



SERAFÍN MORALEJO:
Iconografía gallega de David y Salomón.

Santiago de Compostela, 2004
(edición no venal).

*Qui sculpsit florem non
sculpsit floris odorem*

David, Salomó i la reina de Saba, però també una figura menys coneguda com Marcolfo, són protagonistes principals d'un llibre de 156 pàgines que el professor Serafín Moralejo va escriure als anys setanta del segle xx. Tanmateix, el llibre apareix ara, dins del 2004. Una oportuna nota a l'edició ens fa saber que el 1978 el treball es trobava ja preparat per a la seva publicació, però dificultats editorials van impedir que sortís a la llum i, insensiblement, la seva aparició es va postergar fins la nova data. Dic que els anys han passat

sense sentir —i és ara ja dins del segle XXI que podem percebre aquest buit en el temps i en els nostres estudis— perquè un llibre perfectament construït, generós en els seus plantejaments, idees i conclusions se'ns dona a conèixer més de vint-i-cinc anys després d'haver estat escrit i, a més, si això és possible és solament gràcies a la generositat de la família de l'autor que l'ofereix en una edició no venal reservada a amics i alumnes.

Més enllà d'intentar comprendre les penúries del nostre món editorial, una situació com aquesta ens hauria de fer pensar. Per bé que, paradoxalment, es publiquin prou llibres d'art en un mercat cada cop més saturat, hi ha una mena de llibres que sempre trobem a faltar. En el nostre panorama —i molt probablement també en d'altres— els assaigs específics i rigorosos dels historiadors de l'art sobre les obres d'art, els seus valors i significats concrets, no proliferen massa i és això, justament això que no es dona tant habitualment com voldríem, el que trobem en el llibre del professor Moralejo. Amb l'atenció posada a la seva Galícia natal, i a partir d'unes produccions molt concretes que remetien substancialment a la porta meridional de la catedral de Orense i a algunes escultures de la catedral de Santiago, l'autor desplega una investigació intel·ligent que uneix l'estudi minuciós de l'entorn immediat, i més estimat, amb les recerques sobre un univers molt més ampli. Amb els ulls ben oberts i enfilant una visió rica de cadascun dels motius tractats, el

professor Moralejo ens farà viatjar per l'Europa de l'entorn del 1200.

L'itinerari no és per a turistes apressats, i és evident que no ha de faltar el punt just d'erudició. Tant és així que el discurs és avallat per un poderós aparell de notes en què trobar i refer les lectures de l'autor, esdevingudes cites bibliogràfiques, però sobretot localització per a les impressions i nous arguments que han generat aquests textos llegits i que s'exposen amb la contundència crítica que escau a cada cas. És sobretot aquesta abundància d'idees i d'opinions pròpies que es respira en totes les anàlisis de S. Moralejo la que ens empeny en una lectura que obliga a mantenir tres punts de llibre constants, entesos com a lligams entre l'escrit principal, les notes i les imatges que il·lustren l'escrit al final de l'obra. Una generosa, concentrada i precisa intervenció plena de meandres que, un cop arribats a la darrera pàgina del llibre, ens exigirà retornar a la primera a la recerca dels subratllats, reals o ideals, que permeten recuperar els múltiples aspectes que ens descobriria una primera aproximació. El nou recorregut s'ho val i demostra la gran capacitat de l'autor per destriar l'essencial del cas concret sense perdre de vista ni la pauta metodològica ni els objectius fonamentals. Moralejo compagina un ampli coneixement dels textos i les fonts amb un interès per les obres d'art figuratiu que li permetrà destacar tothora els seus valors i especificitat.

Segons l'escrit editorial situat a l'inici el llibre, aquest es publica «envellit», però amb el mateix entusiasme. Aquesta nota evoca, de fet, algunes de les paraules emprades per S. Moralejo el 1978 a la seva introducció: «*el libro, que como producto humano algo tiene también de humano, corría el peligro de envejecer y perder su entusiasmo —cualidad esta tan peligrosa como necesaria en toda investigación*» (pàg.8). L'envelliment de les coses potser sigui inevitable, però en les coses de l'art, fins i tot en el terreny dels estudis sobre l'art, es fa bé de posar entre cometes el terme envellit, ja que els anys transcorreguts poden esdevenir patina i donar major profunditat a allò que tenim entre mans. Sigui en aquest o en altres sentits, es pot afirmar que el text de Moralejo es manté actual, atractiu, suggerent, malgrat les moltes pluges caigudes des de la seva redacció. La seva capacitat per atraure el lector i endinsar-lo en la trama que va creant, amb els recursos dels més hàbils i subtils historiadors de l'art, no ha estat alterada pel pas dels anys. El seu discurs ens captiva un cop més.

Des de l'anàlisi d'una obra gallega, la portada meridional de la catedral d'Orense, Moralejo esdevé el millor guia que podríem trobar per desplaçar-nos pel temps i per l'espai que van donar context a aquest conjunt i a les seves escultures. Sense afirmacions gratuïtes, amb un admirable coneixement dels problemes de l'estil, de la bibliografia i els seus topants, amb una exegesi elegant i meticulosa

de les comparacions, justificarà pas a pas cadascuna de les seves observacions. Ens explicarà els problemes amb què es troba; sabem que hi ha sistema i mètode. No s'amaguen ni les raons ni els problemes que sorgeixen a redós de l'estudi. El dubte, l'hesitació, l'autocorrecció, ens permeten gaudir de la fondària real de les qüestions abordades i d'un plantejament viu, que respira evitant caure en presentacions enganyses o absolutes d'uns fets i unes creacions que cal interpretar tot adonant-nos del que estem fent, de quan i de com ho estem fent.

El temps no passa debades, però també és cert que per a moltes coses aquest procés afegeix ingredients substancials a les nostres lectures. Avui, més que no pas al llunyà 1978, alguns podrem llegir i rellegir al professor Moralejo i entendre millor o més coses dels seus gràfics punts de vista. Evidentment, no per un problema implícit en el seu treball, sinó perquè en aquest temps la nostra experiència i coneixement s'han ampliat i podem percebre millor la riquesa i dificultat d'allò que ell ofereix amb una naturalitat i una generositat tant sorprenents com convinents. Malauradament, altres hauran perdut aquesta possibilitat.

L'amplitud de registres d'aquest text, en què s'analitzen amb destresa obres d'art molt concretes, forneix un model d'estudi envejable i que, per tant, hauríem de tenir molt present. En sintonia amb tot això, restaria només feli-

citar els que ens han permès gaudir un cop més de l'entusiasme del professor Moralejo, que, malgrat tenir plena consciència dels perills de tot excés d'optimisme, va deixar reflectides les seves recerques i idees sobre les històries visuals de dos famosos reis de l'antic testament, David i Salomó, als que es van sumar les no menys significatives presències de la reina de Saba i de Marcolfo.

Com s'haurà apreciat, i arribant ara ja a la darrera part d'aquesta ressenya, no he pretès en cap moment resumir les idees exposades per l'autor del llibre. La raó és simple: es perdrien matisos i ombrejats que són del tot necessaris per entendre les «associacions d'imatges», les «fugues iconogràfiques» que s'analitzen en un estudi dens i analític, que es declara bastit a partir d'una orientació preferentment iconogràfica. Tot i així, i sense entrar en les distincions entre dos reis diferents, David i Salomó, entre un món davídic i un món salomònic medievals, sense voler revelar ni els secrets del paper «transitiu» o «processual» atorgat a la reina de Saba ni els viarans de la personalitat del nan Marcolfo, assenyalaré que al llibre se'ns hi parlarà també de la Diàlectica, de la *Disputatio*, dels Salms, de l'*Ecclesia*, de l'Epifania i del Temple, a més de molts altres conceptes i situacions afegides a les imatges centrals que sumen nous atractius a l'estudi i al text de Moralejo.

Ens quedem amb la subtileza de l'autor quan, en fer-nos valorar

l'atribut de la reina de Saba (*Regina Austri*), «flor artificial o natural, argumental o simplement heràldica, específica o genèrica», flor o ceptre en definitiva, es refereix a les paraules amb què Salomó va intentar respondre a un dels enigmes plantejats per aquella reina *gentil*. El rei savi, li faria observar: «*Qui sculpsit florem non sculpsit floris odorem*», amb paraules que tenien un to de decepció més que no pas de triomf (vegeu la pàgina 36 del llibre). Les he adoptat com a títol, no pas com a signe de cap mena de desencant, sinó com a metàfora escaient a l'anàlisi de l'art i a les animades confrontacions entre aquest i la realitat. L'aportació del professor Serafín Moralejo, en què no falta tampoc atenció a la bellesa i precisió de l'escrit, en acosta a aquestes complexitats, a les transformacions dels models i a una història de les significacions que ens descobreixen, pas a pas, les obres analitzades. *La iconografía gallega de David y Salomón* és, doncs, una lectura recomanable, no solament per entendre una mica més les obres gallegues que l'autor comenta amb rigor i entusiasme, sinó per conèixer una manera exemplar d'apropar-se i analitzar l'art en general.

Rosa Alcoy



MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY:
Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459).
Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Zaragoza, 2004. 293pp.

Blasco de Grañén i la pintura gòtica a l'Aragó

L'interès per l'anomenat gòtic internacional a la Corona d'Aragó és des de fa temps un fet evident que han anat confirmant noves i constants troballes sobre el tema. Aquest estil va penetrar amb molta força sobre el teixit italiàntzant que havia madurat al llarg del Segon *Trecento*. Com un mantell generós i flexible, per la seva mateixa capacitat d'adaptació, l'*Internacional* va conquerir ciutats que no havien gaudit d'empenya similar en etapes anteriors. La seva progressiva penetració en

totes les terres de la Corona a partir del regnat de Joan I i la seva plena vigència en aquestes fins el anys quaranta del segle xv, —en algunes zones més enllà dels temps d'Alfons el Magnànim—, és un fet ben conegut. Així, destaca tant la ràpida difusió de l'estil com la seva capacitat de sobreviure en mans de diverses generacions d'artistes, que van definir les passes d'un primer i d'un segon gòtic cortès o internacional. Les seves característiques principals es combinen, doncs, amb una interessant tendència a la descentralització o —el que potser no sigui ben bé el mateix— amb una multiplicació dels tallers pictòrics i dels centres que van donar acollida a mestres formats en les sofisticacions i rareses de la nova manera de pintar.

Lògicament, els primers estudis sobre la matèria van privilegiar l'anàlisi d'algunes de les grans personalitats de nom conegut, vinculades sovint als centres considerats principals, alhora que s'establia l'interès d'alguns anònims. Barcelona i molt especialment València van sortir prou ben parades en el repartiment d'elogis inicial. Ràpidament emanaren consideracions i estudis sobre pintors com Lluís Borrassà, Joan Mates, Guerau Gener, Pere Nicolau, Gonçal Peris, Jaume Mateu o d'altres que, amb el temps, han anat trobant nous competidors o companys de treball, identificats cada cop amb major precisió. Així, per exemple, en el cas dels Borrassà la figura de Lluís es completa amb el necessari estudi d'un Francesc Borrassà, força més

desconegut, o de l'esclau Lluç Borrassà, també emergent des d'un segon terme. A València també es perceben canvis que ara no s'escau detallar, tot i que, com a simple exemple, es pugui al·ludir a l'oportú desdoblament de Gonçal Peris en dues personalitats distintes establertes a partir de les recerques documentals de Joan Aliaga. Els darrers temps també han redescobert la importància d'altres centres, com Morella i Tortosa, que normalment havien estat desplaçats a un discret segon o tercer pla.

La monografia de la professora Maria del Carmen Lacarra sobre el pintor de retaules Blasco de Grañén cobra tot el sentit dins d'aquest panorama cada cop més complex i dens que emmarca el temps del gòtic internacional. En aquest cas assistim a la recuperació d'un antic anònim que podrà situar-se amb claredat en un espai i un temps, en tant que personalitat ben definida, amb una biografia que ara es pot reconstruir gràcies a la descoberta del seu nom i cognom. Es tracta del primer llibre dedicat íntegrament a l'obra d'aquest pintor que la Dra. Lacarra ha recuperat i identificat a partir de l'anònim Maestro de Lanaja. Una fita dins dels estudis de pintura gòtica que cal celebrar en un doble sentit, tant per la descoberta de base com pel desenvolupament del treball monogràfic que l'acompanya. En realitat, ens podrem adonar fàcilment que en els panorames més propers encara són massa nombrosos els mestres mancats d'estudis monogràfics. I

sabem perfectament que aquesta mena d'estudis són imprescindibles per a estructurar i conèixer millor les realitzacions principals de les etapes més vistoses de la pintura gòtica, sigui catalana, valenciana, mallorquina o aragonesa. Algú podria pensar que ha passat ja el temps de les monografies sobre pintors, però és ben evident que, si parem l'orella al so dels estudis internacionals, advertirem que aquest tipus de treball té encara plena vigència i es converteix, de vegades, en el punt de partida per a la revisió de tot un període. En realitat, les aproximacions parcials a una etapa artística, vistes sota la coherència que atorga el treball d'un determinat taller, han de ser eixos necessaris sobre els quals guiar una altra mena d'estudis més generals o transversals. La lupa d'augment situada sobre el taller permet conèixer moltes coses del treball d'aquests mestres i les seves relacions amb altres representants de l'ofici. També facilita la localització d'algun mestre de les futures generacions d'artistes, i fa possible entendre una mica millor les oscil·lacions en els resultats dels obradors que, altrament, potser portarien a definir autories separades.

Després d'un seguit d'investigacions precedents que van conduir a M.C. Lacarra a aïllar la personalitat artística de Blasco de Grañén i a documentar alguns dels seus principals retaules, fins el punt de poder batejar amb el seu nom l'important «Mestre de Lanaja» creat per Ch. R. Post, l'autora es

retroba de nou amb el pintor per oferir-nos una visió global del tema en què s'analitza la seva obra sobre una base documental cada cop més àmplia. El treball aporta, doncs, una documentació substancial, localitzada i seleccionada per la investigadora i sobre la qual creix la importància del seu llibre. Al Dr. Rafael Conde y Delgado de Molina, malauradament desaparegut fa ben poc, es deu la transcripció dels 113 documents que configuren un llarg apèndix i, així mateix, l'índex de persones i llocs que complementa l'edició. Per tant, el llibre posa a disposició del lector un material de primera mà que ha de ser de gran ajut per a resseguir la trajectòria del que podria ser el pintor més notable del panorama aragonès de segon quart del segle xv. Aquests instruments, també fonamentals per entendre un context més ampli, es complementen amb la publicació de 92 il·lustracions, la majoria a color, i només en blanc i negre quan es tracta d'obres desaparegudes. En conjunt, l'aparell resulta de gran utilitat per a sospesar el treball del pintor i del seu taller i, fins i tot, per endinsar-nos en la problemàtica que genera la continuïtat d'aquest.

Per a aquesta darrera coordinada té especial sentit l'estudi del retaule de San Salvador d'Ejea de los Caballeros, obra de gran envergadura que Grañén deixaria per acabar. A la mort de Grañén el 1459 l'obrador es mantindrà actiu gràcies al relleu que encarna el seu nebot Martín de Soria, fill de Domingo de Soria i de Lucía Gra-

ñén, germana de Blasco i de María Grañén (vid. p.10). La participació de Martín a Ejea facilita l'anàlisi d'aquesta gran obra com a punt de trobada entre el darrer internacional aragonès, representat per el mestre Blasco, i les formes del gòtic flemenquitzant que s'aniran imposant dins la segona meitat del segle xv. A banda de Martín de Soria, cal tenir en compte que Grañén fou també mestre de Jaime Arnaldín, originari de Calataiud, de Petrico Fernández, i d'un Miguel de Balmaseda que tanca la sèrie dels aprenents el 1459, el mateix any de la mort del mestre. Tampoc es poden passar per alt ni la seva contemporaneïtat amb Pascual Ortoneda, d'origens tarragonins, ni els seus contactes amb Pere Garcia de Benavarrri, testimoni de Grañén el 1445 i el 1447, o amb Jaume Romeu i Joan Rius, entre altres pintors que són mencionats en l'estudi de la professora Lacarra (p. 17-18).

Penetrem, per tant, amb nous arguments i una documentació revisada i renovada, en la història d'un pintor que va ser un artífex refinat, un home d'ofici amb una llarga trajectòria, documentada ara entre el 1422 i el 1459. Mestre de les segones generacions del gòtic internacional, contemporani dels catalans Bernat Martorell i Joan Antigó, o dels valencians Gonçal Perís, la seva tasca, es projecta fins els temps en què ja són actius pintors com Pere Garcia de Benavarrri, Lluís Dalmau, Jaume Huguet o Joan Reixac. Tot i així, els seus punts de contacte més

clars fora de l'Aragó potser es troben en l'àrea lleidatana regida pels tallers de Jaume Ferrer i Pere Teixidor, entre d'altres. La proximitat de la capital de Ponent a l'Aragó podria haver afavorit una connexió que no priva de singularitat a les realitats artístiques d'unes escoles, que també van mantenir contactes amb el món valencià.

Grañén compareix com a responsable de comandes de retaules per a múltiples localitats aragoneses, avui pertanyents a les tres províncies, la de Terol (Loscos, Muniesa, Albalate del Arzobispo, Ferreruela), la de Saragossa (Saragossa, Tarazona, Ejea de los Caballeros, Pozuelo de Aragón, La Puebla de Albortón, Borja, Ainzón, Villanueva de Gállego, Épila, Àguilón, Mallén) i la d'Osca (Lanaja). El 1435 se li encarregarà un retaule per al convent del Carme de Saragossa valorat en 180 florins, i dos anys després serà el responsable del gran conjunt de la parroquial de Lanaja, valorat en 324 florins. A partir d'aquest anys les notícies no fan sinó confirmar la predicació del pintor en territori aragonès. Lacarra aplega informats sobre 23 retaules documentats, dels quals cinc s'han conservat completament o parcialment. A més, cal afegir les obres no documentades directament i que es poden vincular al pintor gràcies a l'anàlisi de l'estil. Algunes de les considerades són conjunts de gran envergadura, com els de la parroquial d'Anento (Saragossa) o el conservat a Ontiñena fins el 1936 (Osca), centre depenent, com

Lanaja, del monestir de Santa Maria de Sixena. A aquests conjunts de grans dimensions i complexa programació s'afegeixen també altres retaules més modestos i fragments de retaules, a més de les caixes funeràries pintades d'algunes de les senyores vinculades a Sixena. La doctora Lacarra estudia una per una totes aquestes obres, i d'altres que amplien i donen context a les produccions més ambiciosos del mestre.

Envoltat de deixebles i col·laboradors, Grañén actuarà com a catalitzador d'un sistema formal que manté vigents alguns dels aspectes més brillants del primer gòtic internacional. El seu interès pels ors i les combinacions cromàtiques de gran intensitat rarament van cedir a la progressió que orientava la pintura vers formes peculiars de realisme; una tendència que va portar una part de la pintura del segon quart del segle xv a coloracions més austeres i visions menys contrastades dels tons més emprats. Tot i així, inspirat encara per una ideació fantàstica dels espais naturals i una presentació decorativa de la vegetació, que competeix de vegades amb l'interès per les arquitectures i els seus valors polítics, Grañén elabora les taules amb gran cura pels detalls, amb inclusió d'àmplies zones en relleu en obres com la d'Albalate. No deixa de ser sensible a certes textures, que treballa a les teles i altres elements de la figuració. Interessat essencialment per la figura humana, com tants dels seus contemporanis, i per les indumentàries i les seves diferents

modes i modalitats, no oblida els objectes. Tampoc no exclou la recreació de les components més fantàstiques de la representació. Grañén fou un millor pintor d'àngels i dimonis que d'animals, més preocupat pels grafismes fistonejats dels núvols que per la versemblança completa de l'espai. Els paviments cortina d'alguna de les seves taules es combien, però, amb explanacions tectòniques de gran atractiu formal, no mancades de lògica. Les roques i els paisatges, hereus del trecentisme, són també creacions de singularitat remarcable, com la que es fa visible en l'atractiva Oració a l'Hort de la predella del retaule d'Ejea de los Caballeros. En aquesta escena, el singular disseny de la vegetació, es tracta d'oliveres, xiprers, o d'altres menes d'arbres, acumula l'expressivitat de les muntanyes i la virtualitat de la ciutat grisa que s'albira al darrer terme, rodejada de torres rodones amb estilitzats coronaments cònics.

És clar que aquí només podem evocar parcialment l'art pictòric de Grañén, un art que va fluir durant més de trenta anys, que va acusar oscil·lacions i alguns canvis notables, deguts probablement a la intervenció dels col·laboradors recordats per Lacarra. Tanmateix, aquest art es desenvolupa sense perdre l'orientació fonamental que cohesiona les obres que li han estat atribuïdes sota el signe d'una pintura simbòlica, però al mateix temps propera a les realitats més tangibles i quotidianes, que el pintor endreça i reordena amb gran sensibilitat per les components de

caire ornamental. Així, gràcies als seus retaules retrobem moltes de les coses explorades pel pintor, que se'ns fan visibles de nou a través de la seva primera monografia.

Al capdavall, i per a concloure aquesta nota bibliogràfica, podem insistir en les paraules del professor Gonzalo M. Borrás, que signa la presentació del llibre, quan apunta al rigor i cura posada per M. C. Lacarra, la més destacada especialista en temes de pintura aragonesa, en un estudi del tot necessari, que esdevé fonamental per a fer nova llum sobre la pintura de gòtic internacional. La revisió de la pintura de Blasco de Grañén ens pot ajudar a entendre millor el què es fa de forma paral·lela en altres centres europeus i, evidentment, en el marc general que defineix la Corona d'Aragó. Gaudim, doncs, d'aquesta interessant monografia i, és clar, també de les obres d'un pintor del segle xv de forta i atractiva personalitat, que la professora M. C. Lacarra ens porta a retrobar ara i aquí.

Rosa Alcoy



**El Palacio de las Dueñas
y
las casas-palacio sevillanas del siglo XVI**
Teodoro Falcón Márquez

**TEODORO FALCÓN
MÁRQUEZ:**

*El Palacio de las Dueñas y las
casas-palacio sevillanas del
siglo XVI.*

Fundación Aparejadores, Sevilla 2003.

La fusió dels models renaixentistes amb la tradició decorativa gòtico-mudèjar

Tal com apunta l'autor en un dels primers apartats del llibre, el lloc preminent que ocupa el palau de las Dueñas dins el conjunt de les construccions senyorials sevillanes renaixentistes queda evidenciat en el fet que és l'únic d'aquests edificis que és denominat amb el rang de palau; la resta reben la qualificació de cases, indicativa no tant de la menor entitat artística d'aquestes altres mansions, sinó de la importància representativa que

adquirí la construcció que ens ocupa, magnificada especialment pel fet que acabà sent propietat de la més distingida de les famílies anomenades «Grandes de España», la casa d'Alba. Malgrat l'essencial paper de protagonisme que assoleix el palau en el panorama de l'arquitectura domèstica sevillana, i malgrat la intervenció en la seva construcció d'artistes de primera magnitud, Teodoro Falcón es queixa de l'habitual absència d'aquesta obra en les publicacions d'història de l'art, un oblit al qual ell personalment ha intentat posar remei ocupant-se del tema en anteriors ocasions, tant de manera monogràfica —en el seu estudi «El Palacio de las Dueñas», a *Reales Sitios*, publicat ja l'any 1976—, com de forma més genèrica al seu article «Palacios sevillanos del siglo XVI», publicat a la revista *El Monte* l'any 1988.

El palau de las Dueñas és, al costat de la coneguda Casa de Pilatos, la dels Mañara i la dels Pinelo —que ha estat també recentment objecte de l'interès de l'autor en una comunicació presentada al Congrés del CEHA celebrat a Màlaga l'any 2002, i publicada a les seves actes el 2004—, un dels primers exemplars sevillans de palau urbà en què les noves formes renaixentistes foren aplicades en base a l'anterior tradició gòtico-mudejar, habitual fins al moment en el disseny de les cases de les elits de la ciutat. Aquestes residències senyoriales havien pres com a model —especialment a nivell de distribució dels espais interiors i en el

terreny decoratiu— el palau mudèjar que a finals del segle XIV havia fet construir el rei Pere I de Castella damunt l'antic palau àrab de l'Alcázar de Sevilla. Quan les noves formes arquitectòniques del Renaixement van començar a fer la seva aparició a la ciutat a finals del segle XV, els propietaris d'aquestes cases van incorporar aquest nou repertori a les antigues construccions medievals, sense modificar substancialment les estructures originals. El nou estil, doncs, va ser implantat més aviat de manera epidèmica, en reestructuracions de portades d'ingrés fetes en base als ordres arquitectònics clàssics, i decoracions de guix i de rajola aplicades a parets i sostres, mentre es mantien els esquemes constructius anteriors i els elements comuns altament identificadors d'aquest tipus de construccions: edificis de dues plantes, amb una o dues torres als angles, distribuïdor que conduïa directament a les bodegues i els estables, pati principal situat en diagonal respecte a l'entrada del carrer (perquè quedés ocult des del carrer), patis interiors destinats a l'ús domèstic, i capella pròpia adreçada a un culte molt privat, donat que la major part d'aquestes cases estan connectades directament a l'església més propera —parroquial o conventual— a través d'una tribuna. Aquesta tipologia palatina, molt característica d'Andalusia, es presenta, tal com diu Fernando Marías a *El largo siglo XVI* (p. 378), «como desordenada acumulación de unidades formalizadas».

El cas que ens ocupa és emblemàtic en aquest sentit. L'actual palau de las Dueñas, tal com ens recorda Falcón en el repàs a les diverses fases constructives de l'edifici, parteix d'una primera casa construïda per la família Pineda, i va prendre el seu nom del monestir de Santa Maria de las Dueñas, emplaçat davant mateix del solar on posteriorment seria construït el casalici. Aquesta anterior estructura va ser respectada quan doña Catalina de Ribera y Mendoza, amiga i confident de la reina Isabel de Castella, va adquirir la propietat el 1496, moment a partir del qual va passar a pertànyer a la família Enríquez de Ribera, propietaris anteriorment de la Casa de Pilatos. Tal com havien fet amb aquesta darrera propietat a partir de 1481, els Enríquez van iniciar el treball de remodelació de las Dueñas amb la voluntat de donar a la construcció un aire italianitzant, contractant amb aquesta finalitat el mateix equip d'artistes i artesans que havien intervingut a Pilatos. Aquests primers treballs van afectar de manera concreta la decoració de l'edifici i la construcció de la capella, que va ser feta seguint el model de la ja construïda a la Casa de Pilatos, de planta rectangular i capçalera plana, amb coberta de volta estrellada. En realitat, no va ser aquest l'únic element transvasat d'un palau a un altre; l'autor desgrana els diversos paral·lelismes que existeixen entre ambdues construccions, i que demostren que la voluntat dels propietaris era reproduir les solucions estructurals i decoratives ja aplicades a la Casa de Pilatos,

gòtiques les primeres i de caire mudèjar les segones.

L'empenta definitiva en la reconversió de l'antic edifici la va donar el fill de doña Catalina, Fernando Enríquez de Ribera y Quiñones, qui, a partir de 1520, va fer incorporar motius decoratius del repertori gòtic, desenvolupats a frisos, pilastres i portades, aportant d'aquesta manera un aire més renaixentista al palau. Les intervencions més importants de les portades a terme en el segle XVI van ser les realitzades al voltant de l'any 1571, moment en què es feren considerables obres d'ampliació i restauració dirigides per l'arquitecte italià Benvenuto Tortello, que dotarien la construcció de les dimensions i aparences actuals (amb petites excepcions afegides en segles posteriors). L'autor fa una extraordinària aportació de planimetries i imatges que il·lustren de manera molt adequada els elements més sobresortints d'aquestes diverses fases constructives. Aquest apartat, així mateix, és nodrit per Teodoro Falcón amb abundant aportació de dades històriques i referències documentals relatives als successius propietaris del palau, i a les intervencions puntuals que es dugueren a terme per la seva part. Entre aquestes prolíxes informacions, l'autor explica les circumstàncies per les quals el palau va deixar de ser propietat de la família Enríquez de Ribera i va passar a mans de la Casa de Alba l'any 1612. A partir d'aquest moment, Falcón detalla totes les vicissituds —històriques i constructives— per

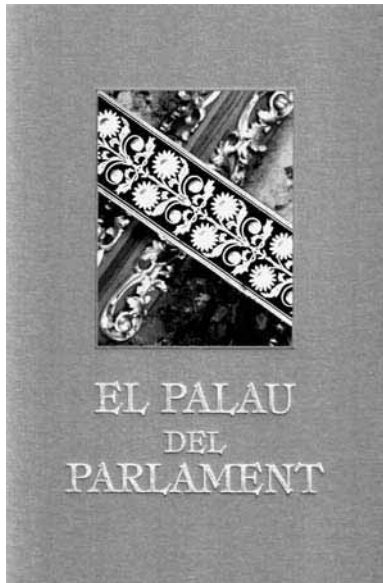
les quals ha travessat la propietat al llarg dels anys i fins a l'actualitat, incloent la seva conversió en casa de veïns durant el segle XIX, i les successives restauracions dutes a terme al llarg del segle XX, fins a arribar a la seva actual propietària, María del Rosario Cayetana Fitz-James Stuart y Silva, XVIII Duquesa de Alba.

En les darreres pàgines del llibre, i sota l'epígraf de «Anàlisi arquitectònic» l'autor fa un detalladíssim —gairebé disseccionador— repàs a les característiques estructurals de l'edifici actual, que, al nostre entendre, resulta massa fred i desvinculat de les qüestions artístiques i estilístiques, tan rellevants, d'altra banda, en el palau de las Dueñas, tal com el propi autor reivindica al llarg de tota la monografia, per la seva proximitat a la Casa de Pilatos i per l'excepcionalitat de totes dues construccions en el conjunt de les cases senyoriales sevillanes del Renaixement. L'afany descriptiu de Falcón, a més, el porta a intercalar contínuament en la seva exposició arquitectònica dades alienes al fet constructiu que, lluny d'aportar llum sobre el valor artístic de l'obra, fixen la seva atenció en qüestions més epidèrmiques, com la decoració aplicada, les pintures que pengen de les parets del palau —incloent les més modernes—, o, encara més anecdòtic, la vegetació dels patis. Això porta l'autor, per exemple, a incloure en aquest apartat d'anàlisi arquitectònica la inscripció d'una rajola commemorativa col·locada per l'ajuntament al pati principal del palau l'any

1985. Tot plegat, aquesta circumstància fa que la darrera part esdevingui en determinats punts una exposició més propera a la guia artística que a la monografia històrico-arquitectònica.

Aquestes particularitats, tanmateix, no treuen interès a una obra que, sens dubte, suposa una important aportació a l'estudi d'un edifici tan emblemàtic com el Palacio de las Dueñas, una significació que rau principalment en el grau d'il·lustració de la manera com els models arquitectònics del Renaixement italià, lluny d'imposar-se clarament a la seva arribada a la Península, van fusionar-se amb els tradicionals substrats arquitectònics locals, de forta tendència mudèjar en el cas de les construccions senyoriales sevillanes.

Carme Narváez Cases



JOAN SUREDA (edició a cura de):

El Palau del Parlament.

Parlament de Catalunya- Lunwerg Editores, Barcelona 2005, 288 pàgines.

Indubtablement, un dels factors que de manera més clara defineixen el tarannà de l'arquitectura i la diferencien d'altres manifestacions artístiques és la seva vessant pràctica i utilitària, la coneguda *utilitas*, ja apuntada per Vitruvi —juntament amb la solidesa i la bellesa— com un dels conceptes bàsics que han de guiar l'arquitecte en la seva tasca de projecció d'un nou edifici. L'alta funcionalitat requerida pel famós arquitecte romà del segle I a.C. anava enfocada principalment a la necessitat que l'arquitecte tingués en compte les funcions que havia de desenvolupar la construcció per tal d'a-

daptar el seu disseny a aquestes circumstàncies pràctiques. El conegut concepte vitruvià, relançat feliçment —a l'ensems d'altres nocions del seu tractat— a la Itàlia del segle XV, va inspirar moltes generacions d'arquitectes que, seguint l'exemple del teòric romà, van concebre edificis en els quals la funcionalitat es manifestava, més enllà dels usos concrets pels quals havien estat construïts, a partir d'uns espais adaptables a vicissituds i usos de naturalesa molt diversa.

L'actual Palau del Parlament de Catalunya és un cas ben paradigmàtic d'aquesta màxima, puix que pocs edificis a casa nostra han estat sotmesos en el seu interior a funcions tan variades i tan dissemblants entre si com la d'arsenal, palau reial, seu museística i seu parlamentària. Justament, és la descripció d'aquesta extraordinària polivalència, l'admirable versatilitat que ha mostrat la construcció en els seus espais interns, l'objectiu principal de la publicació que ens ocupa. Coordinats per Joan Sureda, un bon grapat d'especialistes del món de l'art —Juan Miguel Muñoz, Rosa Maria Subirana, Joan-Ramon Triadó, Eva March, Adela Laborda i Immaculada Socias—, de la història de les institucions polítiques —Pere Freixas, Josep Fontana, Pere Anguera, Borja de Riquer i Jaume Barrull—, i de l'arquitectura —Josep M. Casanovas, Francesc Xavier Duch i Josep Maria Montaner—, repassen la particular biografia de l'edifici, seguint un estricte ordre cronològic en el

qual s'alternen les notícies històriques que reconstrueixen la vida de la institució parlamentària amb l'aportació de les dades relatives a la construcció de la Ciutadella i les posteriors transformacions sofertes en adaptació a les múltiples finalitats a les quals ha estat destinada l'edificació.

És aquest, per tant, un important treball col·lectiu que conforma una completa història de la institució i de les seves seues representatives, anteriors a l'actual i pioneres del present esperit parlamentari. Efectivament, tal com s'ocupen de recordar-nos Joan Sureda i Pere Freixas en els capítols inicials, els primers escenaris de les sessions de les corts celebrades a Catalunya, instituïdes en el segle XIII i que precediren les modernes sessions parlamentàries, foren grans espais que, concebuts inicialment amb altres finalitats —bona mostra de l'alta funcionalitat que, segons argumentàvem fa un moment, projecten els edificis ben dissenyats—, acolliren freqüentment les assemblees del rei i dels representants dels tres estaments. Àmbits civils com el Saló del Tinell, o religiosos com l'església de Sant Miquel de Montblanc o el convent de franciscans de Barcelona, foren testimonis d'aquestes primeres reunions que prefiguraren l'actual esperit parlamentari, un esperit que fa reflexionar Josep Fontana sobre l'existència a Catalunya d'un sistema polític representatiu, generat a partir d'una llarga tradició pactista, en el qual el cos de lleis aprovat per les corts —les constitucions— s'erigeix en el símbol.

Precisament, la reial ordre de 9 de març de 1715 d'edificar una ciutadella a Barcelona liquidava temporalment aquest esperit, donat que suposava no només l'aboliment de la institució parlamentària, sinó la repressió militar sobre la ciutadania. Fou l'enginyer flamenc Jorge Próspero de Verboom, segons ens recorda Juan Miguel Muñoz, qui rebé les instruccions reials d'elaborar un projecte de fortificació que naixia amb la voluntat de sotmetre la població barcelonina i d'impedir noves revoltes. Lliurat en tan sols dues setmanes, aquest projecte consistia en una fortificació de planta pentagonal amb cinc baluards als vèrtexs, seguint els models de fortificació que l'arquitecte Sieur de Vauban havia desenvolupat al llarg de la segona meitat del segle XVII, i que havien estat plasmats per primer cop a la ciutadella de la població francesa de Lilla, bastida a partir de 1667. El pla de construcció de la Ciutadella barcelonina va comportar, com sabem, l'enderrocament de bona part del barri de la Ribera i la desaparició de moltes esglésies, convents i cases de veïns, que van haver de ser reallotjats de manera provisional, i pels quals es va començar a preveure un assentament definitiu. A la llarga, curiosament, la necessitat de reubicar aquesta població va propiciar el naixement d'un dels més interessants projectes urbanístics de la Catalunya del segle XVIII, el del barri de la Barceloneta, pràcticament l'únic al Principat que, en època moderna, suposà realment una autèntica reflexió i maduració

de les noves teories de planificació reticular urbana.

Muñoz, bon coneixedor del tema tal com demostren anteriors publicacions seves — *Los ingenieros militares de Flandes a España (1691-1718)* (1993) o *La iglesia de la Ciudadela de Barcelona* (2004)—, resumeix en la seva intervenció com es desenvolupà l'empresa de construcció de la Ciutadella —en la qual tingué també un paper protagonista Alexandre de Rez, que actuà *de facto* com a director de les obres— i apunta de quina manera van quedar definits a partir de la intervenció de Verboom els diferents cossos que integraven la construcció, que van suposar una innovació en el panorama català quant a la introducció del classicisme francès i d'alguns motius de l'arquitectura de Flandes. Especialment emblemàtic resulta el cas de l'església de la fortalesa, on la façana i el campanar cilíndric adossat a l'àbsis són deutors de models flamencs, si bé en el cas del frontis cal remetre's també a la solució de la façana del temple de la Visitació de Maria a París, obra de l'arquitecte francès François Mansart, i que amb el seu tester semicircular esdevindria model de moltes façanes d'església a la Catalunya del segle XVIII (entre elles les de Sant Felip Neri de Barcelona i el temple parroquial de Sant Celoni).

De tot aquest conjunt només han arribat als nostres dies els edificis de l'arsenal, el palau del governador i l'església, mentre que la

resta va anar desapareixent al llarg de la segona meitat del segle XIX, com a conseqüència de diverses vicissituds històriques que ens recorda Pere Anguera en el seu apartat. Els enderrocaments parcials varen començar l'any 1868, un any abans que el govern cedís la Ciutadella a la ciutat, continuaren el 1871 amb la demolició de la torre medieval de Sant Joan (l'únic element que Verboom havia conservat de l'antiga fortificació barcelonina), i el 1886 amb les casernes del rei i de la reina, i tingueren finalment el seu cop de gràcia amb la celebració de l'Exposició Universal de 1888, que suposà l'ocupació final de tots els terrenys de l'antiga Ciutadella.

D'entre les tres estructures sobreviscudes destaca, per descomptat, la de l'antic arsenal, tant per haver esdevingut seu del Parlament de Catalunya com per les diverses transformacions de què ha estat objecte al llarg dels anys i que, tanmateix, tal com ens descobreix Rosa Maria Subirana, no han alterat les seves línies bàsiques. L'edifici de l'arsenal, que despunta pel seu alt esperit de funcionalitat, estava format ja des d'un principi per l'encreuament de dues naus, en una disposició que, tal com esmenta l'autora, recorda extraordinàriament la del monestir de El Escorial per la formació dels quatre patis resultants, i que, en realitat, remuntant-nos més en el temps, és deutora dels esquemes hospitalaris medievals i renaixentistes, que aprofitaven d'aquesta manera la llum i la ventilació resultants amb finalitats higienistes. Una de les pri-

meres utilitats que les autoritats decidiren donar a aquest espai plantejat originàriament com a dipòsit d'armes —i probablement, de totes les que ha tingut l'edifici, la més desconeguda pel gran públic—, va ser la de palau reial. Segons ens recorda Joan-Ramon Triadó, va ser la necessitat de substituir l'antiga construcció del Pla de Palau, desapareguda a l'incendi del 1875, el que generà la idea de convertir l'antic arsenal en residència reial. El 1889 començaren les obres de remodelació sota el projecte de l'arquitecte Pere Falqués i Urpí, en una intervenció que, clarament emmarcada en el moviment *Arts & Crafts*, afectà principalment l'aparença dels paraments interiors (sostres, portes, decoració de columnes, vitralls, mobiliari, pavimentació, ferro) i alguns exteriors (els esgrafiats de la façana), i que es va veure complementada amb l'afegiment el 1915 de dues ales laterals.

L'estructura, però, no arribà a actuar mai com a palau reial; l'any 1900, quan ja estaven molt avançades les obres de remodelació, la Comissió Municipal de Governació de l'Ajuntament decidia convertir l'antic arsenal en seu dels museus municipals de la ciutat, una decisió que no es faria efectiva fins al 1902. Aquesta nova etapa de l'edifici, molt ben documentada i comentada per Eva March en un repàs de les vicissituds que van travessar les sales i les col·leccions que les allotjaren, s'inaugurava oficialment el 27 de setembre d'aquest mateix any quan obria les seves portes el

Museu de les Arts Decoratives, embrió del que havia de ser anys després el Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'adveniment de la república el 1932 accelerà la decisió ja presa anteriorment de traslladar les col·leccions a altres seus, com la del Palau de Montjuïc, decisió oficialitzada amb la cessió per part de l'Ajuntament del palau de la Ciutadella a la Generalitat perquè s'hi instal·lés el Parlament català, inaugurat el 6 de desembre del mateix 1932.

Així, doncs, l'edifici, en una nova etapa de la seva història que ens ve il·lustrada per Immaculada Socias, va haver de ser novament agençat amb la finalitat d'acollir ara la nova seu parlamentària. Aquesta tasca va tenir com a responsable Josep Tarradellas, que el 1933 va redactar un interessant memorial amb tots els detalls de l'empresa, dirigida per l'arquitecte municipal Josep Goday. Una de les intervencions més destacades va ser la transformació del Saló del Tron en el nou Saló de Sessions, acció que va tenir com a punt central l'elaboració per part de Santiago Marco dels escons i de la resta del mobiliari de la sala. L'antic cos de l'arsenal va acollir el Parlament de Catalunya fins al gener de 1939, moment en què, amb l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona, l'edifici va ser convertit novament en caserna militar, retornant de manera interina als usos que van guiar la seva creació.

Afortunadament, això va suposar un període de temps curt; el

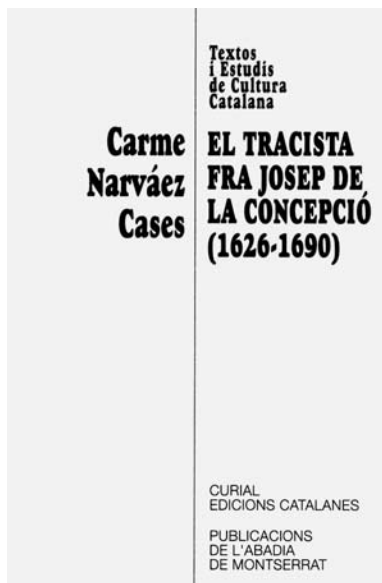
novembre del 1940 l'Ajuntament cedia a la Junta de Museus l'anomenat «palau de la plaça d'armes» perquè s'hi instal·lés el Museu d'Art Modern. El gest, en gran mesura, pretenia suprimir el fort simbolisme polític de què havia estat imbuït l'edifici en la seva etapa parlamentària, i obria ara una nova etapa museística, revisada en aquest estudi per Joan Sureda i Adela Laborda, que va comportar una nova remodelació de l'edifici. El museu va romandre quan, el 1980, el Parlament va retornar a la Ciutadella; l'edifici va ser dividit en dues parts, una destinada a la institució parlamentària i una altra que acollia les col·leccions d'art, funcions que han conviscut amb harmonia al llarg de vint anys, fins que l'any 2004 els fons del museu van ser definitivament traslladats a Montjuïc i al desembre es va fer possible l'obertura definitiva del nou Museu d'Art Modern de Catalunya, amb totes les seves col·leccions al complet.

Amb l'alliberament de les sales que ocupava el museu s'ha fet possible la necessària ampliació del Parlament, cosa que ha suposat noves obres de reconeixement, dirigides per Francesc Xavier Duch com a cap del Departament d'Infraestructures, Equipaments i Seguretat del Parlament de Catalunya i per Josep Miquel Casanovas com a arquitecte responsable. Tots dos valoren, en un dels capítols finals, les darreres intervencions dutes a terme —per exemple, amb l'aprofitament de l'espai de les golfes, on han estat ubicats

alguns serveis administratius i tècnics de la institució, despatxos i sales de reunió —, que novament han demostrat la ductilitat de l'edifici i l'ampli ventall de possibilitats que presenten els espais que el constitueixen.

Al gran volum de dades històriques i al rigor analític de les exposicions dels diversos autors cal afegir com a mèrit de la publicació l'esplèndid aparell gràfic que l'acompanya, format per un cos de fotografies en blanc i negre que ens permeten reconstruir visualment les diverses transformacions patides per la construcció. Com a complement, al final del llibre les il·lustracions adquireixen color per a destacar el present de la institució i diferenciar-lo de les etapes passades. A això cal afegir la magnífica presentació en tapa dura i tela, i tamany de gran format, que fan del llibre, a més d'una molt bona obra de consulta, un perfecte document gràfic de la història de una de les més importants institucions catalanes.

Carme Narváez Cases



CARME NARVÁEZ CASES:
El tracista Fra Josep de la Concepció (1626-1690).

Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2004.

Sempre hem defensat, de manera aferrissada, l'art de l'època moderna a Catalunya, basant-nos en la seva vàlua senzilla, gens espectacular, però alhora ben reeixida. El nostre Sis-cents i Set-cents ha estat menystingut malgrat que en el camp de l'arquitectura i l'escultura no hi ha diferències de qualitat entre les nostres produccions i les de la resta de la península. És evident que no entrem en comparacions amb els grans centres europeus on l'evolució de les estructures espacials foren revolucionàries. Ara bé, és obvi, que un recorregut analític de la nostra arquitectura demostra un saber fer, hom diria «fabro-

rum», de gran qualitat. És aquest un fet que es manifesta en el classicisme iniciat amb les obres de l'anomenada Escola del Camp i culminat en el classicisme ben assumit de Fra Josep de la Concepció, que fa seva una forta influència de l'espai litúrgic congregacional i, alhora devocional, derivat de Trento i especialment de les *Instruktionen fabricae et supe-llectilis ecclesiasticae* (1577) de Carlo Borromeo. És la proposta d'aquest classicisme el que aparta per igual a Pere Blai i Jaume Amigó, i al Tracista Fra Josep de la Concepció de la condició de «mestres de cases».

En el suggestiu pròleg que Marià Carbonell fa d'aquest llibre, queda evident que la historiografia de l'art català d'època moderna, malgrat la seva defensa de les realitzacions del segle XVII i XVIII, evidencien una certa posició a la contra. Davant aquest fet, des de les obres de Martinell en el camp arquitectònic i escultòric, i de les de Garriga i nostres en el conjunt de la plàstica i l'arquitectura, és evident que la percepció de l'art d'època moderna ha passat d'una visió negativa a una de positiva, evidenciada en els nombrosos treballs d'investigació sobre aquesta època producte de tesis de llicenciatura i doctorat, vehiculats des de les universitats catalanes. Aquest és el cas d'aquest llibre, part central de la tesi doctoral sobre l'arquitectura carmelitana a Catalunya dirigida per Marià Carbonell, professor de la Universitat Autònoma de Barcelona i defensada per Carme Narváez a dita Universitat.

El llibre té com a objecte d'estudi l'arquitecte més important del Sis-cents català, Fra Josep de la Concepció anomenat El Tracista, autor amb un ampli predicament arreu dels territoris on la congregació carmelitana tingué un fort arrelament. Mai fins ara aquest arquitecte s'havia convertit en el centre d'una anàlisi global de la seva personalitat i la seva obra.

L'estudi s'estructura en tres parts ben diferenciades, però alhora ben relacionades per l'autora en un *continuum* difícil de separar. Després de definir els trets característics de l'arquitectura carmelitana (resum d'un anterior llibre seu «La arquitectura en la congregación de los Carmelitas Descalzos. Siglos XVI-XVIII» (2003), que com bé assenyala Marià Carbonell en el pròleg del llibre que comentem és «complement —o pròleg— d'aquest llibre»), fa una complerta referència a la biografia de Fra Josep, sense obviar els seus estilemes arquitectònics i constructius. Ara bé el centre de la investigació és l'anàlisi exhaustiva i complerta de les seves obres, agrupant-les segons les diferents ordes conventuals i dins de les diferents tipologies arquitectòniques tant religioses com civils. L'autora opta, posició que compartim, per no seguir un ordre cronològic, sinó, com hem assenyalat, classificar les obres per tipologies. Basa la seva opció a partir de dos paràmetres que demostren la seva acurada anàlisi: la utilització de solucions diferents segons el tipus d'obra i, alhora, l'adopció d'un llenguatge arquitectònic sense

aparents variacions dins una mateixa tipologia. Els blocs analitzats s'inicien amb els convents de Carmelites descalços repartits per tot el territori dels Països catalans, a més del convent de San Hermenegildo de Madrid. El segueix el bloc femení amb els convents de les carmelites descalces i el de les carmelites calçades de Vic. La fama de El Tracista explica els encàrrecs fora del seu orde, palesos en l'apartat dedicat a edificis parroquials, capelles, construccions civils. De les primeres cal destacar l'església parroquial de Santa Maria de l'Alba de Tàrraga. Entre les capelles ressalten la Capella de la Immaculada Concepció a la Seu de Tarragona i la capella de Sant Oleguer a la catedral de Barcelona. De d'edifici civil cal posar de relleu la seva intervenció en el palau del Virrei a Barcelona, i els seus projectes per al palau episcopal i l'ajuntament de Vic. Tanca el recorregut un dels apartats més suggerents per la transcendència de les obres i alhora per les noves aportacions de l'autora. Es tracta del titulat *Altres Obres*, on tenen veu pròpia el campanar de l'església parroquial de Sant Antoni de Vilanova i la Geltrú i, com veurem més endavant, els projectes per a la Seu Nova de Vic i la façana de la catedral de Girona. Al final afegeix un curt apartat a atribucions i visures.

El conjunt de la investigació té com a punt de referència els treballs de Josep M. Madurell en l'apartat documental i de Cèsar Martinell, als que l'autora afegeix

un ampli aparell documental. Els nous documents inèdits, són bàsics per a comprendre l'obra arquitectònica de Fra Josep, afegint noves notícies a la seva àmplia obra. Aquest rigor documental és àmpliament utilitzat dins els diversos capítols, evidenciant la tasca que separa el documentalista de l'historiador de l'art. Carme Narváez sap interpretar aquests documents oferint-nos una nova visió del conjunt del'edifici del Tracista. És la seva una visió polièdrica que analitza un arquitecte d'ampli espectre, de variades tipologies i amatent a noves solucions no excessivament novadores, però alhora molt acurades en les seves formulacions.

De les moltes aportacions voldríem assenyalar el projecte per a la façana de la Seu de Girona, que analitza la notícia documental, aportada per Carles Dorico a l'autora, dins la traça conservada a l'arxiu capitular de la catedral. En l'estudi de dita traça per Marqués Casanovas, s'obviava una inscripció de difícil lectura de mà de Fra Josep de la Concepció: «...de planta(...) de la primera andana de la trassa nova feta per lo pare Joseph de la Concepció». Abans de la publicació d'aquest llibre nosaltres donàrem a conèixer dita aportació a *La catedral de Girona. L'obra de la Seu* (2003), gràcies a la gentilesa de l'autora. A tall d'exemple, aquest petit sots-capítol dins l'apartat *Altres Obres*, resumeix el caràcter analític i rigorós de la investigació: la contextualització de l'obra del carmelità dins l'arquitectura de finals del

segle XVII. El que només seria per a molts investigadors una notícia, es converteix en un estudi complet de la façana de dita catedral en clara relació amb la traça no portada a terme de la Seu Nova de Vic i, alhora, analitza la interpretació i reelaboració de Pere Costa d'aquest projecte inicial.

Cal felicitar-se, també, perquè una part central d'una tesi doctoral sobre l'art d'època moderna a Catalunya, que omple un important buit historiogràfic, hagi estat publicada. No és aliè a això la qualitat del treball de Carme Narváez i, alhora, la tasca de Curial Edicions i de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat que, amb aquest llibre, continuen la tasca iniciada des de fa anys en defensa de la cultura catalana en totes les seves vessants.

Joan Ramon Triadó



L'Àmbit femení en els segles XVII i XVIII, del Palau al Convent.

Monestir de la Puríssima Concepció,
Ajuntament de Palma.
16 desembre 2004- 9 gener 2005.

Novament, com cada any, i a punt de celebrar-ne la gens menyspreable xifra de deu, a la ciutat de Palma de Mallorca s'ha pogut admirar, però sobretot descobrir, una part del patrimoni moble amagat darrera les portes del convent de la Puríssima Concepció. L'exposició ha vingut acompanyada del seu pertinent catàleg que, sota el títol *L'Àmbit femení en els segles XVII i XVIII, del Palau al Convent*, té com a objectiu principal aprofundir en el coneixement del mobiliari que durant segles ha vestit estances i cel·les de la esmentada comunitat.

Tanmateix però, abans de començar a ressenyar els estudis que conformen l'esmentat treball és pertinent ressaltar la tasca engegada i curosament portada a terme pels historiadors Aina Pas-

qual i Jaume Llebrés en les seves successives edicions. Especialment grat és veure com el treball portat a terme durant aquests anys no resta solament en la mostra, sinó que sap aglutinar el mandat reclamat a qualsevol institució museal, i val a dir que no ens trobem davant aquest tipus d'institució, posant de relleu la investigació i la conservació de les peces. En aquest sentit, una de les millors maneres de conservar el nostre patrimoni és amb l'elaboració d'una documentació curiosa i extensa del mateix, que permeti en tot moment conèixer el seu estat. En segona instància posar de manifest com la publicació dels diferents estudis temàtics, a més d'enriquir el coneixement a l'entorn del món conventual de les caputxines palmesanes, permet parlar ja de l'existència d'una col·lecció de llibres destinats a divulgar una part important del patrimoni balear.

Respecte al catàleg, de títol possiblement massa genèric malgrat les justificacions dels comissaris, però se'ns dubte suggerent i evocador, s'ha estructurat en dues parts clarament diferenciades. La primera consta de quatre estudis centrats en la figura de la fundadora, els espais que ocupaven i el parament mobiliar emprat. En canvi, en la segona part, a manera de fitxes, Sílvia Canalda i Albert Martí cataloguen i estudien una cinquantena de peces escollides entre la totalitat que es conserven i s'usen en la domesticitat de la comunitat de les caputxines. S'organitza aquesta catalogació amb una fitxa

tècnica on es recullen les dades més importants, una descripció de les mateixes i un estudi detallat de cada moble, acabant amb unes observacions, a manera de calaix de sastre, que amplien i recullen tota la informació localitzada, ja sigui de la peça en qüestió o en relació a la seva tipologia.

Obre aquest catàleg de format idèntic als anteriors unes reflexions de Letizia Arbeteta Mira, actual directora del Museu Lázaro Galdiano de Madrid. L'autora, de manera tímida i amb un to certament poètic, dibuixa la quotidianitat d'un món clos, darrera les reixes, el qual però, té, manllevant les seves paraules, «un paisatge de l'ànima» propi. En la configuració del qual hom no pot ometre ni el parament domèstic ni l'espai en què es circumscriu.

A més de la introducció on se'ns explica el per què del títol escollit, els actes celebrats amb motiu del tercer centenari de la mort de Sor Clara María Ponce de León, fundadora del monestir de clausura, o com s'ha estructurat el discurs expositiu, la primera part consta d'un seguit d'estudis destinats a conèixer millor l'àmbit domèstic d'un monestir femení. Aina Pascual, en el primer, retrata la figura de Teresa María Ponce de León, o Sor Clara María, si es vol, emprant el nom que escollí per viure en comunitat. Recull les dades biogràfiques més rellevants de la seva personalitat, oferint-nos un perfil de dona forta i obstinada en els seus objectius que la fa més propera al lector i, aportant dades

rellevants sobre els seus orígens familiars, així com el relat de les circumstàncies de la fundació del convent. Un aspecte a destacar, que ens sembla queda recollit amb l'elecció del títol, «Teresa María Ponce de León, de Virreina a «indigna» caputxina», és la metàfora de la condició de la fundadora del monestir de la Puríssima Concepció, la seva idiosincràsia de dama de rang i de llinatge noble, que de manera voluntària s'abraça a la més extrema pobresa esdevenint exemple a seguir. Tal vegada, sigui just advertir, que pels lectors forans a l'illa, com qui escriu aquests breu anàlisi, no és fàcil copsar a primera volta el significat que l'autora ha volgut donar amb ell, car mancats de referents hom s'estranya, en primera instància, que l'autora la denomini «indigna caputxina». Intrigada com a lectora i sense trobar entre les línies biogràfiques quelcom que pogués confirmar-me la hipòtesi exposada hagué de recórrer als coneixements d'estudiosos locals, els quals van confirmar que l'elecció de tal qualificatiu eren fruit d'una llarga tradició oral, que intentava posar de relleu l'extrema rectitud i pobresa, quasi insultant, de Sor Clara Ponce de León, rica dama castellana i virreina de la ciutat.

Amb «Consideracions sobre els espais de la dona a l'àmbit aristocràtic i conventual», Jaume Llabrés, intenta resseguir alguns dels espais més significatius del convent i les llars aristocràtiques fixant la seva atenció principalment en «l'estrado», com espai femení. El recorregut el realitza a

través de la selecció de diferents obres pictòriques i de la retaulística de les més diverses procedències, fet que evidencia l'ús d'aquest agençament domèstic en diferents contrades. Tanmateix però, no creiem que la taula mallorquina de la Nativitat de Maria segons el retaule de la parròquia de Petra, que il·lustra el text sigui en realitat un «estrado». En canvi, la descripció que fa de la taula dedicada al naixement de Sant Joan amb Santa Isabel sembla aproximar-se millor a la concepció original d'aquest parament domèstic. L'autor cau en un error d'interpretació car adjudica al terra representat la condició de catifa i no de paviment ceràmic. Aquest tipus de terra enrajolats van ser molt típic dins l'àmbit domèstic a tot el regne, com ho confirma la multitud d'interiors representats en la pintura des del 1400 fins al tombant del sis-cents. A aquesta primera part li segueix una segona dedicada a l'anàlisi dels interiors dels convents de clausura femenins de Palma, que permet conèixer millor les característiques de l'arquitectura monàstica de l'illa.

El tercer apartat ha estat dedicat a l'estudi d'una col·lecció de dotze objectes de caire exòtic, procedents del món colonial i on cal destacar les «escudillas de las Madres fundadoras», descobertes en el convent el gener del 2004, segons expliquen en la introducció els propis comissaris. Elvira González Gonzalo ha estat l'especialista que les ha estudiat perfilant interessants hipòtesis de treball en

les que esperem aprofundeixi en posteriors estudis. En tot cas, la presència d'aquest tipus de peça, algunes d'elles certament sump-tuoses com les consignades amb els números 1, 2 o 3 del catàleg, obliguen a una nova mirada vers aquest món clos ja que les vincula directament als gustos i usos més refinats de les classes aristocràtiques del període. En aquest sentit, ens encurioseix saber, si aquí com succeí en monestirs femenins catalans la vida monàstica de les monges procedents de llinatges importants fou una prolongació darrera dels murs de la seva vida cortesana o, com sembla més plausible donat el tipus de mobiliari conservat i l'aixovar que havia de portar la novícia a l'entrar a la comunitat segons el document original de les fundadores, la presència d'aquests objectes s'ha d'entendre com un cas aïllat?

Finalment, els investigadors Canalda i Martí centren la seva mirada en l'anàlisi i l'estudi del «mobiliari del convent de les caputxines», en un article que no s'oblida d'explicar la metodologia de treball emprada, ni la documentació inèdita consultada, aspecte que ajuda a entendre i justificar millor la selecció dels mobles estudiats. Amb gran rigor, els autors fan una aportació valuosa a l'escàs coneixement, que fins el moment, es té del moble a les illes balears. S'afegeix, doncs, aquest article a la minsa bibliografia existent sobre el tema. L'estudi, dividint en tres apartats, aborda, a més del que ja s'ha esmentat, la realització i pro-

cedència del mobiliari i uns apunts sobre el moble mallorquí a partir de les peces conservades en el monestir de la Puríssima Concepció encetant noves possibles vies d'investigació.

No obliden en cap moment, i això és remarcable, inserir l'estudi d'aquestes peces en relació a la quotidianitat, intentant entendre el seu ús i realitzant una mirada dels artefactes, no com objectes descontextualitzats sinó com a elements essencials en la configuració d'un espai, sigui conventual o aristocràtic. Molt valuoses són les notícies aportades respecte a la construcció del mobiliari, documentant artesans i posant en relació peces i noms de mestres fusters donat que esbossen unes primeres línies a l'entorn de les nissagues de fusters més actius a la ciutat durant els segles XVII i, especialment durant tot el set-cents. Finalment, aporten alguns apunts sobre el moble mallorquí, des de la seva condició d'historiadors de l'art, que resumeixen aspectes idiosincràtics d'aquest on seria bo aprofundir en posteriors estudis. Com bé anuncien ells mateixos «haurien de madurar en properes investigacions, sobretot a mesura que vagin obrint-se portes» per poder explicar la pervivència de models, les formes de construcció tradicional, la importància del color en el moble, a partir d'un millor coneixement dels mobles policromats, o l'elecció i simbologia dels motius iconogràfics emprats com a resultat de gustos, modes i costums.

Justament, un cop més, obrir les portes és el que ha fet factible conèixer millor una part del patrimoni moble mallorquí reclòs entre els murs conventuals de les caputxines de Palma. Esperem doncs amb certa impaciència la propera proposta del comissaris, Aïna Moll i Jaume Llabrés.

Rosa Creixell



Àlbum de família. Imatges de la família en l'art.

Catàleg de l'exposició. Girona, Museu d'Art de Girona, (Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona, Bisbat de Girona). 2004.

El tema de la família ha estat abordat des de camps del coneixement molt dispars però mai des d'una òptica tant particular com és la mirada del propi artista que la representa. I, tanmateix, aquesta és l'última proposta que el Museu d'Art de Girona conjuntament amb els comissaris encarregats de la mostra —Teresa-M Sala i Xavier Roigé— han presentat sota el títol *Àlbum de família. Imatges de la família en l'art* que ha restat visible al públic fins el 27 de febrer del 2005.

Una iniciativa d'aquestes dimensions, amb l'interès i la novetat que suposava endinsar-se en el món familiar des d'aquesta perspectiva, requeria que l'exposició

tingués el seu corresponent catàleg raonat. D'aquesta manera i per aquell que ho vulgui, l'acurada selecció d'obres mostrades temàticament en les sales del museu s'enriqueixen amb les visions, matisos i aportacions que diferents especialistes en el camp de l'art i l'antropologia aporten a l'entorn de la qüestió.

L'eix central de l'exposició, és a dir com veu i representa la família l'artista, és també el tema del qual parteixen la gran majoria dels articles que conformen el catàleg. És important remarcar aquest aspecte ja que això determina i justifica que algunes formes de família, sobretot i especialment aquelles que s'estan generant en les darreres dècades, sols restin apuntades. En aquest sentit, els mateixos comissaris conscients de l'amplitud del tema a tractar marquen uns límits tant en l'exposició com en el catàleg, advertint reiteradament d'aquesta especial casuística.

El catàleg s'estructura a partir d'un seguit d'articles que van enllaçant cronològicament fins a donar una lectura global del tema. El lector, per tant, pot escollir aproximar-se a una visió i plasmació del fet familiar en un determinat moment o època o, i això és el més recomanable, obtenir una mirada que abasta un panorama complet i ple de matisos del que ha suposat al llarg de la història l'evolució iconogràfica i plàstica de la família. L'aproximació, per part del lector, a partir d'una seqüència cronològica o fragmen-

tada, segons els pertinents interessos d'aquest, obre, per tant, la possibilitat d'un diàleg i confrontació entre les diverses maneres de representar la família per part dels artistes. En aquest sentit el plantejament d'un fil cronològic conductor és pertinent atesa la total llibertat de la qual cada autor ha gaudit a l'hora d'escollir, més enllà del tema principal, els països, escoles pictòriques o obres que volia analitzar. I és que, aquest catàleg raonat respon a la voluntat d'esdevenir una veritable obra de referència.

Abans d'aturar-nos en el contingut i anàlisi dels articles voldríem fer esment del catàleg com a objecte material, especialment pel que fa a la seva concepció gràfica i visual. En aquest sentit, exposició i catàleg no es deslliguen mai en el seu procés de creació i, tot i que aquest no substitueix la visita sí que, aconsegueix transmetre el to suggeridor i poètic assolit en la mostra.

En la portada i obrint el catàleg s'ha reproduït el fragment central del quadre *Dama i nena mirant un àlbum*, de la pintora Rafaela Sánchez Aroca que els comissaris han rescatat, per a aquesta exposició i de l'oblit, de les reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aquest quadre, per la seva força i idoneïtat ha estat escollit per convertir-se en la imatge de l'exposició, atès que també inicia el recorregut per la mostra i apareix en tots els elements de cartelleria. Un recurs de cohesió, entre el catàleg i la mostra, és sens

dubte l'ús d'un mateix color per a la tipografia i per a les parets de les sales. En aquest cas, s'ha escollit el vermell de tonalitat granatosa, conegut en el segle XIX com roig isabelí, també present en l'obra de Rafaela Sánchez Aroca. Elecció que, evidentment, no podem considerar casual i, que en tot cas subratlla la cura que s'ha tingut en els més ínfims detalls. I és que no es pot oblidar que els comissaris al convidar-nos a traspassar el llindar d'un món familiar, clos, íntim i particular han pretès també crear l'atmosfera pertinent.

Rafela Sánchez Aroca capturà un moment familiar del qual en fa partícip i còmplice a l'espectador a través de la mirada del personatge infantil. L'escena, que es desenvolupa en un interior, presenta a una dama mostrant un àlbum familiar a una nena. Mentre la dona sosté una fotografia entre les seves mans, la nena subjecta l'àlbum obert i dirigeix la seva atenció a aquell que les observa, convidant-lo d'alguna manera a compartir l'instant. No pertoca aquí anar massa més lluny en l'anàlisi pictòric, però cal apuntar, tal i com ho va fer la comissaria en la pertinent presentació, certs aspectes i matisos al respecte. Tal i com ella exposà ens situem davant el retrat d'una mare i una filla en l'acte de reactivar la memòria familiar i, per tant, en el moment de compartir i enfortir els lligams emotius. Creiem no errar en indicar que l'elecció d'aquesta obra pictòrica com una de les imatges principals permet als

comissaris establir un nexa amb el visitant. És un doble convit. Per una banda el de la jove retratada, per altra la dels comissaris a entrar en el joc de la memòria. I aquí s'obren una infinitat de possibilitats. Invitació a gaudir de l'exposició, a endinsar-nos en el tema que han proposat o emportar-se part de l'exposició a casa a manera de catàleg. Per això al final del mateix, seguint com en les sales el cicle vital que les organitzen, amb el mateix títol i, fins i tot reproduint els recursos expositius i els textos, s'han reproduït la totalitat de les obres exposades. Per tant tenim davant nostre un àlbum que no és altra que el conforma la mateixa exposició i on possiblement sols restarien per enganxar les imatges d'abans i després d'inaugurar.

En aquesta consciència dels ritmes de constants canvis a què es troba sotmesa la institució de la família, la manera de veure'ns, entendre'ns i captar-nos físicament hi ha un altre element gràfic a destacar: l'interior de la portada. En ell apareix, en aquest constant i subtil joc de propostes de diàleg i reflexió, el rostre de la nena des-tramat oferint-nos una imatge pròpia del món informàtic, que evoca les noves maneres de perpetuar-nos pel que fa a la memòria. Preocupació que recull Xavier Roigé en el seu article.

Hom s'adona, amb una ullada a l'índex, que el catàleg s'ha estructurat amb quatre blocs en els quals el darrer correspon a l'àlbum pròpiament dit. En el primer,

a manera de textos introductoris de presentació, signats per les autoritats pertinents, en aquest cas Josep Quintanas i Bosc i, Josep Manuel Rueda, actual director del Museu d'Art de Girona, coneixem de manera breu com neix la iniciativa, perquè i què es trobarà el públic visitant en el seu recorregut.

A partir d'aquí i, amb un poema de Narcís Comadira, titulat justament *Àlbum de família*, els comissaris emmarquen les qüestions fonamentals del tema constituint un segon apartat argumental. Tal i com s'apunta amb el mateix títol «Àlbum. Imatges de la família en l'art. Anotacions introductòries per a una exposició», primer dels tres articles que al nostre entendre conformen aquest hipotètic apartat, serveix per a explicar per part dels comissaris com es configura el discurs, quins eren elements essencials del mateix fent un recorregut pel discurs expositiu i la seva pertinent concreció en els àmbits. Seguidament, Xavier Roigé, a «La família en la història europea» planteja des del camp antropològic i fent servir tres talls cronològics —del món antic fins inicis del segle XVIII, el segle XVIII i XIX, i a partir dels anys setanta del segle vint— els moments principals de com va anar evolucionant el concepte de família. En canvi, en «Iconografies familiars, continuïtats i transformacions», Teresa-M. Sala planteja quins han estat els contextos narratius, les confluències i divergències en les mirades dels artistes sobre la família. En aquest cas

el discurs s'articula a partir del punt d'encontre entre art i família, tal i com ella mateixa exposa, avançant i presentant al lector quins són els articles i el seu contingut .

Les maneres que els artistes han retratat els diferents grups familiars queden recollides a partir d'un fil conductor cronològic en deu articles, tal i com ja s'ha insinuat anteriorment. Iniciant el recorregut d'aquest tercer bloc, M^a Rosa Terés signa «Quotidianitat i Sagrada família al final del gòtic». No es tracta aquí de fer un resum de tot allò que cadascú d'ells ens descobreix però cal destacar que, en aquest cas, l'autora amb un llenguatge precís, centra la seva exposició en l'ús de la imatge de la família al servei de la doctrina cristiana i l'assimilació d'aquesta a la Sagrada Família com a model ideal. El recorregut s'inicia a partir de la configuració d'una nova mentalitat segons els textos i les imatges per acabar explicant-nos els cicles narratius més importants amb la Sagrada família: La Nativitat, l'adoració, l'epifania i acabant, el recorregut exemplificat amb un cert nombre d'obres representatives, en la fugida i estada a Egipte. És just indicar, que en aquest primer article i com succeirà amb la resta, el lector, es lamentarà de l'escassetat d'imatges fruit dels imperatius pressupostaris més que de la voluntat de comissaris i autors. Tanmateix però, aquest contratemps no desitjat però malauradament freqüent en aquest tipus de publicació, reverteix en la delecta-

ció del lector donat que moltes de les obres escollides com a exemples no són excessivament conegudes pels neòfits en el camp de l'art i el públic en general.

Cristina Fontcuberta, escull determinats exemples per endinsar-se, sota el títol «La família es (re)presenta. El retrat en l'època moderna», en la vessant més sociològica de la proposta. L'autora, conscient que tant important és el que es veu com el que s'amaga, no s'oblida de passejar-se per les formes de representació de la família que es troben més al marge en l'època moderna. Abans però, ha insistit en el paper, l'ús i valor del retrat, com a exponent de la projecció d'una determinada imatge, sigui familiar o individual. Va confeccionant el seu discurs destriant exemples de les diverses realitats familiars europees que ens presenten en la pintura, ja sigui del nord o del sud, incidint en el nexa entre allò representat i el servei que en fa a la memòria col·lectiva o particular. Destacar finalment que l'autora, qüestiona, de manera tímida, la interpretació que hom fa des de la contemporaneïtat i per tant, recorda al lector, que l'art no sempre s'ha mirat amb la mateixa intensitat, que molts cops depèn d'aquell qui el mira i insisteix en la idealització que l'art ha fet de la institució familiar.

Amb el següent article, signat per Antoni Marí, arriba el lector a un moment crucial en el discurs sobre la família. En «Privacitat domèstica i familiar en el segle de les

llums» es rastregen aquests canvis de percepció a l'entorn del que s'entenia i concebia com a grup familiar que es van donar-se fonamentalment ja en la segona meitat del segle XVIII. L'anàlisi parteix bàsicament d'observar el que va succeir en el món francès, motor del canvi ideològic en aquest període, fent escasses referències a altres realitats. Justament aquest és un dels problemes que hom haurà de sortejar. Donat que ens trobem davant d'un àlbum, la mirada dels diferents autors guanya, tal i com s'ha indicat anteriorment, en llibertat d'elecció pel que fa a les obres que cadascú vol examinar o emprar com exemples a mostrar. Tanmateix però, el fet que el consens d'allò analitzat sigui tan ampli, recordem la mirada i manera de representar la institució de la família per part dels artistes europeus, comporta, inevitablement, una mirada fraccionada. En realitat, aquests fragments, reforcen una de les idees centrals: la diversitat de models juntament amb el fet que la història de la família i la mateixa mirada de l'artista no han estat mai una realitat lineal i plana sinó ans el contrari, polièdrica.

Retornant a l'article escrit per Marí, ell és el primer que comença a centrar la mirada com va influir la nova concepció familiar en els artefactes que vestien les estances i en els espais. En aquest sentit i malgrat escassejar la referència a obres o peces artístiques concretes fa adonar-nos com els mobles o la porcellana poden tenir una càrrega simbòlica similar a un quadre.

En definitiva, com l'art esdevé una eina al servei del seu propietari.

Les relacions art - família són abordades pel que fa al segle XIX en quatre articles que ofereixen un ventall de mirades disperses que expliquen els diferents models existents en la centúria i les seves iconografies particulars. Teresa -M Sala i Mireia Freixa, analitzen la realitat de la família burgesa, en canvi, J. Enrique Monterde estudia el model obrer. Complementen aquests dos estudis els de Llorenç Alòs i, Josep Casals els quals incideixen en aspectes fonamentals del període com és la visita al fotògraf, és a dir el significat d'aquest desig de perpetuació o com incidirà, en la representació artística, canvis fonamentals en l'estructura familiar.

L'aproximació al món burgès i al seu model familiar a partir dels aspectes artístics són dibuixats per Teresa - M. Sala i Mireia Freixa a «El temps de família. El model burgès i el mite de la vida privada». En aquestes pàgines són formulades algunes de les idees fonamentals que configuren l'època, altrament, també recollides per la resta de especialistes que tracten el període. Especial menció a l'atenció que les esmentades autores fan a l'evolució dels interiors, entenent-lo com a paradigma o escenari principal del món burgès, tot incidint en el concepte de «llar» com a reducte «d'intimitat». I, és en aquest reducte on les dones i els nens prenen un paper rellevant de les funcions cerimonials d'ordre social. Ens recorden,

novament, la importància de la fotografia per a la creació ideal d'una determinada imatge familiar i diferencien aquesta de la realitat, aportant-nos la distinció entre una imatge de família i retrat de família. Els dos articles següents, com a mirada de contrapunt social respecte a l'anterior, considerem que són complementaris i s'enriqueixen un a l'altre. Ja hem indicat que J. Enrique Monterde fa una aproximació a la família obrera en «La familia obrera en sus imágenes», mentre que «La imatge de les famílies camperoles. Anar a cal fotògraf», de Llorenç Ferrer i Alòs incideix en aquest acte amb una forta càrrega simbòlica. Per la seva part, Josep Casals, fa palès els estrets vincles entre pensament i formes de representació tot mostrant els canvis en els patrons iconogràfics fruit de l'escissió cultural del moment.

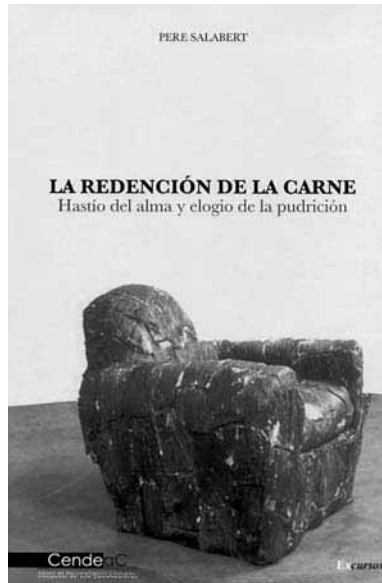
Ja quasi en el final d'aquest llarg recorregut per la visió donada pels artistes de la família l'article de M.J. Balsach indaga sobre els possibles significats del retrat familiar a l'albada del segle XX. I és que com ella mateixa diu «*Des de les obres de Kokoschka i d'Egon Schiele d'inici de segle, el retrat de família fa aparèixer un altre rostre que no és la rememoració testimonial i objectiva d'un present sinó conflicte, angoixa i lluita existencial*». És més, la iconografia familiar i el seu significat es va transformant. Partint de l'anàlisi d'alguns retrats del pintor Otto Dix, mostra els conflictes interns de la institució familiar, aturant-se en el Pop Art americà moment

que la imatge familiar esdevé una eina de primer ordre per poder criticar la naixent societat de consum capitalista fins arribar a la reinvençió i ús que en farà l'art conceptual.

Possiblement la mirada més íntima i personal ens arriba a «S. O.S: a la recerca de la mare en l'àlbum de família. Feminisme, família i art contemporani» d'Assumpta Bassas quan, l'autora, es serveix de la seva pròpia realitat vital per plantejar-se i encetar les seves aportacions al tema. De manera concisa s'exposa el que va suposar el feminisme en totes les transformacions de la imatge familiar i ens descobreix com ha estat i com s'ha mantingut, per part de les artistes contemporànies, l'interès per la representació d'allò que s'ha anomenat família. En aquest sentit, cal destacar la coherència positiva quan reclama i fa palesa la necessitat d'una segona part per aquesta exposició on haurien de ser abordades les noves realitats familiars. Amb un estil directe A. Bassas escull tres artistes contemporànies i de casa nostra per a formular-se, a través de la seva obra, què significa per a elles com a dones i artistes l'àlbum familiar. Escull conscientment explicar-nos l'obra de Fina Miralles, Eugènia Balcells i Cori Mercader, la qual amb la seva obra «Natura morta, Still life» és justament qui tancava la mostra. Finalment, en aquest llarg recorregut pel temps i les maneres de retratar la família per part dels artistes, Joan Bestard, tanca amb «Fer visibles relacions primordials» on

es pregunta sobre l'exercici actual de representar-se centrant-se en demostrar que l'art modern d'avantguarda es basa, segons aquest antropòleg, en la supressió de la domesticitat. I és que lluny d'estar tancat, tots i cadascun dels textos, evidencien que en qualsevol àlbum familiar resten sempre moltes pàgines per mirar...

Rosa Creixell



PERE SALABERT:
La redención de la carne.
Hastío del alma y elogio de la pudrición.
Murcia, CendeaC, 2004.

L'escena del crim: gènesi i destí final de l'ànima

La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición inaugura la col·lecció *Excursos* de les publicacions que duu a terme el *Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo* (CendeaC) de Múrcia, entitat dedicada a la investigació, aplec documental i difusió de l'art contemporani.

Ara bé, com a paraules prèvies a la presentació del llibre voldria fer algunes observacions que no només concerneixen al «gènere» de la ressenya bibliogràfica, sinó

que també estan perfectament justificades —en opinió meua, si més no— en relació tant a l'obra present de l'autor com a la seva producció en general. En tant que la ressenya vol donar notícia d'una obra recent, i que en major o menor mesura pren partit en recomanar-ne o no la lectura, evoca en els futurs lectors unes expectatives que s'hauran de resoldre favorable o desfavorablement en la consumació de l'acte. I considero plausible emprar aquí també la qualificació de «prejudici», entenent aquest terme en el seu sentit original: judici previ, i sovint erroni, que hom emet en relació a allò del qual encara no ha assolit un coneixement suficient. El més curiós, aleshores, és que al meu entendre la impressió final de la lectura resulta més afortunada com més intervé el factor sorpresa (de grata sorpresa), és a dir, quan l'obra supera les nostres expectatives i fa palesa l'equivocació del nostre prejudici tot donant-nos a conèixer una nova teoria. Per dir-ho amb altres termes: tot això es produeix quan rebem una doble lliçó. En el cas de l'autor que ens ocupa aquí, no cal esperar la ressenya prèvia a la lectura del llibre perquè tot sovint el fenomen al que em refereixo ja es produeix en el títol de l'obra, que de tan apropiat i sintetitzador del discurs que introdueix esdevé primer enganyador. I amb això vull dir que nodreix el nostre prejudici per tal de mostrar-nos després la seva plausibilitat. Però no és l'autor qui ens fa caure en aquesta trampa suposada; ans al contrari, és el propi lector que transforma en

esquer allò que en realitat era un aliment.

En les meves tasques de col·laboració en els treballs de l'autor sovint he executat les instruccions rebudes sense que em fossin revelades les «causes finals» de les labors que acomplia, és a dir, tot mantenint aquella «distància de seguretat» que havia d'evitar els esmentats prejudicis relatius a l'obra ja acabada. I he patit amb una certa freqüència aquest «fenomen» del qual voldria advertir amb aquesta breu reflexió. Podria aportar més proves del que s'esdevé amb aquests llibres —els intents de classificació temàtica i metodològica per part de les biblioteques i algunes ressenyes que els ubiquen en unes determinades disciplines, amb el resultat d'oferir-nos-en una visió parcial que només s'evitaria amb una lectura atenta— per tal d'insistir en el perill de caure en l'enganyosa conjectura. I, tanmateix, saber que no per això manllevaré l'encant de la doble lliçó que ens haurà de donar el llibre que tracto aquí, novament per un doble motiu: un, perquè l'advertència no pot evitar que el lector tingui unes expectatives, i l'altre perquè l'originalitat de l'autor és tal que no pot fer més que excedir-les.

Fins ara m'he referit a la producció de Salabert *en general*, amb el benentès que la «norma», si n'hi ha una, és aplicable al particular; sobretot perquè *La redención* no es pot concebre sense el llibre que el precedeix. El mateix autor ens adverteix que es tracta d'un «retorn a l'escena del crim» per

deixar constància de la seva acció allà on el volgut autor del crim perfecte retira les evidències inculpadores. I no es tracta de mera insistència, atès que si el «retorn» es volgués comparar amb l'obsessiva penúltima pinzellada de Leonardo en la Gioconda, caldria més aviat concebre el quadre en extensió centrífuga: un quadre que no s'amplia dins dels límits del marc, sinó que n'eixampla els límits per tal de explicar allò que en la primera versió només quedà insinuat. I aquí cal referir-se novament al *modus operandi* de l'autor, que ens remet a una història —que tan sovint defuig metodològicament—, a un fil conductor que segueix el seu pensament inquiet intentant aglutinar els múltiples interessos que no semblen trobar un punt i a part, sinó que obren camins, es ramifiquen i broten en un altre lloc, perquè només poden desenvolupar-se en l'aire renovat d'una altra obra o potser esdevenir —si s'havien de sotmetre en la seva totalitat a una llarga anàlisi— en enciclopèdia.

L'antecedent immediat en aquest cas —l'«escena del crim» ja referida—, que cal tenir present si volem entendre *La redención*, és *Pintura anémica. Cuerpo suculento* (Barcelona, Laertes, 2003), la lectura del qual és recomanable, però no imprescindible, atès que Salabert elabora a *La redención* l'escaient síntesi dels punts determinants de la *Pintura anémica*. Val a dir que una síntesi no sempre és fàcil per a un autor si ha d'evitar repetir el que ja havia escrit.

La comesa principal de *Pintura anémica* havia estat la de comprendre els canvis, més que no pas l'evolució, de les formes artístiques al llarg de la història en el seu oscil·lar entre el refús i l'atracció del cos, la matèria. Una llarga tradició teòrico-filosòfica de l'art, exemplificada amb el model històric d'Ortega i Gasset en el seu assaig «Sobre el punto de vista en las artes», havia volgut demostrar que l'art presentava una tendència a acomplir una presumpta finalitat, sempre en *progrés*. Però l'àmbit d'aplicació de la teoria havia estat sempre parcial, havia passat per alt tots aquells períodes, totes aquelles manifestacions, que no s'ajustaven a tal finalitat. Invalidada doncs per fragmentària i rígida aquella propensió envers un ideal, tot apuntava, doncs, al fet que el «procés» de l'art responia més aviat a la diferent consideració d'aquest món natural —paral·lelament a les creences religioses i a les concepcions filosòfiques—, a les relacions canviants entre el món exterior i el món interior: des d'una espiritualitat que evitava la materialitat del món situant les coses en un àmbit atemporal com a lloc de l'«autèntica» bellesa, a la representació, primer, i la presència més tard de la matèria més execrable en l'art, tot passant per l'acceptació de les conseqüències de l'esdevenir temporal —condició *sine qua non*— del cos.

Un dels resultats més originals de la *Pintura anémica*, al meu parer, fou la proposta d'un nou mètode d'anàlisi per a les obres d'art,

basat principalment en la semiòtica, on tenien cabuda tant els fins —la representació— com els mitjans —la presència, la tècnica, els rastres de l'execució. Derivat aquest procediment de les conclusions tot just indicades, s'aparta d'altres mètodes, com ara l'iconològic de Panofsky, que encara avui dia té una vigència desmesurada si tenim en compte que el seu àmbit d'aplicació, com els models històrics ja esmentats, es redueix a unes èpoques molt concretes de la història de l'art. Ben lluny de menysprear el mèrit de sistemes com la iconologia, car en el seu moment suposà tot un avenç i fou de gran utilitat per a enfrontar-se a gran nombre d'obres artístiques, sobretot les produïdes en els períodes del Renaixement i del Barroc, el que pretenc amb aquest apunt és assenyalar que malgrat la validesa d'un mètode no s'haurien de desatendre les seves limitacions, ni evitar la introducció d'altres operacions que serien més adients per a l'estudi d'una disciplina. Són aquestes les precaucions amb què Salabert havia elaborat la seva tècnica, i ho demostrà quan l'amplià uns capítols més enllà de la primera exposició per anar a veure aquelles obres d'art que, en esdevenir *metallenguatges*, s'encabrien molt difícilment en la relació contingut mental-texturalitat, ampliació amb la qual semblava demanar als futurs aplicadors del mètode les mateixes prevencions que a ell mateix l'havien determinat.

Així, si la preqüela de *La redención* havia estat un propòsit acomplert, la seqüela de *Pintura*

anémica esdevé ara la conclusió d'aquelles conseqüències del problema en el seu plantejament inicial —l'oscillar de la materialitat en l'art—, tot plegat, això, de manera que si hom en enfrontar-se a un problema vol establir les causes per controlar els fets, l'autor tampoc pot deixar estar els efectes. I això no ho constatem només d'un llibre a l'altre, sinó que ja ho trobem en cada obra.

El zumzeig de la materialitat en l'art quedava al final de la *Pintura anémica* fixat en el que l'autor anomena «suculència», artificialitat i malbaratament d'un cos que caracteritza nombroses manifestacions de l'art contemporani. Aquesta *suculència*, encarada amb l'altre extrem (la pintura més volgudament espiritual), semblava apuntar a una inversió dels interessos de l'art, potser ara dirigits a la provocació. Però ja s'insinuava una altra possibilitat, que només es desenvoluparia a *La redención*, una possibilitat que aconsegueix demostrar de quina manera aquell interès, aquella recerca, en el fons no ha canviat de sentit sinó que ha pres una altra via. Així, doncs, amb *La redención de la carne* Salabert ha anat al «lloc del crim» a recollir *el què* de l'ànima en l'art, tot aprofitant el seu viatge per ampliar la teoria i l'estètica contemporània —el que donaria més cos a les seves indagacions— en situar adientment en el seu lloc elements categòrics com el *fàstic*, la *repugnància*, i aquella altra categoria estètica que s'hi relaciona: l'*abjecció*.

L'obra es divideix en quatre parts en les quals l'autor ordeix la filosofia, la psicoanàlisi i l'art per configurar una trama en la que es presenten i recuperen els motius, tot avançant, sense exposar-les íntegrament, les conclusions finals. És per això que malgrat ésser *La redención de la carne* un llibre més fluid en l'escriptura —i en conseqüència de més fàcil lectura— que la *Pintura anémica*, demana una atenció constant que recuperi els punts essencials que conduiran al final. Tanmateix, donat que l'obra no manca d'una exposició ordenada, lògica i clara, després d'una introducció que és declaració d'intencions, la primera part sintetitza el recorregut que ha realitzat l'art, paral·lelament al pensament, en relació al cos en general i a la matèria en general tot ampliant les reflexions de la *Pintura anémica* amb noves fonts, entre les quals tal vegada caldria destacar l'interessant judici de valor que Salabert efectua dels treballs de l'anatomista, amb aspiracions d'artista, Gunter von Hagens, que exposa arreu del món autèntics cadàvers conservats mitjançant la seva tècnica de *plastinació*. Però ja hem vist que res no és gratuït en l'obra, i així com les apreciacions que fa l'autor de l'anatomista li serveixen per entrar en la distinció i raó de ser de les sensacions torbadores que han fet incursió en l'estètica, també el condueixen a una avaluació directa i sense embuts, alhora que mesurada, dels criteris de creació, recepció i estimació dels productes de l'art actual.

Mentre la segona part del llibre s'ocupa del rebuig cultural del cos amb el desig d'alliberar l'ànima (vell desig d'arrel platònica) deixant pas a la recuperació i exaltació de la matèria, la tercera part se centra en la seva degradació, la pudrició de la carn. Trobem així, finalment, la síntesi que uniria dues tendències que semblaven fins ara tan inconciliables. I la trobem, aquesta síntesi, a partir de l'esmentada teoria de l'abjecció lligada, a tall d'exemple, a una de les últimes obres de l'artista català Marcel·lí Antúnez, *Sistema necrosí*. Una obra que exposa un cadàver d'autèntica carn a la vista del públic per a què es descomposi, un cadàver —carn de porc i de vedella combinades— que amaga en el seu interior, amb l'esquelet, les conegudes paraules del poema de Foix: «És quan dormo que hi veig clar».

Això il·lustra a la perfecció la tesi de Salabert. D'una banda, la tria d'un missatge les evocacions del qual, molt interessants, reben el seu just comentari; d'altra banda la cloenda del *leitmotiv* del llibre: l'origen de l'ànima, però invertint la consideració d'aquella ànima espiritual de tradició platònica i cristiana per anar a la idea d'una ànima menys espiritual, més humana, relativa a la vida de l'ésser humà que queda, un cop desaparegut el cos, com a memòria que ocupa per un temps de duració variable el lloc que havia ocupat ell. És aquella ànima, al cap i a la fi, que tan justament ens transmeten accions com la del jove que es llença als braços de la seva àvia

quan el que voldria abraçar i besar en realitat és la seva bondat, la seva tendresa, la bonesa que es desprèn dels seus actes, com relata Proust en la seva novel·la *A la recerca del temps perdut*.

Una acurada selecció d'imatges serveix de cita a l'exposició del pensament de l'autor. De manera semblant a la *Pintura anèmica*, però més clarament encara, aquí les imatges esdevenen el colofó de les idees que s'exposen, el qual causa un efecte semblant a l'experimentat per l'excursionista que després d'una caminada duríssima, s'adona sobtadament que la fita que buscava era en el seu interior i l'havia acompanyat tot el trajecte. He esmentat més amunt la semiòtica —absent en l'obra ressenyada— com una de les disciplines amb pes en la metodologia que havia exposat Salabert en el llibre anterior. Així com he esmentat també altres línies de pensament, cal reprendre el punt de la dificultat de classificació de l'obra en una matèria o gènere determinats. L'autor ens ho adverteix tot decantant-se, si calgués prendre partit, per l'antropologia filosòfica, això sí: «a condició de no ser massa exigent», perquè si el que es vol és analitzar un fenomen, no s'ha de romandre en un punt de vista unilateral, sinó que cal fer intervenir la major part possible de perspectives, sobretot si el tema tractat comporta elements que defugen l'especialització, volàtils com són en les seves manifestacions. No es tracta doncs, en aquest sentit, només de l'art, que com a activitat humana retrotreu

a la condició del col·lectiu que és el seu creador, ni de les manifestacions contemporànies que refusen tot allò que l'estètica tradicional havia imputat a l'art per fer-hi entrar allò que li havia negat, sinó del rerafons que segons Salabert hi ha en les tendències extremes i intermèdies de la «pintura anèmica» per una banda i de l'«art suculent» per l'altra: cos i ànima, presència i representació, realitat i ficció, que en el fons no s'oposen sinó que interactuen i es complementen mútuament.

Encara voldria destacar, per poder cloure, la ironia que l'autor aconsegueix conjugar de manera magistral amb el rigorós tractament dels cabals, i en ocasions (m'atreviria a dir) tràgics, temes que l'ocupen. Vet aquí.

Tania Alba