



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

La flagelación de Urbino y la permanencia de sus enigmas

Autor:

Bozidar Darko Sustersic

Revista:

Estudios e investigaciones

1994, 5, 121-125



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

LA FLAGELACION DE URBINO Y LA PERMANENCIA DE SUS ENIGMAS

BOZIDAR DARKO SUSTERSIC

Introducción

Desde que fue escrita *Pesquisa sobre Piero* ha corrido mucha tinta en torno a un tema que sigue sin esclarecer totalmente.

Como todas las propuestas de historia de arte, las que hace una década formulara C. Ginzburg requieren del lento trabajo de análisis y revisión que solo el tiempo podrá confirmar o rectificar. Los datos que se logren aportar, lejos de descalificar su obra, son en buena parte mérito de la actualidad y permanencia de su convocatoria sobre el tema.

Es imposible, sin embargo, discutir cualquiera de los aspectos tratados sin hacer alguna referencia al conjunto del libro en cuyo contexto adquiere dicho planteo su significado original.

Por ello antes de referirnos al tema específico, la identificación de un personaje pintado por Piero en la "Flagelación", haremos una breve referencia a la *Pesquisa sobre Piero* y a las posibilidades y límites del oficio del historiador en un tema de Historia de Arte. Finalmente, como conclusión, se mencionarán algunos de sus conceptos cuya excepcional lucidez conquista nuestra total adhesión.

Piero della Francesca visto por un historiador

El autor se hace cargo de su grave limitación de no poseer formación de historia de arte. A pesar de ello piensa alcanzar, de todos modos, resultados importantes con las herramientas exclusivas de la investigación histórica. No excluye, por supuesto, los aportes de otros historiadores de arte, sin los cuales será difícil su propia investigación. La condición de lego en la materia constituye un reto o desafío lanzado desde la primera

página y cuya motivación perdura hasta el final. Lo más notable es que parece lograr su propósito. Por lo menos deja la impresión de haber resuelto los principales misterios de este pintor, olvidado durante siglos y redescubierto por nuestra época.

En realidad poco nos dice sobre Piero en su pesquisa Carlo Ginzburg.

No investiga sus ideas sobre el arte y el hombre. Se interesa, en cambio, por los personajes de las pinturas, de sus nombres y apellidos y de las circunstancias que los llevaron a ser retratados.

Mientras Piero responde a la pregunta sobre el hombre con imágenes geometrizadas de seres que pueblan un espacio, que es como ellos mismos pura geometría, el historiador responde: es Besarión, es Giovanni Bacci, es Buonconte Montefeltro, que vivió en tal época y murió en tal año.

Queda para el lector decidir sobre la prioridad de uno u otro aspecto para un mejor conocimiento de Piero, o sea: ¿qué es lo esencial y qué lo subsidiario? ¿Qué es lo que hace que una obra sea un Piero y no un Pisanello o un Ghirlandaio? (que fueron los retratistas de la época e incluían, sobre todo el último, muchos retratos en sus pinturas).

El interés de las disciplinas históricas reside en los testimonios referidos a su área, presentes en las obras de arte. De allí la preocupación de saber el nombre de los representados y sus redes de relaciones. Miguel Angel pensaba que a nadie le interesaría dentro de mil años quién era y como era tal o cual personaje. Por lo que se puede juzgar se equivocó, por lo menos en este caso. Sin embargo, en general, las obras han perdurado no sólo como testimonios históricos sino por algún tipo de mensaje que transmiten y las vuelve valiosas a la posteridad. En este caso, es ver a los hombres a través de los ojos y la mente del artista, petrificados en sus gestos y bañados por la misma luz intangible y universal que no se conmueve (como la de un Caravaggio o un Rembrandt) con el espectáculo que alumbraba, a no ser por el descubrimiento de que todo lo visible e imaginable tiene forma de cubo, de cilindro y de esfera. Esta obsesionante revelación, aunque provenga del siglo XV, tiene para nuestra época una extraña e impactante actualidad.

El descubrimiento de Piero de que el ser humano y el espacio participan de la misma estructura (matemático - geométrica) mensurable, fue ya anunciado por Giotto y después por Masaccio y Donatello. Su aporte personal consiste en separar todos los componentes dramáticos que acompañaban esa búsqueda, mostrándonos el teorema en su fórmula esencial.

Hemos querido recordar, una vez más, las características del arte de Piero, para poner en evidencia que no todo lo que excede el dato histórico de nombres y fechas merece el juicio peyorativo de pura degustación esteticista, como parece insinuarlo el autor.¹

Es éste un frecuente y grave error de toda una corriente de interpretación, que no siempre tiene conciencia de que la obra artística es uno de los más ricos y complejos

productos de la vida y de la cultura del hombre, donde cada aspecto, cada punto de vista es solo una parte del todo, lo cual no debe perderse de vista por más especializada que sea cada una de esas pesquisas. El precio que suele pagarse por esa falta de visión universal puede ser muy elevado. Un ejemplo de ello son muchas de las actuales restauraciones, cuya avanzada tecnología parece tornar inútil los criterios de análisis y crítica de Historia de Arte que juzga visualmente las diferentes situaciones plásticas y artísticas de una obra. Las pérdidas en estos casos son, como se sabe, irreversibles. (Un ejemplo es la limpieza de los Rembrandt, del Metropolitan Museum de Nueva York).

¿Giovanni Bacci o Girolamo Amadi?

Nos referimos a continuación a un personaje clave de la "Flagelación de Urbino" identificado por Ginzburg como Giovanni Bacci. A pesar de las convincentes razones aducidas por el autor existe una obra de Piero no analizada ni discutida que arroja dudas sobre muchos argumentos de la *Pesquisa*. Se trata del "San Jerónimo con un donante" de la Galería de la Academia de Venecia. El hombre arrodillado, que lleva la inscripción: "HIER. AMADI. AVG. F.", es extrañamente parecido al personaje que Ginzburg identifica en la "Flagelación", en el "Retablo de la Misericordia" y en los frescos de Arezzo con Giovanni Bacci.

El análisis de esta obra de Venecia se reduce a una nota con la cita de M. Aromberg Lavin según la cual el parecido es válido excepto *for the face*².

Un examen más detenido no puede pasar por alto el hecho de que el personaje lleva en su hombro, también derecho, la banda roja que tiene Bacci en la "Flagelación" y que Ginzburg identifica como un símbolo cardenalicio entregado en Constantinopla a Besarión en el año 1440.

De ser verídica esta identificación (presumida por una noticia del siglo XVII que menciona a Bacci nuncio ante el César, faltaría aclarar la presencia de la misma insignia en el cuadro de Venecia. El apellido Amadi del personaje que lleva esa banda roja podrá cuestionarse rechazando la autenticidad de la inscripción (que no se ciñe al plano como las demás de Piero), pero negar el nombre ofrece más dificultades por la presencia de su patrono - San Jerónimo.

En apoyo de la hipótesis de Ginzburg podrá sugerirse la siguiente explicación: Piero retrató a Giovanni Bacci en el cuadro de Venecia como embajador, que llevó a San Jerónimo el nombramiento cardenalicio, para destacar el paralelismo de ambas situaciones, la de San Jerónimo y la de Besarión. Más tarde Girolamo Amadi, hijo de Agustín, se interesó en el cuadro por la imagen de su santo y después de adquirirlo hizo poner su nombre para identificarse con el donante.

Entre el cuadro de Venecia y el de Urbino hay una gran diferencia estilística. La

expresión dramática del ermitaño y la débil identidad de las formas geométricas ubican a la obra de Venecia tan al principio de la carrera artística de Piero como sea posible. En cambio la ausencia de cualquier nota dramática y la extraordinaria racionalidad geométrica y espacial de la “Flagelación”, la alejan notablemente de la primera. Los diez años que transcurrieron entre 1448 (o 1450) y la fecha 1459 - 1460 propuesta por Ginzburg para la “Flagelación” parecen pocos, pero aún así son suficientes para producir notables mutaciones en el aspecto del mismo retratado. Entre las más notorias está la pérdida progresiva de su cabello. Las profundas entradas de las sienas del Girolamo Amadi anuncian los futuros cambios. El personaje del encuentro de Salomón con la reina Saba se cubre con un gorro, pero el retrato siguiente, en la muerte de Cosroes muestra una notable disminución del cabello. Cuando fue pintado bajo el manto de la Virgen de la Misericordia su calvicie exhibía decisivos avances y era ya del todo declarada en la “Flagelación”. Las correcciones de la parte superior de la cabeza de estos dos últimos retratos se deben precisamente a que Piero tendía a la reducción geométrica de la esfera mediante cierta simplificación de las cabelleras. En este caso el cráneo calvo de un retratado exigía una mayor fidelidad al modelo en las partes anatómicas que antes (aún en el bosquejo) redondeaba el cabello.

Este es solo uno de los aspectos que quedan sin esclarecer. Por ello sería oportuna una lista de cuestiones no resueltas que señalen direcciones a las futuras investigaciones sobre el tema.

Conclusión

Estas observaciones no significan cuestionar en su conjunto esta obra de Ginzburg, la que puede llegar a convertirse en un clásico en su género. Su limitación consiste en no poder trascender la metodología exclusivamente histórica y captar el contexto de - mayor amplitud - en el que se movía el pensamiento del artista. Como fue señalado al comienzo, el reconocimiento de esa limitación fue su punto de partida y el argumento que confiere interés a su búsqueda y vehemente argumentación.

Ojalá fueran más frecuentes este tipo de obras por más limitaciones que contengan. Por lo menos en ella no se trató de suplir la verdadera búsqueda mediante paralelismos sumarios, mas o menos forzados, entre series de fenómenos artísticos y series de fenómenos económico-sociales³. Este hábito intelectual simplista (teorizador de una historia de arte *naif*) plantea demasiado frecuentemente las conexiones entre la obra de arte y su contexto[...] en términos brutalmente simplificados: por ejemplo viendo (como se ha hecho recientemente) tras la pintura de Piero della Francesca a la Umbría agrícola y patriarcal.⁴

Muchos son los pasajes que deseáramos incluir entre las menciones de estos comentarios. Citaremos un pensamiento más:

Un examen combinado de las *selecciones estilísticas*, de los *módulos iconográficos* y de los *contactos con los comitentes*, frecuentemente necesario, [...] aún para esa operación histórica preliminar que es la atribución de una fecha. La meta, infinitamente más ambiciosa, de una *historia social de la expresión artística* podrá alcanzarse solamente mediante la intensificación de este análisis [...].⁵ (Lo subrayado es nuestro).

Es claro que solo la investigación interdisciplinaria puede intentar este ambicioso cometido. En esta búsqueda multi - metodológica el historiador de arte no debe relegar su lugar pues de él se espera, no una simple degustación, sino la lectura plástico - visual de la obra. Solo él puede llevar a cabo este desciframiento que es su misión y aporte fundamental a esa historia social de la expresión artística que a todos nos congrega (historiadores, sociólogos, antropólogos, psicólogos y los demás estudiosos de las ciencias del hombre).

NOTAS

- ¹ Ginzburg, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, Muchnik Ed., 1984, p. 152, il. 94, p. XXI.
- ² *Ibidem*, p.107.
- ³ *Ibidem*, p. XXII.
- ⁴ *Ibidem*, p. XXI.
- ⁵ *Ibidem*, p. XXII.