

**Anscari M. Mundó, *Un santerist d'ivori de Miquel Àngel Buonarroti?***

Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2006

Presentació: IEC, Sala Pere Coromines, 25 de maig de 2006, set del vespre.

Presentar el llibre d'Anscari M. Mundó sobre l'atribució d'una nova obra a Miquel Àngel és un plaer i un honor, per diverses raons. D'entrada, per l'interès dels temes que afecten Miquel Àngel. També perquè la hipòtesi del llibre obre la possibilitat d'enllaçar directament Miquel Àngel amb Catalunya a través de la presència d'una escultura seva. Però sobretot pel treball d'Anscari M. Mundó com a operació intel·lectual, com a exercici elaborat d'història de l'art, que aquí es basa en la comparació formal i transforma en arguments una sàvia combinació de sensibilitat i coneixement, d'observació i de reflexió.

1. Michelangelo Buonarroti (1475-1564), protagonista fonamentalíssim del curs històric de l'art occidental, esdevé una referència ineludible també per a la historiografia. Conformava el nucli dur del procés real de la transformació de les arts que va tenir lloc durant els segles XV-XVI, primer a Itàlia —especialment amb l'eclosió formidable dels tallers artístics de Florència i de Roma, a més de Venècia— i després a tot Europa. Pocs personatges van tenir el paper decisiu de Miquel Àngel en la cristallització de nous models tant per a l'escultura com per a la pintura i l'arquitectura —centrats en una certa imitació del món natural i en una certa recuperació de l'antiguitat romana, que tanmateix es compaginà amb la «interiorització de les normes de l'art» i, per tant, amb la idea de la llibertat de l'artista.

Miquel Àngel està situat igualment en el nucli dur de l'explicació historiogràfica d'aquest procés. És el vèrtex de la «construcció» històrica composta per Giorgio Vasari (*Vite*, 1550 i 1558) i del mateix concepte de *renaixement* amb el qual va descriure-la. Segons la interpretació de Vasari compartida per tothom a la seva època, el nivell altíssim de les arts de l'antiguitat, que havia decaïgut amb l'esfondrament de l'Imperi romà i que el predomini dels bàrbars acabà d'eliminar, es va recuperar a poc a poc a partir de Giotto i ja molt intensament en el segle XV i sobretot en el segle XVI, amb la superació completa dels estils bizantí i gòtic, o «medievals» —els de l'«època del mig», la situada entre els «antics» i «nosaltres». Vasari converteix Miquel Àngel en l'«heroi»

que culmina tot el procés de progressió i que, d'altra banda, en manifesta magistralment les característiques. Les seves obres demostren la radicalitat de la transformació experimentada per les arts, comparable a un «renaixement» —el terme «arti della rinascita», que la historiografia successiva a Vasari ha consagrat com a denominació del període, respon a una metàfora d'extracció teològica: sant Joan i sant Pau, quan volen al·ludir al canvi radical que experimenta l'home que s'ha convertit a Crist, diuen que es transforma en un «home nou», com si hagués tornat al si matern i hagués tornat a néixer, com si hagués «renascut». Per Vasari i molts de la seva generació, les obres de Miquel Àngel són la prova i alhora l'exemple paradigmàtic de les «arts renascudes», i ell mateix és presentat com l'«heroi» singular que ha fet possible la proesa i que esdevé el model viu i indiscutible de l'artista modern.

Convé recordar de bon principi aquestes dades, perquè ajuden a comprendre l'aura especial que sempre ha envoltat tot allò que té relació amb Miquel Àngel —una aura persistent encara avui, o potser avui més que mai, per la tendència irrefrenable de la cultura social contemporània a mantenir els vells mites heretats i a crear-ne de nous. Però no obstant el relleu objectiu de l'artista i l'atenció historiogràfica tan àmplia que sempre ha rebut —ja en vida i, quasi ininterrompudament, fins ara mateix—, queden tothora molts enigmes i obscuritats a propòsit de la seva producció, que fou molt copiosa i variada: van afavorir-la una vitalitat i una longevitat poc comunes —morí als vuitanta-nou anys— i comprèn el dibuix i el disseny, l'escultura, la pintura, l'arquitectura i la poesia. No hauria d'estranyar, doncs, que de tant en tant salti la sorpresa en forma de notícia de la descoberta d'una obra nova, o de l'aparició de nous documents, o de la proposta de noves atribucions.

Per limitar-nos a les atribucions i espigolar-ne només algun exemple d'entre les publicades en els últims decennis, esmentem primer el *San Giovannino* de marbre, del museu florentí del Bargello, que des de 1968 Alessandro Parronchi identifica —fins ara sense el seguici d'altres experts— amb el *Sant Joanet* documentat que Miquel Àngel cisellà per a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici prop de 1495.

El 1997, una exposició de la National Gallery de Londres i el catàleg corresponent —*The Young Michelangelo. The Artist in Rome, 1496-1501*, a càrrec de Michael Hirst i Jill Dunkerton—, van fer pública l'atribució a la primera etapa romana del jove Miquel Àngel de l'anomenada *Madonna de Manchester* (c. 1496-1497), una pintura conservada al museu londinenc associada al *Sant Enterrament* (c. 1500-1501), una altra obra del mateix museu ja inclosa en el corpus de la producció primerenca de l'artista pel conegut

historiador Charles de Tolnay (1975). La proposta, molt ben argumentada, l'han acceptat la majoria d'estudiosos d'art renaixentista. Ens interessarà saber que la *Madonna de Manchester*, conjuntament amb un grup d'altres pintures que es consideraven de la mà del mateix autor —precisament designat amb el nom convencional de «Maestro della Madonna di Manchester»—, havia estat atribuïda feia poc per una especialista de renom en una publicació prestigiosa —per la professora Nicole Dacos, al *Bollettino d'Arte* (1993)— precisament al pintor portuguès actiu a Catalunya Pere Nunyes (not. 1513-1556). Pere Nunyes, a qui Nicole Dacos identificava amb el «creado [...] português» de Miquel Àngel esmentat al tercer «Dialogo» del *Da pintura antiga*, de Francisco de Holanda (c. 1548) —però ni la identificació ni el conjunt de la hipòtesi atributiva han prosperat—, és l'autor documentat de les portes del retaule de sant Eloi dels argenters (1526-1529, ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya) i del retaule de la Santa Creu de l'església barcelonina de Sant Just i Pastor (1528-1530), entre moltes altres pintures.

Una exposició celebrada l'any 2000 al Palazzo Vecchio de Florència —«Giovinezza di Michelangelo», amb catàleg de Kathleen Weil, Garris Brandt i altres— va fer pública una nova atribució a Miquel Àngel, ja anunciada el 1996 i 1997: la figura sense braços i amb les cames mutilades que representa un *Noi arquer*, de marbre de 100 cm d'alçada sense la base, «descoberta» i conservada als Serveis Culturals de l'Ambaixada de França a Nova York. El *Noi arquer* seria relacionable documentalment amb el *Cupido* perdut que Miquel Àngel cisellà entre 1496 i 1501 per a Jacopo Galli, a vegades també descrit com un *Apollo* —Alessandro Parronchi va identificar-lo així el 1968 a partir d'una fotografia—, però d'altra banda sembla una obra molt més primerenca, encara amb ressons de l'estil de Bertoldo di Giovanni, i, per tant, aproximadament de 1494, anterior i no pas posterior al *Bacus* de 1496-1497.

En un llibre publicat el 2002, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, el restaurador de la tomba de Juli II a San Pietro in Vincoli, Antonio Forcellino, va concloure amb raons molt sòlides i convincents que l'escultura jacent que representa el papa difunt era obra personal de Miquel Àngel. Fins aleshores, aquesta figura de Juli II havia estat assignada a la intervenció de l'escultor Tommaso di Pietro Boscoli, un dels col·laboradors de Miquel Àngel documentats en l'execució de l'últim projecte de la tomba instal·lada a San Pietro in Vincoli —el sisè, de 1542-1545—, en la qual també van intervenir Domenico Fancelli, Raffaello da Montelupo i Francesco da Urbino.

Recentment, un santercrist de fusta de til·ler policromada del Museu Horne de Florència ha estat atribuït a Miquel Àngel per Giancarlo Gentilini —*Proposta per Michelangelo giovane. Un crocifisso in legno di tiglio*, 2004— i fixat en una cronologia dels volts de 1495, a poca distància del documentat i ben conegut *Santercrist* de Santo Spirito, també de fusta de til·ler policromada, de 1492-1493.

I ara tenim plantejada una nova atribució, igualment d'un santercrist, bé que en aquest cas tallat en ivori, un material singular que permet resultats refinadíssims. Es tracta del santercrist que presideix l'altar major de l'abadia de Montserrat, d'uns 60 \_ 60 cm aproximadament, una hipòtesi ja anunciada per Anscari M. Mundó el 2004, però que avui publica definitivament en el llibre que presentem, amb un estudi complet i acompanyat d'ampli material gràfic. Si l'atribució es pogués confirmar, convertiria aquesta escultura de Montserrat en l'única obra de Miquel Àngel tallada en ivori i en l'única obra de Miquel Àngel existent a Catalunya.

2. La presència d'obra de Miquel Àngel —una presència indirecta, vull dir— registrada fins avui a Catalunya és escassíssima.

1) En coneixem un únic ressò coetani i d'una certa entitat, que consistiria en influències formals directes i en citacions puntuals d'obres de l'artista florentí retrobables en els relleus historiatats del segle XVI del cor de la catedral de Barcelona: en les mampares de fusta del cadirat alt i en els plafons de marbre del rerecor contractats el maig de 1517 i realitzats fins a l'octubre de 1519 per l'escultor Bartolomé Ordóñez (†1520), d'origen burgalès però format a Itàlia. Va aplicar-hi la modalitat tècnica del relleu donatellià conegut com a *schacciato* o *esclafat*, un relleu que tornà a reviure a Florència al final del segle XV gràcies sobretot al donatellisme de l'activitat inicial de Miquel Àngel. En les escenes del rerecor que pertanyen a Ordóñez, *Santa Eulàlia davant del pretor* i *Santa Eulàlia al martiri del foc*, el miquelangelisme de l'*schacciato* s'accentua amb citacions directes d'obres florentines de l'artista com la *Mare de Déu de l'escala* (c. 1490). En la mampara de fusta del cor alt que recull la composició de l'*Embriaguesa de Noè*, el patriarca bíblic s'ha representat ajagut a la manera d'un déu fluvial antic, la fesomia del qual, a més —com ja observà Pau Verrié (1952)—, manté una semblança sorprenent amb la de Miquel Àngel que coneixem per retrats —com si Ordóñez hagués volgut evocar-lo, per homenatge.

2) En pintures catalanes del cinc-cents, també es pot reconèixer el ressò esvaït d'obres específiques de Miquel Àngel, explicable gràcies al conducte indirecte dels

gravats que les reproduïen. Com és sabut, les imatges gravades i estampades conformen la via de difusió de models figuratius fonamental arreu d'Europa des de final del segle XV i naturalment en el segle XVI. Però, prèviament, notem un fet paradoxal: mentre que les obres de Rafael van tenir una divulgació molt primerenca i massiva gràcies a les estampes de traducció de Marcantonio Raimondi i d'altres gravadors excel·lents del seu cercle —a Catalunya n'hem registrat exemples ja el 1523 en la pintura de Joan de Borgonya, i són habituals en la de successors seus, com ara Pere Nunyes i Pere Serafi—; en canvi, la circulació europea de reproduccions d'obres de Miquel Àngel va ésser minsa i tardana, no obstant el seu immens renom literari. A més, van fer-les gravadors menys experts i qualificats que els dedicats a Rafael. El repertori de pintures de Miquel Àngel traduïdes a estampa es redueix pràcticament a una sola obra, bé que es tracta d'un conjunt complex i espectacular: la volta i el *Judici Final* de la Capella Sixtina. Les estampes d'escultura són encara més limitades: el *Crist ressuscitat* de Santa Maria sopra Minerva i la tomba de Juli II a San Pietro in Vincoli. Els dibuixos de Miquel Àngel convertits a gravat en el segle XVI se cenyeixen a pocs casos puntuals, com la *Pietat* de Vittoria Colonna. Així i tot, hem pogut identificar-ne alguns casos a Catalunya.

a) La grandiosa composició del *Judici Final* de la Capella Sixtina, inaugurada la vigília de Tots Sants de 1541 —fou gravat per Niccolò della Casa (1548), per Giorgio Ghisi (1549-1556), per Nicolas Beatrizet (1562), etc.—, serví materials figuratius per al retaule del castell de Jorba, datat el 1571, dedicat a sant Miquel; cinc figures del *Judici* de la Sixtina, potser en la versió de Niccolò della Casa, van ésser reciclades a l'escena de la *Victòria de l'arcàngel Miquel contra Llucifer i els àngels caiguts*. Remarquem que aquest retaule va ésser cremat el juliol de 1936 a l'església parroquial de Jorba, però podem conèixer-lo gràcies a les excel·lents fotografies de Procopi Lluçà fetes el novembre de 1934.

b) Els telamons o atlants del pedestal de la tomba de Juli II a San Pietro in Vincoli —del projecte sisè, acabat el 1545 i gravat per Antonio Salamanca el 1554— van servir de model per al pedestal del retaule major de Santa Maria de Palamós. L'escultor gironí Joan Ballester, quan contractà l'obra el 1580, es va comprometre explícitament a fer el pedestal «conforme apar en una stampa de la sepultura de Julio segon». La talla de fusta del retaule palamosí es va perdre en la crema de l'edifici el 1936, però el pedestal de pedra va sobreviure i es conserva encara *in situ*, bé que malmès pel foc.

c) També hem identificat alguna mostra de dibuixos de Miquel Àngel difosos a través de l'estampa. Concretament, es tracta del dibuix tan cèlebre de la *Pietat*, de 1538-1540, que el mateix artista regalà a Vittoria Colonna —amb una inscripció extreta del «Paradís» de la *Comedia* de Dante: «Non vi si pensa quanto sangue costa.» El dibuix, avui conservat a Boston (Museu Isabella Stewart Gardner), fou gravat per Giulio Bonasone el 1546 i per Agostino Carracci el 1579. Una versió una mica lliure de l'estampa de Carracci apareix a la taula de la *Pietat* pintada per Isaac Hermes a la capella del Palau Reial Menor de Barcelona (1582), per encàrrec de Lluís de Requesens. Una versió molt literal d'aquesta *Pietat* també s'utilitzà al centre de la predel·la del retaule de la *Resurrecció*, que Pietro Paolo da Montalbergo pintà per als Biure de Vallespinosa (1583), actualment conservat al Museu Diocesà de Tarragona.

Aquests ressos tan modestos de l'obra de Miquel Àngel a Catalunya —i altres que aniran emergint de ben segur si sabem perseverar a buscar-los—, avui, a la distància de gairebé cinc segles, podrien tenir una companyia insospitada i magnífica a Montserrat: la companyia d'un santercrist d'ivori, una obra exquisida en qualsevol cas, una obra certament impregnada de miquelangelisme, i potser fins i tot una obra del mateix Miquel Àngel: cisellada *ipsissima manu* del mestre. Podria ésser que tinguéssim a casa no només un vague perfum llunyà del renom artístic de Miquel Àngel en obres locals del cinc-cents, sinó també una delicadesa escultòrica real del mateix mestre. Potser podrem enorgullir-nos de tenir-la: dependrà de si el desig d'Anscari M. Mundó, i meu, i estic segur que de tothom qui observi el santercrist d'ivori de Montserrat i llegeixi el llibre de Mundó, acaba essent reconegut per la comunitat científica —pel conjunt o per una part significativa dels experts, investigadors, estudiosos o interessats en Miquel Àngel i el Renaixement italià.

3. Som realment enfront d'una obra tallada *ipsissima manu* de Miquel Àngel? Anscari M. Mundó ho proposa amb un interrogant en el mateix títol de l'estudi, però també ho proposa amb tota la passió i amb moltes raons —amb uns raonaments d'historiador sensible i alhora rigorós—, amb arguments que va desgranant al llarg del seu llibre per la via doble de la imatge i de la paraula. I, a més, doblement: en català i en italià —o sigui, *urbi et orbi*, diguem-ne—; en català per a la nostra ciutat i en italià per al món, el món de Miquel Àngel, que d'alguna manera també sentim com a nostre.

El llibre de Mundó és l'explicació d'un historiador que ha analitzat un objecte que feia molts anys que coneixia profundament, des de dintre. És el resultat, per una banda,

d'una observació perspicaç, prolongada, constant, fascinada, de l'escultura d'ivori —per ésser exactes, potser correspondria dir d'una «contemplació» d'aquesta escultura—, i, per l'altra, d'una comparació minuciosa, pacient, ordenada, sistemàtica, de cada detall del santcrist d'ivori amb detalls homòlegs de totes les obres conegudes de Miquel Àngel. La comparació —que de passada acredita un coneixement amplíssim, directe i assaborit de la producció del mestre florentí— s'entreté especialment, com és lògic, en aquelles obres de l'escultor que manifesten més afinitats amb el santcrist. És a dir, condueix les semblances més significatives cap a les obres de joventut de l'artista, i en concret cap a les de la primera etapa romana. O sigui, als anys 1496-1501 i a les escultures del *Bacus* de Jacopo Galli (1496-1497), ara al Bargello de Florència, i de la *Pietat* del cardenal Jean Bilhères de Lagraulas (1498-1499), ara a Sant Pere del Vaticà, cisellades per Miquel Àngel quan tenia de vint-i-un a vint-i-sis anys. Per això, Mundó acaba situant la cronologia del santcrist d'ivori, amb naturalitat i molt enraonadament, a 1497-1498: després de l'escapada de Miquel Àngel a Bolonya (1494-1495) i, per tant, dels seus treballs a l'arca de sant Domènec, després del *Bacus* (1496-1497) —i de l'*Apolo-Cupido* de Galli (c. 1496-1501), avui perdut si no fos el *Noi arquer* de Nova York atribuït fa poc— i immediatament abans de la *Pietat* del Vaticà (1498-1499).

Per manca de qualsevol documentació directa o indirecta, les proves conjeturals que addueix l'estudi de Mundó es basen sobretot en la percepció de semblances formals precises entre la resolució dels detalls anatòmics del santcrist d'ivori i la resolució dels detalls anatòmics d'altres figures de Crist tallades en fusta o cisellades en marbre que estan documentades o que s'han atribuït a Miquel Àngel. Recordem-les: el *Santcrist* de Santo Spirito (c. 1492-1493), el *Santcrist* Horne (c. 1495) i el tors esbossat del *Santcrist* de Casa Buonarroti (1562), que són de fusta de til·ler; el Crist de la *Pietat* vaticana (1498-1499), el de la *Pietat* de la catedral de Florència (1550-1556), el de la *Pietat* de Palestrina (c. 1555) —bé que d'atribució discutida—, el de la *Pietat Rondanini* (c. 1552-1564) i el *Crist ressuscitat* de Santa Maria sopra Minerva de Roma (1519-1520), sempre figures de marbre. Les confrontacions d'Anscari M. Mundó són molt abundants i també comprenen altres figures masculines de marbre cisellades pel mestre, com el *David* de l'Acadèmia (1501-1504), el *Bacus* del Bargello (1496-1497) i el *Sant Procle* de Bolonya (1494-1495), o fins i tot pintures, com l'*Enterrament* de la National Gallery de Londres (1500-1501), sense comptar els dibuixos.

La comparació de detalls anatòmics que ens serveix el bisturí analític d'Anscari M. Mundó és enormement meticulós i penetrant. Examina i confronta cada mil·límetre de

l'anatomia del santcríst: el cap, els ulls, la boca —amb els llavis i les dents—, les orelles; el tronc amb la ferida del pit, els mugrons, el melic, el pubis; les extremitats amb les ferides de mans i peus, amb la posició dels dits, amb la forma de les ungles; els músculs del tors i dels membres, la descripció de les venes subjacents —amb una observació «mèdica» suplementària sobre l'eventual recurs de l'escultor a models vius, en comptes de morts—; els cabells, els pèls de la barba i del bigotí. L'anàlisi ateny també, naturalment, la resta de detalls «objectuals» de l'escultura: el drap del pubis, amb l'orla calada de la vora i la corda trenada que el lliga a la cintura, la corona d'espines, el títol de l'INRI —perdut en els trasbalsos de la Guerra Civil de 1936 a 1939, igual que les espines de la corona i que l'antiga creu de fusta.

La conclusió que el mateix Anscari M. Mundó extreu de les seves anàlisis comparatives és una atribució decidida del santcríst d'ivori a Miquel Àngel, presentada amb interrogant. L'interrogant ve molt a tomb, perquè aquesta seria l'única escultura d'ivori atribuïda a Miquel Àngel, i perquè la precaució és obligada en qualsevol atribució que s'ha hagut de basar exclusivament en la percepció de semblances formals —i més encara si la nova atribució afecta Miquel Àngel. Però hem de celebrar l'edició de l'estudi i l'atreviment de la conclusió, perquè, gràcies a aquest llibre, s'ha mostrat i difós per primera vegada públicament —per a tothom en general i per als historiadors de l'art en particular—, amb la dignitat d'un enfocament científic, una obra exquisida i de qualitat extraordinària, una obra fins avui molt poc considerada malgrat el seu altíssim interès, una obra d'una entitat tal que, a més, seria assignable possiblement —o probablement, segons l'argumentació adduïda per Anscari M. Mundó—, a Miquel Àngel, el més il·lustre dels escultors del Renaixement. Ara l'atribució del santcríst ja està plantejada: no tan sols amb el relleu d'una gran autoria, sinó també amb una argumentació bàsica que l'estudi ha posat en circulació pública. En endavant tots els interessats, especialistes o no, podran reflexionar-hi i dir-hi la seva.

Potser l'argumentació no és prou exhaustiva —o no ho és en el grau i amb la contundència que correspondria a una atribució tan «alta»—, i per això el mateix Anscari M. Mundó l'ha deixat amb un interrogant: una manera de dir que l'autoria del santcríst d'ivori de Montserrat és encara una qüestió oberta. Sigui com sigui, els arguments han quedat sobre la taula i seria oportú reprendre'ls aviat per tal de contribuir a dissoldre aquest interrogant. Anscari M. Mundó i altres estudiosos podrien continuar l'exploració ja encarrilada i completar les anàlisis del santcríst montserratí. Unes



anàlisis que, a parer meu, caldria ramificar en diferents sentits, començant pel pròpiament material i tècnic: per l'expertisatge de laboratori del marfil —el tipus de material i procedència, tècniques de talla i abrasió o poliment, lesions... Arran dels resultats obtinguts, les peculiaritats dels processos de talla i del tractament escultòric de l'ivori afavoririen interpretacions més afinades sobre l'estil de treball del seu autor, també molt útils per a les eventuais comparacions i fins i tot per a la delicada certificació cronològica de l'obra —una autenticació que la historiografia sempre reclama.

En segon lloc, en el sentit de la «història externa» del santercrist d'ivori. Caldria esgotar totes les possibilitats de resseguir-ne les peripècies anteriors a 1920, quan fou adquirit a Roma per l'abat Antoni M. Marcet —sembla que en el mercat antiquari—; però seria realment impossible accedir a informacions o indicis més concrets sobre el lloc i les circumstàncies de l'adquisició? O sobre la procedència immediata, si d'un particular o d'un centre religiós, si de Roma mateix o de fora, etc.? No hi ha cap documentació sobre treballs de Miquel Àngel amb ivori, i encara que la mera absència documental per si sola no vulgui dir res, l'aparició per primera vegada el 1920, a Roma, d'una obra de l'entitat i les característiques del santercrist de Montserrat aconsella d'emprendre una exploració tan exhaustiva com es pugui de la seva història anterior. Potser afavoriria la recerca el fet que, de bon principi, el santercrist ja fos atribuït a un «gran nom» com el de Lorenzo Ghiberti —pel pare Celestí Gusi, sembla—, o fins i tot el mateix exemple de la peripècia de l'adquisició i atribució del *Sant Jeroni* de Ribera/Caravaggio del Museu de Montserrat —que arrenca igualment de Roma, el 1915.

En tercer lloc, en el sentit d'enriquir i d'afinar la comparació estilística estenent-la a l'obra d'altres escultors del segle XVI, col·laterals o successius a Miquel Àngel. Hi conviden casos com el del *Santercrist* de marbre de Benvenuto Cellini (1556-1562), de 185 cm, conservat al monestir d'El Escorial —d'un estil personal allunyadíssim tant del santercrist de Montserrat com dels treballs coneguts de Miquel Àngel, però un exemple superb dels nivells de qualitat que, per estímul del mitificat mestre florentí, podien atènyer els nombrosos escultors italians i europeus que van emmirallar-s'hi.

I també, encara, en el sentit d'esgotar la confrontació amb altres aspectes de les obres del mateix Miquel Àngel, tot i que sense perdre de vista les característiques del material d'ivori del santercrist montserratí i les virtualitats descriptives i expressives de la seva talla, tan diferents de les del marbre. Així, convindria confrontar el santercrist, per

exemple, amb modalitats tecnicoestilístiques i formals tan rellevants en Miquel Àngel com l'ús de l'*schacciato*; o amb la tendència compositiva de l'escultor a dissenyar figures i elements amb «compactesa de forma»; o amb la seva insistència en representacions naturals, variades i vives, però sintètiques —sense el descriptivisme ni els detalls preciosistes que són tan freqüents en treballs «a la flamenca». Convindria reexaminar des d'aquests punts de vista l'estil de diversos sectors del santcríst, com el bigoti tan massís i els rínxols de la barba tan insistits i repetitius sobre la mandíbula estilitzada, o la descripció tan minuciosa de les dents i la cavitat de la boca oberta, o les estries monòtones i planes dels cabells bifurcats per la clenxa, o la corona d'espines calada i de trenat regular, o el drap lleuger i voleiant modelat per tants i tan efectistes replecs, d'altra banda calat i enllaçat amb un virtuosisme extrem a la corda nuada i també calada...

L'interrogant del títol del llibre que avui presentem ens deixa oberta la resolució definitiva de l'atribució del santcríst d'ivori, però tant l'ambició de la proposta com l'ambició del mateix treball que l'argumenta i la sosté ja ens han cridat l'atenció sobre una escultura magnífica que a penes era coneguda, sense comptar que, a més, ens han posat la mel a la boca sobre la identitat de l'autor. Haurem d'estar pendents del camí futur d'aquesta proposta, tanmateix, sigui quin sigui el recorregut que l'espera, hem d'agrair d'entrada a Anscari M. Mundó que l'hagi plantejat tan ardidament i tan esplèndidament. Moltes gràcies.