

Els bronzetti del Quattrocento italià



Alexandre Vico Martori

Treball de fi de Grau 2015, Universitat de Girona.

Tutor del treball: Joaquim Garriga Riera

ÍNDEX

1.	FLORÈNCIA 1401. GÈNESI DE LA RECUPERACIÓ DE LA TÈCNICA DEL BRONZE	Pàg 1
2.	ELS DIVERSOS PROCEDIMENTS TÈCNICS: “L’ANTICO” VERSUS “IL RICCIO”	Pàg 13
	-PIER JACOPO-ALARI BONACOLSI, “L’ANTICO”	Pàg 15
	- ANDREA BRIOSCO, “IL RICCIO”	Pàg 22
3.	ALTRES PERSONALITATS: FILARETE – POLLAIUOLO- VERROCCHIO	Pàg 29
4.	L’ESCULTURA EQÜESTRE. TEMÀTIQUES NATURALISTES I ALL’ ANTICA	Pàg 33
5.	EL LLEGAT DE DONATELLO. DIFUSIÓ ITALIANA I EUROPEA DELS BRONZETTI	Pàg 36
6.	BERTOLDO DI GIOVANNI. L’INFLUX DE L’ANTIGUITAT CLÀSSICA	Pàg 44
7.	EL BRONZETTO I LA SEVA MULTIPLICITAT FIGURATIVA	Pàg 46
8.	CONCLUSIONS	Pàg 51



Lawrence Alma-Tadema. Un amant de l'art romà (1868). Oli sobre taula (55 x 84cm). Estats Units.
Universitat de Yale.

“...tal era la dignitat de la obra, tal la seva majestat tot i el reduït dels seus límits. Era un déu...petit per a la vista, però gegant per a l'enteniment. Pensar que un cos tan minúscul pogués crear la il·lusió d'un marc tant gran...Quina precisió en el toc, quina audàcia imaginativa tenia l'hàbil mestre, per, al modelar un ornament de taula, concebre unes formes tan poderoses...”

Elogioses paraules que van dedicar Marcial i Estaci al bronzetto d'un Hèrcules que era propietat de Novius Vindex. Una fascinant estàtua que com escriu Estaci, hauria presidit els banquets d'Alexandre el Gran, hauria estat admirada per Aníbal, i hauria engalanat les festes de Sil·la abans d'entrar a la casa del mencionat Novius Vindex¹. L'elecció d'aquesta cita no és gens atzarosa, sinó he decidit incloure-la entre moltes altres pel caràcter promocional i la fascinació que les fonts literàries poden generar en l'àmbit sociocultural.

¹ Silvae. 4^o Llibre. 4.6 *Hercules Epitrapezios Novi Indici*. Un dels més cèlebres exemples del tòpic *Ut Scultura poesis*.

NOTA PRELIMINAR

A diferència de molts fenòmens artístics dels quals és arriscat establir una data com a punt de partida, el cas dels *bronzetti*² -tot i haver existit en ja l'antiguitat clàssica i ser molt admirats, com s'acaba d'advertir- es pot circumscriure a finals del segle XV; fins i tot, per acotar encara més, podríem posar l'arriscada data de 1480 i situar la recuperació inicial d'aquest fenomen a Florència, tot i que la major proliferació es va originar a l'àmbit paduà degut a la intensa i ininterrompuda tradició de l'escultura en bronze en la zona del Vèneto. Dins els paràmetres d'aquesta exigua investigació, s'intentarà copsar el caràcter, les funcions, i entre molts altres factors, la raó de ser d'aquesta tipologia d'escultura en petit format.

A priori, l'esmentada família escultòrica que s'analitzarà, ha estat considerada com una producció minoritària i resultant gairebé com a *conditio sine qua non* de la recuperació de la tècnica en bronze per a les escultures d'escala natural de mitjans del segle XV. Però la consideració d'aquests *bronzetti* del *quattrocento* italià no va ser ni molt menys quelcom desconegut o rebutjat per la seva escala inferior; sinó que va ser desig de molts promotors, nobles, i demés personatges destacats de l'època. D'aquesta manera, tot i no desprendre l'àurea d'admiració que despertava per exemple l'emblemàtic David de Donatello (c.1440), els *bronzetti* van gaudir d'una àmplia difusió durant les dècades a cavall del segle XV i XVI. Es van disputar respecte les escultures de gran format el lloc de prestigi culminant les fonts dels més prestigiosos *cortile* florentins. Sens dubte, aquesta embranzida productiva i la creixent demanda d'escultures de format menor al natural, va tenir una posterior època d'èxit que s'ha de situar al segle XVI amb un escultor capdavanter com és Benvenuto Cellini. El testimoni de Cellini, tot i desbordar el perímetre de recerca aquí tractat, esdevé una de les més suggestives i simpàtiques fonts que il·lustren el món artístic, cultural i sociològic del segle XVI.

² Alguns com CHASTEL, André també s'han referit a aquest tipus de producció com *bibelot*, és a dir, figura per adornar en seu sentit més estètic o del món del col·leccionisme.

La metodologia d'estudi aquí plantejada, no establirà enrevessades distincions entre escoles o regions geogràfiques diferenciades, ja que com s'anirà veient, fins i tot en el fèrtil panorama paduà els procediments tècnics no segueixen uns preceptes concrets; cada artista exhibeix el seu enginy a partir de les formulacions dels motllos, els nuclis dels *bronzetti*, etc.

Així doncs, es farà una mena de relació de cadascun dels artistes més destacats i les seves particularitats tècniques o bé estilístiques. En definitiva, es tracta d'un univers més intricat del que aparentment sembla, on hi conflueixen no només interessos artístics, sinó humanístics, polítics, etc. De manera que, l'estudi que aquí ens afecta, girarà sobretot entorn la gènesi dels *bronzetti*, així com el perquè d'aquesta conjuntura creativa tan prolífica a partir de les últimes dècades del segle XV. Abans d'entrar en matèria, he d'admetre que l'eficiència del camp tecnològic cada cop esta donant més beneficis al camp històrico-artístic. De manera que sense les avantatges de la radiografia no haurien sorgit estudis com el que Richard E. Stone va dur a terme en els anys '80 del segle passat, i que sens dubte han estat una gran ajuda i pauta de seguiment pels plantejaments que aquí presentaré.

Per últim en aquesta breu nota, afegir que serà reiteradament usat el terme fenomen, ja que no es tracta tan sols d'una producció artística amb usos pràctics o simbòlics limitats, sinó que, el *bronzetto* serà objecte de prestigi en l'àmbit privat, gairebé una moda i desig de tot noble poderós, una mostra dels més variats models iconogràfics, un desencadenant cabdal pel col·leccionisme modern, un tribut als emblemes escultòrics de l'antiguitat, etc.

1. FLORÈNCIA 1401. GÈNESI DE LA RECUPERACIÓ DE LA TÈCNICA DEL BRONZE.

La data de 1401 va suposar per Florència, el moment fundacional d'una nova era en la producció artística en bronze. Però també cal recordar que l'any anterior la ciutat es va veure assolada per una epidèmia, que va provocar el distanciament temporal d'alguns dels seus grans artistes com Lorenzo Ghiberti (1378-1455). L'any 1401 va ser un any de gran significació per la ciutat que esdevindria el bressol de la cultura del Renaixement. Una significació que no només celebrava haver superat una de les freqüents plagues que causaven estralls en la població, sinó que alhora obria pas a oportunitats artístiques com les generades pel concurs celebrat aquell any per les portes del baptisteri de San Giovanni, el temple més antic de la ciutat. La Senyoria de Florència i el Gremi dels Mercaders van decidir convocar aquest esdeveniment com a gran oportunitat per posar a prova els talents que en aquells moments –tant florentins com estrangers- hi havia a la ciutat³.

Sigui com sigui, i deixant certament de banda els detalls del concurs i les magnífiques propostes que hi rivalitzaven, aquell certamen tenia com a rerefons la recuperació de la tècnica del bronze que durant els anys precedents semblava haver quedat en la mateixa foscor que atribuïen als temps medievals. Per tant, suposava un estímul per engegar un dels engranatges aturats en el camp de l'escultura, i erigir-se com la ciutat hegemònica de les arts davant la república de Venècia. La *vendetta* florentina s'havia anat fragant entre moltes altres qüestions, des de l'esdeveniment succeït uns pocs anys abans; concretament el 1329, quan els florentins ja van haver de recórrer a l'ajut d'un fonedor de campanes venecià per realitzar les portes -també del baptisteri- d'Andrea Pisano (1295-1349)⁴. Tenint en compte el caràcter orgullós dels florentins, tant en l'àmbit militar d'aquells moments de pugna entre ciutats estat, com en l'àmbit artístic, -tal succés hauria significat un insult o desprestigi per la ciutat- a opinió d'un servidor. De manera que els detonants havien estat varis, i sens dubte, a partir d'aquest 1401 res va tornar a ser el mateix.

³ VASARI, Giorgio (1550). Madrid, 2002. Pàgs. 225-226.

⁴ WITTKOWER, Rudolf. Madrid, 1988. Pàg. 184.

Com bé havia passat en el veredict del relleu guanyador de l'esmentat concurs – resultant guanyador Ghiberti-, els florentins donaven un gran pas endavant en quant a l'impuls de la producció del bronze, i sobretot entorn les seves qualitats tècniques com va ser sobretot la recerca de la lleugeresa.

Una lleugeresa que com veure'm també afectarà a la producció dels *bronzetti*, ja que no únicament hi entraven en joc els factors econòmics i d'estalvi material, sinó que la quantitat exacta de material assegurava un perfecte resultat lliure de bombolles d'aire provocades per la fosa. De manera que aquest factor va resultar determinant en la proposta de Ghiberti –junt una presentació figurativa concebuda en una sola peça en el relleu- i li va ocasionar no només l'èxit en aquest concurs per les portes el 1401, sinó per l'encàrrec que potser més fama li dóna: *Les Portes del Paradís* (1425-1452). Tot i que aquest nom va ser designat anys després per Miquel Àngel (1475-1564), la desena de relleus daurats havia suscitat una constant fascinació durant la segona meitat del quatre-cents.

De manera que va ser Ghiberti qui va crear l'escola de bronzistes a Florència durant els anys 1403-1452. Fins i tot Donatello, qui treballava com a deixeble de Ghiberti entre 1403 i 1406, va aprendre d'ell la tècnica. I consegüentment, Verrocchio i Pollaiuolo devien la seva destresa tècnica al treball que va realitzar Donatello. Dècades més tard, la forta personalitat de Miquel Àngel va passar a protagonitzar el panorama florentí. Tot i les curioses anècdotes –ja posteriors- que expliquen com menyspreava i destruïa els models de Giambologna, sembla que va ser ell qui a principis del segle XVI va inaugurar una especial consciència pel modelat en argila dels *bozzetti*⁵. Ja fos per realitzar-ne una rèplica destinada al bronze o com a models previs a la consecució d'un marbre, a partir de la segona meitat del segle XVI els *bozzetti* van tenir una alta consideració en la projecció creativa i el que anomenaríem l'ideal florentí del *disegno*. Era un moment de sorgiment d'un nou tipus d'artista, essencialment diferent dels artesans i treballadors manuals d'èpoques anteriors. Un artista que era conscient dels seus poders intel·lectuals i creatius que els considerava atorgats com do dels cels. Fins i tot, anys anteriors al naixement del terrible Buonarroti, podem rastrejar aquest desig florentí per fer de l'escultura una via no només a parangonar amb la pintura, sinó més propera als ideals humanistes que situaven a la figura humana com a epicentre del cosmos.

⁵ WITTKOWER, Rudolf. Madrid, 1988. Pàgs. 174-180.

Em refereixo al que Leon Battista Alberti (1404-1472) proclama, argumentant que s'ha de diferenciar entre els modeladors i els que únicament extreuen material per treure a la llum la figura potencialment amagada en el bloc, és a dir, els escultors. A més, respecte la manera de concebre les proporcions humanes en el suport material escriu:

“...Com tots els cossos resulten diferents formes pels canvis a l'estendre i doblegar els membres i la posició de les parts, hem de tractar sobre els mitjans que ens permeten retratar aquestes coses amb un mètode constant; i com ja he dit, son dos, dimensio i finitio...”⁶.

Aquests dos conceptes són per Alberti els requisits per aconseguir la semblança respecte el cos, humà, partint la dimensió i *finitio* de la idea de *exempeda* per mesurar i modular longituds. Ningú abans que ell havia parlat de la escultura d'aquesta manera, des d'aquest punt de vista tant reglat i relacionat amb les proporcions antropomètriques.

Aquestes idees il·lustren perfectament el brou de cultiu del *quattrocento* florentí, que com veiem estava compost per molts neguits que afectaven i es reflectien en el camp artístic. Neguits tècnics degut a la inferioritat de condicions respecte els venecians, neguits teòrics com els manifestats per Alberti i les seves concepcions mètriques, neguits sociològics com la canviant consideració de l'artista a cavall de les arts manuals i les arts lliberals, etc.

Però tot i l'increïble impuls que va suposar l'obra de Ghiberti i anys més tard l'imparable Donatello, sembla ser que aquesta tradició va quedar aturada a finals del segle XV (degut a l'atenuació productiva florentina i el creixement en l'àmbit paduà) fins que Benvenuto Cellini (1500-1571) va a tornar a reprendre el fil. Cellini gairebé va idolatrar a Donatello. Va seguir molts mètodes que aquest hauria dut a terme en el *David* i la *Judith* entorn les dècades de 1440 i 1450. Aquesta última obra, situada davant el Palau de la *Signoria*, podria haver representat per Cellini un estímul –ja que ambdós eren herois alliberadors, bíblics o mitològics- amb el que rivalitzés el seu Perseu. Escultures d'un rerefons ideològic en relació al poble florentí, i que en aquest cas també simbolitzaven la legitimació el llegat escultòric en bronze per part de Cellini i seguint les coordenades de Donatello.

⁶ ALBERTI, León Battista. *De Sculptura* (1436). De la pintura y otros escritos sobre arte. Editorial Tecnos. Madrid, 1999. Pàg. 133.

Per altre banda, l' "status quo" en qüestions artístiques de la República de Venècia -antagonista de Florència sobretot durant els segles XV i XVI-, es trobava en una situació molt positiva i que situava la producció d'escultures en bronze en una fase gairebé ininterrompuda des dels temps romans. Molts van ser els factors que van permetre que aquesta potència no perdés per exemple aquesta tradició de la fosa en bronze. Potser si giréssim la mirada encara més al passat, una de les respostes ens la donaria el fet de que l'any 421 –en plena decadència de l'imperi romà- els pobles invasors com els longobards i els huns, van destruir la capital del Vènet romà: Aquileia. Això va provocar que molts habitants es refugiessin a les maresmes del riu Po, i consegüentment, va donar pas a un assentament de població en aquestes les barreres naturals de les illes i demès àrees de la llacuna bàltica. En qualsevol cas, la Sereníssima de Venècia i en general les contrades del Vèneto, van conservar la tradició artística romana i alhora bizantina, donant pas al llarg del temps a algunes de les més il·lustres produccions escultòriques eqüestres. Algunes d'elles representen als *Scaglieri*, els cavallers del llinatge que va exercir la senyoria a Verona del 1260 al 1387. Junt als vestigis romans i bizantins, els *Scaglieri* –tot i ser en suport petri- prolonguen i fan arrelar cada cop més la tradició de l'escultura eqüestre, adquirint en aquests territoris els més profunds significats militars, polítics, etc.

Sigui com sigui, també cal afegir ara un testimoni que apareixerà més tard analitzat amb detall, com és el *De Sculptura* (publicat el 1504) de Pomponio Gaurico (1482-c. 1528), ja que esdevé tota una fita de la teoria de l'art que il·lustra molt bé el clima intel·lectual i artístic de l'àmbit venecià, concretament el de Pàdua.

Gaurico a través del seu tractat, al·lega que la única tradició que es mostrava arrelada a la ciutat de Pàdua era la del terreny de l'escultura. Però a l'altre facció artística, a finals del segle XV, Florència, afectada per la successiva desaparició de Poliziano, Ficino, Landino, sacsejada per la crisi "*Piagnone*", es trobava profundament debilitada en el camp de les lletres, però en el camp de les arts seguia sent una de les ciutats líders. A Pàdua però, passava pràcticament el contrari: en comtes d'humanisme en el sentit toscà, l'ensenyament universitari es trobava llavors en ple floriment gràcies a l'especialització que l'estudi havia adquirit en l'exegesi d'Aristòteles i els seus comentaristes⁷.

⁷ CHASTEL, André – Robert, KLEIN. Madrid, 1989. Pàg. 14.

Unes circumstàncies que jugaran un paper clau en la promoció artística i la difusió de les obres en l'entorn humanista. Com s'anirà veient, aquest estudi adoptarà un moviment gairebé pendular entre la regió de la Toscana com a punt d'origen d'unes noves corrents estilístiques capitanejades per Donatello, i per altre banda la regió del Vèneto i la seva intensa tradició metal·lúrgica dilatada sobretot amb els bronzes de Pier Jacopo-Alari Bonacolsi, més conegut com "l'Antico" (1460-1528) i Andrea Briosco anomenat el "Riccio" (1470-1532). De manera que tant enriqueiran aquest discurs els tractats relacionats amb l'àmbit paduà, com els d'empremta clarament toscana com els de Giorgio Vasari (1511-1574). Tanmateix, tampoc es pot menysprear una font primària menys desconeguda com és el tractat sobre les pràctiques metal·lúrgiques sieneses anomenat *De Pirotechnia* (1540) de Vannoccio Biringuccio (1480-1539). Tot un testimoni d'alta significació pel camp metal·lúrgic, ja que entre moltes altres propostes innovadores, descriu el mètode de com aïllar l'antimoni, com realitzar motllos en materials gomosos, motllos en *papier-mâché*, etc.

En qualsevol cas, es prestarà especial atenció a les excepcionalment fèrtils *Vite* (1550) de Vasari; un clar testimoni de la tècnica en bronze, però que sobretot ens il·lustra l'ambient que es respirava en els tallers dels bronzistes florentins. A diferència del caràcter més artesà tècnicament però versat en l'humanisme de Gaurico, Vasari aporta indicacions molt útils per conèixer els processos relacionats amb la cera. Per exemple, fa referència a que per fer més mal·leable la cera es mescla amb una mica de greix, trementina i brea negra.

Cadascun d'aquests elements millora les qualitats de la cera, alhora que la doten d'un cromatisme fosc, factor que també permet a l'artista projectar l'escultura valorant els factors del contrallum. Però com indica el toscà en el capítol IX, l'ús o realització dels models en cera o fang previs, no només s'han d'entendre com un *bozzetto* relacionat amb la fosa en bronze, sinó que els models en cera o fang també constitueixen un procediment previ al cisellat de les escultures en marbre⁸. A excepció d'escultors tant excepcionals com Miquel Àngel -i el seu procediment d'abordar el marbre *alla prima*-, la majoria d'artistes partien d'un model sovint realitzat en fang i de mides inferiors o iguals al previst fer, que servia com a pauta compositiva.

⁸ VASARI, Giorgio (1550). Madrid, 2002. Pàgs. 62-63.

A més, aquest model podia no només estar format per un únic material com era el fang, sinó que podia constar de parts com un esquelet estructural fet a base de llistons, estar dotat de draps exteriors per configurar els plecs de les robes, etc. Detalls de gran importància per entendre per exemple l'obra de Donato di Niccolò di Betto Bardi, més comunament recordat com Donatello (1386-1466), i sobretot en relació al que aquí ens afecta, els *bronzetti*.

Serà el capítol XI de Vasari, el que ens proporcioni la major quantitat i més rica informació en quant al procés creatiu dels *bronzetti*. En ell es descriu detingudament cadascun dels processos compositius, la formulació dels consegüents motllos, així com els materials més eficaços per obtenir un acabat perfecte. Tanmateix, en aquesta descripció es menciona un tret profundament rellevant en la consecució de tals escultures, i és el requisit que han de ser buits. Aquest apartat en el que s'anomena "*ànima*" l'interior del cos escultòric -i on diu que ha de ser buit per qüestions d'humitat i pes-, no només interessa per advertir la noció de l'estalvi material i el seu ús raonable, sinó perquè també ens il·lustra que els *bronzetti* tenen més en comú amb les escultures de mides naturals del que ens pensem. Sens dubte, tampoc podem passar per alt els detalls tècnics relacionats amb la fosa com és l'aplicació de claus de coure fixadors del cos exterior amb el nucli o l'ànima de la figura. Després de varis processos de perfeccionament dels motllos i per assegurar que la superfície no té porus, Vasari també explica -però certament de passada-, el sentit que té la inclusió d'uns tubs soldats amb la mateixa cera a l'escultura.

Aquestes ramificacions o conductes seran els que assegurin l'òptima circulació del metall en les parts més difícils i alhora evitaran les explosions que pugui provocar la compressió de l'aire; és a dir, el que avui dia s'anomena "*arbre d'abeuradors/bevedors*". Posteriorment, un cop vessat el bronze, es deixa reposar mentre el motllo ha quedat enterrat en la superfície de la terra, un procediment que assegura la constant compressió del motllo mentre el bronze està en fusió, i per tant comprimint el motllo. Vasari proporciona també una valuosa informació sobre les proporcions de l'aliatge del sistema italià. En comparació a l'aliatge més mal·leable dels antics egipcis, el sistema italià consisteix en mesclar dos terços de coure i un de llautó.

A més d'aquests comentaris referits a la creació escultòrica d'altres temps, també presta atenció als compostos utilitzats en les campanes i sobretot les qualitats acústiques derivades de les síntesis materials adequades. Finalment, en la breu descripció dels processos de les escultures de mides grans i petites, es mencionen les tècniques i treballs posteriors a la fosa, és a dir, detalls de correcció o perfeccionament en fred. Explica com, a mode de retalls, l'artista ha de perforar en forma quadrangular els errors i llavors adherir el retall de bronze colpejant-lo amb el martell i finalment soldant-lo i polint les impureses sorgides.

El testimoni de Vasari és profundament interessant per entendre les moltes variants i que no només es realitzaven els models en cera, sinó que existia molts artistes que optaven pel suport del fang. A través de les seves paraules es fa latent el clima experimental i la multiplicitat de variants materials que caracteritzen el període del Renaixement com un dels més heterogenis materialment⁹. El procediment tècnic en fred, és a dir posterior a la fusió del bronze, és un dels processos més complicats, compartint la mateixa dificultat que les superfícies marmòries requereixen, i que es realitza mitjançant una gran varietat d'estrís com burins, punxons, llimes, pedra tosca, etc. El toscà també afegeix informacions relatives a l'acabat final dels bronzes; conceptes que anteriorment també havia tractat Gaurico i que giren entorn al procediment per obtenir uns tons o d'altres¹⁰. Així explica que el bronze amb el temps adopta un to ennegrit, i no rogenc com quan es treballa.

Alguns artistes enfosqueixen expressament les superfícies del bronze amb olis o amb el fum provocat per la crema de palla mullada; altres li donen un to verdós mitjançant l'aplicació de vinagres, i altres que amb vernís opten per la coloració més fosca. És a dir, que cada artista finalitza i dona l'acabat com més desitja i en funció dels propòsits cromàtics que hagi concebut l'escultura.

⁹ Recordi's per exemple la producció de ceràmiques vidriades dels Della Robbia, l'ús de pedres policromes per part de Donatello, etc.

¹⁰ CHASTEL, André – Robert, KLEIN. Madrid, 1989. Pàgs. 265-267.

Tampoc cal passar per alt la crònica que ens ofereix l'*Autobiografia* (iniciada el 1558) i els *Trattati* de Benvenuto Cellini (1500-1571). Un artista que a més de liderar el camp escultòric florentí de mitjans del segle XVI, ens ha llegat un dels més interessants testimonis de la producció artística del seu moment. Els *Trattati* ofereixen informacions de caire tècnic, moltes d'elles específiques com pot ser el mateix procés de daurar aplicat sobretot en el camp de l'orfebreria¹¹. Però per altre banda, l'*Autobiografia* és una obra amena, que tot i traspuar el caràcter fantasiós del florentí, aporta informacions rellevants per exemple de la fase tècnica del Perseu. A diferència dels *bronzetti* que es podien elaborar en un taller no gaire espaiós, una escultura de mides tant significatives com l'heroi grec requeria amplies infraestructures. Cellini ens diu que va enterrar el motllo creant una mena de fosa al seu l'hort, per tant aprofitant la pressió de la terra per després reduir els riscos de fractura durant la fusió del bronze. Fins i tot resulta còmic el comentari que narra com es va incendiar una part del taller en l'intent de revifar amb tanta intensitat el foc que escalfava el bronze. Però tot i el caire anecdòtic i la gràcia que pugui suscitar la manera d'explicar tant impetuosa de Cellini, podem advertir l'altíssim nivell d'exigència tècnic i material que requerien aquests tipus d'empreses: els delicats procediments d'aplicació d'una fina capa de cera com era l'anomenada *lasagna*, etc.

Més enllà del que ens explica com una febrada inesperada, comprenem que el mestre era l'artífex principal, i no per la falta de preparació dels deixebles, sinó per certs instints que dóna únicament l'experiència i que poden solucionar problemàtiques tant greus com per ell va suposar el bronze insuficientment fos, en estat de *miglaccio*¹². Tot i la seva indisposició, Cellini va ser alertat dels problemes que estaven sorgint just en el moment previ de fondre una de les obres en les que més havia treballat. I com dic, tot i escapar-se un somriure mentre un ho llegeix, no cal oblidar la significació que tenia el moment de vessar el bronze, el moment àlgid de la creació escultòrica, l'acció més màgica i gairebé alquimista del procés, el moment de donar a llum a un heroi de tanta significació pel poble florentí com era Perseu.

¹¹ CELLINI, Benvenuto. Barcelona, 1989. Ediciones Akal. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Pàg. 140.

¹² CELLINI, Benvenuto. Barcelona, 1993. Pàgs. 300-305.

Arribats a aquest punt, com a conseqüència d'aquesta diversitat de fonts, se'ns ofereix un panorama variat de les diferents metodologies segons zones. Inevitablement, sorgeixen certes problemàtiques que poden portar-nos a la confusió pel que fa a la terminologia emprada. Així doncs, tractant aquest apartat de la recuperació de la tècnica en bronze, considero convenient matissar el significat d'alguns mots. Una d'aquestes errades més freqüents i que cal esclarir, és la confusió sorgida del terme "motllo" en la tècnica de la cera perduda. Anomenarem motllo directe al procediment previ a l'eliminació del model en cera, punt en què es vessarà el bronze. Un cop haguem de treure la figureta en bronze, per força s'haurà d'eliminar aquest motllo i serà impossible que d'aquella escultura se'n puguin fer més.

D'altra banda, rebrà el nom de motllo indirecte, el que no es perd; és a dir, el motllo que ens serveix únicament per fer models en cera. Un cop obtinguem el model resultant d'aquest motllo, llavors seguirem el mateix procediment que el motllo directe, és a dir, crear un motllo pel model de cera, perdent després la cera i també el motllo. La gran avantatge del sistema del motllo indirecte és que, gràcies a aquest previ pas de crear un motllo addicional, es podrà copiar el model una vegada rere una altre; el que s'anomena fer-ne rèpliques. A partir d'aquestes rèpliques, que també podran ser treballades un cop en bronze, en podran sorgir variants i més models posteriors¹³. Un altre punt a tenir en compte com a conseqüència del procediment amb motllos tant directes com indirectes, és que, cada cop es realitzi un motllo d'un model, el model resultant en bronze serà inevitablement més reduït que l'original. Aquest marge de reducció apareix per defecte, de manera que molts escultors, quan feien un primer model en fang o cera i n'hi feien un motllo, el model final de bronze obtingut era sempre més petit. Això s'explica perquè un cop es vessa el bronze líquid dins les cavitats del motllo i es refreda, la contracció redueix el seu volum. D'aquesta manera, es calcula que el marge de reducció de qualsevol peça després traduïda al bronze serà d' 1'5% inferior com a mínim (partint d'unes proporcions de coure en el bronze dins de les habituals, és a dir 2/3). Com bé matisa Maltese, quan major sigui la proporció de coure, més alt serà el grau de mal·leabilitat en el posterior treball en fred; però també serà més alt el risc de defectes.

¹³ STONE, Richard E. *The Metropolitan Journal* 16. Metropolitan Museum. Nova York, 1982. Pàg. 89.

En qualsevol cas, en el Renaixement aquest factor de treball en fred es tenia molt en compte, fins al punt que el cisellat o repussat més que un recurs estilístic va ser una necessitat tècnica. Eren anomenats bronzes o aliatges “pobres” els que superaven la quantitat del 90% de coure, de manera que escultors com Ghiberti o Donatello a l’apostar per aquestes proporcions es veien obligats després a eliminar els perfils incisius, precisar els detalls, etc. Gairebé podríem dir que gran part dels escultors del Renaixement es decantaven per la opció “pobre”, més mal·leable i amb la que corregir l’escultura en fred i així dotar dels contrastos lumínics desitjats¹⁴. Pel que fa als motllos, el material més utilitzat va ser l’anomenat guix de París, provinent del guix mineral comú i que es trobava en abundància a les vessants nord i sud dels Apenins. Les propietats del sulfat càlcic d’aquest producte eren conegudes des de l’antiguitat.

Ara bé, se’ns complica més la qüestió si tenim en compte que la terminologia esmentada com són els motllos directes o indirectes, també tenen una doble significació en quant a la col·locació dels tubs units amb el model de cera i del que es farà el motllo refractari per fondre. D’aquesta manera, el sistema indirecte correspon al procediment pel qual el bronze vessat per l’abeurador principal es ramifica per tot l’arbre de bevedors¹⁵, llavors arriba a les parets escultòriques, i alhora surt el bronze sobrant pels conductes de respiració o destinats recorregut del bronze sobrant. Aquest sistema, gràcies a la distribució dels conductes de l’arbre, permet que el bronze arribi sense perdre gairebé temperatura a les parts més allunyades al punt de l’abeurador principal. I per altre banda, el sistema de fosa directe, com bé indica el terme, consisteix en l’aplicació directa del bronze a les parets de l’escultura. Aquest sistema gairebé ja no es practica perquè el mètode indirecte permet una millor circulació del bronze i un refredament més homogeni. El bronze fos per l’abeurador principal no recorre cap camí previ per arribar a la superfície de dins el motllo, sinó que circula directament per les parets de l’escultura. En el cas d’algunes escultures antigues aquest mètode era molt comú, deixant com a senyal una diversitat cromàtica en el bronze que evidenciava el refredament desigual del bronze.

¹⁴ MALTESE, Corrado. Madrid, 2003. Pàg. 43.

¹⁵ Degut a l’ambigüitat del terme, en aquest estudi ens referirem a arbre de bevedors com al sistema de ramificacions dels conductes per on passa el bronze, i anomenarem abeurador la cavitat i punt principal per on s’escola el bronze.

Els tons són diferents segons la zona on el bronze ha entrat abans, o el punt més allunyat del conjunt. De tota manera, cal matissar que igualment, tot motllo tindrà conductes de respiració; ambdós sistemes –tant l'indirecte amb més ramificacions com el directe- hauran de constar per força d'aquestes conduccions per les que el bronze es refredarà i sortirà el sobrant per després serrar-lo del conjunt desitjat.

En la tradició escultòrica italiana, el sistema d'aplicació més usat va ser l'indirecte, independentment del motllo indirecte o no. Però en el cas dels *bronzetti*, al ser peces de mides reduïdes i on el bronze fluïa per igual, el procediment de vessar el bronze era directe. Aquestes informacions -debatudes i raonades gràcies a l'ajut d'un company bronzista professional-, contribueixen molt profundament a la comprensió de la fosa dels *bronzetti* respecte la resta d'escultures que, quan més gran era el format, més se les havien d'enginyar els escultors per fer arribar el bronze a tots els punts. Les imatges que ofereixo als annexes poden aclarir definitivament als qui encara en tinguin dubtes*.

*Vegeu p. 52

Com s'anava dient respecte l'eficient guix de París, tot i que inicialment no fos massa conegut el seu ús com a inversió refractària abans de la fosa, si que era freqüent per crear motllos indirectes dels que sortien infinites figuretes de cera. Hem d'imaginar que l'utilitzarien mesclat amb aigua per modelar directament, i també seria una material perfecte pels nuclis, ja que la seva consistència inicialment semi-líquida permetria omplir totes les cavitats interiors dels models en cera buidats. Però les qualitats del guix de París, llevat de l'addició de sorres que aportessin notables quantitats de sílice, no hauria fet possible l'ús que posteriorment se li va atorgar com a motllo refractari. Sense els corresponents additius, el guix per sí sol s'hauria esquerdat en contacte amb el bronze fos. De manera que les millors materials com les mescles esmentades, també seran un factor clau per propiciar un progrés de la tècnica¹⁶. Sembla ser que, de inclús l'incansable Leonardo da Vinci (1452-1519) va anotar en els seus quaderns –concretament el Manuscrit de Madrid- algunes propostes materials per afegir al guix. La solució del toscà ni tant sols s'havia emprat en temps medievals, i consistia en una solució de guix mesclada amb 12 parts de “*renella da orilogi*”, és a dir, la sorra fina dels rellotges de sorra.

¹⁶ Avui dia per exemple, materials com la Moloquita (silicat d'alumini calcinat) permeten la realització d'un motllo refractari de pocs centímetres a diferència dels múltiples i voluminosos motllos usats durant el Renaixement.

Tot i la desmesurada genialitat de Leonardo, molts dels seus plantejaments tècnics fallaven al portar-se a la pràctica, i en aquest cas, la mescla que proposava era massa sorrenca i per tant inadequada pels motllos d'inversió als models. Cal afegir també, que durant aquells finals de segle, “l'Antico” ja feia temps que havia encertat amb la quantitat de sorra idònia. Certament, cada regió italiana tenia predilecció per uns materials o uns altres-sovint els que la zona territorial els proporcionava; i tot i explorar amb les noves possibilitats del guix, al nucli florentí per exemple no es desprenien de l'ús del fang. Per altre banda, la regió de la Llombardia i del Vèneto va demostrar amb el treball de mestres com l'esmentat “l'Antico” –treballant a Màntua-, la seva clara predilecció del guix. Com s'anirà veient, es pot afirmar que en les qüestions tècniques aquest artista va ser un geni, bevent de la tradició material precedent i alhora impulsant l'ús del guix fins a cotes tan altres que, podríem admetre que des del segle XV ha estat el producte hegemònic –mesclat amb substrats silicis o no- en la configuració de les figures de bronze posteriors¹⁷.

Totes aquestes metodologies i minuciosos processos tant d'emmotllat com de modelat, un cop assimilats i dominats¹⁸, van determinar una sèrie de mecanismes tècnics i habilitats en el procés de creació dels *bronzetti*, que a part d'escurçar en els temps d'execució d'aquests, també van tenir grans conseqüències envers l'àmbit artístic. És innegable que molts escultors havien optat per conservar motllos dels models de més èxit, de manera que s'asseguraven la possibilitat de fer-ne rèpliques.

Però la qüestió va anar més lluny, ja que moltes de les parts de les figures es realitzaven per separat, donant pas a una “fragmentació” figurativa que alhora va suposar un enriquiment formal sense precedents. El desenvolupament de motllos específics de les extremitats corporals, va obrir pas a tot un variat ventall postural i anatòmic que a més permetia intercanviar uns per altres. Encara que la part del tronc anatòmic era la base del *bronzetto*, les combinacions d'extremitats combinades amb diferents caps i atributs afegits, eren gairebé il·limitades. D'alguna manera es podria dir que els escultors s'adaptaven als seus clients, atenien el gust de la societat i esbrinaven quins eren els models que més èxit i demanda tenien*.

*Vegeu p. 53

¹⁷ STONE, Richard E. *The Metropolitan Journal* 16. Metropolitan Museum. Nova York, 1982. Pàg. 110.

¹⁸ En el cas de l'Antico aquest moment de domini tècnic data del 1480. TOMAN, Rolf. Postdam, 2011. Pàg. 216.

Com s’ha anat avançant, entre els diversos escultors que van contribuir a l’embranzida de l’escultura en bronze de petit format n’hi ha un a destacar, aquest és “l’Antico”. No rep aquest pseudònim només per haver reprès la flama de l’antiguitat grecoromana y condensar tota l’essència de l’antiguitat en les escultures de petit format; sinó per haver desenvolupat una important tasca com a restaurador d’obres clàssiques¹⁹. La seva superioritat és justificada principalment per les múltiples avantatges i innovacions aportades en aquest àmbit escultòric que pràcticament havia arribat des de l’antiguitat fins al segle XV sense destacables modificacions. Probablement mantué de naixement, es podria afirmar que “l’Antico” va ser el primer escultor que va experimentar i va permetre l’execució en sèrie de les escultures de petit format. En especial va fer possible la conservació del model original –mètode indirecte- per tal de fer-ne posteriors rèpliques, de manera que aquest va ser un punt d’inflexió en quant a la difusió i desenvolupament de les obres per tota Itàlia. Al mateix temps, la seva aproximació a l’àmbit de la restauració vora el 1495, s’ha d’entendre com un esdeveniment clau en l’estudi i assimilació dels canons i models clàssics, quelcom que també va fer evident en la seva minoritària però existent producció de medalles i bustos*. De tota manera, seguint la força motriu artística i de pensament del Renaixement italià, no es pot negar que tals temes i canons figuratius sovint eren alterats i re-interpretats, però aquest és un factor que més tard s’intentarà matissar. Així doncs, “l’Antico” es va erigir com a gran referent pel que fa a la destresa tècnica i pel perspicaç gust dels seus temes. I de la mateixa manera va ser conscient de l’ambient que es respirava llavors degut a les dificultats i problemàtiques que havia plantejat la recuperació de la tècnica de la fosa en bronze. Fins i tot, va ser pioner en l’addició de materials preciosos –aplicats en els ulls per exemple- en les seves obres, és a dir, no únicament incrustats, sinó fosos amb la mateixa base bronzina. Exponents irrepetibles que lamentablement no s’han conservat, i per tant, no ens permeten conèixer amb profunditat aquests processos tant suggestius de síntesi material.

*Vegeu p. 54

¹⁹ *The Metropolitan Museum of Art, Volume 4. The Renaissance in Italy and Spain*. New York, 1987. Pàg. 105. Respecte la tasca de Jacopo Bonacolsi “l’Antico”, es menciona la seva participació i firma en un dels cavalls del grup escultòric de la Plaça del Quirinale a Roma.

Igual que l'abans mencionat Leonardo, "l'Antico" va patir les problemàtiques d'allunyar-se de les dimensions normalitzades. L'un per realitzar escultures en format més petit de l'habitual, i l'altre per projectar-ne de tan desmesurades com el monument eqüestre encarregat per Ludovico Sforza²⁰. Per tant, ambdós van haver de buscar solució a les dificultats dels seus projectes, sense oblidar la delicadesa dels motllos, els orificis de refredament del bronze, els materials refractaris addicionals, etc. En definitiva, tota la complexitat preparatòria que precisava la tècnica del bronze. Algunes imatges que poden il·lustrar tot aquest minuciós procés apareixen a les pàgines del Còdex de Madrid II* que Leonardo dedica al projecte eqüestre dedicat a Francesco Sforza. Esbossos que posen de manifest l'elevat grau de complexitat dels contraforts exteriors, dels mòduls interiors que han de reforçar l'estructura i alhora crear suficient volum per evitar que l'escultura sigui extremadament massissa o bé pesada, etc. El descomunal cas presentat però, tot i estar certament allunyat de la realitat tècnica dels *bronzetti*, resulta profundament il·lustratiu a l'hora d'apreciar el detall i cautela que s'ha de tenir al dissenyar correctament "l'arbre de bevedors", les juntes i ancoratges entre motllos, etc. De tal manera que, com s'anirà veient, les diferències entre escultures com el cavall dels Sforza respecte un Apol·lo de petit format no seran tant significatives en la part tècnica i projectual com sí ho seran en les dimensions i les quantitats de bronze.

*Vegeu pp.
55-56

²⁰ No deixa de ser significativa la disparitat de mides en aquesta producció escultòrica de les acaballes del segle XV.

Per copsar de la millor manera la personalitat de “l’Antico”, resulta gairebé imprescindible desplegar els conceptes més específics proposats pel *De Sculptura* de Gaurico. Entre les variades informacions importants presents al tractar d’aquest humanista, s’ofereixen indicacions com la nomenclatura que Gaurico aplica a les escultures que no arriben a l’escala natural, dient reben totes el nom de *signa*, és a dir, les d’interval més petit i que mesuren d’alt un colze, un pam, o fins i tot menys²¹. Tot i el caràcter filològic de Gaurico, va prestar atenció a les activitats escultòriques, fins al punt que posseïa un petit taller on ell mateix realitzava els procediments del buidatge del guix i cera, la preparació de models de fang, etc. Tot sembla apuntar que segurament va realitzar alguns *bronzetti*, ja que al *De Sculptura* justament cita dues obres de la seva mà²².

Resulta interessant advertir que a finals del segle XV, quan la majoria dels tractats d’art, diàlegs o teoremes eren destinats a un públic aficionat, l’obra de Gaurico – demostrant la seva formació humanista, i també en un cert afany de pedanteria- busca imbuir-se d’un caràcter culte, sent el *De Sculptura* un tractat destinat als veterans humanistes o professors de Pàdua. Com incideixen Chastel i Klein, és una obra que està més a prop del *Il Cortegiano* de Castiglione que de la *Prospettiva pingedi* de Piero della Francesca²³. Gaurico inaugura així una nova etapa en la teoria de les arts, proposant-se donar als preceptes apresos per un bronzista paduà la forma d’un diàleg ciceronià i el ritme dels tractats de la retòrica de l’antiguitat. Tota una fita de la tractadística que, encara constar de receptes pràctiques poc innovadores, per altre banda és una exhibició del coneixement filològic i de la filosofia –que es considera après de manera oral- de l’autor; esdevé doncs un tractat de profundes finalitats divulgatives que el situa entre els primers tractats d’art destinat als aficionats i diletants cultivats.

²¹ CHASTEL, André – KLEIN, Robert. Madrid, 1989. Pàg. 131.

²² Sembla que una figura representaria a un soldat muntant a cavall, i l’altre seria un retrat (no sabem els materials i si era una medalla o un bust) de Calpurni; obra on posa de manifest els ideals de l’observació de les qualitats de l’ànima a partir dels trets corporals: l’idea de *Fisiognomia*, una ciència cultural originària de Grècia, i que té una certa connexió amb altres inquietuds del moment com els *Moti* de Leonardo; de fet l’àmbit de la Fisiognomia revifa la vessant artística de figures deformes, rostres grotescs...l’altre cara del dogma de la *mediocritas*, equilibri i regularitat renaixentista.

²³ CHASTEL, André – Klein, Robert. Madrid, 1989. Pàg. 22.

La part tècnica del *De Sculptura* és anomenada *Chemiké*, terme grec que té relació amb les tècniques de fosa i transformació dels materials que també afecta al camp de l'alquímia. En quant a la descripció del procés de modelat –que ell anomena *plasticè*- i sobretot a l'emmotllat previ a la fosa, Gaurico aporta una informació de caire personal que el situa en una posició gairebé contrària al que estaven fent els escultors del seu mateix cercle. Confessa no ser massa partidari de les figures fragmentades o formades per múltiples peces, de manera que tot sembla indicar que els seus neguits humanistes no anirien en concordança a les aspiracions conformistes i de composició poc arriscades en els *bronzetti*. Qui sap si aquestes paradoxes quedarien reflectides en els *bronzetti* que va arribar a realitzar; ens queda el dubte de si es caracteritzarien per una sobrietat diferent al naturalisme de “*Riccio*” o classicisme de “*l'Antico*”, o per altre banda simplement serien models directes que evitaven la creació de motllos fragmentaris que tants maldecaps sembla que ocasionaven a Gaurico. Per tant, no aposta per aquesta metodologia a no ser que la dificultat de l'obra ho requereixi. De la mateixa manera es un cop tracta el procés de la fosa, es preocupa pels diferents tipus d'aliatge, diferenciant per exemple el de les campanes respecte els altres; oferint un ampli ventall de combinacions tècniques segons els percentatges, onzes, lliures, i respectives mesures materials.

En els últims passos, el procés de cisellat o treball en fred Gaurico li dóna el nom de *caelatura*, terme que prové originalment dels treballs de repujat de la plata. Alhora menciona diferents distincions tècniques segons la finalitat de la incisió. És interessant que tracti aquest aspecte del treball en fred, ja que com s'ha anotat anteriorment, durant el Renaixement aquest era un procés gairebé obligat i pel que l'escultura es perfeccionava tot el que l'emmotllat no havia pogut imprimir. A grans trets, i després d'haver fet unes pinzellades del que significa l'obra de Gaurico –i veure com fa ús d'una terminologia d'arrel clàssica- cal valorar més que el seu contingut concret, la consideració global que aquest tractat va significar pels seus coetanis i també l'important que resultat pels historiadors actuals. Respecte els seus coetanis, simplement afegir aquest tractat tant replet de “receptes” que Gaurico aporta basant-se en el seu cercle -i descrivint-ho com un nou Plini el Vell-, va ser llegit per figures tant determinants com Albrecht Dürer. Un índex més de la seva difusió i el valor teòric que ocupa en el panorama paduà del final del segle XV.

Qualsevol bronze, per molt ben modelat que estigui, sempre requerirà un mínim de neteja i poliment. Un cop destruït el motllo o carcassa exterior, el resultat material del bronze constarà d'inevitables impureses, òxids negrosos causats per la reacció del coure, etc. És a dir, residus que s'hauran de llimar o decapar amb l'ajut d'àcids o substàncies corrosives –com alguns vinagres- per tal d'aconseguir un resultat acurat en les superfícies de la obra. Posteriorment, la fase de brunyit serà un dels procediments finals per tal d'aconseguir els efectes cromàtics desitjats.

Aquest acabat daurat justament serà un dels trets més distintius en la producció de “*L'Antico*” i que queda manifest en les dauradures de les barbes, els rivets de les seves medalles, i en general, a l'especial atenció dedicada a les pàtines. Aquesta perfecció en el brunyit i emfatització de certes zones corporals –com poden ser els músculs pectorals, les espatlles, els abdominals, etc-, serà respecte d'altres el tret identificador d'aquest escultor.

Entrant ara sí en les qüestions tècniques de l'artista, tot i la reiterada superioritat tècnica que el diferenciava clarament de la resta de creadors de *bronzetti*, també va haver d'enginyarse-les en algunes ocasions per extreure o eliminar les restes dels nuclis en els interiors de les figures. De manera que en casos com el *Pàris* (fos vora el 1500)*, la perforació en la zona dels glutis de la figura, evidencia aquesta maniobra de sostracció material, així com el recurs més tradicional de perforar una zona i després aplicar-hi un retall de bronze. Aquest mètode d'afegir un retall, era una acció que altres escultors acostumaven a realitzar, i que a diferència de “*L'Antico*” -i els seus dissimulats procediments que ara s'indicaran-, sembla que no disposava de gaires variants. Es pot fins i tot rastrejar entre els escultors coetanis al mantuà, un aire de conformisme o incapacitat per trobar solucions a aquest sistema; com si no es paressin a pensar en quines solucions podien proposar per no haver de seguint repetint la rutinària i certament agressiva fase de perforació i posterior correcció.

*Vegeu p. 57

El *bronzetto* de *Pàris* esdevé una obra de gran importància per conèixer els trets tècnics menys visibles de “*l’Antico*”. Per una banda, perquè com s’ha dit, és una de les poques escultures que presenta unes perforacions suficientment grans a les natges com per evidenciar que el seu nucli interior és completament buit*. Però per altre banda, la posició seient de l’heroi clàssic sense pedestal conjunt—com sí passava amb *l’Espinari*—, i la presència d’una espiga central, també ens indica que l’escultor va projectar des d’un primer moment aquest bronze per ser muntat sobre un sòcol petri. Quelcom que no és excepcional en la seva obra, ja que el *bronzetto* de Pan**, reafirma aquesta configuració de figures seients o en posicions que requerien d’altres suports a mode de bases o pedestals.

*Vegeu p. 57

**Vegeu p. 58

En qualsevol cas, encara que exemples com el *Pàris* i molts altres fossin buits, també es podia donar el cas, que en aquests processos de reparació dels orificis generats per l’existència d’un nucli interior, es vessés una nova quantitat de bronze líquid que facilités la tasca de correcció i s’estalviés el temps i l’esforç d’elaborar un retall coincident amb la zona a rectificar. De fet, gràcies als últims estudis —sobretot el de Stone— i l’avançada tecnologia de radiografia, sabem que aquesta operació va ser la més utilitzada per “*L’Antico*”, qui va aplicar i reomplir zones amb més bronze del que el retall exterior requeria. En qualsevol cas, ambdós procediments —l’aplicació d’un retall o el reompliment amb el mateix aliatge—, resultaven imperceptibles pels clients un cop es polia i brunyia la superfície. Cal però, deixar clar que respecte les pràctiques esmentades de correcció mitjançant el reompliment material, el més usual era que els *bronzetti* fossin simplement buidats i posteriorment corregits els orificis pels quals s’havia extret “l’ànima” del bronze.

Amb tot això, queda manifest el caràcter experimental —més que no pas definitiu— de cadascuna d’aquestes creacions. De nou, dins les tècniques emprades per corregir els errors de fosa i compositius, és oportú informar d’una de les més insospitades rectificacions que “*L’Antico*” va protagonitzar justament en el ja esmentat *bronzetto* de *Pàris*. Concretament es va rectificar el peu dret serrant el defectuós a l’alçada del turmell i creant-ne un de nou aplicant primerament una reconstrucció en cera. A aquest postís de cera projectada ara junt a la resta del conjunt en bronze, “*l’Antico*” també hi va prestar atenció a la inclusió dels corresponents circuits de circulació del bronze.

L'eficiència del procediment figuratiu ja esmentat mitjançant peces independents, va permetre a l'escultor treballar localment el peu dret del *Pàris* sense massa dificultats. De manera que la imatge que produeix aquest correcció tècnica –almenys en opinió d'un servidor-, és quelcom curiós, diguem-ne que semblaria com si el *bronzetto* estigués lesionat, com si tingués el peu dret trencat i l'escultor procedís a fer-ne un enguixat per guarir-lo. Aquest metafòric enguixat era sens dubte un nou motllo creat per a la zona específica, tenint-hi en compte els sistemes de circulació del bronze, etc. El més interessant de tot, és que, un cop vessat per segon cop el bronze del mateix aliatge inicial –únicament en la zona del peu-, i després d'haver-se solidificat i fusionat amb la resta del cos. El resultat d'aquesta operació tant arriscada havia estat inapreciable pels experts fins el 1982 que es va realitzar l'esmentat exhaustiu estudi de radiografies dirigit per Stone*. Les imatges parlen per sí soles: dues foses de bronze en un mateix *bronzetto*; la primera del conjunt corporal amb els corresponents nuclis buidats, i l'altre la zona corregida del peu dret que en aquest cas és massís. El resultat és admirable, tot i les dues foses diferents, el color és pràcticament idèntic, i després del brunyit la soldadura és pràcticament invisible.

*Vegeu p. 58

Aquest fet indica doncs, dues qüestions –al meu parer- bastant destacables sobre la tècnica dels *bronzetti*. Per una banda, les avantatges que proporciona el procediment compositiu de realitzar una figura a partir d'una consecució de motllos de cadascuna de les parts figuratives, encara que requereixi un laboriós ancoratge dels motllos i la unió entre ells produeixi petites costures alguns cops visibles**. I per altre banda, l'alt grau de perfecció resultant dels processos de polit i brunyit, ja que ni tant sols en casos tant insòlits com aquest la rectificació és apreciable. Tals qüestions de perfeccionament també connecten amb un altre aspecte imprescindible a destacar respecte la fascinació i el valor estètic produït pels *bronzetti*, -i que les fonts literàries han omès silenciosament degut a l'exigua informació-: les pàtines i vernissos finals. Una fase culminant en què s'emfatitzaven detalls corporals i es dotava a la peça d'una refulgència de gran efectisme vital. Tot i que l'exigua extensió d'aquest estudi no permet desenvolupar-ne massa informacions, si que serà necessari puntualitzar el que fins ara s'ha anat intuït sobre el tema.

**Vegeu p. 59

Excepte algunes citacions que apareixen en el *De sculptura* de Gaurico (1504) i els breus comentaris esmentats de les *Vite* de Giorgio Vasari (1550), la resta de fonts dedicades a l'escultura desatenen aquest procés degut, en certa manera, a la dificultat de descriure en paraules les tonalitats precises del daurat adequat. Les pàtines en sí, translúcides o lleugerament opaques, solien oscil·lar entre un to marronós o ennegrit, i com s'ha dit, mitjançant la reacció d'unes substàncies determinades adoptaven uns tons o altres. Però l'efecte cromàtic que aquestes pàtines conferien a les escultures també podia resultar molt desigual degut a les condicions atmosfèriques del pas del temps, depenent de la tècnica de fosa (manera de vessar el bronze, directe o indirecte), i també en certa manera l'afectació que la humitat generava en el bronze.

D'aquesta manera, no es pot passar per alt que moltes d'elles han arribat als nostres dies amb consecutives capes d'encerats addicionals afegits en els seus dies per realçar la brillantor, però sobretot per evitar que la mencionada humitat variï el color preestablert de la pàtina. Aquestes aplicacions posteriors, tot i ser ceres d'origen orgànic –compost a base d'olis naturals i resines– suposen però, un greu problema a l'hora de conèixer l'aspecte genuí de la figureta. Una de les problemàtiques més habituals és la successió in comptable de capes de pàtina o cera, que acaba per ennegrir la superfície i enterbolir els detalls destacats.

Tornant a les idees desgranades de l'estudi d'Stone, una altra característica descoberta gràcies a l'estudi radiogràfic, és la constant utilització per part “l'Antico” de motllos de guix de París per crear també models de cera. A banda de l'ús que abans hem atorgat a aquest polivalent material –tant per nuclis o encofrats per fondre–, sabem que també el va utilitzar el mantuà per fer-ne motllos indirectes. La sospita de que tenia un ampli assortiment de models en cera i motllos de cadascuna de les seves respectives parts, ha estat confirmada gràcies a un signe com són les petites bombolles que s'originen entre la cera i l'esmentat guix de París. Aquests lleuger punts d'aire són gairebé inevitables quan es tracta d'emmotllar models amb un grau de perfecció tant alt com eren els de cera. D'aquesta manera les imperfeccions queden impreses tant entre el nucli i la cera, com en el motllo, i conseqüentment al bronze després vessat.

Per molt que l'escultor s'escarrassés a eliminar-les mitjançant el procés de treball en fred, els estudis permeten reconstruir el procés que “l'Antico” seguia, i sobretot, de quins materials es servia. Les fotografies que capten l'interior d'escultures com *L'Espinari* (1501) –concretament a través de l'orifici de la soca del tronc-*, mostren clarament les imperfeccions conferides entre el nucli i la paret interior de l'escultura; vestigi que deixa entreveure que en la mateixa mesura tals senyals també devien quedar transferides en la superfície exterior, és a dir, l'epidermis de la pròpia figura. *L'Espinari* i obres com el *Marc Aureli eqüestre* de Viena (1519)** evidencien la predilecció i especial assimilació de “l'Antico” pels models clàssics.

*Vegeu p. 59

**Vegeu p. 60

Per comprendre la personalitat de “Riccio”, s’ha d’analitzar momentàniament la seva genealogia, és a dir, els seus precedents o avantpassats artístics. Com ja s’ha anat anotant, en els primers moment de la gènesi de bronzes de petit format, Donatello va ser una figura clau pels intercanvis estilístics de manera recíproca entre Florència i Pàdua, sent aquesta última la que es va erigir com el punt hegemònic de la indústria dels *bronzetti* al Vèneto. Bertoldo di Giovanni (c. 1435-1491) i Bartolomeo Bellano (1438-1497) van ser els successors més incansables de Donatello, contribuint clarament a la promoció i difusió d’aquestes obres de petit format gairebé per totes les contrades del centre i nord d’Itàlia. Bellano va ser el mestre de “Riccio”, i es va caracteritzar per la seva capacitat d’enfocar els episodis artístics en situacions gairebé rústiques, per dotar a les seves figures d’una innocència que s’ha considerat “quotidiana” i del més mundà, i d’una originalitat derivada del seu mestre Donatello en quant al modelat de les superfícies i els seus jocs cromàtics amb la llum o les pàtines. Valors que es poden rastrejar perfectament en obres com David amb el cap de Goliat (c. 1480)*. En qualsevol de les obres de Bellano, és impossible no reconèixer conceptes –no tant estilístics sinó formals- ja manifestats pel seu preceptor; un dels més evidents en l’esmentat *bronzetto*, és notar com Bellano encomana al seu David la posició en *contrapposto* que tant deu a l’homònim del seu mestre.

*Vegeu p. 60

Justament a partir de la personalitat de Bellano, va prendre embranzida el seu deixeble més brillant “Riccio”. Sembla ser que punts com el naturalisme en la representació animal –sobretot bous, cavalls i cabres-, provindrien del mestre Bellano, qui alhora va ser un dels pioners en la representació animal en els baix-relleus. De fet, es sap que el mateix “Riccio” s’hauria iniciat i perfeccionat en la matèria dels *bronzetti* realitzant prèviament alguns baix-relleus en bronze²⁴.

²⁴ MARIACHER, Giovanni. Torí, 1987. Pàg. 53. Mariacher incideix en la importància que té en la obra de “Riccio” aquest encàrrec per l’església de Sant Antoni de Pàdua el 1498 com a demostració del naturalisme i gairebé “ruda agressivitat” que el caracteritzarà.

Però posteriorment a les dècades de producció de “Riccio”, també va sorgir –ja a mitjans del segle XVI- una generació d’artistes amb propostes clarament diferenciades de la producció florentina; amb una visió del naturalisme –iniciat amb Bellano i després amb “Riccio”- cada cop més intensa i patent en les representacions d’animals o monstres, que serà l’empremta distintiva per excel·lència. El cas més evident d’aquesta via és Severo da Ravenna. Serà degut a la correspondència i semblances formals dels temes de “Riccio” a partir de les que sorgiran algunes dificultats per distingir el repertori de Severo da Ravenna (actiu a partir del 1496); diguem-ne que el següent esglaó d’aquesta genealogia naturalista. En qualsevol cas, i centrant-nos en “Riccio”, ens podem orientar sobretot pel predomini de la temàtica dels sàtirs. Com molts artistes del Renaixement, aquest trentí va abordar altres tasques com per exemple les relacionades amb l’arquitectura. Un cop establert a Pàdua, la seva producció va avançar, i alhora es va veure nodrida pels ideals humanistes del cercle de la universitat de Pàdua. No cal oblidar tampoc que a Pàdua va conèixer a Pomponio Gaurico, qui menciona a “Riccio” i molts altres en el seu *De Sculptura de 1504*; ja que en definitiva, junt a Severo da Ravenna o Tullio Lombardo per exemple; tots ells van tenir relació i van compartir neguits tècnics, artístics, intel·lectuals, etc. Per molts historiadors, aquest contacte humanista va traduir-se durant la fase final de la seva obra en un estil més classicista de les figures. Però sigui com sigui, bronzes com *El Gran guerrer a cavall* (c. 1515)* suposen un interessant testimoni dels influxos venecians de la tradició eqüestre, així com del clima literari de finals del segle XV.

*Vegeu p. 61

Però més problemàtiques interfereixen en l’atribució d’altres *bronzetti*, ja que “Riccio” va realitzar una producció molt diferenciada en quant a qualitat. Per una banda els mencionats sàtirs formen part del bàndol més original i d’alta qualitat, però per altre banda, trobarem també un segon grup que tot i la qualitat sigui elevada també, són múltiples –o diguem-ne repeticions- d’aquests primers models originals. *Bronzetti* que entren clarament dins la categoria de models originals són, *El Gran guerrer a cavall* (c. 1515) i *La parella de sàtirs***. Cal deixar clar, que aquest artista principalment escultor de *bronzetti* -i de peces de bronze de petites mides com també podien ser poms de porta i tinters-, va ser molt prolífic en territoris tant de Pàdua com també Verona.

**Vegeu p. 61

Però algunes de les rèmores que he tingut en aquesta recerca han estat les moltes produccions posteriors de seguidors de “*Riccio*” i que van seguir proposant temes de sàtirs i de caire naturalistes com criatures fantàstiques, de manera tant mimètica que semblen de la mà del mateix “*Riccio*”. La producció del trentí va ser molt àmplia en les contrades paduanes, sobretot despertant admiració les produccions realitzades a la Basílica de sant Antoni de Pàdua; és a dir, els relleus que flanquejaven l’altar major, els elogiats canelobres del ciri pasqual, etc. En conjunt, obres que posen de manifest la destresa que “*Riccio*” tenia sobre el bronze. A més del repertori de temes de caire fantasiós tant patent en els seus poms o llànties d’oli, considero que “*Riccio*” també mostra una especial sensibilitat per les transformacions socioculturals del moment. Em refereixo concretament al descobriment no només del continent americà sinó de molts nous territoris africans. Tot i que en alguns llocs d’Europa s’havia tingut contacte – establint aviat una relació d’esclavitud- amb la raça negra, no deixa de ser factible pensar que a finals del segle XV, en ple antropocentrisme i estudi de l’ésser humà, aquests tipus físics i epidèrmicament diferents seguien suscitant fascinació. En qualsevol cas, “*Riccio*” va manifestar en la seva producció de bronzetti, alguns temes on hi participen personatges negres*.

*Vegeu p. 62

En el treball radiogràfic, s’ha pogut comprovar com “*Riccio*” va compartir molts dels mitjans tècnics que “*l’Antico*” va proposar en terres paduanes pràcticament durant els mateixos anys. De fet, tenint en compte tals bases, sorprèn com l’obra de “*Riccio*” mostra una homogeneïtat en el gruix de les parets dels bronzetti gairebé insòlit. Tret que indica un exhaustiu treball no només per l’acabat exterior mitjançant els motllos de guix, sinó la precisió cada cop més elaborada dels nuclis interiors –realitzats en fang normalment- que ja no es limitaven a crear un espai buit en el tors, sinó que la seva capacitat es prolongava gairebé fins a les extremitats. Tal i com formula Richard E. Stone, la interpretació més plausible del mètode tècnic de “*Riccio*” gira entorn de la noció de perfeccionament que ja va manifestar en les seves primeres medalles. A partir d’aquests moments hauria desenvolupat una preocupació cada cop més atenta pels motllos i sobretot pels nuclis que esdevindrien “*l’ànima*” dels bronzetti. Es tractaria de realitzar un nucli de fang imitant el millor possible els esquemes formals del bronzetto.

A més, tenint en compte sempre que les mides d'aquest nucli havien de ser més reduïdes a les de la figura un cop completada. Punts com els braços, cames, cap... devien ser més primis i tenir en compte que a sobre hi aniria el gruix de cera –gruix cada cop més fi i uniforme- en el que es modelaria el model definitiu per fondre.

I és en aquest moment, quan cal prestar especial atenció a la gran diferència existia entre “l'Antico” i “Riccio”, ja que en relació al buidat i tractament dels models per fondre arribem al nucli –mai millor dit- de la qüestió. Com s'ha esclarit, el procediment d'emmotllar més utilitzat per “l'Antico” era l'indirecte, és a dir, crear un primer model del que a partir dels motllos es realitzarien més rèpliques. Per tant, els motllos asseguraven que el model no es perdia després de fondre's i alhora aquest procés era especialment favorable a les ambicions de “l'Antico” de produir *bronzetti* gairebé a escala comercial. Ara bé, cadascuna de les rèpliques en cera produïdes pels motllos, havien de ser buidades mitjançant els instruments incisius que han deixat marca en les radiografies*, i després eren reomplertes amb el material predilecte per “l'Antico”, és a dir el guix de París. La consistència d'aquest material, inicialment líquida i capaç d'arribar a tots els racons, és la raó per la qual han quedat impreses en l'interior del *bronzetto* les marques incisives – només visibles a través de les radiografies- del procés d'extracció de la cera interior. Un cop dividia per un tall a la cintura els models de cera per fer rèpliques, amb gran precisió “l'Antico” hauria hagut de calcular minuciosament l'extracció de la cera interior calculant no rebaixar massa les parets figuratives. Un procés doncs, més arriscat que el que veurem amb “Riccio”.

*Vegeu p. 62

Arribats a “Riccio” la qüestió es complica, ja que el motllo indirecte no és l'únic sistema amb el que realitzar un model més d'un cop. Com va advertir Stone²⁵, el fet que aquest escultor prestés tanta atenció als nuclis en argila connecta amb l'existència d'una mena de models-guia. Es tractaria d'esbossos figuratius que servien a l'escultor per copiar en fang determinades que constituïrien el nucli. Un cop aproximat el nucli respecte el model de guia, s'aplicaria la cera que donaria gruix al bronze i que imprimiria els detalls.

²⁵ STONE, Richard E. *The Metropolitan Journal* 16. Metropolitan Museum. Nova York, 1982. Pàgs. 112-113.

Sens dubte, un mecanisme molt més rudimentari, però que ben pensat alhora de prestar atenció al nucli evita el delicat procés de buidatge que feia servir “l’Antico”; i sobretot, pel que fa a les qüestions de la fosa, la qualitat del *bronzetto* era superior, ja que no només les parets eren més fines i iguals en tots els punts, sinó que principalment s’evitava el risc de bombolles i punts d’aire.

En algunes fonts s’elogia aquest procediment de “Riccio”, que dóna pas al que en algun moment es va descriure com casi-rèpliques, ja que per molt semblants als models de guia que haguessin estat les rèpliques, sempre hi havia un percentatge d’aleatorietat i diferències entre les múltiples obres d’un mateix tema. Aquest és el cas de les tres obres de *Nereida i Ictiocentaure** (c.1525), cadascuna d’elles actualment en diferents llocs, i amb grans semblances dimensionals (entorn els 21-23 cm) però alhora petites diferències que confirmen la proposta de procediment tècnic comentada per Richard E. Stone. Com ja s’ha dit, no es tracta de rèpliques exactes com les de “l’Antico”, sinó de casi-rèpliques dotades d’unes avantatges tècniques i materials innegables. Aquestes tres obres estudiades i analitzades radiogràficament, mostren grans diferències respecte les dues anteriors (Gran guerrer a cavall i Parella de sàtirs) de “Riccio”. L’Escàs gruix de les seves parets és una característica present en les tres, suposant un gran pas endavant en quant a la tècnica de la fosa en bronze i els seus òptims resultats.

*Vegeu p. 63

Diguem-ne que “l’Antico” tenia més facilitat de crear rèpliques d’un mateix bronze si no fos perquè les havia de buidar. El propi procés d’extracció de la cera mitjançant un tall en la part de la cintura del model de cera, era certament delicat. Però almenys s’assegurava que el resultat de la rèplica era el mateix que l’original conservat gràcies al model indirecte. Si a hores d’ara el lector es segueix qüestionant sobre aquestes complicades jugades de buidatge dels models de cera, simplement cal anotar que molt probablement les escultures massisses – i per tant sense buidar i sense nucli-, patien en aquella època alts riscos d’imperfeccions i defectes formals després de fondre’s, degut a que quant més bronze entra en un motllo, més possibilitats de bombolles d’aire hi ha.

Però tornant a “*Riccio*”, els anàlisis radiogràfics dels tres exponents de *Nereida i Ictiocentaure* delaten la presència d’un nucli gairebé idèntic sobretot en dues d’elles; nuclis que cal avançar que era eliminat a través de la zona del ventre de l’Ictiocentaure un cop fos. Com deia, el mimètic parentesc entre nuclis, porta a pensar que no només haurien estat realitzats en fang seguint una pauta de model, sinó que molt probablement es devia crear un primer nucli del qual es va fer un motllo per als següents. A través d’aquest sistema, “*Riccio*” –que potser no creava rèpliques tant exactes com “*l’Antico*”– s’assegurava la semblança més extrema entre els nuclis.

Únicament seria la pel·lícula de cera aplicada en cadascun d’aquests idèntics nuclis d’argila, la que registraria les distincions que avui dia diferenciem en els detalls dels bronzes. Finalment, també cal tenir en compte que els nuclis, ja que eren concebuts des d’un valor plàstic –com s’ha vist en el grau de perfecció de les *Nereida i Ictiocentaure*–, en casos com *La parella de sàtirs*, els nuclis dels dos sàtirs esdevenen un conjunt unitari, mentre que qualsevol de les *Nereida i Ictiocentaure* parteix de dos nuclis diferenciats simplement superposats i units per la pròpia cera²⁶. De nou, un indicatiu que corrobora la importància cabdal que “*Riccio*” va atorgar a la fase de l’aplicació de la cera, ja sigui com un pas per unir els nuclis, o bé com una fase estrictament de modelat i de configuració dels detalls. Per tant, el que “*l’Antico*” emmotllava eren els models, mentre que “*Riccio*” feia aquests negatius dels nuclis; en tot cas, ambdós fan fer d’aquest perspicaç procediment un pas previ al motllo directe de material refractari que aniria destinat ja al moment de la fosa. Dos artistes molt propers en l’àmbit paduà, però amb estratègies tècniques gairebé paradoxals.

Així doncs, com s’ha vist, ambdós escultors van haver d’enginyarse-les per sortejar les problemàtiques de la tècnica del bronze; però per altre banda aquestes limitacions van convertir-se en estímuls i reptes tècnics amb els que poder crear un repertori d’obres preparades pel mercat més exigent. Un mercat que va gaudir de la creativitat i del repertori naturalista que tant ha fet brillar a “*Riccio*”.

²⁶ Sobre la qüestió dels nuclis independents units després per la cera, o els concebuts unitàriament com la Parella de sàtirs, Stone finalitza l’article indicant el caràcter “siamès” de l’*Hèrcules i Anteu* de “*Riccio*”. Una composició oberta que sintetitza dos nuclis diferenciats d’argila units pel mateix material. Com veiem, en aquest cas no és la cera l’element d’unió, sinó que és un *bronzetto* concebut de manera comunicada corporalment.

Un repertori a mig camí d'animals reals i monstres preciosos ficticis com poden ser pops, crancs, llangardaixos, petxines i closques marines, les urpes d'àguila concebudes com a suport, bucranis pensats com llànties, etc*. El factor del naturalisme, serà un punt molt desenvolupat en l'últim decenni del *quattrocento* paduà. Afectant també al repertori d'escultors com l'anomenat *Mestre del Drago* o actualment més conegut com Severo da Ravenna (actiu 1496-1543). Un artista nascut a la ciutat que indica el topònim, del qual no entrarem a parlar, però que suposa tota una continuïtat dels més originals objectes proposats per "Riccio". Tot i gaudir dels múltiples elogis documentals per part de Pomponio Gaurico, s'ha esclarit que la seva genialitat més que ser espontània, era resultat de l'aprenentatge de l'escola de Pàdua. Encara que a nivell estilístic el seu art és inferior al de "Riccio", hi manca la naturalitat d'aquest. Evidencia unes directrius que s'han qualificat de "manieristes" i que són explícites en tot un seguit d'utensilis (tinters, llànties, etc)** que basats en un bestiari teriomòrfic i mitològic, de ben segur devia captivar als col·leccionistes més inquiets culturalment.

*Vegeu p. 64

**Vegeu p. 64

ALTRES PERSONALITATS: FILARETE – VERROCCHIO- POLLAIUOLO.

Tot i pertànyer aquests artistes i les seves obres a diferents punts territorials, considero convenient tractar-los en aquest apartat. Tanmateix és en aquest punt intermedi on s'ha de demanar disculpes al lector per si el seguiment cronològic de les obres que es presenten no segueix un eix ascendent. L'ordenació fins ara presentada es justifica per les intenses personalitats de “l'Antico” i “Riccio”, que tot i tenir una producció que frega els inicis del segle XV, per un servidor són peces clau per il·lustrar la qüestió tècnica dels *bronzetti*. De manera que, un cop contextualitzats en matèria tècnica, passarem a veure altres artistes dels dos panorames parangonats, Florència i Pàdua.

ANTONIO ARVELINO “FILARETE” (Florència c. 1400-1469 Roma)

Una revolució s'estava gestant en la data del 1465, és a dir, un any abans de la mort de Donatello; i va tenir com a primera manifestació artística en bronze -de petit format- l'escultura eqüestre del *Marc Aureli** de Dresden²⁷ d'Antonio Arvelino més conegut com “Filarete” (c. 1400-1469). El seu nom doncs, es situa entre els primers en quant a la creació de *bronzetti* en l'àmbit toscà. El *Marc Aureli* neix com una obra realitzada i destinada a Piero de Medici, i que gràcies a la seva dedicatòria inscrita ens permet datar-la en aquest any 1465²⁸; així doncs suposa el precedent més directe d'un fenomen en intensa expansió al cap de poques dècades següents. De fet, el *Marc Aureli* de “Filarete” suposa una de les primeres manifestacions que giren la mirada cap a l'antiguitat clàssica i per tant, condensa una sèrie de valors culturals que fan que el gènere dels *bronzetti* del segle XV connecti directament amb la tradició dels *bronzetti* antics.

*Vegeu p. 65

²⁷ Algunes altres fonts consideren aquest exemplar fos unes dècades abans, quan Filarete va treballar en els relleus de la basílica del Vaticà (firmant la porta el 1445). Vegi's: GARRIGA, Joaquim. *Marc Aureli eqüestre*. Fitxa Museu Frederic Marès, nº 164. Pàgs. 471-473.

²⁸ CIARDI DUPRÉ, Maria Grazia. Milà, 1966. Pàgs. 31-33.

Diguem que la recuperació de repertoris clàssics el cèlebre *Marc Aureli* no només significa una admiració pel passat, sinó que comporta una transferència dels valors artístics dels bronzes clàssics respecte els recuperats al Renaixement.

Per tant, aquesta operació tant simple que pot semblar el fet de recuperar els models de l'antiguitat clàssics, és molt més que això; és una legitimació formal i conceptual directament enllaçada amb el passat. Però el lligam respecte el passat no només es buscava a través de l'art, la literatura, la filosofia, etc. Sinó que era tant el respecte i fascinació, o per altre banda era tanta l'ambició de mesurar les forces amb el passat, que tots aquests valors sumats van fer ressorgir els pseudònims i malnoms relacionats amb l'antiguitat clàssica. Com informa Gaurico, els contactes entre escultors i humanistes no eren res estrany, de fet al cercle paduà era una constant. La fascinació per la cultura humanista i sobretot arqueològica, va quedar reflectida ràpidament en l'adopció de sobrenoms per part dels escultors com: “*Antico*”, “*Moderno*”, “*Pirgòteles*”, etc. Uns noms que tenen com a propòsit, no tant establir un lligam respecte els clàssics literaris com Virgili, sinó connectar amb els valors més artístics de l'antiguitat, és a dir: la iconografia, l'arqueologia, l'arquitectura, i sobretot amb l'imaginari ornamental de grotescos i monstres²⁹. El mateix nom de “*Filarete*” en grec vindria a significar “l'amic de la virtut”; i com aquest, a partir del segle XV i XVI proliferaran molts sobrenoms en relació amb motius clàssics com: Domenico Ghirlandaio “el de les guirlandes”, entre molts altres. Significats i categories que clarament manifesten l'ambició que es respirava durant el *quattrocento* italià en general, que constantment es vanagloriava d'haver recuperat i emergit a la llum el món de l'antiguitat clàssica de qui ells eren els més dignes successors.

En qualsevol cas, aquesta fita escultòrica de “*Filarete*” marca el tret de partida d'una cursa que ja s'havia iniciat i que havia pres embranzida uns anys abans amb puntuals produccions de bronze en petit format. Però que a partir d'aquesta data, i junt a la proposta de Donatello i el seu cercle³⁰ obriria pas a una llarga i fèrtil producció de *bronzetti*.

²⁹ CHASTEL, André – Robert, KLEIN. Madrid, 1989. Pàgs. 15-16.

³⁰ Recordi's que com menciona Vasari, Simone, el germà de Donatello va col·laborar amb “*Filarete*” a Roma. Per tant, junt a Bertoldo, tot un cercle indissolublement vinculat. VASARI, Giorgio. Madrid, 2002. Pàgs. 298-299.

Donatello va sintetitzar la tradició plàstica paduana en el seu taller, fins al punt que va determinar tota una empremta i modalitat tècnica que va marcar la primera meitat del segle i el posterior treball d'artistes com Pollaiuolo i Verrocchio. Però tot i això, ni tant sols aquests s'han de considerar creadors de *bronzetti* a excepció de *l'Hèrcules i Anteu* (c.1478) de Pollaiuolo, que en tot cas sí que s'ha de considerar una obra important pel desenvolupament de les temàtiques dels *bronzetti*. Tot i això, ambdós artistes van adonar-se'n dels valors que oferien tals produccions. I justament va ser el *bronzetto* de Verrocchio del *Putto amb dofí* (1470-1480)*, una obra que destinada a coronar de nou una font³¹. En aquells moments el mestre gaudia d'una alta consideració, havent marcat fites escultòriques com la del David (1476) o altres cèlebres escultures com les d'Orsanmichele³². Respecte el *Putto amb dofí*, manifesta ja unes concepcions noves en quant a la liberalitat formal, la presentació d'una lleugeresa inaudita amb el vibrant aleteig de les seves ales, i sobretot la manera amb la que la figura es relaciona amb el tractament de les llums. El jovial rostre del *putto* sintetitza perfectament les directrius estètiques que regien a Florència. Unes directrius que prestaven especial atenció a l'estudi dels models romans, ja fos bevent de les iconografies dels sarcòfags clàssics o basant-se en l'observació de la canalla florentina, és a dir el tòpic tan estès durant el Renaixement de *imitatio naturae* o *ut pictura poesis*. De manera que la fisonomia d'aquest *putto* a molts li poden recordar a les rialleres criatures de Desiderio da Settignano (1430-1464)**; i en efecte així és, ja que com dic, tots ells parteixen de la base estilística clàssica.

*Vegeu p. 65

**Vegeu p. 65

Encara que la producció d'aquests dos mestres serà minoritària i puntual en l'àmbit dels *bronzetti*, alhora tindrà una gran significació en el seu desenvolupament posterior del gènere, ja que és fàcilment pronosticable que amb la proposta de Verrocchio més tard Giambologna ens brindi obres com l'eteri i volàtil Mercuri.

³¹ La font del cortile del Palazzo Vecchio. Cosimo I ordena col·locar-la al Palazzo Vecchio el 1557, però era una escultura que originalment estava a la font de la Villa Medici a Careggi

³² VASARI, Giorgio. Madrid, 2002. Pàg. 388-392.

En la mateixa línia d'artistes destacats en la producció dels *bronzetti*, també cal recuperar l'esment d'Antonio Pollaiuolo, qui proposa una molt singular interpretació de dinàmica donatelliana, oferint un dels millors resultats en quant a l'assimilació dels valors del moviment però a través d'esquemes formals totalment innovadors pel que fa al tractament de les figures i la seva relació amb l'espai perspectiu; quelcom també manifest en creacions de baix relleu com la tomba de Sixte IV i Urbà VII. De manera que, unes de les grans virtuts de Pollaiuolo és aconseguir una alliberació de les figures respecte el camp espacial, dotant fins i tot a figures independents com és *l'Hèrcules i Anteu* (1470)*, d'una gran tensió dramàtica i pulsio de vida sorprenent mitjançant la incidència de les llums en les superfícies minuciosament treballades. *Vegeu p. 66

Fins el moment s'ha exaltat molt la figura de "*l'Antico*", però no es pot passar per alt el mèrit de Pollaiuolo en aquest petit grup compositiu de bronze, ja que per alguns historiadors com Maria Grazia Ciardi Dupré, esdevé la primera obra de bronze amb finalitats exclusivament estètiques, sent alhora la primera demostració de les possibilitats expressives en un format de mides reduïdes³³. Així doncs, *l'Hèrcules i Anteu* suposa una gran fita escultòrica per la capacitat de proclamar l'autosuficiència formal i representativa dels *bronzetti* com a figures isolades, independents d'un marc espacial com passava amb els relleus. Segons les fonts, aquest *bronzetto* originalment estava projectat per coronar una font al palau Medici, però més tard va trobar un lloc més confortable a l'estància de Giuliano, també al palau Medici³⁴. Un magnífic grup escultòric que condensa els valors de pugna entre els dos personatges mitològics. Però tot i la supèrbia composició i contorsió realista de les anatomies –tema molt estudiat per Pollaiuolo i manifest en les varies pintures del mateix tema-, es pot encara observar un detall que delata el caràcter experimental d'aquestes obres realitzades a l'entorn de 1470. Es tracta de la pell de lleó que envolta la cintura d'Hèrcules, un atribut que alhora actua d'aguantador. Si es tractés d'una obra en marbre res ens estranyaria, però justament l'artista es devia voler assegurar del pes del bronze de contrarestar els pesos i l'equilibri del grup.

³³ CIARDI DUPRÉ. Milà, 1966. Pàg. 31.

³⁴ CIARDI DUPRÉ. Op. Cit. Pàg. 20.

L'elecció d'un ventall temàtic relacionat amb l'antiguitat clàssica, respon no només a una voluntat d'imitació d'uns valors estètics determinats, sinó que, molts dels temes escollits a l'hora de realitzar un *bronzetti*, condensen un potent valor històric i mític. Així doncs, el *leitmotiv* d'*imitatio* clàssica en l'anomenat Renaixement italià del XV, arrossega amb sí, tots els valors simbòlics que cadascuna de les figuretes reuneix. D'aquesta manera, un *bronzetti* rèplica del Marc Aureli eqüestre, o encara més un Alexandre Magne al Grànic*, no només pretén recuperar un esquema formal determinat de l'escultura eqüestre, sinó que permet recuperar l'essència autèntica de l'escultura a què rendeix tribut, recobrant així la finalitat honorífica del monument i ressuscitant la memòria èpica de l'emperador o heroi determinat. Un valor intel·lectual i interpretatiu digne d'imitació pels homes del segle XV que posseïen aquestes obres de petit format, i que giraven la mirada cap un passat mític on els seus herois predilectes fundaven ciutats, derrotaven grans imperis i protagonitzaven tot tipus de gestes memorables.

*Vegeu p. 66

Tot i que mitjançant el valor d'ostentació pública es configuri el sentiment heroic i de gloria tant latent durant el Renaixement, també els àmbits privats i les sumptuàries pertinences de les classes elevades suposen un escenari on exaltar l'*imitatio* clàssica. Però és també aquesta presumpció de les imatges emblemàtiques dels prínceps, personatges eclesiàstics, o bé herois, un motiu més a matissar i qüestionar el perquè de l'èxit de models eqüestres com l'emblemàtic Marc Aureli. De manera significativa, al llarg d'aquest exigü estudi i durant els reduïts dies que he pogut dedicar-m'hi per complet, he anat advertint la creixent presència de figuretes de l'esmentat emperador tant a museus de l'estat, com a col·leccions particulars³⁵. A més de les moltes i variades versions segons qualitat tècnica, estilística i cronologia, cal preguntar-se quantes més figuretes es desconeixen i deuen estar en mans de col·leccions privades. Amb això, és evident que gran part de la producció dels *bronzetti* ha de ser considerada com una conjunció de fórmules iconogràfiques d'èxit materialitzades escampades arreu del món.

³⁵ En l'àmbit de Madrid: Museo Arqueológico Nacional, Museo Lázaro Galdiano, etc. En l'àmbit Barceloní: Museu Frederic Marès.

Però la resposta que justifica la reeixida del model de l'emperador romà m'obliga a prestar més esma als paràmetres i significació que l'escultura eqüestre té durant el Renaixement. En primer lloc, hem de ser conscients de la gestació de la idea d'individualitat i l'estricta importància que tenien els monuments; entesos com un desdoblament entre la representació d'un individu vers una sèrie de valors al·legòrics o simbòlics³⁶. En segon lloc, el desig humanista de romandre en l'història. És a dir, una innegable consciència històrica que porta a perpetuar la memòria de l'antiguitat, enaltint les virtuts dels grans personatges per mitjà de la producció artística de temàtiques *all antica*. I en tercer lloc, es cert que el Renaixement té com a fonaments imitar l'antiguitat, però el més interessant és recordar que es reinterpreta el lèxic clàssic, es pretén superar.

D'aquesta manera, sobretot l'execució de l'escultura eqüestre monumental es presentava com un repte pels escultors, que partien d'uns models d'una complexitat tant elevada com justament ho era el Marc Aureli eqüestre de Roma. És en aquest intent de vèncer l'antiguitat on es du a terme un *tour de force* de la tècnica de la fosa, vanagloriant-se de ser capaços de reproduir els models tradicionals i permetre's realitzar-los a qualsevol escala i posició³⁷. Amb aquests extremadament sintetitzats factors, resulta coherent veure una pulsio de legitimació gairebé apotropaica o de transferiment de valors morals en la promoció de qualsevol rèplica antiga. Una fervent admiració de les virtuts que demostraven aquests ídols. Sens dubte, si pels escultors els monuments eqüestres van suposar uns encàrrecs desitjats, primer pels *condotieri* i després pels grans senyors, va acabar sent una aspiració gairebé necessària per afirmar el seu rang i fer-ho patent en la memòria pública³⁸. Així doncs, en escala reduïda es pot entendre el mateix en quant a la promoció dels *bronzetti* eqüestres; tot i que no es pot oblidar que aquests últims estaven mancats d'aquestes connotacions d'ostentació pública, sinó que eren una mostra de poder però a nivell privat.

³⁶ NIETO, Victor/ CHECA, Fernando. Madrid, 1987. Pàg 131.

³⁷ En relació al contrast entre *bronzetti* eqüestres i projectes com el de Francesco Sforza eqüestre per Leonardo. El de Leonardo, igual que el seu model precedent d' Antonio Pollaiuolo no van ser realitzats. En qualsevol cas, ambdós projectes presentaven una agosarada posició en corbeta (*rampante*).

³⁸ NIETO, Victor/ CHECA, Fernando. Madrid, 1987. Pàg 133.

Per reafirmar aquestes premisses entorn la destacada importància del retrat eqüestre en l'àmbit escultòric, el testimoni d'un actiu escultor –tant d'escultures de format natural com de *bronzetti*- com és Pollaiuolo ens és perfectament il·lustratiu. Em refereixo a la carta que va escriure el 1494 a Virgili Orsini en la que deia que li hauria agradat fer-li una estàtua eqüestre per eternitzar-lo³⁹. De manera que el monument eqüestre és entès com la constància en la història i la al·legoria de tots els valors militars, polítics, ètics i del poder de l'individu. Es podria dir que, siguin quines siguin les mides de l'escultura eqüestre, tenen com a valor inherent i raó de ser, la exhibició davant algú d'uns valors com la *virtù* i la *riputazione* que ja van tenir volada gràcies als ideals de Maquiavel⁴⁰.

I encara més, en dates properes a la producció de “l'Antico”, concretament el 1473 Bertoldo di Giovanni va realitzar un *bronzetto* eqüestre representant a *Hèrcules a cavall**. *Vegeu p. 67 Un grup de gairebé 30 centímetres d'alt, i segurament desmuntable. En tot cas, el més interessant d'aquesta obra és el sentit poètic humanista i metafòric, ja que es va realitzar honor a Ercole I d'Este. Registrat per primer cop en un inventari de 1684, el conjunt se'n presenta amb els atributs típics de l'heroi mitològic, i a més s'inspira en els models escultòrics preexistents, com són els cavalls de la basílica de San Marco a Venècia**⁴¹ **Vegeu p. 67 fins i tot en altres *bronzetti* també es recorre a patrons tardoantics d'èxit com l'estàtua eqüestre de la *Regisola* a Pavia.

Per tant, entre molts altres aspectes, els *bronzetti* s'han d'entendre com molt més que una rèplica formal de models iconogràfics triomfants, sinó com una mena de recordatori a mode de *memento virtus* d'uns models de conducta insignes. Tant era la potència i efectivitat simbòlica dels repertoris *all antica*, que de manera desinhibida ja després de varies revolucions iconogràfiques respecte la representació del papa com a emperador, és Juli II (Giuliano della Rovere 1443-1513) l'agosarat que va concebre l'estat religiós gairebé com un imperi de manera explícita; i per suposat presentant-se ell com el comandant suprem d'aquest.

³⁹ CRUTTWELL, Maud. Londres, 1907. Pàg. 16. Cruttwell en les pàgines 256-257 transcriu el contingut íntegre de la mencionada carta del 13 de juliol de 1494, conservada als manuscrits de l'Arxiu de la Casa Orsini a Roma.

⁴⁰ NIETO, Victor/ CHECA, Fernando. *Op. cit.* Pàg 136.

⁴¹ Informació extreta de la fitxa del web del museu on es troba aquesta escultura, Galleria Estense de Mòdena.

Juli II no només pretenia ser el successor de sant Pere, –com acredita el projecte de la seva tomba- sinó el successor directe dels emperadors romans, és a dir, sintetitzant l'ideal de César cristià i Papa emperador⁴². Nombrades aquestes qüestions, serà fàcilment comprensible entendre perquè els temes d'empremta antiga es van difondre en tots els àmbits artístics, impregnant amb les moltes varietats de motius *a candelieri* els programes funeraris religiosos, les façanes de les esglésies i també edificis laics⁴³, etc.

EL LLEGAT DE DONATELLO. DIFUSIÓ ITALIANA I EUROPEA DELS BRONZETTI.

Els *bronzetti*, entesos com escultures de petit format són resultat de molt més que una simple producció reduïda. Són la conseqüència d'una sèrie de conjuntures artístiques en les que el l'ús del bronze resulta una elecció crucial. M'explico: tot i la recuperació d'un lèxic clàssic, la fervent admiració per les escultures trobades, i l'afany per imitar i superar els antics, el fenomen de l'escultura de petit format no hauria tingut el mateix resultat si s'hagués escollit el marbre com a material principal. Com diu Ciardi Dupré, l'acabat del bronze es presenta com una esplèndida raresa o singularitat decorativa accessible d'adquirir i per presentar en una estança estimulants la gestació del col·leccionisme. I un dels valors imprescindibles per a que això fos possible, era la seva fàcil reproductibilitat. Una moda que es va estendre ràpidament arreu dels àmbits de les burgesies mitjanes, i que alhora va enfortir el desenvolupament d'altres produccions artesanals com les estampes. Sens dubte, una de les funcions fonamentals de la creació dels *bronzetti* va ser la de satisfer una voluntat recordatòria, de “souvenir” fàcilment transportable i assequible per a gran part de la societat que els considerava records per exemple d'un viatge a Itàlia -d'aquí la seva disseminació europea. Junt a les estampes com a reproducció de les pintures més admirades, ambdós fenòmens consoliden i asseguren la propagació de la cultura del Renaixement per les contrades europees.

⁴² NIETO, Victor/ CHECA, Fernando. *Op. cit.* Pàgs. 212-218.

⁴³ Recordi's l'aplicació de motius romans com l'*Strigile* per part de Brunelleschi. El *leitmotiv* era recuperar el: “*modo de murare dei romani*”.

A més, les mateixes estampes sovint reproduïen els models de *bronzetti* de més èxit, de manera que constitueixen un testimoni decisiu per divergir actualment les obres originals de les falsificacions. En aquest punt, Ciardi Dupré també matisa el significat del terme falsificació, ja que per una banda durant el segle XV és ben coneguda la picaresca de fer passar per romanes algunes escultures. Situacions que inevitablement associem amb anècdotes tan memorables com el fals Cupido dorment del jove i àvid Buonarroti⁴⁴. Però la historiadora italiana es refereix més concretament a l'onada massiva de falsificacions originades durant els segles XIX i XX com a conseqüència d'etapes d'ambició col·leccionista intercontinental com el “*grand gout*”. Aquest resulta un detall clau, ja que és fàcil errar en el coneixement i noves aportacions dels *bronzetti* si no corroborem la seva autenticitat mitjançant la comprovació de la tècnica, els pesos dels metalls, etc. Com s'ha comentat anteriorment a l'apartat de les tècniques, i contant amb el testimoni de Vasari, la tècnica més emprada durant el Renaixement consistia en crear un aliatge format per dos terços de coure i un terç d'estany. Tot i aquests paràmetres compositius, sempre hi havia un marge de variació entre la producció florentina i la paduana.

En relació a la difusió territorial que van tenir els *bronzetti*, el punt de partida com ja s'ha dit, s'ha d'establir a Florència, tot i que la majoria d'aquestes escultures es creen i s'estenen sobretot per les contrades venecianes -en concret a Pàdua⁴⁵. Gran part dels historiadors coincideixen en situar la matriu del fenomen en la zona septentrional d'Itàlia, i sobretot establint la condició de progenitor a Donato di Niccolò di Betto Bardi, més conegut com Donatello (Florència 1386-1466). La rellevància d'aquest pare del Renaixement florentí rau, a més de configurar las bases d'un llenguatge artístic revolucionari -fins i tot comparat amb els models antics-, en la formació d'un prototip d'artista d'alta formació cultural. Com indica Gombrich, durant aquestes primeres dècades del *quattrocento* s'estableix la consciència de progrés respecte l'era medieval. Una idea totalment insòlita que afectava a l'artista de manera que ja no havia de pensar en els encàrrecs artístics, sinó que la seva missió consistia a enaltir la glòria de la època a través del progrés de l'art⁴⁶.

⁴⁴ CONDIVI, Ascanio. Madrid, 2007. Pàgs. 53-56.

⁴⁵ CIARDI DUPRÉ, Maria Grazia. Milà, 1966. Pàg. 22.

⁴⁶ GOMBRICH, Ernst. Madrid, 1984. Pàg. 15.

Quelcom que de manera colateral també fixava les bases d'un reiterat tòpic humanista com era que, la relació entre l'eloqüència i les arts constituïa el reflex de la grandesa de la època; trencant amb la concepció artesana i donant pas a l'ideal d'artista polifacètic que més tard Leon Battista Alberti anomenaria *uomo universale*. L'artista del Renaixement és metafòricament un deixeble que ambiciona superar al mestre (l'antiguitat), i en el cas de l'escultura en bronze –com indicava Plini el Vell- el mestre a superar era Lisip. L'objectiu era vèncer als clàssics i als altres mestres coetanis. Una ferotge competència artística que obligava als artistes del nucli florentí a treballar gairebé regint-se per aquell *leitmotiv* que durant aquells mateixos anys suggeria Jan van Eyck en algunes de les seves pintures: *Als Ich Kan*⁴⁷. Per tant, durant la primera meitat del segle XV Florència senyorejava el lideratge artístic, científic i experimental.

Tot un brou de cultiu que s'exhibia amb orgull i públicament mitjançant "*dimonstrationi*", enginyoses demostracions com les cèlebres tablettes de Brunelleschi. Exhibicions que formaven part del *zeitgeist* (esperit de l'època) florentí, i tan il·lustratives com l'exemple que estableix Gombrich a partir de l'episodi de Lippi al cedir un encàrrec pictòric de Santa Annunziata a Leonardo. Així doncs, els encàrrecs també s'entenien com possibilitats creatives on els joves artistes, més que satisfer als clients, aspiraven complaure als primers pintors o més experimentats que eren els únics capaços de jutjar-los. L'Art per l'art, el resultat d'uns màrtirs que es divorciaven de les preferències públiques i desencadenen la gènesi de la idea d'aportació i *dimonstrationi* que, iniciada a Florència, de manera tirànica arrossegava o marginava a la resta sinó professaven les directrius artístiques i el "dogma" del *disegno*⁴⁸.

I es en aquest punt on també cal aclarir algunes idees, com pot ser l'ambigua consideració que Donatello va tenir en el panorama florentí, ja que sovint s'elogia la seva reputació gairebé d'heroi (segons Pomponio Gaurico), però alhora el seu estil no sempre va ser acceptat⁴⁹. Justament un dels punts on es va rebre amb més fascinació l'estil de Donatello va ser a Pàdua, una causa més per comprendre el reeixit desenvolupament de l'escultura en bronze. Si centro l'atenció momentàniament en Donatello, es perquè considero el seu rol necessari per copsar l'essència "mestissa" del Renaixement.

⁴⁷ "El millor que puc". Lema que apareix de manera explícita al marc del Retrat d'home amb turbant, 1433.

⁴⁸ GOMBRICH, Ernst. Madrid, 1984. Pàgs. 28-30.

⁴⁹ CHASTEL, André. Madrid, 1982. Pàg. 78.

Això és, que igual que Alberti no considerava contrari el Cristianisme vers la nova cultura humanista. Donatello tampoc trobava inconvenients en unificar per exemple formes antigues d'un Cupido praxitel·lià amb les tradicionals d'un àngel, ideant així els *putti* que deixarien una profunda empremta en el llenguatge modern ulterior. Tanmateix, l'estampida de representacions de *putti* no és atzarosa. Significatiu és, que a partir de la realització de la Cantoria de Donatello (c.1433), el *putto* es converteix en un símbol de la *virtus*, representat de manera alegre i dinàmica⁵⁰, sovint amb connotacions orgiàstiques i dionisíaqes en comparació al caràcter apol·lini que presenta l'altre cantoria realitzada per Luca della Robbia. Al meu parer, l'art de Donatello és el compendi més paradigmàtic d'una revolució expressiva que Warburg va denominar com: *Pathosformel*⁵¹. Formes carregades d'expressivitat, apreciables també en la Salomé dansant de Lippi, les gairebé mènades de les composicions de Botticelli, etc. Una violència dionisíaca nietzschiana, un *pathos* propi del món antic que instintivament queda imprès en la memòria, i que el psico-historiador ha batejat d'*engrammas* o experiències emotives en la creació artística. Aquests *engrammas* vulneren la *sofrosyne* (harmonia), oscil·len entre el valor apol·lini i el dionisiac on el llenguatge figuratiu del Renaixement es decantarà i tindrà com a força motriu aquest últim. Per tant, igual que Warburg, els mestres del Renaixement consideraven que el gest i el moviment eren els trets principals per legitimar el seu art vers l'antiguitat.

Sens dubte, tota aquesta revolució té una afectació directe en el gènere dels *bronzetti*, ja que Donatello mateix va realitzar *putti* de manera independent i amb una clara funció de porta canelobres*. Però en definitiva, aquest personatge del *putto* es manifesta com una representació simbòlica complementària, visible per exemple a l'armadura del Gattamelata, al pedestal de Judith i Holofernes, al casc del David i Goliat, al púlpit exterior de Prato, etc. El cas mencionat de Donatello i la representació dels *putti*, és només una de les moltes delicades adaptacions de personatges dels misteris antics en relació al concepte de la *virtus* i els valors més atàvics i ancestrals de la religió cristiana mitjançant analogies de caire arqueològic.

*Vegeu p. 67

⁵⁰ Gaurico, es refereix a aquesta mímica i gesticulació com el valor de l'*animatio* donatelliana.

⁵¹ WARBURG, Aby. Madrid, 2010. Pàgs. 137-148.

L'interès per aquest exotisme pagà, va donar pas a obres tan particulars com l'Eros-Attys (c.1443)* del mateix Donatello. Una obra, que Chastel considera “la imatge més suggestiva y més graciosa del jubileu exuberant i impúdic que el quattrocento hagi concebut”⁵². Però no només aquesta última escultura es presenta amb un caràcter híbrid, sinó que el mateix David (c.1440)** de Donatello ha estat objecte d'incerteses. A més de veure l'escultura com a David, el barret anomenat Pétaos l'acosta més a la representació de Mercuri. Com proposen Paoletti i Radke⁵³, l'ambigüitat interpretativa evitava als Medicis l'acusació d'apropiar-se d'una imatge pública a l'ús privat, ja que Mercuri era el déu tutelar dels mercaders i les arts. De manera que aquesta representació tant afina als interessos familiars, no necessàriament té perquè veure's estrictament com un David o un Mercuri, sinó que pot ser-ho ambdós alhora. Al meu parer, considero que l'àmbit artístic d'aquest moment es presentava –metafòricament– com una corda d'equilibris, on els artistes –molt sovint a mans dels comitents– es balancejaven entre els repertoris cristians i els pagans amb una interpretació concreta. Per això, la revolució conceptual i formal que presentaven les directrius de la cultura del Renaixement, també van acabar desfermant autèntiques crisis. Com les polèmiques promogudes per Girolamo Savonarola a finals del segle XV. Sens dubte, no per tothom era igual de tolerant i no s'assimilava de la mateixa manera que els artistes el nou llenguatge heterogeni. *Vegeu p. 68 **Vegeu p. 68

Per si fos poc, la problemàtica s'estenia per totes les vessants artístiques, de manera que Filippo Brunelleschi es va trobar en la mateixa situació que Donatello. Contra l'espasa i la paret, Brunelleschi es va haver d'enfrontar amb la contradicció d'aplicar i experimentar les possibilitats d'una nova cultura arquitectònica en edificis religiosos dels que no existien models clàssics o equivalències antigues. A grans trets, el que ha de quedar clar, és que durant el segle XV a Florència, a part de vanagloriar-se d'una recuperació del coneixement de l'antiguitat i gaudir de les aportacions dels erudits grecs exiliats de Constantinoble a partir de 1453, es respirava un cert aire d'incertesa artística. Igual que les propostes de Brunelleschi van definir una nova cultura arquitectònica, les aportacions de Donatello van permetre obrir un nou ventall de possibilitats iconogràfiques. Per suposat, tota aquesta eficiència combinatòria entre llenguatges oposats, va ser possible gràcies a la col·laboració de les institucions papals.

⁵² CHASTEL, André. Madrid, 1982. Pàg. 78.

⁵³ PAOLETTI, John T./ RADKE Gary M. Madrid, 2002. Pàg. 257.

El papa Juli II, tot i situar-se a les albors del segle XVI, s'ha de considerar molt més que un dels més grans promotors de la història de l'art. Com s'ha dit, esdevé el personatge que consolida definitivament la *concordatio* entre Cristianisme i classicisme com la cultura oficial del papat⁵⁴. Sense aquestes referències i esclariments, se'ns presentaria certament nebulós i paradoxal el repertori iconogràfic del Renaixement, tant divers en motius o referents pagans i alhora temàtiques cristianes. Aquestes breus puntualitzacions justifiquen la dràstica disparitat creativa, que tant pot partir de la representació de sants redemptors com per el contrari sàtirs dansaires.

Sigui com sigui, i cenyint-nos a la qüestió de la difusió dels *bronzetti* en general, el desenvolupament i creixent producció d'aquest tipus d'escultura s'ha de justificar a partir de dos condicionants decisius. Tals premisses ja s'han deixat entreveure en l'apartat de l'escultura eqüestre. I es que, per una banda s'ha de valorar l'interès florentí i en general toscà- per destacar els trets físics de personalitats destacades, i per l'altre, la consciència de memòria, conservar la empremta històrica en la posteritat resulta un factor cabdal per comprendre la producció italiana del Renaixement. A més, tal i com indica Martin Wackernagel⁵⁵, aquest desig d'enregistrar els trets fisonòmics queda patent a través de la costum practicada en algunes cases com era conservar màscares mortuòries dels membres familiars. Resulta suggestiu també, advertir com aquesta minoritària producció de màscares -que sovint eren de cera-, passen a realitzar-se en bronze a mitjans del segle XV, promovent alhora el mercat dels bustos individuals en terracota, marbre, etc⁵⁶. Fins i tot, que durant les dècades de la segona meitat de segle es cultivés l'estuarià profana tant como la religiosa és una evidència més per copsar el reeixit desenvolupament dels *bronzetti* entorn el mercat italià. Durant aquests anys, l'escultura s'encamina més cap a l'elegància refinada i el luxe ornamental, que no pas per la monumentalitat. Una escultura que en l'àmbit domèstic enllaça amb altres accents escultòrics com les demès obres com: bustos i escuts d'armes que vorejaven les xemeneies, les escultures situades a les fornícules properes als banys, etc⁵⁷.

⁵⁴ Recordi's els grans programes artístics com la decoració de la Capella Sixtina o les Estances Vaticanes. NIETO, Victor/ CHECA, Fernando. Madrid, 1987. Pàg 211-218.

⁵⁵ WACKERNAGEL, Martin. Madrid, 1997. Pàg. 90 i següents.

⁵⁶ Recordi's la prolífica producció de bustos per part d'artistes com Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano, etc.

⁵⁷ WACKERNAGEL, Martin. *Op. Cit.* Pàg. 100.

En aquest sentit, i en relació a la transcendència en l'esfera privada, és gràcies a l'impuls de personatges tan il·lustres com Llorenç el Magnífic (1449-1492) que es reactiva aquesta branca de les arts decoratives d'ascendència antiga, on també hi tenen cabuda les famoses medalles de Pisanello. Certament, les mencionades medalles degut a un cost i dificultat tècnica inferior, també van suposar un fenomen de gran expansió i necessari de mencionar encara que sigui de passada, ja que resulten colpidores les dades que ens indiquen com a l'inventari de 1456 dels Medici es mencionaven 37 medalles (probablement totes de Pisanello), i pocs anys després l'inventari de 1492 enumera la possessió de no menys de 1844 medalles commemoratives de bronze⁵⁸. Referències que a més d'oferir un esplèndid testimoni de l'embranchida artística de finals de segle, indiquen també en quins cercles es produeix aquesta proliferació creativa. És a dir, l'hegemonia de les promocions artístiques a mans dels Medici, màxims responsables i protectors d'una – sovint mitificada – recuperació intel·lectual i artística d'un període de *pax et liberalitas* batejat com l'Era de Saturn; inclús se'ls ha relacionat amb l'auspici de Virgili de l'Edat d'Or augusta. Una conducta gloriosa que com moltes altres *laudatio*, Vasari es va encarregar d'escriure i de pintar al Palazzo Vecchio*; que apareixia inscrita a la façana del Palau Medici, i que també va remarcar Voltaire dient que, les úniques èpoques glòries anteriors a Lluís XIV eren l'era d'Alexandre Magne, la d'August, i la dels Medici (com a família de simples ciutadans que van fer el que haurien d'haver fet els reis d'Europa: reunir a Florència als erudits de Grècia expulsats pels turcs)⁵⁹. Destacant a Llorenç com a *Patronum artis* (en el sentit de protector dels gremis), aquest mecenatge no hauria estat possible sense la també emergida concepció moderna d'art. *Vegeu p. 69

Però tornant a la creació artística, si hi va haver algun tipus de producció que rivalitzés amb els *bronzetti* i els superés en nombre de reproduccions, sense cap dubte, aquesta va ser la de les medalles. Realitzades també en plata o fins i tot en or, ens mostren un ampli ventall retratístic, on apareixen el que es podria entendre com els *uomini famosi* del panorama florentí, ja que ens han arribat medalles fins i tot amb l'efígie de Savonarola.

⁵⁸ WACKERNAGEL, Martin. *Op. Cit.* Pàg. 103. Menció original de Cornelius von Fabriczy. *Medaillen der italienischen Renaissance*. Verlag von Hermann Seemann Nachfolger (Editorial). Leipzig, 1903. Pàg. 10.

⁵⁹ GOMBRICH, Ernst. Madrid, 1984. Pàgs. 69-78.

Tot i així, el millor exemple de l'onada medallística de finals de segle, i que sintetitza les elucubracions al·legòriques esmentades és la medalla de Lorenzo i Giuliano de Medici**, realitzada per Bertoldo di Giovanni al voltant del 1480. Una obra que a més **Vegeu p. 69 posa imatge a la conjura soferta pels Medici a mans dels Pazzi, i que en qualsevol cas determina una iconografia ja no només de personatges a recordar, sinó esdeveniments a recordar, accions glòries com podien haver estat les batalles navals dels antics que marcarien el traspàs cap a una era glòria. Com veiem, significats simbòlics sempre afins als interessos polítics de les famílies poderoses; de nou, l'art al poder de la política esdevé una constant durant el Renaixement.

Tant els *bronzetti* com les medalles, ambdós gèneres van ser objecte de col·leccionisme i principalment dirigits als estaments superiors, amb una alta formació humanística i estètica. Un microcosmos que, com s'ha dit, resulta indissoluble de l'interès suscitat per les constants troballes arqueològiques, de les que prenen els models. L'Antiguitat s'erigeix com a referència hegemònica transmeten una sèrie de valors d'ennobliment i prestigi, de manera que cada cop més, la concepció de l'art en els cercles privats es tradueix en una preocupació per iniciar col·leccions d'objectes artístics entre els que no faltaven els retrats pictòrics⁶⁰. Tanmateix, aquesta creixent promoció artística per part de les classes aristòcrates, també genera un nou concepte de mecenes principesc amb totes les conseqüències del terme mecenes tal i com havia succeït amb Leonardo da Vinci a Milà per exemple. Així doncs, el segle XV, entès com el precedent dels gabinets de meravelles (*Wunderkammer*) i les grans compilacions modernes, dona pas a la col·lecció més prolífica i rellevant que va ser la dels Medici. Aquesta nissaga florentina, vanagloriant-se de la seva autoritat social va fer ús de l'art com la política més perspicax per exaltar el seu poder⁶¹. Cal matissar però, que és durant el segle XVI quan la preocupació pel col·leccionisme es torna obsessiva, sent com s'ha dit, la societat vèneta una de les més preocupades en l'adquisició d'obres de petit format.

⁶⁰ Recordi's la gran varietat de retrats de personatges destacats pintats per Rafael, Botticelli, etc. On apareixen els retrats de joves –identificables o no– amb medalles. Produccions de finals de segle, coetànies al fenomen dels *bronzetti*.

⁶¹ Sovint des d'una clau críptica relacionada amb el cercle de l'Acadèmia Neoplatònica (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristoforo Landino, etc).

Centrant-nos de nou en l'àmbit genèric dels *bronzetti* i el seu desenvolupament a partir de les dècades properes a 1480 -havent mencionat la repercussió de les medalles-, és necessari afegir una peça més, decisiva en aquest taulell evolutiu de la indústria del bronze quatrecentista. Es tracta de Bertoldo di Giovanni (c.1440-1491), d'una personalitat certament difuminada en comparació amb el seu mestre Donatello, vers Verrocchio, o del mateix Miquel Àngel que a l'edat de quinze anys va tenir-hi contacte. Potser va passar desapercebut al no realitzar encàrrecs importants per a Roma com Pollaiuolo. Però encara així, va desenvolupar una tasca important: dirigir i conservar les col·leccions dels Medici, i es va especialitzar en la fabricació de *bronzetti*, plaquetes decoratives i en especial una profusa varietat de medalles com les ja vistes. Tot i quedar certament eclipsat per altres grans genis florentins, va rebre múltiples elogis dels seus contemporanis.

Bertoldo és un dels pocs artistes dels que s'ha dit que gaudia d'un tracte íntim amb Llorenç el Magnífic; i segons Gombrich, va ser Wilhelm van Bode un dels primers en suggerir que la seva producció de petits bronzes era el perfecte reflex de la política artística del Magnífic. A partir d'escassos documents, sabem que l'afinitat entre ambdós era tan evident fins al punt que l'artista vivia en el mateix palau dels Medici, ocupant també un càrrec d'ajudant de cambra i acompanyant de Llorenç⁶². Bertoldo, hauria pogut produir figures de petit format en materials sumptuosos, possiblement realitzades en or, però s'haurien fos en moments difícils. En qualsevol cas, el que ha subsistit se'ns presenta amb una tècnica de modelat bastant incisiva i prestant especial atenció als efectes lumínics. Com assenyala Chastel, es tractaria d'una escultura menor que configura un escenari d'obres de devoció d'ús humanista, on les grans històries de les faules estarien distribuïdes en episodis mitjançant petites figures, d'aquí el caràcter generalment individual d'aquestes estatuetes⁶³.

⁶² GOMBRICH, Ernst. Madrid, 1984. Pàgs. 130-131.

⁶³ CHASTEL, André. Madrid, 1982. Pàgs. 96-101. Tota una multiplicitat de figures relacionades amb l'Eneida, o el més conegut mite d'Orfeu. Com a mínim existirien 3 figures representant al personatge en diferents moments.

Aquest *leitmotiv* de presentar les escenes de a partir d'una narració episòdica, és inqüestionable sobretot en les mencionades tablettes o relleus de petit format, com la tableta que representa a Bacus quan troba a Ariadna a Naxos*. Peces de petit format (6x8 cm aprox.) que narren esdeveniments mitològics amb una concepció anatòmica (pectorals, abdòmens, etc) profundament clàssica. Parteixen de la forma que s'han anomenat camafeus o gemmes de Màntua (I-II d.C), és a dir, de perfil oblong amb les arestes arrodonides. Una tipologia que evidencia la base formativa del florentí, que coneixia poc més que les esmentades gemmes, escultures clàssiques, i les figuracions dels sarcòfags antics. I és gràcies a aquesta base del coneixement dels vestigis clàssics aportada per Bertoldo di Giovanni en l'àmbit de l'Escola del jardí de San Marcos, que la resta de tallers del nucli florentí haurien nodrit enormement el seu repertori gràfic i plàstic, com seria el cas de Domenico Ghirlandaio⁶⁴. El seu influx no va ser l'únic motiu per desenvolupar una atenció pràctica a les fórmules de l'antiguitat, però explica el perquè de l'anecdòtica creació del rostre d'un faune per part del llavors adolescent Buonarroti. Fins i tot, resulta curiós apreciar les similituds de les figuretes de Bertoldo respecte objectes atàvics com són els vasos etruscos**.

**Vegeu p. 70

Sigui com sigui, interessa diferenciar la situació de Bertoldo respecte Donatello i Verrocchio, ja que no innova com els dos últims. Bertoldo di Giovanni treballa amb una temàtica d'un món tancat, de poca capacitat inventiva⁶⁵. Obres de caire antiquitzant i en perfecte concordança amb la literatura humanista per exemple de Marcilio Ficino i l'ensenyança platònica del "*De amore*". Com mostren els seus relleus, més que il·lustrar una lliçó religiosa o moral es tracta simplement de violentes i contrastades batalles *all antica*. Evocacions de l'art antic amb una finalitat pràcticament de col·leccionisme i, per suposat girant entorn al cercle dels Medicis.

⁶⁴ De la mateixa manera, al taller de Ghirlandaio s'hauria realitzat un compendi de fórmules arquitectòniques i decoratives pertinents al món clàssic; el que s'ha anomenat *Còdex Escorialensis* de gran importància a Espanya.

⁶⁵ CHASTEL, André. Madrid, 1982. Pàg. 98.

Després dels riures suscitats a l'explicar el meu tutor de treball les anècdotes respectives als gairebé andrògins sants d'Olot, i un cop vaig advertir els primers dies que els bronzetti i les seves formes eren molt variables, vaig decidir obrir un breu apartat sobre aquestes qüestions. Degut a la fragmentació de motllos indirectes que permetien repetir models en cera tantes vegades com es desitjava, probablement el mateix “Antico” o arreu del seu cercle van decidir fer un *tour de force* en la figuració i intercanviar-ne els membres. Era clar que així estalviaven la repetició anatòmica d'un heroi o personatge particular per simplement afegir al tronc un braç en una posició o una altre. D'aquesta manera, com dic, a un tronc d'Hèrcules s'hi podien afegir uns braços en posició de lluita, o bé uns braços amb unes pomes que el situessin al Jardí de les Hespèrides per exemple. Però aquest recurs compositiu tant eficaç per crear un gran repertori de figures i alhora explotar les fórmules de més èxit, tampoc era una innovació del Renaixement italià. Tot això m'obliga a retrocedir al tardo-classicisme grec, i acotar les dates a les dècades a l'entorn del 350 a.C, on el destacat escultor atenès Leocares va ser el màxim representant de l'anomenada Escola Eclèctica.

Leocares, tot i ser titllat de crear escultures mancades de l'espiritualitat característica d'altres escultors com Líssip o Praxítels, va saber explotar les fórmules dels models més reeixits. D'aquesta manera, -i a mode de “collage” dels grans èxits clàssics i també hel·lenístics- les seves escultures conjuminaven els membres de diferents escoles escultòriques, desatenent tota una sèrie de valors com la coherència corporal i el que León Battista Alberti anomena *Concinnitas*⁶⁶. El resultat final va ser que els seus productes – entesos com una resposta materialitzada de les demandes de la classe poderosa a la qual l'Escola Eclèctica es va saber adaptar perfectament- van obrir les portes a una comercialització mai vista del mercat de l'escultura. En definitiva, tant les obres de Leocares com les dels escultors que ens interessen del *quattrocento* italià, ens serveixen com a indicadors del gust i prestigi que tenien una sèrie d'escultures en cadascuna de les respectives èpoques.

⁶⁶ ALBERTI, Leon Battista. Madrid, 1996. Pàg. 44.

I aquí és on arriba la paradoxa, durant el renaixement italià, quins eren els models més paradigmàtics de l'antiguitat, millor dit, quina va ser la obra més admirada al llarg del Renaixement i sobretot en segles posteriors? Doncs sobretot, l'Apol·lo Belvedere, que justament és atribuït a Leocares! És a dir, l'escultura per qui va sentir una desmesurada passió Winckelmann, resulta que era producte d'una síntesi estilística de l'antiguitat i no un producte original o concebut a través de la observació de la natura.

Així doncs, que ens indica aquest detall tant significatiu? Doncs una de les respostes pot girar a l'entorn de que gairebé sense tenir-hi constància, els homes renaixentistes obsessionats per la seva ambició de commensuració de les proporcions humanes van topar justament amb la obra més matemàtica i artificial possible. Gairebé com si la retina de cadascun dels humanistes hagués detectat intuïtivament el cànon de caps que configurava l'Apol·lo Belvedere, va ser erigida com l'escultura més perfecte mai concebuda. Ells que es dedicaven a extreure el que més els interessava de l'antiguitat, justament van “anar a petar” amb l'obra que millor recopilava els trets de més èxit dels períodes precedents i dels millors escultors. L'Apol·lo Belvedere va ser concebut per Leocares com el “*Frankenstein*” que condensés la bellesa dels clàssics. I justament Leocares no ho va fer a partir de l'observació de la natura directa o diguem-ne que global, sinó de manera fragmentaria i basant-se en els cossos de les altres escultures. Per tant, el resultat és sens dubte una bellesa ideal més que un producte natural imitat. Igual que succeïa amb els pintors –recordi's Rafael- del Renaixement, l'idea de perfecció normalment girava a l'entorn d'aquest concepte, entorn de la capacitat d'un artista per absorbir de la natura les formes més pures i posteriorment crear una interpretació intel·lectualitzada, gairebé meta-física com podien ser les anatomies de musculatures pneumàtiques del terrible Buonarroti.

En qualsevol cas, l'experimentació y combinació de diferents elements i trets corporals en una figureta, va propiciar una nova onada de figures amb trets intercanviats. Si ja de per sí els *bronzetti* van respondre a una voluntat adquisitiva en honor de l'antiguitat, el fet d'intercanviar caps i extremitats va donar la possibilitats als promotors d'escollir i perfilar cada cop més l'aspecte de les obres encarregades.

Gairebé es podria parlar de figuretes “a la carta”, ja que igual que passava amb la producció de bustos romans en l’antiguitat, disposar d’un repertori a escollir assegurava la satisfacció del client. Podríem referir-nos amb el nom de “quasi-rèpliques” com les de “Riccio” a aquesta producció d’escultures amb possibilitat de variacions formals. En la creació d’aquesta tipologia hem de veure-hi també la predilecció d’alguns escultors pel mètode de motllo indirecte, per tant, una opció amb propòsits comercials i buscant la màxima difusió, que no pas una producció exclusiva o sobre encàrrec. Sens dubte, l’objectiu de totes aquestes variants formals –a part d’experimentar i descobrir les formules més adequades a l’hora de representar un personatge mitològic o un altre– respon a una voluntat comercial i purament econòmica. Tan va ser així, que els models en cera van adquirir un caràcter d’esbós, acumulant-se’n gairebé desenes d’ells en els tallers. Tal i com succeeix avui dia quan anem a una botiga de pintures i l’encarregat ens mostra un catàleg amb la varietat de colors possibles; hem d’entendre el fenomen dels *bronzetti* d’una manera similar, ja que es disposava d’un gran repertori de membres corporals i models de cera en fase d’esbós perquè possiblement els clients escollissin. Fins i tot, resulta il·lustratiu advertir com en la carta que envia “l’Antico” a Isabela d’Este (la protectora més important de l’artista), es menciona explícitament la necessitat d’oferir uns bronzes destinats a un altre client i se’ns diu que tenia altres models esperant a fondre. Tota una evidència, igual que les cronologies dels *bronzetti*, que daten potser de vint anys més tard del moment que el model de cera va ser modelat.

Uns models de cera que gairebé, a mode de treball en cadena, s’anaven enllestint els models en cera per després fer-ne motllos per a rèpliques i finalment preparar-los pel pas final en bronze. I com no tots els processos tenien la mateixa durada ni requerien la mateixa minuciositat, fins al moment final de la fosa era freqüent que s’anessin acumulant models en cera. Resulta convenient esmentar la importància que van tenir aquest tipus d’esbossos en cera, de tal manera que en alguns casos s’han arribat a considerar una categoria més dins els models dels escultors. Es podria dir que a tots els tallers d’escultors del Renaixement –fins i tot en alguns tallers de pintors també– hi havia varis projectes de figuretes de cera, amb diferents nivells d’acabat però a mode d’esbossos que mai van arribar a fondre’s.

És evident que la fragilitat de la cera hagi fet impossible la conservació d'aquests models previs fins els nostres dies. Però hauria estat de gran interès conèixer quins eren, i si havien estat encarregats per algun client, aquests projectes que feien cua per transformar-se en bronze.

Tot i la supremacia material del bronze, aquests models de cera van ser apreciats gairebé com si fossin projectes finalitzats. La seva significació com a peça finalitzada -i no com a mer esborrany-⁶⁷, posa de manifest la latent importància del col·leccionisme. D'aquesta manera, pels col·leccionistes, els models de cera –i el mateix amb els models en terracota- passarien a ocupar un lloc de prestigi junt a les altres escultures de marbre o bronze. Com s'ha comentat anteriorment sobre la creixent valoració impulsada per Miquel Àngel i durant el segle XVI pels *bozzetti*, cada cop serien més apreciats aquests procediments previs al model definitiu; cada cop s'apreciaria més el sentit de la creació en tots els seus estadis i fases del *disegno*, un ideal profundament florentí. De manera que el neguit compilador dels col·leccionistes, va arribar a valorar en un grau molt alt aquests *bozzetti* i models en cera, ja que el seu interès era supra-material i l'important seguia sent la mà de l'artista que hi havia intervingut. Fins i tot, al llarg de les moltes tardes passades al Museu del Prado en aquests últims mesos, vaig poder advertir com Jan Brueghel el Vell posa imatge a tot això en l'obra “Al·legoria de la vista” de la seva sèrie dels sentits*.Com ^{*Vegeu p. 71} es pot apreciar, els *bronzetti* pròpiament dits i els models previs en terracota o cera ocupen el mateix lloc en el “hall de fama” del que seria el saló d'un col·leccionista.

Fins i tot pels tallers els models en cera o en terracota tenien una profunda importància degut a la seva fàcil correcció i l'alt grau de mal·leabilitat que oferien aquests volubles materials. Però és en aquest punt, que tal i com s'ha dit abans envers els tallers dels pintors, l'existència d'aquestes peces com a orientació i model no s'ha d'entendre com un precedent del maniquí que avui coneixem. S'ha d'establir una clara diferenciació entre el valor modèlic d'un maniquí articulat i un model de cera o terracota. Aquests últims, han de ser entesos com a homenatges a escala inferior de les escultures més paradigmàtiques de l'antiguitat, i alhora reproduint les formules més valorades pel gust del moment, capten i imiten l'essència de les escultures.

⁶⁷ Tot i que en alguns casos es coneix que “l'Antico” va enviar alguns models de cera (cap de cavall, d'àguila, etc) a Isabella d'Este com a mostra prèvia a valorar abans de ser fosa.

De manera que la presència dels *bronzetti* per exemple en les acadèmies durant els segles precedents al Renaixement, podia ser un exercici de síntesi i aprenentatge igual que copiar i prendre apunts de les ruïnes romanes visitades pels viatges del *Grand Tour*. A més, pels pintors també suposava una referència material amb la que reproduir amb la major fidelitat les textures del bronze i en altres casos les pètries; diguem-ne que tot aquest material artístic que hi havia als tallers els servia per representar millor allò que entenem com “escultures pintades”. Ara bé, com s’ha deixat entreveure, l’ús del maniquí articulat és aplicable llavors a una voluntat d’imitar les actituds humanes. En aquests també petits models, ja rau una essència gairebé vital per recrear posicions i semblants vitals. Des d’un primer moment, aquestes figures van sorgir de la voluntat d’emular la vida humana, inicialment utilitzant-se en l’antic Egipte com a patró de confecció de roba. Posteriorment, les seves mides van anar variant, i pel nostre interès artístic, a partir del segle XV i sobretot el XVI van acabar cobrant valor els més reduïts com a pauta d’estudi anatòmic. Un exemple clau per entendre fins quin punt s’ha d’establir el valor de la mimesi entre un *bronzetto* i un maniquí, és el maniquí articulat relacionat amb el cercle d’Albrecht Dürer*. Una figura concebuda especialment per a l’experimentació corporal amb totes les possibilitats que permeten les articulacions projectades igual que en els humans. Rotadors en les espatlles, ròtules en els genolls, ventre abdominal modular, etc.

*Vegeu p. 72

En definitiva, el maniquí es regeix per uns valors antropomòrfics i de contingut pràcticament anatòmic, mentre que el *bronzetto*, tot i ser un model perfecte de l’anatomia, ho és d’una anatomia ideal; de l’anatomia dels herois, dels déus olímpics, etc. El *bronzetto* condensa el concepte artístic en el seu sentit estètic més pur, en el sentit de la observació més esteta, ja que el seu escenari eren els salons dels grans palaus junt a valuosos llibres i situats en taules de nobles erudits junt a altres *bronzetti* que tenien la funció de canelobre, de tinter, etc. La *raison d’être* del *bronzetto* obeeix a unes inquietuds de refinament i alhora comoditat⁶⁸, satisfà una pulsio artística de gaudi sensitiu igual que les múltiples meravelles de botànica o orfebreria narrades a *l’Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna; i està concebut per complaure unes necessitats intel·lectuals i culturals tant exigents com les que l’humanisme del *quattrocento* -en llocs tant sofisticats com la cort d’Urbino de *Il Cortigiano*- va deixar patent en la història.

⁶⁸ BURCKHARDT, Jacob. Madrid, 2012. Pàg. 319.

CONCLUSIONS

Finalment, m'agradaria matisar que a diferència d'algunes investigacions que tenen un punt de partida i un de final, o són produccions artístiques dins una delimitació concreta, en aquest cas els *bronzetti* estudiats representen la metxa d'un fenomen que tindrà un gran boom al llarg dels segles XVI i posteriors. Tampoc cal obviar que la seva gènesi es deu al món clàssic, però el sentit del terme *bronzetto* -o *bibelot* com menciona Chastel- del que parlem és el que condensa totes les connotacions del col·leccionisme i el sentit que el vincula dins un caire d'intimitat que alhora l'entenia com a possessió refinada pel seu lligam amb el món antic, i per altre banda, com a objecte artístic per evadir-se dins una realitat estètica i de reflexió de l'ànima humana; ideals a mig camí del classicisme i el neoplatonisme de Marsilio Ficino.⁶⁹

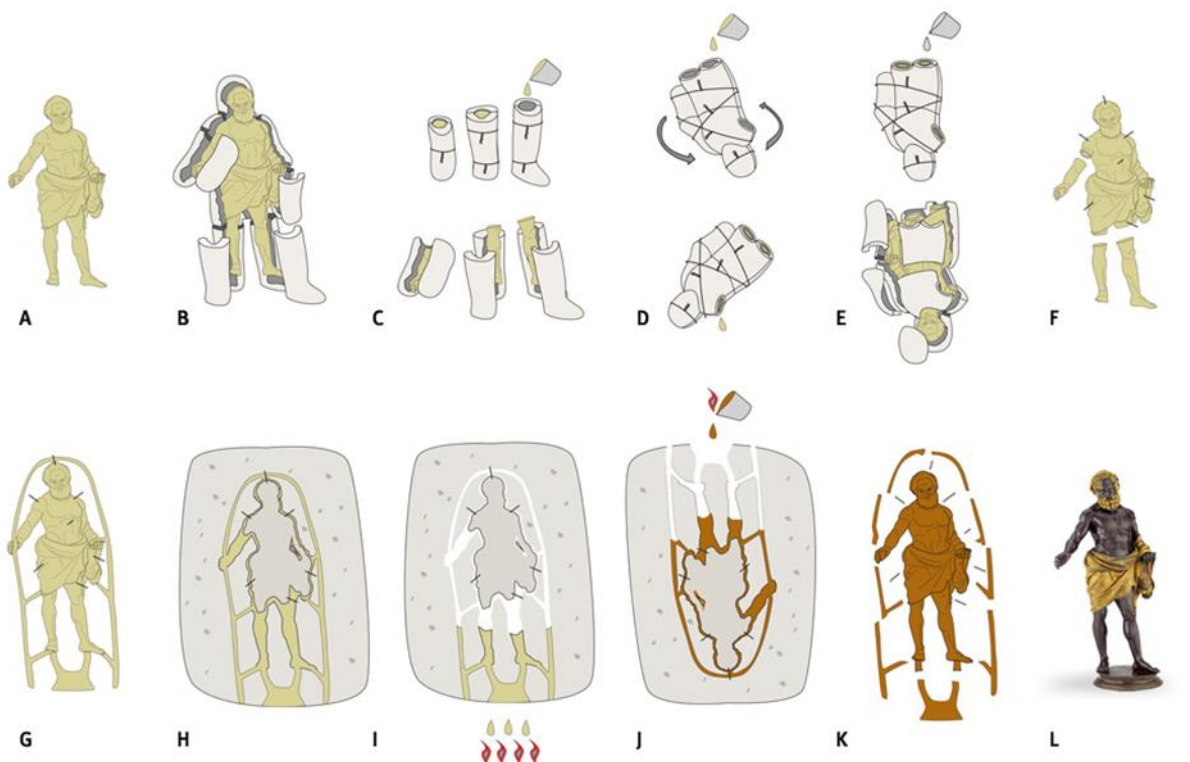
Resulta molt interessant veure com junt a la recuperació del gènere dels *bronzetti*, de manera estrictament cronològica sorgeix una intensa valoració per ells. Si ens aturem a pensar, normalment les produccions artístiques són valorades i augmenten el seu valor al cap d'unes dècades o segles, ja siguin gravats que durant el segle XVIII es van col·leccionar obsessivament, ruïnes escultòriques, etc. Però al que em refereixo és que el *bronzetto* emergeix durant les dècades finals d'una centúria en que la consciència del prestigi i poder de l'art estava assimilada per gran part de la societat. Sense entrar en debats sobre el percentatge de consideració artesana que seguia patent en tals obres, el que vull fer notar és la ràpida consideració que va tenir aquest gènere. Tot i néixer unes dècades més tard que les primeres escultures de bronze del Renaixement, l'embranchida va ser imparable, desenvolupant una creixent fascinació i valoració que queda manifesta en pintures com la de Parmigianino, que em va brindar moltes tardes de reflexió al museu del Prado*. Aquesta és la imatge amb la que vull culminar aquest estudi que tant m'ha enriquit, una pintura en què s'exhibeix el grau de prestigi de personatges com Pier Maria di San Secondo (1504-1547), i que junt al personatge es representa una de les possessions que el comte de san Secondo va creure més convenient de ser immortalitzades: un *bronzetto*.

*Vegeu p. 73

⁶⁹ DUPRÉ, Ciardi. Milà, 1966. Pàg. 39.



Esquema de l'aplicació del bronze de manera indirecte, ja que com veiem és distribuït pels conductes de l'arbre de bevedors i llavors arriba a les parts de l'escultura.



Esquema de la creació d'un bronzetti, del que se'n fan varis motllos indirectes! (perquè permeten conservar el model inicial per fer més còpies. I per altre banda el sistema de vessat de bronze és directe, degut a les mides reduïdes de la figura.



Fig. 1 Modelo en cera usado para demostrar la técnica de fundición del maestro Antico



Fig. 2 Moldes parciales de escayola para reproducir el modelo original



Fig. 3 Elaboración por secciones del molde de fundición de la pierna izquierda

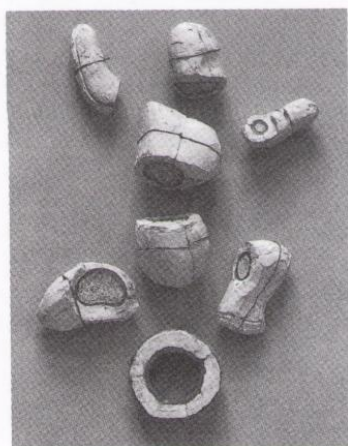


Fig. 4 Los moldes en negativo ya montados y rellenos para reproducir cada una de las partes del cuerpo

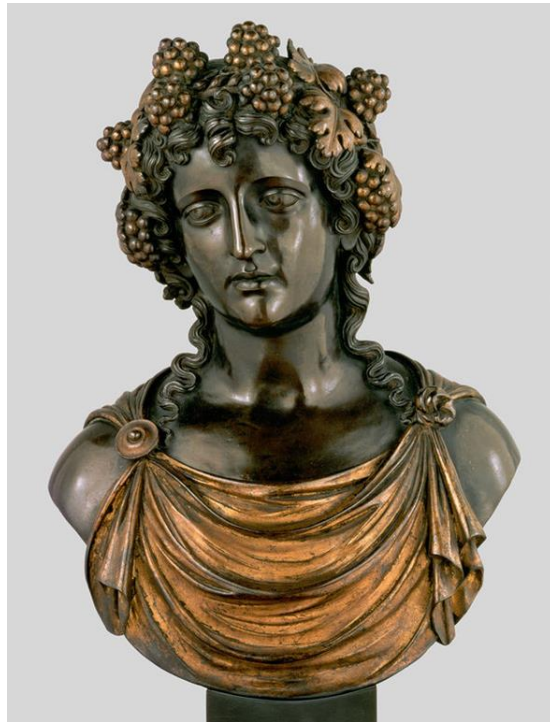


Fig. 5 La cabeza moldeada en cera con sus respectivos moldes parciales en negativo, de escayola

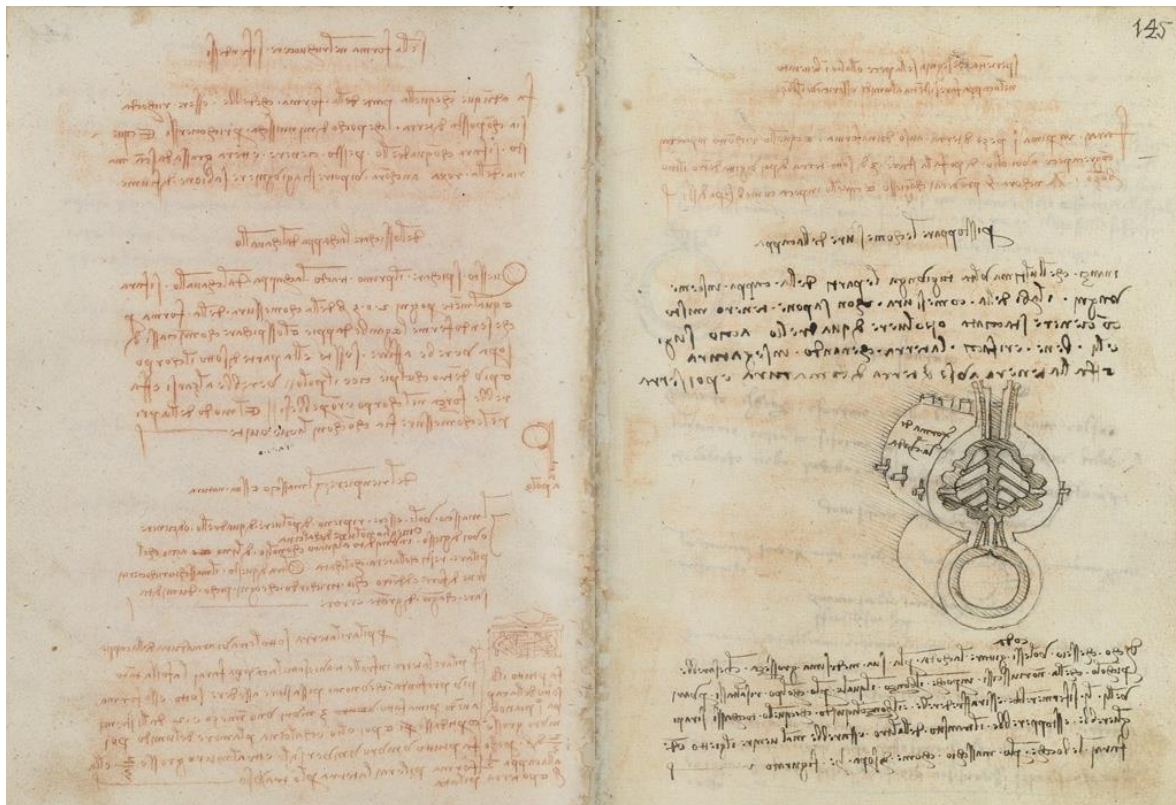
Imatges il·lustratives del sistema i varietat de motllos indirectes que configuraven una mateixa unitat escultòrica. No tots els *bronzetti* però van constar de tants motllos.



Pier Jacopo-Alari Bonacolsi "*l'Antico*". Medalles de Hèrcules i el lleó de Nemea, 1496. Bronze (32.8 cm de diàmetre) – Hèrcules i l'hidra de Lerna, 1496. Bronze (38 cm de diàmetre). Ambdues al Museu Nacional Bargello.



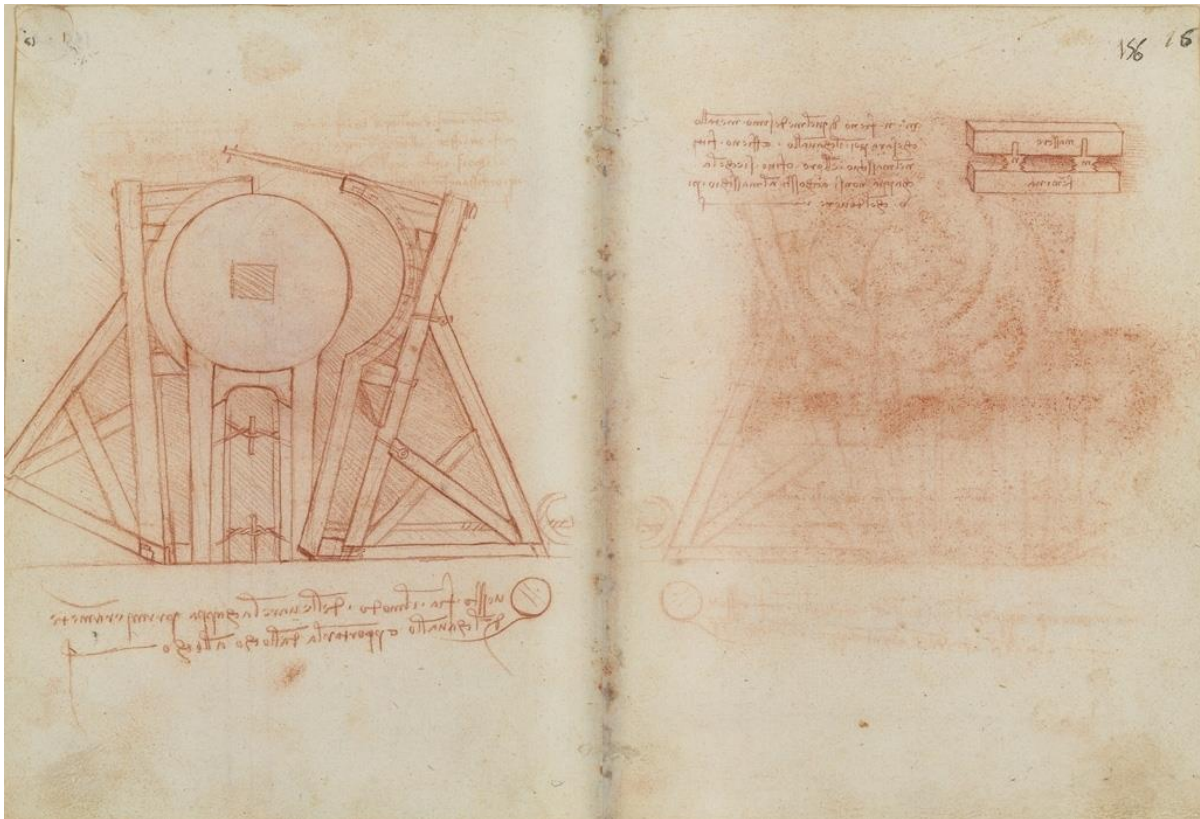
Pier Jacopo-Alari Bonacolsi "*l'Antico*". Bust de Bacus 1520-1522. Bronze (59 x 43 x 27 cm) Kunsthistorisches Museum, Viena.



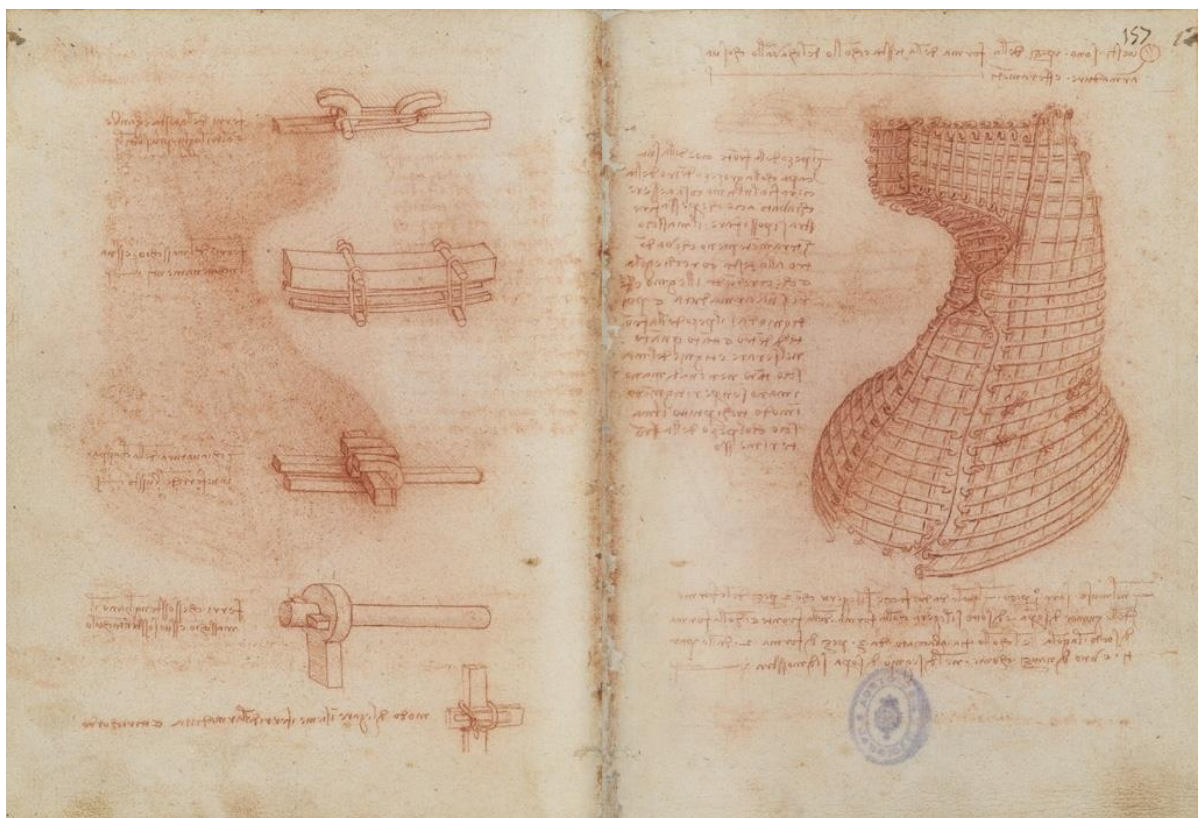
Leonardo da Vinci. Còdex de Madrid II, folis 144v-145r. Biblioteca Nacional d'Espanya



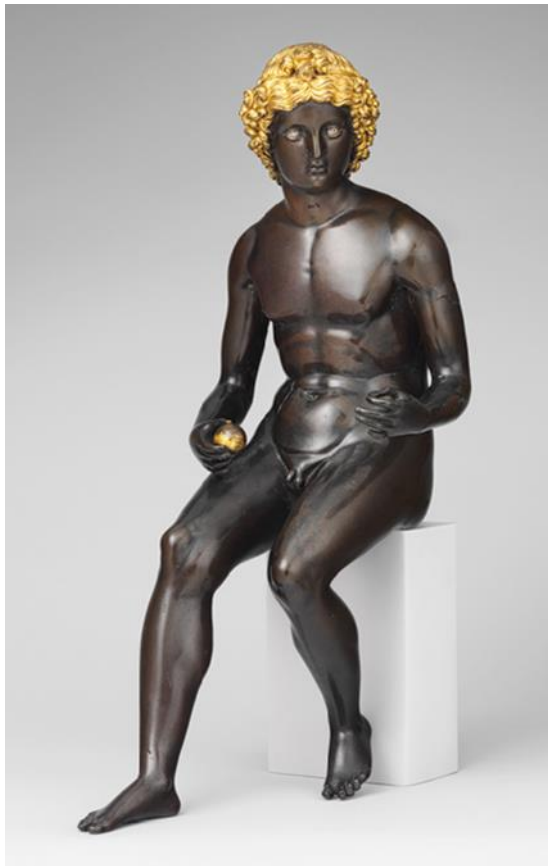
Leonardo da Vinci. Còdex de Madrid II, folis 153v-154r. Biblioteca Nacional d'Espanya



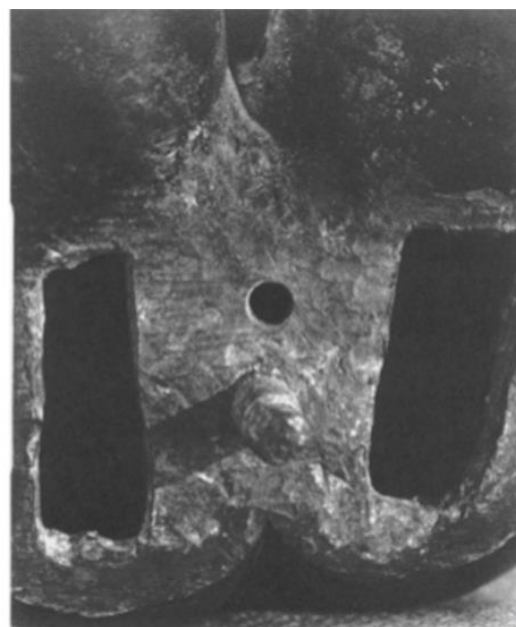
Leonardo da Vinci. Còdex de Madrid II, folis 155v-156r. Biblioteca Nacional d'Espanya



Leonardo da Vinci. Còdex de Madrid II, folis 156v-157r. Biblioteca Nacional d'Espanya



Jacopo Alari-Bonacolsi, Pàris (c 1500). Bronze (37.2 cm) Fons Edith Perry Chapman, Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Antico, *Paris*, underside of buttocks (photo: Stone)

Detall de la zona dels glutis del Pàris; és manifesta la presència de les obertures per les que extreure el nucli, i alhora l'espiga que delata que l'escultura estava concebuda per anar junt a una base.



Antico, Pan. (model creat entorn 1499, però fos el 1519). Bronze (26 x 10. 5 cm). Kunsthistorisches Museum Viena.



Antico, *Pan*, radiograph of right foot (radiograph: Stone)



Imatges de la radiografia resultant dels estudis d'Stone, i l'inaapreciable rastre que mostra el *bronzetto* un cop enllestit.



Pier Jacopo Alari-Bonacolsi “l’Antico”. Nimfa assegura (c. 1503). Bronze (19.5 cm) Adquirida pels ducs de Bedford a finals del segle XVIII i actualment venuda com a lot de la casa de subhastes Sotheby’s.



Antico, *Spinario*, detail of the interior of the tree-trunk base (photo: Stone)

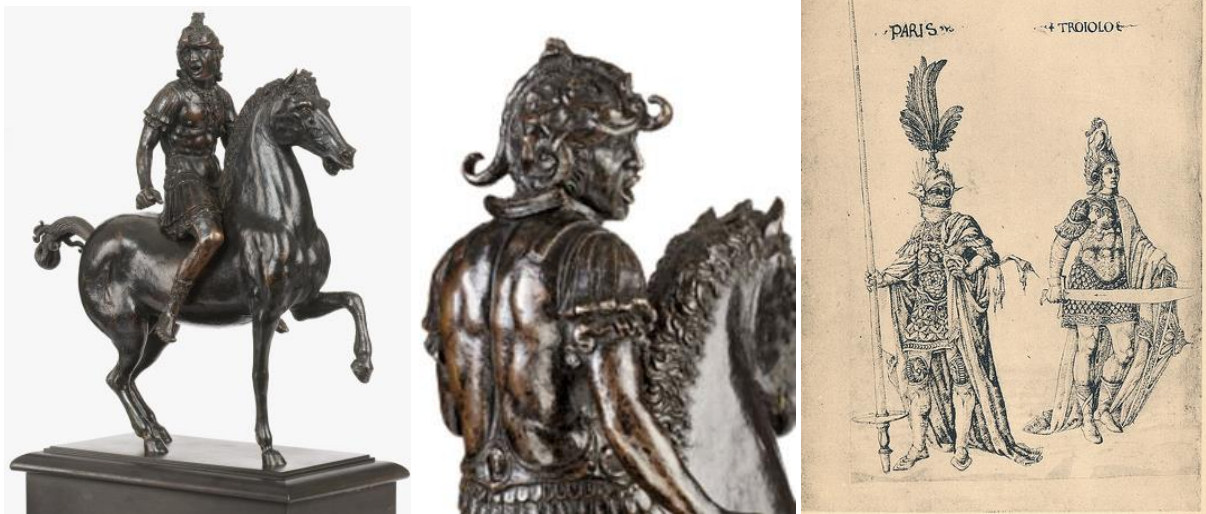
Pier Jacopo-Alari Bonacolsi “l’Antico”. L’Espinari (modelat entorn 1496 i fos el 1501). Bronze (19.7 cm d’alçada). Metropolitan Museum, Nova York.



Pier Jacopo-Alari Bonacolsi “l’Antico”, Marc Aureli eqüestre (creat el 1496 i fos 1519).
Bronze (39 x 35 cm). Col·lecció del príncep de Liechtenstein, Vaduz–Viena.



Bartolomeo Bellano. David amb cap de Goliat (c. 1480). Bronze daurat (28.6 cm d’alçada). Nova York. Metropolitan Museum.



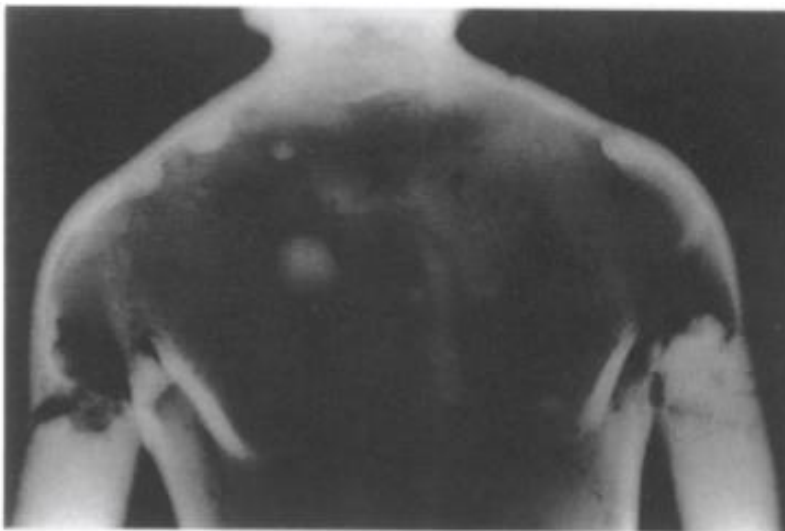
Andrea Briosco, “*Il Riccio*”. El gran guerrer a cavall (c.1515). Bronze (34cm d'alçada). Victoria and Albert museum Londres. Noti's la semblança amb altres models eqüestres d'herois èpics pels humanistes: Maso Finiguerra, Pàris i Troilos (c. 1460). Crònica Universal. Dibuix a ploma i aiguada. British Museum (33 x 28 cm).



Andrea Briosco, “*Il Riccio*”. Parella de sàtirs (c.1515). Bronze (23.2 cm d'alçada). Victoria and Albert museum Londres



Andrea Briosco, "*Il Riccio*". Negre cavalcant una cabra (c. 1515). Bronze (21.6 cm d'alçada).
The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.



21. Antico, *Paris*, radiograph of shoulders (radiograph: Stone)

Evidències del sistema de buidatge de "l'Antico" dels models en cera mitjançant instruments incisius.



31. Riccio (?), *Nereid and Ichthyocentaur*. Bronze, H. 23 cm. (including shell and base plate). New York, The Frick Collection (photo: The Frick Collection)



32. Riccio (?), *Nereid and Ichthyocentaur*. Bronze, H. 22.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection, 49.7-59

Comparació formal de les dues obres amb el mateix tema de "Riccio".



33. Riccio (?), *Nereid and Ichthyocentaur*. Bronze, H. 22 cm. London, Victoria and Albert Museum (photo: Victoria and Albert Museum)



34. Riccio (?), *Nereid and Ichthyocentaur*, The Frick Collection (radiograph: Stone)



35. Riccio (?), *Nereid and Ichthyocentaur*, Metropolitan Museum (radiograph: Stone)

Les radiografies mostren el poc gruix de les parets de bronze; un tret de qualitat gràcies a l'existència d'un nucli complet formalment.



Andrea Briosco “Riccio”. Llàntia d’oli amb suport d’urpa d’àliga (c. 1520). Bronze (20 cm alçada).
Venècia, Collezione Cini.



Severo da Ravenna (1509) Neptú sobre monstre marí. (45 x 26.7 x 20 cm) Washington National
Gallery.



Antonio Arvellino “Filarete”. Marc Aureli eqüestre (1465). Bronze (37 cm alçada).
Kunstsammlungen, Dresden.



Andrea Verroccio. *Putto amb dofi* (1470-1480). Bronze (67 cm d'alçada) inicialment coronant la font de la Villa Medici a Careggi, i més tard a la font del Cortile del Palazzo Vecchio. Mostra grans semblances amb la producció de retrats infantils de Desiderio da Settignano, Nen rient (c. 1460). Marbre (33 cm). Kunsthistorisches Museum, Viena.



Antonio Pollaiuolo. Hèrcules i Anteu (1470). Bronze (45 cm alçada). Museu Nacional Bargello, Florència.



Bronzetto d'Alexandre Magne eqüestre representant la batalla del Grànic. Museu Arqueològic Nacional Nàpols (I a.C). Art Romà. Trobat el 1920-1930. Una obra de mides reduïdes que rendia tribut al gran grup escultòric de mides superiors que el natural que hi havia a Macedònia.



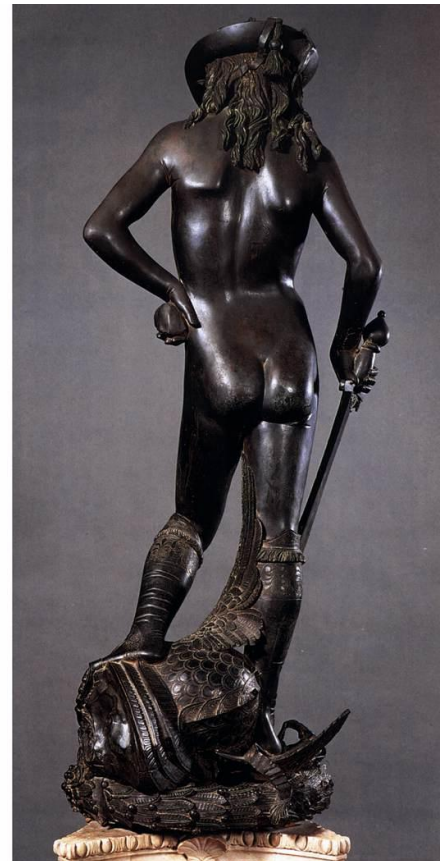
Bertoldo di Giovanni, *Ercole a cavallo* (1473) Bronze (27.5 cm). Galleria Estense, Mòdena.
Comparació amb un dels cavalls de la quadriga original (segle IV a.C.). Bronze. Museu de San Marcos.



Donatello. Angelets o “*Spiritelli*” destinats a ubicar-se a la Cantoria de la Catedral de Santa Maria del Fiore (1439). Bronze (67.5 cm l’un i 57.5 cm l’altre). Actualment Museu Nacional Bargello, Florència.



Donatello. Eros-Attys (c.1443). Bronze (104 cm). Museu Nacional Bargello, Florència.



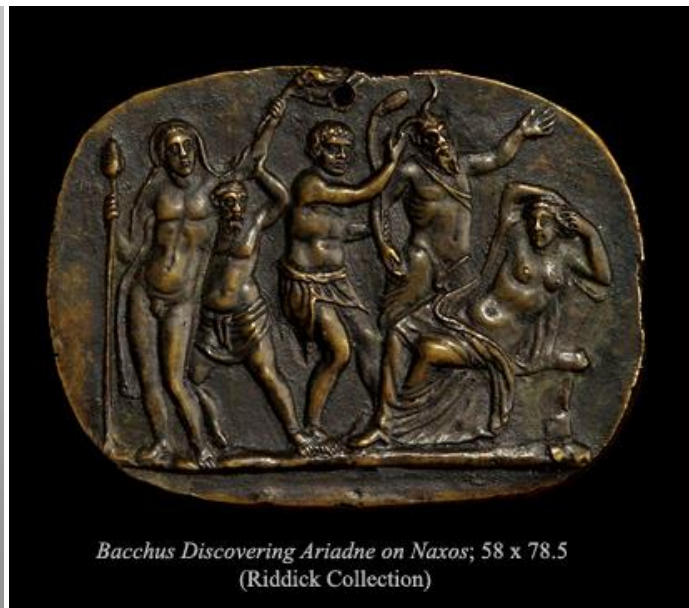
Donatello. David (c.1440). Bronze (158 cm). Museu Nacional Bargello, Florència.



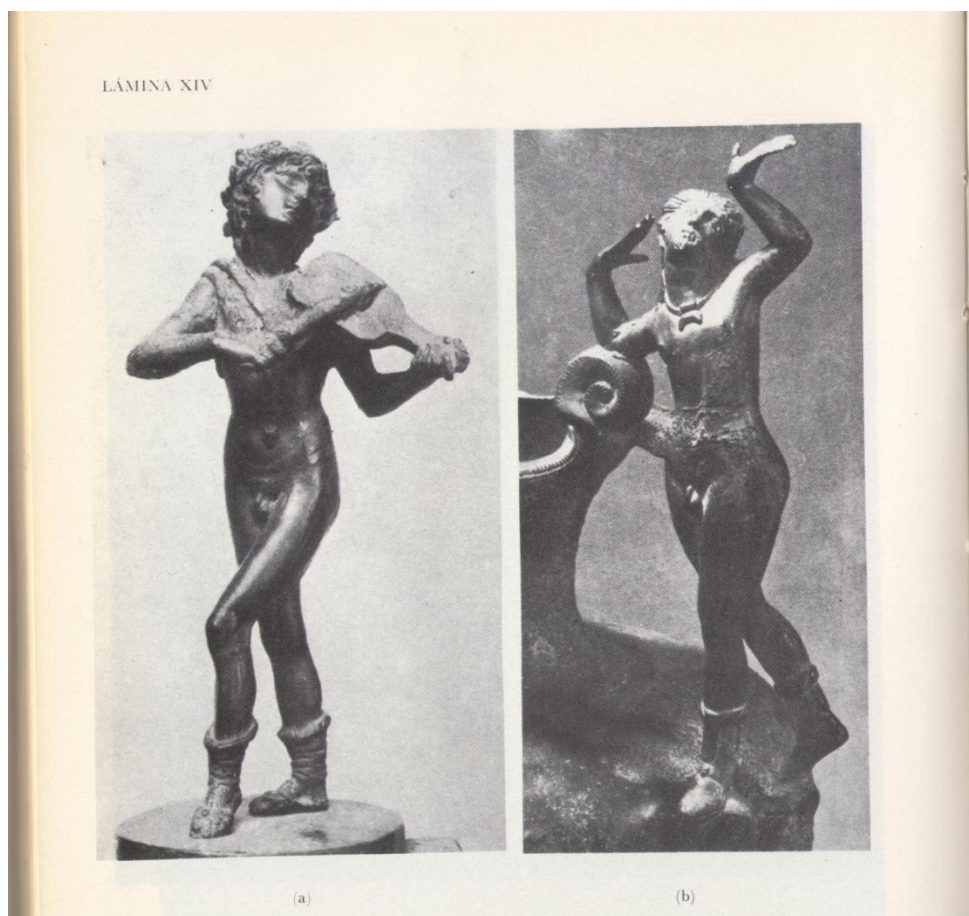
Marco da Faenza a partir del disseny de Giorgio Vasari (1556-1558). Frescos de la Sala de Cosimo il Vecchio, Palazzo Vecchio de Florència. Cosimo rodejat d'artistes i filòsofs. Cosimo rep les obres literàries que li entreguen, un bust de bronze...i entre molts altres obsequis rep un bronzetto! Tota una representació del camp escultòric. Es presenta com a iniciador de l'era gloriosa que amb Llorenç el Magnífic rebrà el nom d'Època Daurada o Era de Saturn.



Bertoldo di Giovanni. Medalla de la conjura dels Pazzi (c.1478). Bronze (6 cm diàmetre). British Museum, Londres. Fundació Lázaro Galdiano, i altres museus.



Comparació formal entre un Camafeu/Gemma mantuana segle I-II d.C. i una tableta de bronze de Bertoldo di Giovanni c.1475.



Bertoldo di Giovanni. Orfeu (c. 1475). Bronze (43.7 cm d'alçada). Museu Nacional Bargello. Noti's l'evident semblança amb el bronzetto de la nansa del vas etrusc corresponent a l'anomenat tresor de Ceretolo (segle III a.C). Museu Civico Archeologico, Bolonia.



Jan Brueghel el Vell. Al·legoria de la vista (1617). Oli sobre tela (65 x 109 cm). Museu del Prado, Madrid.



Detall.



Cercle d'Albrecht Dürer. Maniquí articulat (1525). Fusta de Boix policromada (28 cm x 8 cm x 3 cm). Museu del Prado, Madrid (no exposada, nº E00484).



Girolamo Francesco Maria Mazzola "Parmigianino". Retrat de Pier Maria Rossi di San Secondo (1535-1539). Oli sobre tela (133 x 98 cm). Museu del Prado, Madrid.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. (1485) *De Re Aedificatoria*. Akal Ediciones. Madrid, 1996.
- BULE, Steven. PHIPPS Darr, Alan. SUPERBI Gioffredi, Fiorella. (1992) *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*. Casa Editrice Le Lettere, Villa I Tatti Firenze, 1992.
- BURKHARDT, Jacob. (1908) *La cultura del Renacimiento en Italia*. Ediciones Akal. Madrid, 2012.
- CASTIGLIONE, Baldassare (1528). *El Cortesano* (Traducció de Juan Boscán, 1534). Alianza Editorial. Madrid, 2008.
- CELLINI, Benvenuto (c. 1558). *La vida de Benvenuto Cellini escrita por él mismo*. Ediciones Parsifal. Barcelona, 1993.
- CHASTEL, André. (1965) *El Renacimiento italiano, 1460-1500*. Ediciones Akal. Madrid, 2004.
- (1982) *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.
- CHASTEL, André – KLEIN, Robert. Pomponio Gaurico. *Sobre la escultura*. Ediciones Akal. Madrid, 1989.
- CIARDI DUPRÉ, Maria Grazia. (1966) *I bronzetti del Rinascimento*. Fratelli Fabbri Editori. Milá, 1966.
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. Venècia (1499). *El Sueño de Polífilo*. Acantilado Bolsillo. Barcelona, 2008.
- CONDIVI, Ascanio. (1553) *Vida de Miguel Ángel Buonarroti*. Ediciones Akal. Madrid, 2007.
- CRUTTWELL, Maud. *Antonio Pollaiuolo*. Duckworth & Company. Londres, 1907.
- FORCELLINO, Antonio. *Miguel Ángel: una vida inquieta*. Alianza Editorial. Madrid, 2009.
- FUSCO, Renato. Torí (1984) *El Renacimiento en Italia*. Ediciones Istmo. Madrid, 1999.
- GARRIGA, Joaquim. (1983) *Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1983.
- GOMBRICH, Ernst. (1966) *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza Editorial. Madrid, 1984.

- HUIZINGA, Johan. (1920) *El problema del renacimiento*. Casimiro libros. Madrid, 2013.
- LONGHI, Roberto. (1988) *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*. La balsa de la Medusa – Visor Distribuciones. Madrid, 1994.
- MARIACHER, Giovanni. *La Scultura del Cinquecento*. Utet. Torí, 1987.
- NEGRI ARNOLDI, Francesco. *La Scultura del Quattrocento*. Utet. Torí, 1994.
- NIETO Alcaide, Víctor/ CHECA Cremades, Fernando. (1987) *El Renacimiento, Formación y crisis del modelo clásico*. Ediciones ISTMO. Madrid, 1987.
- TOMAN, Rolf. (2005) *El arte en la Italia del Renacimiento*. Ediciones H.F. Ullmann. Postdam, 2011.
- OLSON, Roberta J.M. (1992) *Italian Renaissance sculpture*. Thames and Hudson Limited, 1997, London.
- PANOFSKY, Erwin. (1927) *La perspectiva como forma simbólica*. Fabula Busquets Editores, Barcelona, 2010.
- (1960) *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Forma. Madrid, 2014.
- PAOLETTI, John T.- RADKE Gary M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Ediciones Akal. Madrid, 2002.
- POPE-HENNESSY, John. (1963) *Italian high Renaissance & Baroque sculpture*. Phaidon Press Limited, London, 1996.
- (1985) *La escultura italiana en el Renacimiento*. Editorial Nerea. Madrid, 1998.
- VASARI, Giorgio. (1550) *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2002.
- WACKERNAGEL, Martin. (1938) *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: Obras y comitentes, talleres y mercado*. Ediciones Akal. Madrid, 1997.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. (1924-1929) Ediciones Akal. Madrid. Madrid, 2010.
- *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. (1932) Alianza Forma. Madrid, 2005.

ENLLAÇOS D'INTERÈS

<http://www.alinariarchives.it/it/>

<http://www.getty.edu/>

<http://www.sothebys.com/en.html>