

Un art d'impressió

El gravat de traducció de l'escultura romana del sis-cents



Marta Grassot Pérez
Història de l'Art – Facultat de Lletres
Universitat de Girona
June 2013

Agraïments

Voldria agrair en primer lloc a la meva família, pel seu recolzament incondicional durant el transcurs d'aquest treball. A l'Àlex, per la seva enorme ajuda i paciència i als amics de la facultat per compartir experiències i per fer-nos forts davant d'algunes adversitats.

Naturalment voldria agrair al meu tutor, el doctor Joan Bosch, per l'encoratjament i passió que m'ha transmès, així com també útils i valuosos coneixements.

Finalment voldria fer una petita menció a Rafael Cornulleda, que si bé no he tingut el plaer de conèixer, és l'autor de la tesi doctoral inèdita que ha sigut una de les meves inspiracions per seguir indagant en el tema escollit i tot un model de feina investigativa ben feta.

Introducció

El nostre present és quelcom construït a base d'imatges. La imatge és la cèl·lula que unívocament modula el món on vivim: ens comuniquem amb imatges, ens referim contínuament a elles, inclús la nostra memòria és, en bona mesura, visual. En la nostra era digital la visualitat és, sens dubte, el que ens permet dialogar amb les imatges que contínuament fabriquem en un món on la híper circulació d'aquestes i el poder dels *mass media* bombardeja els nostres ulls i les nostres ments.

Avui les plataformes socials que arrepleguen, analitzen, puguen, comenten i llancen imatges entre sí formen part de la nostra realitat d'una manera cada vegada més majoritària, tant, que més que el futur, formen part del present de forma gairebé ineludible.

Tot això que dic són obvietats. El que potser no és tant obvi és que, més enllà de l'explosió de la fotografia, a l'inici, a les vessaroles de la divulgació de la imatge en el sentit més estricte s'hi troba el gravat.

Perquè si la fotografia, entre d'altres coses, proporciona la indiscutible democratització de la imatge que abans era només a l'abast d'uns quants, el gravat en bona mesura ja participava d'aquest abastament amb anterioritat, fruit, com també passà amb la fotografia, dels avenços tècnics dels que s'abastí la societat.

A tall personal, considero que els estudis sobre el passat que només parlen i s'interrelacionen amb aquest passat són esforços envà, lectures sense interès, paraules mortes. Una de les coses més belles que ens ensenya la nostra disciplina és que podem aprofundir sense por en un moment del pretèrit i descobrir coses meravelloses, però també que el podem vincular al nostre dia a dia i, així, ens proporciona eines per enfrontar-nos a la realitat de forma observadora, crítica i profunda.

Un estudi com aquest de poc serviria si no pretengués posar en valor fets i esdeveniments de la història de la cultura occidental que han quedat ensorrats, però que han sigut i són partícips encara de la nostra actualitat, encara que sovint es considerin i s'estudiïn com fenòmens aïllats, arcaics i, d'alguna manera, aliens a nosaltres.

Per això, l'objectiu principal d'aquest treball és donar visibilitat a un tema molt poc tractat: el gravat de l'escultura romana del segle XVII. Es tractarà, doncs, allò marginal dins la marginalitat: el gravat amb motiu escultòric dins el gravat de traducció; amb una voluntat més que pretesa que s'enfronta cara a cara amb la sensibilitat romàntica. Parlarem de grans obres del barroc romà, de grans artistes entronitzats de l'escultura del segle on la figura del geni i l'àuria

de l'obra d'art original quedarà posada en qüestió al ser vista de forma esbiaixada, sota un punt de vista completament diferent: el del gravat.

Per tant, la meta que persegueix aquest treball no només és contemplar l'escultura romana des d'una nova perspectiva, sinó tractar també el gravat en sí de forma autònoma, així com les seves conseqüències en el món de l'art i de la comunicació.

Així doncs, s'intentarà posar de manifest la fortuna europea del gravat de reproducció i la transmissió dels models escultòrics romans per donar una idea de la forta repercussió que tingué aquest mitjà a l'hora de configurar els imaginaris artístics d'altres zones del continent, però sense oblidar, això sí, els forts lligams que s'estableixen entre la imatge i la realitat, tant en el camp del gravat, com en el del barroc del segle XVII, per intuir com encara aquesta relació s'articula en el nostre present.

Metodologia de treball

En primera instància, serà útil pel lector descriure a grans trets l'estructura d'aquest treball. L'estudi es divideix en dues grans parts, interrelacionades entre sí, però tanmateix enteses de manera formal autònoma.

El primer bloc és un recull d'escultura romana barroca del segle XVII. No obstant, la meua idea no és sintetitzar totes les idees artístiques i les conquestes plàstiques del barroc romà, sinó tan sols aquelles que tingueren alguna repercussió europea gràcies al fet que es divulgaren mitjançant el gravat. Per tant, les escultures que presento hi són en tant que motius que sabem amb seguretat que més tard o contemporàniament es gravaren i es distribuïren arreu sobre paper.

El segon apartat es dedica a l'estudi del gravat d'aquestes escultures, atenent a consideracions generals que tracten les qüestions més rellevants del fenomen del gravat, els paradigmes sota els que s'empara el gravat de traducció romà de l'època i un estudi un tant més profund en forma de catàleg sobre alguns dels exemplars concrets.

Aquestes dues divisions obeeixen a llurs ordres concrets: mentre que la primera part explica les peces escultòriques en funció de la temàtica sota la que foren creades, la segona segueix un ordre que podríem anomenar cronològic, segons l'ordre d'aparició dels escultors en el panorama artístic romà. La tria d'aquests paràmetres podria ben bé seguir un altre esquema, però jugar amb l'ordre i les classificacions també voldria suggerir la caducitat d'aquestes i les múltiples maneres existents i encara per existir d'acostar-nos a fenòmens artístics.

També és convenient apuntar breument el maneig de les fonts utilitzades. En primer lloc, el bloc dedicat a l'escultura ha de comportar un domini més o menys capaç i hàbil de la bibliografia existent, amb la que desenvolupar una capacitat sintètica i un to més o menys divulgatiu. D'altra banda, el bloc dedicat al gravat suposa, com no podia ser d'altra manera, dificultats bibliogràfiques i un alt component de recerca, i com a conseqüència representa el desenvolupament d'un discurs personal sobre un tema inèdit, que per suposat, pot contenir algunes errates. Malgrat això, aquestes informacions estan emparades sota articles perifèrics del gravat en general i, en especial, d'una valuosa i magnífica tesi doctoral no publicada i totalment desconeguda.

Finalment, el que veritablement resulta el suport indiscutible del gruix central del treball el trobem a l'annex i és la classificació en forma de fitxes sobre els gravats trobats, a més de les imatges que aporten informació adicional, material que resulta veritablement útil per la comprensió total del text.

Algunes idees sobre el Barroc

Art i retòrica, obra d'art i espectador, artista i fe. Aquests són alguns dels conceptes que, sota el meu entendre, més clarament ens posen davant dels ulls les complexes i a vegades contradictòries relacions que s'embranquen al voltant de l'art barroc. Però més enllà de les raons o motius que regeixen els plantejaments artístics d'una època responsable de produir algunes de les peces més fascinants de tot l'art modern europeu, l'interès aquí resideix en posar sobre la taula alguns dels valors artístics i conceptuals que foren transmesos en una Europa tant intercomunicada com la del segle XVII mitjançant l'estampa. Quin és l'ideal escultòric que es recullí a través dels gravats i arriba a arreu tot recreant una certa imatge de la Roma papal? Quins foren els missatges temàtics i iconogràfics que arribaven d'Itàlia? Quines les meravelloses formes, símptomes de la gestació d'un art nou al servei de la Contrareforma? I, finalment, quins models es deixaren enrere i quins els motius de tal decisió?

Respondre aquestes qüestions és certament difícil, però una bona manera d'acostar-s'hi és mirar amb atenció què copsaren els gravadors de traducció en relació a l'estil i concepte barroc, i en quina mesura es traslladaren també als gravats d'aquestes.

Però si hi ha un pol d'atracció que exercia influència, no només als gravadors, sinó també a artistes d'arreu d'Europa en aquesta època en concret, és la ciutat de Roma. La capital italiana era en aquell moment (i encara ho és en certa mesura en el nostre present), el bressol del model renaixentista i barroc, en especial a partir del trasllat de l'epicentre artístic de Florència a Roma i durant tot el segle XVII. Per tant, no és estrany que fos una de les ciutats que més interès tenia per la difusió de la seva pròpia imatge i memòria fora dels confins italians, a resultes de l'extraordinari poder i influència que exercia. Les formes italianes, però concretament les romanes, eren la norma, aquelles que conformaven el motiu per a la transmissió pertot, arribant de forma canònica a indrets com ara l'espanyol -tant en el camp de l'escultura com el de la pintura, passat per sedàs, això sí, de l'estricta catolicisme modern espanyol-.

Tot l'art barroc, en especial les arts majors, s'ha preocupat per cridar als quatre vents el seu *leitmotiv* que esdevé el suport de les seves pràctiques; la preocupació per la ficció i les aparences obeeixen sempre al mateix objectiu, mitjançant una prodigiosa exhibició tècnica: estimular l'espectador. No obstant, en el sí del concepte barroc s'amaguen qüestions teòriques profundes i en vigor encara avui en dia, com són les relacions entre l'art, la naturalesa i la realitat.

No només els artistes treballaren aquestes qüestions al voltant del món visible i les seves qualitats, sinó també els públics dotaren de sentit aquests nous valors de l'escultura i les demés pràctiques artístiques barroques.

Certament no és gens senzill entendre l'alta estima que els artistes, però sobretot els públics professaven cap a valors com allò inesperat i la capacitat de sorprendre. L'home del segle XVII es deixava commoure per les obres d'art, en especial les religioses, que li movien l'interior (*muovere*), que li elevaven l'esperit. Filippo Baldinucci¹ ho expressava de forma unívoca i encertadíssima quan deia, a propòsit del baldaquí de Sant Pere: “*Ante el espectador se presenta algo completamente nuevo, algo que ni siquiera había soñado ver... No hay nadie, por lúcido o experimentado que sea, cuyo espíritu quede suficientemente satisfecho al verlo por vez primera como para formarse cualquier impresión a parte de un absoluto asombro*”.²

Aleshores, per què aquest art en especial ens resulta tant fascinant però al mateix temps tant llunyà? Per què quan observem els piadosos sants que viuen la fe sota la pedra, o els personatges fantàstics de les fonts de Roma ens deixem sorprendre per les qualitats tècniques, però som incapaços d'emocionar-nos com ho faria un individu de l'època? Una resposta, encara que n'hi ha d'altres, és la voluntat de llegir l'art barrocs literalment, la decadència de l'al·legoria³.

L'al·legoria és una forma literària que pretén donar forma a un concepte que no té imatge figurativa a través de la narració. Ineludiblement l'al·legoria conté en el seu interior una intenció didàctica, i és un dels fonaments de la literatura mitològica grega i romana – recordem l'*Eneida* de Virgili, per exemple – i una de les premisses discursives de l'art barrocs.

En l'art modern, l'al·legoria es descriu com quelcom que va més enllà del símbol que avala una escriptura consagrada, esdevé una creació de l'esperit⁴, un medi per aprofundir en els misteris de la naturalesa que l'Antiguitat havia fet amagar mitjançant la mitologia. Totes aquestes associacions eren gairebé automàtiques i naturals en els públics barrocs, doncs aquesta sensibilitat era a flor de pell degut als sermons i a la literatura didàctica del segle que ens ocupa⁵.

Però quant a la relació entre la imatge i el text, l'art i la literatura, el cert és que allò que modula moltes de les pràctiques artístiques i que és el lema de gran part de l'art modern és l'*Ut Pictura Poesis*. Així, l'art barrocs, com ja ho havia intentat el Renaixement, lidia amb el seu competidor literari per emular, i fins i tot superar, els valors de la poesia i l'art de la paraula posant imatges i

¹ Filippo Baldinucci (1624-1697) és un dels més importants biògrafs del segle XVII, en especial de Gian Lorenzo Bernini. La seva obra més destacada es compila en una “enciclopèdia” biogràfica en varis toms anomenada *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Florència, Eurografica, 1974-75), on hi inclou informacions sobre artistes flamencs i francesos.

² Cita de Baldinucci a B. BOUCHER, *La Escultura Barroca en Italia*. (Barcelona, Destino, 1999), p.10.

³ Un dels exemples més il·lustratius de les interpretacions literals i per tant errònies de l'art barrocs és el cas dels molts famosos comentaris de l'escultura de l'*Èxtasi de Santa Teresa* de Bernini. Per exemple, és més que coneguda la ingeniosa frase de Charles de Brosses, quan exclamà al 1739 “si això és amor diví, jo ho he experimentat”.

⁴ Paraules d'E. Mâle a *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía de final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. (Madrid, Encuentro, 2001), p. 404.

⁵ Un dels exemples de nous sermons de caràcter didàctic és la lectura tipològica - entendre l'AT com a precursor del NT - en els Evangelis i les Epístoles de Sant Pau. Però la publicació clau en el tema de l'al·legoria és sens dubte la *Iconologia* de Cesare Ripa, del 1593.

configurant-les de tal manera que esdevinguin iguals o superiors, alhora que lloables i sorprenents. Dins d'aquests principis és on s'articula quelcom que torna a tenir una vinculació implícita amb la paraula: la retòrica.

Aristòtil descrivia la retòrica en la seva obra que duu el mateix nom com “*la facultat de veure teòricament allò que en cada cas és apte per a persuadir*”.⁶ La retòrica se centra en l'estudi dels medis emocionals per tal de persuadir el públic. La persuasió, un bé molt preuat a la Grècia Clàssica, esdevé un tipus d'argumentació, que pot ser traduït per llenguatge artístic.⁷

Precisament per aquest motiu no és estrany que el Barroc es descrigui habitualment com l'art retòric per excel·lència, donat que usa les mateixes eines que la disciplina retòrica: a través de la persuasió, l'artista crida l'atenció de l'espectador, que ja no veu les manifestacions sobrenaturals “des de fora”, sinó que l'interpel·la activament i el fa partícip de l'obra.

Complementàriament, el Barroc desenvolupà una tècnica argumentativa que s'assegurava una fàcil comunicació, però els subjectes de les seves representacions prenen, complexament, el món natural com a metàfora del món sobrenatural, i per tant, als miracles i esdeveniments prodigiosos se li donaren no només un aire de versemblança, sinó que, a través d'aquest canal senzill de comunicació, allò impossible es tornà convincent.

De la mateixa manera, aquesta capacitat de convèncer obeïa, naturalment, no tant sols a una pulsio retòrica, sinó també a lluites de poder. L'Església Catòlica contrareformista consolidava de manera inequívoca el poder de les imatges en favor de la fe en un moment en què les veia contestades per la rivalitat de l'Església protestant a principis del segle XVII. És en aquesta voluntat emotiva i convincent, on les institucions eclesiàstiques més importants d'Europa, la seu papal i les emergents ordres religioses, buscaven un nou llenguatge que mesclés allò didàctic, fruit de l'estudi de l'al·legoria, i allò il·lusionista, derivat d'un profund coneixement de la *mimesis* i dels seus límits.

Aquesta amalgama ideal, resultat de la mescla harmoniosa entre la didàctica i la il·lusió, la trobem en la seva màxima expressió, voluntat i originalitat en la obra de Bernini. Parlar sobre Bernini és difícil, però encara és més difícil intentar calcular l'efecte que la seva obra tingué, no només en els seus contemporanis, sinó en l'ideal artístic i de fe del seu temps i de, com a mínim, un segle després de la seva mort. Sense cap mena de dubte, la irrupció activa i consolidada de Gian Lorenzo Bernini en les dècades trenta i quaranta suposa la dominació de

⁶ ARISTÒTIL. *Retòrica; Poètica* [traducció de Joan Leita; edició a cura d'Alberto Blecua], (Barcelona: Laia, 1985), p. 64.

⁷ Són varis els autors que insisteixen en la notable influència de la *Retòrica* d'Aristòtil en l'art barroc, en especial R. Wittkower i G.C Argan. Aquest últim publica un estudi on en parla estesa: *La Rettorica e l'arte Barocca, a Retorica e Barocco, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici* (Roma, 1955) p.9.

l'artista napolità en tot l'art romà, probablement aleshores més influent que Miquel Àngel ho havia sigut cent anys abans. A Bernini se li pot atribuir tranquil lament la consolidació de l'art barroco romà del segle XVII, i això no és gratuït. Transformava tot el que tocava, ho dotava de moviment i de fervorosa espiritualitat, gràcies a una excepcional tècnica heretada del seu pare, que el va permetre monopolitzar els principals i més importants encàrrecs de la Roma papal d'Urbà VIII.

Però més enllà dels excepcionals canvis artístics d'un home de conviccions ortodoxes com veurem que era Bernini, trobem en ell una de les claus que més ens permeten explicar breument el fenomen del Barroc i donar-nos una idea de les seves qualitats. Bernini elimina les diferències entre pintura i escultura, esborra la línia que divideix les arts majors, creant una entitat única, on hi troba el medi ideal artístic de l'època: el *bel composto*, o síntesi bella. Tanmateix, no només fa desaparèixer els límits, sinó que els dota de noves significacions, doncs l'escultura conté valors pictòrics i l'arquitectura sembla albergar qualitats escultòriques en un joc de màgia visual que trenca estereotips i tradicions, que es mofa del *paragone* de les arts i que confereix a la posada en escena, a la teatralitat en el sentit literal del terme, un lloc privilegiat en l'esfera artística berniniana.

De fet, aquest concepte d'unió artística no és un descobriment de la nostra era, sinó que els seus espectadors i els seus patrons n'eren perfectament conscients, sense mencionar, naturalment, al seu estimat biògraf, quan es refereix a l'exemple suprem del *bel composto*, la Capella Cornaro, quan diu: "*era sabido de todos que fue el primero que se encargó de unir la arquitectura, escultura y pintura de tal manera que juntas forman un bello conjunto*"⁸.

En aquest aspecte, Bernini idea una experiència multi sensorial, fruit de la unió de les limitacions dels medis per separat. Preocupat precisament pels límits i la recerca de les capacitats per traspasar-los –com veiem que féu amb el material, la llum, el color i els episodis extrems de l'ànima – reflexiona també, tal com es respirava en l'ambient de l'època, sobre el pecat, l'efímer i la mort.

Bialostocki resumeix l'essència de l'escultura barroca en una bella i senzilla frase, quan diu: "*Las proporciones ideales debían ser transformadas en la escultura con objeto de impresionar más al espectador, y, así, la mano extendida en el espacio debía ser más grande de lo que era en realidad*"⁹.

⁸ Cita de Baldinucci a R. WITTKOWER. *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. (Madrid, Cátedra, 1999) p. 161.

⁹ BIALOSTOCKI, J. (1973). Barroco: Estilo, Época, Actitud, dins *Estilo e Iconografía*, (pp. 79-107). Barcelona: Barral Ed.

1622. Noves sensibilitats

El Concili de Trento (1545-1563) simbolitzava un punt i a part en l'esperit de l'Església catòlica i en la seva relació amb l'art. Deixant de banda moltes de les importants qüestions que se'n derivaven i que desembocaren en l'anomenada Reforma catòlica o Contrareforma, el cert és que aquesta última potenciava un art catòlic estrictament definit.

El panorama de l'art religiós, completament desvinculat del profà, presentava unes estructures de poder que el lligaven directament amb una nova sensibilitat que floreixia lenta però progressivament. El poder religiós, doncs, havia de prendre les regnes en el camí de l'art, i per això, aquesta Església de la Contrareforma es reafirma en les seves antigues conviccions en el poder i ús de les imatges, en aquesta voluntat de persuasió i adoctrinament sempre recurrent.

Però no només es reafirmava a través de la imatge, sinó que auto-commemorava les seves glòries i les proclamava als quatre vents. Aquesta Església ufanosa i orgullosa de sí mateixa defensava la tradició i l'optimisme envers la seva pròpia essència i, encara més, l'expandia de forma global amb l'ajuda dels seus evangelitzadors. Estem parlant d'una institució que vivia un dels moments més àlgids en la seva història, que exercia aleshores gairebé com mai la seva enorme influència sobre la vida dels fidels i que usava l'art de forma tant intel·ligent que el configurava contínuament com a reflex de la seva glòria emparada per Déu.

El Barroc, a diferència del Renaixement, que expressava la confiança de la fe, ara tradueix l'impuls de tot ésser cap a Déu, ja no fuig de l'expressió del dolor, sinó que el representa amb tot l'horror¹⁰, doncs sembla retornar a l'estètica de la lletjor que mostrava l'Edat Mitjana a les portalades romàniques.¹¹ Aquesta exasperació de sentiments piadosos, de fervorosa fe, ardent i apassionada que troba cabuda en els sants en èxtasi és la que els moviments més "progressistes" religiosos albergaven en el seu sí: consegüentment es convertiren en els principals agents de la Restauració Catòlica, sota el paraigües d'una Església que reivindicava constantment el culte als sants, així com el culte a la Mare de Déu i a l'Eucaristia (cosa que provocava un profund menyspreu per part dels protestants).

Els principals moviments que encapçalaren la Contrareforma i que procuraven retornar a una experiència de la religió més primitiva i pura eren força contraris en els seus respectius plantejaments: d'una banda, l'Oratori de Sant Felip Neri, amb esperit alegre, íntim i piadós – que es posà de moda i al qual s'hi adherí el papa Climent VIII-, i d'altra banda, la Companyia de

¹⁰ Paràfrasi de E. MÂLE, o . c. (Nota 4), pgs. 22-23.

¹¹ Sobre l'estètica de la lletjor, veure *Aesthetik des Hässlichen* de JOHANN KARL ROSENKRANZ.

Jesús, liderat per Sant Ignasi de Loyola¹². Aquest últim, amb disposició aristocràtica i fortament jeràrquica, era conformada per un esperit militaritzat, on la missió es convertia en una de les seves vessants més importants. No cal remarcar excessivament la extraordinària influència que els escrits del sant de Manresa tingueren en l'imaginari religiós de l'època; els famosos Exercicis Espirituals de Sant Ignasi de Loyola tractaven de teoritzar de forma instructiva i didàctica les experiències personals intenses, invitaven a imaginar, emprant tots els sentits, cadascun dels episodis de l'Evangelí, cosa que els hi proporcionava un aire nou i progressista.

Aquesta nova manera d'entendre la cristiandat, de l'aprehensió dels misteris de la fe per part de Sant Ignasi, estava ja molt lluny de les nombroses discussions de caire teòric del Concili de Trento, i esdevenia, per tant, un model a seguir; en especial pels anomenats místics espanyols com Santa Teresa i el seu deixeble Sant Joan de la Creu. Aquestes personalitats fascinants descrivien amb sorprenent detallisme les etapes de l'ànima fins a la seva unió amb la divinitat, fins l'èxtasi, en la unió mística entre l'acte i la reflexió: entre la vida activa i la contemplativa.

Però tornem a principis del segle XVII. Ha estat àmpliament demostrat que no es pot parlar d'un *art jesuïta*, però és ben cert que les sovintejades relacions entre Bernini i els jesuïtes eren presents, i alguns autors s'aventuren a afirmar els lligams i conseqüències entre les recomanacions espirituals de Loyola i la persuasió de l'artista napolità a l'hora d'explicar fenòmens com el misteri, la tangibilitat o la sensorialitat¹³.

La canonització de Sant Ignasi, juntament amb la de Teresa d'Àvila, Felip Neri i Francesc Xavier es duia a terme l'any 1622, un any que esdevenia un punt d'inflexió, un canvi d'època i de sensibilitat, que anunciaria l'explosió de les formes barroques, en paraules de Wittkower: "*el reconeixement que les forces regeneradores del catolicisme havien salvat l'Església*".¹⁴

L'orde jesuïta, com molts dels ordes religiosos, es nodria d'art per familiaritzar-se directament amb els perills del martiri o fins i tot amb el més enllà. De fet, les primeres manifestacions artístiques que decoraren ben aviat els seus llocs de culte foren imatges de martiri. En l'intent dels jesuïtes d'elevat les ànimes fins a l'heroïcitat, de passar a la història mitjançant la pròpia mort en defensa dels ideals catòlics, rendiren homenatge tot recordant de forma escultòrica als primers màrtirs romans, com Sant Llorenç, un dels set diàcons de Roma, martiritzat en una graella l'any 258.

¹² Veure la seva canonització en forma de gravat a l'annex d'imatges. Figura 1.

¹³ Probablement el més destacat sigui W. WEIBEL a *Jesuïtismus und Barockskulptur*, (Estrasburg, 1909).

¹⁴ R. WITTKOWER, o. c. (Nota 8), p. 25.

Així mateix, un moment important en la història i en la configuració de l'imaginari devocional de l'Església del segle XVII el trobem en el descobriment de les catacumbes, on ens interessen dos esdeveniments especialment rellevants per l'escultura i els gravats d'aquestes.

Sant Felip Neri solia baixar a les catacumbes de la Via Apia, on llegia i hi passava nits senceres, amb el temor de trobar-se el diable entre la foscor. La nit de la Pentecosta de 1544 s'explica que, en algun indret sota terra, tingué un sobresalt d'amor tant gros que se li eixamplaren dues costelles per deixar lloc al seu enorme cor¹⁵: *“Correré en la dirección marcada por tus mandamientos cuando agrandes mi corazón”*.¹⁶

Aquest és un dels capítols més representats de la vida de Sant Felip Neri, però n'hi ha d'altres – recordem el gust de l'època per allò sobrenatural i l'especularitat dels episodis de la vida dels sants-; per exemple, la *Visió de Sant Felip Neri* de Guido Reni. Però un dels autors que més s'adequa al simple i moderat caràcter del sant és Alessandro Algardi.

Sovint s'ha dit que Algardi era, durant el segon quart de segle, el rival més decent després de la consolidació de Bernini¹⁷, però de fet, les seves relacions no deixen de ser fluides i palpables, i la seva comparació pot ser il·lustrativa sempre i quan es tingui en compte la notable diferència de concepte i estil. Algardi, massa jove per col·laborar en les més que reproduïdes escultures del creuer de Sant Pere, elaborà per l'església romana de Santa Maria in Vallicella al 1638 un Sant Felip Neri que deixava enrere la grandiloqüència i el dramatisme dels grans sants en actitud visionària o d'èxtasi. En aquest cas, Algardi comprèn Sant Felip Neri en la seva ponderació i afabilitat. El presenta en una actitud que té el seu origen en el més que modèlic *Èxtasi de Santa Cecília* de Rafael, però de totes maneres l'hi afegeix un delicat àngel als seus peus, que mostra el llibre amb la inscripció *Viam mandatorum tuorum cucurri cum dilatasti cor meum*¹⁸ i que esdevé centre explicatiu de l'episodi, formant una composició extremadament harmoniosa, a les antípodes de l'explosió formal de Bernini.

Però tornem a les catacumbes. Al 1578, un moviment de terra motivà el descobriment del cementiri de Priscilla, molt a prop de la Via Salaria. Tanmateix, un descobriment encara més commovedor vint-i-un anys després robà tot el protagonisme al meravellós cementiri. En l'interior d'aquest, es destapà un fèretre de fusta on el papa Pasqual I havia fet enterrar, a principis del segle IX, les relíquies de Santa Cecília. Per sorpresa de tothom, s'esdevingué un miracle al treure la llosa de la tomba: la figura de la santa màrtir, coberta per un vestit daurat i un vel, resultava intacta, com si tan sols hagués estat sumida en un dolç son durant set segles.

¹⁵ Acta Sanct., mayí, t. IV, p.523, y Capecelatro, *La Vita di San Filippo Neri*, t. I, p.178.

¹⁶ Paraules d'un passatge de l'ofertori pronunciades durant la missa de la seva commemoració.

¹⁷ Sembla ser que aquest posicionament en contra de Bernini té el seu origen en el més que influent teòric Giovanni Pietro Bellori, després de la mort d'Alessandro Algardi.

¹⁸ *«Corro pel camí dels teus manaments, doncs tu el meu cor dilates».*

Aquest esdeveniment, en la línia de la voluntat de l'espiritualitat contrareformista, que com, dèiem, reivindicava el culte als sants, i en especial ho feia a través de les seves relíquies, tingué una notable repercussió, i de retruc, un inoblidable record de la troballa de la santa en una deliciosa escultura de Stefano Maderno. Esculpida al 1600, és un dels símptomes de la gestació d'un nou estil. Maderno, inspirant-se en el moment de la troballa de la santa màrtir, la representa de manera versemblant i alhora interpretativa: Santa Cecília apareix jacent, sumida en un son profund però amb la gravetat d'un cos inert, que volta el rostre i el vela a l'espectador. És precisament en aquesta senzillesa i gràcia on resideix la força de l'escultura, que ens presenta la *dolça mort*: *“La Santa Cecília de Maderno és la innocència desarmada que ha vençut al món captivant el cor dels botxins.”*¹⁹

Semblava, doncs, que les joves màrtirs eren un pol d'atracció pels devots i per l'Església del segle XVII, i de seguida van formar part de la imatge de Roma: les seves llegendes i històries poques vegades es posaven en dubte. Precisament per aquest motiu, una de les santes que més es gravaren durant el segle XVII fou la Santa Bibiana. Flagel·lada en una columna a causa de les seves creences, la santa fou el motiu d'una de les escultures més reproduïdes de Bernini. El motiu potser va ser l'expressió d'aquest tipus de sensibilitat que ja estava anunciant Guido Reni, però que poques escultures abans que la Santa Bibiana aconseguien transmetre. Aquesta escultura del 1624-6, concebuda com una vibrant màrtir passional és el resultat del descobriment de Bernini, que després explotà amb tota la seva força al Sant Longí: la roba recolza i participa de l'actitud mental de la figura, la fa viure dramàticament mitjançant un joc de llums i ombres que li confereixen aquesta aparença de figura desbordant de fe. Bernini comença a jugar amb el *“bel composto”*, encara de forma molt intuïtiva, perquè sobre la santa, després de la seva execució i com a part final del comissionat, es pintà un Déu Pare al sostre de la capella, al qual la Santa dirigeix els seus ulls i hi interactua mitjançant el gest preguntant de la mà dreta.

Molt sovint s'ha contraposat la santa màrtir de Bernini i la Santa Susana de François Duquesnoy, una escultura molt cèlebre a l'època i una de els més paradigmàtiques d'aquest corrent barroca etiquetada com a “corrent clàssica”, que diferia notablement de la inaugurada per Bernini. El que està clar és que féu moltíssima fortuna durant el segle XVII i es consagrà com un dels models que més bé transferia els valors i les formes clàssiques a aquesta nova sensibilitat cristiana. Ja l'alabava Bellori, quan, a propòsit d'ella deia:

“Spira nel volto un'aria dolce di grazia purissima, con semplice chioma raccolta, e tutti i lineamenti sono formati alla bellezza ed al pudore. Ma consistendo la perfezzione di questa statua nel suo panneggiamento, per essere

¹⁹ Paraules d'E. MÂLE, o. c. (Nota 4), p.128.

*tutta vestita, il manto è sottile e lieve e disposto in modo sopra la tonaca che, restando scoperto il petto e la spalla destra, ricade sopra il braccio e la mano che tiene la palma*²⁰.

Susana va ser una màrtir decapitada pels cristians durant l'època del regnat de l'emperador Dioclecià. El Fiammingo, com li deien a F. Duquesnoy, produí una imatge un tant estranya d'aquesta santa, però que el públic aplaudí : Susana, vestida com una verge vestal, es gira cap a l'espectador mentre assenyala l'altar en un gest d'acceptació del seu destí: el martiri. Significava, doncs, la síntesi perfecte entre allò antic i allò nou, símptoma d'una nova sensibilitat, que revela un transfons d'emoció barroca que la diferencia totalment de la passivitat de l'escultura més clàssica.

Saltem en el temps, i dins dels sants espanyols, un d'especialment rellevant ens serveix per explicar el motiu d'una de les escultures més fascinants de l'etapa del Barroc tardà: Sant Tomàs de Villanueva. Aquest frare agustí, nascut a Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), destacà per la seva extraordinària labor envers els pobres espanyols, i tant era el seu sentiment de la caritat que, de ben jovenet, el trobaven despul·lat perquè havia donat les seves robes als pobres del poble. El piadós Tomás posseïa, tanmateix, una concepció intel·ligent de la caritat, doncs intentava acabar amb la pobresa des de la base d'aquesta a través del precepte: *“La limosna no sólo es dar, sino sacar de la necesidad al que la padece y librarla de ella cuando fuere posible”*. Melchorre Cafà fou l'encarregat de dotar de vida aquest personatge tant interessant l'any 1663 a l'església de Sant'Agostino a Roma. Cafà va ser el re-inventor, des d'un nou punt de vista, de l'última etapa de Bernini, i per tant, tendia un pont entre l'escultura de l'Alt Barroc i del Barroc Tardà, dotant les seves escultures d'un nou aire que recordava a Bernini però que no depenia exclusivament d'ell, com també el seu talent era molt notable i sovint s'ha destacat la seva capacitat de poetitzar l'acte d'esculpir. Aquí l'escultor ens mostra al sant en la seva característica actitud de caritat²¹, repartint almoïna a una dona i uns infants en una composició en forma de “S”, que no només copsarà Pietro del Po d'aquesta peça, sinó que la reinterpretarà aportant nous elements decoratius a l'obra gairebé nua i austera de Cafà.

Així, a diferència del Renaixement, el Barroc feia visible el dolor del martiri de forma reiterativa, i encara que els exemples de “l'art màrtir” ens farien escriure rius de tinta, el cert és que alguns artistes, a resultes del seu excepcional talent, ens interpel·len directament per fer-nos veure i sentir la noblesa d'alguns d'aquests màrtirs en l'acte més suprem de valentia religiosa:

²⁰ G.P. BELLORI. *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [a cura di Evelina Borea; introduzione di Giovanni Previtali], (Torino: Giulio Einaudi, 1976), p. 291. *“Emana de la faç un aire dolç de gràcia puríssima, amb els cabells senzillament recollits, i totes les caraterístiques són creades per la bellesa i la modèstia. Però el que constitueix la perfecció d'aquesta escultura resideix en el seu vestit, en el fet que estigui tota vestida, el mantell és subtil i lleuger i posat sobre la sotana que, restant descoberts el pit i l'espatlla dreta, recau sobre el braç i la mà que sosté la palma”*. Trad. M.G.P.

²¹ Com ho féu també Bartolomé Esteban Murillo l'any 1678 al seu *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, Museo Provincial de Sevilla.

donar la vida per Déu. L'art, fidel en la traducció dels sentiments de l'Església, mostrava sense parar el martiri, tot recordant als fidels la virtut del sacrifici. D'aquesta manera, com dèiem, l'art consagrà les llegendes romanes i les dotava de versemblança, en la línia del decret de Trento que se sostenia en la correcció de les històries dels sants i màrtirs. Tanmateix, de la mateixa manera l'interès declinava específicament en aquells passatges concrets en què la meravella es feia present, aquells que tenien a veure amb la irracionalitat de l'esperit religiós. I és en aquest context on la visió i l'èxtasi hi troben el seu lloc. La novetat residia en tornar versemblant allò meravellós, en "fer veure" i "fingir" de forma convincent, tot creant una continuïtat entre el món natural i el món sobrenatural.

Ja hem parlat amb anterioritat de les representacions constants dels episodis visionaris de Sant Felip Neri, però la santa que movia més ferventment les ànimes dels espectadors i que proporcionà innumerables obres al panorama artístic romà del segle fou Santa Teresa d'Àvila.

Santa Teresa d'Àvila resulta inoblidable. És atractiva pels seus escrits amarats d'un amor incondicional a Déu, però restarà sempre més en la nostra memòria per ser el subjecte de la més gran obra de Bernini en un nou plantejament de les arts que implicava la transgressió de les rígides estructures i el refús a la norma, cosa que significava que aquest *bel composto* (bell conjunt) havia de ser entès i comprès sota un compendi de noves regles artístiques.

Com representar el temps? Com fer palpable la llum? Com traslladar allò intangible sobre pedra, dotar-la de sentit, de fe? Bernini inaugurava a la Capella Cornaro un nou mètode que ja s'havia temptejat a la Capella Chigi de Rafael o a la Nova Sacrista de Miquel Àngel, però que poques vegades seria repetit en el futur: amb les coordenades bàsiques llum, matèria i espai, utilitzà metàfores dins de metàfores, fent així que tota la capella esdevenís una enorme metàfora del seu propi art irresistiblement individual, l'art de Bernini.

La dècada dels anys quaranta significava per Bernini una relativa²² marginació dins l'ambient artístic papal, doncs el seu gran protector Urbà VIII havia mort i el succeí un papa ben diferent, Innocenci X Pamphili, que professava poca simpatia per l'escultor. Aprofitant l'època mal-aventurada de Bernini, la família Cornaro, una poderosa família veneciana, va contractar els seus serveis per consagrar una capella en honor del cardenal Federico Cornaro i la seva família a l'església de Santa Maria della Vittoria. Federico tenia un especial afecte per l'ordre dels Carmelites Descalços i, naturalment, la consagració de la capella a Santa Teresa fou previsible donada la seva recent canonització el 1622.

²² Hem de recordar la Font dels Quatre Rius, executada durant el pontificat d'Innocenci X Pamphili.

Bernini aprofità el moment iconogràfic més representat de la vida de la santa i el comprimí en una sola idea, en l'essència de l'episodi. Prengué com a punt de partida el més que conegut i citat passatge de Santa Teresa:

“Dios quiso que viesse a mi izquierda a un ángel bajo forma corporal... No era grande, pero sí muy hermoso; su ardiente rostro indicaba que pertenecía a este orden de la jerarquía celeste en el que los ángeles parecen abrasar; se los llama, creo, serafines; pues, cuando los ángeles se me aparecen en el cielo, veo que entre ellos hay diferencias, pero no sé expresarlas con palabras. En la mano tenía una larga jabalina: de oro, cuya punta de hierro dejaba escapar una llama. Él me atravesó a menudo el corazón hasta las fibras más profundas y, al retirarla, parecía como si me despedazase. A continuación, me quedé inmersa en el amor de Dios. El dolor era tan profundo que incluso me hacía gemir, pero la suavidad que lo acompañaba era tan grande que no hubiese querido que se me privase de este sufrimiento, pues esta suavidad no era otra cosa que la del propio Dios en persona. Este sufrimiento no es corporal, sino espiritual, a pesar de que el cuerpo no permanezca del todo extraño”²³.

Probablement un dels elements que més sàviament usà Bernini i que esdevé la base sobre la que se sustenta tota la composició és la llum. La llum divina que es projecta al fresc de la volta (d'allí baixa el querubí, punt d'arrancada de tota la composició) descendeix lentament darrera els núvols i s'escola per la fornícula, on l'episodi de la santa sembla succeir en un món amb regles físiques diferents a les que governen el nostre. Tanmateix, la força de la llum és tal, que la percepció no es relega a una funció indiferent, sinó que l'espectador participa emotivament de l'espectacle. Aquest està conformat per addició i suma d'elements que es reforcen entre sí. Els membres de la família Cornaro, situats als oratoris laterals, són els nexes que lliguen els temps: el temps passat fantàstic, el seu present del segle XVII i el nostre del 2013, a més del temps futur que compartiran els públics amb aquests personatges que reafirmen el fet miraculós de la capella, i que a més, són un exemple extraordinari de la profunda relació de Bernini amb el retrat.

En aquesta línia, el querubí que travessa el cor de la santa sembla haver baixat del grup pictòric de la bòveda i haver-se materialitzat precisament gràcies a la llum berniniana. L'arquitectura, l'escultura i la pintura perden la seva independència tradicional en favor d'un nou significat dins d'una experiència religiosa única²⁴.

Devia ser certament difícil traslladar en material gràfic aquesta fabulosa combinació de pintura al fresc, marbres multicolors, alabastre i marbre blanc; de pintura, escultura i arquitectura. De

²³ Acta Sanct., oct., t. VII, p. 171.

²⁴ H. HIBBARD. *Bernini* (Madrid, Xarait Ediciones, 1982), p. 118.

fet, el testimoni que més sàviament ens parla sobre l'efecte total de l'espai és un oli contemporani d'un anònim²⁵.

El grup escultòric més famós de Bernini és, per sí mateix, un prodigi tècnic elaborat amb la saviesa d'un mestre profundament piados que se sorprendria si pogués sentir els comentaris dels pretesos intel·lectuals que hi veuen aquí una escena eròtica o de plaer purament corporal. *L'Èxtasi de Santa Teresa* és molt més que això: és la unió entre el natural i el sobrenatural, entre el plaer i el dolor, el cel i la terra, la idea i l'objecte. La santa s'inclina sobre els núvols que separen aquest món del celeste, entregant la seva ànima a Déu, deixant la seva vida en mans de l'Amor, -representat per un delicadíssim àngel que sosté una fletxa-, però alhora torbada pel dolor, sota les robes que vibren i senten l'èxtasi que recorre el cos de la santa, fins al peu despullat de la carmelita.

En el grup escultòric, el subtil àngel, que té la mateixa expressió que la *Veritat Revelada*, representa el temps i increpa a la santa amb un somriure bondadós i alhora trist. La santa, per contra, té un rostre juvenil amb una expressió a mig camí entre la vida i la mort, però reduïda a trets abstractes, com si Bernini volgués representar l'esperit de la santa i no la dona de mitjana edat que era Santa Teresa quan patí l'episodi. Potser pocs han expressat millor que Irving Lavin la transverberació quan deia: "*Nel gruppo berniniano la trasverberazione diviene il punto di contatto fra terra e cielo, fra materia e spirito*"²⁶.

Així, Bernini dóna forma de manera extraordinària a la voluntat de sorprendre, d'implicar a l'espectador usant l'essència de la idea, l'ambigüïtat entre la naturalesa i l'art i la superació dels límits materials a través dels binomis llum-matèria, imatge real-virtual i formes pesants- formes etèries.

Amb l'èxtasi, tal com diu Mâle, ens trobem davant de la gran novetat de l'art d'aquell temps; doncs l'art del segle XVII difereix dels seus referents anteriors per una espècie de febre interior: "*pasión, fervor ardiente, deseo extraviado de Dios, que incluso llega a la aniquilación, al abatimiento, he aquí lo que sustituye a la adorable serenidad, al callado amor de Fra Angélico*"²⁷.

Però en aquesta època de canvis en l'espiritualitat i la sensibilitat, el cert és que hi hagueren certs temes que romanien intocables i pervivien en el temps, com és el cas de les grans figures de l'Antic Testament. És en aquesta tradicionalitat en la temàtica on el que transmuta és precisament la manera de representar-los, com és el cas dels tres personatges de Bernini: el David i els seus dos profetes de la Capella Chigi, Daniel i Habacuc.

²⁵ Anònim. Capella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma, segle XVII. Schloss Museum, Schwerin. Oli sobre llenç. 1,68 x 1,2 m. Annex d'imatges.

²⁶ I. LAVIN. *L'unità delle Arti Visive* (Roma: edizioni dell'elefante, 1980) p. 123.

²⁷ Paràfrasi i cita literal de E. MÂLE, o. c. (Nota 4), p. 190.

La iconografia del David, ja sigui o no acompanyat del seu enemic Goliath, té un transcurs allarg de la història de l'art que per sí mateix es mereix un estudi molt més extens, doncs podem veure el seu impacte en moltíssims artistes, però en especial a les tres "bèsties" de l'edat moderna: el delicat i juvenil tractament del David de bronze de Donatello, la *terribilità* i concentració del perfecte reflex del model antic de Miquel Àngel i finalment el dinàmic heroi de Bernini.

En el cas del darrer, Bernini capgira la configuració estàtica i pensativa de l'intel·lectual David per conferir-li acció en el cos en el moment decisiu. Però no només això, sinó que instaura una ruptura amb l'escultura del passat en l'espai que envolta el motiu, i és aquest element el que suscita admiració per part de l'espectador, que participa de l'acció i se situa en un temps mític compartit –com un probable Goliath-. El David de Bernini (1623) està en el punt àlgid d'aquesta acció, en una posició complicada des del punt de vista compositiu i físic en sentit estricte del terme: el seu rostre no és el de concentració prèvia, sinó el d'esforç físic i fixació del punt de mira per encertar, com si es tractés d'un simple joc de punteria.

A mitjan segle XVII a Bernini li foren encarregades per part de Fabio Chigi (el futur papa Alexandre VII) una parella escultòrica que havia d'emplaçar-se a la Capella Chigi de Santa Maria del Popolo, la mítica capella dissenyada per Rafael. Bernini pensà en emplaçar a banda i banda d'aquest espai harmoniosos, dues escultures interrelacionades entre sí: el Profeta Habacuc amb l'àngel i el Profeta Daniel.

Potser amb l'exemple d'aquestes dues escultures, juntament amb el que hem dit anteriorment a propòsit del David, s'entén més clarament la tridimensionalitat de l'art berninià i la seva inexpugnable relació amb l'espai i el seu entorn. Les escultures de Bernini s'estenen en profunditat alhora que són capaces de produir plans i moviments espacials contrastats. Més enllà de l'extraordinària tècnica que emfatitza la dimensió verídica del fet fantàstic o impossible, la seva composició en relació amb l'espai contribueix també a subratllar aquesta idea de "tornar real" allò que no ho és. El profeta Habacuc assenyala a la seva esquerra, amb una lleu torsió del cos i eleva la cama just en el moment en què el seu rostre es topa amb un delicat àngel bolcat sobre ell que li crida l'atenció tot agafant-li un ris mentre assenyala a l'altra banda de la capella en direcció al profeta Daniel. Aquest joc tan subtil de gestos, direcció de mirades i posicions expressives dels cossos és subordinat pel punt de vista de l'espectador, que sembla acabar ell mateix la obra en funció de l'espai que ocupa: si es col·loca en una posició frontal, veurà com es concilien les intencions de les dues (o tres) figures en l'espai, però si recorre l'espai cap a la dreta per contemplar la totalitat de l'àngel i el perfil del profeta, veurà com el grup perd coherència i els moviments d'Habacuc resultaran descoordinats.

Per tant el que ocorre aquí, i que podria ser també aplicat a l'escultura del profeta Daniel, és que Bernini sembla deixar una part de la obra en mans de l'espectador: si aquest observa les seves escultures des d'un punt de vista que no és l'hegemònic descobrirà detalls que d'una altra manera se li haurien escapat i que ajuden també a comprendre el total de l'escultura, desvetllant punts de vista insòlits i plans de significat en funció de la seva pròpia experiència; però quan se situa en el punt de vista establert, aquest li revela tot l'esplendor del disseny de Bernini.

L'escultor demana de nosaltres com a espectadors una certa col·laboració en una idea que no difereix gaire del que estem acostumats a experimentar respecte l'art contemporani, encara que, naturalment sota altres normes. *“Bernini trabaja en ese margen sutil que se abre entre la verdad y la evidencia, entre lo complejo y lo elemental, entre lo sublime y lo banal. Escapar a la evidencia, a lo elemental, a lo banal: he aquí su tarea y el desafío que lanza continuamente al observador”*²⁸.

Ja entrats al segle XVII, el pronòstic que apuntava Bernini sobre la decadència de l'art de l'escultura, malauradament s'acomplia, donat que la distància entre el mestre i els seus contemporanis era cada cop més acusada i la seva obra es tornava cada cop més espiritual, personal i, consegüentment inimitable. Però les quatre escultures magnífiques situades a Sant Giovanni al Laterano tingueren força ressò a l'època, encara que avui hagin quedat oblidades, així com l'escultor que les donà forma: Camillo Rusconi. Estudiant a Milà, Rusconi va completar la seva època d'aprenentatge a Roma amb l'escultor Ercole Ferrata (el qual esculpí una Santa Agnès a la Foguera meravellosa que malauradament no tingué fortuna mitjançant l'estampa) i elaborà treballs que sovint se'ls ha posat molt a prop de l'estil d'Algarði i de Duquesnoy. Durant deu anys (del 1708-18) es dedicà a esculpir quatre de les dotze escultures dels apòstols -els *Apostoli*, un encàrrec comissionat pel papa Climent XI- destinades als tabernacles de Sant Giovanni al Laterano, aleshores l'empresa més prestigiosa quant a escultura. Mitjançant el tractament plàstic de les figures i els efectes pictòrics que les hi proporcionà, es convertí en un escultor de primer ordre durant les primeres dècades del segle XVIII. En especial el Sant Mateu rebé una gran consideració, i fou entronitzada com la seva obra mestra: el sant, majestuós i revestit de coratge i de fe, trepitja un sac de monedes mentre sosté el gran llibre dels Evangelis. En aquestes obres s'intueix perfectament l'estreta relació que s'establí entre Rusconi i Carlo Maratti, però més encara l'assumpció de models del seu passat, tals com el seu Sant Andreu, que es configura sens dubte, com una revisió i reinterpretació del Sant Andreu de Duquesnoy al Vaticà²⁹.

²⁸ F. BORSI, *Bernini* (Madrid, Akal, 1998), p. 18.

²⁹ Escultura que veurem amb una mica de detall al capítol quart dedicat a Sant Pere al Vaticà.

La nova sensibilitat a la que ens referim quedava patent, doncs, en obres com totes les que hem mencionat, i ens il·lustra la imposició de les tesis contrareformistes, que comportaren l'indiscutible triomf de la imatge.

L'art de morir

Hem mirat de fer veure l'extraordinària posada en escena de la nova religiositat que s'experimentà al llarg del segle XVII, amb les noves advocacions i sensibilitats que se'n derivaven. Però sovint ens passa per alt l'estreta i insospitada relació que s'estableix en aquesta època entre la mort i l'amor, entre Tànatos i Eros³⁰. Quan Bernini esculpeix les seves santes romanes més celebrades, Santa Teresa i Santa Ludovica Albertoni, apropa inconscientment l'agonia de la mort i el trànsit amorós de l'esperit. Aquestes escenes s'han d'entendre com a contrapunt del gust i la complaença pel patiment, la violència i la tortura contrareformista: Sant Bartomeu és espellat per botxins nus i atlètics, Santa Àgata és torturada per un botxí que li escorxa els pits.

La nostra relació amb la mort³¹ és certament diferent de la concepció de la mort durant els segles anteriors, durant els quals la mort era un espectacle públic i la seva relació, pròpiament familiar. Quina inversió més sorprenent!

De fet, la presència de la mort en la vida dels individus del segle XVII és tal que, per exemple, el papa Inocenci IX manà pintar un quadre on se'l representava a sí mateix en el seu llit de mort, i l'observava cada vegada que havia de prendre una decisió important³². És per això que, en aquest context, el sepulcre i allò que arrossega amb ell –la mort i la seva commemoració – s'han d'inscriure sense prejudicis en el cor de l'art barrocc.

Perquè, contradictòriament, tot i l'extraordinària lucidesa de la literatura del segle XVII, l'ordre mil·limètric dels clars jardins de Versalles, la raó i la moderació en què sembla sumit el sis-cents, la veritat és que, si afinem el nas, una olor de mort s'escola entre aquests conceptes, doncs el Barroc s'esforça tot el possible per fer veure els estats extrems de l'ànima. Però quin podria ser més idoni que l'estat últim de l'ésser humà?

La preocupació per la mort es tradueix en el deure de deixar la vida com un bon cristià, sota un punt de vista heretat del rígid món catòlic espanyol: la mort és el començament d'una nova vida en l'estat intermedi del purgatori, on cal expiar els pecats per obtenir la salvació.

El Renaixement, amb els seus incansables valors de decor i gràcia, celebrava la vida inclús en el seu discurs sobre la mort, però les excepcions - com l'afirmació del visionari Miquel Àngel, que

³⁰ Concepte desenvolupat per l'historiador francès P. ARIÈS a *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, (Barcelona, El Acantilado, 2000).

³¹ Aquesta relació es defineix pel lligam entre allò eròtic i la mort, però de forma diferent de com s'articulava en èpoques passades. Ningú millor que George Bataille a *L'Érotisme* ha expressat el trasllat de tabú des del sexe en èpoques anteriors (en especial en el puritanisme del segle XIX) a la mort durant la nostra contemporaneïtat. Hem arribat a la supressió casi radical de tot el que recorda la mort, confosa amb el sentiment de vergonya i de fracàs. Concepte desenvolupat per l'historiador francès P. ARIÈS, o . c. (Nota 29).

³² E. MÂLE, o . c. (Nota 4), p. 204.

ja experimentava un canvi d'època: “no hay pensamiento en el que la muerte no haya penetrado”- es feren cada cop més nombroses, sobretot a partir del 1570.

Ràpidament el canvi de paradigma es feia palpable: durant el segle XVII, la calavera havia esdevingut un nou instrument de passió, els epitafis recordarien l'amenaça de la mort que plana constantment sobre nosaltres i les tombes causaven una expressa i volguda basarda.

Relatiu a les calaveres i la mort, els Exercicis Espirituals d'Ignasi de Loyola tenien veritable influència sobre aquesta piadosa societat: esdevenien una invitació a la reflexió sobre la mort i al que succeiria després, com una versió de l'*Ars bene moriendi* medieval. “*Esta meditación debe hacerse con las ventanas cerradas; porque la oscuridad del lugar ayuda mucho a imprimir en el alma el horror de la muerte. Al mismo tiempo, es conveniente tener una calavera*”.³³

Molt aviat les tombes es poblarien d'imatges de calaveres i de la pròpia mort, doncs precisament el que representà el pas d'aquesta a l'esquelet complet no podia ser un altre que Bernini. I és que aquesta familiarització se'ns fa visible en els simptomàtics i enormes enterraments barrocs, on molts dels escultors que mirem d'esbossar aquí, com Algardi, hi participaven de forma molt activa³⁴. Però en especial, el que ens revela més eloqüentment aquesta mescla entre preocupació i fascinació per la mort són les tombes papals.

Com era habitual, el papa Urbà VIII encarregà l'execució de la seva tomba a inicis del pontificat, i li encomanà al seu escultor preferit: Gian Lorenzo Bernini. La comissió del projecte fou el 1627, però començà el 1642, i no va ser finalitzat fins el 1647, tres anys després de la mort del papa. Bernini s'hi abocà personalment, i tingué molt en compte la tomba de Pau III de Guiljelmo della Porta, amb la que la d'Urbà VIII hi quedaria emparellada a ambdós extrems de la capella oriental de la basílica de Sant Pere del Vaticà.

L'escultor dissenyà la tomba papal en forma piramidal, on el papa, majestuós i poderós en acte de benedicció, presidia l'encapçalament de l'estructura jeràrquica. Les dues figures, a banda i banda del sarcòfag són la Justícia, que mira al cel en busca de respostes, en un acte subtilíssim d'impotència davant la mort del pontífex, i la Caritat, que apreta un nen contra el seu pit mentre destina momentàniament la seva atenció a un altre infant en un dolç episodi quotidià.

³³ Nottie apparenti agli Eserciti Spirituali, Bolonia 1687. Nota 25 de E. MÀLE, o. c. (Nota 3), p. 220.

³⁴ Un dels casos més documentats és el de l'enterrament del marquès Ludovico Fachinetti, ambaixador bolonyès de la cort d'Urbà VIII. Boucher explica que la *mise en scène* d'Algardi es composava de decorats imaginaris pintats amb grisalla i realçats amb color daurat. S'adornà l'altar major amb una enorme creu de bronze, però el centre d'atenció era el cadafalc, decorat amb esquelets que sostenien el sepulcre acompanyats d'imatges de virtuts. El conjunt es realitzà amb fusta, guix i paper maché, i el coronava una figura platejada de la Immortalitat amb el retrat del difunt. B. BOUCHER, o. c. (Nota 2), p.114.

Si tenim en compte l'esbós del monument, veiem en el *concetto* com, excepte els canvis de posició en les figures de les virtuts –com sabem en un Bernini que ho transforma tot a mesura que esculpeix- hi ha una substancial modificació en l'obra final que no remet als motius convencionals del *modus operandi* de Bernini. Sobre el sepulcre hi veiem un esquelet alat ajupit, la figura de la Mort, que escriu el nom del papa sobre un llibre de bronze, el llibre de la Història. Per tant, Bernini modifica la concepció del sepulcre amb la intrusió de la Mort en un paper actiu i fins i tot decisiu, doncs és el baix continu de la composició.

En aquest punt també és interessant prestar atenció a les relacions de color que s'hi estableixen. Ja hem intuït la majestat amb la qual Bernini les conjuga en obres mestres com la Capella Cornaro, i un cop més aquí, obeeixen a una tria de decisions concreta. Les parts més estretament relacionades amb el difunt i el concepte de mort són fosques, modelades amb bronze; mentre que allò que actua com a vehicle entre el nostre món i el del papa estan tallades amb marbre blanc, posseïdes d'uns efectes de llum i color que interactuen amb la resta de la composició.

Així doncs, amb la tomba d'Urbà VIII, Bernini inaugura una nova tipologia de monument, a cavall entre la commemoració i la cerimònia, que serà constantment imitada per alguns contemporanis i molts successors. Però l'assumpció del llenguatge ple sobre el concepte de la mort el trobem en l'excel·lència de la tomba d'Alexandre VII Chigi.

És en aquest monument funerari de 1671-78 on Bernini consagrà definitivament la imatge de l'esquelet, i on afrontà més compulsivament la seva consideració sobre la mort, una remor de fons que recorre tota la seva trajectòria però que s'accentuà en la seva última etapa. Però l'escultor havia de superar el repte que li proporcionava l'erecció d'aquesta tomba papal: l'emplaçament. Es tractava d'un espai complicat travessat per una porta, molt lluny de la frontalitat i magnificència de la tomba d'Urbà VIII. Tanmateix, Bernini aprofità al màxim aquest *handicap* conferint-li a aquesta porta un altre sentit al límit entre la il·lusió i la realitat: s'havia transformat en la porta de la Mort que tots entravessarem algun dia. El vell escultor despullà la composició: eliminà el sepulcre i l'actitud dominant del papa; només deixà a la vista un epitafi i la figura d'un home comú d'impertorbable fe en actitud d'oració davant la mort. Sota, quatre virtuts emparaven el papa, entre les que sobresurten la Veritat abraçant un Sol (una versió de la *Veritat Revelada*) i la Caritat que s'abalança passionalment sobre la tomba. Però aquí la imatge de la mort es fa present de forma més profunda i torbadora, encara que més subtil: el braç amenaçador d'un esquelet amb un rellotge de sorra sorgeix de sota el dosser de jaspi sicilià esculpit com una mortalla.

Tal com deia Panofsky, aquesta és una expressió summament personal d'afrontar la mort³⁵ en l'etapa final de Bernini, on es mostra més auster, amb una versió reduïda de recursos però amb una plasticitat violenta, que li dóna a la seva última obra una qualitat dramàtica i mística sense precedents.

Les tombes de Bernini tingueren, com dèiem, repercussió després de la seva execució, però només foren imitades en la seva forma externa (Canova va ser un dels artistes que emularen a Bernini). En canvi, el que sí que fou el model a seguir en la seva concepció de la tomba papal fou Alessandro Algardi en la tomba de Lleó XI a Sant Pere al Vaticà. Massa jove per col·laborar en les escultures dels creuers de Sant Pere, li arribà la oportunitat al 1634 amb l'encàrrec d'aquesta tomba, en un moment en que Bernini no podia atendre tots els encàrrecs que li arribaven. La tomba de Lleó XI era, doncs, la carta de presentació de l'escultor bolonyès. Molt sovint, en aquesta compulsiva mania historiogràfica de comparar els dos autors, s'ha pres la tomba d'Urbà VIII de Bernini i la de Lleó XI d'Algardi com a contraposades per fer veure les diferències entre les dues personalitats artístiques. Però el fet és que, molt probablement, Algardi veié la obra de Bernini i s'inspirés en la seva composició piramidal, però també en molts aspectes s'hi allunyà, deixant empremta de la seva extraordinària inventiva.

Alessandro Agardi va haver de reduir les parts estructurals de la tomba papal fins al límit, doncs es topava amb un impediment major que el de Bernini en la tomba d'Alexandre VII Chigi: en el cas que ens ocupa, l'emplaçament de la tomba havia de ser en un passadís fosc i estret de la gran empresa de Sant Pere. Però encara més! Algardi havia de dotar de memòria i perpetuar el llegat d'un eclesiàstic que havia estat només vint-i-set dies ocupant el lloc de poder papal al 1605. Així, l'escultor va prescindir dels gestos ampul·losos i de l'extravagància del color: dotà d'una extrema delicadesa a tot el conjunt, amb una profusió de detalls ornamentals i una incansable modèstia a les virtuts que emparaven a la figura del papa beneït: la Magnanimitat (contemplada com una "Minerva barroca") i la Liberalitat (fruit de l'estudi de la Santa Susanna de Duquesnoy i de la Caritat de Bernini). Quant al color, Algardi el defugí i usà marbre blanc de Carrara. De fet, tant important era l'encàrrec, que la documentació ens proporciona llum sobre el viatge hagué de fer a Carrara per escollir el bloc de pedra ideal, a la manera miquelangalesca³⁶.

"Such marble must be not only from the quarry of Polvazzo and of the best grain, and the whitest that can be found, but to the taste and satisfaction of Signor Alessandro Algardi, sculptor, who for that purpose shall travel to the said mine on behalf of the Cardinal, ortherwise if the said marble is not quarried at his arrival in

³⁵ E. PANOFSKY. *Tomb Sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, (H.N. Abrams, Londres, 1992).

³⁶ J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture, The Industry of Art*, (Yale University Press, New Haven [etc], 1989) p. 24.

Carrara. Signor Alessandro can do it as he wishes, of the above measure, quality and soundness, and if it is not to the liking of the said Signor Alessandro the Cardinal will not be held to the contract."³⁷

Algardi dotà de permanència a les seves figures, al contrari de la transitorietat berniniana, i encara que se l'hagi volgut titllar de clàssic, el resultat les seves obres no podria mai definir-se com a clàssiques, ni mancades d'originalitat³⁸; el que està clar és que aquesta obra en concret resultà ser el fascinant mirall per la sensibilitat sobre la mort del segle XVIII.

Finalment, una obra proporcionalment més menuda de Bernini ens serveix com a finalització d'aquest viatge a través de la idea de la mort barroca i de la seva representació artística: el llençol commemoratiu en honor a María Raggi de 1643, emplaçada a Santa Maria Sopra Minerva. En una làpida de bronze daurat i marbre colorejat, concebut com un retall de roba que es mou gràcies a l'alè diví, hi apareix el retrat de María Raggi, però ja no de forma convencional, sinó en el moment de la seva mort: Bernini esculpeix el *memento mori*. Així, la làpida commemora però és alhora una sort de confirmació per a la beatificació de María, fruit de la seva visió testimoniada per la creu situada al damunt del seu rostre.

Però el retrat de María Raggi té alguna cosa que ens la fa posar al costat de Santa Teresa i de la Santa Ludovica Albertoni: és el ressorgiment d'Eros i Tánatos, en aquesta preocupació per la mort que recorre tot el segle XVII i que mai més es tornarà a repetir amb la mateixa intensitat.

El desenfreno y la muerte son dos gentiles muchachas

Y la caja y la alcoba en blasfemias fecundas

Te ofrecen por turno, cual dos buenas hermanas,

*Terribles placeres y horribles dulzuras.*³⁹

Charles Baudelaire

³⁷ "Tal marbre no ha de ser de la pedrera de Polvazzo ni del millor gra, ni la més blanca que es pot trobar, però amb el gust i la satisfacció del senyor Alessandro Algardi, escultor, que amb aquesta finalitat haurà de viatjar a la mina, en nom del Cardenal, contràriament el marbre no s'extreuria fins la sena arribada a Carrara. Senyor Alessandro pot fer el que desitgi, quant a la mesura, la qualitat i solidesa, i si no és del gust del senyor Alessandro la voluntat del Cardenal serà no dur a terme el contracte." J. MONTAGU, o. c. (Nota 35) p.25. Traducció M.G.P.

³⁸ En contra de la opinió poc rigurosa, en aquest cas, de WITTKOWER que en el seu llibre *Bernini, the Sculptor of Roman Baroque*, (Phaidon Press, 1997) al capítol *Bernini and the Papal Tomb* escriu literalment: "To the classical theorists of the Seicento Algardi seemed superior to Bernini because he was more orthodox, but the tomb of Leo XI is in fact a sadly uninventive work. None the less its influence was very great...". "Per als teòrics clàssics del sis-cents, Algardi semblava superior a Bernini, perquè era més ortodox, però la tomba de Lleó XI és, de fet, una obra poc original. No obstant, la seva influència va ser molt gran...". Traducció M.G.P.

³⁹ P. ARIÈS, o. c. (Nota 29) p. 145.

Sant Pere al Vaticà

Probablement una passejada per Sant Pere de Roma ens dóna una idea molt més vívida i il·lustradora que les pàgines que puguem omplir amb paraules sobre les intencions del Barroc romà. El cert és que la sobreexposició d'imatges en l'interior d'un espai, l'explosió de marbres de colors, de figures al·legòriques portadores d'imatges del poder papal, de tombes i materials diversos, no difereix gaire del que ara estem acostumats a viure amb la hipercirculació d'imatges tant característica de la nostra post-modernitat. Segurament, Sant Pere al Vaticà sigui l'element més simptomàtic de les consideracions barroques, i alhora el punt de trobada per la demostració de forces de diversos artistes, ja siguin pintors, urbanistes, arquitectes o escultors.

Dins les eternes reformes de tot tipus que fan de l'empresa de Sant Pere, una fàbrica única i colossal en mides i qualitat, en aquest estudi només ens centrarem en alguns dels aspectes que més ens ajudaran a entendre després la plasmació de l'escultura en forma de gravat i per tant, només ens cenyirem a allò que pertanyi més estrictament a aquesta disciplina, és a dir, les escultures del creuer, el Baldaquí i la Càtedra Petri. Finalment i a mode de colofó, ens referirem a un relleu excepcional de la mà d'Alessandro Algardi també emplaçat a Sant Pere per tal de finalitzar aquest capítol.

Sant Pere canvia el seu tarannà quan, sota el pontifici d'Urbà VIII, es llega la direcció artística del pla a Bernini, que el transforma en un projecte unificat, en un *concello* que engloba tota la basílica i voltants, però que té com a epicentre la tomba del Príncep dels Apòstols. Una de les escenes que formava part de l'essència d'aquest projecte d'unificació era la re-agrupació de les quatre majors relíquies de la primitiva cristiandat, que havien estat disperses, i emplaçar-les prop de l'altar major, sobre la tomba de Sant Pere. Aquesta acció va ser materialitzada en, per una banda, les formes del Baldaquí sobre l'altar, i per l'altra, les decoracions dels quatre pilars que suporten el pes de la cúpula.

Urbà VIII feia pintar Bernini, considerant-lo el neo-Miquel Àngel del seu pontificat, identificant-se ell com el nou Juli II, però desgraciadament la perícia de Bernini no arribava fins l'art de la pintura⁴⁰. Tanmateix, ben aviat va demostrar el seu desbordant talent en un enorme artefacte a mig camí entre l'escultura i l'arquitectura: el Baldaquí (1624-33). Aquesta peça que s'alça al bell mig del creuer de la basílica, representa una tensió gairebé absoluta dels principis arquitectònics, doncs està composta per dos tipus d'estructura: el cibori i el dosser suspès. El Baldaquí és una peça inoblidable per les seves característiques columnes salomòniques,

⁴⁰ Molts dels gravats trobats, però, sembla que són d'obres pictòriques o dibuixos de Bernini, cosa que pot apuntar a una certa posada en valor d'aquestes obres en la seva contemporaneïtat, però que tanmateix només ha arribat a nosaltres el seu talent en les altres dues arts majors i en l'urbanisme. De fet, Wittkower dedica un apartat a aquestes obres a R. WITTKOWER, o. c. (Nota 8).

proporcionades per la mal·leabilitat del bronze daurat, que estableixen un punt de contacte amb la línia cronològica que travessa les relíquies de la tardo antiguitat i ens situa al germen de l'Església més antiga: al Temple de Salomó a Jerusalem. Bernini no dubta en fer servir tot allò que, modulad de forma sàvia, condueix l'espectador a una commoció, tal com diu Borsi: "*todos los elementos de la physis (espacio, materia, luz, estática) las condiciones insoslayables del orden natural deben ser dominadas y superadas para que la propia belleza sea trascendida y se acceda al asombro*"⁴¹.

Un gravat de la Canonització d'Elisabet de Portugal al 1625 ens dóna una idea aproximada d'allò que Bernini tenia en ment a l'hora de construir el projecte definitiu pel Baldaquí: es tracta d'una estructura efímera, molt lluny de la monumentalització final –*un monumento suscita la maravilla en primer lugar por su tamaño*⁴²–, però alhora molt de prop en la seva configuració plàstica i formal⁴³.

Així el Baldaquí, que ofereix un nexa entre l'espai miquelangelesc i la resta de la basílica en la seva característica unió de les arts visibles (*bel composto*) – es fonen les formes arquitectòniques, fantàstiques i naturals, en una amalgama on el geni creador de Bernini s'alia amb el compulsiu Borromini–, esdevé una estructura escenogràfica lleugera i gairebé transparent, en moviment, que celebra la glorificació de l'Església Catòlica i la família dels Barberini. I recordem que originalment el baldaquí és un dosser impulsat per fidels i mogut pel vent. Bernini, tant lúcid com sempre, crea una perfecta il·lusió de moviment que sembla fer ballar dolçament la monstruosa creació al so de la brisa de l'aire.

Però si bé el Baldaquí és per sí mateix un element que podríem comprendre des d'un punt de vista autònom, la veritat és que és més productiu concebre'l com una de les parts d'un tot en el context del creuer de Sant Pere. De fet, si ens situem en un lloc precís, serem capaços de veure la Càtedra Petri a través de les columnes del Baldaquí, actuant aquest com un fabulós marc que realça la bellesa d'una de les obres més magnífiques i complexes del celebrat escultor. La Càtedra Petri (1656-66) podríem dir que és, sense por a equivocar-nos, un dels encàrrecs més destacables des de punt de vista simbòlic, pel seu lligam amb el poder papal i per ser l'emblema de la fortalesa i perpetuació de l'Església Catòlica en un dels moments de màxim apogeu de l'organisme religiós en el cor del segle XVII.

Només a una certa distància, un endevina l'explosió de color i materials a la que Bernini té acostumat als seus espectadors: marbres policromats, bronze daurat i estuc, es combinen per aconseguir un efecte esclatant de llum, aquesta concebuda com un material més que sembla projectar-se cap enfora del conjunt escultòric, en una espècie de d'escultura-trànsit que no

⁴¹ F. BORSI, o. c. (Nota 27), p. 24.

⁴² F. BORSI, o. c. (Nota 27) p. 24.

⁴³ Gravat a l'annex d'imatges. Figura 3.

sembla formar part d'aquest món. Però no només la llum és un element unificador que dona forma al projecte, sinó també la gestualitat. Les mans dels Pares de l'Església semblen ser més eloqüent que seus rostres, doncs les actituds de cadascun ens deixen intuir formes diferents d'entendre i viure la religiositat cristiana.

Davant d'una obra com aquesta en què qualsevol norma queda anul·lada i l'hem d'entendre sota altres conceptes, l'espectador es devia preguntar: què és imatge i què és real? Com em puc apropar a aquesta immaterialitat que sembla, tanmateix, tant real i suggerent? La radicalitat de Bernini, com hem dit sempre, no recau en la transgressió de les normes –la figura verdaderament revolucionària en aquest context és Francesco Borromini– sinó per la seva transgressió parcial d'aquestes: el seu art sotmet la norma a la seva finalitat. I precisament per això ens resulta tant “contemporani”, perquè ja avança en el pla pràctic l'afirmació d'algú com Robert Wilson en les seves obres teatrals actuals quan diu que la llum crea espai, perquè, si afinem l'ull, hem de ser capaços de contemplar Bernini amb la modernitat i falta de prejudicis amb les que són capaços de mirar un Giacometti⁴⁴: eliminant les barreres intel·lectuals i situant-nos en un pla purament sensible.

Però tornem enrere. En un moment en què la Basílica de Sant Pere havia de ser reformada, el papa Pau V transfereix les tres relíquies principals que havien estat més temps a l'església als dos pilars que flanquejaven els absis de la nova construcció, després de la destrucció de la nau de l'antiga basílica paleocristiana. La Santa Faç i la llança de Sant Longí es traslladen al sud oest mentre que el cap de Sant Andreu es mou al nord oest.

Les relíquies necessitaven una presentació, una reafirmació simbòlica i prestigiosa del seu valor, i la materialització d'aquesta voluntat no podia ser altra que l'encàrrec d'unes escultures de mida monumental que, sobre els nínxols, donessin fe de la importància d'aquests objectes sagrats. L'encàrrec va ser encomanat a Bernini. L'autor va presentar el 1628 uns models a escala, però l'execució final la llegà a tres altres autors: Francesco Mochi, Andrea Bolgi i François Duquesnoy.

Francesco Mochi fou un dels autors més interessants de les primeres dècades del segle, executant obres d'una qualitat i tria iconogràfica indiscutible com el grup escultòric de la *Verge Anunciada* i l'*Àngel de l'Anunciació* a Orvieto el 1603-8. Malauradament l'única obra que semblà haver traspasat les fronteres de la pedra al paper fou la seva Santa Verònica (1629-40), l'encàrrec més important que rebé en la seva vida. Però la seva absència de Roma durant molt temps a causa dels seus lligams laborals amb els Farnese (s'afiançà a Piacenza durant disset anys) feu que, a la seva tornada, Mochi es veiés reemplaçat pel nou geni Bernini. Per aquest

⁴⁴ Exemple proporcionat per WITTKOWER, o . c. (Nota 8), p. 161.

motiu la Santa Verònica no és una escultura afí al gust romà de l'època, més aviat resulta un tant exagerada i poc coherent. La Verònica que pensa Mochi corre esfereïda del nínxol amb el llenç agafat amb força amb les dues mans, però la figura sembla quedar-se a mig camí entre el caràcter estàtic de la pedra i els plecs dramàtics de les robes de la santa.

S'ha dit i amb raó, que Mochi és un escultor extraordinari però que va viure el moment equivocat: abans de l'esclat de les formes barroques i massa tard perquè l'eclipsà Bernini. Com diu encertadament Wittkower, "*Siempre sólo entre sus contemporáneos, primero la única voz de un progreso deshinibido, luego el único profeta de una sombría desesperación, estuvo completamente a contrapelo de su época. Sus obras barrocas anticipan las de un joven Bernini, cuya superioridad se negó a reconocer – y esto fue lo que le venció*"⁴⁵. Així, no tingué més remei que retornar a les formes Manieristes amb obres com el Baptisme de Crist (1634) o Sant Pere i Sant Pau de la Porta del Popolo (1638-52), això sí, després d'haver lluitat a favor de la seva pròpia feina i de protestar envà.

El cas d'Andrea Bolgi és molt menys rocambolesc. Va ser un dels fidels ajudants de Bernini i en aquest cas Bolgi actua com un artesà fiable, sense cap ganes de competir ni afany de superioritat, sinó més aviat com algú que accepta de forma conformista un encàrrec important i que l'executa correctament. Tanmateix, han sigut moltes les crítiques per part dels historiadors a aquesta escultura "*frío clasicismo, aburrida precisión y lento ritmo lineal*"⁴⁶. Però potser seria més encertat contemplar-la des d'un punt de vista més, diem-ne, "d'empresari". Bernini posseïa, a la dècada dels 30, un taller prou potent com per poder assegurar-se certs encàrrecs en mans que no podien fallar, però que tampoc eren virtuoses. Per tant, la Santa Elena de Bolgi (1629-39) s'ha de situar en aquest context, com un contrapunt regular de la talla transgressora i visionària del mestre.

El Sant Andreu de François Duquesnoy va ser una de les esultures més apreciades del Barroc, i probablement la més resolta de les tres que Bernini llegà a escultors propers. Segurament allò que més la defineix és l'autoritat amb la que Duquesnoy dóna a veure la no-acceptació del sant envers el martiri, i el seu allunyament formal (que no compositiu) envers el model del Sant Longí de Bernini. Els ropatges tractats de forma més sobria esdevenen el contrapunt de la teatralitat i la intensitat emotiva de Bernini, i, encara que els seus gestos són grandiloqüents, la sensibilitat amb la que Duquesnoy tracta aquesta figura s'acosta a uns paradigmes més "clàssics" i pròxims al *savoir-faire* d'Algardi.

Finalment, el Sant Longí de Bernini (1629-38). Aquesta colossal escultura de 4,5m d'alçada i conformada per més de cinc blocs de marbre significa un punt i apart en la trajectòria de

⁴⁵ R. WITTKOWER, o . c. (Nota 8), p. 132.

⁴⁶ R. WITTKOWER, o . c. (Nota 8), p. 305-306.

l'escultor, i per més inri, també en l'escultura barroca del segle. Amb ella, l'escultura barroca es fa pròpiament present, entrem, si es vol expressar així, en el que és conegut com "Alt Barroc", en la seva harmoniosa concepció teatral. Si abans havíem parlat sobre el dramatisme implícit de les robes de la Santa Bibiana com una temptativa experimental, aquí assumeix el seu màxim esplendor; la túnica del Sant Longí sembla sorprendre's tant com el propi personatge en el gest més significatiu de tot l'episodi, fruit d'una intel·ligent tria iconogràfica: el moment en què el general romà descobreix la identitat del personatge clavat a la creu, quan descobreix la gravetat del seu acte. Bernini es basà en el seu Neptú i Tritó⁴⁷ en la concepció del rostre sever i cabells esbullats, però li conferí a aquesta escultura quelcom que no havia fet abans: un treball esplèndid de llums i ombres, a resultes de diverses maneres de treballar la pedra, amb diferents trepats que absorbeixen la llum i provoquen contrastos que són discernibles des de ben lluny. No obstant, el Sant Longí no s'allunya de les altres escultures de Bernini en la seva posició dins l'espai, sinó que hi dialoga, necessita de l'espai que el rodeja, precisament per això aquesta gran escultura de l'autor napolità dirigeix la seva mirada sorpresa, desconcertada i d'enuig a la llum celestial que cau de la Cúpula de Sant Pere, en busca d'explicacions divines sobre la repercussió del gest que acaba de cometre; en una paràfrasi de l'emblema manierista de "esas piedras que aman y sufren⁴⁸".

És justament aquest l'instant iconogràfic preferit de Bernini en escultures que alberguen transitorietat i revelació de la veritat. Per això, el Sant Longí és tant representatiu, però no és l'única peça que respon a la mateixa tria de decisions. De fet, hi ha una escultura –fora, però, de l'àmbit de Sant Pere al Vaticà– que es podria considerar retrat però no ho és, precisament per estar més a prop de les qualitats de l'escultura de Sant Pere: el "retrat" eqüestre de Constantí el Gran (1654-68).

Bernini dotà d'una qualitat heroica al gènere de la figura amb cavall, que des de sempre s'havia associat a la reialesa, però que més enllà d'aquest plantejament, Bernini trobà aquí un medi per explotar la seva tant característica concepció del moviment dinàmic. El seu Constantí està en harmonia perfecte amb el monument dedicat a Lluís XIV, que roman als jardins de Versalles.

Però no tant sols hi podem identificar el moviment encabritat del cavall i l'extrema serenitat del seu valent genet, sinó també la característica berniniana del punt de vista, tant propi del període mig de Bernini. Recordem la funció pictorialista de moltes de les seves obres: el primerenc Sant Llorenç, la Santa Teresa emmarcada per l'arquitectura multicolor, la Càtedra Petri emparada sota les columnes del colossal Baldaquí o la Santa Ludovica dins el nínxol. En aquest cas, el Constantí respon a la mateixa tria de decisions: s'ha de veure des del pòrtic. Són, per tant,

⁴⁷ Escultura que s'analitzarà al capítol següent dedicat al Bernini profà, concretament a les fonts romanes.

⁴⁸ F. BORSI. o. c. (Nota 27), p. 8.

escultures en la distància, que estableixen un espai entre obra i espectador. Podriem assegurar, doncs, que entre el Constantí de Bernini i el relleu pictòric d'Atila d'Algardi –que veurem tot seguit- no hi ha tanta diferència; però el cert és que l'escultura eqüestre de Bernini no és un relleu ni és concebut com a tal, sinó que la seva tridimensionalitat es fa patent a mesura que ens acostem a ella. Aquest retrat juga a un estira i arronsa amb l'espectador, l'allunya per després atraure'l, establint així un diàleg complex a la vegada que íntim, en una “estranya visió” que comparteix el nostre espai continu però que alhora s'allunya de nosaltres.

Quin sentit tindria, però, representar l'emperador Constantí a soles? Doncs no només es remet al triomf del cristianisme sobre el paganisme, en la fàcil associació del primer emperador cristià amb la figura representada, sinó que alhora Bernini ens mostra un moment de la seva vida: el moment de la seva conversió al contemplar la Creu, en un instant iconogràfic exactament igual al del Sant Longí: la revelació de la veritat.

Hi hagué, però, un àmbit escultòric en el que Bernini no hi entrà gairebé mai, i fou precisament aquest terreny el que explorà, tot creant noves formes dins l'imaginari barroch, Alessandro Algardi. Dins de Sant Pere, cap al 1626, es tenia pensat honrar al papa Lleó I amb l'erecció d'un nou altar on albergar les seves relíquies. En vistes que Guido Reni havia renunciat a pintar-hi un quadre d'altar (per la mala il·luminació, l'estretor de l'espai i el respecte a Rafael, que pintà el mateix tema en les *Stanze Vaticane*), Inocenci X aprofità per encarregar el projecte al seu escultor preferit, Algardi. Encara que els relleus escultòrics com a tal ja havien sotmesos a experiències artístiques– recordem els magnífics *stiacciato* i *sottosguardo* als que sotmetia el bronze Donatello un parell de segles abans-, aquí Algardi elaborà amb marbre una consideració radical de la disciplina, aportant-los una mida monumental. El fet històric del 452 aC es considerava un dels episodis més famosos del triomf de l'Església davant d'un perill manifest, i com Rafael, Algardi el contemplà com una escena en què només el papa percep la presència de l'amenaça, encara que elimina el cavall de la composició. I és precisament en la composició on Algardi explota la seva inventiva. Els tres estrats en què divideix l'escena (superior, esquerra i dreta) estan resolts amb la subtil col·locació dels personatges en l'espai, que encara que no de forma coherent segons l'ull humà, sí que empàtiques amb l'emocionalitat de l'espectador, que participa de l'escena a mesura que contempla els personatges del primer pla, esculpits gairebé tridimensionalment, cosa que aporta una construcció perspectivista per plans absoluta, en un espai compartit amb l'espectador i una gran participació psicològica i emocional.

Dit d'una altra manera: en aquest cas l'escultura pren les qualitats pictòriques del marbre, reelaborant el concepte de relleu escultòric, en una composició en què el moviment es fa patent, i on els gestos amplíssims a la manera de Bernini dominen les vestimentes dels

protagonistes. Aquesta obra fou tant influent que no tan sols esdevení un punt de referència en els relleus escultòrics posteriors, sinó també en la pintura. Podríem dir que Algardi és el renovador del relleu pictòric en clau barroca, i d'aquí la importància del gairebé desconegut autor, que capgirà les necessitats dels comitents, fent del relleu pictòric el primer suport pel *desig barroc d'esborrar les fronteres entre la vida i l'art, entre l'espectador i la figura*⁴⁹.

Sant Pere ha construït la seva imatge a partir dels episodis gloriosos del passat, són contínues les referències a un temps anterior on l'Església triomfa per sobre dels enemics o de situacions adverses. A través d'Atila, travessant el cor del segle V aC, es recorden les imatges dels primers màrtirs de la cristiandat, en una gran basílica que emula constantment el temple de Salomó: la idea de les imatges i les relíquies i columnes als pisos superiors semblen venir dels primers reliquiariis tabernacles (com el Volto Santo), les cornises còncaues, com les del Baldaquí, havien estat usades en la reconstrucció del temple de Jerusalem, així com la noció circumdant de l'altar central i les famosíssimes columnes salomòniques. Sant Pere al Vaticà és sens dubte allò que pretén ser: un nexa de continuïtat entre les glòries del passat i un futur prometedor de noves formes i creativitat artística en el sí de l'Església cristiana.

⁴⁹ R. WITTKOWER. o . c. (Nota 8) p. 271.

L'escultura profana

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae

Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.

“El amante, persiguiendo una forma encantadora que huye, no encuentra en su mano, cuando lo busca, más que hojas muertas, o frutos amargos”.

Aquest poema del cardenal Barberini (el proper papa Urbà VIII) que roman inscrit als peus del conjunt escultòric d'Apol·lo i Dafne és simptomàtic de l'admiració del nu a favor d'un rígid escrúpol moral –que els més grans teòrics de l'època, com Bellori o Baldinucci admiraven durant el segle XVII. En aquest context, les directrius que regien els preceptes canònics de l'esfera religiosa contrareformista poc (o cap) poder tenien envers les obres que pertanyien a l'esfera privada, on la voluntat didàctica de moralitat heroica era el precepte inalterable de bona part de les pràctiques artístiques barroques.

En aquest capítol intentarem evocar aquelles peces que, fora del circuit religiós, es poden concebre com obres d'art laic o profà, més a prop d'una concepció civil que de la pròpiament religiosa. Així, per tal d'ordenar les escultures en funció dels gravats trobats, ens toparem davant d'algunes de les obres més representatives de Bernini, però també es reivindicaran algunes poques obres d'altres autors.

Per tant, podrem endinsar-nos sense por algunes de les meravelloses fonts romanes, àmpliament gravades, com veurem, per l'autor de vistes de la ciutat Giovanni Battista Falda en el seu projecte *Le Fontane di Roma Nelle Piazze, e Luoghi Publici Della Citta, con il Loro Prospetti* a cura de la casa editorial de la família De' Rossi⁵⁰, i per extensió, el concepte de l'aigua com a element integrant del *bel composto* de Bernini. Posteriorment, veurem amb relativa profunditat – doncs un estudi més profund ens ocuparia la totalitat d'aquest treball – les famoses escultures mitològiques del Rapte de Persèfone i Apol·lo i Dafne; i finalment farem referència a dos grans retrats, ja fora del circuit de Bernini, esculpits per Algardi en el cas de l'escultura d'Inocenci X i Francesco Mochi amb el bust de Carlo Barberini.

Recordant breument la important aparició en l'escena romana de Bernini, hem de fer referència al seu extensíssim taller que donà cabuda a moltíssims artistes – en veiem alguns a propòsit de

⁵⁰ Autor que veurem i estudiarem més endavant, juntament amb la casa editorial mencionada.

les escultures dels pilars de Sant Pere, com Andrea Bolgi, encara que segurament el més destacat sigui Giuliano Finelli (1601-57), però al que també hi passaren autors que posteriorment seguirien una línia autònoma com Francesco Mochi o François Duquesnoy. Ja hem parlat de l'extraordinari domini que Bernini exerceix al llarg de tot el segle, i probablement sigui a causa de la seva llarga vida (viu 82 anys), com havia passat també amb Miquel Àngel, artistes-excepcions que, considerats mestres i referents ja a la seva època, havien gaudit d'una vida extensa, cosa que els permeté el desenvolupament de la seva obra envers varis camins depenent de la seva etapa vital⁵¹.

Hem vist com Bernini és capaç d'usar una àmplia gamma de materials, com són el travertí, el marbre, el bronze o l'estuc, i com també és capaç de incloure en aquest grup el principi de la llum en les seves composicions. Però aquest no és l'únic "estrany fonament" entès com un material més, sinó que l'aigua és l'altra gran aliada de Bernini. De fet, l'aigua és l'únic element comú que podem resseguir de totes les fonts de l'autor, en el seu tractament extremadament sensible i atent, i per aquest motiu no és estrany que, en aquest context, Bernini insistís en autoanomenar-se "l'amic de les aigües".

Recordem breument el període en el que ens situem: un moment en què Roma reafirmava el seu poder i hegemonia no només en matèria cultural i de poder religiós papal, sinó també mitjançant altres vies, potser més pragmàtiques, com és l'abastiment de tota la ciutat amb aigua corrent, fent proliferar aqüeductes, fonts i deus per tota la ciutat italiana. Conseqüentment, les fonts complien una doble funció essencial: un servei públic i un medi d'ostentació⁵².

Les fonts de Roma a inicis de segle eren dissenyades per arquitectes, concebudes en termes arquitectònics i no estrictament escultòrics⁵³. Però ben aviat la situació canvià i les grans vil·les privades florentines i romanes competien amb els seus antecessors antics per modelar figures exteriors de característiques semblants i bellesa equiparable. Inequívocament, això tingué una gran repercussió en l'escultura de fonts, on l'intent d'emular a l'Antiguitat hi era present, tal i com ho havien fet els homes del Renaixement en altres gèneres artístics un segle i mig abans.

⁵¹ Alguns autors com Wittkower s'acosten a la qüestió del taller des de la perspectiva de la autoria: "*podía parecer ser lógico dividir su producción en obras diseñadas por él y ejecutadas por su mano; las que fueron realizadas por él en mayor o menor grado; otras donde mantuvo firmemente las riendas pero poco o nada contribuyó a la ejecución; y finalmente aquellas de las que se desentendió después de unos pocos bocetos preliminares*" Probablement es tracti d'un anàlisi historiogràfic molt sobrepasat avui, en el què si bé és important saber de la magnitud del taller d'un gran artista, el focus d'atenció resideix precisament en les obres i no tant en la qüestió de l'autoria d'aquestes. R. WITTKOWER, o . c. (Nota 8), p. 172, apartat *Procedimiento de trabajo*.

⁵² Reafirmat, naturalment, per la difusió d'aquesta imatge mitjançant les estampes.

⁵³ Un exemple il·lustratiu el trobem a la font de Loreto (1604) que van planificar original i conjuntament Domenico Fontana i Carlo Maderno, concebut sense cap representació figurativa. Exemple proporcionat per R. WITTKOWER, o . c. (Nota 37).

Però era a Roma on aquest esperit neo-cívic tenia més força, degut a la restauració del sistema hidràulic de la ciutat, i és per tant, el lloc on més evidència i magnanimitat tenien les fonts⁵⁴.

I qui millor que Bernini per prestar atenció a les subtileses de l'aigua, a la seva capacitat d'expressió mitjançant l'escultura (i no a l'inrevés)? Així, el primer encàrrec que rebé al 1620 fou el grup escultòric Neptú i Tritó a la Villa del cardenal Moltalto, Alessandro Damasceni-Peretti. El cert és que mentre Benini pensava la composició de la font romana, estava treballant en el grup d'Apol·lo i Dafne, i estudiant profundament la *Metamorfosi* d'Ovidi, la idea de la reordenació dels mars per part de Júpiter li proporcionà el *concetto* per dur a terme les formes de la font, amb precedents clars en l'estatuària del segle XVI, en especial en els grups i els vertiginosos *contrappostos* de Giambologna.

“Then Neptune called to the sea-god Triton, who rose from the deep ... (And) bade him blow on his echoing conch-shell, and recall waves and rivers by his signal. He lifted his hollow trumpet, a coiling instrument which boradens out in circling spirals from its base. (...) The sound was heard by all the waters that covered earth and sea, and all the waves which heard it were checked in their course”.⁵⁵

De la trompeta de Tritó rajava l'aigua de la font emplaçada al bell mig de l'estany, i aquest sembla decidit però tranquil en contraposició amb el tarannà greu, i sever del rostre de Neptú, concebut mitjançant algunes línies mestres en la pedra, com un esbós petri (els ulls no estan esculpits a causa de l'acció de l'ombra de les celles del Déu dels mars), que dona l'ordre de la restauració de les aigües sobre una gran petxina.

Aquest model va ser tant celebrat que tingué una gran repercussió en altres fonts amb el mateix motiu, com ara la font de la Piazza Barberini, on la presència i aprofitament de l'aigua com a *leitmotiv* de la composició es fa encara més patent, en una unificació més compacta i consolidada de la pedra amb l'aigua.

La mateixa remor de fons la trobem a la Fontana del Moro a la Piazza Navona (1653-55) on una divinitat, el “Moro”, lluita amb la seva presa en una consideració purament escultòrica que deixa de banda tota reminiscència i estructura arquitectònica. Ben diferent és la situació en la que ens trobem al girar la vista 180 graus, si posem l'atenció a la gran font de la plaça, una de les obres més celebrades de l'autor, que el corona també com un urbanista d'èxit en la seva idea

⁵⁴ Probablement l'altre pol d'interès sigui Florència, on l'escultor Pietro Tacca (representant del Barroc toscà) té fonts meravelloses i molt interessants des del punt de vista plàstic com ara la font de bronze de la Piazza de la Santissima Annunziata, de 1629.

⁵⁵ “Aleshores Neptú va cridar el déu del mar, Tritó, que es va aixecar de la profunda ... (i) va ordenar amb un cop de maluc en l'eco de la seva petxina, i recordà onades i rius amb el seu símbol. Va aixecar la trompeta buida, un instrument bobinat que tenia espirals des de la seva base. (...) El so es va sentir per totes les aigües que cobrien la terra i el mar, i totes les onades que l'havien sentit van seguir el seu curs”. R. WITTKOWER, o . c. (Nota 8) Cita *Metamorfosis* d'Ovidi, p. 388-389. Traducció M. G. P.

espacial a cavall entre aquesta disciplina, l'escultura i l'arquitectura: la Font dels Quatre Rius (1648-51).

Segurament la Font dels Quatre Rius sigui la més representativa de la relació de Bernini amb l'aigua i amb els demás materials, en una solució que s'allibera de tot prejudici, perquè l'enorme estructura plàstica té en compte els preceptes tècnics en la mateixa mesura que l'estètica formal i el concepte sobre el que se sosté tota la font: *“la tectónica geometrica y lo informal estructural se superponen, como se superponen el juego de las verticales sometidas a la ley de la gravedad y el juego antagonista de las diagonales dinámicas de las rocas”*⁵⁶.

La història de l'encàrrec ens mostra un cop més la hegemonia i atracció que suposava Bernini dins els cercles de poder papal. Inocenci X Pamphili tenia la intenció de col·locar a l'antic emplaçament de l'emperador Domicià un grandios obelisc egipci acompanyat d'una font, i tenia clar que no volia que el *connoisseur* del projecte fos Bernini, així que prestà atenció al projecte més abstracte de Borromini i al més decoratiu d'Algardi. Però tanmateix, Bernini aconseguí que el papa veiés el seu projecte, molt més clar i directe, i el pontífex no tingué més remei que concedir-li l'encàrrec, al veure el seu domini i l'adequació d'aquest a la seva idea principal.

Així doncs, Bernini es posà mans a la obra. A partir d'un esbós que ens dóna una idea del *concetto* primer - que és el denominador comú de les seves obres-, ens hem d'imaginar la transfiguració de les figures planes sobre el paper en moviment, transitorietat i acurat *pathos* sobre la pedra. L'autor napolità no dubta en fer servir tots els materials que coneix: *aigua, travertí, marbre i granit constitueixen una jerarquia de substàncies, reflectint la cadena de la existència que estableix un vincle entre tots els elements i el seu suprem creador*⁵⁷. Amb la personificació directa dels quatre grans colossos amb els quatre rius més grans del món, Bernini emula la unitat del planeta i l'expansió de l'Església i el poder papal –hem de tenir present l'emblema papal que corona l'obelisc- en una sola font amb l'important intent (que es manifesta en gairebé totes les seves obres) de distanciar-se dels dos pols oposats: la timidesa i la insistència⁵⁸.

El nombre de fonts que Bernini pensà i executà és relativament petit - si tenim en compte, a més, la Fontana Acqua Acetosa i la de Trinità dei Monti⁵⁹ (popularment coneguda com la Barcaccia) – però el seu impacte fou enorme en la concepció posterior de l'estatuària d'exterior, en especial la de fonts. Més concretament la Font dels Quatre Rius és fonamental en el seu

⁵⁶ F. BORSI, o . c. (Nota 27), p. 16.

⁵⁷ B. BOUCHER, o . c. (Nota 2), p.99.

⁵⁸ Manifestat en el model a escala de la font dels 4 rius. En aquest cas, com en molts altres, Bernini refusa treballar els models previs amb maquetes en miniatura i s'enfronta amb models a escala de les seves composicions.

⁵⁹ Aquestes dues fonts també seran gravades per Falda, d'aquí la seva breu menció en aquest capítol.

propi desenvolupament i el del futur, segurament poques obres (per no dir cap) van passar per alt aquesta fita de l'escultura de Bernini.

A l'inici del capítol recordàvem la cita que el cardenal Barberini havia fet gravar sobre la pedra als peus de l'extraordinària nimfa Dafne i l'heroic Apol·lo. Encara que l'escultura profana es revestís de moralitat heroica i escrúpol moral, el cert és que la sensualitat de les formes de Bernini al esculpir grups com aquest és tal, que l'escultura mitològica mai més tornà a ser la mateixa. I si no, només cal fer-hi una llambregada a l'Apol·lo i Dafne de la Villa Borghese⁶⁰ i als frescos de la vil·la Aldobrandini de Il Domenichino per percatar-nos de la *novità*⁶¹ que significava l'execució de la tria iconogràfica per part de Bernini.

Tenint com a referència la més que celebradíssima escultura antiga de l'Apol·lo Belvedere en ment, Bernini executà al 1622-25 una de les obres per les que passà a la història, en un savi estudi de l'equilibri i de les qualitats plàstiques del marbre, de les sensacions i l'emotivitat humana i de la sensualitat en les gradacions de les textures dins l'instant d'èxtasi d'un episodi cèlebre de la Metamorfosi d'Ovidi reinterpretat pel poeta Giambattista Marino al 1620⁶².

L'Apol·lo i Dafne ràpidament es convertí en un clàssic modern i fou potser de les úniques escultures que perpetuaren en el gust del segle XVIII i XIX, probablement recordada per la increïble manera de transformar la pedra en carn, fulles i fusta.

En la mateixa línia i un pèl anterior trobem l'altre gran grup mitològic de les mans de l'autor: Plutó i Proserpina (1621-22). A diferència del tractament de Giambologna en el seu estremit però subtil serpentinat, Bernini aborda la qüestió primordial d'aquesta escultura mitjançant els contrapesos i contraris. Encara que la fluïdesa es fa present, no és en cap cas la que regeix la composició, ans al contrari, ho és la força, la baralla i la les tensions de moviment. En contra del pesat i musculós cos de Putó, les formes voluptuoses i toves d'ella, en contra de la gravetat i la decisió, l'angoixa i el terror, l'anclatge com a contrapunt a l'alçament del vol, pesantor i lleugeresa, captor i captiva. Així s'articula tota la composició, mitjançant contraris que se superposen i aconsegueixen crear un equilibri sorprenent i una força emocional indescriptible en la bella visió d'allò horrorós, com és la força del Déu contra la voluntat de la donzella en un desig eròtic irrefrenable. La potència de l'episodi està amarat de detalls inoblidables: el crit ofegat d'ella, les mans del Déu enfonsant-se en la carn, o la distorsió de l'ull esquerra de Plutó

⁶⁰ Aquests grups de la Villa Borghese són part de la col·lecció Borghese. Per més informació sobre aquest concepte de col·lecció italiana, veure G.L. BERNINI, *Bernini scultore: la nascita del barocco in Casa Borghese* / a cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze (De Luca, 1998).

⁶¹ Més que la nostra traducció per *novetat*, el que significa estrictament *novità* és la reelaboració d'un tema ja tractat, però de forma sensiblement diferent, per suscitar sorpresa. L'exemple emblemàtic el trobem al tractament del Rapte de Persèfone, que resulta una paràfrasi un tant diversa del Rapte d'una Sabina de Giambologna (1585).

⁶² "Deh, perché fuggi, o Dafne, / da chi ti segue ed ama, / e fuor che i tuoi begli occhi altro non brama? / Se'molle ninfa? O duro tronco forse / di questo alpestro monte, / rigida e sorda a chi ti prega e chiama?" (...). H. HIBBARD, o. c. (Nota 23), p. 116.

degut a la pressió de la mà de Proserpina; detalls que conformen el que el fill de Bernini anomenaria “*un patent contrast entre la tendresa i la crueltat*”⁶³.

En el camp del retrat, pocs eren els autors que aconseguissin competir o fer ombra als radicals plantejaments que Bernini havia explorat en els seus bustos, amb aquella humanitat i versemblança que tant havia suscitat admiració al seu voltant. D'entre ells, però, una figura sobresortia com a contrapunt del mestre napolità: Francesco Mochi. Ell explorà el que se sol anomenar “estil alternatiu”, un tractament de la fesomia humana més abstracta i rígida, prop dels retrats funeraris de segle anterior. Simplificà les faccions i les reduí a un esquema simple però alhora sensible, on els valors pictòrics s'escolaven d'entre la pedra. Un dels exemples més fascinants el trobem al retrat de Carlo Barberini (1630), el fill del papa Urbà VIII, on Mochi ha indagat en la profunditat psicològica del personatge i és per això que és considerat un dels millors bustos de la primera meitat del segle XVII.

De qualitats i caràcter radicalment diferents es componia la flamant escultura de bronze d'Algarði del papa Inocenci X, conservada al Palazzi dei Conservatori de Roma. L'èxit d'Algarði arriba justament amb el pontificat de la família Pamphili, període en que el papa Inocenci X l'elegeix com alternativa a Bernini en varis dels seus encàrrecs. És en aquest context de fortuna que l'escultor bolonyès esculpeix el retrat del pontífex, com un *pendant* de l'escultura de Bernini que havia dedicat al papa anterior, Urbà VIII (1635-40). Les relacions entre ambdues creacions són més que evidents, i encara que la de Bernini fos la font d'inspiració d'Algarði, Montagu creu fermament que “*For once, there can be no question but that Algardi was the victor*”⁶⁴. Però més enllà dels judicis de valor, el cert és que l'escultura d'Inocenci X es podria considerar com una crítica a la d'Urbà VIII, encara que els elements que la conformen (la posició, l'acció i les formes) delaten l'aprenentatge d'Algarði de l'escultor napolità, qualitats que de fet, són el denominador comú que podem observar a la tomba de Lleó XI al Vaticà. La distància que separa aquesta escultura de la de Bernini la trobem en els petits detalls. La mà que segueix la línia del gest d'Inocenci ens remet en al gir del seu rostre, mentre que el moviment cap endavant del braç es balanceja per la lleugera retirada del cos, formant una corba amb el genoll del papa que conté una perfecta harmonia, un subtil moviment que a Algarði li agradava emprar, cosa que li dóna una mesurada suavitat al gest, a diferència de la impulsivitat de l'Urbà VIII de Bernini⁶⁵.

⁶³ B. BOUCHER, o . c. (Nota 2), p.42.

⁶⁴ J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*. (New Haven, Yale University Press, 1985), p. 122

⁶⁵ Paràfrasi de J. MONTAGU, o . c. (Nota 64), p. 124.

Introducció al fenomen del gravat

“En un principi, l'obra d'art ha estat sempre reproducible. Allò que uns homes han fet, sempre ho han pogut tornar a fer uns altres homes. Tals reproduccions eren realitzades pels alumnes a fi d'exercitar-se en l'art, pels mestres a fi de difondre les seves obres i, finalment, per terceres persones simplement àvides de guanys”⁶⁶.

Aquestes són algunes de les frases més cèlebres de Walter Benjamin, un dels clàssics del pensament modern. En el que segurament és un manual obligatori per tot historiador de l'art i lectura de referència, trobem ja a la primera plana una referència al gravat, en especial a la xilografia, l'aiguafort i la calcografia. És en el seu plantejament de la pèrdua de l'àuria de tota obra original amb l'aparició de reproduccions per mitjà dels avanços tècnics, on ens hem de situar a l'hora de pensar sobre el gravat.

Per poc que comencem a reflexionar sobre la naturalesa i els usos de l'estampa, la complexitat que embolcalla el fenomen i que constitueix la seva essència es fa cada vegada més evident. Tant, que és difícil descriure el gravat. És un medi de comunicació, una peça artística o el resultat de l'avenç de la tècnica de la impremta? És tot això i molt més.

La naturalesa del gravat se sosté sobre una pulsio documental, que el transforma en document històric: parla sobre política, sobre cultura, sobre la història de les mentalitats i naturalment sobre la història de l'art, ens il·lustra el gust d'una època, la iconografia, els preceptes arquitectònics, les directrius sobre pintura, les últimes tendències decoratives...

Però també posseeix un caràcter creatiu, que l'apropa a l'artisticitat de l'obra d'art i al diàleg intrínsec i recíproc entre l'art i la realitat. Alhora, però, la seva fabricació per mitjans mecànics ens anuncia problemàtiques que s'acosten a les que tindria la fotografia a partir del segle XIX i que ja formen part d'ella, igual que la tècnica de l'acte d'estampar forma part de la naturalesa del gravat.

El gravat, destinat a la gran massa (embrió del que concebem ara com a *mass media*) i també a una minoria selecta, té sovint la intenció de popularitzar l'art, però en aquest intent a vegades ell mateix s'acaba convertint en objecte artístic.

Per tant, donada aquesta complexitat, com podem aproximar-nos-hi? Des de quina perspectiva podem abordar un fenomen tant embrollat i alhora tant ric? La manera potser més encertada és contemplar i estudiar les estampes sempre tenint en compte les coordenades històriques en les que foren produïdes; coneixent així la tècnica que s'usà i com modularen la configuració de la

⁶⁶ W. BENJAMIN. *L'Obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica: tres estudis de sociologia de l'art*; traducció de Jaume Creus, edició i pròleg a cura de J. F. Yvars (Barcelona: Edicions 62, 1983) p. 33.

imatge, quines eren les necessitats que procurava cobrir, quin perfil era el del seu artífex, quina la condició social de l'*intagliatore* en relació amb la del pintor o l'escultor, etc. És a dir, incloure el gravat en la història de l'art, de la cultura i de la tècnica, tenint sempre en ment el seu valor intrínsec de document social.

Malauradament no sempre el gravat ha tingut una alta consideració, en especial en el context espanyol. Aquesta infravaloració de la disciplina del gravat s'entén com la perpetuació en el temps de la tradicional i acadèmica jerarquització de les arts, cosa que provoca que la literatura artística espanyola s'ocupi de manera preferent a l'Arquitectura, l'Escultura o la Pintura, concebant aquestes disciplines com a "Arts Majors", relegant així les anomenades "arts menors" a un calaix de sastre d'estudis aïllats, que sovint rebien (o reben encara) una consideració decorativa o de farciment per allò verdaderament important que té lloc en els manuals i programes d'Història de l'Art.

Tant és així, que sovint "*les persones mal informades han preferit una mala pintura a una bona estampa*"⁶⁷, i també per aquest motiu, José de Vargas Ponce, en un discurs Històric sobre el principi i el progrés del gravat proposava "*sin el menor escrúpulo y de justicia el nombre de *Quarta Bella Arte**" i que una Acadèmia com la de San Francisco a Madrid pogués oferir títols especialitzats en gravat⁶⁸.

Per sort aquesta situació, especialment acusada en el camp del gravat de traducció, ha anat canviant lenta i progressivament en els últims anys⁶⁹. Des de fa relativament poc, s'ha prestat atenció a l'estampa, la làmina o al gravat com a resultat de la impressió sobre paper d'un objecte dibuixat prèviament sobre una matriu o planxa de fusta o metall. Gràcies a les noves metodologies històrico-artístiques que tenen en compte altres factors que no es limiten solament als *artista-obra*, com ara el paper dels públics en l'estètica de la recepció de Krauss o que atenen a la dimensió social de l'art, sembla que el paper del gravat s'ha pres en consideració com una extraordinària eina d'explicació del passat i del present.

Actualment ja ningú passa per alt que el gravat és una activitat artística, que a més resulta altament útil per l'estudi de les societats occidentals, que ens remet a la nostra pròpia tradició cultural i que, a més, evoca situacions i episodis del passat, del qual ha estat el fabulós vehicle portador de nous models artístics i iconogràfics arreu.

⁶⁷ J. CARRETE. "Breve historia del arte de la estampa, siglos XV al XVIII", *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey* (Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004), p. 15-23.

⁶⁸ A. MORENO. "Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII", *Mayurqa [Revista del departament de ciències històriques i teoria de les arts]*, Vol. 19, núm 1, 1979, p. 351.

⁶⁹ Caldria matisar en aquest punt. La reivindicació historiogràfica del gravat seguí dues vies diferents, corresponents als dos tipus de gravats, els de traducció o reproductius i els de creació. La reivindicació de la que parlo afecta principalment als primers, els artífex dels quals no eren considerats veritables artistes. No va ser el cas, per exemple, de Rembrandt, de Dürer, Goya o Piranesi. De totes maneres, en el capítol següent dedicat al gravat de traducció i al panorama romà del set-cents m'hi torno a referir.

Però més enllà del seu caràcter testimonial o documental, la clau fonamental per comprendre'l és considerar-lo en el seu caràcter singular, és a dir, com a producte d'una tècnica determinada i que contradictòriament, es defineix pel seu caràcter múltiple (encara que no idèntic⁷⁰).

Així, es pot afirmar que la història del gravat és la història de la seva difusió, tant per les tirades que s'han realitzat del motiu, com pels llocs als que ha arribat i les diferents funcions que ha acomplert al llarg dels segles. Precisament per això, és necessari estudiar els aspectes que han motivat la circulació d'aquests dispositius que són el sustent de la pràctica artística i la seva difusió, el seu mercat, els editors, els gravadors, els artistes, els dissenyadors i la funció i usos dels receptors en el sí de l'època que més ens interessa.

Durant el segle XVII el gravat juga un paper de primer ordre. L'estampa era el que més s'assembla al que per a nosaltres és la televisió o la ràdio: material informatiu que permetia a la gent comuna aproximar-se a la realitat de la gran capital. Posem-nos, per exemple, en la pell d'un camperol d'un poble remot, lluny de la ciutat. Ara per ara costa d'entendre que segurament la única imatge (en sentit estricte) que aquest bon home veuria al llarg de la seva vida seria una estampa, aquesta entesa com un objecte decoratiu, sovint empleat en el consum domèstic i privat. Ara empatitzem amb la figura d'un llibreter del segle XVII o d'un taller artístic qualsevol: les estampes eren aquelles que transmetien els ideals literaris i estètics, els preceptes dels grans arquitectes, pintors o escultors, ja fossin italians, francesos, flamencs o espanyols.

Des del segle XVI, la imatge gràfica s'havia convertit en un medi de difusió extraordinàriament potent⁷¹, i els alts estaments socials com la noblesa i l'alt clergat n'eren perfectament conscients. No és estrany, doncs, que alguns gravadors d'alta qualitat s'apostessin a les corts reials i aristòcrates de les grans ciutats i cedissin la seva tècnica i talent als seus clients⁷², en companyia dels escriptors propagandistes, un nou fenomen en el què les paraules dels erudits escriptors de l'època, com les imatges, es posaven al servei de la transmissió dels ideals polítics i religiosos de l'època.

És sobretot en aquest segle quan alguns dels pintors més reconeguts del panorama artístic comencen a emprar el gravat com a mètode per a l'exercici: Guido Reni (1575-1642), Carlo

⁷⁰ Existeix el prejudici segons el qual, degut a que la tècnica permet fer fins a cert punt moltes còpies considerades "iguals", hi haurien vàries còpies exactes del mateix motiu. En realitat això és un malentès: les imatges poden ser molt semblants però mai totalment exactes. D'una mateixa matriu es poden fer varis gravats, però al tractar-se d'un procediment manual, la impressió fa que, per l'ull entrenat, aquesta sigui sempre diferent.

⁷¹ A més a més, entre els pintors del segle XVII s'acceptava el gravat com una de les manifestacions de l'art gràfic del dibuix, i consegüentment, era considerada una de les arts liberals, com veurem més endavant en el gravat de Cornelis Cort.

⁷² Sovint la feina més representativa d'aquests gravadors era la d'elaborar estampes que s'usaven com a portada per a llibres il·lustrats, normalment de retrats del rei o de nobles acompanyats del seu escut d'armes. El cas més representatiu el trobem a la cort de Lluís XIV, amb la creació del Cabinet du Roy.

Maratta (1625-1713), Luca Giordano (1632-1705), Jacques Callot (1595-1635), Anton Van Dyck (1599-1641) i, com no, Rembrandt van Rijn (1606-1669).

Com dèiem, el gravat està inexpugnablement lligat a la seva tecnicitat, allò que el determina és precisament la seva reproductibilitat de la que parlava Benjamin. Per aquest motiu, és pertanyent explicar breument i només a nota d'introducció les tècniques més emprades durant el segle que ens ocupa, fent una breu menció a aquelles anteriors i posteriors per traçar el panorama general que ens interessa veure.

En línia cronològica, la primera tècnica de gravat que apareix en el temps és la xilografia. Aquesta consisteix en l'estampació en relleu sobre fusta. De fet, etimològicament "xilo" prové de la paraula grega "xylon", fusta, cosa que permet deduir de seguida que la xilografia és l'art de gravar en fusta. Ara bé, hi ha un petit matís perquè existeixen dues maneres de gravar sobre fusta, que es diferencien tant per les característiques de la matriu (un s'extreu del tronc tallant-la a la fibra i l'altre tallant a la testa⁷³) com per les eines usades per gravar (fulles, gúbies⁷⁴ o escàpols⁷⁵ i burins⁷⁶). Aquesta associació és acceptada pels anglesos i als francesos, que l'inclouen en la categorització de les dues modalitats de gravat: *xilography* correspon a *wood engraving* però no a *wood cut*, i pels francesos, que associen *xylographie* a *gravure sur bois de bout*. Des del punt de vista de la gramàtica visual, la xilografia permet aconseguir imatges "a la zebra": línies negres sobre fons blanc o bé línies blanques sobre fons negre. Alguns dels molts artistes representatius de la tècnica serien Albert Dürer, Lucas Cranac o Hans Holbein.

En el cas que ens ocupa, però, les dues tècniques de gravat que més ens interessin, donat que són les més usades són -dins les incisions sobre metall- la tècnica al burí, i l'aiguafort, però particularment la primera, l'habitual entre els gravadors de traducció,

La primera rep el nom de l'instrument usat sobre la planxa de coure. El gravador ha d'intentar que l'instrument estigui sempre en paral·lel amb la superfície de metall, evitant que aquest es clavi sobre el coure i impedeixi l'avanç. La talla rebrà més tinta quan més àmplia i profunda sigui la incisió i per això s'ha de variar la pressió sobre l'instrument i l'angle d'inclinació. En els gravats antics, aquesta tècnica és especialment emblemàtica: s'identifiquen fàcilment per ser

⁷³ Per entendre millor aquest procediment de tallar la fusta, veure imatges explicatives a l'annex d'imatges. Figures 4 i 5.

⁷⁴ Una gúbia és una espècie d'enfornador de secció en forma d'arc o en forma de V per rematar amb bisell molt tallant. S'emplea per rebaixar les zones de fusta en les tècniques del gravat en fusta a la fibra, de fusta en tacs o la litografia. Aquestes zones seran després les que coincidiran amb els espais blancs de l'estampa, perquè corresponen a les zones on no hi ha dibuix.

⁷⁵ Un escàpol és un complement a les talles de les fulles i gúbies, que es diferencia d'aquestes per l'amplitud en les rebaixos. Consta d'una peça rectangular d'acer amb el seu extrem bisellat encolat a un mànec de fusta. S'usa mitjançant un cop sec amb la potència que se li vol donar a la profunditat del tall.

⁷⁶ Instrument per gravar sobre una làmina de metall amb la tècnica que rep el mateix nom o sobre fusta a la testa, en el procediment de la xilografia. És una barra d'acer temperat de secció prismàtica tallada a bisell en un dels seus extrems i introduït el contrari en un mànec de fusta en forma de mig bolet. La punta permet oferir varis tipus de burinades, cosa que fa que aquesta s'hagi d'afilar amb freqüència.

més primes en el seu extrem inicial, més amples a mesura que ens acostem al centre i altre cop primes en el seu extrem final. Aquesta diferència de grossor (que provoca que el centre de l'estampa es vegi més enfosquit), és conseqüència de la característica manera de treballar del burinista. També és especialment significatiu que per efectuar una línia corba, el burinista impulsa l'instrument amb una mà intentant formar un arc en direcció a un costat mentre al mateix temps, la làmina, jacent sobre un petit coixí de sorra, es desplaça cap a l'altre costat: establint així un joc de moviments contraris. Aquesta tècnica va ser usada posteriorment i mai es va acabar d'abandonar del tot. Alguns dels exponents més significatius d'aquesta tècnica serien, per exemple, Schongauer o Andrea Mantegna.

L'aiguafort és una tècnica indirecta de gravat calcogràfic (o sobre metall). La làmina es recobreix de vernís protector sobre el que dibuixa el gravador amb una punta metàl·lica, assegurant-se que la punta –aquesta més roma, no tant afilada- toca la superfície del metall però no hi incideix. Un cop realitzat el dibuix sobre el vernís, se submergeix la làmina en una cubeta d'àcid mordent –àcid nítric- rebaixat amb aigua (l'aiguafort), que atacarà el metall i dissoldrà en aquelles zones que ha fet desaparèixer el vernís. El resultat d'aquesta tècnica es tradueix en línies més nervioses i entretallades, de gruix variable, ben al contrari de la precisió del burí i la punta seca, donat que l'àcid no talla el metall sinó que el desgasta de forma irregular. Així com en la tècnica anterior la dificultat residia en la profunditat i el grau d'incisió del burí, aquí resideix en el càlcul de la capacitat de corrosió de l'àcid en el temps d'exposició de la làmina. Coneguda ja des del segle XV, en un primer moment (i de fet, tenim gravats que ho testimonien), l'aiguafort s'empleà com a complement del burí en els gravats de talla dolça. Durant molt temps aquesta tècnica fou supeditada a la tècnica noble del gravat al burí (menys als Països Baixos, on té una important repercussió sota l'exemple de Rembrandt) fins que durant el segle XVIII s'imposa sobre l'anterior.

De la mateixa manera que el pintor executa les seves obres gràcies a l'ús d'instruments que reclamen un llenguatge més o menys tècnic, també és convenient tenir en compte el llenguatge gràfic per tal de tractar correctament el tema del gravat. Per tant, usarem la terminologia “estampa antiga” o “gravat antic” per referir-nos a les obres que van del segle XVI al XIX –un terme que és d'ús comú en el món del comerç de les estampes, galeries i subhastes d'obra gràfica-, en contraposició a les “estampes modernes”, datades a partir del segle XIX. Si les mirem des d'un punt de vista iconogràfic, haurem d'anomenar d'invenió aquelles el motiu del qual ha estat creat pel propi gravador, i de reproducció (o traducció) si el que ha fet el gravador ha sigut traslladar el motiu d'un altre artista al paper en forma de gravat –per això se sol usar la paraula *After/ d'après* (i el nom de l'artista)-. Finalment, des del punt de vista tècnic en el nostre

cas, farem referència a la distinció entre les dues tècniques hegemòniques: l'aiguafort i el gravat amb burí.

Sembla que ara ja tenim totes les eines i instruments necessaris per poder estudiar el gravat d'escultura del segle XVII, i de retruc, adonar-nos de l'extraordinària fortuna europea tant del model escultòric italià, com de l'autonomia de l'estampa en sí mateixa.

“Incidit, non Invenit”: El gravat de traducció a la Roma del sis-cents⁷⁷

El gravat de traducció es podria definir com aquella estampa que reproduceix amb més o menys exactitud i/o modificacions un motiu ja existent, a diferència dels *peintre graveur*, que es reconeixen com autors, els inventors de les seves composicions.

Aquesta situació dels gravadors de traducció o de les estampes *d'après* —a partir de l'original— ha produït uns prejudicis molt arrelats a la historiografia especialitzada, a més d'una situació de total marginació d'un gènere fascinant dins del gravat. Els gravadors originals han aclaparat del tota l'atenció historiogràfica i sovint, com a conseqüència dels residus de la percepció romàntica, se'ls han posat en valor alegant els conceptes “original” i “creatiu”.

Malauradament, no s'ha sabut reconèixer la diversitat tècnica i la gramàtica visual que es produï en el terreny del gravat de traducció, especialment a la Roma del segle XVII. Sovint proclamada l'afirmació segons la qual l'aiguafort és més “lliure”, mentre que el burí sempre està sotmès a la norma, no s'ha sabut comprendre amb tota naturalitat, per exemple, el burí tonal i cromàtic de Cornelis Bloemaert, ni tampoc la praxi interpretativa de l'aiguafort de la mà d'un gravador com Pietro Aquila (el pare de Francesco Faraone Aquila)⁷⁸.

Tanmateix, aquesta discriminació entre els gravadors-autors i els de traducció és un fenomen purament mediterrani. Per exemple, Dürer i Rembrandt, dues figures que representen la màxima expressió de la cultura figurativa lliure de prejudicis no troben paral·lelismes possibles en el camp italià, en el que s'imposa de seguida una divisió de competències entre els que *invenit* i els que *sculpsit*. A resultes d'aquest fet, s'ha cregut que aquests últims eren incapços de tenir idees de qualitat o una imaginació prou potent, però que això sí, les creacions d'un altre els devia garantir un relatiu èxit, respecte i els devia col·locar en una posició cultural prou avançada.

No obstant, la tècnica que ja duïen els gravadors del segle XVII a l'ADN, com una herència de les extraordinàries experimentacions dels *intagliatori* dels dos segles anteriors, proporcionen a l'estampa i al negoci de la difusió d'aquesta una qualitat altíssima, i en especial, autònoma respecte el dibuix.

No és estrany, doncs, que el gravat de traducció continui amb llacunes importants, per no parlar de la seva desconexença, avui només assequible per alguns especialistes de la disciplina.

⁷⁷ Títol pres d'una de les parts de l'article de E. BOREA. “Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento”, a *Storia dell'arte italiana*, I, vol. 1.2, Einaudi, 1979, p. 344.

⁷⁸ Idees de CORNULLEDA I CARRÉ, R. *El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia. Estudi biogràfic i catàleg de la seva obra*. Tesi Doctoral. Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

Però a vegades aquests temes tan desconeguts ens aporten grates sorpreses, i veiem que, sovint, la nostra manera d'entendre l'art del passat, és a dir la historiografia, és la culpable d'haver soterrat alguns fenòmens importants. En el primer llibre de biografies de gravadors, el *Cominciamento e Progresso dell'Intagliare in Rame* de Filippo Baldinucci⁷⁹, al costat de vides com les de Rembrandt o Dürer hi tingueren lloc també gravadors de traducció com Cornelis Bloemaert o François Spierre. Això ens dóna a veure l'important paper que aquests tingueren en el context artístic romà del segle XVII.

És coneguda la preocupació que professaven els gravadors de traducció de pintura envers la capacitat del gravat d'oferir una interpretació en blanc i negre d'un exemplar on el color és una de les qualitats més essencials que defineixen la pintura. Aquests gravadors perfeccionaren mètodes extraordinaris per dotar de fonaments estretament pictòrics al gravat a resultes de l'indiscutible domini del clarobscur.

Però en el camp del gravat de traducció concentrat en l'escultura, la preocupació se centrava en el que pròpiament defineix aquesta pràctica artística: la transmissió del volum. Com mediar la translació d'un objecte tridimensional en un altre suport en dues dimensions sense sacrificar la multiplicitat de punts de vista, la voluptuositat, el "cos" de les figures?

*"Infatti le forme plastiche sono immerse nello spazio, nella realtà, nel paesaggio, nell'aria, nella luce, in un medium che le condiziona profondamente; mentre i mondi figurativi creati dalla pittura sono a sé stanti, non comunicano con lo spazio circostante"*⁸⁰.

Aquesta era una de les qüestions que, de fet, esdevé una de les problemàtiques centrals i de tònica general del gravat de traducció sobre l'escultura del sis-cents que proposo d'estudiar.

Sens dubte l'estampa de traducció d'escultura neix en relació amb l'escultura antiga, aquella que desprenia una gran atracció als gravadors en virtut del seu ampli poder de suggestió, per tot allò grandios i heroic que evocava. És aquest compulsiu acte de difondre les imatges de l'antiguitat clàssica on comença el problema de la traducció en llenguatge gràfic de les formes tridimensionals. Encara que cap al 1600 la reproducció gràfica de l'estatuària moderna era encara bastant inusual⁸¹, poc a poc, en les primeres dècades del segle es deixava entreveure el que serà ja habitual al llarg del segle: un "caldo de cultiu" a la ciutat romana, aquesta

⁷⁹ Vegeu bibliografia.

⁸⁰ *"De fet, les formes plàstiques estan immerses en l'espai, en la realitat, en el paisatge, en l'aire, en la llum, en un medium que les condiciona profundament; mentre els mons figuratius creats per part de la pintura són autònoms, no es comuniquen amb l'espai circumdant"*. E. BOREA, o. c. (Nota 77), p. 391. Traducció M.G.P.

⁸¹ E. LEUSCHNER. *Francesco Villamena's "Apotheosis of Alessandro Farnese" and Engraved Reproductions of Contemporary Sculpture around 1600, a Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 27, Num. 3 (1991), pp. 144-167. Publicat a *Stiching voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties*.

esdevinguda més endavant epicentre paral·lelament tant de la producció escultòrica, com gravística, on l'escultura moderna serviria com motiu d'inspiració de gravats.

Segurament allò que donà el tret de sortida quant al gravat de traducció a Roma fou la reproducció del cicle complet de Rafael de les *Logge Vaticane* al 1607 a l'aiguafort⁸². L'impacte del cicle rafaelesc fou tal, que en bona mesura fixà un dels fils conductors de la cultura artística romana i europea, a més d'esdevenir un dels primers subjectes de difusió mitjançant l'estampa en el context de la calcografia romana.

Però no fou fins al segon quart del segle XVII que la calcografia romana s'impulsà finalment, cosa que proporcionà una estreta relació amb les últimes iniciatives i fets artístics originals, en la que les cases editorials es coronaven com les primeres en reproduir els models més actuals de l'esfera artística del segle.

En aquest sentit, és interessant observar com la *bottega* de la família d'editors De'Rossi anomenada *alla Pace*, es revestia d'una notabilíssima importància perquè, com ja han notat alguns estudiosos, descriu una col·lecció abastíssima de gravats en un moment destacat de l'empresa del gravat i que està a més, a l'origen de l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma⁸³.

Si bé l'existència d'una casa editorial com *alla Pace* havia de suposar l'emergència del gravat més genuïnament italià o romà, el cert és que la situació era un tant diferent. L'arribada del gravador Claude Mellan a Roma l'any 1624 ens dona constància del fenomen que esdevindrà comú a partir d'aquell moment en el camp del gravat, i era el viatge de molts *intagliatori* flamencs i francesos que finalment s'instalaren a Roma. Per tant, aquest flux incessant de gravadors francesos generació rere generació, tant de *peinte-graveurs* com de traducció, sumat a l'enorme contribució flamenca, dotaren d'un nou caire a la configuració de l'activitat calcogràfica, l'edició i el comerç de l'estampa a la capital italiana.

Tota aquesta amalgama de talents provinents d'arreu d'Europa és precisament el que feu que gran part de les escultures romanes del segle tinguéssin una repercussió tant gran arreu del continent. Aquests gravadors, amb tècniques i estils ben diferents proporcionaven sens dubte un model escultòric italià mitjançant el gravat de traducció.

És per aquest motiu que proposo estudiar aquests petits i fascinants objectes des de la perspectiva del catàleg tradicional, amb observacions de caràcter plàstic i expressiu, sense

⁸² CORNULLEDA I CARRÉ, R, o . c. (Nota 78), p. 18, referència 2: S.PROPSERI VALENTI RODINÒ "Il Seicento" p. 20 i "Logge II" p.77-80 a *Raphael inventit*. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 1985.

⁸³ *L'Istituto Nazionale per la Grafica* ha sigut un instrument indispensable en aquesta cerca, doncs si bé no tots els gravats i matrius estan digitalitzats amb imatge adjunta o amb totes les dades de fitxa, molts dels seus continguts es poden consultar a la seva web gratuïtament.

oblidar el motiu del gravat i amb atenció a com es desenvolupa aquest, mitjançant un esquema senzill en el que, per escultors, parlarem dels seus gravadors i finalment dels productes d'aquesta relació: els gravats recollits.

Però abans, intentem relacionar els conceptes gravat i escultura, i veure com s'han articulat plegats al llarg del temps a partir d'alguns exemples aleatoris però destacables d'aquesta insospitada relació.

Segurament no hi ha millor manera de mostrar la relació entre l'escultura i el gravat que mitjançant les mateixes imatges, les que, si bé llurs funcions són moltíssimes, si mirem de prop, resulten ser les eines més eloqüents a l'hora de parlar o especular sobre qualsevol tema.

Al 1578 l'exel·lent gravador holandès Cornelis Cort⁸⁴ projectà en forma d'estampa un dels motius més simptomàtics de la situació en ple segle XVI, tant de l'escultura com del gravat. És per això que per a nosaltres és la pedra de toc que ens resultarà il·lustrativa per encetar la relació escassament estudiada que s'estableix entre l'escultura i la seva difusió en forma d'estampa.

Estem parlant d'una estampa l'inventor de la qual és Jan van der Straert, un "vasarià" que representa de forma clara la fortuna de la calcografia romana en el context de la pràctica de les arts. En ella, Cort actua com un altaveu de les idees de van der Straert, les que anuncien que el component bàsic de tota activitat artística és la necessitat de l'estudi del model, en particular d'allò anatòmic⁸⁵.

A *La Pràctica de les Arts*, Cort hi representa totes les activitats, els *lavori* que conformen la totalitat de la pràctica artística: el dibuix (o *disegno*) representat per uns joves aprenents davant un esquelet humà; la pintura, que apareix al fons a la dreta (on hem de recordar la jerarquització temàtica de la pintura, en la que la més excelsa és la pintura d'història); i entre d'altres, observem al bell mig de la composició la feina de l'escultor donant forma a un cavall de pedra. Però afinem l'ull. Fixem-nos amb l'individu de la part inferior dreta: és un gravador.

⁸⁴ Cornelis Cort és un dels gravadors més prolífics del panorama europeu del cinc-cents que aquí, malauradament, no tindrem gaire espai per estudiar-lo. De totes maneres és convenient apuntar que la seva producció conta unes 150 imatges i que col·laborà estretament amb Tiziano, a més de ser el primer en traçar claroscurs i contrastos de llum fruit de la descoberta de la diversitat de gruixos i profunditats del coure. Probablement se li deu que a partir del 1570, el gravat comenci a tenir unes extraordinàries qualitats que van més enllà del dibuix. Per més informació sobre el gravador, veure el volum sobre Manfred Sellink, Huigen Leeftang (eds): *Cornelis Cort, a The New Hollstein*, Rotterdam, 2000, III, cat. Núm 210. Veure el gravat a l'annex d'imatges. Figura 6.

⁸⁵ M. CULATTI. *La Raffigurazione delle arti in Italia: le allegorie della pittura e della scultura in epoca moderna*. Tesi doctoral, Universitat de Bologna, 2007. p. 185.

Aquest home, assegut en un banc de fusta, absorbit en la seva activitat i concentrat en la precisió del seu traç, és una metàfora del propi suport en el que és representat: el gravat de Cornelis Cort. En un magistral joc de nines russes, van der Straert reivindica i reclama la valorització del gravat mitjançant el gravador Cornelis Cort, i potser per aquest motiu aquest afegeix la inscripció en el tros de paper al costat de la figura del gravador TYPORUM AENEORUM INCISORIA⁸⁶. Molt aprop seu i sobre el mateix banc on el nostre personatge elabora la seva feina, hi veiem l'escultura d'una clàssica Venus al bany. Un model que sabem que dos dibuixants l'usen com a exercici, però, i si el motiu del gravador és precisament aquesta escultura?

No només aquesta proximitat de motius i la posada en valor de la disciplina del gravat ens dona constància d'algunes coses a destacar, sinó també la disposició formal i iconogràfica que usa Cort. Minerva al cap damunt de la piràmide compositiva emparant Ròmul i Rem, més la figura fluvial als seus peus ens remet incondicionalment a la ciutat de Roma. Així, tenim en aquest gravat tots els ingredients del nostre discurs: l'escultura com a acte creatiu i com a subjecte de representació gràfica, la presència del gravador com a proclamador de l'activitat de l'estampa i finalment el referent romà com a marc geo-polític i focus de polarització d'aquestes activitats.

Com veiem de forma clara, els flamencs foren els primers i més agosarats al reivindicar un lloc pel gravat en el sí de les Arts Majors. Segurament allò que ens il·lustra millor aquesta revalorització de la disciplina del gravat ho trobem als escrits de Dominicus Lampsonius⁸⁷. Aquest, lluny de les riguroses i inflexibles categories dels italians, estava en disposició de posar en valor la naturalesa amb la que els pintors i artistes nòrdics acceptaven les noves formes de l'art. És per això que Lampsonius inaugura un camí en el que hi tenia cabuda el gravat com a nova "art major". Però, de fet, no va ser fins l'obra de Karel van Mander ja al segle XVII que, a més de reclamar una proximitat a la natura i a un art genuïnament nòrdic, primava de manera absoluta el gravat, establint com a model de referència artística a Hendrick Goltzius, com una espècia de "Miquel-Àngel nòrdic".

Precisament en l'esfera més pràctica flamenca és on comencem a trobar els primers gravats sobre escultura, però ens hem de remuntar al segle XVI i seguir la línia de Cornelis Cort. És ell

⁸⁶ "Gravat sobre coure".

⁸⁷ Dominicus Lampsonius (1532–1599), va ser un teòric flamenc, poeta i artista. Va ser el primer en escriure i reivindicar la figura dels gravadors i els pintors de la seva època i procedència. Podriem dir que és la resposta nòrdica a la perspectiva artística de Vasari.

qui grava ja al 1570 la tomba dels Medici de Miquel Àngel⁸⁸, establint de forma simbòlica un dels precedents més valuosos per aquesta relació que tractem d'esbossar.

El següent seria Hendrick Golzius i el seu estudi d'escultures antigues, fruit del viatge que el portà a Roma el 1591. El seu domini del burí⁸⁹ el portà ben aviat a establir un taller a Harlem, i amb rapidesa es quedà amb el monopoli de bona part de la circulació i mercat d'estampes d'Amsterdam. Però fou a Roma on veié l'obra de Miquel Àngel i quedà encisat per ella, cosa que el portà a emular al mestre amb el seu característic estil. Però un dels gravats més destacables de la seva estada a Roma és segurament la fantàstica estampa del revers de l'Hercules Farnese, conservat avui a Nàpols⁹⁰. Jacob Matham, el seu aprenent, és també important en aquest petit recorregut de l'estampa de traducció de l'escultura per, un cop més, els seus estudis sobre escultura antiga, en la línia del mestre⁹¹.

Però, què passava en el taller d'un escultor? Com veure el canvi de consideració de l'artista i el paper que en aquesta situació reservava al gravat? Abraham Bosse descriu al gravat *Voicy la representation d'un Sculpteur dans son Atelier*⁹² al 1642 el taller d'un escultor on, com un cortesà que mostra casa seva, i d'igual a igual, ensenya als possibles compradors les seves escultures. Però aquí allò curiós, més enllà de la nova consideració de l'artista en un estrat social, és la doble funció del gravat; que proporciona imatge i text. Al marge inferior, Bosse anuncia les qüestions tècniques de l'escultor, com per exemple els materials emprats o el perquè del tamany de les figures: *"L'escultor souvent se fait un modèle de sa pensée come it tient a la main et quapres il coppie en une aue grandeur"*.⁹³

Trobem un altre exemple de la fortuna de l'escultura barroca contemporània i del gravat aquest cas en una pintura⁹⁴. Giovanni Pannini, un autor molt cotitzat en la seva època, distribuí i vengué moltíssims exemplars de les seves *vedute* (vistes) on imaginava arquitectures i espais fruit de la seves visions fantàstiques. En un dels seus quadres més representatius anomenat *Roma Moderna* (en contraposició amb l'altra obra bessona, *Roma Antica*), Pannini especula sobre la reunió d'aquelles escultures més prestigioses i valuoses en la seva contemporaneïtat. Naturalment el triomfador no és altre que Bernini: Apol·lo i Dafne al fons de l'estança, el seu David una mica més endavant, les vistes de les seves fonts a primer pla (Fontana del Tritone, dei Quattro Fiume, del Moro, etc), d'escultures en forma de retrat eqüestre com Constantí el

⁸⁸ Veure gravat a l'annex d'imatges. Figura 7.

⁸⁹ Aquest domini pot ser degut a una malformació de la mà a causa d'un incendi que li proporcionava una major subjecció de l'instrument. A tall d'anècdota, quan el gravador marxà a Roma, la gent el reconeixia per la seva "peculiar" mà.

⁹⁰ Gravats a l'annex d'imatges. Figura 8.

⁹¹ Trobem un exemple representatiu en el gravat que realitzà del Moisès de Miquel Àngel. Annex d'imatges, Figura 9.

⁹² Gravats a l'annex d'imatges. Figura 10.

⁹³ Transcripció del peu del gravat.

⁹⁴ Veure annex d'imatges. Figura 11.

Gran i d'intervencions en places com l'obelisc de l'elefant o la Plaça de Sant Pere, però també referències a un passat no tant llunyà, amb el record al geni Miquel Àngel amb el seu Moisès al centre de la sala o el lleó de la Loggia dei Lanzi de Florència.

Però allò més significatiu d'aquesta pintura, més enllà de la posada en valor de les escultures modernes, és que a l'extrem inferior del quadre, un dibuix sembla mostrar-se tímidament als peus del lleó escultòric: no és altre cosa que un gravat de la Càtedra Petri de Bernini; molt semblant, de fet, al que presentarem de Jacques Blondeau. Per tant, en aquest acte imaginatiu i fantasiós de Pannini ens n'adonem de la categoria i les relacions entre aquests d'aquests dos fenòmens: l'escultura i el gravat.

La relació entre el gravat i l'escultura no només es concep en el pla teòric, en l'interior dels tallers artístics o de vistes imaginatives sinó també i en especial, en el camp del col·leccionisme. Nombrosíssimes son les representacions en forma gràfica o de gravat de l'escultura antiga, motiu de prestigi de moltes de les més riques famílies italianes⁹⁵, però, tanmateix, el nombre es veu reduït si parlem d'escultura moderna.

El gravador Nicolas Chevallier elaborà un cicle de tretze estampes a París durant la primera meitat del segle XVIII⁹⁶, el motiu de les quals era l'extensíssima galeria d'escultures de François Girardon (en tenia prop de 800 exemplars)⁹⁷. Aquest personatge, escultor oficial de Lluís XIV gaudia de la segona millor col·lecció francesa, després de la del rei. A primer cop d'ull veiem un ampli assortit d'escultura antiga (bustos d'emperadors romans, Venus i algun Cupido...), també d'autors del cinc-cents (Giambologna a l'extrem superior dret), però en especial trobem la representació d'escultures del segle XVII: una còpia en cera del David de Bernini, la Santa Verònica de Francesco Mochi, i trobem en especial cinc obres de François Duquesnoy (un autor molt poc gravat en la seva època, com veurem).

Per tant, deixem que els gravats ens revelin tots els secrets que guarden, intentem mirar-les de prop, tal com suggereix Elena Santiago a propòsit de les estampes del gran geni holandès Rembrandt:

⁹⁵ Un dels llibres que conté més il·lustracions i dona constància de la representació gràfica d'escultures antigues al parlar sobre col·leccionisme italià del segle XVII, és un bellíssim llibre sobre la família Farnese i la seva col·lecció de C. GASPARRI, *Le Sculture Farnese* (Napoli: Electa, 2007-2010).

⁹⁶ Gravats a l'annex d'imatges. Figura 12.

⁹⁷ Els tres gravats dels que he parlat en aquest capítol (*La Pràctica de les Arts*, Cornelis Cort; *Voicy, la representation...*, Abraham Bosse i *Galeria de François Girardon*, Nicolas Chevallier) formen part de la col·lecció de Vicenç Furió, *Gravats Antics sobre el Món de l'Art*. Elaborà, per cert, una fabulosa exposició al 2008 a la Fontana d'Or anomenada *La Imatge de l'Artista* i un bon catàleg V. FURIÓ, *La Imatge de l'artista: gravats antics sobre el món de l'art, exposició del 23 de maig al 12 de juliol de 2008, Fundació Caixa Girona, Centre Cultural de Caixa Girona* /comissari i autor del catàleg: Vicenç Furió. (Girona: Fundació Caixa Girona, DL 2008).

“No és fàcil mirar les estampes antigues. En general, són de dimensions petites i en blanc i negre. Cal acostar-s’hi molt per veure-les bé i, perquè revelin tot el que tenen a dins, s’ha de dedicar temps i molta atenció a cadascuna. Amb un cop d’ull, no n’hi ha prou per reconèixer el tema que representen, admirar-hi els traços fins i la cura amb què estan plasmats els detalls més minúsculs. Les estampes són exigents amb l’espectador i no s’obren fàcilment; però, quan ho fan, poden proporcionar-li tant o més plaer estètic i intel·lectual que qualsevol obra de les considerades arts majors, com les pintures, que juguen amb l’avantatge de la mida i el color”⁹⁸.

⁹⁸ E. SANTIAGO, “Mirar Rembrandt”, a *Rembrandt. La llum de l’ombra*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona 2005.

DE GRAVATS I GRAVADORS. Catàleg dels gravats trobats

Stefano Maderno (1576-1636)

Santa Cecília

1.

Anònim, segons escultura de Stefano Maderno i pintura de Francesco Vanni.

Burí, 170x320 mm

Com anunciàvem a la primera part del treball, Stefano Maderno és recordat especialment per ser l'artífex d'una de les escultures més boniques i commovedores de les primeres dècades del segle: la Santa Cecília. La descoberta de la màrtir i, en especial, la difusió del fet miraculós posava de manifest la particular sensibilitat que es derivava de la situació contrareformista. La imatge controlada per l'Església de seguida s'usà com a mètode de promoció, propaganda i adoctrinament i es convertia alhora en imatge combativa i militant alhora que instrument sentimental de devoció⁹⁹. L'objectiu bàsic que acomplí l'estampa de devoció va ser impulsar les emocions piadoses de les persones senzilles, a la vegada que per un preu assequible podien disposar d'exemplars per satisfer les seves necessitats devocionals.

Aquí la santa apareix en la mateixa posició corporal que l'escultura original: el cos s'encongeix sobre sí mateix amb una elegant, encara que inquietant postura jacent. Tanmateix el rostre i els peus estan peculiarment modificats per oferir, tal vegada, un aspecte més convencional de la mort de la santa. Però sens dubte allò que marca la diferència entre el gravat i l'escultura és l'escenari en el qual el gravador anònim insereix el cos de la santa. Lluny del que comportaria el lloc en què va ser trobada (les catacumbes de la Via Apia): foscor, fredor i una sensació gairebé claustrofòbica del substrat subterrani, aquí se'ns presenta en una gran via a l'aire lliure, on l'arquitectura imaginària acompanya a la jove màrtir santificada (li afegeix també l'aureola santa).

Encara que proporcionalment s'ajusta a les proporcions amb què Stefano Maderno va projectar la Santa Cecília, el fet és que aquest gravat està prou lluny de suggerir el que logrà l'escultor amb tanta perícia, com ara la forma en què el cos inert sembla encara respirar sota els plecs de la roba.

⁹⁹ J. CARRETE PARRONDO, o. c. (Nota 67).

2.

Hiernonymous Wierix, segons escultura de Stefano Maderno i pintura de Francesco Vanni

Burí, 170x320 mm

Hiernonymous Wierix (1551-1619), natural de Flandes, procedia d'una família de germans gravadors i de seguida el seu talent es féu palès, fet pel qual el consideraren, a una edat molt primerenca, un nen prodigi. Erigí un taller a Anvers i esdevení mestre a la ciutat flamenca al 1572, on hi romaní la resta de la seva vida. És un dels pocs gravadors d'aquest estudi que és alhora gravador de traducció i *peinteur-graveur*, doncs va treballar reproduint molts dibuixos i pintures bé per altres editors, bé per ser publicats per ell mateix. Segurament la taca que marcà el seu expedient (com un Caravaggio menys famós) fou que assassinà a una dona, mentre estava ebri l'any 1578.

Tal era la fortuna del descobriment de les relíquies de la santa, que el mite arribà fins al nord d'Europa, on Wierix, amb un extraordinari talent, tant tècnic com conceptual, elaborà una composició que pren com a punt de partida l'escultura de Maderno, però que de seguida el passa pel seu sedàs, i canvia totalment el moment iconogràfic de l'acció, situant la figura en un altre temps i en un altre espai.

La santa, emparada per les dues figures femenines està a punt de ser coronada per un àngel que li porta la corona i la palma de màrtir, alhora que la figura de Déu pare sembla baixar del cel per endur-se-la. Per tant, la creació de Wierix trasllada el motiu en un futur sobrenatural on tot sacrifici per la religió és recompensat.

3 i 4.

Cornelis Galle I, segons model dibuixat per Francesco Vanni, publicat per Dionisio de'Cavalieri

Burí, 352 x 278 mm.

Peter Isselburg, segons Cornelis Galle I i Francesco Vanni

Burí, 350 x 465 mm.

El primer és un gravat que forma part d'un cicle de vuit impressions -que prové d'un dibuix preparatori de Francesco Vanni¹⁰⁰-, però només aquesta amb seguretat va ser editada i publicada a la ciutat de Roma. Es tracta de la Rendició de la Tomba de Santa Cecília a l'església

¹⁰⁰ Dibuix conservat a Albertina, Viena. Veieu annex d'imatges.

de Santa Cecília in Trastevere datat al 1601, publicat per Dionisio de'Cavalieri -podria ser un familiar de Giovanni Battista de'Cavalieri, el gravador, però Valeria Pagani ha demostrat que no ho es¹⁰¹-. Seguint el fil de l'edició i d'acord amb els documents que ha descobert Pagani, Dionisio era de Milà i es va associar amb Marcello Clodio. A Roma, primer se'l veu referit com a pintor, però més endavant ja apareix com a "mercarius", i importava impresos de l'Europa del nord. El 1602 va redactar un testament abans de morir, i la seva viuda Clara va vendre les 84 plaques a la família d'editors Vaccari. La impressió de Santa Cecília apareix en l'*stocklist* dels Vaccari al 1614 sota "flogli reali diversi", "Santa Cecília con il miracoli attorno, intagliata da Cornalio Gallo".

Francesco Vanni probablement ja havia residit a Roma a finals del segle XVI i sabem que hi va tornar l'any 1600. Mentre era a Roma, a més d'atendre els encàrrecs de pintura i de col·laborar amb Cornelis Galle, va suplir els dibuixos de Philippe Thomassin. Thomassin va gravar 15 estampes després dels dissenys de Vanni, incloent unes sèries de 20 sants i de parees de l'església. I entre aquests sants, la primera de la llista no era altra que la Santa Cecília, probablement perquè el seu descobriment havia estat recentíssim.

Aquest gravat, que segueix *in situ*, a l'església de Santa Cecília in Trastevere, mostra l'escultura de Stefano Maderno com encara existeix avui. L'estàtua se situa, en aquest cas, en un rebaix evocant el *loculus* de la catacumba. Dos àngels asseguts sobre l'estructura superior sostenen una corona, amb les palmes del martiri a les altres mans. Sota l'escultura de l'estampa hi ha una inscripció: "La vera forma del corpo di Santa Cecília come fu trovato dentro una/Cassa di legno dotto l'altare maggiore dall Ill.mo & R.mo Sig.or Car.le/ di S.ta Cecília nel suo titolo Chiesa di detta Santa a gli xx di/ottobre 1599 con altro corpi Santi".

El *loculus* és quelcom important en aquestes escenes (tant la de Cornelis Galle I, com de Peter Isselburg), doncs les ombres en l'extrem inferior esquerra de l'apertura posen de manifest la profunditat de la catacumba. És aquí on, davant el segment de paret fictícia i davant l'obertura, hi ha les armes del Cardenal Paolo Camillo Sfondrato, i una placa sota, on hi ha una dedicació al cardenal de Dionisio de'Cavalieri: "Dionisio de'Cavall.re. amore/et gratia dicavit.

Al voltant del motiu central hi ha nou vinyetes de la vida de la santa, de manera que cada vinyeta es pot llegir, bé com una superfície autònoma, bé com a part d'un cicle¹⁰².

¹⁰¹ *Ein Privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas: deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630: Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana: Rom 10.-11. November 2008 / herausgegeben von Eckhard Leuschner. München: Hirmer Verlag, cop. 2012.*

¹⁰² Per una informació més detallada sobre el cicle de vinyetes de la santa i les seves implicacions iconogràfiques, veure S. BOORSCH, *Cornelis Galle I and Francesco Vanni, a Ein Privilegiertes Medium (...)* (Nota 96), p. 169. A més, aquesta és una estructura que es repeteix en el gravat alemany de Isselburg, però amb una tria de les escenes més reduïda.

Aquest és un esquema que es repetí al llarg del segle, com a mètode estrictament didàctic i il·lustratiu en la voluntat de dispersió i difusió dels models dels màrtirs arreu. Una altra mostra la trobem en els gravats de Claude Mellan del segle XVII del procurador general dels Germans de la Gràcia, el pare Apparitius: quatre grans gravats distribuïts en vàries parcel·les (en estructura de “còmic”) feien veure tots els màrtirs de l'Ordre. Aquests gravats voltaren per tot el territori, i eren enviats especialment a les cases que seguien la regla de San Pere Nolasc.

Francesco Mochi (1580-1654)

Santa Verònica

1 i 2.

Francesco Mochi (inventa et facta)

Aiguafort, 390x286 mm

Giovanni Battista Bracelli, segons Francesco Mochi

Burí, 261x178 mm

Com ja apuntàvem amb anterioritat, la qüestió de l'autoria és bastant determinant en el cas del gravat, doncs presenciem un moment en el que molts dels pintors o escultors esdevenien ells mateixos gravadors –només cal pensar, en el cas de la pintura, amb els germans Carracci, Guido Reni, o fins i tot el mateix Rembrandt-. En el cas de l'escultura el cert és que aquest fenomen és bastant més insòlit. Tanmateix, sembla que en el primer cas ens trobem amb un gravat del mateix Mochi, o si més no, dissenyat per l'escultor. Aquí l'escultor-gravador ens presenta la Santa Verònica en una actitud semblant a la de l'original, però inserida en un espai a l'aire lliure, lluny de la fornícula que determina amb força el seu entorn arquitectònic. El gravat, fidel a les formes i la plàstica de l'escultura, canvia la força expressiva de l'estat híper-emocional de la figura pètria, per conferir a la imatge sobre paper una faceta més insulsa, més plana. En comparació amb el gravat del mateix Mochi, el de Bracelli està molt lluny encara de la força del gravat de l'escultor i molt més encara del motiu original.

Giovanni Battista Bracelli (1616-1649) era originari de Florència. La seva publicació més ambiciosa consta d'una cinquantena de plaques (de les vuitanta que gravà en tota la seva trajectòria) anomenada “Bizzarrie di varie figure”, però també se'l documenta a Roma on va gravar les escultures més importants de la seva contemporaneïtat. A principis del segle XX va ser re valoritzat pels surrealistes, que valoraven amb creixent interès la seva construcció de figures humanes mitjançant elements geomètrics, mecànics o bé naturals.

Bust de Carlo Barberini

3.

Cornelis Bloemaert el Jove, segons Francesco Mochi

Burí, 280x182 mm.

Cornelis Bloemaert¹⁰³ es convertí en el més apreciat dels gravadors de traducció al llarg dels dos quarts centrals del segle. Va ser format a Utrecht amb el seu pare, Abraham Bloemaert, i cap a la dècada dels trenta es traslladà a París. Pocs anys després abandonà la capital francesa per passar a la italiana amb l'encàrrec de gravar l'estatuària antiga de la galeria Giustiniana, tal com anuncia Baldinucci, “*chiamato dal Marchese Giustiniano famoso Mecenate de' virtuosi per intagliare come fece le sue molte bellissime statue antiche...*”¹⁰⁴. El mateix teòric veia en ell “*una tale dolcezza, ed egualità nella taglia da non trovarsele pari, ed inoltre un sapere a meraviglia imitare ed esprimere la maniera di quel pittore di cui egli ha intagliate l'opere e disegni*”¹⁰⁵.

És sabut que va ser el gravador de traducció del reputat i exigent pintor romà Pietro da Cortona, que semblava tenir l'exclusivitat del gravador nòrdic. Bloemaert va ser l'inaugurador d'una línia “reformada” i actualitzada de la tradició dels seus anteriors com Cornelis Cort, Hendrik Goltzius o Claude Mellan. Per tant, l'exploració d'aquesta autonomia del burí, a resultes de la tradició manierista nòrdica, que proporcionava un control tonal gairebé perfecte, el convertiren en un autor idoni per traduir pintura. En el camp de l'escultura aquesta característica modulació del to s'entreveu en el gravat del bust de Mochi.

Si amb anterioritat parlàvem dels valors pictòrics en l'escultura, posant com a portador d'aquesta bandera Bernini amb la transgressora Capella Cornaro, o el relleu pictòric d'Algardi, aquí, la situació es complica, doncs hem de parlar dels valors pictòrics en el gravat d'escultura. Si bé el bust de Carlo Barberini refusa la mirada de l'espectador amb una posició frontal, però tombant el rostre, Bloemaert el col·loca establint un diàleg de mirades amb l'espectador. El modelat de la pedra passa en segon pla, on és precisament la frontalitat expressiva i dibuixística del rostre i les seves qualitats pictòriques, aquelles que regnen en la composició.

¹⁰³ Per tractar la trajectòria d'aquest gravador, la informació segueix la línia de CORNULLEDA I CARRÉ, o . c. (Nota 78), p. 20.

¹⁰⁴ F. BALDINUCCI, *Cominciamento e Progresso dell'Arte dell'Intagliare in Rame. Colle vite di molti de' più eccellenti Messtri della stessa professione*. (1686), ed. 1767, p.133 i “Galleria Giustiniana del Marchese Giustiniani” a L. FICACCI, *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*. (Roma: Multigrafica, 1989) p. 291.

¹⁰⁵ F. BALDINUCCI, o . c. (Nota 99), p. 137 i 216.

Alessandro Algardi (1595-1674)Expulsió d'Atila de roma per part del papa Lleó**1 i 2.**

Giuseppe Maria Mitelli, segons Alessandro Algardi,

Burí, 480x335 mm.

Giovanni Battista Bracelli, segons Alessandro Algardi.

Burí, -

Amb el motiu del baix relleu emplaçat a Sant Pere al Vaticà hi intervé Giuseppe Maria Mitelli, un editor, pintor, dibuixant i gravador nascut a la dècada dels trenta, fill d'Agostino I Mitelli, el cèlebre pintor. Giuseppe Maria realitzà amb aiguafort una quantitat notable de gravats de tots els gèneres: des d'escena de la vida quotidiana, al·legories, sàtires polítiques, passant per proverbis, i en especial, era conegut pels seus populars jocs. Els seus gravats eren sovint acompanyats de breus comentaris o de poesies en italià del seu temps, i a vegades escrites amb dialecte bolonyès.

En aquest cas ens trobem amb un gravat suau, lluny de la força expressiva i agressivitat tonal amb la que l'encara Bracelli, molt més pròxim a la suavitat de formes, per exemple, d'un Barocci.

Encara que proporcionalment s'ajusta a la perfecció amb el baix relleu d'Algardi, el cert és que la profunda perspectiva està sacrificada, de la mateixa manera que, naturalment, és impossible d'apreciar la treballadíssima tècnica per plans que usa l'escultor, i queden relegats en el cas del gravat, a una interpretació gràfica més pròxima a un model pictòric que a un escultòric. No obstant això, hi ha un notable treball a l'hora de gravar el motiu que s'acosta a la concepció "algardiana": Mitelli ha usat un clarobscur més acusat a les figures de primer pla (aquelles que sobresurten del relleu), mentre que el fons és només dibuixat a la manera d'esbós, tal i com també ho concep Algardi.

Sant Felip Neri**3 i 4.**

Giuseppe Maria Mitelli, segons Alessandro Algardi

Burí, 424x298 mm

Agostino Mitelli II, segons Alessandro Algardi

Burí, 380x300 mm

Seguint la línia familiar, aquí ens topem amb el mateix Giuseppe Maria i amb el seu fill, Agostino Mitelli II.

El motiu que representen ambdós és exactament el mateix: el Sant Felip Neri pres de l'escultor Alessandro Algardi¹⁰⁶, la mateixa posició i la mateixa expressió, però els dos han introduït un nou motiu: una tija de flors creix al costat del sant, una petita llicència poètica que semblen haver-se permès pare i fill. Sembla, però, que Agostino Mitelli II domina més versàtilment la tècnica, oferint un nivell d'expressió en el rostre dels dos personatges i un nivell virtuós en el tractament de les robes un pèl més acurat que la precisió del burí del pare. De totes maneres, som davant de gravats d'alta qualitat que aconsegueixen representar la serenitat i "classicisme" propis de l'escultor bolonyès, i en vistes del que hem pogut recollir aquí, pare i fill semblen els gravadors oficials de part de l'obra d'Alessandro Algardi.

Tomba del papa Lleó XI [Deposito di Papa Leone XI, eretto nella Basilica Vaticana]

5.

Francesco Faraone Aquila, segons Alessandro Algardi, dibuixat per Alessandro Specchi, editat per Domenico De' Rossi

Burí i aigüafort, 437x309 mm.

Aquesta estampa és idònia per explicar les fecundes relacions que s'estableixen entre gravador, pintor i editor en el marc de l'estamperia romana.

En primer lloc, Francesco-Faraone Aquila¹⁰⁷ és el net del reputat gravador Pietro Aquila. La seva activitat va desenvolupar-se a la Roma de l'última dècada del sis-cents fins les quatre primeres del segle posterior, és a dir, fins a l'any 1740. Aquila col·laborà estretament, sobretot als anys noranta, amb la *bottega* De' Rossi, gestionada pel fill adoptiu de Giovanni Giacomo, Domenico. El gravador proporcionava gravats de traducció de molts i varis temes: pintures de Rafael, F. Albani, Lanfranco, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Carlo Maratti, i també col·leccions

¹⁰⁶ Estampa que apareix a l'INDICE de 1677, A. GRELLI IUSCO (Redactora). *Indice delle Stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana.* (Artemide, Roma, 1997). p. 76: "San Filippo dell'Algardi in Piedi".

¹⁰⁷ Per veure més sobre el gravador, veure P.K. "Francesco Faraone Aquila" a Thieme-Becker, II, 1908, p. 50 i A. GRELLI IUSCO, o. c. (Nota 101) p. 57.

d'antiguitats¹⁰⁸. El seu nom apareixeria també en obres com les dues que tenien la pretensió d'evocar la Roma arqueològica, que Domenico De'Rossi hauria promogut i publicat encomanant-ne la cura a Paolo Alessandro Maffei¹⁰⁹: la *Raccolta delle statue antiche e moderne* i les *Gemme antiche figurate*, una sèrie enciclopèdica –la primera d'aquest vastes mesures– en la que el gravat d'Enea Vico¹¹⁰ s'alternava amb altres de recentíssims, molts d'ells de Francesco Aquila¹¹¹.

Més endavant serà cabdal la figura d'Alessandro Specchi, que resultà l'inventor i el dibuixant d'Aquila en moltíssims projectes, com ara la *Raccolta di vasi diversi... e diversi targhe*, però en especial en el segon llibre de l'*Studio d'Architettura Civile i per l'Arco per il Passaggio di Innocenzo XIII*¹¹².

Així, els noms de Francesco-Faraone Aquila i Alessandro Specchi es col·locaren en el centre de l'estamperia De'Rossi durant els primers vint anys, aquests particularment intensos en l'activitat editorial de l'estampa romana.

Escultura d'Inocenci X

6.

Nicolas Dorigny, segons Alessandro Algardi, editat per Domenico de'Rossi, de la sèrie *Raccolta di Statue Antiche e Moderne*.

Burí i aigüafort, 360x244 mm.

Nicolas Dorigny és un dels gravadors amb més presència (si no el que més) en tota la nostra recerca. És precisament per aquest motiu, que deixarem per més endavant la seva trajectòria i qualitats plàstiques quan ens disposem a parlar dels gravats de Bernini –donat que és un dels seus gravadors preferits i que més ha produït *d'après* de la seva obra -. Aquí només em limitaré a explicar breument la presència de gravadors forans a la ciutat de Roma, i en especial, d'aquells francesos¹¹³.

¹⁰⁸ R. CORNULEDA, o . c. (Nota 78), p.28.

¹⁰⁹ Paolo Alessandro Maffei (1653-1716) era un antiquari amb educació humanista, que treballava a Roma. Maffei era el fill de Paolo Maffei i la seva dona Giovanna di Raffaele, ambdós provinents de la família dels Volterra.

¹¹⁰ Enea Vico (1523-1567) va ser un gravador italià nascut a Parma especialitzat en gravats basats en pintures antigues. Vico va gravar per Cosimo I de'Medici i després, per Alfons II, el Duc de Ferrara.

¹¹¹ Vegeu annex d'imatges, on es mostra una pàgina de l'INDICE original on hi apareix el seu nom. A. GRELLI IUSCO, o . c. (Nota 101), p.19

¹¹² Projectes que també apareixen a l'INDICE original, A. GRELLI IUSCO, o . c. (Nota 101), p. 192: 26 c.3 i c.4

¹¹³ R. CORNUDELLA, o . c. (Nota 78).

El flux incessant d'artistes francesos aportà, al llarg de la segona meitat del segle XVII, algunes de les figures més importants de la calcografia de l'època. Naturalment molts d'ells queden lluny de l'experiència del gran Claude Mellan, però a partir del viatge d'aquest, la presència francesa augmentà progressivament a la ciutat de Roma. En part segurament foren atrets per l'estil de Cornelis Bloemaert, i alguns fins i tot haurien estat deixebles directes. Així doncs, en companyia dels artistes nòrdics (en especial dels Països Baixos), contribuïren de forma definitivament a la difusió de l'art romà i col·laboraren estretament amb els seus màxims exponents, com Bernini, Pietro da Cortona o Carlo Maratti. Les seves estades a la ciutat italiana marcaven definitivament la seva trajectòria com a gravadors, per poc que hi romanessin, i alguns, fins i tot, s'hi quedaven tants anys que esdevenien perfectament "italianitzats", "romanitzats", amb un llenguatge molt pròxim a les formes barroques italianes del moment. Els noms més destacats de l'esfera artística francesa –alguns d'ells tindrem la oportunitat de veure'ls- són: François de Poilly, Guillaume Chasteau, Etienne Picarsd, François Spierre, Gérars Audran, Benoît Farjat, Jean-Louis Roullet i, per suposat, Nicolas Dorigny.

François Duquesnoy (1597-1643)

Santa Susanna

1.

Benoît Thiboust, Santa Catalina, segons François Duquesnoy

Burí, -

François Duquesnoy és un dels artistes menys gravats de tot el segle, segons els paradigmes d'aquesta cerca. El celebradíssim motiu de la Santa Susanna sembla tenir poc ressò en les cases editorials i en el negoci de l'estampa, i per tant el model híbrid entre allò modern i les proporcions clàssiques sembla tenir poques repercussions. Tanmateix, degut a aquesta versatilitat, l'escultura sembla poder conciliar un canvi del personatge, tot i mantenir les formes de l'escultor flamenc intactes. És el cas del gravat del francès Benoît Thiboust, on el gravador ha pres la posició, actitud i plàstica de l'escultura però l'ha transferit a una Santa Caterina. En un exercici imaginatiu notable, ha dotat la santa dels seus atributs per conferir-li l'impuls didàctic, un dels pilars de l'essència de l'estampa durant aquest segle. Catalina d'Alexandria o Santa Catalina de la Roda és una màrtir primitiva del segle IV condemnada a la mort a la roda per negar-se rotundament a la conversió al paganisme. Segons la llegenda, la roda es va trencar en tocar-la, essent decapitada; i és precisament el motiu que representa Thiboust als peus de la santa, com ja al 1577 l'havia gravat Agostino Carracci.

De Benoît Thiboust tenim poquíssima informació. De fet, ni apareix a cap de les primeres publicacions sobre gravat del segle en qüestió (per suposat, Baldinucci no en parla) ni del segle següent; ni tan sols sabem del cert les seves dates de naixement i mort: potser va néixer al 1660 i morir el 1719, però no en tenim la certesa. El que està clar és que era francès i que va passar per Roma, adoptant perfectament les formes que el barroc romà li proporcionava. Només cal fer-li una ullada als gravats d'altíssima qualitat que el seu burí elaborava, plasmant gairebé a la perfecció els plects en moviment de les robes de la Santa Susanna de Duquesnoy, atenent d'una forma sensible a la dolçor de l'escultura, inclús potenciant aquesta faceta més tendre al fer petites modificacions al rostre de la santa, convertint la seva expressió en quelcom més amable, lluny de la gravetat del martiri que traspua l'escultura original.

2.

Anònim, segons François Duquesnoy

-

Naveguem en el mateix mar de preguntes si seguim endavant amb la trajectòria de motius gravats de *Il Fiammingo* (a Roma se'l coneixia amb aquest sobrenom), i concretament amb aquest gravat. No sabem qui és l'autor d'aquesta Santa Susanna, ni tampoc la tècnica (tot i que sembla una combinació de talla dolça amb aiguafort i burí). El que podem observar, però, és una sensibilitat que s'acosta més a la gràfica i al dibuix, que no pas a la gramàtica gravística més pura del burí.

Sant Andreu

Pietro del Po, segons François Duquesnoy

Aiguafort, 278x198 mm.

Parlarem més endavant sobre Pietro del Po i el seu característic ús de l'aiguafort. Si de cas, el més destacable aquí és la presició amb la que el gravador copsa la sensibilitat que Duquesnoy tant encertadament havia conferit al seu Sant Andreu. Mitjançant una praxi més lliure que com veurem li ofereix la sàvia manipulació de l'aiguafort, del Po és capaç de percebre els subtils canvis de llum d'una escultura tridimensional que, a més, està en una posició elevada respecte l'espectador.

Així, el gravador italià transmet de forma gairebé perfecte els plecs del ropatge del sant, així com l'expressió de resignació del seu rostre, però no obstant, el tractament de l'anatomia resulta un tant poc profund i esquemàtic. Tot i això, la perspectiva, punt de vista, proporcions i profunditat són elements que del Po domina de forma gràcil i harmoniosa.

Gian Lorenzo Bernini¹¹⁴ (1598-1680)

Benoît Thiboust

Com dèiem, de Thiboust en sabem ben poca cosa, però els gravats que elaborà a partir dels models de Bernini tenen una qualitat molt major que el que vèiem a propòsit de la Santa Susana de François Duquesnoy. En aquest cas, Thiboust representa l'Èxtasi de Santa Teresa i la Santa Bibiana. Aquesta última, al contrari de la primera serà un motiu molt gravat, com veurem, però en canvi l'episodi més celebrat de la vida de la santa espanyola i la fita més important, sota la perspectiva contemporània, del geni Benini i de bona part de l'escultura barroca del segle, només es grava un sol cop, i a mans del gravador francès¹¹⁵.

Thiboust ens presenta una magnífica Santa Bibiana fora de la seva fornícula, en un temps i un espai etern on un raig de llum il·lumina la devota Bibiana, però que conserva exactament les mateixes formes que les que Bernini confereix a la màrtir. El gravador ens ofereix, de fet, una versió en dues dimensions de l'escultura a causa del domini del clarobscur, que li aporta volum i profunditat –fixem-nos, per exemple, en l'ombra de la nuca de la santa, o en la seu maluc dret: zones més fosques de l'habitual-. La delicadesa amb la que el burí descriu la caiguda de les robes, en un esforç imitatiu prou notable; la gràcia del gest de la santa, un pèl més frontal (potser per ajudar a la didàctica del motiu) i la mirada alçada en busca de la veritat celestial potenciada amb la definició de les pupil·les, són algunes de les qualitats més interessants d'aquest gravat.

Més laboriós és el cas de l'Èxtasi de Santa Teresa, un exemplar en què només s'hi ha representat el fenomen essencial de la capella: la transverberació. Si bé l'essència general de l'episodi sembla present, el fet és que el gravat de Thiboust redueix la complexitat de la temàtica i les formes de l'escultura a un esquema més simple i amb menys matisos. No parlo de la textura de la imatge –potser un dels aspectes més lloables del foli del francès-, sinó del resum de les qualitats plàstiques a una expressió menor, de detall minvat. Poc carnosa sembla la faç de la santa, més gruixuts i plans els plecs de la roba i l'expressió de l'àngel, que com vèiem en l'escultura original sovint s'havia traduït com quelcom “entremaliat” aquí sembla un rostre adult, inquietant i poc innocent. Encara que la seva representació sigui, com dèiem més esquemàtica, això no treu mèrit a les qualitats indiscutibles del gravador en tant que traductor, en el sentit estricte de la paraula. És a dir, els seus gravats guarden una gran imitació quant a

¹¹⁴ Degut a l'abast de gravats trobats sobre Bernini i per respecte a l'extensió que ha de tenir aquest treball, em limito a explicar els gravadors més destacats, només amb alguna referència a gravats concrets. Per veure tots els gravats, consulteu les fitxes a l'annex.

¹¹⁵ Conjectures que s'emparen sempre sota els límits d'aquesta recerca, que molt probablement sigui incompleta, però que té l'esperança que en el futur hi hagi un estudi més extens sobre el tema, i per tant, que es puguin descobrir molts més “èxtasis” gravats.

proporcions i col·locació dels elements en la composició envers l'obra original, així com una veritable consciència de profunditat i volum.

Nicolas Dorigny

Dorigny és el gravador amb més presència en aquesta cerca i mereix, per tant, un lloc preponderant en el petit mapa que intentem traçar quant a gravats de traducció de motius escultòrics. Fill d'un conegut pintor i gravador (aquest, professor de l'Acadèmia de París) i de la filla del pintor Simon Vouet, neix al 1658 a França. Després de la mort del seu pare, va ser inhabilitat de la seva feina (era advocat) quan li va ser detectada una sordesa. El seu germà, que havia fet fortuna a Itàlia, va ser l'esquer que impulsà el trasllat de Dorigny a la capital romana al 1687, després que estudiés dibuix. Primerament es va dedicar a la pintura, però aviat arraconà aquesta activitat i es dedicà plenament al gravat.

La seva reputació va arribar després de gravar Gérard Audran i especialment intensa va ser la seva relació amb el pintor Carlo Maratti. Maratti es consolidava a inicis del segle XVIII com el pintor dominant en el panorama pictòric romà, i el seu nivell d'exigència era molt alt respecte a la tria dels gravadors de la seva obra. Sembla que molest amb Dorigny, decidí contractar un altre gravador –en aquest cas flamenc- en oposició al francès: Robert van Audenaerd.

Nicolas Dorigny proporcionà nombroses planxes a la Stamperia De Rossi¹¹⁶, primerament a Giovanni Giacomo i després a Domenico, a més de contribuir activament a la sèrie de la que ja n'hem parlat (i on trobem els noms de Giovanni Girolamo Frezza i Vincezo Franceschini) *Raccolta di Statue Antiche e Moderne*. La seva trajectòria arribà fins a l'altra punta d'Europa, quan la seva fortuna el portà a Anglaterra, des d'on va ser cridat pel seu germà amb l'encàrrec de gravar els famosos cartons de Rafael a Hampton-Court. Tornà a França, escollit per ser membre de l'Acadèmia francesa al 1725, com ja ho havia estat el seu pare i morí cec, segons les informacions, al 1746.

Juntament amb el gravador Benoît Farjat esdevingué el gravador francès més famós i sol·licitat de l'acabament del segle XVII i inicis del següent. Tant és així, que a part de gravar l'obra de Rafael, també restà molt pròxim a Il Domenichino, i gravà el seu més que famós Sant Sebastià. Tanmateix, és en els seus primers treballs on ja s'endevina l'èxit que recorreria tota la seva carrera, on es conten ja les escultures dels creuers de Sant Pere al Vaticà de Bernini.

¹¹⁶ Trobem gravats seus a l'INDICE del 1677, com ara el de la Tomba d'Alexandre VII Chigi així com l'altra gran tomba de Sant Pere al Vaticà, la d'Urbà VIII a A. GRELLI IUSCO, o . c. (Nota 101), p. 196 28, c.5 i p. 192 26, c.3.

La seva tria d'originals per interpretar no difereix gaire de la de Farjat, però els allunya l'estil gràfic. Dorigny desenvolupà una associació característica entre l'aiguafort i el burí que el portaren a una gramàtica més vibrant i vigorosa¹¹⁷.

El que tenim de Dorigny ens remet gairebé exclusivament a Gian Lorenzo Bernini (hem de exceptuar, però, el retrat del bust d'Incocenci X d'Algardi), i més concretament a la sèrie *Raccolta* (...), publicada, com dèiem, per la *bottega* editorial *alla Pace*. En aquesta sèrie hi trobaríem el Sant Longí, l'escultura de la Fontana del Moro, Neptú i Tritó, els dos profetes Daniel i Habacuc i les mitològiques Rapte de Persèfone i Apol·lo i Dafne¹¹⁸. El seu tractament dibuxístic, gestual, ràpid i vibrant, però precís i pacient és el que ens acosta a Bernini en la seva essència de moviment.

Però més enllà del tractament plàstic de Dorigny, la seva tècnica remet una dolçor en l'ús del clarobscur, cosa que repercuteix en una absència de sacrifici de l'expressió sentimental de les figures (com hem vist que sovint ocorre). Més interessant és analitzar el punt de vista i la perspectiva amb què el gravador francès fixa les escultures.

Hem parlat abastament del punt de vista de l'escultura de Bernini, on encara que l'espai circumdant de l'escultura reclami un espectador amb moviment, també és cert que algunes d'elles tenen també, un punt de vista predominant. Dorigny té en compte aquest fet: el seu tractament de les escultures contemporànies difereix del de les escultures antigues, per exemple, on el punt de vista frontal és el que defineix en bona part la visualitat de l'escultura. En el cas de les escultures de Bernini, Dorigny es mou per fixar-les en una posició a mig camí entre la frontalitat i el moviment lliure. Fixem-nos, per exemple amb el grup escultòric de Neptú i Tritó: aquí el francès defuig de la visió frontal i el representa ben bé des del lateral on la figura de Neptú dona a veure la seva potència expressiva i la seva arma resulta l'eix compositiu de la creació del francès. Però també és capaç de fer la tria correcta. En l'àmplia gama de possibilitats de punt de vista d'escultures i grups com el David o el Rapte de Persèfone, Dorigny, com un lúcid fotògraf, tria sàviament el punt de vista més idoni per tal que l'espectador sigui capaç d'endevinar aquells elements principals que defineixen en bona part l'essència de l'escultura de Bernini. Així, veiem en el David el seu cos en tensió en una posició exacte a l'original, i concebem el grup de Plutó i Prosèrpina en la seva totalitat, entenent així el significat intrínsec del motiu.

¹¹⁷ R. CORNUDELLA, o. c. (Nota 78), p. 30.

¹¹⁸ Totes elles, més la Santa Bibiana i la Tomba d'Alexandre VII Chigi les trobem a R-A. WEIGERT, *l'Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XIIIe Siècle*. Bibliothèque au Cabinet des Estampes, Tome II (Paris, Bibliothèque Nationale, 1951). Per les referències, vegeu l'annex d'imatges.

Amb Dorigny ens adonem que el gravat de traducció no és una còpia, sinó una interpretació. Encara que Dorigny no trasllada aquestes peces en llocs imaginatius ni fantàstics, sí que la seva tria de decisions quant a la via com representar-les diu molt de la seva manera d'entendre el gravat de traducció: necessita estar lligat a l'original, però alhora s'hi allibera.

François de Poilly

Provinent d'una família de gravadors, François de Poilly (1623-1693) va traslladar-se a París al 1638, on va treballar-hi tres anys sota les ordres del gravador i editor Pierre Daret, abans de començar a treballar per Pierre Mariette I. Se'l documenta a Roma set anys, del 1649 al 1656, on va forjar una relació d'amistat amb el pintor francès Pierre Mignard. Gravà obra de Bernini, Salvator Rosa, Carlo Maratti, Rafael, els Carracci i també de Guido Reni.

Amb notables habilitats pel dibuix, aquestes es fan notar en les seves reproduccions de pintura dels mestres italians, i també de francesos com Charles Le Brun o Nicolas Poussin. També elabora retrats, com ara el de Lluís XIV, del que rebé l'exclusivitat, el "*copyright*". El canvi de gust dels segles XVIII i XIX provocà una decadència de la pràctica del burí, i es revaloritzà l'aiguafort, cosa que relegà l'estil de Poilly i molts altres cap a quelcom considerat fred i monòton. François i el seu germà Nicolas de Poilly contribuïren a la reputació de París, a partir del 1630, com una de les capitals europees més destacades del gravat i l'estampa.

De Poilly només tenim el gravat de la Font dels Quatre Rius de la Piazza Navona, un gravat editat a l'editorial *alla Pace*¹¹⁹ amb tècnica combinada en la que l'obelisc, traçat de forma nítida, contrasta amb el tractament més "pictòric" i lliure de l'aiguafort que s'empra per representar les figures pròpiament escultòriques i la pedra de la base de la font.

Giovanni Battista Falda¹²⁰

Tot i que els gravats de Falda han tingut una notable apreciació, encara no han estat estudiats al detall. El subjecte del seu treball no és altre que la ciutat de Roma, on ell va viure-hi la major part de la seva vida. Falda va néixer el 7 de desembre de 1643 a Valduggia, un poble petit a la província de Novara, prop de Milà. Amb catorze anys, després del seu aprenentatge amb el pintor Francesco Ferrari, va ser enviat a viure a Roma amb el seu oncle, on va conèixer el seu primer mentor: Gian Lorenzo Bernini. De seguida els treballs de Falda sota el paraigües de l'escultor i arquitecte napolità cridaren l'atenció de l'editor Giovanni Giacomo de' Rossi. Malauradament, cap d'aquests treballs primerencs han arribat fins als nostres dies. Hi ha dubtes

¹¹⁹ A. GRELE IUSCO, o. c. (Nota 101), p. 202, 31 c.3. "*Fontana coll'obelisco del Foro Agonale, architettura del Cavalier Bernino, intagliata a bulino da Francesco Poyli in foglio papale*".

¹²⁰ Compilació dels aspectes més rellevants que assenyala Adam von BARTSCH al Volum 47, part 2 a *The Illustrated Bartsch* (Nova York: Abaris Books, 1978) dedicat a Giovanni Battista Falda.

sobre si Falda ja havia estudiat pintura prèviament o si hauria exhibit des de ben aviat una particular atenció envers el gravat i el paisatge de ciutat. El que és cert és que durant aquesta època, el jove Falda es convertí en un expert en totes les tècniques del gravat i la seva fortuna començà a manifestar-se al ser cridat per estudiar Borromini i Pietro da Cortona.

Presumiblement, el seu aprenentatge durà fins als vint anys, i el seu primer contracte com a artista independent arribà cap al 1663. Sorprenentment en una carrera que recorre només quinze anys, va gravar cap a 300 plaques, moltes d'elles de grans dimensions. Aquest fet testifica no només la seva energia i productivitat com a gravador, sinó també el seu talent natural i la seva capacitat d'esforç.

Va morir a l'edat de 35 anys el 1678, segons es creu per un desordre a la bufeta i va ser enterrat a l'església de Santa Maria della Scala in Trastevere. El primer volum relatiu a les fonts romanes, *Le Fontane di Roma*, és el primer volum d'una sèrie de quatre llibres, les plaques dels quals es conserven a *Calcografia Nazionale di Roma*.

Tradicionalment, Falda és comprès com un gravador il·lustratiu i amb un singular talent que es limita a imitar allò que veu de la realitat; a més, la crítica s'ha focalitzat en el seu rol d'il·lustrador i "recordador" de l'arquitectura urbana barroca de Roma. Encara que això és un fet lloable, en Falda hi ha, com De Rossi ja apuntava des de bon principi, elements estètics i socials. Les seves vistes de la ciutat, encara que dominades per l'arquitectura, són poblades per petites figures humanes: aquells habitants i els participants de la vida quotidiana de Roma, aquells que fan de la ciutat el que és. Però el domini de l'arquitectura en els seus treballs revelen la influència de gravadors com Stefano della Bella i Jacques Callot. En els treballs d'aquests dos artistes, tot s'articula al voltant de la figura humana, en els gravats de Falda, els personatges existeixen independentment, en un món a part, atrapats en el dia a dia de la vida dels carrers de Roma.

Malgrat això, a part de les vedute de la ciutat de Roma i la seva àmplia contribució a les fonts romanes del segle XVII, Falda gravà, a més, alguns dels monuments més representatius de la ciutat de Roma, com ara el baldaquí de Sant Pere i la Càtedra Petri de Bernini, obeint a l'esforç de produir imatges amb les que mostrar la imatge de la Roma papal de l'època.

Francesco (Faraone) Aquila

Francesco Faraone Aquila és un dels gravadors que més presència tingué a les acaballes del segle XVII i a principis del segle següent, quan, a més de reivindicar inconscientment la presència de gravadors genuïnament italians a Roma, es consolidà com una de les figures més

potents del panorama del gravat, en bona part fruit de la fecunda relació amb la casa editorial de la família De'Rossi.

A l'hora d'enfrontar-se a l'escultura de Bernini, Aquila l'aborda amb tota la plenitud que li és possible, i tot s'ha de dir, amb resultats més que satisfactoris. Si bé el gravat que dedica a la tomba funerària del papa Urbà VIII es limita a una composició gairebé esquemàtica, sense matisos i fortament marcada per l'arquitectura, en la línia d'altres capelles, com és el cas de la tomba de Lleó XI d'Algardi; en les altres dues obres de traducció de l'escultor napolità, Constantí el Gran i el Memorial de Maria Raggi la cosa canvia.

Aquí ja estem parlant d'un llenguatge un pèl més lliure de convencions, deslligat completament de la concepció de "delineant" arquitectònic, més proper al dibuix i també a la gramàtica burinística.

Si, en el cas del memorial a Maria Raggi Bernini havia subvertit els valors petrins del marbre i l'havia tornat mal leable, volàtil i lleuger, Aquila dota al seu gravat d'unes qualitats que en absolut difereixen de les de Bernini. A través de l'ús imaginatiu del traç, Aquila dota de moviment total a la composició, i, encara que sacrificant l'obscur negre alabastre de la pedra i el brillant daurat, aconsegueix un efecte impactant quant a profunditat i volum.

Aquesta traça que hem vist amb el memorial a l'hora de reproduir de manera fidedigne un motiu, tot captant-ne l'essència la trobem igualment a l'estàtua equestre de Constantí el Gran. Aquí el problema del color i el seu sacrifici en bona part es suprimeix, i passa a primer pla la importància de l'episodi en sí: la revelació. El gravat ens ofereix una idea lúcida de l'essència de l'escultura, a més del treball formal que guarda moltíssima fidelitat al model original. L'anatomia del cavall vivaç, l'expressió de sorpresa i trànsit de Constantí i fins i tot l'ús de la llum per modelar les formes de les robes del pla de fons i de la volta cassetonada són algunes de les qualitats més destacables d'aquest gravat.

Jacques Blondeau

Blondeau va néixer a Anvers el 1655 i morí a Roma al 1698. Fou un gravador dels Països Baixos que viatjà a Roma, segons explica Arnold Houbraken¹²¹, on s'uní als Bentvueghels, una societat d'artistes alemanys i flamencs que eren a Roma en el període comprès entre el 1620 i el 1720.

És probable que fos aprenent al taller de Frederik Bouttats II, un gravador nascut també a Anvers cap al 1620, autor d'algun disseny propi (sobretot retrats) i gravador de traducció

¹²¹ Arnold Houbraken (1660-1719) va ser un escriptor i pintor de Dordrecht, més conegut per ser el biògraf dels artistes nòrdics.

d'altres mestres. També va realitzar un viatge a París però quan arribà a Roma s'hi quedà fins la seva mort.

El cert és que, més enllà de l'escassa informació biogràfica d'aquest personatge, el realment interessant és la seva producció, en aquest cas de les dues estructures berninianes que estan a cavall entre l'arquitectura i l'escultura: La Càtedra Petri i el baldaquí, ambdues a Sant Pere al Vaticà¹²². La precisió del seu traç és lloable, però segurament ho és amb més grau l'expressivitat, a resultes del domini de l'aiguafort combinat amb el burí, cosa que produeix aquestes formes ondulants, molt pròximes al moviment propi de les creacions de Bernini.

François Spierre

*“Nella Città di Nansi nella Diocesi di Tul, stata madre del singolarissimo Callot l'anno di nostra salute 1643, venne a questa luce Francesco Spierre”*¹²³. Així arranca la referència a François Spierre de la mà de Filippo Baldinucci a una de les fonts més reconegudes i primerenques del gravat: el *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame*.

François Spierre va ser un dels deixebles de François de Poilly a l'escola de París, i aterrà a Roma al 1664 amb el ferm convenciment de treballar amb el cèlebre pintor Pietro da Cortona; propòsit que finalment aconseguí i es consagrà com un dels grans col·laboradors de la *caposcuola* romana. Malauradament, després d'haver estat uns anys treballant per Cortona, va perdre el seu favor i el substituïren per Bloemaert (del que ja n'hem parlat): *“cominciò a venire in parere che lo Spierre, o per un certo suo genio e bizzarria pittoresca, o per altra, che se ne fosse la cagione, non volesse soggetarsi nell'intagliare l'opere, ed invenzione sue alla sua maniera quante oegli avrebbe voluto; onde incominciò a non valerse più di lui; ma in quel cambio davale ad intagliare a Cornelio Bloemaert...”*¹²⁴.

Conseqüentment, Spierre entrà a formar part del grup proper a Gian Lorenzo Bernini i establí una relació estreta amb l'escultor, que admirava profundament el talent del francès, *“dal quale siccome fu assai stimato così ricevè ordini di far molti lavori i quali poi fu solito condurre per lo più ad una taglia sola secondo lo stile di Monsù Melano di Parigi”*¹²⁵. És per això que Spierre ens ofereix una mostra del seu indiscutible domini en l'estampa de l'Altar de Sant Pere al Vaticà¹²⁶, un altre dels

¹²² Presents a l'INDICE dels De' Rossi, A. GRELLI IUSCO (Nota 101), p. 194, 27 c. 10: *“Ciborio, o Baldacchino collocato sopra la Confessione, sotto la Cupola di S. Pietro in Vaticano, invenzione del Cav. Bernino, intagliato a bulino in foglio imperiale”* i p. 403: *“Né d'altra parte s'è trovata conferma all'attribuzione al Blondeau, cui la matrice summenzionata pe riferita nei più recenti Cataloghi della Calcografia romana; una attribuzione che, se confermata, escluderebbe, per ovvie considerazioni cronologiche, la pertinenza della matrice al nucleo della raccolta De Rossi costituito ante 1648”*.

¹²³ F. BALDINUCCI, o. c. (Nota 99), p. 213.

¹²⁴ F. BALDINUCCI, o. c. (Nota 99), p. 216-217.

¹²⁵ F. BALDINUCCI, o. c. (Nota 99), p. 253

¹²⁶ A part d'aquesta estampa, en trobem d'altres *d'après* al model de Bernini, però que no són motius escultòrics, sinó pintures o dibuixos del napolità. Per alguna raó que desconec, molts dels gravats de F. Spierre responen a aquest tipus de composicions, molt a prop d'allò dibuixístic que consta en tots ells el nom Gian Lorenzo Bernini.

exemplars del motiu berninià més reproduïts, aquest cop amb una cura especial en els matisos i una atenció al detall com pocs exemplars.

És a Roma on va transcórrer la major part de la seva carrera, doncs col·laborà també amb el pintor Ciro Ferri, del qual hi ha molts gravats d'après de la seva obra. François Spierre es coronava així com un dels gravadors de traducció més importants de la segona meitat del segle que gaudí d'èxit i fortuna a la capital romana reproduint mestres italians, essent un dels models més paradigmàtics de gravadors forans que, fruit de viatges i estades a Itàlia, contribuí sobre manera a la difusió del barroc italià.

Andrea Bolgi (1605-1656)Santa Elena**1.**

Giovanni Battista Bracelli, segons Andrea Bolgi

Burí, 267x183 mm.

Bracelli, amb el seu característic estil ens presenta la Santa Elena amb una posició més o menys semblant a la de Bolgi, amb la mateixa expressió insulsa, però amb relativa poca traça quant a la posició de la figura en l'espai. Trasllada la santa a un fons absolutament pla, i no sap ben bé com gravar la creu per donar la sensació de profunditat en el lloc pla que ha inventat. De la mateixa manera, la posició dels peus resulta estranya, així com els plegats de les robes, bastant mancades de volum i textura.

Melchiorre Cafà (1636-1667)

Pietro del Po, segons Melchiorre Cafà

Burí i aiguafort, -

Pietro del Po va néixer a Palerm pels volts del 1616 i va morir a Nàpols al 1692. Nascut a l'illa italiana, va passar una part de la seva joventut a Nàpols i es traslladà a Roma al 1647. Pel que es pot deduir de la seva manera de gravar, se li ha atribuït, en la seva estada a Nàpols, el contacte directe amb el taller de Il Domenichino, a causa del seu estil a cavall entre el classicisme romano-bolonyès del pintor i el classicisme francès de signe poussinià. Entre els pintors de més renom als que Pietro del Po serví trobem Annibale Carracci, Il Dominichino, i fou el traductor de primera línia de Poussin. L'activitat del sicilià ens permet parlar d'una recuperació del gravat de traducció genuïnament italiana a Roma a partir de la meitat de segle, a la que s'hi afegirien més tard Pietro Santi Bartoli i Pietro Aquila (el pare de Francesco Faraone). Aquests pintors-gravadors (tots tenen producció pictòrica) practicaren de manera preferent l'aiguafort, combinat o no amb el burí, i enfocaren la traducció fusionant la fidelitat formal del model original amb un notable grau de llibertat pel que fa al signe gràfic. A diferència del corrent inaugurat per Cornelis Bloemaert, aquest tipus de gravadors empen les convencions gramaticals típiques de la praxi burinista, però assimilant-les a una escriptura aiguafortista més aspre, més “expeditiva”¹²⁷. Amb això no volem que s'entengui que es contraposava directament a l'ús més tradicional o “ortodox” de l'ús del burí, sinó que s'establia un diàleg entre aquest i allò espontani que defineix l'aiguafort, creant com a resultat, una experiència en la imatge molt personal i intensa.

[Altar]

2.

Francesco (Faraone) Aquila segons dibuix Alessandro Specchi, escultura de Melchiorre Cafà, editat per Domenico De'Rossi. Arquitecte de la capella: Giovanni Maria Baratta.

Burí i aiguafort, 650x454 mm

En general, els gravats de Francesco Faraone tenen quelcom especial que no veurem en cap altre gravador de tota la sèrie que hem recollit. Aquila no es conforma en representar de forma fidedigna un motiu escultòric, sinó que el concep (al contrari que els seus companys, la majoria dels quals intenta despullar els motius del seu context més immediat) emparat per l'arquitectura

¹²⁷ Adjectius i observacions de R. CORNUDELLA, o . c. (Nota 78), p. 23.

del seu entorn. És així com trasllada la importància del motiu escultòric autònom a la generalitat d'allò de què forma part, és a dir, a la capella.

El gravador actua aquí com un arquitecte que pretén projectar de forma objectiva i sense fantasies les seves construccions mentals, i és per aquest motiu que no es descuida de dibuixar-ne la planta, ni els elements arquitectònics de forma precisa i amb un constant moviment –amb un domini excepcional de la llum i l'ombra per crear les formes còncaves i convexes que defineixen l'espai-. Per tant aquí el que menys rellevància té és l'escultura de Melchiorre Cafà, perquè, de fet, per Aquila el que li dóna sentit a la caritat que traspua la pedra treballada de Cafà és la majestat amb la que s'empara sota l'estructura de Baratta, i com aquesta estableix un diàleg tant amb l'escultura del centre, com amb l'espectador.

Camillo Rusconi (1658-1728)Sant Andreu, Sant Joan i Sant Mateu**1, 3 I 4**

Giovanni Girolamo Frezza, segons Camillo Rusconi

Buri i aiguafort, 538x330 mm, 526x326 mm, 525x325 mm

Sant Jacob el Major**3.**

Vincenzo Franceschini, segons Camillo Rusconi

Buri i aiguafort, 538x330 mm

Giovanni Girolamo Frezza¹²⁸ és un dels gravadors que formava part del cercle més pròxim del pintor Carlo Maratti, i de fet, el segon amb més producció sobre la seva obra. El primer, però, fou el pintor i gravador Robert van Audenaerd, que va ser, de llarg, el responsable del major nombre de peces, juntament amb altres gravadors que també treballaren per al caposcuola, entre d'ells Frezza, Benoît Farjat, Nicolas Dorigny, Girolamo Ferroni, Andrea Procaccini, Jakob Frey i alguns altres.

Encara que interpretà de forma menys talentosa que Audenaerd les peces de Maratti, el cert és que Frezza no es quedava gaire enrere respecte el mestre nòrdic amb aquestes creacions, gravats de traducció de les escultures del desconegut escultor Camillo Rusconi.

Va ser un dels primers en usar la talla fina a Roma, en aquesta combinació de burí i aiguafort, cosa que li aportà un llenguatge a mig camí entre la correcció i precisió del burí i la llibertat de l'aiguafort, i com a resultat trobem preciosos gravats d'altíssima qualitat, amb una textura gairebé transparent, fantasmagòrica, fina i fluctuant.

Tant Frezza com Franceschini apareixen a l'INDICE delle Stampe De' Rossi, justament a la pàgina 26 de l'original, on diu: *“Si daranno quanto prima alla luce le statue dalli dodici Apostoli fatte collocate dalla santa mè. di Papa Clemente XI nella Basilica di S. Giovanni Laterano”*¹²⁹. Naturalment, no seran dotze escultures les de Rusconi, sinó quatre, que al recompte del 1738 resulten *“opera non pubblicata”*, els gravadors de la qual són entre alguns, G. Frezza (per les tres estatuets de C. Rusconi) i V. Franceschini (per la quarta). Exactament el mateix passa amb Vincenzo

¹²⁸ Per veure més sobre el gravador, vegeu P. K. “Giovanni Girolamo Frezza”, a Thieme-Becker, XII, 1916, p. 449.

¹²⁹ A. GRELLI IUSCO, o. c. (Nota 101), p. 192 26, c.7 i p. 402.

Franceschini, un gravador menor del qual no hi ha informació, però que tanmateix veiem que s'acosta a l'estil de Frezza, i resultaria difícil discernir-los a primer cop d'ull.

Conclusions

Aquest estudi es va plantejar, des de bon principi, com uns primers passos en el camí de la “recerca”. I parlo de la recerca entre cometes perquè aquest treball només ha volgut pretendre tastar alguna cosa que, d'altra manera, m'hagués sigut difícil d'experimentar, amb un resultat molt lluny del que es pot anomenar un treball pròpiament d'investigació.

Capbussar-se en un tema tant poc estudiat, difós i conegut com el gravat ha portat problemes importants i sovint, alguns maldecaps. La bibliografia específica sobre aquest tema era simplement inexistent, tots els estudis que han servit per esbossar la tesi inicial i la seva argumentació són, de fet, perifèrics, i els pocs consultables eren sobre el gravat espanyol del segle XVII, les estampes religioses i alguna noció de tècnica del gravat. Tanmateix, hi ha hagut un material de gran valor que m'ha resultat de molta ajuda pel que fa a una part del treball consistent en el gravat de traducció del segle que ens ocupa, una tesi doctoral inèdita proporcionada pel meu tutor Joan Bosch escrita per Rafael Cornudella.

Si en la part més “investigativa” la bibliografia era molt minsa, la balança es tomba quan parlem de l'apartat dedicat a l'escultura. En aquest cas el maneig de la bibliografia havia de ser, quant menys, intel·ligent i sintètic, donada la quantitat il·limitada de materials i rius de tinta que s'han escrit a propòsit d'algunes de les peces més meravelloses de tot l'art occidental.

Precisament per aquest motiu, tot i seleccionar a consciència aquelles peces útils per descriure després el seu impacte sobre paper, el cert és que no deixa de ser un recull modest, un vol d'ocell sobre alguns dels aspectes, que sota el parer de molts historiadors –i també el meu–, mereixen una descripció a l'hora de parlar sobre el fenomen del Barroc italià.

Perquè, encara que embafats de Bernini, de les seves escultures tant emocionants, de saber-nos de memòria la *Galleria Borghese* i d'haver fet servir el zoom fins al màxim per apreciar els subtils detalls que treballà sobre aquelles pedres seculars, no ens cansem d'ell. Però encara més satisfactori és el fet que, després de llegir i llegir aspectes de caire més religiós, pesats tractats i línies sobre el barroc romà, hom descobreix una immensitat d'autors originalíssims i de gran qualitat dels que havia sentit a parlar, però que mai havia tingut la oportunitat d'estudiar amb profunditat.

És llavors quan un descobreix la delicadesa de la Santa Cecília de Maderno, el sincer sentiment del Sant Felip Neri d'Algardi, la retratística de Mochi, la virtuositat de Duquesnoy, i tants altres que fan que l'experiència de descobrir-los hagi sigut realment interessant i enriquidora.

Però, a més, saber que totes aquestes figures, que l'ideal escultòric romà havia estat distribuït mitjançant petites obres d'art en paper i que arribaven arreu, és quelcom que no deixarà de sorprendre'm.

La tesi que proposava a l'inici d'aquest treball consistia, d'entre alguns aspectes, en aportar visibilitat a un fenomen en bona part oblidat per la Història de l'Art, re-valoritzar-lo i tornar-lo a posar sota el punt de mira de l'estudi. Podríem dir que la missió està aconplida a mitges. I ho és perquè un estudi totalment profund sobre aquest tema requeriria ja uns estudis superiors al grau i una disponibilitat de temps i econòmica també superior: hauria hagut de viatjar a varis indrets europeus per buscar gravats *in-situ*, als fons francesos, a l'Escorial o al Prado de Madrid, a l'Istituto Nazionale per la Grafica de Roma, o a les extraordinàries col·leccions gràfiques del British Museum de Londres.

Per tant, aquest treball ha servit, si més no, per descobrir les fronteres, per saber els límits d'una recerca com aquesta amb el temps i coneixements disponibles i, de retruc, per adonar-me del potencial i satisfacció que aporta la investigació en un moment complicat com l'actual; però que espero, hi pugui retornar més endavant.

Bibliografia de referència

Fonts:

BALDINUCCI, F. (1686). *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, Firenze.

BALDINUCCI, F. (1974-1975). *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*; a cura di F. Ranalli; appendice Paola Barocchi; indice Antonio Boschetto. Firenze: Eurografica.

G.P. BELLORI. (1976) *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [a cura di Evelina Borea; introduzione di Giovanni Previtali]. Torino: Giulio Einaudi.

BRULLIOT, F. (1817). *Dictionnaire de monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées sous lesquels les plus célèbres peintres, dessinateurs, et graveurs ont désigné leurs noms ...* Munich: aux frais de l'auteur et en Commission au Magasin des Arts et Industrie de J.G. Zeller.

COLIN, P (1916). *La Gravure et les graveurs*. Busel les: Librairie nationale d'art et d'histoire G. Van Oest & Cie.

DUPLESSIS, G. (1877). *Les Merveilles de la gravure*. París: Librairie Hachette et Cie.

FERRARIO, G. (1835). *Le Classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi, descritte e corredate...* Milà: presso Santo Bravetta.

TTTI, F. (1987). *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma: 1674-1763*. [Edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano]. Florència: Centro Di.

Bibliografia escultura barroca:

General:

ARGAN, G.C. (1955). *La Rettorica e l'arte Barocca, a Retorica e Barocco, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici*. Roma, 1955.

BOUCHER, B. (1999). *La Escultura Barroca en Italia*. Barcelona: Destino.

LAVIN, I. (1980). *L'unità delle Arti Visive*. Roma: Edizioni dell'elefante.

MONTAGU, J. (1989). *Roman Baroque Sculpture, The Industry of Art*. Yale University Press, New Haven [etc].

WITTKOWER, R. (1999). *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra.

Estudis perifèrics:

ARIÈS, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.

ARISTÒTIL. (1985). *Retòrica; Poètica* [traducció de Joan Leita; edició a cura d'Alberto Blecu]. Barcelona: Laia.

MÂLE, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía de final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro.

PANOFSKY, E. (1992). *Tomb Sculpture: Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. Londres: H.N. Abrams.

Autors:

BERNINI, G.L. (1998). *Bernini scultore: la nascita del barocco in Casa Borghese* [a cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze]. De Luca.

BORSI, F. (1998). *Bernini*. Madrid: Akal.

HIBBARD, H. (1982). *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones.

LINGO, E. (2007). *François Duquesnoy and the Greek Ideal*. Chicago: Art Institute of Chicago.

MONTAGU, J. (1985). *Alessandro Algardi*. New Haven: Yale University Press.

WITTKOWER, R. (1997). *Bernini, the Sculptor of Roman Baroque*. Londres: Phaidon Press.

Articles i capítols:

BACCHI, A. (1999). Alessandro Algardi. Rome, dins *The Burlington Magazine*. (pp. 695-697). Vol. 141, No. 1160. The Burlington Magazine Publications Ltd a <http://www.jstor.org/stable/888577>

BIALOSTOCKI, J. (1973). Barroco: Estilo, Época, Actitud, dins *Estilo e Iconografía*, (pp. 79-107). Barcelona: Barral Ed.

FEHL, P.P. (1986). Hermeticism ans Art: Emblem and Allegory in the Work of Bernini, dins *Artibus et Historiae* (pp. 153-189). Vol. 7, No. 14. IRSA s.c. a <http://www.jstor.org/stable/1483229>

LAVIN, I. (1972). Bernini's Death, dins *The Art Bulletin*, (pp.158-186). Vol. 54, No. 2. College Art Association a <http://www.jstor.org/stable/3048966>

LAVIN, I. (2007). Bernini and the Crossing of Saint Peter's, dins *Visible Spirit. The Art of Gian Lorenzo Bernini*. (pp. 1-128). Vol. 1. London: The Pindar Press.

MONTAGU, J. (1982). A Model by Francesco Mochi for the "Saint Veronica", dins *The Burlington Magazine*. (pp. 430-437). Vol. 124, No. 952. The Burlington Magazine Publications Ltd a <http://www.jstor.org/stable/880726>

BIBLIOGRAFIA GRAVAT

BELLINI, P. (1998). *Manuale del conoscitore di stampe*. [S.I]: A. Vallardi.

BLAS, J. (coord), CIRUELOS, A. BARRERA, C (1996). *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, (pp. 77-212). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional.

Ein Privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas: deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630 (2012): Akten des Internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana: Rom 10.-11. November 2008 / herausgegeben von Eckhard Leuschner. München: Hirmer Verlag.

FICACCI, L. (1989). *Claude Mellan, gli anni romani: un incisore tra Vouet e Bernini*. Roma: Multigrafica.

FURIÓ, V. (2008). *La Imatge de l'artista: gravats antics sobre el món de l'art, exposició del 23 de maig al 12 de juliol de 2008, Fundació Caixa Girona, Centre Cultural de Caixa Girona /comissari i autor del catàleg*: Vicenç Furió. Girona: Fundació Caixa Girona.

GRELLE IUSCO, A. (1997). *Indice delle Stampe De'Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*. Artemide, Roma.

Inventaris:

WEIGERT, R. A. (1951). *l'Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XIIe Siècle*. Bibliothécaire au Cabinet des Estampes, Tome II. Paris: Biliothèque Nationale.

BARTSCH, A. (1978-). *The Illustrated Bartsch*. (30 vols). Nova York: Abaris Books.

VAN LEYDEN, L. (1996). *The New Hollstein Dutch & Flemish etchinngs, engravings and woodcuts 1450-1700*. [compiled by Jan Piet Filedt Kok; edited by Ger Luijten]. (Volum Cornelis Cort I Cornelis Bloemaert). Rotterdam: Sound & Vision Interactive.

Articles:

SANTIAGO, E. (2005). Mirar Rembrandt, a *Rembrandt. La llum de l'ombra*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

BOSCH, J. (2009). La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne, a *L'Art au Village. La production artistique des paroisses rurales (XVe-XVIIIe siècle)*. Campus de La Harpe: Collection "Art & Société" Presses Universitaires de Rennes.

FURÓ, V. (2007). Texto de presentación escrito con motivo de la exposición de grabado *De Dürer a Goya. Grans artistes del gravat europeu*, celebrada el 2007 en la Galeria Francesc Mestre de Barcelona.

CARRETE, J. (2004). Breve historia del arte de la estampa, siglos XV al XVIII dins *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

MORENO, A. (1979). Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII dins *Mayurqa [Revista del departament de ciències històriques i teoria de les arts]*, Vol. 19, núm 1.

BOREA, E. (1979). Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento, dins *Storia dell'arte italiana*, I, vo1.2, Einaudi.

LEUSCHNER, E. (1991). *Francesco Villamena's "Apotheosis of Alessandro Farnese" and Engraved Reproductions of Contemporary Sculpture around 1600*, a *Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 27, Num. 3, (pp. 144-167). *Stiching voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties*.

CARRETE PARRONDO, J. (1990). *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Calcografía Nacional.

Tesis:

CORNULLEDA I CARRÉ, R. (1998). *El gravador català Miquel Sorrelló a Itàlia. Estudi biogràfic i catàleg de la seva obra*. Tesi Doctoral. Barcelona: Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona.

Fitxes

Stefano Maderno (1576-1636)

Gravat basat en el model de la Santa Cecília

1.

- Producció: Fet per Anònim
Model de Stefano Maderno (gravador) i Francesco Vanni (pintor)
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1599-1610
- Escola: flamenca
- Dimensions: 170x320 mm

2.

- Producció: Fet per Hieronymous Wierix,
Model Stefano Maderno (gravador) i Francesco Vanni (pintor)
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: anterior al 1619
- Escola: flamenca
- Dimensions: 170x320 mm

3.

- Producció: Fet per Cornelis Galle I
Model dibuixat per Francesco Vanni
Publicat per Dionisio de' Cavalieri
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí, estat (iii/iv)
- Data de producció: 1601
- Escola: flamenca
- Dimensions: 352 x 278 mm.

[Nota: els altres dos gravats dels estats anteriors (i/iv, ii/iv) es troben al Rijksmuseum d'Amsterdam i a la Bibliothèque nationale de France, a París]

4.

- Producció: Fet per Peter Isselburg
Model de Cornelis Galle I i Francesco Vanni
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: abans 1610
- Escola: alemanya
- Dimensions: 350 x 465 mm.

Francesco Mochi (1580-1654)

Santa Verònica

1.

- Producció: Fet per Francesco Mochi (inventa et facta)
Model de Francesco Mochi
- Material: paper
- Tècnica: gravat aiguafort
- Data de producció: 1630-1650
- Escola: italiana
- Dimensions: 390x286 mm

2.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Bracelli
Model de Francesco Mochi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1640
- Escola: italiana
- Dimensions: 261x178 mm

3.

- Producció: Fet per Jacques Callot
Model de Francesco Mochi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1611
- Escola: francesa
- Dimensions: 124 x 80 mm.

4.

- Producció: Fet per Cornelis Bloemaert el jove
Model de Francesco Mochi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1642
- Escola: nòrdica
- Dimensions: 280 x 182 mm.

Alessandro Algardi (1595-1654)

Ànimes del purgatori

1.

- Producció: Formalment atribuït a Alessandro Algardi
Model d'Alessandro Algardi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1600-1650
- Escola: italiana
- Dimensions: 170x130

Expulsió d'Atila de Roma per part del papa Lleó

1.

- Producció: Fet per Giuseppe Maria Mitelli
Model d'Alessandro Algardi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1655-1718
- Escola: italiana
- Dimensions: 480x335 mm

2.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Bracelli
Model d'Alessandro Algardi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí (no és verificable, se sospita pel seu ús habitual de la tècnica)
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: -

3.

- Producció: Fet per Arnold van Westerhout
Model d'Alessandro Algardi
- Material: paper
- Tècnica: burí
- Data de producció: 1666-1725
- Escola: alemanya
- Dimensions: 479x338 mm.

Sant Felip Neri

1.

- Producció: Fet per Giuseppe Maria Mitelli

Model d'Alessandro Algardi

- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1655-1718
- Escola: italiana
- Dimensions: 424x298

2.

- Producció: Fet per Agostino Mitelli II (fill de Giuseppe M^aMitelli)
Model d'Alessandro Algardi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1693
- Escola: italiana
- Dimensions: 380x300

Escultura d'Inocenci X

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model d'Alessandro Algardi
Editor: Domenico De' Rossi
Série Raccolta di Statue Antiche e Moderne.
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí i aiguafort
- Data de producció: 1704.
- Escola: francesa
- Dimensions: 360x244 mm.

Tomba del papa Lleó XI (Deposito di Papa Leone XI. Eretto Nella Basilica Vaticana)

- Producció: Fet per Francesco Faraone Aquila
Dissenyat per Alessandro Spechi
Model d'Alessandro Algardi
Editor Domenico De' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí i aquafort.
- Data de producció: Abans de 1711
- Escola: italiana
- Dimensions: 437x309 mm.

François Duquesnoy (1597-1643)

Santa Susanna

1. Santa Caterina (model Santa Susanna)
 - Producció: Fet per Benoit Thiboust
Model de François Duquesnoy
 - Material: paper
 - Tècnica: -
 - Data de producció: -
 - Escola: francesa
 - Dimensions: -

2.
 - Producció: Fet per Anònim
Model de François Duquesnoy
 - Material: paper
 - Tècnica: -
 - Data de producció: -
 - Escola: -
 - Dimensions: -

Sant Andreu

1.
 - Producció: Fet per Pietro del Po
Model de François Duquesnoy
 - Material: paper
 - Tècnica: aiguafort
 - Data de producció: -
 - Escola: italiana
 - Dimensions: 278x198 mm.

2.
 - Producció: Fet per Robert van Audenaerd
Model de François Duquesnoy
 - Material: paper
 - Tècnica: -
 - Data de producció: -
 - Escola: flamenca
 - Dimensions: -

Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680)

Èxtasi de Santa Teresa

- Producció: Fet per Benoist Thiboust
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat al burí
- Data de producció: 1681
- Escola: italiana i francesa
- Dimensions: 436x292

Sant Longí

1.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Bracelli
Model de G.L. Bernini
Editor Giovanni Giacomo de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: 1640
- Escola: italiana
- Dimensions: 268x183

2.

- Producció: Fet per Anònim
Model de G.L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: -
- Data de producció: -
- Escola: -
- Dimensions: -

3.

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G.L. Bernini
Editor Domenico de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort i burí
- Data de producció: 1704
- Escola: francesa
- Dimensions: 345x237 mm.

Santa Bibiana

1.

- Producció: Fet per Anònim
Model de G.L. Bernini
Publicat per Giovanni Giacomo de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort i burí
- Data de producció: 1650-1691 (c)
- Escola: italiana
- Dimensions: 552x370 mm.

2.

- Producció: Fet per Benoist Thiboust
Model de G. L. Bernini

Publicat per Vincenzo Billy
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1675-1719
- Escola: italiana
- Dimensions: 364x215

3.

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G.L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: entre 1652-1746
- Escola: francesa
- Dimensions: 200x315 mm.

Retrat Urbà VIII

1.

- Producció: Fet per Cornelis Galle I
Model de G. L. Bernini i P. P. Rubens
Publicat per Balthasar Moretus
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1634
- Escola: flamenca
- Dimensions: 195x138 mm

2.

- Producció: Fet per Claude Mellan
Model de G. L. Bernini i Simon Vouet
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1624
- Escola: francesa
- Dimensions: 266x178 mm

Font dels quatre rius

1.

- Producció: Fet per Anònim
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: entre 1651-1699
- Escola: italiana
- Dimensions: 205x173 mm

2.

- Producció: Fet per François de Poilly
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: Segona meitat del segle XVII
- Escola: francesa
- Dimensions: 709x485 mm

3.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Falda
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 262x210 mm

4.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Falda
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 262x212 mm.

Fontana del Moro a Piazza Navona

1.

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1704
- Escola: francesa
- Dimensions: 347x214 mm.

2.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Falda
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 192x285 mm.

Neptú i Tritó

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: indeterminada, segle XVII
- Escola: flamenca
- Dimensions: -

Font "La Braccia"

- Producció: Fet per Giovanni Battista Falda
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 187x285 mm.

Font del Tritone, Piazza Barberini

- Producció: Fet per Giovanni Battista Falda
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 195x285 mm.

El profeta Daniel

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: 1704
- Escola: francesa
- Dimensions: 346x214 mm.

El profeta Habacuc

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: 1704
- Escola: francesa
- Dimensions: 347x214 mm.

David

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort i burí
- Data de producció: 1704
- Escola: francesa
- Dimensions: 346x211 mm.

Rapte de Proserpina

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1704
- Escola: francesa
- Dimensions: 345x214 mm.

Apol·lo i Dafne

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí i aiguafort
- Data de producció: 1704
- Escola: francesa
- Dimensions: 347x212 mm.

Tomba d'Alexandre VII Chigi

- Producció: Fet per Nicolas Dorigny
Model de G. L. Bernini
Publicat per Domenico de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: 1687-1711
- Escola: francesa
- Dimensions: 397x284 mm.

Tomba d'Urbà VIII

1.

- Producció: Fet per Anònim
Model de G. L. Bernini
Publicat per Giovanni Giacomo de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1647-1657
- Escola: italiana
- Dimensions: 646x406 mm.

2.

- Producció: Fet per Francesco Faraone Aquila
Model de G. L. Bernini
Disseny de Francesco Specchi
Publicat per Domenico de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1711
- Escola: italiana
- Dimensions: 650x450 mm.

Memorial de Maria Raggi

- Producció: Fet per Francesco Faraone Aquila
Model de G. L. Bernini
Dissenyat per Alessandro Specchi
Publicat per Domenico de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1711
- Escola: italiana
- Dimensions: 610x404 mm.

Escultura eqüestre de Constantí el Gran

- Producció: Fet per Francesco Faraone Aquila
Model de G. L. Bernini
Publicat per Domenico de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1704
- Escola: italiana
- Dimensions: 521x345 mm.

Baldaquí de Sant Pere al Vaticà

1.

- Producció: Fet per Anònim
Model de G. L. Bernini
Publicat per Giovanni Giacomo de' Rossi
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1650-1691
- Escola: italiana
- Dimensions: 668x364 mm.

2.

- Producció: Fet per Jacques Blondeau
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: 1698
- Escola: flamenca
- Dimensions: 674x365 mm.

3.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Falda
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 357x500 mm.

4.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Falda
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 167x166 mm.

Càtedra de Sant Pere al Vaticà

1.

- Producció: Fet per Jacques Blondeau
Model de G. L. Bernini
Publicat per Domenico de'Rossi
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1692
- Escola: flamenca
- Dimensions: 698x480 mm.

2.

- Producció: Fet per François Spierre
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: burí
- Data de producció: 1666
- Escola: francesa
- Dimensions: 790x519 mm.

3.

- Producció: Fet per Giovanni Francesco Venturini
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: 267x183 mm

Crist amb àngels i Déu

- Producció: Fet per François Spierre
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1660-1681
- Escola: francesa
- Dimensions: 419x273 mm.

Sant Joan Baptista, fontispici de Oliva “Prediche dette del Palazzo Apostolico”

- Producció: Fet per François Spierre
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1660-1664
- Escola: francesa
- Dimensions: 305x198 mm.

Miracle de Crist

- Producció: Fet per François Spierre
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1676-1677
- Escola: francesa
- Dimensions: 308x226 mm.

Verge Maria

- Producció: Fet per François Spierre
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1665-1675
- Escola: francesa
- Dimensions: 149x130 mm.

David escanyant el lleó

- Producció: Fet per Claude Mellan
Model de G. L. Bernini
- Material: paper
- Tècnica: burí
- Data de producció: 1631
- Escola: francesa
- Dimensions: 213x148 mm.

Mare amb nen

- Producció: Fet per Jean Baron
Model de G. L. Bernini

- Material: paper
- Tècnica: burí i aiguafort
- Data de producció: 1650-1660
- Escola: francesa
- Dimensions: 211x169 mm.

Andra Bolgi (1605–1656)

Santa Elena (creuer de Sant Pere al Vaticà)

1.

- Producció: Fet per Giovanni Battista Bracelli
Model d'Andrea Bolgi

Publicat per Giovanni Battista de' Rossi

- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: 1640
- Escola: italiana
- Dimensions: 267x183 mm

Melchiorre Cafà (1636–1667)

Sant Tomàs de Villanueva (Carita di S. Tommaso da Villanova)

1.

- Producció: Fet per Pietro del Po
Model i disseny de Melchiorre Cafà

- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí
- Data de producció: -
- Escola: italiana
- Dimensions: -

2. (altar)

- Producció: Fet per Francesco Faraone Aquila
Dibuixat per Alessandro Specchi
Inventor (arquitecte): Giovanni Maria Baratta
Editor: Domenico De'Rossi
- Material: paper
- Tècnica: gravat amb burí i aiguafort
- Data de producció: abans de 1711
- Escola: italiana
- Dimensions: 650x454 mm.

Camilo Rusconi (1658-1728)

Sant Andreu a Sant Giovanni al Laterano

- Producció: Fet Giovanni Girolamo Frezza
Model Camillo Rusconi
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort i burí
- Data de producció: abans 1738
- Escola: italiana
- Dimensions: 538x330

Sant Jacob Major a Sant Giovanni al Laterano

- Producció: Fet Vincenzo Franceschini
Model Camillo Rusconi
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort i burí
- Data de producció: abans 1738
- Escola: italiana
- Dimensions: 538x330

Sant Joan a San Giovanni al Laterano

- Producció: Fet Giovanni Girolamo Frezza
Model Camillo Rusconi
- Material: paper
- Tècnica: aiguafort i burí
- Data de producció: abans 1738
- Escola: italiana
- Dimensions: 526x326

Sant Mateu a San Giovanni al Laterano

- Producció: Fet Giovanni Girolamo Frezza
Model Camillo Rusconi

- Material: paper
- Tècnica: aiguafort i burí
- Data de producció: abans 1738
- Escola: italiana
- Dimensions: 525x325

Annex d'imatges

Figura 1. Gravat de la canonització de Sant Ignasi de Loyola.

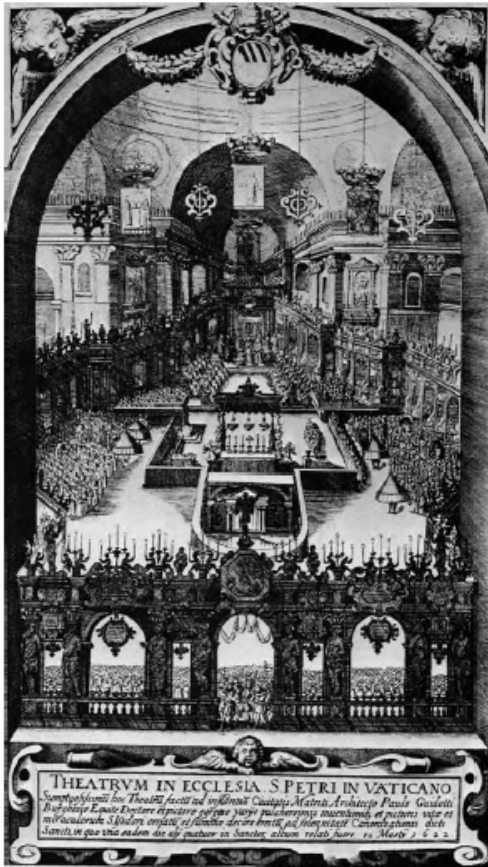
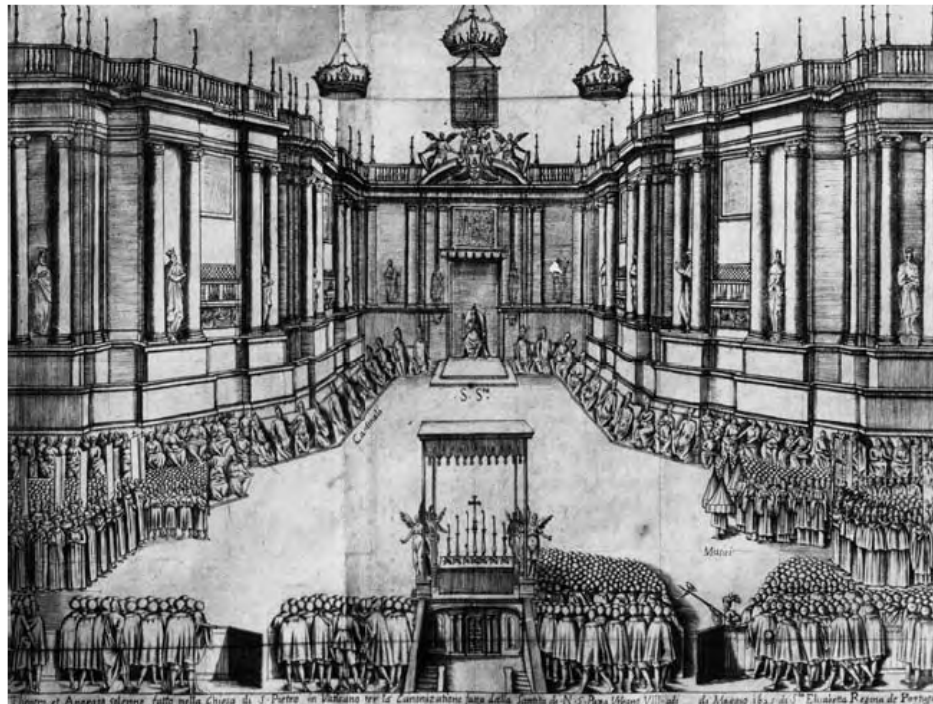


Figura 2. Pintura de la Capella Cornaro. Anònim. Capella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma, segle XVII. Schloss Museum, Schwerin. Oli sobre llenç. 1,68 x 1,2 m. Annex d'imatges.



Figura 3. Canonització Elisabet de Portugal, 1624, decoracions de Bernini, Eng. Bibl. Vat., Arch. Cap. S. P. (330x245mm).



Figures 4 i 5. Il·lustracions sobre la tècnica de la xilografia: “legno di filo” i “legno di testa”.

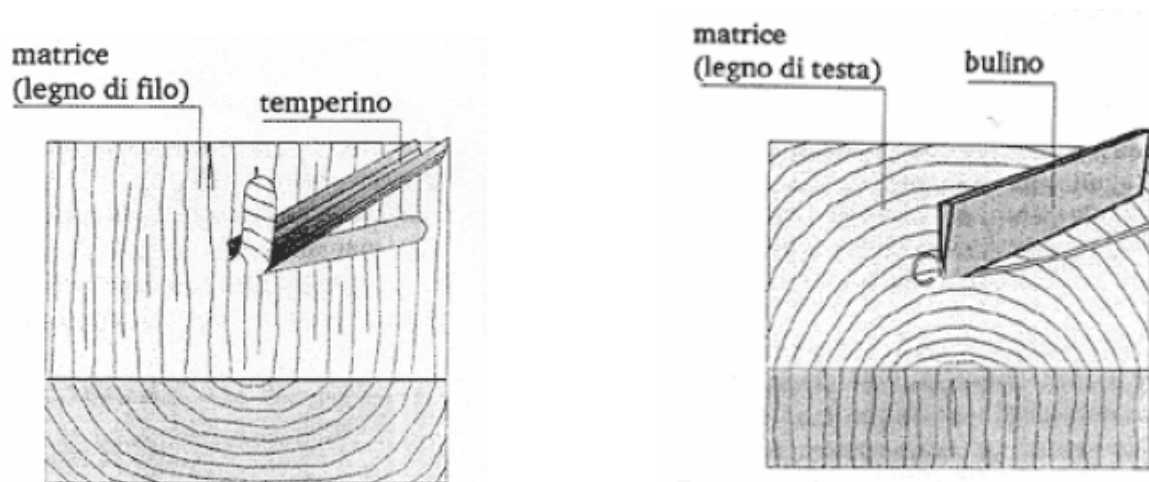


Figura 6. Cornelis Cort, segons Joannes Stradanus. La Pràctica de les Arts, 1578. Burí i aiguafort, 436x298 mm.



Figura 7. Cornelis Cort, segons Miquel Àngel. Tomba de Giulio Medici, 1570. Burí.



Figura 8. Hendrick Golzius, Hèrcules Farnese, burí. 418x304 mm.



Figura 9. Jacom Mantham, segons Miquel Àngel. Moisès. 358x238 mm.



Figura 10. Abraham Bosse. Un Sculpteur dans son atelier, 1643. Aiguafort, 260x322 mm.



Figura 11. Giovanni Pannini, Roma Moderna, 1757. Oli sobre tela, 170x245 mm. Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 12. Nicolas Chevallier, segons René Charpentier. La Galeria Girardon, 1709. Aiguafort, fris complet 557x1117 mm.



Gravats

1. Santa Cecília. Anònim, segons Stefano Maderno i Francesco Vanni



2. Model basat amb la Santa Cecília. Hieronymus Wierix, segons Stefano Maderno i Francesco Vanni



3. Santa Cecília. Cornelis Galle I, segons Francesco Vanni.



4. Santa Verònica, inventa et facta Francesco Mochi



5. Santa Verònica. Giovanni Battista Bracelli, segons Francesco Mochi



6. Bust de Carlo Barberini. Cornelis Bloemaert, segons Francesco Mochi



7. Ànimes del purgatori. Formalment atribuït a Alessandro Algardi



8. Expulsió d'Atila per part del papa Lleó. Giuseppe Maria Mitelli, segons Alessandro Algardi



9. Expulsió d'Atila per part del papa Lleó. Giovanni Battista Bracelli, segons Alessandro Algardi



10. Expulsió d'Atila per part del papa Lleó. Arnold van Westerhout



11. Sant Felip Neri. Giuseppe Maria Mitelli, segons Alessandro Algardi



12. Sant Felip Neri. Agostino Mitelli II, segons Alessandro Algardi



13. Escultura d'Inocenci X. Nicolas Dorigny, segons Alessandro Algardi



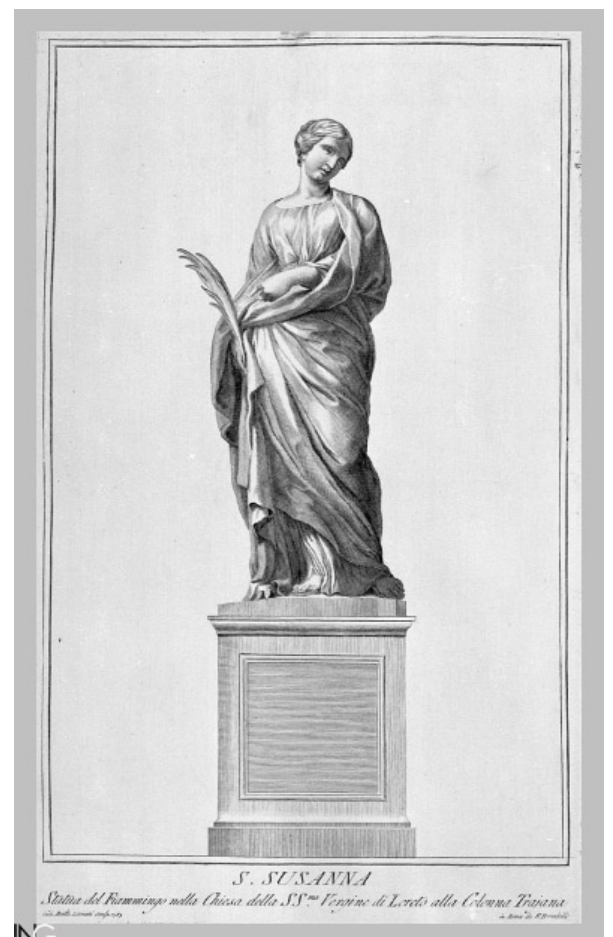
14. Tomba del papa Lleó XI. Francesco Faraone Aquila, segons disseny d'Alessandro Specchi i Alessandro Algardi



15. Santa Catalina. Benoît Thiboust, segons François Duquesnoy



16. Santa Susana. Anònim, segons François Duquesnoy



17. Sant Andreu. Pietro del Po, segons François Duquesnoy



18. Sant Andreu. Robert van Audenaerd, segons François Duquesnoy



19. Èxtasi de Santa Teresa. Benoît Thiboust, segons Gian Lorenzo Bernini



20. Sant Longí. Giovanni Battista Bracelli, segons Gian Lorenzo Bernini



21. Sant Longí. Anònim, segons Gian Lorenzo Bernini



22. Sant Longí. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini



23. Santa Bibiana. Anònim, segons Gian Lorenzo Bernini



24. Santa Bibiana. Benoît Thiboust, segons Gian Lorenzo Bernini

25. Santa Bibiana. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini

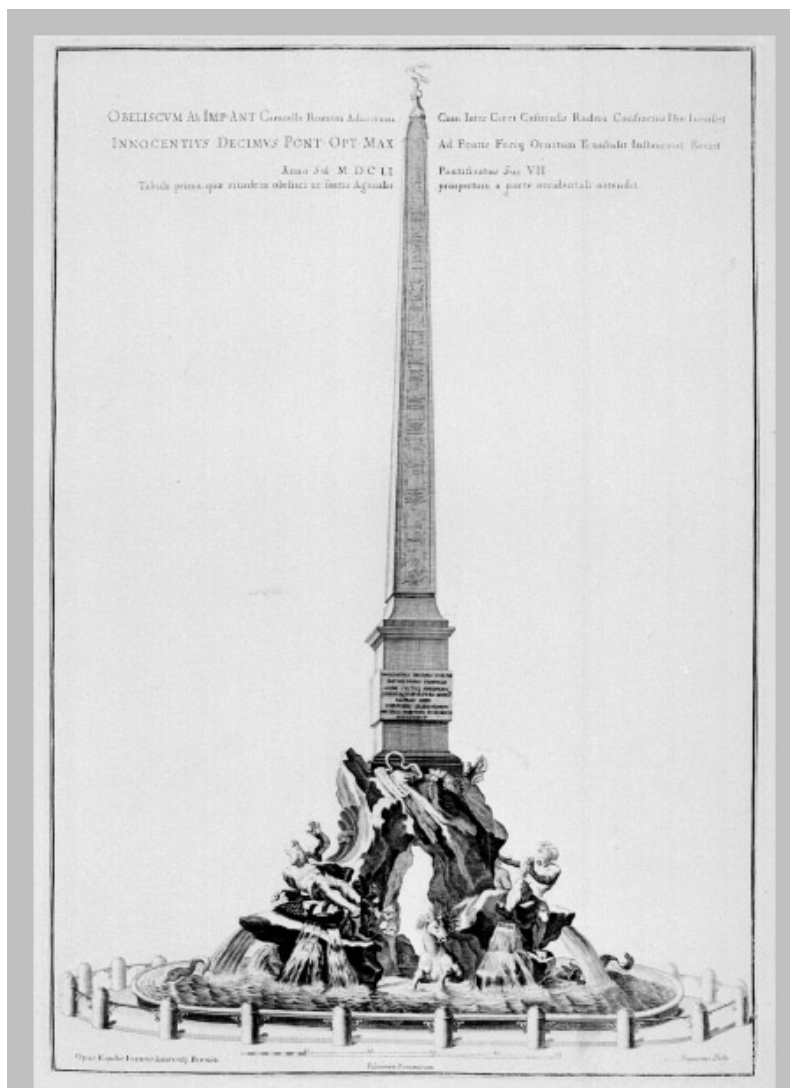


26. Retrat d'Urbà VIII. Cornelis Galle I, segons Gian Lorenzo Bernini i Peter Paul Rubens

27. Retrat d'Urbà VIII. Claude Mellan, segons Gian Lorenzo Bernini i Simon Vouet

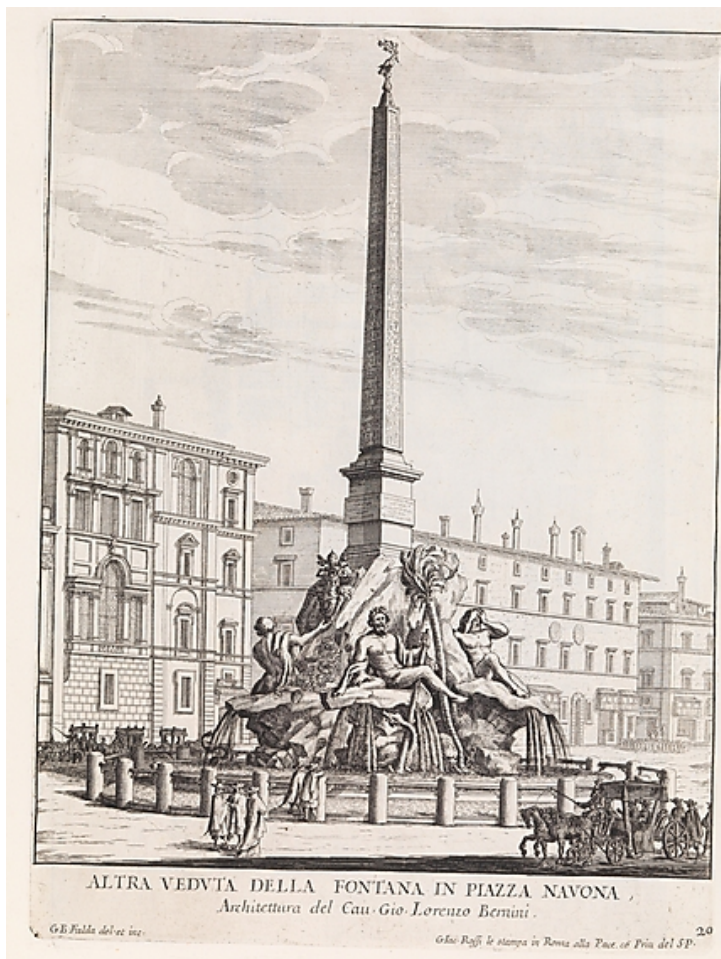


28. Font dels Quatre Rius. Anònim, segons Gian Lorenzo Bernini



29. Font dels Quatre Rius.
 François de Poilly, segons
 Gian Lorenzo Bernini

30. Font dels Quatre Rius.
Giovanni Battista Falda, segons
Gian Lorenzo Bernini

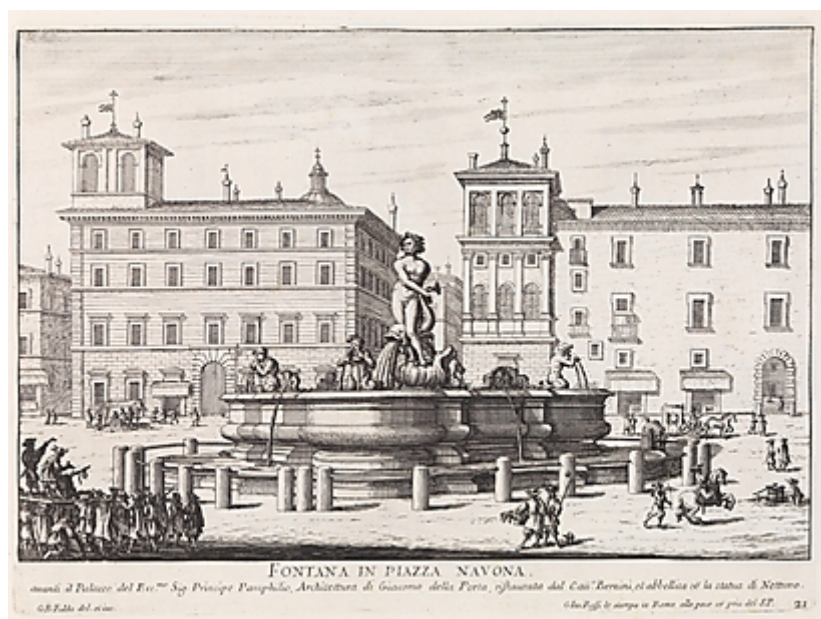


31. Font dels Quatre Rius.
Giovanni Battista Falda, segons Gian
Lorenzo Bernini

32. Fontana del Moro. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini



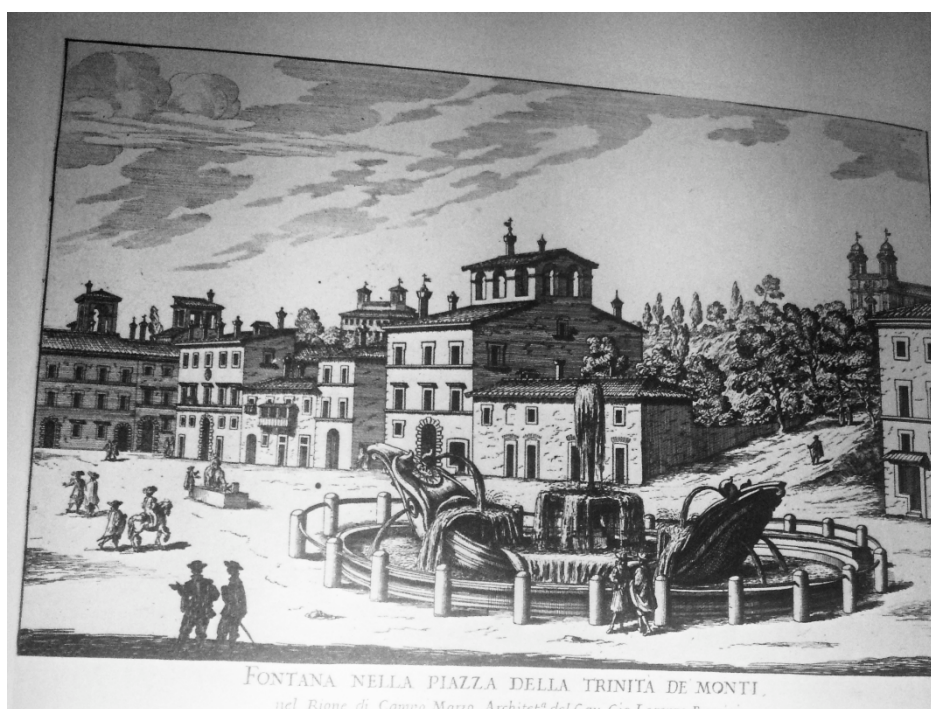
33. Fontana del Moro. Giovanni Battista Falda, segons Gian Lorenzo Bernini



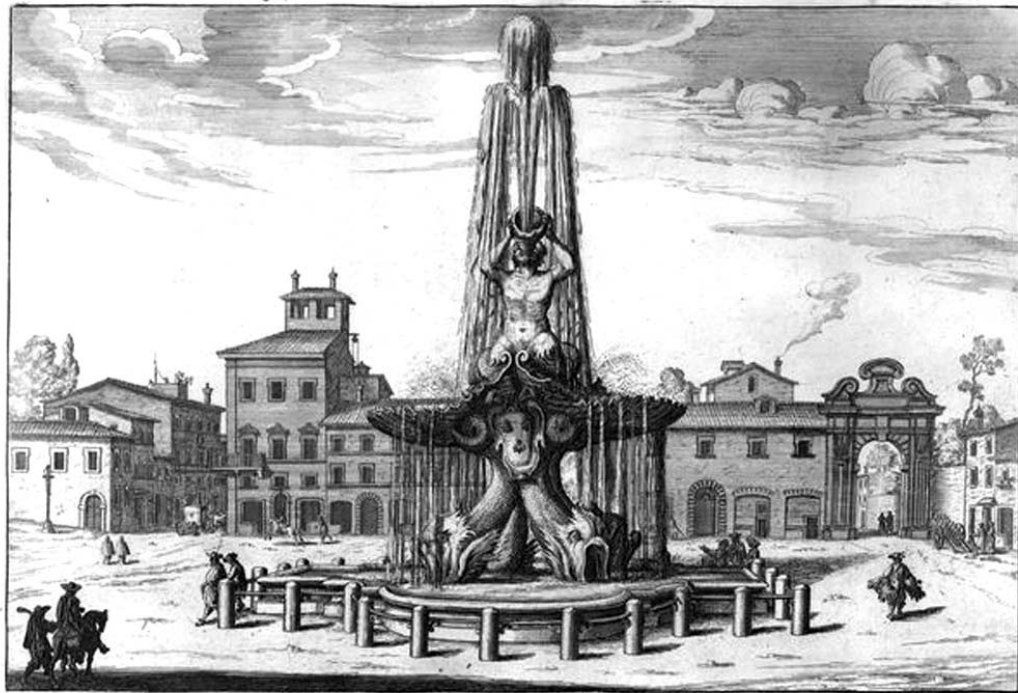
34. Neptú i Tritó. Nicolas Dorigny segons Gian Lorenzo Bernini



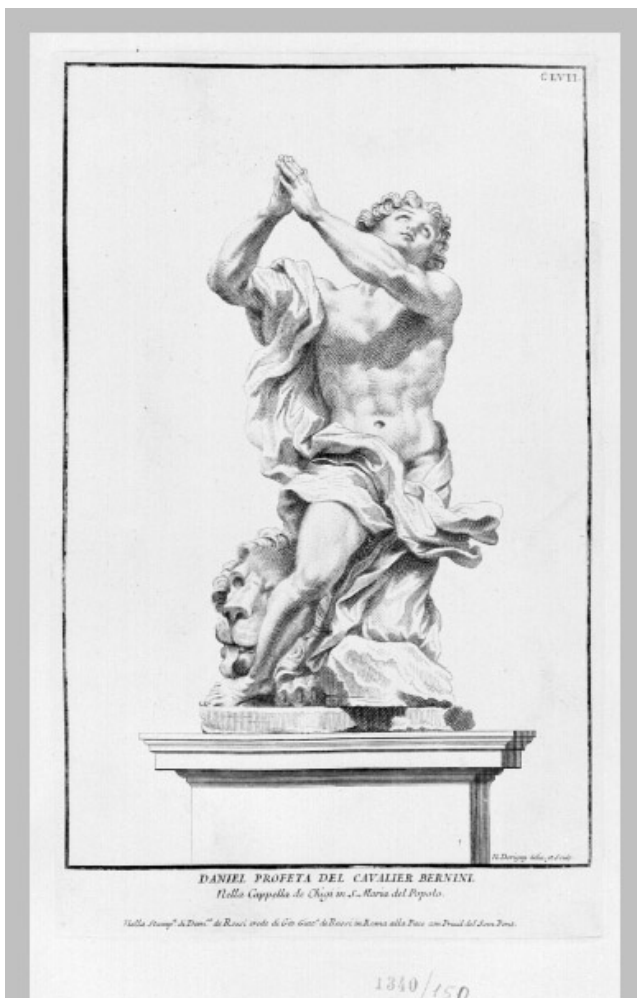
35. Font "La Braccaccia". Giovanni Battista Falda, segons Gian Lorenzo Bernini



36. Font del Tritone, Piazza Barberini. Giovanni Battista Falda, segons Gian Lorenzo Bernini



FONTANA DEL SIG. PRENCIPE DI PALESTRINA
sia la Piazza Barberina, alle radici del Quirinale in Via felice, nel Rione di Truva, Architet^o del Cav. Gio. Lorenzo Bernini.
GB Falda del. et inc. Jac. Reffle stampa in Roma alla Pace di Frua del SP. 16



37. Profeta Daniel. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini

DANIEL PROFETA DEL CAVALLER BERNINI
Nella Cappella de' Origi in S. Maria del Popolo.

Nella Stamp^a di Dani^o di Roma, sotto al Gio. Gio^o de' Ricci in Roma alla Pace con Prati del Gio. Font.

1340/150

38. Profeta Habacuc. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini



36. David. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini



37. Rapte de Proserpina. Nicolas Dorigny segons Gian Lorenzo Bernini



38. Apol·lo i Dafne. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini



39. Tomba d'Alexandre VII Chigi. Nicolas Dorigny, segons Gian Lorenzo Bernini



N. Dorigny delin. et. sculp.

DEPOSITO DI PAPA ALESSANDRO VII.
ERETTO NELLA BASILICA VATICANA.
Architettura del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini.

Nella Stamperia di Domenico de Rossi erede di Gio. Gio: de Rossi in Roma, alla Pace, con Privileg. del Som. Pont. e licenza de Sup.

40. Tomba d'Urbà VIII. Anònim, segons Gian Lorenzo Bernini



41. Tomba d'Urbà VIII. Francesco Faraone Aquila, segons Alessandro Specchi i Gian Lorenzo Bernini



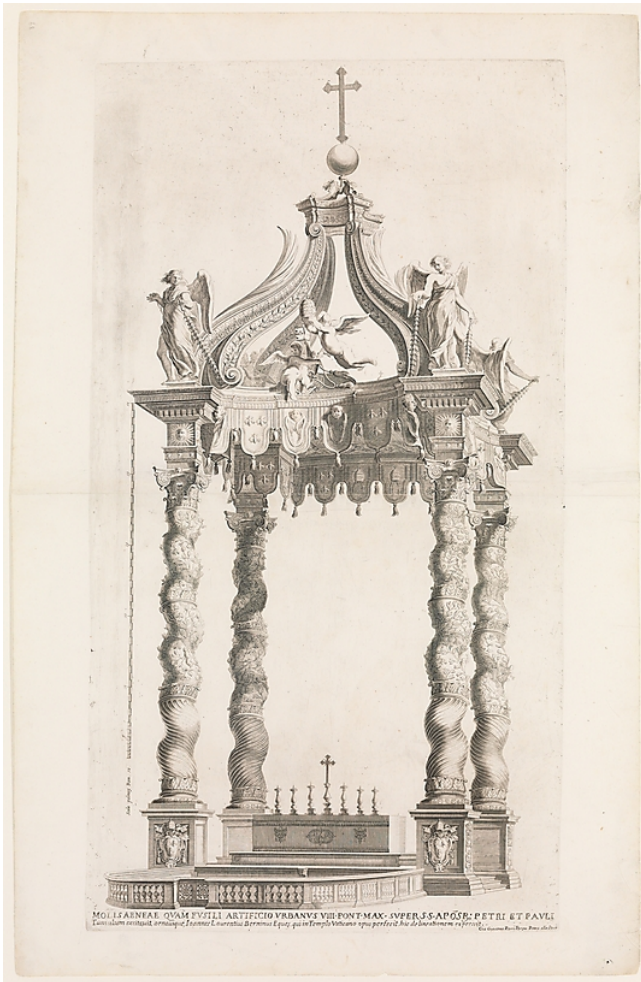
42. Memorial de Maria Raggi. Francesco Faraone Aquila, segons Gian Lorenzo Bernini



43. Escultura eqüestre de Constantí el Gran. Francesco Faraone Aquila, segons Gian Lorenzo Bernini



44. Baldaquí de Sant Pere al Vaticà. Anònim, segons Gian Lorenzo Bernini



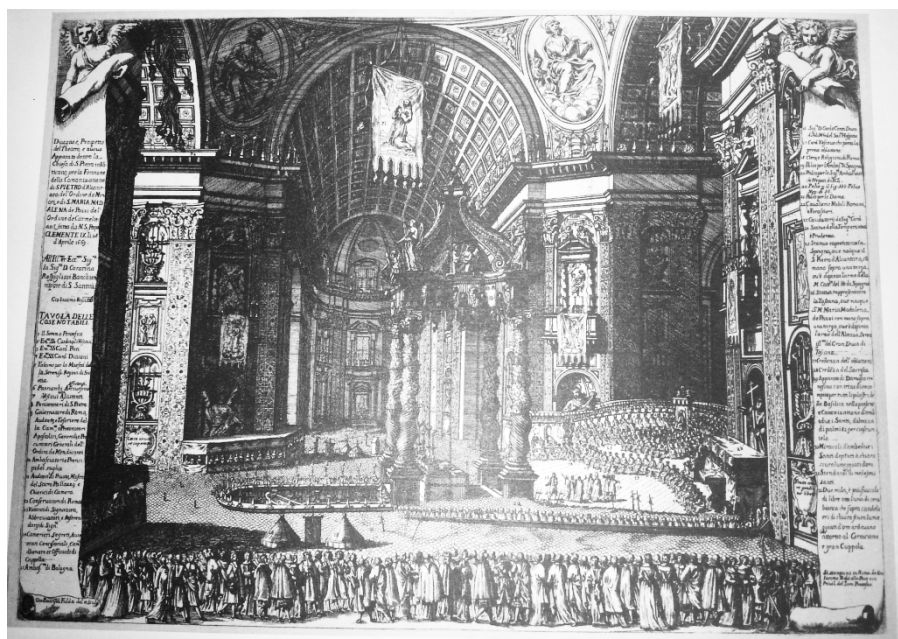
45. Baldaquí de Sant Pere al Vaticà. Jacques Bolndeau, segons Gian Lorenzo Bernini



46. Baldaquí de Sant Pere al Vaticà. Giovanni Battista Falda, segons Gian Lorenzo Bernini



47. Baldaquí de Sant Pere al Vaticà. Giovanni Battista Falda, segons Gian Lorenzo Bernini



48. Càtedra de Sant Pere al Vaticà. Jacques Blondeau, segons Gian Lorenzo Bernini



46. Càtedra de Sant Pere al Vaticà. François Spierre, segons Gian Lorenzo Bernini



47. Crist amb àngels i Déu. François Spierre, segons Gian Lorenzo Bernini



49. Sant Joan Baptista. François Spierre, segons Gian Lorenzo Bernini



50. Miracle de Crist. François Spierre, segons Gian Lorenzo Bernini



51. Verge Maria. François Spierre, segons Gian Lorenzo Bernini



52. David escanyant el lleó. Claude Mellan, segons Gian Lorenzo Bernini



53. Mare amb nen. Jean Baron, segons Gian Lorenzo Bernini



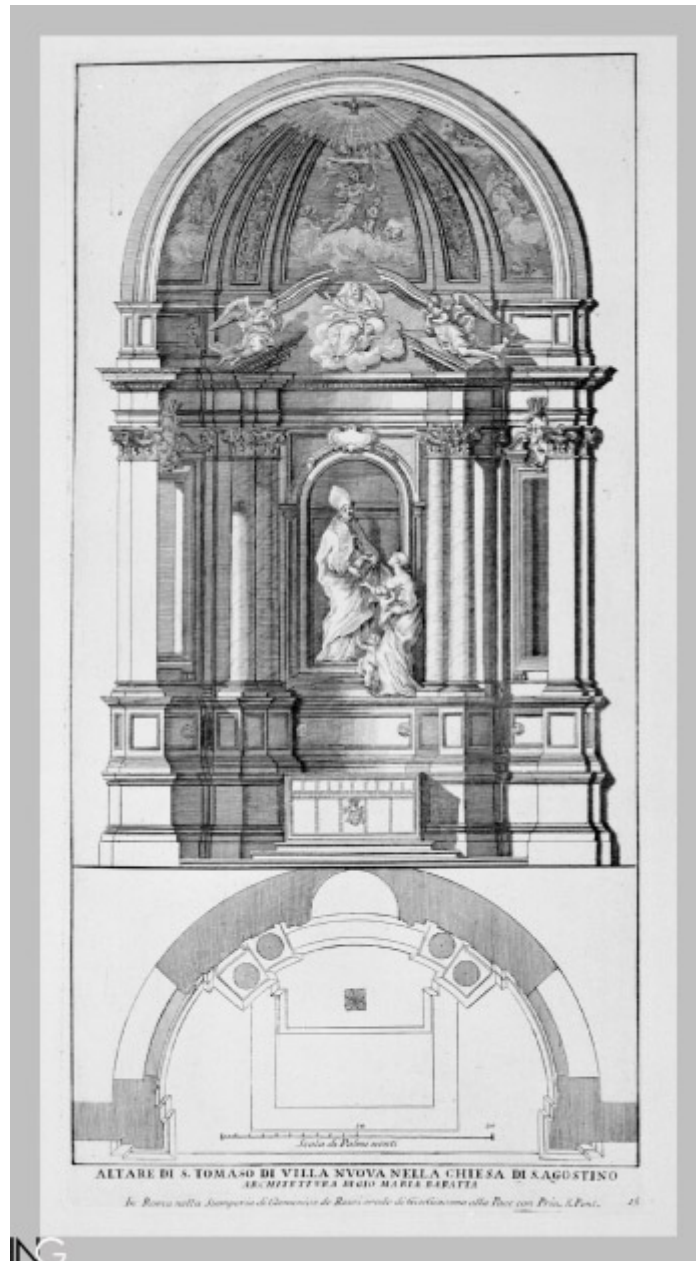
54. Santa Elena. Giovanni Battista Bracelli, segons Andrea Bolgi



55. Sant Tomàs de Villanueva. Pietro del Po, segons Melchiorre Caffà



56. Altar Sant Tomàs de Villanueva. Francesco Faraone Aquila, segons Alessandro Specchi, Gian Lorenzo Bernini i arquitectura de Giovanni Maria Baratta



57. Sant Andreu a Sant Giovanni al Laterano. Giovanni Girolamo Frezza, segons Camillo Rusconi



58. San Jacob Major a Sant Giovanni al Laterano. Vincenzo Franceschini, segons Camillo Rusconi



59. Sant Joan a Sant Giovanni al Laterano. Giovanni Girolamo Frezza, segons Camillo Rusconi



60. Sant Mateu a Sant Giovanni al Laterano. Giovanni Girolamo Frezza, segons Camillo Rusconi



Índex de continguts

Agraïments.....	1
Introducció	2
Metodologia de treball.....	4
Algunes idees sobre el Barroc.....	5
1622. Noves sensibilitats.....	9
L'art de morir.....	20
Sant Pere al Vaticà	25
L'escultura profana	32
Introducció al fenomen del gravat	38
“Incidit, non Invenit”: El gravat de traducció a la Roma del sis-cents	44
DE GRAVATS I GRAVADORS. Catàleg dels gravats trobats	52
Conclusions.....	77
Bibliografia de referència	79
Fitxes.....	83
Annex d'imatges.....	101
Gravats	107