
G. P. PANINI I LA ROMA ANTIGA I MODERNA.

Pintura i antiguitat al segle XVIII.

Anna Nadal Tenllado.
Grau d'Història de l'Art.
Facultat de Lletres.
Universitat de Girona.
1 de Juny del 2018.

Índex.

I. Introducció.	2
II. L'art del segle XVIII A Itàlia i França.	4
III. Els pintors de <i>vedute</i> i el <i>capriccio</i>	9
IV. La valoració de l'art antic. Tractats artístics i el Grand Tour.....	12
V. Els <i>souvenirs</i> i el col·leccionisme a Europa.....	17
VI. Gian Paolo Panini. Vida i obra.....	20
VII. La <i>Roma antiga</i> i la <i>Roma moderna</i> . Iconografia i escenografia.....	23
VIII. Conclusions.	28
IX. Bibliografia.....	30
X. Annexos.....	33

I. Introducció.

L'objecte d'aquest treball és oferir una visió general sobre l'art italià durant el segle XVIII, a partir de dues obres del pintor Giovanni Paolo Panini. Elles són la *Roma Antiga* i la *Roma Moderna*, ambdues encarregades pel Duc de Choiseul entre el 1754 i el 1757. Vaig conèixer per primera vegada aquestes obres l'any passat, a l'assignatura "Art i artistes a l'Europa moderna", instruïda per Francesc Miralpeix, on vaig poder fer un treball preparatori al que presento avui.

Estudiar la influència que va tenir la cultura antiga per la societat del moment és un dels motius que m'han interessat més durant el grau i aquestes obres m'han permès abordar àmpliament aquest tema. Les dues obres són clares representants del gust de la societat aristòcrata a Roma durant la primera meitat del segle i han sigut un pretext òptim per endinsar-me en el seu món.

En primer lloc he establert un marc general sobre l'art del segle XVIII, centrant-me sobretot en la pintura italiana i francesa del moment. Parlo aquí sobre gèneres i estils pictòrics, posant èmfasi sobretot en l'estètica rococó, que acaba definint tot un estil de vida. El llibre de Rudolf Wittkower sobre "l'Art a Itàlia durant els anys 1600-1700", juntament amb el Catàleg de l'exposició dirigida per Joseph Rishel i Edgar Peters, "Art in Rome in the Eighteenth Century", m'han ajudat a ajustar aquest marc i definir els trets més importants del segle. Per l'estudi del Rococó he utilitzat principalment el llibre de Thomas E. Crow, "Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII", i altres que he anat citant durant el treball, que he utilitzat per completar la basant més estètica. Seguidament m'he centrat en el concepte de les vedute i els caprici, prenent atenció a l'origen del gènere i fent referència a alguns dels pintors més destacats. El llibre de Giuliano Briganti sobre "Les peintres de vedute", a sigut una font de referència clau en aquest punt.

En segon lloc, he tractat la valoració de l'antiguitat per poder explicar el model que utilitza Panini a la *Roma Antiga*. Aquest apartat m'ha permès parlar sobre les col·leccions d'antiguitats més importants del segle XVII i XVIII, de l'experiència del Grand Tour i de les noves figures que apareixen al mercat artístic.

Els treballs de Francis Haskell, Salvatore Settis i Vicenç Furiò, han marcat el baix continu d'aquest apartat.

Finalment he fet un anàlisi de les obres, centrant-me primer en la vida del pintor i la seva carrera artística. Les principals monografies sobre ell les encapçalen Ferdinando Arisi i Michael Kiene, però no vull deixar de mencionar el petit treball de Leandro Ozzòla que, tot i ser refutat posteriorment, va ser el primer en fer una monografia del pintor.

Fent aquest treball he tingut el plaer de poder rellegir alguns dels autors que m'han acompanyat durant tots aquests anys a la universitat. Molts d'ells no només m'han format acadèmicament sinó que m'han fet estimar aquesta disciplina i han construït en mi una base sobre la qual treballar. Alguns d'ells són John Berger, Svetlana Alpers, Ernst Gömbrich, Francis Haskell o Pierre Francastel, entre d'altres. També ho són Victor I. Stoichita i Vicenç Furiò, als quals he pogut escoltar en alguna conferència amb gran entusiasme. Molts dels professors amb qui he fet classes aquests anys a la universitat també han format part d'això. Vull agrair especialment aquest fet al meu tutor, Francesc Miralpeix, així com els bons consells i el suport durant l'elaboració del treball.

Aprofito aquí també, per agrair a la Paula la seva companyia incondicional. Gràcies per fer-me costat, per l'estima i tanta vida juntes.

Aquest treball el dedico a la meva mare, Carmen. Com tot el que he fet i el que em queda per fer. Tot és per ella.

II. L'art del segle XVIII a Itàlia i França.

Hi ha molts termes històrics per referir-nos al segle XVIII, tot i que normalment el trobem encasellat en el segle “de les llums” o “de la il·lustració”. Intentar captar l'essència de qualsevol període històric amb una frase és molt perillós i poc precís perquè, les corrents artístiques, estètiques, filosòfiques i polítiques que el regeixen, no només són diferents sinó que es contradiuen i conviuen juntes en un mateix espai.

Durant el segle XVIII trobem tant les normes renaixentistes i barroques dels segles anteriors, com la nova estètica rococó i la inserció del neoclassicisme. Com adverteix Francastel¹, no hem de deixar que aquests termes ens ceguin per poder entendre les primeres dècades del segle XVIII en tota la seva complexitat. Els termes estilístics del Rococó i el neoclassicisme, que es solen encapsular una durant la primera meitat i l'altre a la segona meitat del segle, van conviure durant molt de temps, cosa que fa difícil establir cronologies gaire tancades. El problema resideix en què durant el segle XVIII, no hi va haver una successió d'èpoques compartimentades, marcades per un ideal absolut, sinó que van existir varies estètiques lligades a les diverses especulacions i polítiques de cada moment.

El Rococó, com diu José María Prados², va esdevenir una manera d'actuar i pensar en la vida de la societat francesa de principis del segle XVIII. Aquest nou gust cap a la sensualitat i el “divertimento” es van instaurar a França durant la regència de Felip d'Orleans (1715 – 1723), canviant els antics valors de la monarquia de Lluís XIV. Després, Lluís XV (1723 – 1774) va seguir els seus passos cap a un estil més graciós i lleuger, lluny de la “grande manière” ostentosa de Lluís XIV. Es va anar consolidant una societat galant mentre es desenvolupava un nou concepte de luxe i comoditat. Els rols socials també estaven canviant, juntament amb la idea de l'artista. La cort es va traslladar a Versalles, mentre que la noblesa vivia dispersa en palaus i es divertien en els salons i teatres de París³. La ciutat es va convertir en el centre cultural i l'art es va anar tornant més humà i menys pretensions tot i que no mancat de matisos i complicacions. La transformació decisiva va ser l'ascens social de la burgesia.

¹ FRANCASTEL, P, “La estètica de las luces”, a: FRANCASTEL, P, *et al.*, *Arte, arquitectura y estètica en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987, p. 15-55.

² PRADOS, J. M., *El Rococó en Francia y Alemania*, Madrid, Historia 16, 1989.

³ MICHEL, O, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Paris, École française de Rome, 1996.

L'escenari cultural i polític estava dominat per l'aristocràcia i la burgesia que a poc a poc anaven envaint Europa. Aquests canvis socials i culturals òbviament es veuen reflectits en l'àmbit artístic. Van apareixent noves relacions entre l'artista i el comitent, multiplicant així les figures de marxants d'art i col·leccionistes, a causa de la gran demanda artística.

Les institucions acadèmiques es van regularitzar i des del 1720 es van establir cursos anuals pels artistes. De totes elles, la més destacable va ser el saló, que ja durant el segle XVII anava celebrant exposicions, però sense tanta regularitat. Durant el segle XVIII, els salons parisencs de pintura, celebrats periòdicament al Louvre, van començar a admetre per primera vegada un públic indiferenciat que va trencar el cercle d'entesos que opinaven sobre les arts visuals fins aleshores⁴. Les bases de la crítica d'art en sentit modern van sorgir paral·lelament a la celebració dels salons de pintura organitzats per l'Acadèmia. Tot i això, el crític d'art del segle XVIII no era un professional. Al voltant d'aquests salons existien dos tipus de publicacions⁵. Per una part la guia o el catàleg oficial, el *livret*, i per una altra els comentaris i fulletons crítics, que podien ser escrits per rics *amateurs*, pintors o comentaristes de l'alta societat i es venien als cafès o al carrer.

La influència de les dones en aquest context és clau. La feminització de l'art durant la primera meitat del segle és un fet evident que serveix per diferenciar el rococó dels estils anteriors. No només per les escenes seductores que s'aniran produint, sinó també pel desplaçament interior de l'arquitectura, que es desenvolupa cap a la intimitat⁶. La jerarquia de les arts també es va anar difuminant mentre els artistes desplegaven la seva imaginació en decoracions de rocalla, objectes preciosos, mosaics, tapissos, brodats, seients luxosos, taules amb elements decoratius xinesos, miscel·lànies, ceràmiques etc.⁷ És habitual que els artistes mostrin més llibertat estilística en gèneres secundaris o en les parts complementàries de les obres, com trobem en els marges de les miniatures romàniques o en els fons de paisatge de la pintura flamenca del segle XV.

Gairebé tota la demanda de pintures amb temes històrics o al·legòrics va desaparèixer durant aquesta època. Els "boudoirs" o gabinets que s'estaven inaugurant exigien una

⁴ CROW, T, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989.

⁵ *Ibid*, p. 11-38.

⁶ MINGUET, P, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 182-210.

⁷ GONZÁLEZ-PALACIOS, A, "Open Queries: Short Notes about the Decorative Arts in Rome", a: PETERS, E; RISHELL, J (Ed), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000, p.157-205.

decoració molt diferent basada en petits quadres, dissenys de tapissos o retrats de famílies. La recurrència cap a la miniaturització és rellevant per entendre l'art i la societat d'aquest moment. Es demanaven obres amb temes lúdics i eròtics, com l'amor de les deïtats, interpretades com a escenes galants per gaudir en la intimitat. Les escenes quotidianes, comunes en el món pictòric flamenc van brindar aquí el model perfecte. François Boucher, Henri Fantin-Latour, Jean-Honoré Fragonard o Claude Joseph Vernet van ser alguns dels principals artistes productors d'aquest nou gust. Amb l'obra de la "peregrinació a l'illa de Citera" (Fig. 1) de Jean Antoine Watteau, trobem alguns dels valors contemporanis de la societat galant, com l'hàbit per la conversa refinada plasmat en un paisatge idíl·lic on es barreja el mite, el teatre i la realitat⁸.

El sòlid Rococó francès però, no va tenir gaire rellevància en la formació d'un Rococó italià, com podem comprovar amb les escales de la plaça d'Espanya d'Alessandro Specchi i Francesco De Sanctis, o en les esglésies de Settimo Vittone a Piemonte, que segueixen la forta tradició italiana. Tot i així, aquesta arquitectura classicista italiana sí que va tenir influència a França. El Palau Madama de Turín de Filippo Juvarra o el palau de Caserta de Luigi Vanvitelli, són dos bons exemples d'això. A partir del 1725 l'arquitectura romana va anar guanyant força amb una nova generació d'artistes. Alessandro Specchi va ser un dels que va trencar amb els repertoris classicistes, dotant els seus espais de nous valors escenogràfics.

A Itàlia durant les primeres dècades del segle XVIII, van coincidir diverses tendències arquitectòniques. El neopalladianisme, fonamentalment anglès, va conviure amb l'arquitectura de l'arcàdia. Mentre l'herència de Francesco Borromini i Guarino Guarini, amb les tendències classicistes de Carlo Fontana, seguien fent de referència als arquitectes. Entre ells cal destacar els projectes de Nicola Salvi, Ferdinando Fuga, Alessandro Galilei, Luigi Vanvitelli i Filippo Juvarra⁹.

El patronatge artístic italià seguia dominat pels papes i un petit nombre de famílies romanes durant el segle XVII. La competició entre ells per dominar el tron de Sant Pere va definir les característiques del patronatge del barroc. Però el nepotisme de les famílies papals va ser radicalment alterat amb l'atmosfera de la reforma protestant i l'ascens de

⁸ MINGUET, P, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁹ WITTKOWER, R, *Arte y arquitectura en Itàlia, 1600 – 1750* (10ª ed), Cátedra, Madrid, 1999.

nous pontífexs al final de la il·lustració. Després de la butlla papal d'Inocenci XII al 1692, es va abolir l'enriquiment d'aquests dirigents eclesiàstics i va emergir una nova actitud. Aquesta es basava en glorificar la institució papal a partir de les nocions de la contrareforma sobre l'*Ecclesia Triumphans*, per tenir així una justificació racional sobre la continuació del llegat papal a la societat europea¹⁰. Seguint aquest model, els papes del segle XVIII, van utilitzar la cultura i l'art per provocar una bona impressió tant als catòlics com als protestants. Per fer-ho van iniciar tot un seguit de restauracions, principalment a les esglésies d'època medieval com Sant Climent o Santa Maria Maggiore, que ajudaven a consolidar el llegat monumental de la roma antiga. Alguns papes com Clement XI i Benet XIV van repartir també beques per la recerca i publicació en arqueologia, eclesiologia i ciències naturals. Aquest suport va fer promoure Roma com a destí de peregrinatge intel·lectual i artístic¹¹.

Tot i els models de l'Antiguitat i les obres de la mateixa història de la pintura italiana, encapçalada de Rafael a Tiziano o de Miquel Àngel a Carracci, la pintura italiana del segle XVIII va formular gran part de les alternatives pictòriques europees. L'auge del col·leccionisme i l'aparició d'imatges diversificades segons el tipus de públic va permetre una multiplicitat de solucions i escoles locals. Si unim a tot això la continuïtat del mecenatge cortesà i eclesiàstic, així com l'auge de les acadèmies, tindrem un panorama aproximat d'aquest moment.

Prendré d'exemple la vil·la Albani de Roma, perquè en ella podem veure les contradiccions estilístiques que plantejaven algunes obres durant aquest període. Va ser construïda per l'arquitecte Carlo Marchionni, entre 1756 i 1763, per contenir les antiguitats del seu comitent, el Cardenal Alessandro Albani. Tot i això la seva arquitectura està formulada en l'ordre i l'eloqüència del barroc, el seu jardí té la naturalitat artificiosa del manierisme, la seva ornamentació interior segueix la tendència rococó i per altra part es escenari d'algunes pintures que són veritables manifestos del nou gust i de les tertúlies artístiques del moment. El cardenal va escollir a Winckelmann com a bibliotecari i al Mengs com a pintor. "El parnàs" de Mengs era una de les obres més admirades de la vil·la

¹⁰ TAYLOR, F, H, *Artistas, príncipes y mercaderes, Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luís de Caralt, 1960, p. 300 - 307.

¹¹ JOHNS, C, "The Entrepôt of Europe", a: PETERS, E; RISHHELL, J (Ed), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000, p. 17-23.

i de visita indispensable pels viatgers del Grand Tour. La composició horitzontal recorda algunes pintures romanes conegudes. Per un costat és un intent d'emulació del *Parnàs* de Rafael i per un altre, es deixa influenciar per l'antiguitat segons els principis idealistes de Winckelmann. L'Apol·lo que presideix l'escena està inspirat directament en l'Apol·lo Belvedere, considerat per Winckelmann com l'ideal de bellesa grega.

Giovanni Battista Piranesi va ser un artista rellevant per entendre l'estètica de l'art italià. Tot i ser format com a arquitecte, es va dedicar especialment als gravats i dibuixos d'arquitectures. Les seves obres plantejaven un suposat rebuig tant a les teories racionalistes¹², com dels arqueòlegs i erudits que havien descobert l'ordre dòric grec sense base, un origen primitiu. També posava en evidència la doctrina vitruviana i el sistema d'ordres tal com s'havien codificat durant el Renaixement. El seu concepte d'història estava més a prop de les teories de Fischer von Erlach, que intentava demostrar que l'ordre toscà dels etruscs era hereditària d'una altra tradició diferent de la clàssica.

Va tenir molta influència sobre un grup d'artistes francesos que van seguir desenvolupant una verdadera revolució arquitectònica. Tot i que la majoria de projectes es van quedar en l'àmbit del dibuix, els canvis conceptuals són decisius pel que fa a la composició i al projecte arquitectònic. Alguns d'ells van ser M. Ribart amb el projecte d'elefant triomfal o J.C Bellicard. Cal destacar l'arquitecte francès Jean-Laurent Legeay, que també a través de gravats, va divulgar imatges profundament inspirades en l'obra de Piranesi. Ell no només acceptava que les seves arquitectures quedessin en paper sinó que creia que era la seva finalitat. Arribem a un punt on l'arquitectura es converteix en pintura, abandonant la regla i el compàs pel pinzell, i obrint el camí que portarà a les obres de Ledoux i Boullée.

Com explica Delfín Rodríguez¹³ es pot plantejar la hipòtesi que en l'ornamentació rococó existien indicis de la dissolució del codi clàssic com per no necessitar l'arquitectura de la revolució. Diu: “de la *rocaille* a les *chinoiseries* rococós, a Piranesi o Legeay, es produeix una intromissió de la fantasia i la imaginació com a components bàsics del nou concepte del gust teoritzat per Montesquieu i els ideòlegs enciclopedistes”.

¹² Aquestes teories veien en la cabanya primitiva representada per Laugier a “essai sur l'architecture”(1755) el model natural de l'arquitectura. Aquest relat apareix per primer cop al tractat “De Architectura” de Vitruvi i va ser qüestionat també per François Blondel amb “Cours d'architecture” (1675) i Claude Perrault amb “Ordonnance des cinq espèces des colonnes” (1683).

¹³ RODRÍGUEZ, D, *Barroco e ilustración en europa*, Madrid, Historia 16, 1989, p. 104.

III. Els pintors de *vedute* i el *capriccio*.

Podem trobar indicis en segles anteriors sobre el que s'acabaria definint com a “vedute”, però va ser al segle XVIII on es va desenvolupar el gènere en tota la seva esplendor. Els pintors d'aquest gènere van abandonar el taller per representar el que tenien fora, com mercats, ruïnes, palaus famosos, vistes de ciutats, etc. El vincle amb el quadraturisme i l'escenografia és essencial per trobar els antecedents del gènere.

La major part de la historiografia coincideix en situar l'origen de les vedute a Venècia, amb antecedents en el paisatge heroic de Poussin i Claudio Lorena, juntament amb la tradició paisatgística holandesa¹⁴. Aquestes vedute combinaven elements del gènere del paisatge tradicional amb una clara inspiració arquitectònica urbana. Els artistes que van destacar en aquest gènere eren grans coneixedors de la perspectiva geomètrica i la quadratura. Per aquest motiu molts d'ells utilitzaven instruments òptics com la càmera obscura, amb la qual obtenien un elevat grau de precisió en la representació espacial¹⁵. La càmera obscura tenia l'aspecte d'una primitiva màquina fotogràfica, era una gran caixa amb una placa de vidre esmerilat, que permetia dibuixar a punta de ploma la imatge que es projectava sota una lent i un mirall. De tornada al taller amb els dibuixos preparatoris realitzats al natural, l'artista unificava els fragments que li interessaven.

L'arquitectura és el principal protagonista d'aquestes composicions però també ho són la captació de la llum i l'atmosfera.

Aquest gènere va ser molt influent per artistes posteriors com William Turner, Camille Corot, McNeill Whistler, Claude Monet, etc. I va ser un precedent també pel gust romàntic de la ruïna i el concepte vertiginós dels paisatges del segle XIX.

Gian Paolo Panini va ser un dels pintors més importants en el gènere de la vedute. La seva primera formació amb artistes escenogràfics com els germans Francesco i Ferdinando da Bibiena, i posteriorment amb Benedetto Lutti a Roma, el van convertir en un dels millors vedutistes romans. La col·locació de les arquitectures, les figures i l'atmosfera dels llenços de Panini mostren la seva capacitat com a quadraturista.

¹⁴ BRIGANTI, G, *Les peintres de vedute*, França, Electa, 1971, p. 12.

¹⁵ MALTESE, C (coord), *Las técnicas artísticas* (7ª ed), Madrid, Cátedra, 1990, p. 434 - 436.

Gaspar Van Wittel, anomenat Vanvitelli, nascut a Amersfort el 1653 també va destacar en aquest gènere sobretot a Roma. Es va traslladar a Itàlia el 1672 on va desenvolupar un gran sentit per les vistes panoràmiques, sovint amb influències nòrdiques de pintors com Gerrit Berckheyde. Amb aquests dos pintors i el venecià Giambattista Piranesi, Roma va mantenir una posició eminent en el camp de les vedute.

A Venècia va destacar Marco Ricci, considerat l'iniciador d'un nou estil de paisatge venecià tot i que al llarg de la seva obra es poden apreciar molts canvis estilístics. Com analitza Wittkower¹⁶, veiem en les seves primeres vistes escenogràfiques una clara influència de Carlevarijs, els paisatges obscurs i turmentats provenen de l'estudi de Salvator Rosa i Micco Spadaro, més arcaics encara que Claudio de Lorena. Va esdevenir un gran mestre de vedutes en les seves obres més madures, abans encara que Panini hagués desenvolupat el seu propi estil en aquest gènere.

Canaletto ja havia desenvolupat el seu estil característic el 1725, allunyant-se del tenebrisme que dominava els seus primers quadres. Durant aquest procés va anar representant atmosferes més càlides i brillants en les seves *vedute*, d'acord amb la tendència general del segle. Va tenir gran fama entre els viatgers anglesos i va ser protegit pel cònsol Smith a Venècia que va fer portar diverses obres seves a Londres¹⁷.

El seu alumne, Giuseppe Moretti va ser un gran imitador del seu estil. Entre 1747 i 1756 va ser pintor de cort a Dresde, més tard va anar a Viena i a Munic i finalment va passar els últims anys de la seva vida com a pintor de la Cort de Varsòvia. Les seves obres representen ciutats i baixos cels nòrdics amb una gran precisió i una gamma de colors freds.

Lligat al nom de Canaletto, tot i que va prendre un altre camí en la seva carrera artística, trobem a Francesco Guardi. Les seves obres no van atraure gaire als visitants francesos i no va entrar a l'Acadèmia veneciana fins que va tenir setanta-dos anys, però va desenvolupar un estil propi en les vedute dels seus últims anys. Va treballar gairebé tota la seva carrera dins un estudi familiar juntament amb el seu germà Gianantonio¹⁸. Guardi deixa veure en les seves obres l'estudi dels mestres "moderns" de pinzellada carregada i

¹⁶ WITTKOWER, R, *Arte y arquitectura...*, op. cit. p. 498.

¹⁷ COTTINO, A, *Canaletto*, Elemond Arte, Milano, 1992.

¹⁸ Actualment s'està revaloritzant l'obra de Gianantonio Guardi, degut al dubte sobre qui dels dos germans va pintar l'òrgan de la Chiesa dell'Angelo Raffaele.

els mestres *di tocco*. Mentre Canaletto estava interessat principalment en l'habilitat per representar projectes arquitectònics, seguint la tradició italiana, Guardi es deixava portar cap a una interpretació més personal i lliure. Les seves obres van obrir les portes a les representacions impressionistes del segle següent que, com ells, pensaven que les formes tant humanes com arquitectòniques eren passatgeres i que l'interessant era representar l'atmosfera sota la qual estaven condicionades.

Tots aquests artistes que he anat citant es van especialitzar també en el gènere del *capriccio*. Aquest consistia en representar dins el marc compositiu de l'obra diversos elements reals o fantàstics disposats segons els criteris de cada artista.

El nom del gènere es va establir durant el segle XVII, després de la publicació de deu gravats de Tièpolo titulats *Vari Capricci*¹⁹. L'aspecte compositiu característic en aquestes obres és el tractament de la dimensió espacial, tot i així durant la primera dècada del segle XVIII s'hi va afegir el tractament de la ruïna com un element temporal. És a dir, els pintors afegeixen marcadors temporals en els capricis, normalment representant alhora el passat, el present i el futur en una mateixa composició. Les Romes de Panini en són un exemple, però també ho és *La Grande Galerie du Louvre* (Fig. 2) de Hubert Robert, on el pintor representa les obres de l'antiguitat en un edifici modern en ruïnes.

Durant la segona meitat del segle, el paisatge va acabar prenent les reflexions teòriques del pintoresquisme com l'atzar racionalitzat o la idea del sublim, que entenia la naturalesa com un dipòsit d'emocions individuals. El teòric més important d'aquest gènere del pintoresc, Alexander Cozens va publicar un tractat sobre la pintura del paisatge en on deixa d'entendre a aquesta com una imitació de la naturalesa per convertir-se en una invenció pictòrica²⁰.

¹⁹ UNGUREANU, C, "Capriccio all'antica. Shaping the ruin in the age of enlightenment", *Revue Roumaine d'Historie de l'Art*, Série Beaux-Arts, n°49 (2012), p. 83 - 99.

²⁰ El tractat de Cozens: "Nou mètode per estimular la inventiva per dibuixar composicions paisatgístiques originals", ensenyava la tècnica de la "taca casual" com a forma abstracte a partir de la qual començar un paisatge.

IV. La valoració de l'art antic. Tractats artístics i el Grand Tour.

La reconstrucció i renovació de les obres clàssiques com a model per l'art i l'arquitectura van ser un dels aspectes que van definir la cultura del segle XVIII. En aquest camí d'interpretació de l'Antiguitat com a mitjà per realitzar la bellesa ideal hi hem de destacar el concepte de reproducció, copia i falsificació²¹. Els col·leccionistes i els viatgers del Grand Tour buscaven posseir testimonis del que es trobava en les excavacions i del que els historiadors, filòsofs i artistes consideraven els models de bellesa.

Panini, coneixia el cànon estètic que regia la seva època, sabia el que venia a veure la gent i el que es volia emportar a casa seva. Però com diu Vicenç Furió: la majoria de "clàssics" actuals, no sempre ho van ser, i molts dels que tenien un èxit rotund a la seva època de creació, ja no són considerats com a tals²². No existeixen valors immutables, ja que constantment hi ha canvis de gustos, criteris estètics, models, etc. Però paradoxalment, "El clàssic" és el que sembla resistir més el pas del temps.

L'interès per l'Antiguitat va començar en aquell mateix moment, amb l'afecte que va mostrar la classe dirigent romana per les obres gregues a partir del segle II aC. A més d'exposar les escultures en llocs públics també van meravellar a emperadors que les tenien dins les seves estances, i el més important, es va desenvolupar un mercat diversificat de producció de còpies. A l'època medieval anem trobant renaixences d'aquest art, sobretot amb els carolingis a principis del IX. Però en aquest període també es van destruir moltes obres a causa del rebuig del cristianisme als ídols pagans²³.

L'admiració de l'escultura antiga per part dels coetanis de l'època, farà que unes obres concretes passin a ser el model que s'ha de seguir, fins i tot a les aules de belles arts actuals.

Juli II representa una d'aquestes figures. Poc després del seu nomenament, va decidir traslladar al Vaticà l'estàtua d'un *Apol·lo* que fins a llavors es trobava a San Pietro in

²¹"The proliferation of Casts and Copies", a: HASKELL, F; PENNY, N, *Taste and the Antique: Lure of Classical Sculpture, 1500 - 1900*, Yale, University of Yale, 1981, p. 79 - 92.

²² FURIÓ, V, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Bellaterra; Barcelona; Girona; Lleida; Tarragona, Memòria Artium, 2012, p. 97.

²³ *Ibid.* p. 75.

Vincoli. Aquí comença el decisiu interès del papa per l'escultura antiga. També va ser l'encarregat de comprar el *Laocoont* poc després del seu redescobriment a Santa Maria Maggiore²⁴. El va col·locar juntament amb l'*Apol·lo Belvedere* en un pati construït per Bramante que formava part del complex arquitectònic que unia el palau del Vaticà amb la casa de camp que hi havia al darrere. Sabem que la seva intenció era adquirir "totes les antiguitats més admirables i belles per col·locar-les en el seu jardí". Poc més tard es van reunir amb aquest duo, l'*Ariadna adormida* (coneguda abans com a Cleòpatra), el bust de *Còmmode*, el grup d'*Hèrcules i Antinó*, la *Venus Fèlix* i el *Tíber*, que van ser el nucli de la col·lecció més admirada del moment.

Els seus successors van seguir ampliant la col·lecció. Lleó X va afegir l'estàtua colossal del *Nil*, Clement VII el *Torç Belvedere* i Pau III l'*Antinó*. Després de la seva coronació el papa Sixte IV va cedir al palau papal dels conservadors alguns bronzes que es trobaven al palau del Laterà, entre ells la *Lloba Capitolina* i l'*Espinari*. Aquest va ser l'inici d'una altra col·lecció que va anar augmentar amb el temps i que Pau III enriquiria traslladant al Capitoli la gran estàtua equestre de *Marc Aureli*. Durant el seu pontificat es van descobrir el *Toro* i l'*Hèrcules Farnese*, però aquests van anar directament al palau particular del papa.

Gran part de l'admiració que van rebre aquestes obres les devem a tres poderoses famílies del segle XVI i principis del XVII: els Mèdici, els Borghese i els Ludovisi.

En el seu palau a Trinità dei Monti, els Mèdici tenien les escultures del Grup de *Níobe*, l'anomenat *Vas Mèdici* i la *Venus de Mèdici*, que va aconseguir un èxit rotund després del seu trasllat a Florència. Prop de la vil·la Mèdici hi havia la vil·la Borghese, on descansaven el *Gladiador* i l'*Hermafrodita*. I finalment els Ludovisi tenien en el seu palau el *Mart Ludovisi* i el *Gal Moribund*²⁵.

Durant el segle XVIII moltes d'aquestes col·leccions es van dispersar mentre s'enriquien les del Capitoli o el Vaticà. A Itàlia, la col·lecció dels Mèdici van anar a Florència i les del palau Farnese a Nàpols. Altres com la del Cardenal Albani van ser adquirides pel rei de Polònia, i a Espanya, Felip V i Isabel de Farnese (que sens dubte va influir a les preferències del rei) van comprar la col·lecció Odescalchi.

²⁴SETTIS, S, *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, Vaso Roto, 2014.

²⁵ "The public and Private Collections of Rome", a: HASKELL, F, *Taste and the Antique...*, op.cit. p. 7-6.

El papa Climent XII va adquirir pel Capitoli la resta de la col·lecció Albani el 1733, reactivant així les adquisicions papals, que des de mitjans del segle XVI havien sigut molt escasses. Més tard Climent XIV va intensificar aquest ritme i va començar a construir un el museu Clementí rere el palau del Vaticà, continuat per Pius VI a finals del segle XVIII. Un fet transcendental per veure la importància d'aquestes obres és el botí de guerra que demanaven els francesos durant la invasió napoleònica. Aquests exigien 100 obres d'art, 81 de les quals eren escultures clàssiques i entre elles es trobaven el *Laocoont*, l'*Apol·lo Belvedere*, el *Tors Belvedere*, l'*Antinó*, l'*Espinari* o el *Gal moribund*. Una altra dada important pel segle XVIII són les excavacions a Pompeia i Herculà, en aquest cas perquè cap de les escultures trobades més elogiades van aconseguir entrar en aquest grup selecte d'escultures admirables. Potser van arribar massa tard.

L'adquisició de còpies en bronze com les de Fontainebleau eres molt costoses, per això molts artistes acabaven adquirint còpies en guix o estampes. El tractat de pintura de Giovanni Battista Armenini del 1586 recomanava a tots els estudiants a dibuixar a partir de buidatges de les estàtues més belles de Roma, per seguir així "il buono et antico sentiero". En aquest grup menciona el *Laocoont*, l'*Hèrcules Farnese*, l'*Apol·lo* i el *Tors Belvedere*, la *Cleòpatra*, la *Venus* i el *Nil*, juntament amb el *Marc Aureli* de bronze i els relleus dels arcs triomfals i de les columnes Trajana i Antonina. Moltes de les acadèmies que van aparèixer durant el segle XVIII, seguint l'exemple de la Acadèmia francesa, van utilitzar les referències d'Armenini per la formació dels seus estudiants²⁶.

Durant el primer renaixement, les estampes van ser la manera més freqüent i ràpida per difondre el coneixement d'aquestes obres per tot Europa. Els gravats italians del segle XV són sobretot de tema sacre, però a partir del 1500 comencen a fluctuar temes pagans en estampes sobre l'antiguitat romana, sobretot del *Marc Aureli*, però també del *Laocoont* i l'*Apol·lo Belvedere*.

A finals del 1540 van anar apareixent models d'estampes que incloïen caps de Cèsars y els grans homes de l'antiguitat en bustos d'Hermes i monedes. Antoine Lafréry amb les seves "Speculum Romanae Magnificentiae" és un exemple d'aquest fet. El seu tractat comença amb un pla de la Roma antiga i després continua amb làmines d'arquitectura i escultura romanes.

²⁶ "Control and Codification", a: HASKELL, F, *Taste and the Antique... op. cit.* p. 23 - 31.

François Perrier va seguir aquesta tasca el 1638, quan va publicar cent estampes d'estatuària antiga amb el *Moisès* de Miquel Àngel com a obra excepcional moderna. Altres artistes i editors del segle XVII com Jan de Bisschop, Sandart i Bartoli van seguir aquest model, com també Francesco Piranesi a finals del segle XVIII. Tot i així els llibres de Perrier eren molt més econòmics i van ser segurament molt més utilitzats que els volums rivals anteriors. De Bartoli en endavant les estampes d'antiguitats anirien millorant en fiabilitat, culminant en les produccions en foli de principis del segle XIX, com les del primer volum dels "Especímens d'escultura antiga" publicat per la Societat de Diletantes²⁷.

El 1704 Domenico de Rossi va publicar un gran volum il·lustrat amb estàtues antigues i amb un text de l'antiquari Paolo Alessandro Maffei, vinculat amb els interessos de la societat francesa. Com els anteriors, el pati de les estàtues del Belvedere segueix tenint un paper rellevat en les làmines, com també les col·leccions del capitolí, les dels Farnese, els Mèdici, els Borghese i els Ludovisi. L'única que va aconseguir entrar en aquest hermètic cercle d'adquiridors d'escultures de primer ordre, va ser la Reina Cristina de Suècia durant el segle XVII, i inclús ella no va tenir gaire èxit²⁸.

A França, Lluís XIV es va assegurar que a Versalles hi hagués "Tout ce qu'il y a de beau en Italie". Bernard de Montfaucon va reunir totes les imatges de l'Antiguitat en una sola obra "L'antiquité expliquée", publicada el 1719 amb cinc volums, i al 1724 amb uns altres cinc més de suplement. Van servir de guia indispensable pels estudiants de l'antiguitat.

La dualitat i juxtaposició de l'època moderna i antiga de Roma va ser un tema molt polèmic durant el segle XVIII. Els deu volums titulats *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna* (1747 – 1761), publicats per Giuseppe Vasi són un exemple rellevant d'aquesta tendència. També ho són els dos volums de Jean Barbault, aprenent de Piranesi, anomenats *Le plus beaux Monuments de Roma ancienne and Le plus beaux Edifices de Rome moderne* (1761 – 1763). Aquestes publicacions, juntament amb *Della Magnificenza*

²⁷ CÁMARA, A; CARRIÓ-INVERNIZZI, D, *Historia del arte de los siglos XVII y XVIII. Redes y circulación de modelos artístico*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.

²⁸ TAYLOR, F, H, *Artistas...*, *op. cit.* p. 308-218.

ed Architettura dei Romani (1761) de Piranesi i *Monumenti antichi inediti* (1767) de Johann Winckelmann, van constituir el corpus material pels artistes italians i francesos²⁹.

La majoria de col·leccionistes, artistes o interessats prenen l'art d'Itàlia com a model indiscutible de bellesa, prestigi i excel·lència. Per això tots els que podien feien el Gran Tour cap a Itàlia. Com explica Vicenç Furió: “les escultures més famoses estaven allà i tres-cents anys d'interès d'altres nacions i col·leccionistes forans per adquirir-les, no van aconseguir que cap d'elles abandonés la ciutat”. L'autor categoritza les condicions de difusió i recepció que van dotar de prestigi a aquestes obres en quatre aspectes sociològics: L'ajuda dels grans mecenes i col·leccionistes, l'opinió dels artistes i erudits reconeguts i de les institucions educatives, les privilegiades formes d'exposició de les obres i finalment, les innumerables còpies i reproduccions que van difondre la imatge dels originals³⁰.

Tot i això sense el poder dels papes i el vaticà, el pati de les estàtues no hauria aconseguit en tan poc temps ser el punt d'atracció en el que es va convertir. Ja he anat citant alguns noms anteriorment: Juli II, Pau III, Climent XIV, Pius VI, , els Borghese, Albani, Richelieu, Mazarino, Polignac, Francesc I de França, Carles I d'Anglaterra, Lluís XIV, Felip IV, Frederic de Prússia, Pere el Gran, els Mèdici, etc. Però també els artistes i teòrics que estaven sota el mecenatge d'aquests mandataris van influir en la difusió del cànon clàssic: la influència del *Tors Belvedere* en les obres de Miquel Àngel, l'*Antinó* per Bernini, les descripcions de Winckelmann de *l'Apol·lo Belvedere*, etc.

Les escultures al·ludien a il·lustres avantpassats i a una cultura admirada, eren símbols de prestigi principesc, de gran decoració, mostres de bellesa absoluta, models per l'art i sobretot peces per engrandir la virtut. Totes elles van ser exposades en espais privilegiats, llocs on la seva reputació s'afegia al valor que s'atribuïa a les obres.

²⁹ CALVO, F, *Fuentes y documentos para la historia del arte. Ilustración y romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

³⁰ FURIÓ, V, *Arte y reputación...*, op. cit. p. 117.

La difusió a partir del gravat va ser un fet clau per aquesta anàlisi. Gràcies a la multitud de gravats i material visual que es va fer de les obres, no només es van donar a conèixer, sinó que van fer que es pogués difondre el seu model per tot Europa sense haver de moure l'obra original. Com he dit abans, l'obra de François Perrier esdevé més rellevant en aquest sentit, ja que la seva publicació de cent gravats d'estàtues antigues el 1638 va tenir nombroses reimpressions durant el segle XVIII.

No és rellevant que les estampes oferissin un model distorsionat de l'obra original, sigui per motius tècnics o perquè, sense saber-ho, el gravador no estava copiant l'original, sinó una còpia romana. El fet clau és que van crear un model artístic a seguir.

Altres escultures com la *Venus de Milo*, el *Discòbol*, *La Victòria de Samotràcia*, *l'Hermes d'Olímpia*, *l'Aproximenos* i el *Dorífor*, descobertes a finals del segle XVIII i XIX, van anar guanyant reputació a poc a poc, però no van poder competir amb les anteriors. A més al llarg del segle XIX l'estudi d'aquestes obres es va anar apropant a una veritat aclaparadora i vertiginosa, ja que van descobrir que aquestes escultures gregues, que regnaven el cànon estètic, eren còpies romanes.

V. Els *souvenirs* i el col·leccionisme a Europa.

Des del retorn d'Avinyó, els papes havien col·leccionat únicament per la santa seu. El vaticà era el centre de l'humanisme i totes les antiguitats trobades en el seu territori esdevenien propietat seva. Aquestes obres es van reunir al Vaticà a on com he explicat al punt anterior, Sixte IV havia establert la biblioteca Belvedere, així com el primer museu de Roma³¹.

Existien a més altres col·leccions particulars, provinents d'excavacions en finques de famílies tradicionals romanes com els Cesim Giustiniani, els Strozzi, els Colonna o els Orsini. Aquests durant tot el segle XVI van ajudar a augmentar la col·lecció vaticana amb la venda d'obres o com a regals. A partir de Sixte V, el vaticà va perdre temporalment la seva importància perquè els palaus romans van començar a competir entre ells per l'obtenció de millors obres d'art. Així doncs, el col·leccionisme romà es va concentrar de manera gairebé total, en els palaus de famílies principesques. Durant aquest període el

³¹ TAYLOR, F, H, *Artistas...*, *op. cit.* p. 320.

papat va ser governat sempre per alguna gran família romana com els Borghese, Aldobrandini, els Barberini, Pamphili, etc. Tots ells van continuar legitimant la norma traçada per Sixte V i el nepotisme continuava governant les col·leccions dels seus palaus, que s'anaven fent cada cop més riques i erudites.

Els papes del segle XVIII es van trobar endeutats a causa de les despeses dels anteriors. Els reis de França i Anglaterra durant els seus viatges a Itàlia, van aprofitar aquesta situació per augmentar les seves col·leccions, com també ho van fer les corts alemanyes de Prússia, Baviera o Sajonia, amb la intenció d'emular a les grans potències. Així doncs, moltes obres de la col·lecció papal van sortir d'Itàlia per convertir-se en l'orgull de monarques forans.

Amb les guerres napoleòniques, el patronatge artístic i el col·leccionisme entès fins al moment va canviar radicalment. Fins que durant el primer terç del segle XIX van quedar establertes les galeries nacionals de pintura europees³².

Un dels fets més interessants que es van crear a partir del Gran Tour, van ser la producció dels *souvenirs*, que com explica Duccio Canestrini a "Trofei di viaggio"³³: van esdevenir una prova tangible del viatge, que permetia al viatger retornat, evocar i recordar el lloc on havia estat. Però reproduir a partir del *souvenir* no vol dir retrobar, sinó reconstruir una imatge a partir del marc que es vol evocar. Les dues Romes de Panini van ser creades per això, i van esdevenir d'aquesta manera quelcom simbòlic pel seu comitent, ja que tenien un component ritual. A través d'elles el viatger es podia comunicar amb l'experiència del viatge, i el que potser era més important, podia certificar la seva experiència amb els altres i això aportava un gran prestigi. A més, aquests tipus de *souvenirs* eren els més costosos que es podien aconseguir. Tot i així hi ha casos molt més ostentosos i espectaculars, com la còpia a escala natural a l'Hermitage de la *loggia* del Vaticà de Rafael encarregada per Caterina II de Rússia. Però el més habitual eren les còpies a escala reduïda, anomenades *bronzettis* i altres objectes més econòmics.

L'afany col·leccionista de monarques com Caterina II de Rússia, van col·laborar en gran part a la indústria artística romana. Però van ser els turistes del Grand Tour els qui van

³² Ibíd, p. 542.

³³ CANESTRINI, D, *Trofei di viaggio. Per un'antropologia dei souvenir*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

contribuir-hi de manera més extensa i amb molta més repercussió en la difusió de models. La varietat de *souvenirs* era extensíssima i s'adaptava a totes les butxaques³⁴. Es calcula que el retratista Pompeo Batoni, especialitzat en el gènere del retrat, va immortalitzar gairebé dos-cents viatgers del Grand Tour. Segurament els que es podien permetre aquests retrats, tenien els mitjans també per comprar algun gravat de Piranesi, o alguna *vedute* de pintors contemporanis com Panini, Hubert Robert o Richard Wilson.

Els que tenien un pressupost més ajustat s'havien de conformar amb obres de menys qualitat o falsificacions. Aquestes es trobaven habitualment als *cabinets d'amateurs*, on podien trobar ventalls o plats amb reproduccions de les vistes més famoses de la ciutat, fermalls revestits de mosaic i còpies de guix o terracota d'estàtues antigues amb versió reduïda. Un exèrcit de productors, artistes i artesans italians, però també d'altres llocs, es van haver d'adaptar a aquesta gran demanda. Alguns no van sobresortir, però els que van aconseguir copsar l'essència de l'antiguitat en les seves obres van tenir molt d'èxit i una posició en la història de l'art. Alguns d'ells van ser Giovanni Battista Piranesi, Gavin Hamilton, Bartolomeo Cavaceppi i Giovanni Volpanto, tots quatre artistes de primer ordre en l'escena intel·lectual i grans entesos en aquesta indústria dels *souvenirs*.

L'activitat de Piranesi és la més destacada en aquest aspecte. Com a gravador va desenvolupar un ampli ventall de gèneres amb diferents registres. Els seus aiguaforts barregen realitat i imaginació en el gènere del caprici i de les "vedutes", plens de matisos hermètics i maçònics, de meditació filosòfica segons el codi del *pathos*. Però també mostren un gran afany per reconstruir de forma meticulosa i precisa els voltants de la Roma antiga i moderna. En la sèrie "carceri" aquesta antiguitat acaba ultrapassant els límits arquitectònics i imaginatius, creant forts contrastos dramàtics amb el clarobscur i fins i tot desafiant lleis físiques³⁵.

A França, en època de Lluís XIII, es va encarregar a Poussin procurar còpies i buidatges de les obres famoses de l'antiguitat, com havia fet anteriorment Francesc I de França amb Primaticcio el 1543, pel palau de Fontainebleau. Lluís XIV a través del seu ministre Colbert va procurar també aconseguir "tout ce qu'il y a de beau en Italie" per decorar Versalles. Durant molt de temps van anar arribant còpies a París principalment a càrrec de l'Acadèmia de França a Roma. Les col·leccions de Richelieu, Mazarino i el cardenal Polignac, van ser algunes de les més importants del moment

³⁴ PINELLI, A, *Souvenir. L'industria dell'antico e il grand tour a roma*, Bari, Laterza, 2010, p.95-133.

³⁵ FICACCI, L, *Piranesi. Catalogo completo delle acquaforti*, Köln, Taschen, 2016.

VI. Gian Paolo Panini. Vida i obra.

Panini va néixer a Piacenza, a la parròquia de Santa Brígida el 17 de juny de 1691. Del 1704 al 1710 c., va estudiar al Seminari de Piacenza en els "estats de l'ànima" i va ser titulat com a clergue a finals del 1711.

Va rebre una bona cultura humanística i escrivia amb llatí amb elegància com demostra el 1708 recopilant un tractat de perspectiva en llatí, conservat a la Biblioteca Comunal de Piacenza. Amb disset anys va reduir a l'essencial el "Paradossi per praticare la prospettiva" de Giulio Troili (1683). Probablement durant aquests anys (1708-1711) es va estar formant en la quadratura i el caprici arquitectònic seguint el model de Ferdinando Bibiena, de Giuseppe Natali i de Giovan Battista Galluzzi, actius a L'església i al palau de Piacenza en aquell moment³⁶.

Gràcies a la seva formació amb Roberto De Longe va poder estudiar figuració i va aprendre la llengua francesa, fet que l'ajudaria molt a Roma per vincular-se amb el cercle francès de la ciutat. El novembre de 1711 es va traslladar a Roma i es va casar amb Anna Teresa Faya a l'església de Santa Caterina in Rota el 8 de maig de 1717. Després de la seva mort, es va casar en segones noces el 1724 amb Caterina Gosset, familiar de Vleughels, que el va relacionar amb pintors francesos com Watteau.

La primera obra que coneixem del pintor és del 1711 i representa una Fugida d'Egipte. Els arbres ocupen la majoria de l'espai, influenciat segurament per Paulus Bril, pintor que va poder estudiar quan va arribar a Roma al novembre d'aquell mateix any. Ja era un mestre quan va arribar a Roma, però va ser allà on va poder perfeccionar la seva tècnica. Pascoli el descriu a les seves "Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni" (1730) com "eccellente maestro ed insigne pittore di prospettive, di paesi e di architetture"³⁷.

El 1718 va entrar com a membre a la *Congregazione dei Virtuosi* del Panteó i l'any següent a l'Acadèmia de Sant Lluc, gràcies a la seva obra sobre *Alexandre visitant la tomba d'Aquil·les* (Fig. 3). Va coincidir aquí amb el seu mestre Benedetto Luti i Gaspar

³⁶ ARISI, F, *Gian Paolo Panini*, Soncino, Editoriale di Soncino, 1991, p. 9-10.

³⁷ OZZÒLA, L, *Gian Paolo Pannini, pittore*, Torino, Edizioni E.Celanza, 1921, p.10.

Vanvitelli. Durant els anys següents va destacar en projectes decoratius al fresc, dels quals no n'han sobreviscut gaires. Entre ells destaca el cicle que va realitzar per encàrrec del Duc Odescalchi a la Vila Montalvo Grazioli de Frascati³⁸.

El 1732 el va acollir l'Acadèmia de París a Roma que el va anomenar director per succeir Vleughels el 1737. Gràcies a ell va poder conèixer als grans comitents francesos que normalment eren ambaixadors de la Santa Seu. El 1729 va pintar pel cardenal Melchior de Polignac, el 1747 pel cardenal de La Rochefoucauld i el 1757 per l'abat de Canillac i així va ser com va arribar a esdevenir el pintor oficial de l'ambaixada de França. Els intercanvis entre Panini i l'art francès, sobretot en connexió amb les adquisicions del Louvre són clau en el resultat de les seves obres³⁹. Aquestes van ser gravades per francesos en moltes ocasions. Cal destacar els gravats que es van fer sobre la seva representació dels preparatius de les festes de 1729 a la plaça Navona pel naixement del dofí Lluís (Fig. 4), difós per Charles-Nicolas Cochin le Fils.

Així doncs la pintura de paisatge o de vedute de Panini no només provenia de tradició romana, sinó que també francesa. Cap al 1818 els estudiants francesos i la participació de la crítica van conduir les seves obres a noves anàlisis i li van fer un lloc a la història de l'art.

Moltes de les seves obres representen la vida quotidiana de Roma i els esdeveniments religiosos i festius de la ciutat. El quadre sobre la commemoració al naixement del Dofí, encarregades pel cardenal Melchiorre di Polignac el 1729, en són un exemple. També en trobem un exemple amb la representació del Festival musical al Teatre Argentina de Roma, on es va celebrar el casament del Dofí el 1747 (Fig. 5).

El 1756 va immortalitzar la inundació de la plaça Navona (Fig. 6), un fet que es produïa habitualment per diferents activitats lúdiques com les curses de carruatges en aquest cas.⁴⁰ També trobem un exemple d'aquestes fetes quotidianes amb la crida de la loteria a la plaça Montecitorio el 1743 (Fig. 7).

³⁹ KIENE, M, *Pannini*, París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

⁴⁰ ARISI, F, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma, Ugo Bozzi, 1986.

Panini també va destacar en encàrrecs de caràcter religiós, tot i que comparades amb els capricis i les representacions festives de la seva carrera, aquestes escenes prenen molt poc cos. El 1735, gràcies a Juarra, va rebre l'encàrrec del rei d'Espanya Felip V per decorar quatre teles amb escenes bíbliques a la capella del palau de la Granja.

Trobem també algunes representacions religioses en alguns dels seus capricis però penso que aquestes, tot i ser el tema central de les composicions, acaben semblant un pretext per desenvolupar paisatges de ruïnes i monuments de l'Antiguitat al voltant. Normalment situa aquestes escenes a la part inferior de les composicions mentre l'arquitectura que l'envolta pren protagonisme. Algun exemple d'aquestes obres són la prèdica d'un apòstol, o la prèdica de la sibil·la (Fig. 8).

El 1732 és cridat per formar part de la comissió de selecció pel concurs de la fatxada de San Giovanni in Laterano i el 26 de juny d'aquest mateix any va ser rebut a l'Acadèmia de França de Roma dirigida per Nicolas Vleughels on va començar a ensenyar òptica i perspectiva.

El 1745 va representar a Carles III Borbó visitant la basílica de Sant Pere. Un any més tard crea una escena semblant amb la visita del papa Benet XVI a la Coffee-House del Quirinal. Té un gran repertori d'interiors, entre els quals ens trobem el panteó amb nombroses versions, l'interior de Sant Pere, de santa Maria Maggiore, de Sant Joan del Laterà, etc. Va destacar especialment en les representacions de galeries com les que ocupen el meu treball. El 1749 va pintar la galeria del cardinal Silvio Valenti Gonzaga, secretari d'estat de Benet XVI. La composició d'aquest quadre recorda especialment alguns interiors representats anteriorment per l'artista.

El 1754 va ser escollit president de l'Acadèmia de San Luca, culminant així la seva carrera com a docent. El 1756 pinta pel Duc de Choiseul les dues obres que ocupen aquest treball, així com un dels seus interiors més famosos de Sant Pere. Durant l'última etapa de la seva vida va tenir un taller pròsper, en el qual es va formar Hubert Rober i el seu fill Francesco Panini. Encara actiu, va morir sobtadament el 21 d'octubre de 1765, i va ser sepultat a Roma a San Giovanni in Ayno, *more nobilem*.

VII. La Roma antiga i la Roma moderna: Iconografia i escenografia.

El díptic de la *Roma Antiga* del 1754, conservada a la Staatsgalerie de Stocarda (Fig. 9) i la *Roma Moderna* del 1757, al Museum of Fine Arts de Boston (Fig. 10), van ser encarregades pel Duc de Choiseul, ambaixador de França a Roma des del 1753 fins al 1756. Durant el seu càrrec a l'ambaixada va administrar les negociacions de la butlla papal "Unigènitus" de Climent XI que condemnava el jansenisme. Finalment, el 1757, la seva Protectora, Madame de Pompadour el va nomenar delegat de Viena per establir noves aliances entre Àustria i França⁴¹.

A mig camí d'aquests esdeveniments Étienne François de Choiseul va encarregar aquestes dues grans teles al Paolo Panini, juntament amb una altra obra sobre la seva partida davant de Sant Pere del Vaticà el 1754 (Fig. 11). Aquestes van tenir tant d'èxit que es van repetir dues vegades més per altres comitents. Dues versions les trobem actualment al Metropolitan Museum de Nova York, i les altres dues al Louvre (Fig. 12, 13, 14 i 15). Totes tenen semblances molt notables, tot i que trobem canvis en la disposició d'algunes obres i els personatges són diferents. Amb aquest repertori de la Roma pagana i cristiana, Panini va crear una llista personal d'obres arquitectòniques i escultòriques que conformen gairebé un tractat il·lustrat de la història de la ciutat. L'artista ens demostra aquí ser un mestre de l'escenografia.

Com he citat anteriorment, aquestes galeries creen una doble il·lusió, ja que ens troben en un espai inventat i en una galeria també inventada. Moltes de les obres que hi va representar Panini, ja havien sigut creades anteriorment pel pintor, com per exemple el Panteó, el Coliseu, el temple de la Fortuna, les escales de la plaça d'Espanya o la Fontana di Trevi. Els qui haguessin vist prèviament aquests treballs, podrien pensar que la *Roma Antiga* i *Moderna* representen una galeria on s'han exposat les obres més famoses del pintor.

Tot i així, no és habitual trobar en la seva obra aquests tipus de composicions on l'arquitectura es representa *in situ* sense vincular-se amb altres obres fora del context o en una escena inventada. Això és quelcom que defineix l'estil de Piranesi.

⁴¹MICHEL, P, *Peinture et plaisir. Les Gaûts picuraux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 35.

El 1756, quan l'artista acaba la primera versió de la *Roma Antiga*, es van publicar els quatre volums de *Le Antichità romanae* i és possible que l'artista hagués pres referències d'aquí per pintar les galeries.

La vinculació d'aquestes obres amb treballs anteriors de l'artista, la trobem fins i tot en la construcció de l'espai arquitectònic on es desenvolupa la galeria, ja que recorda a la seva representació de l'interior de la Catedral de Sant Pere (1755) o a la galeria del Cardenal Valentí Gonzaga (1740) (Fig. 16). La disposició d'aquestes obres dins l'edifici més representatiu del catolicisme i de l'Església, converteix aquesta galeria en un "temple de les arts" que les subordina dins la seva espectacular arquitectura. Un any més tard, Panini va fer un díptic sobre la decadència de l'imperi romà i el triomf de l'església (Fig. 17), on representa en clau al·legòrica la victòria de l'església catòlica davant el passat pagà, que podríem vincular amb el conflicte protestant. A la *Roma Moderna*, un dels personatges que envolta al Duc, està agenollat mostrant un dibuix preparatori d'aquesta obra.

Les galeries pintades que veiem amb artistes com Panini són exemples d'un gran impuls catalogador. L'inventari a diferència del catàleg, admet qualsevol conjunt d'objectes mentre que el segon requereix una experiència reflexiva⁴². Aquestes parets plenes de quadres van tenir la seva primera aparició a Anvers amb les obres de Jan Brueghel el vell o Frans Francken II sobre el 1600, i esdevenen com a conseqüència d'un canvi que afecta a l'obra i al seu context. El quadre com a rectangle transportable, la generalització del llenç com a suport, la simplificació dels marcs, l'èxit del petit format i el triomf del col·leccionisme privat són les raons del seu èxit. Mai abans havíem trobat parets tan plenes, que com diu Víctor I. Stoichita, "tenen un simètric contrast amb la nuesa radical que es manifesta contemporàniament a les esglésies"⁴³.

La relació iconogràfica entre les peces que apareixen a les dues galeries no esdevé un fet rellevant en l'obra. Tot i que el pintor tendeix a agrupar categories arquitectòniques juntes (ponts, places, edificis, fonts...) no és quelcom imprescindible per captar l'essència de l'obra. La seva disposició pot estar més a prop de l'atzar que de criteris explícits.

⁴² STOICHITA, V, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 187-200.

⁴³ *Op. cit.* p. 203.

Els gèneres estan barrejats, les escoles també i, ni la cronologia ni la iconografia semblen importar massa⁴⁴. El que sí és rellevant i molt habitual, tant en Panini, com en els pintors de vedute, és introduir figures d'entesos i curiosos que apareixen amb actitud de contemplar o estudiar les obres. El tema per antonomàsia és la conversa o una estructura de diàleg. No és una simple descripció d'una galeria, ni tampoc una història en clau, sinó que ens trobem davant un *colloquium* o una *disputatio*. Amb aquest recurs també conviden a l'espectador a imaginar el diàleg d'objectes i imatges i l'obliga així a una lectura intertextual. És el triomf de l'art del diàleg, segons el qual l'art de la cita, el debat social i la meditació artística havien de fusionar-se⁴⁵.

A les dues obres trobem personatges que ens van acompanyant a la lectura. El Duc de Choiseul apareix al centre de la composició dirigint la mirada cap a l'espectador. Mentrestant el grup d'homes que es situen al seu voltant mantenen una conversa i alguns aprenents copien les obres que tenen a prop.

Hi ha dues figures molt interessants que apareixen totalment desvinculades a aquests personatges. Fins i tot m'atreviria a dir que no formen part de la composició de l'escena. Aquests es situen a la part inferior esquerra de la *Roma Moderna*, i observen atentament el que passa mentre es cobreixen amb el taló vermell que envolta el quadre. Ocults rere aquest vel i fragmentats també pel mateix límit pictòric de l'obra, un d'ells sembla meravellat mirant cap amunt mentre l'altre dirigeix la seva mirada a l'interior de l'escena. Penso que la introducció d'aquests personatges es pot entendre com una prefiguració del nostre paper com a espectadors i la nostra situació de “voyeurs” davant l'obra d'art.

En totes les versions de la *Roma Antiga i Moderna*, l'artista representa aquests cortinatges vermells dels quals parlava. Aquests no formen part del context de l'obra, ni tan sols encaixa amb l'interior arquitectònic. Victor I. Stoichita, que ha treballat molt sobre aquest fenomen d'enquadrament⁴⁶, sostén la hipòtesi que aquest tipus d'elements separen la realitat de la ficció, elevant d'aquesta manera la ficció del propi quadre i convertint-lo en una doble representació. De la mateixa manera que el marc, la cortina és un objecte que

⁴⁴ A la figura 18 i 19 dels annexos he adjuntat dos esquemes identificant les obres que apareixen a les galeries.

⁴⁵ L'origen d'aquest terme el trobem en la *Retòrica* d'Artístotil de l'any IV a.C, una obra molt estudiada i reinterpretada al llarg de la història.

⁴⁶ En el seu llibre: STOICHITA, V, *La invención... op. cit.*, l'autor fa un recorregut tipològic sobre els diferents recursos que utilitzaven els artistes per crear aquesta presentació espacial i reflexiona sobre l'aparició d'aquest recurs escenogràfic en la pintura.

forma part dels accessoris d'exposició d'un quadre. Stoichita situa aquest recurs pictòric amb els *velum* d'època medieval⁴⁷, que representaria l'acció de velar/desvelar en la funció litúrgica. Tot i així aquest vincle religiós amb els *vela*, va desapareixent al llarg del segle XVII i XVIII, prenent una funció estrictament expositiva per protegir les obres de pols i llum. També és adequat relacionar la inserció del cortinatge amb el món del teatre i la festa barroca, que impregnava els teatres i els carrers del moment amb jocs visuals enganyosos. Un dels grans mestres en aquest recurs va ser Hyacinthe Rigaud en el gènere del retrat.

Aquest engranatge de representacions que trobem a les obres de Panini es complica encara més si recordem que moltes de les obres exposades, són còpies romanes d'originals grecs. I encara més, si l'artista no hagués pres el model d'aquestes còpies *in situ* si no a partir de gravats. Serien doncs, obres triplement representades. Ens enfrontem així davant una representació d'un quadre, que conté una galeria inventada, que conté alhora interpretacions d'obres originals perdudes dins d'una construcció arquitectònica fictícia? Sigui el que sigui, la cortina funciona com a barrera visual, i el fet de ser representada pictòricament a l'obra fa que l'espectador reflexioni sobre la diferència entre el pla que ocupa aquesta i l'espai de l'escena principal. De la mateixa manera que es pot plantejar també la seva pròpia posició davant de l'obra en si, i davant la pintura en general.

Penso que la voluntat del pintor d'introduir una al·legoria de les quatre estacions al capdamunt del conjunt de la *Roma Moderna*, pot mostrar la voluntat del creador de proposar a l'espectador un eix al·legòric capaç de conferir unitat conceptual a la seva composició. Aquests tipus d'al·legoria té molt recorregut al llarg de la història. La trobem interpretada tant per pintors i teòrics com per filòsofs i escriptors, des de l'antiguitat fins a l'actualitat. Autors com Hesíode, Ovidi i Virgili van relacionar diferents deïtats gregues i romanes a les estacions de l'any. Però, l'origen de la representació que fa Panini, el trobem en les descripcions de Cesare Ripa al seu llibre *Iconologia* l'any 1603. Aquí l'autor defineix l'estiu amb una corona de blat, la tardor amb una corona de "vid", la primavera amb flors i l'hivern com a una dona o un home amb el cap cobert i d'edat avançada. En tot cas, es vol mostrar el concepte del pas del temps i la caducitat de la vida.

⁴⁷ STOICHITA, V, *La invención... op. cit. p. 114.*

L'espai entre aquesta i el conjunt de referències que he citat, esdevindria així un nexa entre la imatge superior i la resta. En definitiva, com explica Stoichita, cada element remet al conjunt que el conté i el defineix. Igual que una obra individual deixa de ser el mateix quan s'exposa amb una sèrie, relacionant-la així amb el conjunt que li toca. Totes les obres que trobem a la galeria de la *Roma Antiga* i la *Roma Moderna*, perden d'aquesta manera el seu sentit original i es converteixen en la interpretació que en fa d'elles el pintor.

VIII. Conclusions.

Després d'aquest recorregut, concebut a partir del general fins al particular, em dispenso aquí a fer algunes reflexions finals sobre el treball.

Hem pogut veure com es va formar el model antic i de quina manera regia l'art italià, per poder-ho aplicar finalment a les obres de Panini. A la *Roma Antiga* hi hem trobat representades la majoria de les "grans obres de l'antiguitat", exaltades pel fervor que van mostrar els col·leccionistes en elles. La determinació dels papes Juli II, Lleó X, Pau III, Sixte IX, Climent XIII i Climent XIV, així com de grans mandataris com el rei Lluís XIV, Carles I d'Anglaterra o Felip IV, va ser un factor clau en aquest aspecte. Gràcies a ells, i també per l'admiració que van mostrar-hi els artistes, obres com el *Laocoont*, *l'Hèrcules Farnese*, *el vas Borghese*, *el casament Aldobrandini*, entre altres que he anat citant, van fixar l'ideal de bellesa. Aquest ideal ha sigut un dels principals aspectes que em van portar a estudiar aquest grau, des de les primeres classes de dibuix artístic a batxillerat, en les quals fèiem esbossos a partir de còpies de guix del *Torç Belvedere*, *l'Apol·lo Belvedere* i *la Venus de Milo*.

A la *Roma Moderna*, per altre costat, hem pogut veure les obres contemporànies que van aconseguir més èxit. M'ha sorprès veure aquí, a diferència del que sol passar amb la història de l'art, que moltes de les obres que veiem són encara l'atractiu turístic de roma. La plaça d'Espanya, la plaça Navona o la del Vaticà, així com les obres de Bernini, el Moisès de Miquel Àngel i Santa Maria Maggiore o Sant Joan del Laterà, són de visita obligada pels viatgers actuals.

Des de l'inici em vaig prendre aquest treball com un punt i seguit a la meva carrera acadèmica, tenint en compte que es tractava d'un treball final dels meus estudis de grau.

La meva experiència en l'elaboració d'un treball així ha estat totalment satisfactòria. Ha sigut una bona oportunitat on he pogut portar a terme individualment un tema que m'entusiasma. Enfrontar-me a una bibliografia tan extensa, i d'autors tan rellevants per mi, ha suposat un repte a vegades, però ho he gaudit i m'ha servit per aprendre a extreure el que m'interessava de cada llibre.

La principal dificultat que he trobat ha sigut el temps, ja que he hagut de combinar els estudis i la redacció del treball amb la meva jornada laboral. Però quan t'agrada el que fas acabes trobant el temps per dedicar-t'hi. Una altra dificultat, que a diferència de

l'anterior no he pogut solucionar, és la lectura d'alguns textos en alemany, principalment de Michael Kiene. M'he proposat solucionar això tan aviat com pugui.

Penso que aquest treball ha sigut una pràctica important per la meva formació, sobretot per preparar-me pel màster en tècniques d'investigació al que espero accedir el pròxim curs. Fent una retrospectiva d'aquests últims anys a la Universitat, penso que en última instància el que m'emportaré amb mi és un respecte incondicional a la disciplina d'història de l'art.

Finalitzo així aquesta etapa, molt satisfeta i emocionada pel que vingui ara.

IX. Bibliografia.

- ARISI, F, *Gian Paolo Panini*, Soncino, Editoriale di Soncino, 1991.
- ARISI, F, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma, Ugo Bozzi, 1986.
- BAYARD, M; BECK, É; GOBET, A. (dir), *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- BERGER, J, *Maneres de Mirar*, Barcelona, Edicions de 1984, 2011.
- BRIGANTI, G, *Les peintres de vedute*, França, Electa, 1971.
- BRIGER, P, "The Baroque Equation: Illusion and Reality", *Gazette des beaux-arts*, Vol. 27 (1945), pp.143-164.
- CALVO, F, *Fuentes y documentos para la historia del arte. Ilustración y romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- CÁMARA, A; CARRIÓ-INVERNIZZI, D, *Historia del arte de los siglos XVII y XVIII. Redes y circulación de modelos artístico*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.
- CANESTRINI, D, *Trofei di viaggio. Per un'antropologia dei souvenir*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- COEN, P, *Il mercato dei quadri a Roma nel Diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, vol I, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010.
- COTTINO, A, *Canaletto*, Elemond Arte, Milano, 1992.
- CROW, T, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989.
- DE SETA, C, *Rome in cinque secoli di vedute*, Nàpols, Electa, 2006.
- FICACCI, L, *Piranesi. Catalogo completo delle acqueforti*, Köln, Taschen, 2016.
- FRANZINI, E, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000.
- FREIXA, M; MUÑOZ, J, *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1999.
- FURIÓ, V, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Bellaterra; Barcelona; Girona; Lleida; Tarragona, Memòria Artium, 2012.
- FURIÓ, V, *Sociología del arte*, Madrid, Càtedra, 2012.

- FURIÓ, V (dir), *La imatge de l'artista. Gravats antics sobre el món de l'art*, Girona, Fundació la Caixa, 2008.
- GÁLLEGO, J, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978.
- GARMS, J, "Views of Rome", *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1227 (2005), pp.430-431.
- GUICHARD, C, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- HASKELL, F; PENNY, N, *Taste and the Antique: Lure of Classical Sculpture, 1500 - 1900*, Yale, University of Yale, 1981.
- JOUANNAIS, J, *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*, Barcelona, Acantilado, 2017.
- KULTERMANN, U, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Akal, 1996.
- KIENE, M, *Pannini*, París, Editions de la Reunión des musées nationaux, 1992.
- LEVEY, M, "Panini, St Peter's and Cardinal de Polignac", *The Burlington Magazine*, Vol. 99, No. 646 (1957), pp. 53-56.
- LEVEY, M, *Pintura y escultura en Francia, 1700 – 1789*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MALTESE, C (coord), *Las técnicas artísticas (7ª ed)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- MARDER, T, "Bernini and Alexander VII : Criticism and Praise of the Pantheon in the Seventeenth", *The Arts Bulletin*, Vol. 71, No. 4 (1989), pp. 628-645.
- MARSHALL, D, "The Roman Baths Theme from Viviano Codazzi to G. P. Panini : Transmission and Transformation", *Atribus et Historiae*, Vol. 12, No. 23 (1991), pp. 129-159.
- MICHEL, O, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Paris, École française de Rome, 1996.
- MICHEL, P, *Peinture et plaisir. Les Gaûts picurax des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MINGUET, P, *Estética del Rococó*, Madrid, Cátedra, 1992.
- OSTROW, S; JOHNS, J, "Illuminations of S. Maria Maggiore in the Early Settecento", *The Burlington Magazine*, Vol. 132, No. 1049 (1990), pp. 528-534.
- OZZÒLA, L, *Gian Paolo Pannini, pittore*, Torino, Edizioni E. Celanza, 1921.
- PETERS, E; RISHHELL, J (Ed), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000.

- PRADOS, J. M, *El Rococó en Francia y Alemania*, Madrid, Historia 16, 1989.
- PINELLI, A, *Souvenir. L'industria dell'antico e il grand tour a roma*, Bari, Laterza, 2010.
- FRANCASTEL, P, *et al.*, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987.
- RODRÍGUEZ, D, *Barroco e ilustración en europa*, Madrid, Historia 16, 1989.
- SETTIS, S, *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada, 2006.
- SETTIS, S, *Laocoonte. Fama y estilo*, Madrid, Vaso Roto, 2014.
- STOICHITA, V, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Madrid, Cátedra, 2011.
- SUMMERSON, J, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- TAYLOR, F. H, *Artistas, príncipes y mercaderes, Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luís de Caralt, 1960.
- UNGUREANU, C, “Capriccio all’antica. Shaping the ruin in the age of enlightenment”, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, Série Beaux-Arts, nº49 (2012), pp. 83 – 99.
- WITTKOWER, R, *Arte y arquitectura en Itália, 1600 – 1750* (10ª ed), Cátedra, Madrid, 1999.

X. Annexos.



Figura 1.
Pelegrinació a l'illa de Citera. 1717.
Antoine Watteau.
Oli sobre tela. 129 x 194 cm.
Museu del Louvre.



Figura 2.
La gran galeria del Louvre en ruines. 1796.
Hubert Robert.
Oli sobre taula. 115 x 145 cm.
Museu del Louvre.

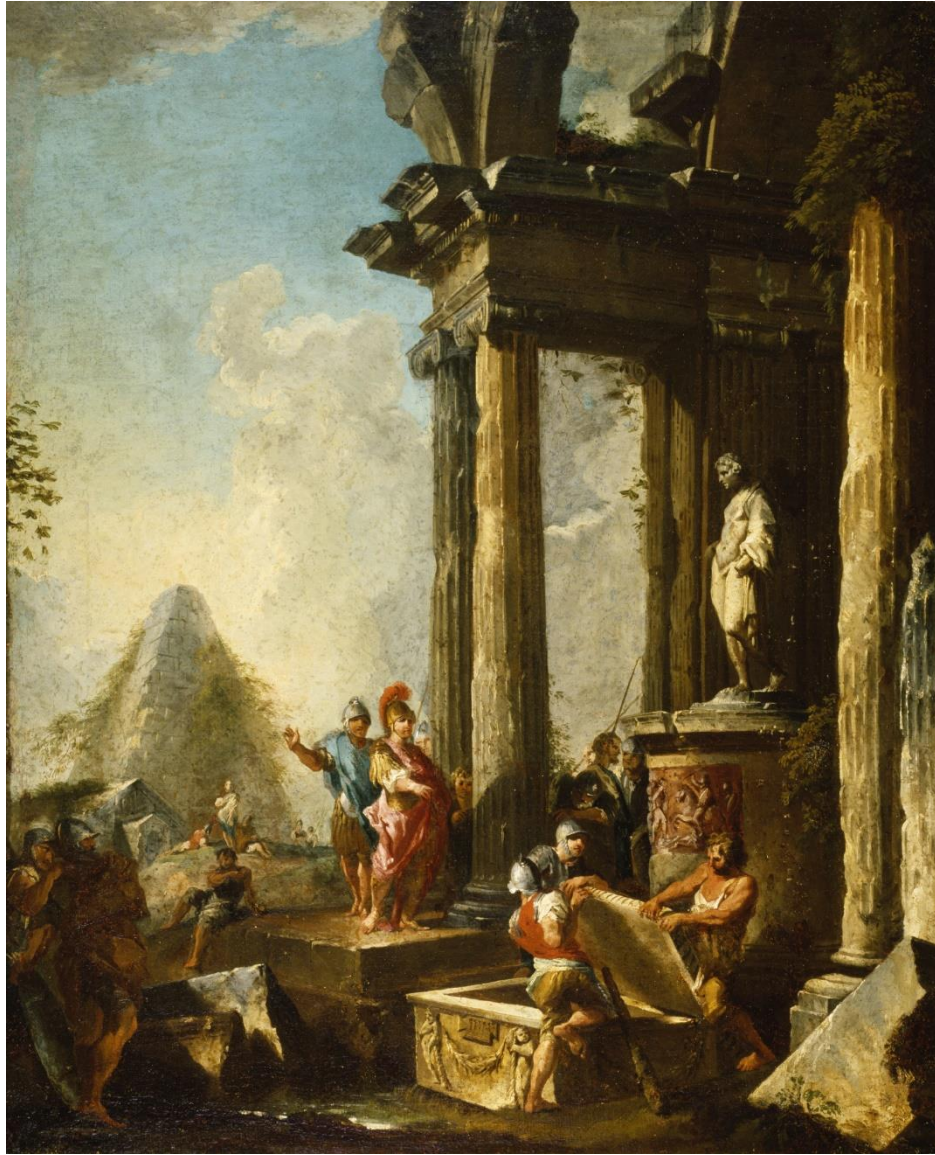


Figura 3.
Alexandre visitant la tomba d'Aquil·les. 1718 – 1719.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 73'3 x 65 cm.
The Walters Art Gallery, Baltimore.



Figura 4.

Preparatius per la celebració del naixement del Dofí. 1729.

Gian Paolo Panini.

Oli sobre taula. 248 x 107 cm.

Museu del Louvre.



Figura 5.
Festa musical. 1747.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 207 x 247 cm.
Museu del Louvre.



Figura 6.
Plaça Navona inundada. 1756.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 136 x 96 cm.
Landesmuseum, Alemanya.



Figura 7.

La loteria a la plaça Montecitorio. 1743 – 1744.

Gian Paolo Panini.

Oli sobre taula. 163 x 105 cm.

National Gallery de Londres.



Figura 8.
Prédica de la Sibila. 1735.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 48 x 63 cm.
Museu del Prado.



Figura 9.
Roma Antiga. 1754.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 227 x 186 cm.
Staatsgalerie, Stuttgart.



Figura 10.

Roma Moderna. 1757.

Gian Paolo Panini.

Oli sobre taula. 244'5 x 170'2 cm.

Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 11.
Arribada del Duc de Choiseul al Vaticà. 1754.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 195 x 152 cm.
Gemäldegalerie, Berlin.



Figura 12.

Roma Antiga. 1757.

Gian Paolo Panini.

Oli sobre taula. 229'9 x 172'1 cm.

Metropolitan Museum de Nova York.



Figura 13.

Roma Moderna. 1757.

Gian Paolo Panini.

Oli sobre taula. 233 x 172'1 cm.

Metropolitan Museum de Nova York.



Figura 14.
Roma Antiga. 1758.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre tela. 300 x 230 cm.
Museu del Louvre.



Figura 15.
Roma Moderna. 1757.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 303 x 231 cm.
Museu del Louvre.



Figura 16.
Galleria del cardenal Silvio Valenti Gonzaga. 1749.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula. 105 x 78 cm
Wadsworth Atheneum, Hartford.



Figura 17.
Al·legoria del triomf de l'Església. 1757.
Gian Paolo Panini.
Oli sobre taula.
Col·lecció privada.



- | | |
|---|---|
| 1- Temple de la Sibila. | 27- Font de l'aqua Paola. |
| 2- Interior del Panteó. | 28- Base de la columna d'Antoni Pio. |
| 3- Obelisc de la plaça Sant Pere. | 29- Temple de Venus. |
| 4- Arc de Titus. | 30- Església de Santa Constanza amb sarcòfag. |
| 5- Arc de Septimi Sever. | 31- Coliseu. |
| 6- Diòscurs Càstor i Pòlux al Campidoglio. | 32- Basílica de Magènci. |
| 7- Temple de Vespasià. | 33- Minerva Mèdica. |
| 8- Temple d'Apol·lo i Faustina. | 34- Panteó. |
| 9- Les escales del Campidoglio. | 35- Temple de Càstor i Pòlux. |
| 10- Arc de Constantí. | 36- Casament Aldobrandini. |
| 11- Hèrcules Farnese. | 37- Temple de Janus. |
| 12- No identificat. | 38- Temple de Cíclia Metela. |
| 13- Pont Milvi. | 39- Temple de Portunus. |
| 14- Gal moribunt. | 40- Temple de Venus i Roma. |
| 15- Relleu de Dàcia plorant, palau dels conservadors. | 41- Temple d'Hèrcules vençut. |
| 16- Bocca della verità. | 42- Silèni i Baco. |
| 17- Termes de Dioclesià. | 43- Teatre Marcello. |
| 18- Estàtues d'emperadors i sarcòfag. | 44- Temple de Saturn. |
| 19- Gladiador Borghese. | 45- Columna de Marc Antoni. |
| 20- Vas Mèdici. | 46- Vas Borghese. |
| 21- Jove sàtir tocant la flauta. | 47- Laoocónt i els seus fills. |
| 22- Hermes Belvedere. | 48- Arc Argentari. |
| 23- Apol·lo Belvedere. | 49- No identificat. |
| 24- Piràmide Cèstia. | 50- L'espinari. |
| 25- Columna Trajana. | 51- Lleó egipci. |
| 26- Adiana dormida o Cleopatra. | 52- Sarcòfag biogràfic situat a Los Angeles County Museum of Art. |

Figura 18.
©Anna Nadal Tenllado.



- 1) Palau Barberini i la font del tritó de Bernini.
- 2) Sant Luca i Martina.
- 3) Palau del Quirinal.
- 4) Obelisc de la plaça Minerva.
- 5) Sant'Ivo alla Sapienza.
- 6) Plaça de Sant Pere.
- 7) La font dels quatre rius de Bernini.
- 8) La fontana di trevi de Nicola Salvi.
- 9) Font dels tritons del palau Corsini.
- 10) Les escales de la plaça d'Espanya.
- 11) Al·legoria del triomf de l'Església.
- 12) Baldaquí de Sant Pere.
- 13) El Duc de Choiseul.
- 14) L'Apolo i Dafne de Bernini.
- 15) El David de Bernini.
- 16) El Moisès de Miquel Àngel.
- 17) Lleó de Vacca de la loggia dels Lanzi.
- 18) Al·legoria de les quatre estacions, fet per Panini.
- 19) Font de les tortugues de Bernini.
- 20) Sant Pau Extramurs.
- 21) Sant Giovanni in Laterano.
- 22) Plaça del Poppolo.
- 23) Pont i castell de Sant'Angelo.
- 25) No identificat.
- 26) Font oval de la vil·la d'Este a Tívoli.
- 27) Font de la vil·la Aldobrandini a Frascati.
- 28) Vil·la Aldobrandini a Frascati.
- 29) Plaça de Santa Maria a Trastevere.
- 30) Font de l'aqua felice.
- 31) Sant Andrea del Quirinal.
- 32) La visió de Constantí de Bernini.
- 33) Font del Neptú i el tritó a la vil·la Montalto.
- 34) Font del moro de plaça Navona.
- 35) Santa Maria Maggiore.
- 36) Sant Joan del Laterà.
- 37) Plaça Montecitorio.
- 38) Font de l'aqua Paola.
- 39) Plaça Navona.
- 40) Plaça de les quatre fonts.
- 41) Coffee House del Quirinal de Ferdinando Fuga.
- 42) La loggia de Rafael a la vil·la Madama.

Figura 19.

©Anna Nadal Tenllado

Referències d'imatges:

- www.allpainters.com (Fig 17).
- www.louvre.fr (Fig 1, 2, 3, 4, 5, 14 i 15).
- www.metmuseum.org (Fig. 12 i 13).
- www.mfa.org (Fig 10).
- www.museodelprado.com (Fig 8).
- www.nationalgallery.org.uk (Fig 7).
- www.nationalmuseum.ch/d/zuerich (Fig 6).
- www.staatgalerie.de (Fig. 9).
- www.smb.museum (Fig 11).
- www.thewadsworth.org (Fig 16).
- www.thewalters.org (Fig. 3).