

## CIRO FERRI I LA CÚPULA DE SANT'AGNESE IN AGONE A LA PINTURA CATALANA I VALENCIANA DEL SEGLE XVIII\*

David Albesa Casado

### CIRO FERRI: ROMANUS PICTOR CELEBERRIMUS

Ciro Ferri (1634–1689) nasqué i morí a Roma, on fou conegut sobretot com a pintor i dissenyador. La seva activitat artística s'ha de situar a la segona meitat del segle XVII. Fou un dels artistes més afavorits per algunes de les famílies més influents d'Itàlia: la família dels Barberini, Medici, Pamphili, Chigi i Borghese. Va despertar la simpatia i les lloances de tothom. Francesco Saverio Baldinucci ens diu en aquest sentit: *«fu* *Ciro Ferri* *uomo di grande civiltà e granditissimo nelle conversazioni e molto amato da Principi, cardinali e signori d'ogni rango, essendo stato liberale, cortese e di somma attrattiva con tutti (...). Con li suoi scolari era amorevole e caritativo, e di singolare comunicativa nell'insegnare»*.<sup>1</sup>

Alumne i deixeble predilecte de Pietro Berrettini da Cortona (1596–1669), àdhuc va estar sota la direcció d'Andrea Sacchi (1599–1661), Carlo Maratti (1597–1669) i Bernini (1598–1680).<sup>2</sup> Col·laborà íntimament amb Cortona en moltes de les seves empreses pictòriques, i fins i tot va continuar-ne les obres després de la mort de Cortona, com per exemple, la decoració de la Sala D'Apol·lo del Palau Pitti a Florència, els cartons per la cúpula de la nau dreta de la Fàbrica de S. Pietro del Vaticà, l'absis de l'església de Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) o la decoració de la capella Gavotti de S. Nicola da Tolentino, a Roma. Fou el millor i el més lleial seguidor de Cortona, a qui imità fins al punt que les obres dels dos es confonien. En aquest sentit Pascoli assenyalà que *«Niun altro discepolo più de* *Ciro* *imitò la maniera del maestro Cortona, e niun altro più s'accostò alle sue belle idee, e bizzarre invenzione. Niun di loro superò nel disegno, e niuno ardì di metter mano, e di terminare l'opere l'asciate imperfette da lui. E per potersi dar vanto d'essere stato in tutto suo imitatore, e seguace volle apprendere anche da lui l'architettura»*.<sup>3</sup>

Es va dedicar a altres disciplines artístiques com foren l'arquitectura, l'escultura i també el gravat (tècnica pràcticament desconeguda per ell). Cal destacar la vessant projectista; se sap que en els moments d'oci es divertia dissenyant o dibuixant portades per a brevaris portades o frontispicis de llibres, tesis doctorals, missals, etc. objectes molt sol·licitats pels dilettants de l'època. A més, va fer projectes per altars, arquitectures decoratives efímeres, tapissos i carruatges; i fou un bon caricaturista. De la seva brillant carrera sabem que, d'ençà 1657, fou membre de l'Acadèmia de S. Luca de Roma, àdhuc, el 1673 fou nomenat per

\* Com agraïment al Dr. Luigi Ficacci, Istituto Nazionale per la Grafica di Roma i molt especialment al Prof. Vittorio Casale, Università degli studi di Roma III.

1. Francesco Saverio BALDINUCCI. *Vite di Artisti dei secoli XVII–XVIII (1725–30)* a cura di A. Mattioli. Roma 1975. p. 140 i ss.

2. Andrea CORNA. *Dizionario della storia dell'arte in Italia*, 1930, vol. 1, p. 64.

3. Liono PASCOLI. *Vite di pittori, scultori ed architetti moderni*, 1730, vol. I, pp. 171–176.

Cosimo III de Médicis responsable de l'Acadèmia medicea a Roma --activa durant tretze anys-- conjuntament amb l'escultor Ercole Ferrata (1610–1686); hi va realitzar una important tasca docent. Després de la mort del seu mestre, es va convertir en un dels pintors més sol·licitats i un dels més importants de la Roma del darrer quart del segle XVII. Obres seves són les pintures de la capella de la família Cesi a Santa Prassede de Roma, la volta del transepte esquerra de S. Maria Maggiore a Bèrgam; la gran galeria d'Alexandre VII del Palau del Quirinale amb les pintures de la Història de Ciro i una Anunciació, la decoració de la capella del sacrament de la Basil·lica de S. Marco, a Roma, la cúpula de Santa Clara d'Urbino, la decoració de la Villa Falconieri a Frascati amb l'al·legoria de les Estacions. Ciro fou també un dels pintors de l'alt barroc romà que va crear escola, de la qual varen sorgir numerossíssims deixebles seus. Així, a Roma els primers imitadors foren: Sebastiano Corbellini (s. XVII–?), Giovanni Odazzi (1663–1731), Pietro Lucatelli (1634–1710) o Ludovico Gimignani (1643–1697); i a Florència varen sorgir artistes com ara Giovanni Battista Foggini (1652–1725) i Anton Domenico Gabbiani (1652–1726).

## LA DECORACIÓ DE LA CÚPULA DE SANT'AGNESE IN AGONE

La seva darrera obra --*capolavoro* absolut de tota la seva producció plàstica -- fou la decoració pictòrica de la magnífica cúpula de l'església romana de Sant' Agnese in Agone, a la Piazza Navona (Fig. 1), projectada pel famós arquitecte italià Francesco Borromini (1599–1667). Ciro va iniciar-ne la decoració l'11 de setembre de 1670 sota la comissió del príncep Giovanni Battista Pamphili Aldobrandini (1648–1709).<sup>4</sup> El tema iconogràfic representat és la glorificació de Santa Agnès (tema conegut, també, sota el nom de la Glòria del Paradís). Es desenvolupa l'escena on Santa Agnès assumpta a la glòria del cel és presentada per la Mare de Déu al Pare Etern, en acte solemne amb el braços oberts, acompanyat de Crist que apareix de forma triomfant portant una corona; i amb aquests personatges principals apareixen a la part baixa grups de patriarques, apòstols, sants, àngels músics i angelets. La llanterna és pintada sobre un fons blau amb la representació d'un colom, símbol de l'Esperit Sant, que irradia llum divina.

A l'hora d'identificar els personatges principals representats a la cúpula podem establir la següent classificació<sup>5</sup>:

1. La Mare de Déu en acte de presentar a Santa Agnès a Jesucrist i al Pare Etern. A la part inferior veiem una parella d'àngels músics.
2. Santa Agnès agenollada damunt un núvol, acompanyada de Santa Cecília amb l'orgue i Sant Sebastià (o bé Sant Valerià) amb la llança i la palma del martiri.

4. El contracte estipulava que l'artista es comprometia amb el príncep comitent a pintar «di propria mano la Cuppola della chiesa di S. Agnese in Piazza Navona insparonato dell'Ecc.ma Casa Pamphili, cioè tutta la volta sopra il tamburo p. tutta la circonferenza, altezza e larghezza, et anche il lanternino della medena Cuppola con ogni diligenza e squisitezza, e perfezzione al pari delle Cuppole più cospique e più insigni di Roma p. quanto pero comporta la sua abilità, et il suo sapere liberamente con li patti». Vegeu V. Golzio, «Pittori e scultori nella Chiesa di S. Agnese a Piazza Navona in Roma» a *Archivi d'Italia*, serie II, Anno I, 1933–34, pp 300–302 o bé consultar document a ADP, scaff 94, n° 4, int. 6 i scaff 86, n° 86, int. 2/1. Citat per Jörg Garms, *Quellen aus dem archiv Doria-Pamphili zur Kunststätigkeit in Rom unter Innocenz X.* Rom–Wien, 1972, p. 31 (92). Aquest contracte contava també amb algunes clàusules terribles, en les quals el príncep comitent l'obligà a realitzar un «*bozzetto colorito*» abans de posar-se a decorar la cúpula, àdhuc es fixà la data per a completar el fresc l'any 1674 per un preu de «6.000 scudi» --tenim coneixement que Ciro morí no havent finalitzat tot el seu treball, però si va rebre gran part de la suma econòmica establerta en el seu contracte, la resta passà al seus hereus.

5. Aquesta classificació està establerta atenent l'estructura dels set dibuixos preparatoris originals trobats a la pinacoteca del Palau Silva de Domodossola atribuïts erròniament al Ferri, que utilitzà N. Dorigny com a models per a fer els seus gravats de la cúpula. Aquest dissenys foren publicats per l'autora Beatrice Canestro CHIOVENDA. «Ciro Ferri, G.B. Gaulli e la cupola della chiesa de S. Agnese in Piazza Navona» a *Commentari*, 10, I, 1959, p. 16–23. Les estampes gravades de N. Dorigny es conserven al G.N.S.: Inv. F.C. 4383–4389, Vegeu Carlo Alberto PETRUCCI, *Catalogo Generale delle Stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, 1953, p. 156. Un altre exemplar el tenim a la Biblioteca Apostolica Vaticana, *Stampe*, V, vol. 37, Tavv. 92–99. Tres estampes de la sèrie dorignyana es poden veure al M.N.A.C. (S.G.). França III– s. XVII, R. 16888 a 16890.

3. Grup de santes màrtirs amb els seus atributs: Santa Caterina amb la roda dentada, Santa Maria Salomé amb la gerra de l'oli, Santa Úrsula amb la corona i l'estandart, i Santa Apol·lònia amb les tenalles.
4. Grup d'antics patriarques: Noè amb l'arca, Moisès amb les taules de la llei i Aaró. També apareix Sant Bartomeu amb el ganivet. A la part inferior damunt un núvol veiem Adam i Eva.
5. El rei David amb l'arpa i Jàson amb la llança i l'escut solar. A la part superior, Sant Tomàs d'Aquino, Sant Francesc d'Assís, i Sant Antoni de Pàdua.
6. L'evangelista Sant Marc amb el lleó i Sant Andreu amb la creu en forma de «X», Sant Bartomeu (II).
7. Sant Joan Evangelista amb l'àliga, Sant Pere amb les claus, Sant Joan Baptista amb el bastó i Sant Jaume, el *Major*, vestit de pelegrí amb el bordó i la petxina. A la part superior trobem la creu amb Sant Miquel Arcàngel i angelets que porten l'«Arma Christi» o instruments de la passió i mort de Crist.

Ciro va realitzar aquesta obra en el seu millor moment, en una època en la qual va rebre molts encàrrecs. Sabem que aquells anys (1669-1681) estava treballant en els cartons pels mosaics de la cúpula de la capella de la Pietat, a S. Pere del Vaticà, sota la comissió del Papa Climent IX. Treballà amb entusiasme i fervor el fresc de S. Agnès durant tres anys i abandonà l'obra. No sé sap amb certesa com estava avançat el seu treball quan va perdre l'interès; el termini per completar-la s'havia exhaurit. L'any 1673 les pintures del Ferri eren en un estat avançat i mancaven únicament quatre o cinc figures. Això ho sabem gràcies a una descripció que en fa l'arquitecte i viatger suec Nicodemus Tessin, el Jove, en el seu diari durant una estada a Itàlia on, acompanyat per l'ambaixador de la reina Cristina de Suècia, visitaren l'església i contemplaren la cúpula del Ferri:

*«Die grosse Cuppel a S. Agnese, welche er mir selbst en zeigete, hat er zwar endlich so weit gebracht, dass nur 4 oder 5 figuren ihm fehlten, wiewohl er sie noch gantz zu retouchieren gedenckt, welches ein sehr herlich werkh ist, undt ihme einen unsterblichen nahmen machen wirdt. Monsir Doringi fing sie eben an zu zeichnen, weillen sie in Kupfter soll gebracht werden»* (La gran cúpula de Santa Agnès, que ell en persona em va mostrar, tenia el treball tant avançat que únicament li faltaven 4 ó 5 figures, que ell encara pensava acabar. Es tractava d'una obra tant bonica i de tal envergadura que de ben segur que li donaria al seu autor un gran renom, un valor immortal. El senyor Dorigny va començar a dibuixar-la per a més tard gravar-la en coure.)<sup>6</sup>

El 1676 la decoració apareix encara incompleta i va demanar una pròrroga de quatre anys per «*ad perficiendam picturam*». El cert és que el 13 de setembre de 1689 va morir i va deixar inacabada l'empresa més pretigiosa de la seva carrera: la decoració pictòrica de la cúpula i de la llanterna de l'església de Santa Agnès, que fou finalitzada barroerament «*non mezzamente, ma male*», segons ens diu Pascoli<sup>7</sup>, per un modest deixeble seu nomenat Sebastiano Corbellini<sup>8</sup>, en haver-se negat a decorar-la el seu bon amic Carlo Maratti, i a

6. Algunes parts d'aquest diari són publicades a G. EIMER, *La fabbrica di S. Agnese in Piazza Navona. Romische Architektur, Bauherren un Handwerker im Zeitalter des Nespostimus*. Stockholm, 1971, pp. 563-564. Val a dir que segueix el text original de O. SIREN, *Nicodemus Tessin D.Y. s studierator i Danmask, Tuskland, Holland, Frankrike och Italien*, Stokholm, 1914, p. 194.

7. L. PASCOLI, *op. cit.*, 1730 vol. I, p. 176.

8 D'aquest artista desconegut anomenat Sebastiano CORBELLINI sabem encara poquíssim; ve, citat com un «scolare» del Ferri pel Pascoli; *Vite...*: Ed. de 1992, vol II, p. 243. És citat també com a deixeble seu que va repintar les figures del Ferri «per unire il colorito» a Filippo TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al publico di Roma*, Roma 1763, p. 131. A més va insertar altres figures addicionals amb «xocants» discrepàncies d'escala després que N. Dorigny gravés la cúpula. Vegeu Bruce W. DAVIS, *The Drawings of Ciro Ferri*, New York-London, 1986, p. 23; i a més P.A. ORLANDI, *Serie degli uomini più illustrati nelle pittura, scultura e architettura*, Firenze, 1770, XII, 4 i BÉNEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. III, Paris, 1976, (1959) p. 161.

qui Ciro li pregà insistentment que la finalitzés, àdhuc cridà a Gaulli, però aquest tampoc va acceptar ja que demanava un preu massa abusiu. La decoració de les petxines de la cúpula fou encarregada al pintor genovès Giovanni Battista Gaulli, dit Il Baciccio (1639–1709). Artista deixeble del Bernini, fou aquest qui el va introduir dins de la família Pamphili. Fou la seva primera gran obra al fresc, hi representà al·legòricament escenes referides a les virtuts entre els anys 1668–1671: a) El triomf de la Fe, amb la Fortalesa i la Caritat; b) La Justícia i la Pau amb la Veritat; c) Al·legoria de la Prudència, amb l'Abundància; d) Al·legoria de la Temperància amb la Fama i la Castedat. Les figures de Gaulli són d'un gran esplendor cromàtic i d'una fresca vivacitat amb colors suaus i brillants que es contraposen amb les pintures de Ferri de colors més aviat monòtons amb predomini de tons verds i vermells, on el nostre artista es lamentava dient mentre pintava les seves pintures: «*Quelle pettegolette, che ha dipinto nei peducci Baccio, mi dan fastidio*». Fins i tot, ell va amenaçar amb modificar o repintar les pintures de Gaulli, ja que creia que «xocaven» amb el seu treball. De fet, va existir una rivalitat molt forta entre els dos artistes. Sabem que després de la mort de Ciro, Gaulli va realitzar un esbós general de tota la cúpula i que no es va portar mai a terme.<sup>9</sup> Aquesta cúpula fou gravada a l'aiguafort pel francès Nicolàs Dorigny<sup>10</sup> sota la direcció del Ferri en vuit làmines o estampes que foren editades a Roma per l'impressor Gian Giacomo de Rossi, a partir del 1690.

Atenent a aquestes vuit estampes podem establir la següent subdivisió:

1. L'estampa que ofereix la visió completa de la cúpula: a la part superior on apareix un llarg filacteri on diu qui va ser el pintor, el gravador i l'impressor, i a la part inferior la grandiloqüent dedicatòria al príncep comitent (fig. 2)<sup>11</sup>.
2. Les set estampes restants –sèrie pròpiament dorignyana– reproduïxen fragments o trams de la cúpula en el sentit dels meridians. D'aquesta forma corregia el defecte o la deformació de perspectiva del gravat del conjunt. (Fig 3)<sup>12</sup>.

El cert és que la circulació d'aquests vuit gravats tingueren immediatament una notable fortuna i difusió, no només en l'àmbit romà, sinó també a la resta d'Europa, principalment a

9. Vegeu la imatge a Ursula FISCHER PACE. «Un bozzetto di G.B. Gaulli per la progettata cupola di Sant'Agnese» a *Commentari*, 1974, fase I, p. 71, fig. 1. Aquest esbós general troba conservat al Kunstmuseum di Dusseldorf, inv. n. 2386. Vegeu altres dissenys publicats a Dieter GRAF (a cura de), «Giovanni Battista Gaullis Olskizzen im Kunstmuseum Dusseldorf»; dins *Pantheon*, XXXI, 1973, pp. 162–180. Sobre les imatges de les petxines del Gaulli, veg. M.V. BRUGNOLI. *I maestri del colore: Il Baciccio*, Milan, 1966, pls II i III. Dues pintures de petit format que li servien com a model preparatori pel fresc de les petxines les tenim a la Galleria Nazionale d'Arte Antica al Palazzo Barberini, Inv. FN. 19876 n. 1667 (Prudència i l'Abundància) i. Inv. FN. 19876 n. 1668 (Fe i Caritat).

10. Nicolas Dorigny fou pintor, dissenyador i gravador francès. Nasqué a París l'any 1657-58? i hi morí el 1746. Pertanyia a una nissaga familiar de pintors-gravadors, a l'igual que el seu germà Lluís i el seu pare Miquel. Fou alumne de Gerard Audran. Estudià la carrera d'advocat i després va anar a Roma i hi residí més de 20 anys. L'any 1711 es traslladà a Anglaterra per a gravar els Cartons de Rafael conservats a Hampton Court. Al finalitzar el seu treball l'any 1719 va rebre del rei Jordi I una executòria de noblesa. Fou nomenat «chevalier» el 1720. De retorn a França, el 1725, entrà a l'Acadèmia de Belles Arts i exposà diferents pintures en els seus salons entre els anys 1739 i 1743. Les seves pintures i estampes es poden veure a Roma, a l'Emília-Romanya i al Veneto. Vg. Giovanni Gori Gandellini i Sanese. *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, 1771, vol. I, pp. 356 a 363.

11. A la part superior: «*Cupola della chiesa de Sta. Agnese a Piazza Navona in Roma. Intagliata e disegnata da Nicolo Dorigny. Dipinta al fresco da Ciro Ferri Romano e data in luce da Gio Giacomo de Rossi alla Pace, con Privilegio, dal S.P., l'anno 1690*». A la part inferior: «*All' Illmo. et. Ecc. Sig. Prone, Col. mo. Il. Sig. D. Gio Batta Pamphili Aldobrandini.*

*Fra le doti piu conspicue che adornano l'animo dei gloriosi anenati de V.S., non inferiore alle altre la loro religiosissima pietà, delle qui opere egregie quanto piu santamente en va Roma superba, tanto piu stupido et ammiratore ne rumane il Mondo tutto A.V.E., pero que col merito dei suoi medessimi Maggiori ha pur anche hereditate Le Loro singolari prerogative, erasi riserbato da porre il termine a la Meraviglia con terminare senza riserba di dispendio la insigne chiesa di S. Agnese, eretta dalla fel. men.a d'Innoc. X suo Zio in Justatronato della sua Excm.a Casa, se la morte col rapire il celebre Sr. Ciro Ferri, destinato a dipingere la cupola no si fosse fatta conoscere sempre piu invidioso delle Glorie humane, ma perche in quell'Opera, anchorche priva del suo totale splendore per mancanze de poche ombre, riducono nondineno Le maestose Idee di qual Grande huomo e si vagheggiano i tratti illustri di quel Penello, ho io voñluto farne le presenti Stampe in rase che m honoro di dedicare all'E.V., alla quale sono tanto piu giustamente dovuto quanto a la pietosa dei dilei Tesori en riconosce il Principe l'Originale. E all'E.V. humilissimo. m'inchino.*

*D.V.E. Humilissimo, Devotissimo, Obligatissimo Servitore Gian Giacomo de Rossi.*

12. A la part inferior d'aquestes set estampes es pot llegir: «*Ciro Ferri Invento e dipensa -Nicolàs Dorigny Intag- Gia. Giacomo de Rossi la Stampa in Roma alla pace cum Priuils.*

Voldríem insistir en el tema de les tertúlies pel fet que les considerem com un dels focus importants en la formació i inspiració dels nostres artistes. És evident que en aquests nuclis de discussió no només en sortien beneficiats per la xarxa de contactes que podien establir, sinó, sobretot, per l'intercanvi d'experiències i d'idees entre els artífexs i «*cognescenti*» de la plàstica i la cultura contemporànies, així com per la recuperació de la praxís i la informació teòrica d'aquells que els havien precedit en l'estatge romà i que havien incidit amb força en l'àmbit creatiu, tals com Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)<sup>23</sup>, Francesco Milizia (1725-1798)<sup>24</sup>, Anton Raphael Mengs (1728-1779)<sup>25</sup> o Heinrich Füssli (1741-1825)<sup>26</sup>, entre d'altres.

Ben cert que de la vida privada de Damià Campeny a Roma en coneixem pràcticament res i que haurem de moure'ns dins el camp de la hipòtesi, per a la qual ens basarem en l'anàlisi i l'observació d'algunes de les seves escultures de l'etapa italiana a fi d'indagar-ne les fonts d'inspiració iconogràfiques i estètiques.

L'artífex que hom ha considerat més influent en la formació romana de Campeny, gairebé el seu veritable mestre, fou Antonio Canova (1757-1822), un artista nascut a Possagno (Vèneto), establert a Roma (1780), ferm seguidor de les teories de Winckelmann i màxim exponent del neoclassicisme italià. Segons Cid, Campeny «*aprendió sus lecciones, conocía bien su taller y varias de sus esculturas revelan la influencia canoviana*»<sup>27</sup> i, insistint en l'íntima relació mestre-deixeble, fins i tot considera la possibilitat d'una certa influència del català en la producció de l'artista de Possagno. Concretament, en referir-se a la coneguda *Lucrecia* (1803) de Campeny [il. 1], la compara amb el relleu del *Plor per la filla dels marquesos de Santa Cruz* (1806-1808)<sup>28</sup>, el dibuix preparatori<sup>29</sup> del qual [il. 2], traduït a gravat<sup>30</sup>, fou publicat i comentat per Giuseppe Antonio Guattani [il. 3]. Exposa Carlos Cid: «*La jovencita difunta yace en un lecho estilo Imperio llorada por el padre al lado izquierdo y por el hermano mayor en la cabecera. En primer termino hay la madre (que moriria tres años después) derrumbada en una silla clásica con otro hijo tras el respaldo y el más pequeño abrazado a un muslo y besándole la mano. La semejanza de la dama con Lucrecia es sorprendente, salvo el brazo izquierdo que en vez de caer perpendicular se dobla sobre el respaldo y apoya la cabeza. Si se desconociera la fecha de ambas obras se diría que Campeny se inspiró en Canova, pero Lucrecia es de 1803 y el relieve de 1806, lo que podría invertir los términos.*»<sup>31</sup>

23. Arribà a Roma l'any 1755, on es relacionà amb Mengs. Les seves *Reflexions sobre les còpies de pintures i escultures gregues* (1754) i *Història de l'art de l'antiguitat* (1764) es consideraven la guia que devien seguir tots els artistes.

24. Amic de Mengs i de Nicolás de Azara, s'instal·là a Roma l'any 1761. Pel seu *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781) i altres obres sobre l'arquitectura clàssica, fou considerat un dels millors teòrics de gust neoclàssic.

25. Juntament amb Winckelmann, que conegué a Roma l'any 1755 i per qui fou influït, elaborà les teories del Neoclassicisme, que plasmà en *El Parmàs*, decoració d'un sostre de la Villa Albani de Roma (1761) i en el seu llibre *Reflexions sobre la bellesa i el gust en la pintura* (1762).

26. Realitzà una llarga estada a Roma, entre els anys 1770 i 1778. Malgrat els seus importants contactes amb l'estètica neoclàssica – traduït Winckelmann a l'anglès (1765) i es relacionà amb David i Gérard – evolucionà com a pintor cap a una nova sensibilitat estètica basada en la fantasia i les visions sobrenaturals. Com a teòric, cal destacar la seva influència en el pensament estètic anglès a través de les *Conferències sobre la pintura* pronunciades a la Royal Academy de Londres entre els anys 1801-1823 i difoses en traduccions a l'alemany, italià i francès. Conegut en tots els cercles acadèmics internacionals, després d'una visita d'Antonio Canova a Anglaterra, ingressà com a membre de l'*Accademia di San Luca* (1816), juntament amb Flaxman i Lawrence, considerats per l'italià els millors artistes d'Anglaterra (Sobre el tema, vegeu F. ANTAL. *Estudios sobre Fuseli* (1956). Madrid, Visor, 1989, p. 115).

27. C. CID, *Op. Cit.*, p. 95.

28. Aquest relleu formava part d'un encàrrec del marquès de Haro de Santa Cruz per a erigir en una església madrilenya un monument funerari dedicat a la seva filla, morta als setze anys. La realització de l'obra es paralitzà en ser executat el comitent i confiscats els seus béns sota l'acusació de traïció a Josep I, l'intrús representant de la monarquia establerta per Bonaparte (1808). Actualment es conserva a la Gliptoteca de Possagno.

29. Dibuix a la ploma que es conserva al Museu Corner de Venècia. Forma part d'un àlbum que va pertànyer a Cicognara, un amic d'Antonio Canova. Vegeu més informació a C. CID, *Op. Cit.*, p. 138, n. 216.

30. G.A. GUATTANI. *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità...* Roma, Salomoni-Carlo Mondacchini, 1806-1817, tom III, p. 99. Vegeu, també, *Collection complète des ouvrages du célèbre Antoine Canova gravées au trait par Lasino Fils*. Pisa, Nicolas Capurro, 1825, lùm. 91.

31. C. CID, *Op. Cit.*, p. 138.

## CIRO FERRI AL PRINCIPAT: DEL MONESTIR DE POBLET A LA SEU DE TORTOSA

Un dels primers casos localitzats en el panorama artístic català del set-cents de l'anomenat fenomen del *ciroferrisme*<sup>22</sup> el trobem a la Sagristia Nova del Reial Monestir cistercenc de Santa Maria de Poblet (Fig. 6), situat a la comarca de la Conca del Barberà, província de Tarragona.

L'actual edifici fou construït en el curs del s. XVIII i finalitzat en temps de l'abat don Agustí Vázquez de Varela, que va regir Poblet durant els anys 1786–1793. Es tracta, sens dubte, de l'edifici de major alçada de tot el monestir ja que té 44 metres d'alçada superant, àdhuc, el cimbori–campanar que es troba damunt el creuer de l'església. L'autor del projecte fou el mestre d'obres Tomàs de Monguillot, mentre que la decoració pictòrica de la cúpula va ser feta per un pintor valencià, poc documentat, anomenat Dídac Gutiérrez<sup>23</sup> qui la realitzà entre els anys 1789–1793 (cronologia apareguda en una inscripció al fris de l'entaulament, a l'angle NE de la cara de llevant). El descobriment de les pintures de la cúpula fou de forma fortuïta durant els treballs de restauració entre els anys 1983 i 1985. Aquestes pintures, o millor dit, les restes, varen quedar ennegrides per l'incendi de 1820, i des d'aleshores, passaren desapercebudes fins que es procedí a montar una bastida interior i es descobriren durant la neteja restes de pintures policromades. A partir d'aquest fet s'aventurà la hipòtesi que el pintor provençal Josep Bernat Flaugier (1757–1813) fos l'autor de les pintures de la cúpula ja que estigué a Poblet entre el 1790 i 1792.<sup>24</sup>

La cúpula pobletana constitueix una rèplica total de la cúpula que Ciro Ferri va pintar cent anys abans. L'episodi representat fou el mateix, la glòria de Santa Agnès. Temàtica que, com bé assenyala Joan Bassegoda i Nonell, no té res a veure amb el monestir de Poblet ni amb l'orde del Cister. La cúpula està dividida en amplis nervis amb vuit sectors o plafons. Tots els plafons provenen d'una font gràfica, d'aquesta manera hem pogut resoldre «*puzzle figuratiu*». Començant per la cara nord i avançant en el sentit de les agulles del rellotge, observem la decoració del plafó n. 1, que fins ara era considerat com una creació original de Dídac Gutiérrez, hem descobert que està tret d'un gravat de Johann–Jakob Frey (1681–1752) sobre un disseny de Carlo Maratti (1625–1713) amb el tema del triomf de la Clemència (1719).<sup>25</sup>

La decoració dels set plafons restants reproduceix fidelment els set gravats de N. Dorigny en la forma, ja que òbviament, aquests gravats no mantenen els colors originals de la cúpula de Ferri; l'autor els va de haver d'inventar. Molt possiblement les pintures de les petxines de la cúpula, molt malmeses, foren tretes també de gravats que hores d'ara desconexim.

22. Aquest fenomen s'ha d'entendre com l'adopció que fan els nostres artistes que treballen als tallers del Principat –però també els artistes de l'antic regne de València– d'una manera parcial o total del repertori gràfic dorignyà: comprès per la sèrie completa de vuit gravats –un dels quals reproduceix íntegrament la cúpula– que va gravar N. Dorigny de la cúpula de St'Agnes pintada per Ciro Ferri a finals del s. XVII. Els primers indicis d'aquest fenomen apareixen a Barcelona a principis de segle en l'obra del pintor flamenc Josep Bal al sostre de la capella de la Casa de Convalescència, i també en l'obra del barceloní Pau Priu al sostre de la Sala Capitular de la Seu de Barcelona.

23. Sobre Dídac GUTIÉRREZ sabem poca cosa. Vegeu Manuel OSSORIO y BERNARD, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, (1868), vol. II, p. 320. Igualment és mencionat a Santiago ALCOLEA i GIL. «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», vol. I. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, vol. XIV, (anys 1959–1960), p. 82.

24. Per la troballa de les pintures vegeu Joan BASSEGODA i NONELL. «Nuevos hallazgos pictóricos en Poblet». *La Vanguardia*, Barcelona, 1984. Vegeu també Agustí PORTALES i PONS. *Història, anàlisi i restauració de la sacristia nova del Monestir de Poblet*, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona, Tarragona, 1987. Sobre l'activitat, documentadíssima de Josep Flaugier a Poblet vegeu Joan BASSEGODA i NONELL. «La decoración de la Sagristia Nueva del Monasterio de Poblet. Hallazgo y restauración de las pinturas de la cúpula». *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, Año XXII, nº 85, Madrid, 1985, pp.45–64.

25. Tenim una reproducció de l'estampa tenim al fons gràfic de la Biblioteca Hertziana de Roma, Hertziana: Maratti; E–10. Sobre Johan–Jacob Frey vegeu BENEZIT, *Dictionnaire...*, v. IV, pp. 522–523. Cal tenir present que el pintor Dídac Gutiérrez no segueix el model que es troba al sostre del saló principal del Palazzo Altieri de Roma, sinó més aviat una pintura a l'oli –de les dues existents– situada a un corredor del ABI del mateix Palau. Val a dir que una tercera tela, també de Carlo Maratti, la tenim al Palau Reial de Madrid. Agraïm a Stella Rudolf que em fes conèixer aquesta darrera font.

Un altre *revival* similar al cas anterior el tenim localitzat a la Seu tortosina. Al seu interior trobem la molt coneguda capella barroca de la Mare de Déu de la Cinta, patrona de la ciutat de Tortosa (Fig. 7). La construcció de la capella s'inicià amb la col·locació de la primera pedra el 17 de març de 1672<sup>26</sup> en temps del bisbe Josep Fageda, sent el «*Mestre de l'obra de la Seo*» Diego Martínez Ponce de Urrana, arquitecte que va realitzar la capella dels Desamparats de València, segons hipòtesi de l'arquitecte Barlett.

Si fem una descripció iconogràfica de tot el sostre, és a dir, si fem una lectura d'aquestes «*ridículas pinturas*» segons paraules del viatger Antonio Ponz<sup>27</sup>, des del prebisteri —on es guardava la relíquia de la Cinta— fins a l'exterior de la volta de canó, comprovarem que al primer tram de volta es representà el tema del descens gloriós de la Santa Cinta des del cel a la ciutat de Tortosa acompanyada dels apòstols Sant Pere i Sant Pau; continua una cúpula nervada dividida en vuit sectors amb la representació de vuit dones de l'Antic Testament, a la que segueix un segon tram de volta amb una al·legoria de l'amor de la Verge a la ciutat de Tortosa i a la seva Catedral.

El primer tram, la cúpula i el segon tram de volta foren decorats entre els anys 1718–1720<sup>28</sup> pel pintor valencià Dionís Vidal (1670–1721) deixeble i continuador del pintor i tratadista cordovès Iscle Antonio Palomino i Velasco (1653–1725). Aquesta va ser la seva darrera obra i, tal com va passar amb l'obra de Ferri, la decoració del sostre va quedar inacabada, ja que morí l'any 1721 «*dejando inconcluso poco más de la mitad comprendidas las rotondas y parte quizás de las bóvedas*»<sup>29</sup>.

El cert és que el darrer tram de volta va quedar al descobert i un deixeble seu, bastant mediocre, que portà de València en qualitat de mestre auxiliar anomenat Josep Medina<sup>30</sup> s'encarregà de decorar-lo hipotèticament entre els anys 1721–1725 (any de la finalització de la capella; s'hi traslladà la relíquia de Santa Cinta o Sant Cingol a un altar provisional). Va representar-hi la Verge Glorificada per la Santíssima Trinitat; a banda i banda del grup central apareixen diferents jerarquies eclesiàstiques i els procuradors de la ciutat, la reial confradia, altres gremis i ciutadans que contempen l'escena principal de la Glorificació de la Verge Maria.

Aquesta pintura ofereix un aspecte molt diferent de les anteriors, trencant estilísticament amb les pintures del seu mestre Dionís Vidal. En la decoració poc reeixida de Medina és visible un incipient aire de modernitat, i al mateix temps les figures estan tractades amb una gran riquesa cromàtica i un dinamisme molt acusat, a diferència de la decoració emprada per Dionís Vidal, que és més pròpia d'un barroc bigarrat i dens amb el color apagat i fred, molt

26. La necessitat de la construcció de la capella arranca de l'any 1642, feta per honorar la victòria sobre l'exèrcit francès durant el setge que sofrí la ciutat de Tortosa. Vegeu l'acta capitular del 20/05/1642, on es pot llegir com l'obra estava encaminada a tenir una transcendència notable, per ser Reial: «han així mateix deliberat, y deliberaren que fase a sa Magta Protectot, amparo y amo de aquesta fabrica, de manera que sie capella Real, y sent tan notoria la devoció, y sa real grandesa, que admetrà la protecció desta capella, y per adago se scrigüe a sa Magt, suplicantlo y ad tot rendiment, demanant també carta». La notícia de l'acta de la col·locació de la primera pedra de la capella ve aportada per Mossèn Eduard Solé i publicada per Enric BAYERRI I BERTOMEU, *La Virgen de la cinta, patrona de Tortosa*, 1989 p. 76.

27. Antonio PONZ. *Viaje de España*. Madrid. Ed. 1972 (1772–74). Tomo XIII, carta sexta, p. 151

28. Segons l'acta capitular 20.09.18 (fs. 213v–214), sabem un dels autors de les pintures de la capella: «(...) Item, dicti, caninici capitulares en conformitat del proposat per lo sr. Tesorerer de trobarse ja en esta ciutat Dionisio Vidal, pintor de València, dels de major crèdit en esta Corona D'Aragó, per al efecte de ajustar la obra de pintar la capella de Nra. Sra. de la Santa Cinta. Deliberarunt que lo sr. Canonge Gomis, com a administrador de dita capella, junatament ab lo sr. Tesorerer y sr. Canonge Simó, com a commissaris d'este capitol, ab los srs. Don Pedro de Miravall y Don Placido de Riu, regidors de esta ciutat y sos elets a este efecte ho confabulen, tracten y ajusten com los aparega més convenient...» En un altre acta capitular 22–09–1718 (fs. 214v–215) sabem que el pintor Dionís Vidal es comprometia a pintar la capella durant dos anys per un preu de 2.000 lliures de plata: «(...) Atés lo proposat per lo sr. canonge Gomis, administrador de la capella de Nra. Sra. de la Santa Cinta de estar convinguda ab lo pintor Dionisio Vidal la obra de pintar dita capella dins dos anys mediant pactes i capitulació que foren llegits per lo preu de 2.000 lliures de plata. Deliberarunt que lo dit senyor canonge Gomis, com administrador junt amb los senyors tresorerer i canonge Simó (...) firmen per part de esta capitol lo acte que menester sia en raó del sobredit, donantlos tot ple poder i facultat...»

29. Mariano JOVER FLIX, *La Santa Cinta de Tortosa*. Tortosa, 1978, p. 127. Sobre el pintor Dionís Vidal veg. Miguel–Angel CATALA GORGUES «Un boceto sobre el pintor valenciano Dionís Vidal», dins *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1983, pp. 23–27.

30. J.F. RÀFOLS. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, v. II, Barcelona, 1953, p. 156. Vegeu també José MATAMOROS. «La catedral de Tortosa». *Trabajos monograficos acerca de su construcción y de su contenido artistico y religioso*, Tortosa, 1932, pp. 192–193.

en consonància amb les pintures de l'església parroquial de Sant Nicolau, a València. Va fer ús del repertori gràfic dorignyà: cadascuna de les figures representades en el fresc tenen com a font d'inspiració alguns dels set gravats emprats per N. Dorigny que va fer de la cúpula del Ferri. Podem dir, com hipòtesi de treball, que el seu predecessor Dionís Vidal desconeixia totalment l'existència dels gravats de N. Dorigny que possiblement ja varen circular per la comarca del Baix Ebre al llarg del segon terç del s. XVIII. Josep Medina, que tingué a la vista els gravats de N. Dorigny, va distribuir els seus personatges dins l'escena on més li convenia. Així doncs, la figura del Pare Etern amb els braços oberts, el Crist que portala creu i la Verge Maria estan trets de l'estampa de Dorigny-1. Hem de fer notar que la posició de la Verge tortosina resta invertida respecte a la que apareix a l'estampa que serví de model al pintor per decorar l'escena. Tanmateix, les figures d'àngels que circumden els personatges principals estan, també, trets de la sèrie dorignyana, des de Dorigny-1 fins a Dorigny-7.

Com bé assenyala Joan Bassegoda i Nonell, si comparem les pintures de Poblet amb les de Tortosa veurem que «Gutiérrez es limità a copiar els gravats de Dorigny i diaprar els originals en blanc i negre donant-los uns colors molt suaus i agradables, mentre Medina, amb colors més forts i poc encertats, almenys tingué la decència d'interpretar el model i donar-li un altre significat»<sup>31</sup>

Aquest darrer tram (o primer si el veiem des de l'entrada a la capella) va atravesar per diverses vicissituds al llarg del temps, que la varen danyar molt notablement: durant la Guerra Civil va sofrir importants desperfectes en ser instal·lada una cuina de campanya per part dels milicians republicans i, possiblement, per la caiguda d'una bomba d'aviació el 1938.<sup>32</sup> Finalitzada la guerra es va netejar la volta i seguidament el pintor tortosí Ricard Cervetó i Riba (1882-1978) es varen restaurar les pintures del darrer tram. De ben segur, aquest pintor local va retocar, per exemple, la figura de la Verge Maria que duia, inicialment, damunt el cap, una corona reial tal com apareixen en moltes estampes gravades del set-cents dedicades a la Mare de Déu de la Cinta, o bé, en una fotografia feta abans de l'any 1936 en ocasió d'un concurs fotogràfic de tema lliure i que es conserva a l'Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre<sup>33</sup>. El cert és que la va eliminar però avui dia apareix representada amb el seu aspecte original, gràcies a una darrera campanya de restauració durant el període 1996-1997.

## UN «CIROFERRISTA» A MATARÓ

Si entrem a la capella del Dolors de la Basílica de Santa Maria de Mataró i contemplem la decoració pictòrica del sostre de la Sala de Juntes de la Congregació dels Dolors (Fig. 8) veurem que el pintor que va decorar el sostre va fer ús novament del model del Ferri a través del repertori gràfic dorignyà. En realitat, tot el sostre està tret d'estampes. Està constituït per onze plafons de forma trapezoïdal amb el tema principal—representat al plafó central—de l'Assumpció de la Verge. La Verge Maria pujant al cel per mans d'àngels on és rebuda per la Santíssima Trinitat. A la resta de plafons apareixen representacions de figures d'àngels músics, cantors o portadors de filacteris amb jaculatories marianes. Aquestes pintures solen ser atribuïdes al pintor barceloní Antoni Viladomat i Manalt (1675-1755). Alguns investigadors, com ara Joan Bosch<sup>34</sup>, pensen que pot haver estat realitzada per un pintor encara desconegut divers a Viladomat, aliè o no al seu taller, i més proper estilísticament a l'obra de Pau Priu, de la sala capitular de la Seu de Barcelona, amb la qual trobem moltes similituds.

31. Joan BASSEGODA I NONELL. «Dos contrafets Diaprats del segle XVIII», dins *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3a. època, núm. 939, vol. LVI, núm. 4, Barcelona, 1981, p. 21.

32. Enrique BAYERRI BARTOMEU. *Historia de Tortosa y su Comarca*. Tomo IX, Edicions Aldecoa, Burgos, 1989.

33. La fotografia que hem descobert la publicà Joan Bassegoda i Nonell. Vegeu la nota 31, Figura 7.

34. Joan BOSCH I BALLBONA, «Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana», *Estudi General (Girona Revisitada: Estudis d'Art Medieval i Modern)*, 10, Girona, 1990, p. 156.



Sabem que Antoni Viladomat gaudia d'una extraordinària cultura visual; li són ben perceptibles els coneixements relatius a l'art europeu gràcies a la seva extensa biblioteca amb tractats de pintura i gravats que reproduïen les obres de grans mestres de la pintura europea del segle XVII com ara Rubens, Pietro da Cortona, Carlo Maratti, i perquè no, Ciro Ferri. Com bé assenyala Rafael Benet en el seu llibre fent menció a Raimon Casellas: «*Cuando se tienen en cuenta las nociones que Viladomat poseyó de los grandes pintores por medio de la lectura, y de sus obras maestras por medio de grabado...; cuando piensa ante todo en la comunicación personal que el artista tuvo de los treinta a los treinta y dos años con los artistas cosmopolitas que servían al archiduque, ya no parece el pintor barcelonés tan virgen, tan puro de influencias extranjeras como se quiso suponer, como si una tal virginidad constituyera una gloria artística o una insignia de patriotismo local*»<sup>35</sup>

Continuant amb aquest raonament, caldria plantejar-se les següents preguntes: Antoni Viladomat, fou un pintor de cúpules? Coneixia realment el «repertori gràfic dorignyà» de la mateixa manera que els seus antecessors Josep Bal o Pau Priu? Fins a quin punt fou el «millor» pintor d'Espanya del seu temps, segons deia el seu gran valedor Anton Rafael Mengs quan va contemplar les seves pintures al claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona?

Sabem hipotèticament que el 1711 pintà una cúpula amb una «glòria amb àngels» a l'església de Sant Miquel Arcàngel a Barcelona (església enderrocada al 1868) amb la col·laboració del pintor-arquitecte bolonyès Ferdinando Galli dit Il Bibiena, (1657–1743). Val a dir que al 1737 el capítol del Pilar de Saragossa va contemplar la possibilitat de cridar-lo per pintar-hi una cúpula<sup>36</sup>.

A la decoració pictòrica del sostre de la sala de Juntes, possiblement realitzada als anys trenta del segle XVIII, es manté la idea d'una cúpula barroca. La glòria a la part alta i dessota els àngels de la sala –com si fossin les petxines d'una cúpula– hi col·loca quatre evangelistes i a les parets laterals hi figuren apòstols aïllats o bé formant grups d'àngels; alhora la paleta s'aclareix més a la zona celestial. A nivell compositiu o morfològic situà les seves figures en diferents nivells, formant dos cercles concèntrics que envolten el tema central de la mateixa manera que succeïa a la cúpula romana de Santa Agnès. Sens dubte, tots els elements estan distribuïts d'una manera lògica i ordenada pel nostre artista que coneixia perfectament la cúpula de Ferri a través del repertori gràfic dorignyà i a més es va autorretratar en la seva obra en l'evangelista Sant Joan de la mateixa forma que ho havia fet Ciro Ferri en la seva cúpula. Coetàniament a aquestes pintures, realitzà cap el 1724 la sèrie de teles del claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona, on es fan puntuals citacions dorignyanes.

Troblem el repertori gràfic dorignyà als següents plafons<sup>37</sup>:

Plafó 1: *L'Assumpció de Maria*.

La figura de Crist amb la creu i la del Pare Etern amb el angelets que els acompanyen i els amoretts que flanquegen a la Verge Maria estan trets de Dorigny-1.

Plafó 2: *Àngels amb violoncel i angelet amb partitura*.

La figura de l'angelet amb partitura correspon a l'angelet que surt a Dorigny-2; igualment, les dues figures que estan dialogant en segon terme pertanyen a la mateixa estampa.

Plafó 3: *Àngel amb l'arpa, àngel amb llaüt i d'altres angelets*.

La figura de l'àngel amb el llaüt està treta de Dorigny-1.

Plafó 4: *Àngels cantors amb llibre, àngel amb violí i d'altres angelets*.

Les figures dels àngels cantors estan tretes dels mateixos àngels de Dorigny-1.

35. Rafael BENET. *Antonio Viladomat. La figura y el arte del pintor barcelonés*. Barcelona, 1947, p. 33

36. Arturo ANSÓN NAVARRO. «Noticia de una proposición hecha al pintor barcelonés Antonio Viladomat (1678–1755) para pintar en el Pilar de Zaragoza», dins *D'Art*, núm. 8/9, Universitat de Barcelona, 1983, pp. 205–207.

37. Aquesta classificació està establerta atenent la col·locació originària anterior de l'any 1924 dels 11 plafons tal com els va pintar el nostre artista al segle XVIII segons el clixé de l'Arxiu Mas, n° C-41509. Val a dir que actualment no segueix aquest ordre.

Plafó 5: Àngel organista i d'altres angelets.

A la part inferior apareixen dos angelets, un dels quals porta un instrument de vent que concorda puntualment amb l'àngel que apareix a la part inferior de Dorigny-6.

Plafó 6: Àngel amb violí, àngel amb violoncel i angelets.

Les figures d'àngels del darrer terme pertanyen a les mateixes de Dorigny-7.

Plafó 7: Àngel amb corneta corva amb angelet amb partitura.

La figura de l'angelet amb partitura, els dos àngels que contempnen l'escena a la part inferior i la figura de perfil a la part superior dreta estan tretes de Dorigny-7.

Plafó 8: Àngel organista, àngel cantor amb pergamí i d'altres angelets.

No és perceptible l'ús del repertori gràfic dorignyà, prové d'una altra font.

Plafó 9: Àngel amb llaut, àngel amb tenora i altres angelets.

Aquí tampoc és perceptible l'ús del repertori gràfic dorignyà; prové d'una altra font.

Plafó 10: Àngel tocant l'arpa i angelet.

Aquestes dues figures coincideixen puntualment amb les figures que surten a Dorigny-5. Val a dir que l'àngel que està tocant l'arpa substitueix al rei David dorignyà.

Plafó 11: Àngels sostenint una cinta amb «L'intròit» antic de la missa de l'Assumpta:

«*Gaudeamus omnes in Domino, diem festum sub honore beatae Mariae Virginis: de cuius Assumptione gaudent angeli; et collaudant Filium Dei*». Aquests angelets de la part superior estan tretes de Dorigny-7 i Dorigny-3, mentre que la parella d'àngels al centre recorden molt vagament els personatges de Dorigny-5.

## A BARCELONA: PAU PRIU, UN ENTUSIASTA DE L'OBRA DEL FERRI

Les pintures que cobreixen la volta del sostre de la sala capitular que es troba a l'interior de la catedral de Barcelona foren realitzades vers el 1705 pel «*ciroferrista*» Pau Priu<sup>38</sup> amb el tema de la glorificació de Santa Eulàlia i Sant Oleguer, sants titulars de Barcelona (Fig. 9).

Estem, sens dubte, en un dels programes iconogràfics més interessants i més ambiciosos de la Catalunya set-centista, sense oblidar el conjunt pictòric mataroní constituït per la capella dels Dolors i l'annexa Sala de Juntes; és una obra amb un «*trompe-l'oeil*» molt marcat superant àdhuc altres programes pictòrics existents al Principat.

En línies generals, Pau Priu combinarà bàsicament dues fonts d'inspiració o repertoris figuratius: el ciroferrisme i el maratisme. Aquesta darrera font, com bé demostra Joan Bosch, fou usada per Pau Priu puntualment per la decoració del plafó central; copià dues estampes gravades pel belga Robert van Audenaert (1663-1743) a partir de dissenys de Carlo Maratti: El Sant Felip Neri i l'Assumpta<sup>39</sup>. Per la primera font, el nostre artista utilitzà, indubtablement, les estampes gravades pel francès N. Dorigny sobre la pintura original de Ferri. Concretament aquests models gràfics apareixen representats als segments i llunetes laterals. Els segments laterals estan constituïts per figures d'angelets que sostenen uns filacteris amb textos de les Sagrades Escriptures. Aquestes fonts literàries són l'Antic (els llibres poètics i sapientals) i el Nou Testament (els evangelis i les epístoles de Sant Pau). Acompanyant a les figures d'àngels apareixen uns angelets que voletejen en aquests «*quadri riportati*» laterals. Serà en aquests angelets on s'inspirarà el nostre artista novament, utilitzant tot el repertori gràfic dorignyà: del Dorigny-1 fins al Dorigny-7. Agafarà dels gravats aquelles figures més

38. El pintor barceloní Pau Priu és documentat des del 1683. Treballà amb Joan Grau, pare i fill, i amb Josep Vives. Ingressà al col·legi de pintors de Barcelona l'any 1700. Fou tinent de la companyia de pintors mobilitzada per a la defensa de la ciutat assetjada. Morí possiblement en combat l'1 de setembre de 1714. La seva activitat degué ser gran, malauradament els exemples avui dia són andòmins. Vegeu Santiago ALCOLEA I GIL, *op. cit.* vol II, p. 147-148. Cal fer esment que les pintures foren atribuïdes inicialment al pintor Fra Joaquím Juncosa (1631-1708) veg. Joan AINAUD, Josep GUDIOL, F.P. VERRIÉ, *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, p. 69.

39. Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH. «L'arquitectura i les arts figuratives del segle XVI-XVII», a *Història de la Cultura Catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona, Ed. 62, 1997, vol. II, pp. 234-235.

adients per a construir—hi les escenes, obtenint una composició unitària i molt clàssica. Les llunetes laterals estan constituïdes per les figures al·legòriques de les virtuts, sota de les quals hi apareix una sèrie de cartells amb inscripcions que donen la clau iconogràfica i interpretativa d'allò que representen, amb citacions d'autors clàssics (Ovidi, Horaci) i humanistes (Joan Owen, Miquel Verino, S. Pròsper d'Aquitània...). En general són figures desproporcionades, sense esperit, molt rígides, quasi mecàniques amb postures inversemblants que contrasten amb les figures de les pintures existents a la part superior. Obra poc recixida, la seva importància és més iconogràfica que artística. En aquest sentit, alguns autors, com ara Joan Ramon Triadó<sup>40</sup>, donen com a hipòtesi de treball, la intervenció d'una segona mà —avui dia desconeguda—, que a nivell estilístic enllaçaria amb la tradició d'arrel classicista del segle anterior i també amb un cert gust preciosista de l'època. Cal fer esment, que en les pintures de les llunetes existeix un exemple clamorós de l'ús del reperetori dorignyà: la parella d'angelets cantors que es troba a l'angle superior esquerre de la lluneta, on hi ha representada la figura de la Generositat (Fig. 10), correspon cal·ligràficament al mateix grup d'àngels que apareixen a la part inferior de Dorigny-1. De fet, aquesta estampa només soluciona part de la lluneta, mentre que la figura de la Generositat prové d'una altra font: la imatge de la Immaculada Concepció que Carlos Maratti va pintar per la Pala d'altar de la capella Cybo de l'església romana de Santa Maria del Popolo, gravada l'any 1687 pel nostre Nicolàs Dorigny. Aquí, Pau Priu canvià l'orientació dels braços de la seva figura respecte a la del gravat. Aquesta estampa serà també emprada per l'autor del sostre de la Sala de Juntes amb la representació de la Verge Assumpta. El cert és que les citacions ciroferrianes —o encara millor, dorignyanes— són abundants, molt més freqüents als segments laterals que a les llunetes. En tot cas, aquestes cites són suficientment importants a l'hora d'entendre tot aquest programa pictòric.

Pau Priu, fou sens dubte un devot aferriat de la cúpula de Ferri, superior àdhuc a artistes coetanis com Joan Gallart o artistes que varen treballar al servei de l'arxiduc Carles en la cort, com ara Pere Crusells. Va conèixer l'obra de l'italià gràcies a la circulació de les reproduccions de les estampes de N. Dorigny que varen arribar a principis de segle als tallers del principat.

## CIRO FERRI A TERRES VALENCIANES: DE LA CARTOIXA DE PORTACELI AL PALAU DUCAL DE GANDIA

El pintor i acadèmic Lluís Antoni Planes<sup>41</sup> és l'autor remarcable del cicle pictòric que hi ha a l'absis de l'església de la cartoixa de Portaceli, situada a la província de València (Fig. 11). La decoració pictòrica que es troba a l'absis de l'església amb el tema de la coronació de la Verge Maria per la Santíssima Trinitat<sup>42</sup> recorda compositivament bastant l'episodi de la Capella de la Cinta de la Catedral de Tortosa. Es tracta d'una composició que denota un incipient *aire de modernitat* i a més d'una enorme riquesa cromàtica i un gran dinamisme figuratiu.

Aquestes pintures foren realitzades durant el darrer terç del segle XVIII. Lluís Planes utilitzà novament com a font d'inspiració la sèrie gràfica dorignyana, concretament per la

40. Comunicació oral.

41. El pintor L.A. PLANES nasqué a València l'any 1742/45 i morí a la mateixa ciutat el 1821. Fou fill del gravador Tomàs Planes i deixeble, a l'Acadèmia de San Carles, de José Camarón. A la Cort de Madrid, va estudiar amb Francisc Bayeu i amb Mariano Salvador Maella obtenint, l'any 1763 el primer premi del concurs de l'Acadèmia de San Fernando. També fou nomenat tinent director de l'Acadèmia de San Carles l'any 1766 i Director de Pintura per mort de Josep Vergara l'any 1799 i anys més tard fou Director General. Se'l coneix sobretot com a fresquista, en especial va realitzar obres a la cartoixa de Portaceli, a les esglésies parroquials de Bunyol i de Xest, de Mont Olivet, i també a l'església de Jesús de València. Orellana ens informa que cultivà la tècnica del pastel «que seguramente es el fuerte de su desempeño», afirmació que ve ratificada pel pastel de «Salomé i el cap del Bautista», conservat a l'Acadèmia de San Fernando. Fou un admirador de l'obra de Corrado Giaquinto a qui copià amb freqüència. Vg. Baron de Alcahalí. Diccionario biográfico de Artistas Valencianos, Valencia, 1897, p. 243.

42. La reproducció surt al text d'Adela ESPINÓS DÍAZ a «Del fin de Barroco al Rococó inclusive» a Vicente AGUILERA (Dir) *Historia del arte valenciano*, València, 1989, vol. IV, p. 172.

figura Crist sostenint la creu amb una mà i la corona del martiri a l'altra, i per la figura del Pare Etern, en actitud solemne, corresponen puntualment a l'estampa de Dorigny-1. De la mateixa forma, la figura de la Verge Maria, protagonista principal de l'escena ocupant el centre de la composició amb els braços estesos, prové de la mateixa estampa gravada per N. Dorigny. Pensem que el model és més proper, a la imatge de l'Assumpta que va gravar Robert van Audenaert sobre una pintura de Carlo Maratti (recordem que aquesta mateixa estampa fou utilitzada també per Pau Priu a l'hora de decorar el plafó central del sostre de la sala capitular de la Catedral de Barcelona). La majoria d'àngels que envolten l'escena principal estan trets de l'amplíssim ventall gràfic dorignyà.

El cas més espectacular, i únic donat a l'antic regne de València, ens els trobem a la decoració pictòrica del sostre del cinquè saló de la Galeria Daurada (també coneguda com l'Obra Nova) del Palau Ducal de Gandia, a la província de València (Fig. 12)<sup>43</sup>. L'obra pictòrica fou realitzada pel pintor valencià Gaspar de la Huerta Romaguera<sup>44</sup>, probablement a inicis del segle XVIII i finalitzant-la entorn al 1713, sota l'encàrrec de Don Francesc Pasqual de Borja i Centelles Ponce de León (1653-1717), X duc de Gandia. El sostre d'aquest cinquè saló és pla i horitzontal –es tracta d'una enorme tela o llenç emmarcada per dos sanefes decorades al centre per dos castells amb merlets– però imita la decoració d'una cúpula. Soprenement, correspon a la cúpula de l'església romana de St'Agnese in Agone a la plaça Navona. Aquí el nostre artista la reproduïx «*fil per randa*», a través de la sèrie gràfica dorignyana que li serví com a font d'inspiració o model per a decorar el sostre, de la mateixa manera que ho farà a finals del segle XVIII el pintor valencià Dídac Gutiérrez a la Sagristia Nova de Poblet diaprind o matisant les figures. Com que les estampes són monocromes, es va inventar els colors. Copia l'obra tant compositivament, com conceptualment i tècnica. Aquest darrer aspecte tècnic resulta molt curiós ja que la pintura; fou realitzada en un suport en tela a l'oli; sabem que al llarg de la seva trajectòria artística mai va pintar amb la tècnica al fresc ni al tremp, però utilitzà el que R. Mayer<sup>45</sup> considera una paleta tradicional del fresc italià: negre fum, òxids naturals (vermell, ocre), vermelló, terra verda. Fou pioner en la preparació de *bol* que va tenir un ampli ressò al llarg del segle XVIII. Sabem, per exemple, que Gaspar de la Huerta fou un perfecte coneixedor del món de les estampes que varen circular per l'època en els tallers dels artistes de l'antic Regne de València. Així ens ho fa saber Perles Martí «*Así deseoso de aprender, pues en el taller de Jesualda Sánchez se limitaba a machacar los colores, limpiar los pinceles y disponer los lienzos, copiaba a escondidas o de noche todo cuanto le llegaba a sus manos*»<sup>46</sup>. El mateix comentari és ratificat per Ceán Bermúdez quant diu que «*procuraba dibujar mucho por estampas y copiar todos los cuadros que podía adquirir, con lo que sin determinado maestro, llegó a conseguir una mediana corrección en el dibujo y buen gusto en el color.*»<sup>47</sup>

43. La imatge que publiquen està treta de Felipe María GAVÍN i ORTIZ DE TARANCO (Dir.) *Inventario artístico de la provincia de Valencia*, Madrid, 1983, vol. II, Fig. 54.

44. Gaspar de la Huerta va néixer a Campillo de Altobuey (província de Conca) el 1645 i va morir a València el 1714. Es va formar al taller de la pintora Jesualda Sanchís (segons afirmen Palomino i Orellana). D'altra banda les investigacions recents de Santiago Montoya Beleña permeten afirmar que fou la pintora Jesualda Masot, vídua del pintor Gaspar Infant, de qui va rebre la primera formació artística. La seva producció fou abundant i pràcticament desconeguda en l'actualitat. És autor de diverses pintures que decoren les esglésies, convents i palaus de València, però se'l coneix principalment pel conjunt de teles que cobreixen els sostres dels 5 salons de la galeria Daurada del Palau Ducal de Gandia. El conjunt pictòric sembla que fou realitzat entre 1671-1713. La seva obra ha tingut l'elogi generalitzat de tratadistes hispans i de viatgers, com Antonio Palomino i Antonio Ponz, veg. Santiago MONTROYA BELEÑA. «El pintor conense Gaspar de la Huerta»; a *Cuenca. Revista de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca*, 1988, n° 31/32, pp. 31-52. Vg. Francisco de P. Vilanova, «El pintor Gaspar de la Huerta. Materiales biográficos». *Almanaque del Diario «Las Provincias»*, Valencia, 1896, p. 285 a 288.

45. Ralph MAYER. *Materiales y técnicas de arte*. Madrid, Blume, 1985.

46. F. G. PERLES MARTÍ. *El palacio Ducal de Gandia*. Bilbao, 1985, p. 82. A propòsit del Palau, vegeu: Juan M° SOLA i Federico CERVOS, *El palacio Ducal de Gandia*, Barcelona, 1904, i també Antonio de LEÓN, *Guía del palacio Ducal y otros insignes recuerdos de los Borjas*, València, 1926.

47. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. II, p. 302.

A Gandia, Gaspar de la Huerta canvià el sentit dels símbols, on a Roma és la glòria de Santa Agnès, a la capella tortosina de la Cinta és la glòria de la Verge Maria i, a Barcelona la glòria de Santa Eulàlia i Sant Oleguer, aquí es representa la glorificació de Sant Francesc Borja. En realitat, el sant duc aquí representat vesteix amb una sotana negra de la Companyia de Jesús, agenollat, porta el crani imperial i el seu llibre de meditació a la mà dreta, mentre que la mà esquerra l'aplica al seu pit i inclina el cap en senyal de recolliment, d'humilitat a Déu –aquesta posició és molt similar a la que adopta la figura de Santa Agnès en la cúpula romana–. A prop d'ell apareix Sant Miquel, patró particular dels Borja de Gandia –aquesta postura és la mateixa que adopta la figura de la Verge Maria a cúpula esmentada– qui li presentà Crist que és assegut al peu d'una creu damunt núvols resplandents; l'està esperant amb la corona en la seva divina mà. Més amunt trobem el Pare Etern amb el braços oberts com esperant impacientment l'arribada del sublim mortal. La resta de figures representades que circumden els personatges principals són alguns Patriarques: Noè, Moisès, Aaró; grup de santes Màrtirs amb els seus atributs: Santa Caterina amb la roda, Santa Maria Salomé amb la gerra de l'oli, Santa Apol·lònia amb les tenalles; Reis i Profetes com ara el rei David tocant l'arpa; prop d'ell hi es Jasón; Evangelistes com Sant Marc amb el lleó, Sant Pere amb les claus, Sant Joan Baptista amb el bastó i Sant Joan Evangelista amb l'àliga sagrada. Els personatges secundaris estan ocupats per diferents jerarquies angèliques que adopten variadíssimes postures i en ocasions estan tocant algun instrument musical. La novetat iconogràfica sorgeix en la decoració pictòrica de l'òcul central de la «llanterna» d'aquesta falsa cúpula, doncs, en lloc de representar-se el colom de l'Esperit Sant, apareix la imatge de la Verge Maria rodejada d'infants, com la reina de tots els predestinats. Aquestes pintures trenquen amb el característic barroc delirant, més autòcton, que havia caracteritzat l'obra de Joan Bautista Pérez Castiel (c. 1635/40–?), com per exemple el presbiteri de la catedral de València (1676–1682). Aquestes pintures són més properes, com hem vist, al gust italià, i no tant al pròpiament castellà. Aquest cinquè saló és conegudíssim, sobretot, sota el nom de la sala dels quatre elements<sup>48</sup> per la decoració que es troba en el paviment, compostat per peces de ceràmica fetes a Manises de formes trapezoïdals en tres colors: verd, blau i groc; que representen al·legòricament els quatre Elements. Apareixen en quatre cercles concèntrics connectant cadascun dels àngels; les peces trapezoïdals; en circumferències concèntriques que van decreixent de mida a mesura que s'apropen al centre, on queda plasmada la representació d'un sol. En front a la representació celestial del sostre, aquí es veu el món terrenal. El cert és que existeix una correspondència directa a nivell compositiu entre les dues obres, que es complementen per si mateixes perfectament a l'hora d'entendre tot el programa iconogràfic d'aquesta galeria.

Sens dubte, estem amb l'autèntic «Ciro Ferri valencià». Es tracta, certament, de l'obra més espectacular i a la vegada singular de l'època moderna que podem trobar en l'Antic Regne de València. Si normalment es representà la decoració pictòrica del Ferri en una cúpula obé sota un tram de volta en algun sostre barroc, aquí apareix per primera vegada, l'ús d'un suport material com és una gran tela sostinguda damunt del sostre, de manera que aconseguix crear un efecte òptic increïble, comparable àdhuc als grans pintors de l'alt barroc romà.

48. Per conèixer millor el simbolisme representat al paviment ceràmic vegeu VICENTE PÉREZ GUILLEN. *L'enigma dels quatre elements al Palau Borja de Gandia*, València, 1985; Id., «L'obra mestra de la rajoleria valenciana al Palau Borja de Gandia»; dins *Ullal*, 4, Gandia, 1983.

## IL·LUSTRACIONS

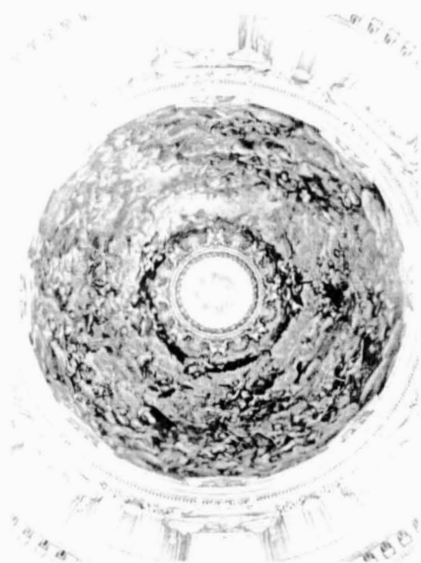


Fig 1: Ciro Ferri. Cúpula de Sant'Agnese in Agone. Roma (Fotografia de l'arxiu fotogràfic de la Sopr. BBAASS Roma).



Fig 2: Nicolas Dorigny. Gravat del conjunt de la cúpula de Sant'Agnese in Agone (Fotografia GNS Roma).



fig. 11



fig. 12

fig. 13



fig. 14



Fig 3: Nicolas Dorigny. Sèrie gràfica dorignyana: Dorigny 1-2-3-4-5-6-7 (Fotografia GNS Roma).



fig. 15



fig. 16



fig. 17

Fig 3: (continuació)





Fig 4 y Fig 5: Demostració de l'hipotètic autorretrat de Ciro Ferri en el rostre del lleó de l'Evangelista Sant Marc (Fotografia de l'autor).

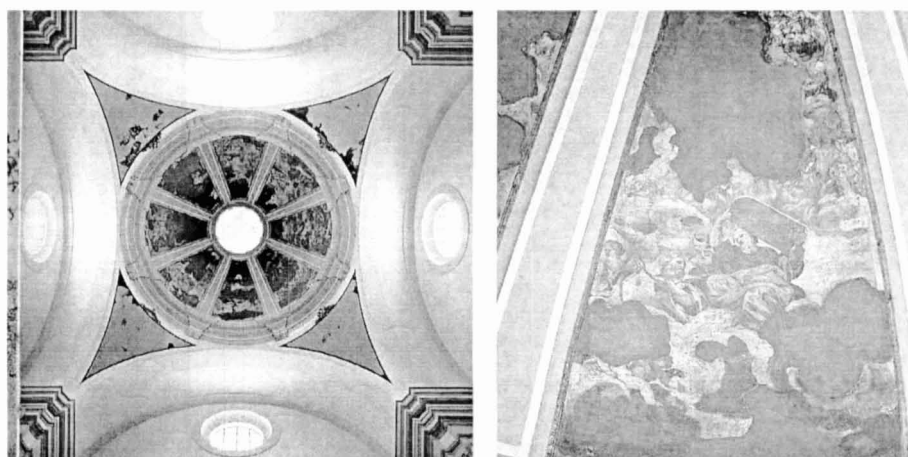
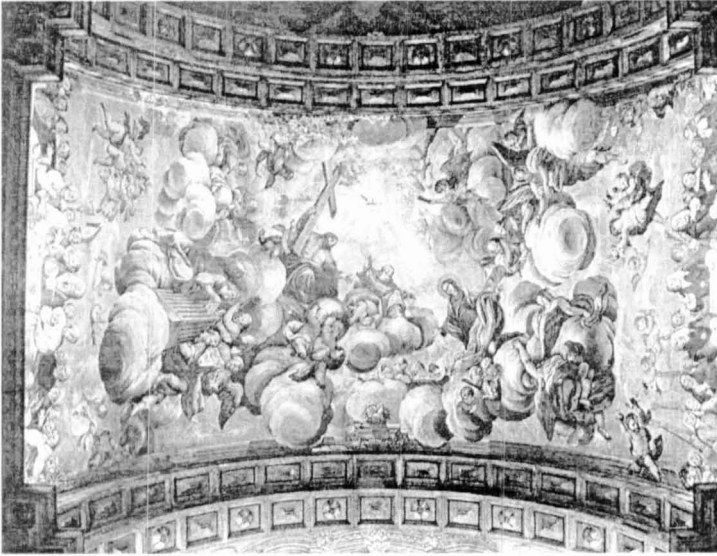
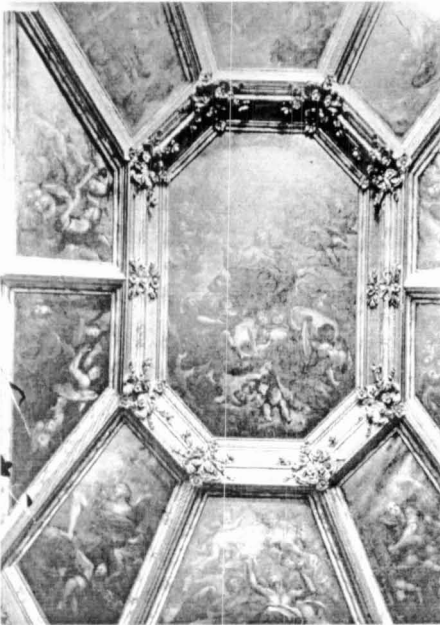


Fig 6: Dídac Gutiérrez. Cúpula de la Sagristia Nova i detall de les pintures. Monestir de Sta. M<sup>a</sup> de Poblet (Fotografia de l'autor).



**Fig 7:** Josep Medina, Primer tram de la volta de la capella de la Cinta. Catedral de Tortosa (Fotografia de l'autor).



**Fig 8:** Antoni Viladomat i Manalt, Sostre de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors. Basílica de Sta. Maria de Mataró (Fotografia de l'arxiu Mas de Barcelona).



**Fig. 9:** Pau Priu. Sostre de la Sala Capitular. Catedral de Barcelona. (Fotografia de l'arxiu Mas de Barcelona).



**Fig. 10:** Pau Priu. Detall de la Lluneta lateral amb la figura de la Generositat. Sostre de la Sala Capitular. Catedral de Barcelona (Fotografia de l'arxiu Mas de Barcelona).



Fig. 11: Lluís A. Planes. Primer tram de volta de l'absis de l'església de la Cartoixa de Portaceli.



Fig 12: Gaspar de la Huerta. Sostre de la Galeria Daurada. 5è. saló. Palau Ducal de Gandia.