



**Treball de Fi de Grau**

**EL *RAPTE DE PROSÈRPINA* DE  
GIAN LORENZO BERNINI  
I ELS SEUS MODELS DE L'ANTIGUITAT**

**MARIA CANALES MUNDET**

**Tutora: CARME NARVÁEZ**

**Barcelona, Juliol 2015**

*E la sua passione per le statue antiche  
era tale che nessuno lo poteva staccare  
dalla loro contemplazione.  
Quelle statue – dirà più tardi –  
“sono tanti maestri pagati per li giovinetti”;  
Roma produce i grandi pittori e i grandi scultori  
proprio perché possiede  
“ciò che resta di bello dell’antichità”<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini: un grande artista alla corte dei papi*. Firenze: Firenze libri, 1993, p. 12.



G. L. Bernini, *Rapte de Prosèrpina*, 1621 – 1622. Roma, Galleria Borghese.  
Fotografia de l'autora.

## ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ AL JOVE GIAN LORENZO BERNINI.....	- 4 -
1.1. Pròleg.....	- 4 -
1.2. La formació de Gian Lorenzo Bernini. El paper de Pietro Bernini.....	- 6 -
1.3. G. L. Bernini i les escultures de l'Antiguitat.....	- 9 -
1.4. Gian Lorenzo Bernini i la família Borghese.....	- 13 -
2. EL PROMOTOR I LA DESTINACIÓ DE L'OBRA.....	- 16 -
2.1. L'encàrrec de l'obra.....	- 16 -
2.2. La destinació del grup escultòric.....	- 19 -
2.3. El grup escultòric en un entorn.....	- 21 -
3. LES FONTS PER A L'OBRA.....	- 25 -
3.1. Les fonts literàries.....	- 25 -
3.1.1. Ovidi i el <i>Rapte</i> berninià.....	- 26 -
3.1.2. Maffeo Barberini i el poemari dels díctics.....	- 27 -
3.2. Les fonts materials.....	- 29 -
3.2.1. Els models de l'antiguitat.....	- 29 -
3.2.2. Bernini i els seus models contemporanis.....	- 32 -
4. LA SIGNIFICACIÓ DEL GRUP ESCULTÒRIC.....	- 36 -
4.1. El significat de la temàtica.....	- 36 -
4.2. La motivació per la realització de l'obra: una intenció amagada?.....	- 39 -
5. CONCLUSIONS.....	- 43 -
6. BIBLIOGRAFIA.....	- 47 -
7. ANNEX D'IMATGES.....	- 49 -

## **1. INTRODUCCIÓ AL JOVE GIAN LORENZO BERNINI**

### **1.1. Pròleg**

Gian Lorenzo Bernini es presenta com el gran artista del Barroc, l'artista que va marcar l'art del segle XVII, per alguns considerat el successor de Miquel Àngel pel seu gran talent. Va gaudir d'una llarga vida i d'un reconeixement artístic constant, fets que coneixem per les biografies escrites per Filippo Baldinucci<sup>2</sup> i el seu fill Domenico Bernini<sup>3</sup>. Va ser un artista complet, conegut per les seves escultures de joventut, pels seus projectes i arquitectures de maduresa, també bon dibuixant tal com mostren els seus esbossos preparatoris, pintor i dissenyador d'espectacles. La seva carrera artística es va desenvolupar al voltant dels cercles poderosos de la ciutat de Roma, però la seva fama també el va portar fins a França, un període narrat per Paul Fréart de Chantelou<sup>4</sup>.

Són molts els elements que van permetre el desenvolupament d'aquest gran artista, però en aquest treball prenem principal interès l'etapa artística de joventut de Bernini quan es comença a forjar el seu estil característic. Els inicis en el món de l'art de la mà del seu pare, l'escultor florentí Pietro Bernini, van permetre al jove Gian Lorenzo entrar en contacte amb el cercle artístic romà i el poder pontifici, així com conèixer i estudiar l'art de l'antiguitat de ben a prop.

Els historiadors de l'art Anna Coliva i Sebastian Schütze<sup>5</sup> estableixen la fase de joventut de l'artista coincident amb els papats Borghese i Ludovisi i amb fi a l'inici del papat Barberini. A remarcar a més que és una etapa de producció escultòrica i amb

---

<sup>2</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*. Milano : Edizioni del Milione, 1948, a cura de Sergio SAMEK LUDOVICI. [Florència, 1682].

<sup>3</sup> BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Perugia : Ediat Editrice, 1999. [Edició Facsímil, Roma: Edizione di Rocco Bernabò, 1713].

<sup>4</sup> CHANTELOU, Paul Freart. *Journal du voyage du Cav. Bernini en France*. Napoli : Electa Napoli, 2007, edició comentada per Daniela DEL PESCO. [Ed. De L. Lalanne, París, 1885].

<sup>5</sup> COLIVA, Anna. "Introduzione", a *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni Venti* (Actes del congrés, Acadèmia de França a Roma, Villa Medici, 1999), Roma: De Luca, 2004, p. V – X.

el centre artístic a la casa dels Borghese. Coliva i Schütze van donar tal importància a aquest període que en van realitzar un estudi profund i una exposició sota el títol *Bernini scultore e la nascita del Barocco in Casa Borghese*<sup>6</sup>. El seu estudi gira entorn a temes ja tractats amb anterioritat sobre el jove Bernini però amb una relectura, tracten també la figura del cardenal Scipione Borghese, per tal d'aclarir la seva individualitat i la seva importància en el canvi artístic que es produeix en l'època. Amb l'exposició i la publicació corresponent presenten una idea molt clara: el naixement de la manera artística anomenada "Barroc" a l'àmbit del Papa Pau V Borghese i el cardenal Scipione Borghese i la importància dels inicis de Gian Lorenzo Bernini, reconegut com el gran artista del segle XVII. Estableixen així un lligam clar entre l'obra de Bernini i el context cultural i polític del moment.

Per realitzar el present estat de la qüestió prenc la cronologia de l'etapa de joventut establerta per Coliva i Schütze, tenint en compte el paper essencial de la família Borghese en la producció escultòrica de joventut de Gian Lorenzo Bernini. Dels grups escultòrics de producció borghesiana he escollit el *Rapte de Prosèrpina* (Roma, Galleria Borghese, 1621 – 1622) per estudiar-ne el paper que pren el coneixement de la cultura clàssica de Gian Lorenzo, en especial les escultures de l'antiguitat a les quals va tenir accés, com també el paper del seu mecenes, el cardenal Borghese.

---

<sup>6</sup> Roma, Galleria Borghese, 15 de maig – 20 de setembre 1998. Exposició a càrrec d'Anna Coliva i Sebastian Schütze.

## **1.2. La formació de Gian Lorenzo Bernini. El paper de Pietro Bernini.**

Les primeres dades biogràfiques de Gian Lorenzo Bernini es coneixen pels textos de Filippo Baldinucci<sup>7</sup> i Domenico Bernini<sup>8</sup>, els quals per primer cop donen informació sobre la infància de Gian Lorenzo, la seva relació amb el pare i els inicis en el cercle artístic romà. Aquesta informació és presa pels historiadors de l'art posteriors que han cercat de contrastar la informació amb documentació conservada, com també aportar-ne de nova.

Gian Lorenzo Bernini va néixer a Nàpols el 1598 de pare florentí i mare napolitana. El seu pare Pietro Bernini va ser un artista format en dibuix i escultura a Florència i probablement amb experiència pictòrica durant la seva joventut<sup>9</sup>. Va abandonar Florència per cercar fortuna a Nàpols, on va treballar principalment l'escultura en marbre. La reputació que allà va aconseguir el va portar a ser cridat pel papa Pau V a Roma per treballar en la decoració marmòria de la Capella Paola de Santa Maria Maggiore i en la Sagristia Nova de la mateixa basílica. Tota la família Bernini es va traslladar a la ciutat romana vers 1605, cronologia basada en el *Indice de' Presidenti* de l'Acadèmia de Sant Luca on apareix per primer cop el nom de Pietro Bernini segons constata Almo Paita<sup>10</sup>. Aquest fet va marcar la joventut de Gian Lorenzo Bernini, el qual va començar la seva formació artística a Roma, en el taller de Santa Maria Maggiore on treballava el seu pare. La situació va permetre al jove Gian Lorenzo desenvolupar el seu talent, ja amb unes qualitats innates que van atraure

---

<sup>7</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682].

<sup>8</sup> BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, 1999 [1713].

<sup>9</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini: un grande artista alla corte dei papi*. Firenze: Firenze libri, 1993, p. 9. Paita presenta a Pietro Bernini com un artista format en escultura, dibuix i pintura a Florència. Diversos autors difereixen de la tasca com a pintor de Pietro Bernini. Cesare Brandi (*L'attività giovanile di Gian Lorenzo Bernini*. Roma: Bulzoni, 1969, p. 8) considera una possibilitat el treball pictòric de Pietro Bernini ja que Baglione el menciona com a pintor, però la no conservació d'obres pictòriques atribuïbles a la seva mà dificulten l'aclariment d'aquest tema.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 9. En aquesta llista la institució de l'Acadèmia de Sant Luca recollia els artistes a Roma del 1605 al 1607.

l'atenció de personalitats influents en el context artístic del moment, com ara el propi papa Pau V i el seu nebot, el cardenal Scipione Borghese, fet que testimonien Baldinucci i Domenico Bernini.

Tot i la poca documentació que parli amb precisió de l'etapa formativa de Gian Lorenzo Bernini, els historiadors de l'art accepten que l'artista va rebre la formació artística del seu pare Pietro, ja mencionat com a mentor en la formació inicial per Baldinucci i Domenico Bernini. La cronologia proposada per Tomaso Montanari va de 1609 a 1619, període en el qual dintre el taller del pare hauria crescut com a artista<sup>11</sup>. Del pare escultor va aprendre a utilitzar el cisell i el trepant amb desimboltura, amb una formació basada sobretot en la improvisació, una característica del treball amb pocs esbossos de Pietro Bernini. Aquesta educació Gian Lorenzo la va completar a partir de l'observació constant del seu entorn, l'estudi personal en el dibuix i amb la seva inventiva.

Un tema discutit amb freqüència sobre els inicis artístics de Gian Lorenzo és la seva precocitat com a artista. Als 8 anys Gian Lorenzo ja treballava petites escultures de marbre que meravellaven a més d'un i segons el text de Baldinucci i el de D. Bernini als 10 anys hauria esculpit la seva primera obra oficial: un cap de marbre per a l'església de Santa Potenziana<sup>12</sup>. Tot i aquests relats de "nen prodigi" durant força temps molts historiadors van pensar que tal cosa era una exageració, sinó una invenció, del talent de Bernini. Cesare Brandi en el seu estudi sobre l'artista considera possible la precocitat artística de Bernini, es fa ressò de la realització d'un primer cap als 8 anys mencionat per F. Baldinucci<sup>13</sup> i parteix també de les atribucions de dos retrats que haurien estat realitzats per Gian Lorenzo a l'edat de 10 i 12 anys<sup>14</sup>. En opinió d'Almo Paita<sup>15</sup> i d'Andrea Bacchi<sup>16</sup> el mite sobre la precocitat el va

---

<sup>11</sup> MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*. Roma: Gruppo editoriale L'Espresso, 2004, p. 7 – 9.

<sup>12</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 74. // BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, 1999 [1713], p. 9 – 10.

<sup>13</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 74.

<sup>14</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 3. Brandi es refereix al retrat de Giovan Battista Santoni a l'església romana de Santa Prassede, que hauria realitzat amb



augmentar el mateix artista donant la informació als seus biògrafs, de tal manera que troben una exageració en les cronologies biogràfiques de l'artista. Aquesta és una opinió compartida per Irving Lavin<sup>17</sup>, tot i que aquest considera que les capacitats del jove devien ser notables ja en un moment força primerenc. Per defensar-ho es basa en els primers pagaments a nom de Gian Lorenzo Bernini, corresponents a 1618, quan l'artista ja tenia complerts els 20 anys i per tant podia entrar a formar part del gremi dels escultors legalment. Es podria entendre per tant que als 20 anys la seva tècnica estava ja molt desenvolupada per tal de poder ser admès com a mestre escultor, un aprenentatge que havia d'haver adquirit durant els anys precedents al taller del seu pare.

Gian Lorenzo va col·laborar dintre el taller des de molt jovenet i hi va restar fins a 1620 segons Cesare Brandi<sup>18</sup>. La col·laboració entre pare i fill és acceptada pels estudiosos sobre Bernini durant l'època de joventut del fill. No obstant això encara ara és un tema de debat donat que resulta complex determinar quan acaba aquesta col·laboració i fer una clara distinció de la labor de cada un en les obres. Brandi<sup>19</sup> considera que dintre el taller hi havia un repartiment de tasques: Pietro Bernini realitzaria les figures i el seu fill Gian Lorenzo els retrats, donat que Pietro no tindria formació de retratista. La idea de Gian Lorenzo com a retratista en encàrrecs del seu pare és també compartida per Irving Lavin<sup>20</sup>. Altres historiadors com Almo Paita<sup>21</sup>,

---

aproximadament 10 anys, i al retrat d'Antonio Coppola (Roma, Museo di San Giovanni dei Fiorentini, 1612), esculpit als 12 anys.

<sup>15</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p. 11.

<sup>16</sup> BACCHI, Andrea. "Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega", a *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. Milà : Skira, 1999, p. 65 – 76.

<sup>17</sup> LAVIN, Irving. "Bernini giovane", a *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni Venti* (Actes del congrés, Acadèmia de França a Roma, Villa Medici, 1999). Roma : De Luca, 2004, p. 141.

<sup>18</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...* , 1969, p. 3 – 4.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 3 – 4.

<sup>20</sup> LAVIN, Irving. "Bernini giovane", 2004, p. 135 – 148. Lavin ja havia plasmat la seva idea sobre la col·laboració en estudis anteriors realitzats per ell mateix sobre Gian Lorenzo Bernini.

Maurizio Fagiolo dell'Arco<sup>22</sup> o Andrea Bacchi<sup>23</sup> també consideren una col·laboració entre pare i fill dintre el taller. Paita marca però la dificultat de diferenciar les dues mans en les obres, i segons Lavin en part això sorgeix a causa de la documentació i dels pagaments que rep Pietro Bernini per escultures realitzades al seu taller durant l'aprenentatge del fill. Són encàrrecs corresponents al període en què Gian Lorenzo estava encara oficialment en aprenentatge i per tant no podia rebre pagaments a titularitat pròpia. L'obra *Faune molestat per putti* (Nova York, Metropolitan Museum of Art, c. 1616 – 1617) seria encara una col·laboració de pare i fill segons Kessler, mentre que el grup escultòric d'*Enees, Anquises i Ascani* (Roma, Galleria Borghese, 1618 – 1619) seria ja completament atribuïda a Gian Lorenzo<sup>24</sup>. Divers és el punt de vista de Tomaso Montanari<sup>25</sup>, el qual acorda també una formació a partir de les escultures del pare en els primers anys, però considera que després es donaria una confrontació artística de les qualitats de cada escultor, de la qual Pietro Bernini també se n'hauria beneficiat.

### **1.3. G. L. Bernini i les escultures de l'Antiguitat**

Gian Lorenzo Bernini va completar la seva formació amb un major estudi tècnic de forma personal i en aquest aspecte la permanència a la ciutat de Roma va ser un punt clau. A la ciutat papal va poder entrar en contacte amb l'escultura de l'antiguitat que es trobava en les col·leccions de les famílies nobles de la ciutat. Va estudiar-ne les escultures greco-romanes i en va extreure coneixements importantíssims pel

---

<sup>21</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p. 27.

<sup>22</sup> FAGIOLO DEL'ARCO, Maurizio. "Bernini Regista del Barocco. Ragioni e percorso di una mostra", a *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. Milà : Skira, 1999, p. 21.

<sup>23</sup> BACCHI, Andrea. "Del conciliare...", 1999, p. 65 – 76.

<sup>24</sup> KESSLER, Hans-Ulrich. "Bernini e la scultura antica: un nuovo aspetto sulla sua formazione artistica giovanile", a *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni Venti* (Actes del congrés, Acadèmia de França a Roma, Villa Medici, 1999). Roma : De Luca, 2004, p. 132. Per l'obra del *Faune* Kessler segueix l'atribució per primer cop realitzada per Olga Raggio en un article de 1978.

<sup>25</sup> MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*, 2004, p. 9.

desenvolupament del seu estil escultòric, els quals va plasmar sobretot en les seves obres de joventut. Aquest lligam entre Bernini i l'estatuària antiga és evident per tant en les obres primerenques, una conclusió que els historiadors de l'art obtenen de les fonts que parlen de l'artista i de l'estudi directe de les obres de joventut que mostren una clara proximitat a models clàssics estudiats per l'artista.

Del que narren Filippo Baldinucci<sup>26</sup> i Domenico Bernini<sup>27</sup> se'n desprèn la importància de l'observació de la col·lecció d'estatuària antiga que era exposada al Belvedere del Vaticà. Segons va relatar el propi Bernini als seus biògrafs en la seva adolescència va anar durant tres anys de forma diària al Vaticà per tal d'estudiar i dibuixar les estàtues al Belvedere. De tal manera que obres com el *Tors del Belvedere*, el grup de *Laocoont i els seus fills*, el *Pasquino* (Roma, Piazza di Pasquino), l'*Apol·lo del Belvedere* i l'*Antinoo*<sup>28</sup> van ser referents per l'artista durant la seva joventut, influències que ja testimonia Domenico Bernini en el seu text<sup>29</sup>. Aquesta atenció vers l'antiguitat clàssica es pot observar en estudis del jove Bernini com ara el dibuix que representa el tors del Laocoont<sup>30</sup> o bé el bust de marbre on plasma amb certa llibertat el cap del mateix sacerdot<sup>31</sup>. És doncs en el seu període de joventut on la influència de l'escultura grega i romana es fa més present.

Rudolf Wittkower<sup>32</sup> assenyala que als inicis de la producció artística de Gian Lorenzo les obres tenien un estret lligam amb el model de l'antiguitat que havia usat, mentre que més tard les seves obres, tot i partir del model clàssic, evolucionen per anar més enllà.

---

<sup>26</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 74.

<sup>27</sup> BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, 1999 [1713], p. 12.

<sup>28</sup> Actualment l'escultura de l'*Antinoo* es coneix com a *Hermes del Belvedere*, una còpia d'una escultura grega en bronze de l'escultor Praxíteles.

<sup>29</sup> BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, 1999 [1713], p. 13.

<sup>30</sup> *Estudi del tors del grup del Laocoont del Vaticà*, c. 1623. Leipzig, Museum der bildenden Künste, n. 7903 (Art. Fol. 90, 62 – 121).

<sup>31</sup> *Bust de Laocoont*, c. 1620. Roma, Galleria Spada, inv. N. 343.

<sup>32</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*. Milà: Electa, 1990 (1955), p. 193 – 196.

Els historiadors de l'art Cesare Brandi<sup>33</sup> i Almo Paita<sup>34</sup> es fan ressò d'allò que diuen els biògrafs i acorden en la importància de l'observació de l'antiguitat per la formació del jove Bernini, com ara de les escultures ja mencionades que es trobaven al Vaticà.

Del mateix parer de Wittkower són Christoph Luitpold i Sabine Frommel<sup>35</sup>, que opinen que Bernini escultor hauria començat seguint els exemples antics en les seves primeres escultures, però que a poc a poc, amb la seva maduresa estilística, hauria anat apartant-se dels prototips de l'antiguitat, com ara en la sèrie escultòrica d'àngels pel Ponte Sant'Angelo a Roma.

També defensa la importància de les col·leccions d'antiguitats Ann Thomas Wilkins. Pren la idea dels anteriors historiadors en la qual la visualització de les obres del Vaticà i de la col·lecció Borghese és essencial pel desenvolupament artístic del jove Bernini, com per exemple les obres marmòries de *l'Apol·lo Belvedere* o el *Gladiador Borghese* (París, Musée du Louvre)<sup>36</sup>.

Kessler<sup>37</sup> aporta la idea que l'estatuària clàssica per a Bernini no és un simple model a imitar, sinó que l'escultor busca la seva superació i que això el permeté aportar novetats escultòriques, en part gràcies a la també observació d'artistes moderns com Miquel Àngel o Rafael. Baldinucci ja diu que Bernini va admirar des dels seus inicis tant als antics com als moderns<sup>38</sup>, i Domenico Bernini relata que Gian Lorenzo es va formar estudiant les escultures de l'antiguitat però també observant els frescos que es trobaven al Vaticà d'artistes com Miquel Àngel, Rafael o Giulio Romano i obres de Guido Reni<sup>39</sup>. Aquesta incidència de l'art contemporani en Bernini es troba

---

<sup>33</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 6.

<sup>34</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993.

<sup>35</sup> FROMMEL, Christoph Luitpold ; FROMMEL, Sabine. "Bernini e la tradizione classica", a *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. Milà: Skira, 1999, p. 126.

<sup>36</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid. Expanding the concept of Metamorphosis", *International Journal of the Classical Tradition*, v. 6, 2000, p. 394.

<sup>37</sup> KESSLER, Hans-Ulrich. "Bernini e la scultura antica...", 2004, p. 132.

<sup>38</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 74.

<sup>39</sup> BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, 1999 [1713], p. 14.

primer en Domenico Bernini (que però considera més important l'antiguitat) i després també la defensen diversos historiadors de l'art com Almo Paita<sup>40</sup>, Ann Thomas Wilkins<sup>41</sup> o, com ja s'ha mencionat, Hans-Ulrich Kessler.

Una altra manera en què Gian Lorenzo va estar en contacte amb l'estatuària antiga va ser la restauració d'algunes obres pertanyents als col·leccionistes romans. Donat que els col·leccionistes d'època moderna desitjaven disposar d'obres antigues completes en les seves col·leccions, abans que existís la disciplina de l'arqueologia com a tal, les restauracions d'estàtues antigues eren dutes a terme per escultors. Era una tasca que alternaven amb els encàrrecs d'obres de nova factura. Pietro Bernini va realitzar restauracions d'escultures gregues i romanes<sup>42</sup> i així sembla que també ho va fer el seu fill Gian Lorenzo.

Italo Faldi<sup>43</sup> afirma que, durant la seva etapa de joventut, Gian Lorenzo Bernini va realitzar restauracions d'escultures antigues, com ara l'Eros de l'*Ares Ludovisi* (Roma, Museo delle Terme), el qual hauria estat restaurat per Bernini abans de 1633. Faldi aporta documentació que testimonia aquest tipus de tasques, un altre exemple podria bé ser el que es confirma amb el pagament que Bernini va rebre el 9 de març de 1620 per haver restaurat i realitzat un matalàs per a una estàtua, la qual s'ha identificat amb l'*Hermafrodita Borghese* (Roma, Galleria Borghese)<sup>44</sup>. Segons Rudolf Wittkower<sup>45</sup> Bernini realitza restauracions sobretot durant la seva època de joventut, doncs més tard l'artista té tal èxit que no té necessitat, ni disposava de temps, de realitzar aquest tipus de feina. Entre les restauracions que menciona Wittkower consten el matalàs per l'*Hermafrodita* ja citada per Faldi, també la del *Faune Barberini* (Munich, Glyptothek) i reforça l'atribució de la restauració de l'*Ares Ludovisi*, que alguns autors anteriors a Faldi havien atribuït a Algardi. Respecte l'encàrrec del matalàs per l'escultura de l'*Hermafrodita* en parlen també Matthias

---

<sup>40</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p.12.

<sup>41</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 394.

<sup>42</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p. 9.

<sup>43</sup> FALDI, Italo. "Note sulle sculture borghesiane del Bernini", *Bollettino d'arte*, II, n. 38, 1953, p. 140 – 146.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 146, Doc. VI.

<sup>45</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 (1955), p. 235 – 236.

Winner<sup>46</sup> i Daniela Gallavotti<sup>47</sup> datant el treball al 1620. També menciona la tasca de restaurador de Bernini Ann Thomas Wilkins en les obres del *Faune*, l'*Ares* i l'*Hermafrodita*<sup>48</sup>.

Tomaso Montanari determina que Bernini va realitzar restauracions d'algunes antiguitats pertanyents a la família Ludovisi, encara que no se'n coneixen les intervencions precises<sup>49</sup>. Tanmateix, al parer de Montanari, això demostraria que Gian Lorenzo havia de conèixer bé la col·lecció d'antiguitats de la Villa dels Ludovisi a Roma, un fet que serà important en l'elaboració d'escultures posteriors.

#### **1.4. Gian Lorenzo Bernini i la família Borghese**

Camillo Borghese va ser el papa Pau V entre 1605 i 1621, període en el qual la seva família es va enriquir, en especial el seu nebot Scipione Caffarelli Borghese. Scipione va ser nomenat pel papa *cardinale nipote* als 26 anys, la qual cosa li va permetre construir-se la Villa Borghese, la qual decoraria amb diverses obres d'art que ell mateix encarregaria als millors artistes del moment, entre ells Gian Lorenzo Bernini.

El papa Pau V va conèixer el jove Gian Lorenzo quan aquest tenia 10 anys. El mite al voltant de la precocitat de Bernini comença precisament d'aquest primer contacte amb el papa Borghese narrat per Baldinucci i D. Bernini i del qual se'n fan ressò els estudiosos de Bernini posteriors. Segons relaten les fonts biogràfiques la fama del "nen prodigi" es va estendre ràpidament per Roma de tal manera que el mateix papa va mostrar interès en conèixer Gian Lorenzo per observar-ne les qualitats artístiques. Pau V li demanà a Gian Lorenzo que dissenyés un cap, a la qual cosa el

---

<sup>46</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa Borghese*. Roma : De Luca, 1998, p. 194.

<sup>47</sup> GALLAVOTTI CAVALLERO, Daniela. "Bernini alla Galleria Borghese", *Studi Romani*, 46, 1998, p. 217.

<sup>48</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 394.

<sup>49</sup> MONTANARI, Tomaso. "Il significato político del *Plutone e Proserpina* di Gian Lorenzo Bernini", a *Arte e Politica*. Florència : Mandragora, 2013, p. 93.

jove artista va respondre amb una sèrie de preguntes per determinar quin tipus de cap desitjava el Pontífex. El papa li va encomanar un cap de Sant Pau que havia de dissenyar en aquell precís moment. El resultat sembla ser que va meravellar a Pau V raó per la qual va decidir posar-lo sota la tutela de Maffeo Barberini, un humanista destacat en el context romà de l'època i futur papa Urbà VIII, el qual havia de seguir de ben a prop els estudis del jove.

La història del primer contacte entre Gian Lorenzo Bernini i els Borghese és un dels aspectes poc clars sobre els primers anys de vida de l'artista. Relatat pels biògrafs de Bernini, F. Baldinucci i D. Bernini, i després també narrat per historiadors de l'art com Cesare Brandi<sup>50</sup>, Almo Paita<sup>51</sup>, Giorgio Carpaneto<sup>52</sup> o Irving Lavin<sup>53</sup>.

Segons la història mitificada del cap de Sant Pau pel papa, Bernini hauria començat la seva carrera artística als 10 anys, segons citat per Lavin<sup>54</sup>. Ann Thomas Wilkins<sup>55</sup> opina que és a partir del cardenal i humanista Maffeo Barberini que Bernini hauria entrat en el cercle intel·lectual romà, punt de partida per rebre els encàrrecs de Scipione Borghese, nebot del papa. Tomaso Montanari<sup>56</sup> considera que Gian Lorenzo és descobert pel cardenal Maffeo Barberini a la fi de la segona dècada del segle. Seria per tant el cardenal florentí qui hauria introduït al jove en el cercle artístic del papa, on coneixeria a Scipione Borghese.

Rudolf Wittkower<sup>57</sup> estableix un període de sis anys, de 1618 a 1624, en el qual Gian Lorenzo treballa sota la protecció del cardenal Scipione Borghese, en canvi Gallavotti data la fi del treball pels Borghese a l'hivern de 1625<sup>58</sup>. La relació de Bernini i Scipione Borghese va impulsar la carrera del jove artista, el qual va realitzar

---

<sup>50</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 4.

<sup>51</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p.12.

<sup>52</sup> CARPANETO, Giorgio. "Borghese", a *Le famiglie nobili romane*. Roma : Rendina Editori, 2001, p. 70 – 71.

<sup>53</sup> LAVIN, Irving. "Bernini giovane", 2004, p. 135.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 393 – 394.

<sup>56</sup> MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*, 2004, p. 10 – 11.

<sup>57</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 (1955), p. 12 – 15.

<sup>58</sup> GALLAVOTTI CAVALLERO, Daniela. "Bernini alla Galleria Borghese", 1998, p. 217.

les seves escultures més famoses durant aquest període, tres grups a escala natural de temàtica clàssica per encàrrec del cardenal. Abans però, la primera obra adquirida per la família Borghese va ser el grup de la *Cabra Amaltea* (Roma, Galleria Borghese), seguidament d'un bust pel papa Pau V Borghese realitzat el 1618.

La primera obra que marca la carrera escultòrica de Gian Lorenzo és el grup escultòric d'*Enees, Anquises i Ascani* (Roma, Galleria Borghese, c. 1618 – 1619), el primer grup monumental que esculpeix pel cardenal Borghese. A aquest grup el seguirien altres dos grups monumentals: el *Rapte de Prosèrpina* (Roma, Galleria Borghese, 1621 – 1622) i l'*Apol·lo i Dafne* (Roma, Galleria Borghese, 1622 – 1625), ambdós inspirats en la literatura ovidiana, comissionats pel cardenal Borghese tot i la mort del papa Borghese el 28 de gener de 1621.

La cort pontifícia va passar a mans de Gregori XV Ludovisi amb el seu nebot Ludovico Ludovisi com a nou *cardinale nipote*. Tot i que durant aquests anys les grans obres escultòriques Bernini les va realitzar pel cardenal Borghese, va guanyar-se també el favor de la família Ludovisi.

Testimonia la fama de Gian Lorenzo com a escultor l'elecció oficial com a Príncep de l'Acadèmia de San Luca el 1621<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> PAITA, Almo. . *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p. 28 – 30.



## 2. EL PROMOTOR I LA DESTINACIÓ DE L'OBRA

### 2.1. L'encàrrec de l'obra

El grup escultòric el *Rapte de Prosèrpina* és una obra cabdal de l'època de joventut de Gian Lorenzo Bernini i que s'ubica en el període en què l'artista realitza encàrrecs per la família Borghese, entre 1618 i 1624<sup>60</sup>.

És a partir de la documentació escrita de què es disposa que els historiadors de l'art han reconstruït la història d'aquesta obra. El grup escultòric es troba mencionat en Filippo Baldinucci, Domenico Bernini i en el text de Paul de Chantelou<sup>61</sup> com un encàrrec del cardenal Scipione Borghese. Italo Faldi<sup>62</sup> va publicar nova documentació sobre l'artista el 1953, la qual va ajudar a crear un estudi científic sobre la vida artística de Gian Lorenzo Bernini i a reconstruir la història de la realització del grup del *Rapte de Prosèrpina*. És a partir d'aquesta informació aportada que posteriors historiadors de l'art han continuat el discurs proposat per Faldi o bé l'han pogut modificar.

En base a la documentació doncs, els historiadors de l'art concorden que va ser encarregada al jove artista pel cardenal Scipione Borghese, un home amb molt de poder sobretot mentre va ser *cardinale nipote* del papa Pau V Borghese, pontífex entre 1605 i 1621. Però tot i sent una comissió del cardenal Borghese l'obra va acabar formant part de la col·lecció del cardenal Ludovico Ludovisi, a la seva vil·la a Porta Pinciana, ubicació que consta en el catàleg de les obres berninianes realitzada per F. Baldinucci<sup>63</sup>. A la Villa Ludovisi, propera a la residència de Scipione Borghese, hi va romandre el grup escultòric per un llarg període, i doncs no va ser fins el 1908 que la peça va entrar a la Galleria Borghese on actualment encara s'exposa. El com

---

<sup>60</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 (1955), p. 12 – 15.

<sup>61</sup> DEL PESCO, Daniela. *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du cavalier Bernin in France"*. Napoli: Electa Napoli, 2007. p. 252 – 253.

<sup>62</sup> FALDI, Italo. "Note sulle...", 1953, p. 140-146.

<sup>63</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 177.

i el quan aquesta obra comissionada pel cardenal Borghese va acabar en mans del cardenal Ludovisi és un dels aspectes discutits pels estudiosos de Bernini.

L'encàrrec de l'obra es va fer abans de l'estiu de 1621 segons s'interpreta de la documentació que Italo Faldi va aportar en el seu estudi el 1953. Tot i això en estudis anteriors generalment es considerava que el grup escultòric de Plutó i Prosèrpina era posterior a la realització de l'escultura del *David* de Bernini. Rudolf Wittkower<sup>64</sup> reafirma el canvi d'ordre de realització ja proposat per Roberto Longhi<sup>65</sup> el 1928, basat en l'estil i la documentació que analitza, i defensat també per Italo Faldi. D'aquesta manera amb la documentació publicada per Faldi no queda dubte de la cronologia del grup escultòric: realitzat per l'escultor abans del grup *d'Apol·lo i Dafne* i de la seva altra cèlebre obra del *David*, realitzada entre 1623 i 1624. Només Laura Paoletti dona una datació diversa del grup de Plutó i Prosèrpina, corresponent al 1622 – 1625<sup>66</sup>.

La documentació informa d'un pagament a l'artista el juny de 1621: Gian Lorenzo Bernini va rebre 300 escuts per la realització d'una estàtua de Plutó que rapta Prosèrpina i per un bust commemoratiu del papa Pau V, aleshores ja difunt. Més tard, el 15 de setembre del mateix any, va rebre uns altres 150 escuts per aquest encàrrec. Però, a més dels rebuts de pagaments a Bernini, hi ha altres rebuts que mencionen l'obra i n'augmenten la corresponent informació. Per exemple els pagaments a Agostino Radi pel marbre i la realització del pedestal de marbre, com també els pagaments per la realització d'una caixa de fusta per transportar el grup i pel seu transport. Giovanni Viscardi va rebre un pagament per haver transportat el grup el 23 de setembre de 1622 des de Santa Maria Maggiore, on hi havia el taller de l'artista, fins a Porta Pinciana<sup>67</sup>. Aquest fet marca la cronologia de l'obra que

---

<sup>64</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 [1955], p. 234 – 235.

<sup>65</sup> LONGHI, Roberto. *Precisioni nelle gallerie italiane. I. R. Galleria Borghese*. Roma: Pinacotheca, 1928. P. 3 – 12.

<sup>66</sup> PAOLETTI, Laura. *Il Bernini in Roma*. Poggibonsi: Antonio Lalli Editore, 1980. P. 24 – 25.

<sup>67</sup> Signore Giovanni ecc. a Giovanni Viscardi fachino di Dogana scudi 15 monete per la portatura della statua di Plutone e Proserpina da Santa Maria Maggiore a Porta Pinciana con ricevuta ecc. di Casa li 23 settembre 1622.

hauria estat completada l'estiu de 1622 abans del seu transport, que tanmateix es podria haver produït dies abans de l'efectuació del pagament pel trasllat de l'obra.

És per tant amb l'existència de documentació precisa que es pot datar amb seguretat el grup escultòric entre 1621-1622<sup>68</sup> per encàrrec del cardenal Scipione Borghese.

Amb la cronologia de l'obra establerta el següent punt en qüestió que es debat és el seu destinatari.

Essent Scipione Borghese el comissari de l'obra, els primers estudis sobre Bernini estableixen el grup com una obra pel propi gaudi del cardenal, i que per tant anava destinada a ocupar un lloc en una de les sales de la Villa Borghese a Roma. Però el trasllat de l'obra a la Villa Ludovisi de Roma ha portat a la idea que el grup escultòric de Plutó i Prosèrpina va ser donat per Scipione Borghese al cardenal Ludovico Ludovisi en algun moment durant el papat de Gregori XV, és a dir abans de la seva mort el 8 de juliol de 1623. Segons Baldinucci la donació es realitza després de la mort del papa Borghese, poc després de l'acabament del grup escultòric que Bernini en primera instància crea pel cardenal Borghese<sup>69</sup>. Aquesta informació és també aportada per Domenico Bernini, i en els estudis del segle XX la donació també és mencionada, com ara en el text de R. Longhi<sup>70</sup> o en el de Laura Paoletti<sup>71</sup>, que defensa que l'obra va ser encarregada pel cardenal Borghese i més tard regalada a Ludovico Ludovisi.

El motiu del regal del cardenal Borghese al cardenal Ludovisi no es coneix, raó per la qual molts historiadors de l'art n'han fet suposicions diverses que van estretament

---

Giovan Battista Altieri Maggiordomo

Publicat per FALDI, *Nuove note sul Bernini*, a "Bollettino d'Arte", 1953, p. 315, doc. VII.

<sup>68</sup> FERRARI, Oreste. "Bernini e i letterati del suo tempo", a *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni Venti* (Actes del congrés, Acadèmia de França a Roma, Villa Medici, 1999), Roma: De Luca, 2004, p. 59.

<sup>69</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 80.

<sup>70</sup> ROBERTO LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane...*, 1928, p. 8.

<sup>71</sup> PAOLETTI, Laura. *Il Bernini in Roma*, 1980, p. 24 – 25.

l·ligades al possible significat de la temàtica escollida, aspecte que serà analitzat en un altre apartat del present treball.

## **2.2. La destinació del grup escultòric**

Tal com ja s'ha remarcat, s'accepta que el grup escultòric va formar part de la col·lecció Ludovisi i que per tant hi va ser ubicada juntament amb altres obres artístiques. Tot i això, en els estudis sobre el grup escultòric esculpit pel jove Bernini, sorgeixen algunes divergències respecte a quin va ser la destinació pensada per l'obra, la seva ubicació ideada des d'un primer moment.

Rudolf Wittkower<sup>72</sup> és dels autors que defensen una primera situació de l'obra a la Villa Borghese, el lloc pel qual el cardenal va encarregar diverses escultures a Bernini. Durant un breu període el grup escultòric hauria estat ubicat en una de les sales de Villa Borghese i hauria estat en un moment posterior a la producció de l'obra que el cardenal Borghese hauria decidit regalar-la a Ludovico Ludovisi, realitzant-ne aleshores el transport d'una vil·la a l'altra. Segons aquesta tesi dels fets, l'obra no hauria estat pensada amb una intencionalitat expressa pel cardenal Ludovisi, sinó amb la fi d'ocupar una de les sales del palau de la família Borghese. Del mateix parer és Matthias Winner<sup>73</sup>, segons el qual en la documentació el topònim "Porta Pinciana" es refereix a la Villa Borghese, on el grup marmori hauria estat transportat des del taller de Bernini. Allà hauria estat col·locat durant un breu temps fins el segon transport de l'escultura, aquest cop a la Villa del cardenal Ludovisi. L'elaboració d'una caixa de fusta per aquest segon transport l'octubre de 1622 indicaria que abans de la fi de l'any el *Rapte de Prosèrpina* estava ja a la seva nova ubicació. Però el document que amb certesa ubica ja l'obra a casa dels Ludovisi és l'inventari de la Villa del cardenal Ludovisi del 2 de novembre de 1623, tal com constata Winner. En l'inventari es menciona un grup escultòric de marbre amb una Prosèrpina enlairada per una figura de Plutó, juntament amb un Ca Cèrber sobre un

---

<sup>72</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 [1955], p. 14-15.

<sup>73</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998. P. 187.

pedestal també marmori amb inscripcions, una descripció que fa clarament referència al grup de Bernini.

Seguint allò exposat per Winner, Ann Thomas Wilkins es basa també en els rebuts dels pagaments per defensar la seva opinió. És per tant també del parer que el grup va ser comissionat per la Villa Borghese, però que finalment va ser donat al cardenal Ludovisi i no va ser instal·lat a casa de Scipione Borghese<sup>74</sup>.

A aquesta tesi es contraposa la possibilitat que el grup hagués estat pensat des d'un primer moment per anar a la Villa Ludovisi i que no hagués estat mai ubicat a l'interior de la casa Borghese. Tomaso Montanari<sup>75</sup> en el seu estudi proposa una nova lectura dels documents sobre les obres de Bernini, els quals segons el seu parer podrien haver estat mal interpretats causant errors de lectura. Per tant Montanari, partint d'una nova visió dels documents, defensa que l'obra no va entrar a la Villa Borghese fins el 1911 moment en què l'Estat italià va comprar la peça<sup>76</sup>. La seva tesi es basa en una frase del document del pagament pel transport del grup: "portatura ... a Porta Pinciana". És doncs aquesta frase la que ha portat a diferents matisos de lectura. En estudis anteriors a Montanari s'associa el topònim de Porta Pinciana a la Villa Borghese, tal com s'ha vist en la tesi de Winner<sup>77</sup>, ja que és la zona de la ciutat on s'ubica la villa. Però donat que la Villa Ludovisi es trobava adjacent a la casa dels Borghese, Montanari considera que Porta Pinciana seria un topònim igualment vàlid per la Villa Ludovisi, on l'obra s'hauria traslladat directament des del taller de l'escultor. Per tant, segons Montanari, el grup escultòric va ser des del primer moment de la seva concepció destinat al nou *cardinale nipote* i per tant destinat a ubicar-se a la Villa Ludovisi de Roma.

---

<sup>74</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 396.

<sup>75</sup> MONTANARI, Tomaso. "Il significato politico...", 2013, p. 91.

<sup>76</sup> Montanari data al 1911 l'entrada de la peça a dintre la Galleria Borghese, tot i que va ser comprada per l'Estat italià per a la Galleria Borghese el 1908, tal com consta en la fitxa tècnica realitzada per Matthias Winner (*Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 180) i en la fitxa del catàleg de Bernini de la Galleria Borghese (*Bernini, escultor y arquitecto*, Roma : Ats Italia Editrice, 2009, p. 14). Fins a 1908 el grup formava part de la col·lecció Ludovisi.

<sup>77</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 187.

### **2.3. El grup escultòric en un entorn**

Un altre dels aspectes objecte de debat en els estudis sobre l'escultura de Bernini és la seva posició en comunió amb un espai: com anava posicionada dins una sala l'escultura del *Rapte de Prosèrpina*? Aquesta és l'interrogant que es crea tant en les hipòtesis d'una breu estada de l'escultura a la Villa Borghese, com en la ubicació directa a la Villa Ludovisi.

En l'actualitat els grups escultòrics esculpits pel jove Bernini són exposats a la Galleria Borghese al mig de la seva respectiva sala, disposats de forma aïllada de tal forma que poden ser observades des de tots els seus angles. Concretament el *Rapte de Prosèrpina* s'ubica a la sala IV, al centre d'una galeria amb els quatre costats lliures.

Però, tal com exposa Rudolf Wittkower<sup>78</sup> en els seus escrits, en temps de Scipione Borghese les escultures estaven col·locades contra la paret, per tal de posar en rellevància el punt de vista únic donat per l'artista. Això responia al principi renaixentista segons el qual la culminació d'una acció es pot representar amb un únic punt de vista. Cal tenir en compte les diferències entre l'escultura renaixentista, la qual manté la composició continguda dins el bloc de marbre, i l'escultura manierista, on l'escultura trenca els límits imposats pel bloc de marbre i crea línies compositives que poden sobresortir del cos principal, la qual cosa permet a l'escultura manierista crear un cos amb múltiples punts de vista. Aquestes són dues tradicions escultòriques presents en els coneixements de Bernini, les quals li van servir per aportar conceptes innovadors en l'escultura. Gian Lorenzo Bernini no compartia la idea de percebre totes les angulacions amb un cop d'ull segons la idea manierista, però no volia renunciar a la dinàmica que portava a anar més enllà del bloc de marbre. El que buscava el jove artista era que les seves escultures s'integressin en l'espai que les circumdava. Així doncs, tal com explica Wittkower, Bernini va unir la idea de l'únic punt de vista renaixentista i la llibertat creativa manierista, aconseguint aleshores una nova concepció: el punt de vista únic, l'acció dinàmica, l'elecció del moment transitori, la desvinculació dels límits imposats pel

---

<sup>78</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 [1955], p. 14-15.

bloc de marbre, l'eliminació de la diferència d'espai entre escultura i espectador, i l'intens realisme. D'aquesta manera Bernini podia crear una reacció emotiva en l'espectador en el moment davant l'escena. Aquesta innovació escultòrica que involucra l'escultura amb el seu entorn és l'element característic de Bernini, una creació escenogràfica que es troba desenvolupada en les seves obres de maduresa però que ja es pot percebre en les escultures de joventut. Per aquesta raó els estudis sobre l'artista reflexionen sobre quina era la posició de les escultures de Bernini en un entorn, quina posició particular ideava per cadascuna d'elles.

Faldi<sup>79</sup> inicia la tesi segons la qual els grups escultòrics a la Villa Borghese estaven disposats contra el mur. També ho defensa Howard Hibbard, que fermament opina que el grup del *Rapte* anava col·locat contra el mur per respondre a una visió frontal necessària per observar l'acció completa del grup<sup>80</sup>. Cesare Brandi els segueix en aquesta idea i exposa que la visió frontal obligada del grup determina la seva disposició contra el mur i que per tant la forma en què s'exhibeix actualment el grup, aïllat en la sala, és errònia en concepció<sup>81</sup>. Però en tal cas, el dubte que sorgeix en els estudis és: per què esculpir perfectament acabada tota la superfície d'un grup que només s'ha de veure des d'un punt de vista? La resposta de Brandi seria el desconeixement de la ubicació precisa pel grup en el moment de la seva realització, per la qual cosa Bernini hauria esculpit l'escultura per a qualsevol possible ubicació. Aquesta visió frontal obligatòria que trobem en Plutó i Prosèrpina i que permet ubicar el grup contra un mur, en canvi no la trobem en les següents obres de Bernini, l'*Apol·lo i Dafne* i el *David*. Els següents grups esculpits per Bernini per tant requereixen una visió total que no seria possible en la disposició contra una paret. Això podria correspondre a una evolució artística de Bernini, o, com s'ha mencionat en les línies anteriors, al desconeixement de la ubicació final del primer dels grups escultòrics. Per Cesare Brandi però la necessitat d'una visió total justifica la disposició aïllada en la museïtzació actual de les escultures berninianes, també en el Plutó i Prosèrpina. Al seu parer la col·locació contra el mur del grup de 1621-1622

---

<sup>79</sup> FALDI, Italo. "Note sulle sculture...", 1953, p. 140.

<sup>80</sup> HIBBARD, Howard. *Bernini e il Barocco*. Milà: Fratelli Fabbri Editori, 1968, p. 8.

<sup>81</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 48-49.

comportaria reconstruir una relació entre la figura i el fons que no considera que existís<sup>82</sup>.

Matthias Winner<sup>83</sup> segueix la hipòtesis iniciada per Hans Kauffmann el 1970 segons la qual el grup estava destinat a la Galleria de la Villa Borghese. Allà suposa que l'obra estaria col·locada al centre de la galeria sobre un pedestal, i el bust de Pau V (encarregat juntament amb el Rapte) es disposaria sobre una taula de pòfir en un dels costats curts de la sala, mentre que a l'altre costat curt hi hauria ubicat - també sobre una taula de pòfir - un bust de Scipione Borghese realitzat per Bernini. Aquesta reconstrucció hipotètica mostraria la creació d'una escenografia per la sala del grup. Però tal com en deixa constància Winner, els historiadors de l'art es mouen en el camp de les suposicions en aquest aspecte de la col·locació del grup. Una altra d'aquestes suposicions a les quals fa referència és la de Kenseth, que defensa la col·locació original del grup de Prosèrpina a la Villa Borghese al lloc on després es va ubicar el grup d'*Apol·lo i Dafne*.

Ann Thomas Wilkins, com altres historiadors de l'art, també considera que cap de les tres estàtues berninianes comissionades per Scipione Borghese anaven disposades de forma aïllada en la sala. Si bé fa referència a l'escultura d'*Apol·lo i Dafne* amb una posició contra el mur de la sala, al costat de l'entrada, és una concepció que aplica a tots els grups borghesians i opina que el canvi d'aquesta idea primera comporta en l'actualitat una visió diversa a la dels observadors del segle XVII<sup>84</sup>.

Tomaso Montanari en la seva ferma defensa de la ubicació del grup a la Villa Ludovisi el situa en una sala concreta. El cardenal Ludovisi hauria col·locat el grup a la tercera habitació de la planta baixa del palau contigua al jardí, juntament amb escultures antigues. Segons les descripcions de la sala en els inventaris, a partir de 1633 – potser ja d'anterior – Montanari reconstrueix la sala on es trobava el grup, la qual hauria estat completada amb diversos elements per crear un ambient escenogràfic propici per a la visió del grup. Seria el cas de l'ús del pedestal del grup, o la presència d'una porta, anomenada *Porta di Plutone*, sobre la qual reposava el

---

<sup>82</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 49.

<sup>83</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 188.

<sup>84</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 391.



bust de bronze del Papa Pau V. El resultat seria un coronament monumental que creava una escenografia complementària del grup en l'espai. En l'opinió de Montanari aquest seria el primer cas que es podria documentar en què Gian Lorenzo Bernini realitza un estudi acurat d'un ambient per tal de completar una escultura i així explicar la història manipulant la visió de l'espectador en l'espai<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*, 2004, p. 13 – 14; “Il significato politico...”, 2013, p. 93.

### 3. LES FONTS PER A L'OBRA

#### 3.1. Les fonts literàries

El grup escultòric del *Rapte de Prosèrpina* de Gian Lorenzo Bernini representa un tema de la mitologia greco-romana en el qual el déu dels Inferns, Plutó, rapta a Prosèrpina, filla de la deessa Ceres. Si bé els biògrafs de Bernini – Filippo Baldinucci, Domenico Bernini i Paul Fréart de Chantelou – no mencionen quin text va poder inspirar l'obra, sí que deixen constància de la importància de la literatura greco-romana per les creacions berninianes.

D'això se'n fa ressò l'historiador de l'art Matthias Winner, que considera que Gian Lorenzo Bernini devia conèixer textos antics, com per exemple l'obra de Plini el Vell *Naturalis Historia*, d'on podria haver extret informació sobre obres de l'antiguitat<sup>86</sup>. Pel grup de Plutó i Prosèrpina Matthias Winner considera diferents fonts literàries possibles. Una font literària que Winner<sup>87</sup> analitza és l'obra d'Eusebio de Cesarea titulada *Praeparatio Evangelica*<sup>88</sup>, on es descriuen els atributs dels déus grecs i el seu significat al·legòric, i que podria haver estat suggerida a l'escultor pel comitent del grup. També suporten la inspiració en aquesta obra d'Eusebio les investigadores de la *Scuola Normale Superiore di Pisa*, Denise La Monica i Elisa Lastella<sup>89</sup>.

La segona font literària considerada per Winner és el text de les *Metamorfosis* del poeta romà Publi Ovidi Nasó (segle I aC). Aquesta font és la que els historiadors acorden com a font literària bàsica per la temàtica del grup escultòric de Plutó i Prosèrpina.

---

<sup>86</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 193.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 188; 190.

<sup>88</sup> Eusebio de Cesare escriví l'obra el 313 dC. La informació mitològica l'extreu del tractat grec de Porfirio sobre el culte de les imatges divines (*De cultu Simulacrorum*).

<sup>89</sup> LA MONICA, Denise; LASTELLA, Elisa. "Ratto di Proserpina. Approfondimento sull'opera. Osservazioni." *Monumento Rariora Atlantici. Scuola Normale Superiore di Pisa*. Consultació 19/04/2015, 13:12.

[http://mora.sns.it/portale/appr\\_opere\\_osservazioni.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id\\_obj=348](http://mora.sns.it/portale/appr_opere_osservazioni.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id_obj=348)

### 3.1.1. Ovidi i el *Rapte berninià*

Segons Biagio Pace<sup>90</sup> les *Metamorfosis* és el poema usat per Bernini en l'obra d'*Apol·lo i Dafne*, i al parer d'historiadors de l'art com Laura Paoletti<sup>91</sup> i Almo Paita<sup>92</sup> el *Rapte de Prosèrpina* esculpit per Bernini també s'inspira en aquesta poesia ovidiana.

Aquest argument també el segueix Matthias Winner<sup>93</sup>, però estableix una diferència entre el mite representat per Bernini i la narració ovidiana de les *Metamorfosis*. Ovidi relata que en el moment de ser raptada Prosèrpina estava collint flors al prat, les quals aleshores li cauen de les mans. Les flors són un element important en el mite per la seva simbologia, però Bernini no les representa en el seu grup escultòric. Winner opina que si bé Bernini no disposa les flors de forma material, sí que ho fa metafòricament amb la mirada de Prosèrpina vers el terra en el que podria ser un acte de cercar les flors perdudes<sup>94</sup>.

Ann Thomas Wilkins<sup>95</sup> en el seu estudi presenta la importància de la cultura clàssica i en especial de la font ovidiana en les escultures de joventut de Gian Lorenzo. Al seu parer Bernini va conèixer el poema ovidià a través de la seva relació amb el cardenal Maffeo Barberini. Wilkins estableix dues possibles fonts ovidianes per aquesta escultura. La primera és la ja mencionada pels autors anteriors, les *Metamorfosis* amb el passatge en què el déu dels Inferns rapta la jove mentre cull flors i aquesta aterrada crida demanant ajuda a la seva mare. La segona font valorada per Wilkins és el text dels *Fasti* d'Ovidi on la narració relata el fet del rapte però remarquant el dolor que tal fet causa a la mare de la jove, la deessa Ceres. La diferència entre els dos textos és la presència d'alguns elements, doncs en els *Fasti*

---

<sup>90</sup> PACE, Biagio. "Metamorfosi figurate", *Bollettino d'Arte*, serie III, fascicolo XI, maig, 1934, p. 487 – 507. Roma : La libreria dello stato, 1934.

<sup>91</sup> PAOLETTI, Laura. *Il Bernini in Roma*, 1980, p. 25.

<sup>92</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p. 32.

<sup>93</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 180 – 203.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>95</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 383 – 408.

es descriu Plutó emportant-se a Prosèrpina als inferns amb els seus cavalls que en canvi no es mencionen en el text de les *Metamorfosis*. Com ja assenyalava amb anterioritat Matthias Winner, Wilkins observa diferències entre els textos ovidians i l'escultura de Bernini. Les flors que es mencionen en el mite no apareixen en el grup escultòric, com tampoc els cavalls de Plutó presents en els *Fasti*. Segons Wilkins les flors podrien haver estat substituïdes pel díptic en llatí de Maffeo Barberini que es va inscriure a la base original on es menciona l'acció de la jove collint flors mentre és raptada<sup>96</sup>. Un altre element que en canvi no apareix en Ovidi i sí en el grup de Bernini és la figura del Ca Cèrber, que completa la composició marmòria.

En la publicació del 2004 *Bernini dai Borghese ai Barberini* també es recolza la importància de la literatura ovidiana en la temàtica de les escultures de Bernini pels Borghese<sup>97</sup>. Paul Barolsky<sup>98</sup> també observa una influència d'Ovidi en les estàtues mitològiques que produeix, però és de l'opinió que no es pot entendre l'ús del mite ovidià per Bernini com una imitació de la narració, sinó com una inspiració per a representar la seva versió del mite. Segons Tomaso Montanari en el grup de Plutó i Prosèrpina el tema es pren doncs de les *Metamorfosis* d'Ovidi, però també considera important la manera de tractar el mite<sup>99</sup>.

### **3.1.2. Maffeo Barberini i el poemari dels díptics**

Una altra possible font d'inspiració per la temàtica podria haver estat el poemari escrit pel cardenal Maffeo Barberini, futur Urbà VIII, entre 1618 i 1620. Amb el títol de *Dodici distichi per una Galleria* en el text l'humanista descriu dotze quadres d'una galeria imaginària amb versos en llatí. Concretament el tema del setè quadre correspon al mite del rapte de Prosèrpina basat en la narració ovidiana. Per la

---

<sup>96</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 398, peu de pàgina 55.

<sup>97</sup> VOLPI, Caterina. "Ozio e negozio: in merito agli scambi Tra Roma, Ferrara e il Veneto al tempo di Scipione Borghese", a *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni Venti*. Roma : De Luca, 2004, p. 25-37.

<sup>98</sup> BAROLSKY, Paul. "Ovid, Bernini, and the Art of Petrification", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 13, n. 2, 2005, p. 158.

<sup>99</sup> MONTANARI, Tomaso. "Il significato politico...", 2013, p. 91.

correspondència de la temàtica i la inscripció dels versos sobre el mite de Maffeo Barberini en la base original de l'escultura, s'ha plantejat la hipòtesi d'una inspiració en el text de Barberini.

Com el grup escultòric de Plutó i Prosèrpina, el grup d'Apol·lo i Dafne també es completava amb una base amb la inscripció moralitzant en llatí escrita pel cardenal Barberini. En el cas del grup del *Rapte* el díptic no es conserva però es sap de la seva existència per la primera menció a l'inventari Ludovisi del 2 de novembre de 1623 i el seu contingut es documenta per primer cop en la publicació de Fioravante Martinelli del 1644 tal com fa constatar Matthias Winner<sup>100</sup>:

Quisquis humi pronus flores legis, inspice saevi  
me Ditis ad domum rapi.

El díptic del cardenal Barberini en el grup escultòric el menciona Paul de Chantelou en el text sobre les conversacions amb Bernini durant el viatge de 1665<sup>101</sup>. En els estudis recents sobre Bernini també és mencionat el díptic tot i no conservar-lo, com ara en el text de Cesare Brandi<sup>102</sup>.

Donat que els versos contenen elements del mite de Prosèrpina, com ara les flors, que no apareixen representats en l'escultura, Winner recull la idea de R. Preimesberger en que els versos de Maffeo Barberini no són la inspiració de Bernini per la representació plàstica del mite. Però la hipòtesi, primer de Preimesberger i després de Winner, es basa en la possible implicació del cardenal Barberini en la realització de l'encàrrec d'aquest grup escultòric, així com també del d'Apol·lo i Dafne, i la seva elecció temàtica<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 190; 203, n. 14.

<sup>101</sup> DEL PESCO, Daniela. *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il "Journal de..."*, 2007. p. 252 – 253.

<sup>102</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 49.

<sup>103</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 190 – 191.

Segons Oreste Ferrari<sup>104</sup> el fet que els díctics de Maffeo Barberini fossin escrits amb anterioritat a la producció del grup marmori porta a concloure que Scipione Borghese va prendre d'inspiració els versos del cardenal Barberini, tant per comissionar el grup del *Rapte de Prosèrpina* com el d'*Apol·lo i Dafne*. Però, com Preimsesberger i Winner, O. Ferrari es fa ressò de la falta de les flors en el grup berninià que en canvi sí es troben en els versos de Maffeo Barberini, indicatiu de l'ús de les *Metamorfosis* d'Ovidi com a font pel cardenal Barberini però de la no inspiració del díctic pels elements de la representació escultòrica de Bernini.

### **3.2. Les fonts materials**

Filippo Baldinucci en la biografia de Bernini és el primer en dir que l'artista va admirar des dels seus inicis tant als antics com als moderns<sup>105</sup>. En la realització del grup marmori de Plutó i Prosèrpina per tant Gian Lorenzo va prendre certes fonts d'inspiració materials, antigues i contemporànies, les quals el van ajudar a crear aquesta obra.

#### **3.2.1. Els models de l'antiguitat**

En quant als models de l'antiguitat els historiadors de l'art remarquen la importància de les escultures que Bernini estudia durant la seva joventut, sobretot durant les visites al Vaticà que per primer constaten Baldinucci<sup>106</sup> i Domenico Bernini<sup>107</sup>.

La importància de l'escultura de l'antiguitat en Bernini segons Rudolf Wittkower s'observa en els tres últims grups escultòrics realitzats pel cardenal Borghese (*Plutó i Prosèrpina; David; Apol·lo i Dafne*), els quals tindrien una base en una escultura antiga. Al seu parer per la figura del déu dels inferns, Plutó, correspondria com a

---

<sup>104</sup> FERRARI, Oreste. "Bernini e i letterati del suo tempo", 2004, p. 59 – 63.

<sup>105</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 74.

<sup>106</sup> *Idem*.

<sup>107</sup> BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, 1999 [1713], p. 12.

model un tors que va ser trobat vers 1620 i després restaurat per l'escultor Alessandro Algardi com un *Hèracles matant l'Hidra* (Roma, Musei Capitolini). En canvi pel cap de la jove Prosèrpina troba una relació amb les escultures antigues de les Niòbides<sup>108</sup>.

Matthias Winner<sup>109</sup> també és del parer que en les obres de Bernini hi ha un ressò de l'estatuària clàssica. Les seves obres són doncs el resultat de l'estudi acurat de l'antic i de la interiorització de les formes i ritmes de l'antiguitat. Per tant Winner considera que aquest és el motiu pel qual en el grup de Plutó i Prosèrpina es poden trobar diverses similituds amb diferents estàtues de l'antiguitat.

Per a la figura de Plutó Winner troba diferents models antics que formaven part de la col·lecció d'estatuària antiga de Scipione Borghese. Pel rostre de Plutó troba com a model de l'antiguitat l'escultura del *Centaure* (*Centauro cavalcato da Amore*, París, Musée du Louvre) que formava part d'aquesta col·lecció. Segons Winner, Bernini hauria també pres com a model l'escultura del *Gladiador Borghese*. Aquesta obra va ser adquirida per Scipione Borghese el 1615, traslladada a la Villa Borghese el 1620 i restaurada el 1621, en el període en que Bernini comença el seu treball en la figura de Plutó. Hauria servit de model per Bernini per a la posició de les cames, amb una lleugera variant en la forma del plec dels genolls de Plutó<sup>110</sup>.

Una altra relació formal que estableix Winner amb el grup berninià és amb els dos grups escultòrics de grans dimensions al Quirinale de Roma, coneguts com "els diòscurs". Les escultures dels dos genets amb els seus cavalls en època de Bernini es relacionaven amb els grans escultors grecs Fídies i Praxiteles, i d'aquests Bernini hauria usat la solució de les teles com a suport de l'escultura (que en Bernini s'uneix a la figura del gos). Winner també estableix un paral·lelisme entre la posició de les cames d'un dels genets i el Plutó de Bernini<sup>111</sup>. En quant a la base corporal del Plutó, Winner pren en consideració la figura del *Pasquino* que Bernini menciona

---

<sup>108</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 [1955], p. 13.

<sup>109</sup> WINNER, Matthias, "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p.180 – 203.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 195.

repetidament als seus biògrafs com una de les més estàtues antigues més importants per ell. El *Pasquino* és representat fent un esforç per elevar un pes i el Plutó de Bernini reproduïx aquest esforç dels músculs per elevar el pes de Prosèrpina. És una posició que es troba en el grup final, divers de la composició de l'estudi preparatori a sanguina pel grup<sup>112</sup>.

La figura de Prosèrpina Winner la compara amb la figura del fill més jove del grup del Laocoont per la seva lluita aferrissada contra allò que els captura. I també considera important el probable coneixement del text de Plini per la informació detallada sobre obres de Praxíteles que dona. Per això Winner fa una suposició segons la qual Bernini hauria volgut fer al·lusió a la *Venus de Cnido* de Praxíteles a través de la nuesa de la jove Prosèrpina i superar-ne la bellesa praxiteliana<sup>113</sup>. Per últim també realitza la comparació entre el rostre de Prosèrpina i el *pathos* que mostren les filles de Níobe del grup escultòric de Villa Medici<sup>114</sup>.

Es conserven dos models de terracota de la preparació per la figura de Prosèrpina. Són estudis de l'expressió de la noia, i segons Kristina Herrmann<sup>115</sup> el crit de Prosèrpina amb la boca oberta amb un fort patetisme fa al·lusió a l'escultura hel·lenística del Laocoont, on el sacerdot i els seus fills són plasmats amb la boca oberta cridant per tal de mostrar el dolor. Seria per tant, tal com opinava primer M. Winner i seguidament K. Herrmann, un dels grups hel·lenístics que Gian Lorenzo Bernini estudia en profunditat en les seves visites al Belvedere vaticà, l'interioritza, i després l'adapta a les necessitats de les seves obres. En un dels models de terracota es pot observar com Bernini va més enllà en la seva escultura: afegeix llàgrimes en el rostre de la noia, un element en canvi absent en l'escultura antiga, i així augmenta el dramatisme del moment escollit.

---

<sup>112</sup> WINNER, Matthias, "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 198 – 199.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>115</sup> HERRMANN FIORE, Kristina. Fitxa nº 27: G.L. Bernini, *Modello per testa di Proserpina*, 1621, a *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. Milano : Skira, 1999, pàg. 315.



Ann Thomas Wilkins com a fonts escultòriques antigues menciona la influència de sarcòfags antics amb la representació del mite (possibilitat primer mencionada per M. Winner com a influència per la temàtica del grup<sup>116</sup>) i també el grup escultòric del *Càstig de Niobe* (Florència, Galleria degli Uffizi) en especial pel rostre de Prosèrpina<sup>117</sup>.

### **3.2.2. Bernini i els seus models contemporanis**

En els estudis sobre aquest grup escultòric els historiadors de l'art recalquen també en els models moderns que pren Bernini, com ara inspiració en l'escultura manierista o en la pintura d'artistes del moment.

#### **- *El rapte berninià i l'escultura manierista***

En quant a l'escultura, Roberto Longhi<sup>118</sup> és el primer en veure en el grup de Plutó i Prosèrpina encara un estil manierista. Seguidament és Italo Faldi<sup>119</sup> a considerar una fase manierista en Bernini vers 1620 per influència de la formació rebuda pel seu pare, just durant el període en que realitza els grans grups escultòrics borghesians. Després de Faldi, Rudolf Wittkower segueix la tesi d'una influència manierista en el grup de Plutó i Prosèrpina. Però Wittkower<sup>120</sup> estableix que la incisió manierista es troba només a l'inici del treball en el grup, la qual cosa s'observaria en un dels dibuixos preparatoris inicials pel grup on Bernini hauria pres el model escultòric del

---

<sup>116</sup> WINNER, Matthias, "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 187.

<sup>117</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 398. El grup escultòric originàriament estava col·locat al jardí de la Villa Medici a Roma.

<sup>118</sup> LONGHI, Roberto. *Precisioni nelle gallerie italiane...*, 1928, p. 11 – 12. Longhi usa l'estil manierista que observa en el grup per crear un ordre cronològic dels grups borghesians esculpits per Bernini.

<sup>119</sup> FALDI, Italo. "Note sulle sculture...", 1953, p. 144.

<sup>120</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 [1955], p. 235.

*Rapte de les Sàbines* de Giambologna (Florència, Loggia dei Lanzi)<sup>121</sup>. Cesare Brandi<sup>122</sup> en el seu estudi de Bernini fa una comparació del grup berninià amb el *Rapte* de Giambologna per la forma en espiral de les figures, tot i que veu una major organització en l'obra de Bernini per l'observació d'exemples clàssics. Aquesta comparació amb Giambologna també la realitzen en els seus estudis Laura Paoletti<sup>123</sup>, Matthias Winner i Ann Thomas Wilkins<sup>124</sup>.

Matthias Winner estableix també la influència de Giambologna en Bernini en la preparació inicial del grup. La torsió dels cossos representada en el dibuix de Leipzig el confronta però amb una altra obra de Giambologna, amb un petit bronze d'Ercole i Anteo. Bernini fa una variació del tema usat per Giambologna en el petit bronze, i si bé en prendria la idea de la torsió, en el dibuix de Bernini les dues figures mantenen una frontalitat respecte a l'observador, diferència del bronze de Giambologna<sup>125</sup>.

Winner també valora la possible inspiració de Bernini en un petit bronze de l'escultor florentí Pietro Antonio da Barga, el qual va treballar a Roma pel cardenal Ferdinando de' Medici. El bronze de Barga de c. 1587 representa el tema de *Plutó i Prosèrpina* (Florència, Museo Nazionale del Bargello) i conté la presència del gos Cèrber. Per la presència del gos i la disposició de les dues figures paral·leles que forcegen, Winner ha format la hipòtesi d'una relació amb el grup berninià<sup>126</sup>. Tot i això també presenta una altra idea: el bronze de Pietro da Barga es pensa que reproduïx l'escultura del *Rapte de Prosèrpina* realitzat per Praxíteles segons narra Plini, un text que Winner

---

<sup>121</sup> El dibuix al qual es refereix Wittkower és un dibuix a sanguina conservat a Leipzig. Si bé es pensa és un estudi pel grup del Rapte de Prosèrpina, també podria representar *Ercole i Anteo* donat que el Ca Cèrber no apareix.

<sup>122</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 46.

<sup>123</sup> PAOLETTI, Laura. *Il Bernini in Roma*, 1980, p. 24 – 25.

<sup>124</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 398.

<sup>125</sup> WINNER, Matthias, "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 191 – 192.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 192 – 193.

reitera Bernini coneixia, d'aquesta manera la relació entre les dues escultures podria tanmateix respondre a l'ús de la mateixa font literària<sup>127</sup>.

Al parer de Tomaso Montanari<sup>128</sup> hi ha una similitud en la temàtica i aparentment en la concepció escultòrica entre el grup de Bernini i el *Rapte de les Sàbines* de Giambologna. Però Montanari opina que Bernini en aquest grup ja mostra un distanciament de l'escultura manierista donat que crea un grup amb la idea d'un quadre en tres dimensions, és a dir amb un volum però per a ser vist de forma frontal, diferència clara respecte el grup de Giambologna amb multitud de punts de visió.

### **- La pintura com a font pel grup escultòric**

En quant a les fonts d'inspiració pictòriques, en el grup de Plutó i Prosèrpina segons Wittkower són alguns detalls realistes que allunyen el grup de l'antiguitat i l'acosten a l'art de l'època. L'exemple que proposa Wittkower és el rostre de Prosèrpina, doncs la llàgrima que cau per la galta i la boca entreoberta de la noia són elements que al seu parer s'acosten a la pintura de Guido Reni, una tesi que Wittkower segueix d'altres estudiosos tot i no mencionar-los<sup>129</sup>. El 1980 Laura Paoletti<sup>130</sup> també proposa una relació entre el grup de Bernini i la pintura de Guido Reni, que correspondria a una imitació de l'escultura clàssica que el pintor representa en la seva col·laboració al Palazzo Farnese.

En la biografia de Baldinucci es menciona una trobada entre el jove Gian Lorenzo i Annibale Carracci a la basílica de Sant Pere<sup>131</sup> i en les conversacions entre Bernini i Chantelou plasmades en el diari de viatge de Bernini a França, l'artista deixa clara la seva admiració per Annibale Carracci<sup>132</sup>. Per això en opinió de Wittkower Carracci és la font primera d'inspiració per aquest grup berninià i hauria portat a Bernini a

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 193 – 194.

<sup>128</sup> MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*, 2004, p. 74.

<sup>129</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 (1955), p. 13.

<sup>130</sup> PAOLETTI, Laura. *Il Bernini in Roma*, 1980, p. 24.

<sup>131</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 75 – 76.

<sup>132</sup> DEL PESCO, Daniela. *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il "Journal de..."*, 2007.

observar l'antiguitat clàssica a través de Carracci. La fonamentació d'aquest argument està en la comparació dels contorns dels cossos pintats per Annibale Carracci al sostre de la Galleria Farnese i els cossos del grup marmori. El cap de Plutó tindria l'equivalent als caps de les cariàtides de marbre fingit a la Galleria Farnese i també es trobaria el model pel Ca Cèrber en el gos de Paris en les pintures de Carracci pels Farnese<sup>133</sup>. Aquests arguments també els segueixen Almo Paita<sup>134</sup>, que partint de Chantelou considera la importància de Carracci en Bernini, i Laura Paoletti<sup>135</sup>, que compara el Ca Cèrber i el gos de Paris al Palazzo Farnese per l'expressió de l'animal bordant.

Segons l'estudi de 2004 de Tomaso Montanari la composició del grup al·ludeix a la volta pictòrica de la Villa Farnese realitzada per Annibale Carracci, però també compara l'estil amb el de Rubens. És a dir que segons Montanari per la representació del mite de Plutó i Prosèrpina Bernini s'inspira en la pintura contemporània de Carracci i Rubens<sup>136</sup>. En canvi el mateix Montanari en l'article publicat el 2013 estableix una correspondència entre el Plutó de Bernini i una pintura al fresc realitzada per Caravaggio a la Villa Ludovisi, al sostre del gabinet d'alquímia del cardenal Del Monte. Amb anterioritat Rudolf Wittkower<sup>137</sup> havia rebutjat la relació amb la pintura de Caravaggio, una tesi que tampoc acceptava Cesare Brandi<sup>138</sup>, i que en canvi Montanari defensa. Al seu parer el Plutó de Bernini s'aproxima al de Caravaggio per la complexió corporal, i el gos Cèrber en el fresc té un pelatge que després es pot trobar en el gos a l'escultura de Bernini<sup>139</sup>.

---

<sup>133</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 (1955), p. 13 – 14.

<sup>134</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p. 16.

<sup>135</sup> PAOLETTI, Laura. *Il Bernini in Roma*, 1980, p. 24.

<sup>136</sup> MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*, 2004, p. 13; 74.

<sup>137</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 (1955), p. 13.

<sup>138</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 6 – 7.

<sup>139</sup> MONTANARI, Tomaso. "Il significato politico...", 2013, p. 93.

## 4. LA SIGNIFICACIÓ DEL GRUP ESCULTÒRIC

La temàtica del grup escultòric de Bernini es basa en el mite del rapte de Prosèrpina per part de Plutó relatat per Ovidi en les *Metamorfosis*. Amb la temàtica clara l'argument que es qüestiona és el significat de la temàtica i les interpretacions que s'han fet i el per què va ser escollit el tema del grup escultòric.

Essent Scipione Borghese el mecenes de l'obra es considera que ell mateix podria haver estat l'ideari de la temàtica. Tot i això també s'ha apuntat al cardenal Maffeo Barberini, humanista destacat del moment i molt pròxim tant al cardenal Borghese com al jove Bernini, com a possible ideari de la temàtica del grup escultòric. Aquesta possibilitat la considera Tomaso Montanari<sup>140</sup>.

Però Montanari tampoc descarta que el paper de Barberini fos una influència sobre Scipione i que fos aquest segon l'últim a definir l'obra, assenyalant un significat particular amb l'elecció dels versos de Maffeo Barberini per la base del grup, una idea que ja havien presentat R. Preimesberger i M. Winner<sup>141</sup>.

### 4.1. El significat de la temàtica

Segons Wittkower<sup>142</sup>, Bernini interpreta el mite de Plutó i Prosèrpina com un conflicte entre la luxúria brutal de Plutó i l'angoixa desesperada de la jove. Per altra banda Cesare Brandi<sup>143</sup> és partidari de la interpretació més comuna del mite, el qual fa al·lusió a la caducitat de les coses, exemplificat per la Primavera que passa. És una recuperació del món clàssic amb aquesta temàtica que però es revesteix amb un simbolisme, que al seu parer es podia entendre ja amb el díptic de Maffeo Barberini

---

<sup>140</sup> MONTANARI, Tomaso. "Il significato politico...", 2013, p. 91 – 96.

<sup>141</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 190 – 191.

<sup>142</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore...*, 1990 [1955], p. 14.

<sup>143</sup> BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile...*, 1969, p. 49.

pel grup berninià. Segons Brandi representa doncs un intent de donar un missatge cristià a través del mite clàssic de la no perdurabilitat de les coses.

Matthias Winner considera que l'elecció del tema mitològic es pot relacionar amb l'encàrrec simultani d'un bust honorífic del Papa Pau V Borghese, mort poc abans de l'encàrrec, també a Gian Lorenzo Bernini. La hipòtesi que planteja Winner respon a la relació de les obres per la mort del papa Borghese (el 28 de gener de 1621). Aquest encàrrec doble l'interpreta amb la idea cristiana de resurrecció del membre més important de la família Borghese, doncs el mite de Prosèrpina simbolitza la renovació anual de la natura. Aquest era un tema ja usat a la Villa Borghese pel cardenal, el qual havia disposat sarcòfags antics amb aquest mite a la façana de la Villa Borghese. A la Villa hi havia ja el grup d'Eneas i Anquises de Bernini, comissionat amb la idea metafòrica de representar el suport que va suposar Scipione Borghese com a *cardinale nipote* pel papa Pau V. Partint d'això, Winner opina que no seria tant estrany entendre en l'escultura de Plutó i Prosèrpina també una referència al papa ja mort en aquell moment i al paper de Scipione<sup>144</sup>.

Sobre el significat concret de cada un dels personatges del grup Matthias Winner explica el significat al·legòric donat per Porfirio i pres per Eusebio de Cesarea (ja mencionat com a possible font literària pel mateix Winner). Plutó s'identificaria amb el Sol i Prosèrpina amb la llavor fèrtil per tal de transmetre que el sol és capaç d'entrar a la terra i fer germinar allò que es troba sota. En aquest significat al·legòric també té un paper el Ca Cèrber, el qual permetria la fecundació de les llavors segons la descripció d'Eusebio de Cesarea. Winner opina que per això el Ca Cèrber té entre les potes unes fulles de llorer, que també tapen els seus òrgans reproductius, i un incipient tronc d'arbre al·ludint així a la fecundació de la terra. Però al parer de Winner, si bé l'al·lusió a la reproducció es podria comprendre (amb referència a la ja mencionada continuïtat de la família Borghese amb Scipione), en canvi opina que resulta difícil per l'observador de l'obra establir la relació entre Plutó

---

<sup>144</sup> WINNER, Matthias, "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 187 – 188.

i el Sol donat que no apareix el carro de Plutó com sí apareixia en els sarcòfags antics<sup>145</sup>.

Un altre element que podria tenir un significat concret segons Winner és la part del ceptre de Plutó que es troba a la base de l'escultura disposat en diagonal. El bastó del ceptre en llatí rep el nom de "scipio" i segons Winner és un significat que Bernini ja usa en el grup escultòric d'Enees per referir-se al cardenal Borghese com a suport del papat del seu oncle i de l'església. En el cas del grup de Plutó Winner opina que aquest significat també es troba de forma metafòrica: el bastó es troba a terra al·ludint a "scipio" i és la pedra marmòria la que realitza el suport de l'estàtua ja que la fusta no podria sostenir-la<sup>146</sup>.

El significat més general amb que conclou Winner pel grup és el significat moral. Considera que l'escultura complementada amb el díptic de Maffeo Barberini té una funció moral d'advertència, una alerta que es transmet amb la nuesa i l'expressió de terror de la figura de Prosèrpina i amb els versos del cardenal Barberini que es llegeixen com si fossin pronunciats per la pròpia noia per avisar a les joves que com ella cullen flors en el prat i poden ser preses desprevingudes<sup>147</sup>.

La historiadora de l'art Ann Thomas Wilkins<sup>148</sup> es planteja també la possibilitat d'un significat moral en el grup de Plutó i Prosèrpina. Això seria possible donat l'entorn intel·lectual en què es trobava Gian Lorenzo Bernini, que hauria propiciat una temàtica amb una finalitat més enllà de la simple representació mitològica. Wilkins considera que no es pot deslligar el pensament religiós de les obres berninianes pel cardenal Borghese, tot i no tenir clar si la temàtica va ser escollida per l'artista o el mecenes. Observa per tant un ús de temes greco-romans que són transformats per a un ús cristià en les escultures de temàtica mitològica durant el període de joventut

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 188 – 190.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>147</sup> WINNER, Matthias, "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998, p. 201. Winner considera aquí que es segueix la tradició romana de les "estàtues que parlen", com ara l'estàtua del *Pasquino* o un bust femení de nom *Lucretia* del qual es té coneixença a la zona del Palazzo Venezia de Roma.

<sup>148</sup> WILKINS, Ann Thomas. "Bernini and Ovid...", 2000, p. 383 – 408.

de Bernini. Per tant, com amb anterioritat havia exposat Cesare Brandi, la temàtica mitològica mostraria també una moralitat cristiana, que es veuria reforçada pels dístics en llatí escrits per Maffeo Barberini. Wilkins comparteix opinió amb Winner sobre un possible paral·lelisme de mort i resurrecció entre el mite i la família Borghese, amb la mort de Pau V Borghese però amb la continuïtat de la família amb Scipione. Aleshores els temes del mite pagà es poden interpretar amb una moral cristiana: la mort i la resurrecció amb Persèfone que significa el pas del món dels vius al món dels morts, i la luxúria i la castedat representades per Plutó i Prosèrpina respectivament.

Segons Barolsky<sup>149</sup> durant el segle XVII a Roma era freqüent la utilització de temàtiques ovidianes com a símbol del passat gloriós de la ciutat, i aquesta també podria ser una de les motivacions significatives presa per Bernini o Scipione Borghese per l'elecció de la temàtica.

#### **4.2. La motivació per la realització de l'obra: una intenció amagada?**

El motiu del regal del cardenal Borghese al cardenal Ludovisi no es coneix, raó per la qual és un tema sobre el que historiadors de l'art n'han fet suposicions diverses, moltes estretament lligades al possible significat de la temàtica escollida.

Del text de Baldinucci s'entén que el cardenal Ludovisi mostra molt interès per Bernini i les seves obres. Per això Scipione Borghese li hauria donat l'obra, que havia primer encarregat per a la seva col·lecció, com si en realitat hagués estat pensada amb tal finalitat<sup>150</sup>. La mateixa idea és transmesa en el text de Domenico Bernini<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> BAROLSKY, Paul. "Ovid, Bernini, and the Art of Petrification", 2005, p. 153.

<sup>150</sup> BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*, 1948 [1682], p. 80.

<sup>151</sup> BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, 1999 [1713], p. 23.



Almo Paita<sup>152</sup> és el primer en presentar algunes hipòtesis, com ara una donació com a "captatio benevolentiae" o potser un intent de guanyar-se l'amistat del nou cardenal amb poder per recuperar cert poder perdut després de la mort de Pau V. Això podria respondre segons Paita a l'enemistat que hi havia entre els dos cardenals, ja que el cardenal Borghese no estava en una bona posició després de la mort del seu oncle el papa Pau V i el propi Ludovico Ludovisi potenciava la posició de desgràcia del Borghese amb amenaces.

Matthias Winner<sup>153</sup> exposa en el seu estudi les possibilitats que altres estudiosos han considerat: un gest de bona voluntat segons Hibbard, o la compensació per un favor polític rebut de la família Ludovisi segons D'Onorfio. Però al parer de Winner, com amb anterioritat ha remarcat Paita, també s'hauria de tenir en compte el moment en que es fa la donació. L'encàrrec de l'obra de Bernini es va produir el juny de 1621, quatre mesos després de l'elecció del nou papa Ludovisi. El 8 de juliol de 1623 va morir el papa Gregori XV Ludovisi i pocs dies més tard, el 26 de juliol es realitzava el pagament pel transport de l'obra a la Villa Ludovisi. El regal es podria haver realitzat en aquest moment o bé abans de la mort del papa, però el fet que Winner considera més remarcable és que l'anterior *cardinale nipote* - Scipione Borghese - fes un regal al que el va succeir en el càrrec - Ludovico Ludovisi. Winner considera que darrera aquesta acció ha d'haver-hi per força una raó política.

En la mateixa publicació sobre l'activitat escultòrica de Bernini, Anna Coliva presenta la seva tesi sobre el motiu de la donació<sup>154</sup>. Coliva data el *Rapte de Prosèrpina* entre el juny de 1621 i l'estiu de 1622, amb la ubicació a la Villa Pinciana del cardenal Borghese el 23 de setembre de 1622 fins al seu transport a la villa del cardenal Ludovico Ludovisi a finals d'octubre de 1622<sup>155</sup>. Seguint aquests indicis Coliva estableix que el grup berninià va romandre durant un mes a casa del cardenal Borghese, temps en el qual va considerar la importància de la seva nova obra. El

---

<sup>152</sup> PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini...*, 1993, p. 32.

<sup>153</sup> WINNER, Matthias. "Ratto di Proserpina", a *Bernini scultore: la nascita...*, 1998. Pàg. 180 – 203.

<sup>154</sup> COLIVA, Anna. "Casa Borghese. La committenza artistica del cardinal Scipione", a *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa Borghese*. Roma : De Luca, 1998. P. 414.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 433, Document 40.

regal al nou *cardinale nipote*, la renúncia a l'obra de Bernini, és un fet que Coliva veu amb una intenció política: apaivagar els atacs que rebia Scipione Borghese del cardenal Ludovisi. És a dir una capitulació en la guerra que s'havia creat pel canvi de poder, un missatge de pau pel qual el cardenal Ludovisi va rebre també altres obres d'art d'artistes com Guido Reni.

En la publicació sobre Bernini de Tomaso Montanari del 2004 es fa al·lusió al desconeixement del per què del regal a Ludovisi, a la villa del qual es va traslladar el setembre de 1622 segons Montanari<sup>156</sup>. El mateix historiador de l'art publica el 2013 un article on el significat polític del grup escultòric resulta ser el tema central<sup>157</sup>. El seu discurs sobre aquest present del Borghese al cardenal Ludovisi té per objectiu demostrar que va ser ideat des de l'inici amb Ludovico Ludovisi com a destinatari. El regal hauria estat motivat pel nou càrrec dintre la cort papal de Ludovico Ludovisi, elegit *cardinale nipote*, un paper ostentat per Scipione Borghese fins aleshores. Significatiu és que l'encàrrec de l'obra a Bernini per part del Borghese es va produir el juny de 1621, quatre mesos després de l'elecció del nou papa Ludovisi.

Amb el donatiu, el missatge que segons Montanari voldria transmetre Scipione Borghese és, primer de tot, la fragilitat del poder catèdralici, que té una caducitat. Per tant seria un missatge d'advertència al destinatari de l'obra, Ludovico Ludovisi però també el papa Gregori XV, donat que d'ambdós Scipione Borghese rebia atacs polítics que minvaven el seu poder. El missatge d'advertència a més es reforçava amb el bust de Pau V que també havia encarregat Scipione a Bernini amb intenció política segons Montanari<sup>158</sup>.

El cardenal Borghese també hauria usat el regal com a mostra de la seva potència com a mecenes d'un gran artista de la talla de Gian Lorenzo, tant mentre ostentava el càrrec de *cardinale nipote* com després, permetent-se de comissionar un gran grup escultòric com el *Rapte* per a després regalar-lo. Això al parer de Montanari

---

<sup>156</sup> MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*, 2004, p. 74.

<sup>157</sup> MONTANARI, Tomaso. "Il significato politico...", 2013, p. 93.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 93.

respondria a la tensió artística entre el cardenal Borghese i el cardenal Ludovisi que també mostrava interès per Bernini<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 93 – 94.

## **5. CONCLUSIONS**

Els grans grups escultòrics que Gian Lorenzo Bernini esculpeix pel cardenal Scipione Borghese reben més atenció en les publicacions sobre l'art de Bernini, tant generals com específiques, que les obres prèvies del jove artista. Això és degut a que es consideren l'inici per l'evolució artística de Bernini. Amb el grup del Rapte de Prosèrpina s'estableix un punt intermedi entre els coneixements adquirits durant els primers anys i les aportacions escultòriques pròpies que culminaran en la creació d'un estil personal en el grup d'Apol·lo i Dafne.

El grup del Rapte de Prosèrpina de Gian Lorenzo Bernini rep menor atenció en les publicacions que tracten el període juvenil de l'artista donat que aquestes tendeixen a centrar-se en l'escultura d'Apol·lo i Dafne, considerada l'exemple de l'estil berninià. Si bé el grup de Plutó i Prosèrpina es té gairebé sempre en consideració, la informació que se'n dona és menor respecte a les obres de producció posterior.

De la informació coneguda sobre el grup hi ha algunes certeses i encara ara moltes hipòtesis. Allò que es pren per cert és l'encàrrec de l'obra a Gian Lorenzo Bernini per part del cardenal Scipione Borghese i la donació posterior al cardenal Ludovico Ludovisi. Aquesta informació primer donada pels biògrafs de l'artista, Filippo Baldinucci i Domenico Bernini, és certificada i ampliada en publicacions del segle XX. La documentació aportada per Italo Faldi el 1953 va permetre això: certificar l'encàrrec amb els pagaments conservats i establir la datació de l'obra i l'ordre d'execució respecte els altres grups escultòrics pel Borghese. Amb la datació entre 1621 i 1622 de l'obra s'acaben les certeses absolutes de l'escultura.

Moltes hipòtesis del grup es generen al voltant del fet que l'obra acabés ubicada a la Villa Ludovisi, on es sap que hi constava ja el 2 de novembre de 1623. L'únic aspecte en què concorden els historiadors de l'art és en la probable, tot i que no certificada, disposició contra el mur del grup escultòric, i no disposat en una sala de forma aïllada com en la museïtzació actual. Aquesta situació contra el mur respondria a la necessitat d'una visió completa des de la posició frontal, la qual cosa seria un antecedent a les creacions escenogràfiques posteriors de Bernini on hi ha un punt de visió principal.

Tot i que gran part de les publicacions consideren l'obra pensada per la Villa Borghese i després regalada al cardenal Ludovisi, hi ha divergències sobre la destinació primera de l'obra. La possibilitat que l'obra fos pensada per la Villa Ludovisi és defensada per Tomaso Montanari, el qual en els seus estudis mostra una tendència a posar en dubte les tesis precedents. Donada la documentació estudiada que no deixa clar si el grup va entrar durant un període a la Villa Borghese o no, no es pot arribar a una conclusió unànime. Per això considero que seria necessària una revisió de la documentació per trobar indicis sobre la primera ubicació del grup a la Villa Borghese. Això permetria també aclarir les hipòtesis sobre els motius del regal que fa Scipione Borghese.

En els estudis s'accepta l'ús del mite ovidià pel grup escultòric amb un missatge de moralitat cristiana sobre la caducitat de les coses i el tema de la vida i la mort i la resurrecció. D'aquesta manera també es pensa en una referència a la mort de Pau V i al paper que va tenir el cardenal Scipione Borghese durant el papat Borghese. De la significació religiosa que autors com Cesare Brandi i Ann Thomas Wilkins argumenten, també es conclou en un significat polític darrere el regal del grup escultòric al cardenal Ludovisi. Si bé el motiu de la donació continua sent desconegut i es planteja mitjançant hipòtesis, la tesi més forta és la funció política del regal, potser com a missatge de pau entre els dos cardenals o bé una mostra del poder com a mecenes de Scipione. Almo Paita i Tomaso Montanari són dels que defensen més aquest aspecte polític en l'obra que també influenciaria en el significat que se li dóna a la temàtica escollida.

Al meu parer falta reflexionar amb més profunditat sobre qui va idear la temàtica i el grau d'importància de Bernini en la tasca, donat que potser així es comprendria millor la significació i la motivació per l'encàrrec del grup. En cas de ser tot idea del cardenal Borghese, les hipòtesis de significació moral i de funció política es podrien defensar amb més bases. Però també faltaria considerar més el paper de Maffeo Barberini en l'encàrrec de l'obra i l'elecció del tema, la qual cosa Tomaso Montanari ja assenyala.

Sobre els models d'inspiració de Bernini els historiadors de l'art realitzen més hipòtesis i conclouen que l'escultura mostra influència de l'antiguitat però també de

l'art contemporani a Bernini. La cultura clàssica aplicada en el grup del Rapte de Prosèrpina es troba en l'ús de temàtica clàssica extreta del text de les *Metamorfosis* d'Ovidi. Per plasmar la pròpia versió del mite plàsticament Bernini va usar estatuària antiga per inspirar-se en la composició, però no respon a un únic model sinó a diferents escultures antigues. Aquesta és la raó per la qual en les publicacions es compara el grup amb múltiples escultures de l'antiguitat a les quals Bernini va poder tenir accés. Per tant no es pot individualitzar un sol model antic pel grup i per això es considera que Gian Lorenzo Bernini interioritza els models clàssics que després és capaç de plasmar en les seves escultures.

Tot i que en el present treball es pretenia la demostració de la importància de l'antiguitat en l'escultura de Plutó i Prosèrpina, dels estudis analitzats pel treball es desprèn també la importància de l'art modern, proper a Gian Lorenzo. Així doncs la influència manierista provinent del seu pare, amb Giambologna com a model escultòric, és present en el procés inicial de definició de l'obra tal com s'ha fet referència pel dibuix conservat a Leipzig. Per altra banda la pintura d'artistes com Guido Reni, Annibale Carracci i Caravaggio és també comparada per elements compositius en el resultat final del grup de Bernini i és a través d'aquests pintors que Bernini s'acosta també a les formes de l'antiguitat. En aquest cas tampoc es pot extreure un sol model pel grup, sinó que en són diversos a inspirar l'obra berniniana.

L'ús de models variats mostra els coneixements artístics del jove Bernini, i al mateix temps la diferència dels models en les fases de creació de l'escultura del Rapte de Prosèrpina permet observar una evolució en el propi artista, ja en el procés de treball del grup i en el resultat final.

En conclusió considero que el grup escultòric del Rapte de Prosèrpina de Gian Lorenzo Bernini representa un punt d'inflexió en la seva carrera, és una fase important per establir el seu propi estil. La cultura clàssica adquirida més l'observació dels seus contemporanis permeten a Bernini crear unes obres que mostren tals influències però amb elements nous. En aquest grup borghesià la novetat és l'expressió marcada en un sol moment de patiment de la figura, aconsegueix captar l'instant àlgid que narra el mite. És així com Bernini crea el seu estil nou, que comença ja amb aquesta escultura i culmina amb les que la

segueixen: la maduresa escultòrica inicial en el Rapte de Prosèrpina i que es veu completada en les obres d'Apol·lo i Dafne i després en el David.

## 6. BIBLIOGRAFIA

- BALDINUCCI, Filippo. *Vita di Bernini*. Milà : Edizioni del Milione, 1948. Edició comentada per Sergio SAMEK LUDOVICI. [Florència, 1682].
- BAROLKSY, Paul. "Ovid, Bernini, and the Art of Petrification", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 13, n. 2, 2005, p. 149 – 162.
- BRANDI, Cesare. *L'attività giovanile di Gianlorenzo Bernini*. Roma : Bulzoni, 1969.
- BERNINI, Domenico. *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Perugia : Ediar Editrice, 1999. [Edició Facsímil, Roma: Edizione di Rocco Bernabò, 1713].
- *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni Venti* (Actes del congrés, Acadèmia de França a Roma, Villa Medici, 1999). Roma: De Luca, 2004.
- *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa Borghese*. Roma : De Luca, 1998.
- CARPANETO, Giorgio. "Borghese", a *Le famiglie nobili romane*. Roma : Rendina Editori, 2001, pàg. 69 – 81.
- CHANTELOU, Paul Freart. *Journal du voyage du Cav. Bernini en France*. Napoli : Electa Napoli, 2007. Edició comentada per Daniela DEL PESCO. [Ed. De L. Lalanne, París, 1885].
- FALDI, Italo. "Note sulle sculture borghesiane del Bernini", *Bollettino d'arte*, II, 1953, p.140 – 146.
- GALLAVOTTI CAVALLERO, Daniela. "Bernini alla Galleria Borghese", *Studi Romani*, 46, 1998, p. 216 – 217.

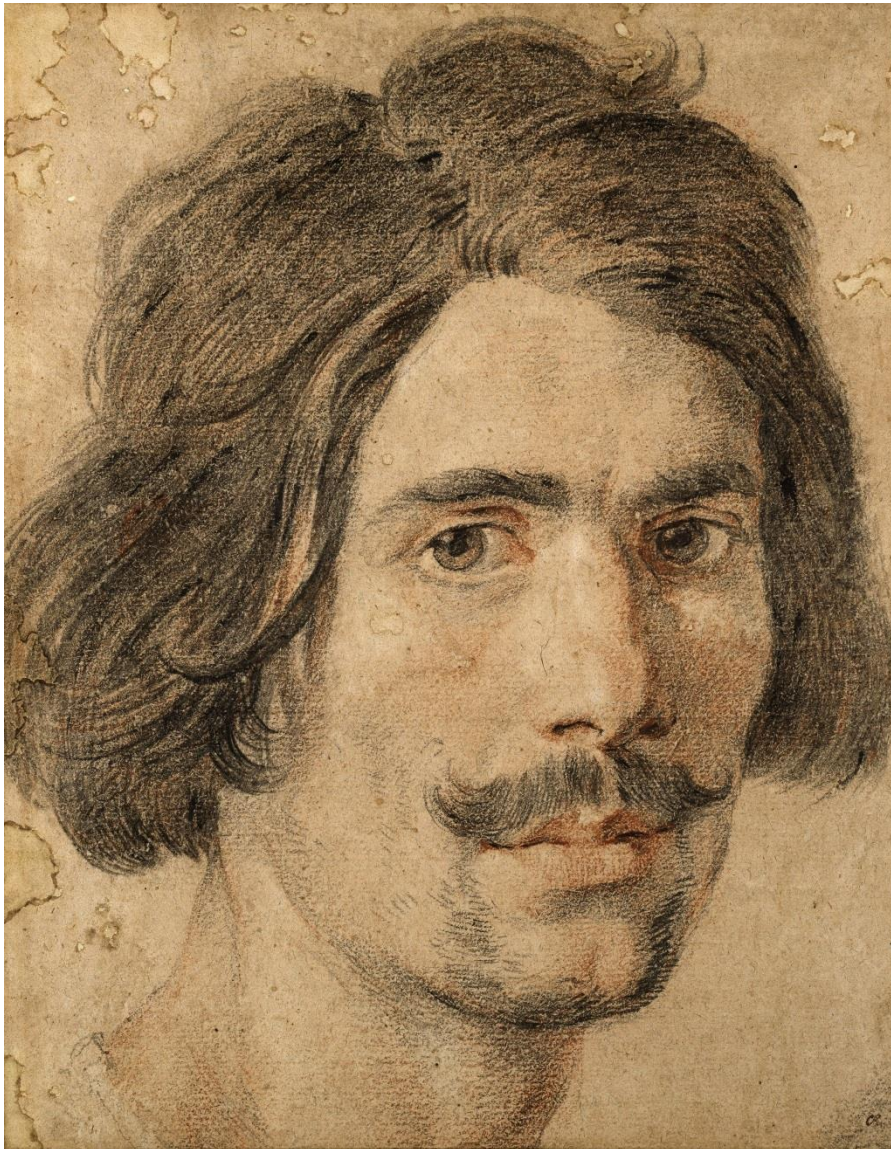


- *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*. Milà: Skira, 1999.
- HIBBARD, Howard. *Bernini e il Barocco*. Milà: Fratelli Fabbri Editori, 1968.
- LA MONICA, Denise; LASTELLA, Elisa. “Ratto di Proserpina. Approfondimento sull’opera. Osservazioni.”, *Monumento Rariora Atlanti. Scuola Normale Superiore di Pisa*. Consultació 19/04/2015, 13:12. [http://mora.sns.it/portale/appr\\_opere\\_osservazioni.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id\\_obj=348](http://mora.sns.it/portale/appr_opere_osservazioni.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id_obj=348)
- LONGHI, Roberto. *Precisioni nelle gallerie italiane. I. R. Galleria Borghese*. Roma: Pinacotheca, 1928. P. 3 – 12.
- MONTANARI, Tomaso. *Gian Lorenzo Bernini*. Roma: Gruppo editoriale L’Espresso, 2004.
- MONTANARI, Tomaso. “Il significato politico del *Plutone e Proserpina* di Gian Lorenzo Bernini”, *Arte e Politica*, Florència: Mandragora, 2013, p. 91 – 96.
- PAITA, Almo. *Gian Lorenzo Bernini: un grande artista alla corte dei papi*. Florència: Firenze libri, 1993.
- PAOLETTI, Laura. *Il Bernini in Roma*. Poggibonsi: A. Lalli, 1980.
- PACE, Biagio. “Metamorfosi figurate”, *Bollettino d’Arte*, III, 1934, p. 487 – 507.
- WILKINS, Ann Thomas. “Bernini and Ovid. Expanding the concept of Metamorphosis”, *International Journal of the Classical Tradition*, v. 6, n. 3, 2000, p. 383 – 408.
- WITTKOWER, Rudolf. *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*. Milà : Electa, 1990 [1955].

## **7. ANNEX D'IMATGES**

1.

- Bernini, Gian Lorenzo
- *Autoretrat*
- Guix negre, vermell i blanc sobre paper
- c. 1625 – 1630
- Ubicació actual: Oxford, The Ashmolean Museum
- Font: The Ashmolean Museum



2.

- Bernini, Gian Lorenzo
- *Rapte de Prosèrpina*
- Marbre blanc
- 255 cm
- 1621 – 1622
- Roma, Galleria Borghese
- Font: fotografies de l'autora



2.1. *Rapte de Prosèrpina, visió frontal*





2.2. *Rapte de Prosèrpina, visió posterior*





2.3. *Rapte de Prosèrpina, visó lateral*





2.4. *Rapte de Prosèrpina, visió lateral*





2.5. *Rapte de Prosèrpina, detall rostre Prosèrpina*



2.6. *Rapte de Prosèrpina, detall figura Ca Cèrber*



3.

- Gian Lorenzo Bernini
- *Rapte de Prosèrpina*, estudi
- Dibuix a sanguina
- c. 1620
- 130 x 94 mm
- Leipzig, Museum der bildenden Künste (Art. Fol. 90, 29 – 70)
- Font: fotografia de l'autora<sup>160</sup>



---

<sup>160</sup> Imatge presa en l'exposició *Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore*, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma, 11 de març – 24 de maig 2015.



4.

- Gian Lorenzo Bernini
- *Cap de Prosèrpina*, esbós
- Esbós en terracota
- 1621
- 34 cm
- Roma, col·lecció privada
- Font: Monumenta Rariora Atlanti, Scuola Normale Superiore di Pisa  
([http://mora.sns.it/portale/scheda\\_opera.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id\\_obj=354](http://mora.sns.it/portale/scheda_opera.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id_obj=354))



5.

- Gian Lorenzo Bernini
- *Cap de Prosèrpina*, esbós fragmentat
- Esbós en terracota
- 1621
- 15'3 x 10'4 cm
- Cleveland, Cleveland Museum of Art (inv. n. 68101)
- Font: Monumenta Rariora Atlanti, Scuola Normale Superiore di Pisa ([http://mora.sns.it/portale/scheda\\_opera.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id\\_obj=355](http://mora.sns.it/portale/scheda_opera.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id_obj=355))



6.

- Bernini, Gian Lorenzo
- *Bust de Laocoont*
- Marbre blanc
- 66'5 x 44'5 x 34 cm
- c. 1620
- Roma, Galleria Spada
- Font: fotografia de l'autora<sup>161</sup>



<sup>161</sup> Imatge presa en l'exposició *Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore*, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma, 11 de març – 24 de maig 2015.



7.

- Bernini, Gian Lorenzo
- *Cabra Amaltea*
- Marbre
- 45 cm
- c. 1609
- Roma, Galleria Borghese
- Font: fotografia de l'autora



8.

- Bernini, Gian Lorenzo
- *Enees, Anquises i Ascani fugint de Troia*
- Marbre
- 220 cm
- 1618 – 1619
- Roma, Galleria Borghese
- Font: fotografia de l'autora

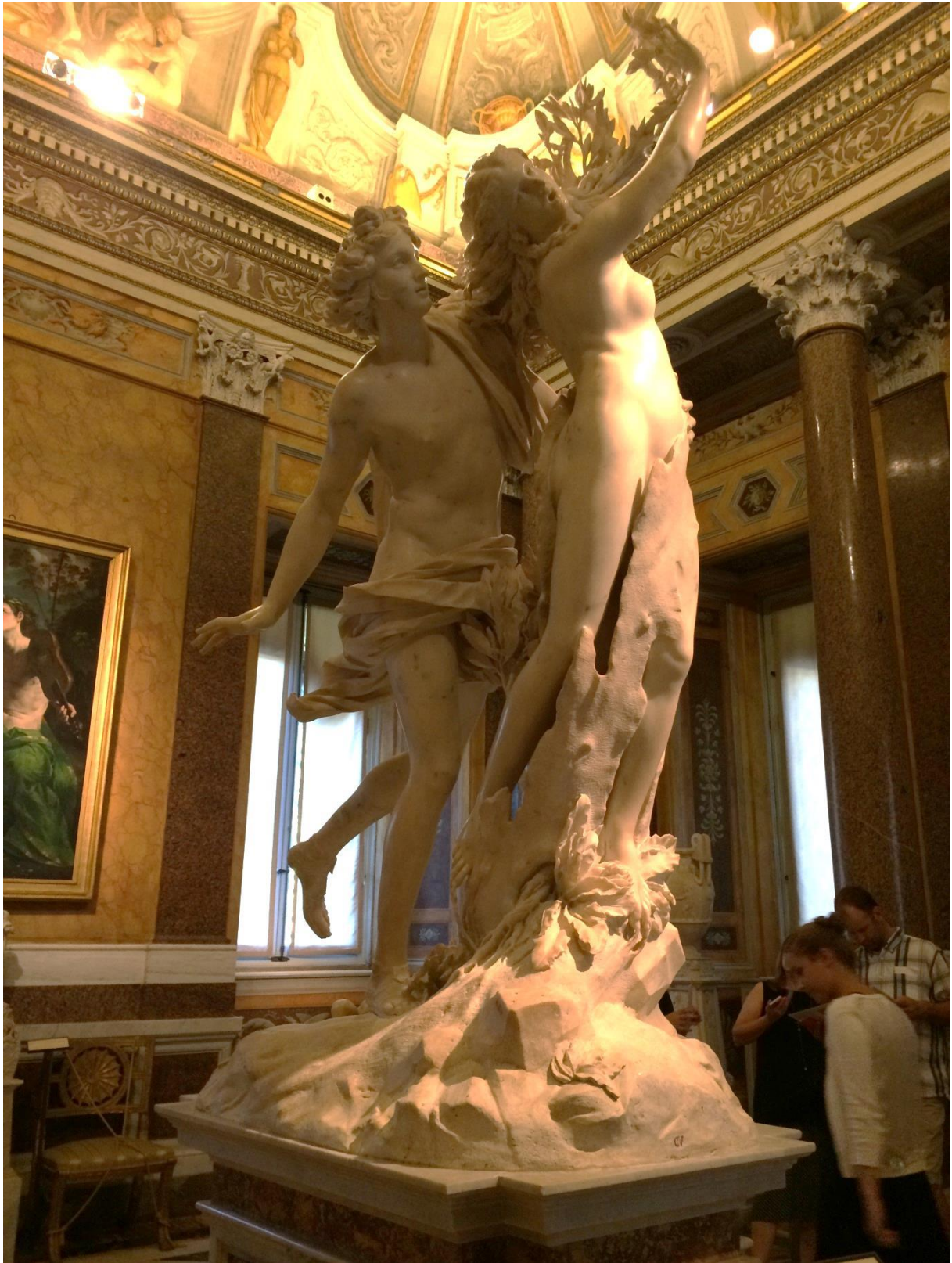




9.

- Bernini, Gian Lorenzo
- *Apol·lo i Dafne*
- Marbre
- 243 cm
- 1622 – 1625
- Roma, Galleria Borghese
- Font: fotografia de l'autora





10.

- Bernini, Gian Lorenzo
- *David*
- Marbre
- 170 cm
- 1623 – 1624
- Roma, Galleria Borghese
- Font: fotografia de l'autora





11.

- *Hèracles matant a l'Hidra Lerna*
- Marbre
- 200 cm
- Escultura hel·lenística, restaurada al segle XVII.
- Roma, Musei Capitolini
- Font: Musei Capitolini



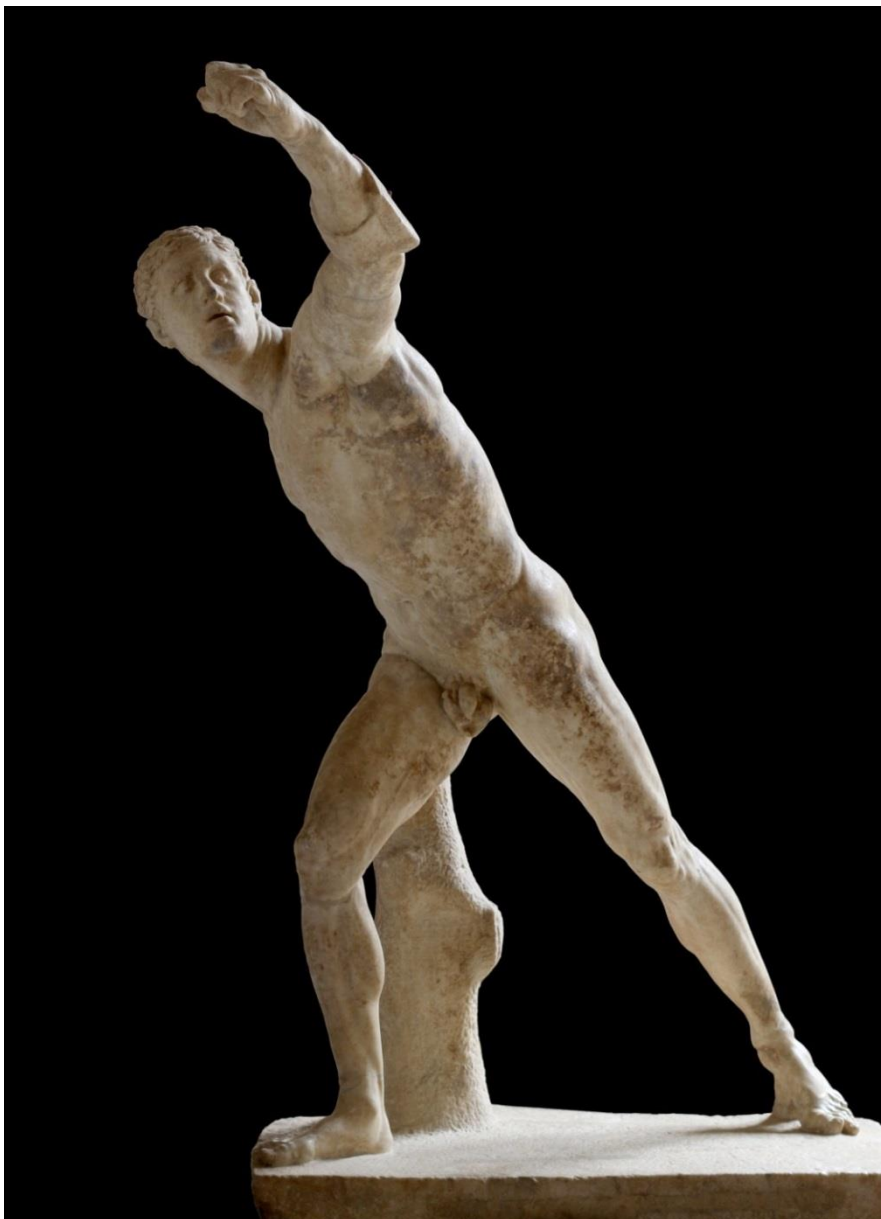
12.

- *Centaure cavalcat per Amor*
- Marbre
- 147 cm
- Còpia del segle II dC (original s. II aC)
- París, Musée du Louvre
- Font: Thierry Ollivier



13.

- Agasias d'Efeso
- *Gladiador Borghese*
- Marbre
- 199 cm
- 100 aC (còpia d'un original del segle III aC)
- París, Musée du Louvre
- Font: Ryan Baumann





14.

- *Font dels Diòscurs*
- Marbre
- Urbanització d'època moderna amb escultures romanes, última fase urbanística segle XIX.
- Roma, Piazza del Quirinale
- Font: fotografies de l'autora

14.1. *Font dels Diòscurs, visió general*



14.2. *Font dels Diòscurs*, particular del grup dret, còpia romana sobre un bronze atribuït a Praxíteles.





15.

- *Pasquino*
- Marbre
- Segle III aC
- Roma, Piazza di Pasquino
- Font: fotografia de l'autora



16.

- Agesandre, Polidor i Atenodor de Rodes
- *Laocoont i els seus fills*
- Marbre
- 242 cm
- Segle I dC
- Roma, Musei Vaticani
- Font: fotografies de l'autora

16.1. *Laocoont i els seus fills*, particular del fill, costat esquerre.



16.2. *Laocoont i els seus fills*, particular rostre de Laocoont





17.

- *Detall del grup de Níobe i els seus fills*
- Marbre
- Època hel·lenística
- Roma, Jardins Villa Medici
- Font: Russavia (Wikimedia Commons)





18.

- Giambologna
- *El rapte de les Sabines*
- Marbre
- 410 cm
- 1574 – 1582
- Florència, Loggia dei Lanzi
- Font: Thermos (Wikimedia Commons)



19.

- Pietro da Barga
- *Plutó i Prosèrpina*
- Bronze
- 59 cm
- c. 1587
- Florència, Museo Nazionale del Bargello
- Font: ICONOS, Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma (<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-v/ratto-di-proserpina/immagini/47-ratto-di-proserpina/>)



20.

- Annibale Carracci
- *Paris i Mercuri*, detall sotre Galleria Farnese
- Pintures al fresc
- 1597
- Roma, Palazzo Farnese
- Font: Wikimedia Commons



21.

- Michelangelo Merisi da Caravaggio
- *Júpiter, Neptú i Plutó*
- Oli sobre llenç
- 300 x 180 cm
- 1597
- Roma, Casino di Villa Boncompagni Ludovisi
- Font: Wikimedia Commons



