

Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Grau d'Història de l'Art

TREBALL DE FI DE GRAU

RAFAEL I EL SEU LLEGAT ARTÍSTIC I CULTURAL CLASSICISTA (SEGLES XVI - XIX)

MISERICÒRDIA ARENAS DÍAZ

Tutor: Juan Miguel Muñoz Corbalán

Curs acadèmic: 2023-2024

Índex

Introducció	2
Classicisme: una primera aproximació	2
Objectius, metodologia i estructura del treball	5
Estat de la qüestió	6
Rafael en vida i la construcció del llenguatge classicista	9
Post mortem de Rafael: diferents aproximacions	19
La recepció manierista i la creença en autors canònics	19
Les primeres acadèmies oficials i l'incontestable Rafael	23
L'italianisme i el classicisme acadèmic en l'art francès del segle XVII	30
El neoclassicisme com a rafaelisme a tot Europa i la seva convivència amb les idees dels moderns i els revolucionaris	36
Conclusions	45
Llista de referències	50
Annexos	57

Introducció

Classicisme: una primera aproximació

A partir del moment en què el procés creatiu de Rafael va assolir una estètica classicista, l'artista va esdevenir un motor de difusió del llenguatge clàssic, d'ençà la seva mort fins a l'arribada de l'època contemporània. Degut al fet que el classicisme és una estètica recurrent que es desenvolupa i canvia al llarg de la història d'Occident, vam voler comprendre el significat profund del terme al qual es dedica aquesta recerca. De tota la bibliografia consultada, destaquem, dins d'aquest apartat introductori, els estudis per part de García Jurado (2021, 106-115), que ens han permès comprendre detalladament la semàntica del terme *classicisme* i articular el discurs següent.

El classicisme pot ser entès com l'estil d'aquelles obres artístiques i literàries inspirades en l'antiguitat grecoromana i, consegüentment, de l'art convencionalment acadèmic. Si partim del sufix *-isme* de què està compost, aquest denota substantius abstractes referents a una teoria, doctrina, tendència, voluntat conscient o moviment. En aquest sentit, ens parla d'un estil artístic que exalta tot el que és clàssic. Però pel que fa el terme *clàssic*, del llatí *classicus*, aquest designava, a l'antiga Roma, els individus d'elevada classe social o bonança econòmica. Documentat, per primer cop, dins d'un text de l'escriptor llatí Aulus Gellius (s. II dC), es referia als millors escriptors i, particularment, a aquells de procedència llatina, de manera que es va establir una clara proclamació de superioritat, elogi i judici de valor. Durant el Renaixement fou un adjectiu emprat, també, des de l'esmentada intencionalitat qualitativa, adreçada a tots els bons autors literaris. Posteriorment, dins la literatura artística, els grecoromans s'hi van referir sota el terme d'*antics* i contraposats, generalment, als *moderns*. Els canvis històrics i socials que establiren aquesta dicotomia van continuar a començaments del segle XIX i, especialment, a partir de Madame de Staël, amb qui la divisió entre *antics* i *moderns* va quedar traslladada a la de *clàssics* i *romàntics*, i així es van establir els neologismes *classicisme* i *romanticisme*. En relació al pensament de l'època, és interessant fer referència als escrits d'Erme Visconti, que al 1818 relatava les consideracions següents:

Paragoniamo le due civilizzazioni seguendo questa traccia, e scopriremo con tutta chiarezza che cosa debba intendersi per poesia romantica e classica, segregando il classicismo degli antichi, originale ed ammirabile, dal classicisme

dei moderni, che è un metodo scolastico da abbandonarsi quindi innanzi (citat a García Jurado, 2021, 107).

Era així com es deixava constància d'una diferenciació entre el classicisme original, referit als escriptors grecoromans, i el classicisme dels moderns, vist aquest últim des d'una visió pejorativa, a causa del vincle que tenia amb el món acadèmic. Precisament dins d'aquest univers semàntic situem el llegat classicista de Rafael, que es desenvolupa i s'adapta a les diferents necessitats estètiques de cada moment, dins la nostra història occidental. Tal com indica Settis, el terme *clàssic*, referit a quelcom originari i paradigmàtic, va ser al que les onades dels diferents classicismes van remetre posteriorment, i es van establir la diferenciació entre els dos termes (citat a García Jurado, 2021, 114). En aquest sentit, adreçant-nos novament a García Jurado, «[...] *La antigüedad grecorromana se vuelve clásica por excelencia en lo que respecta a su literatura y su arte, y la inspiración en la estética clásica propia de la antigüedad se vuelve tradicional por excelencia* [...]» (2021, 108). Tradició, antiguitat, dignitat i model són termes que indiscutiblement s'associen a Rafael, al seu classicisme i, consegüentment, als diferents judicis de valor establerts a cada època. Per aquest motiu, el present estudi, si bé té per objectiu resseguir la fortuna expansiva del llegat rafaelesc, la cronologia estudiada queda consegüentment acotada entre els segles XVI i XIX, des del moment en què la seva plàstica esdevé classicista fins al moment en què el seu ressò comença a debilitar-se, cada cop més, de manera progressiva i paral·lela al món acadèmic.

Tampoc no podem iniciar el nostre discurs sense parlar, prèviament, de com es manifesta plàsticament el classicisme. Rafael va viure entre finals del Quattrocento i principis del Cinquecento i, precisament, el corrent classicista es formula, de manera conscient, al Renaixement. La noció de bellesa, recuperada de l'Antiguitat grecolatina per part d'Alberti, va passar a ser el principal objectiu i plantejament estètic a l'època i, durant més de tres-cents anys, Rafael i bellesa es van convertir en sinònims (Museo Nacional del Prado, 2017).

La cultura intel·lectual de l'humanisme, sorgida sota una ideologia triomfant que volia iniciar de nou el món a partir del retorn als seus fonaments, va tractar d'establir una teoria que regulés l'activitat artística sota una bellesa i legitimitat objectives, que permetessin considerar la pintura com una pràctica liberal. En aquest sentit, la identificació de l'art

amb la ciència, no només requeria d'una visió de l'artista com a investigador i científic, sinó d'una representació pictòrica estrictament “natural”, tal com s'hauria projectat en l'antiguitat. Era així com sorgia l'ús i la creació de la perspectiva artificial, així com una progressiva atenció cap a l'anatomia, estudiada, no només a partir del natural, sinó també de l'escultura clàssica, entenent que l'art antic proporcionava, de la mateixa manera, models perfectes i dignes d'admiració. Alhora, aquesta legitimitat també s'establia, paral·lelament, amb la poesia, degut a l'associació amb les arts liberals (Garriga, 1983, 23-25).

Dins els escrits d'Alberti, la bellesa era entesa sota el terme de *concinnitas*: una correcta disposició simètrica i harmònica de totes les parts que conformaven un tot. Aquesta harmonia i proporció no eren una invenció de l'home, sinó que la seva essència es trobava a les normes regides per la mateixa naturalesa i, per tant, si es volia una representació estrictament “natural”, tenia sentit que s'hi cerqués. No obstant això, aquesta es mostrava canviant, imperfecta, i és aquí on l'artista, de la mateixa manera que el pintor Zeuxis ho havia fet a l'Antiguitat, va procedir a la selecció de les millors parts, visibles a través de la mirada humana (Museo Nacional del Prado, 2017). La representació de l'ideal comportava qualitats formals i intel·lectuals per part de l'artista que, amb versemblança, de manera clara i convincent, va tractar de traslladar a la temàtica de l'obra. En aquest sentit, no es tractava de realitzar una mera còpia de la realitat, sinó d'*imitar* la naturalesa, entesa com la mimesi de les normes i models establerts (Greenhalgh, [1978] 1987, 11-13). Al mateix temps, la bellesa requeria de l'adequació de les formes a la seva funció, i es tractava d'una qualitat ja considerada pels grecs, que els romans van traduir amb l'expressió de *decòrum* i que, el Renaixement va tornar a recuperar (Tatarkiewicz, 1980, 159).

Segons Aguiar e Silva, aquesta capacitat *imitativa* de la realitat, entesa com a principi creatiu, va ser clau dins tot el classicisme, ja que va constituir un cànon d'autors imitables (citat a García Jurado, 2021, 113) que, indubtablement, van comportar el seguiment de l'univers artístic i estètic de Rafael.

Objectius, metodologia i estructura del treball

El present treball té per objectiu resseguir la fortuna expansiva del llegat classicista rafaelesc dins la cronologia acotada entre els segles XVI i XIX. El títol escollit és, de fet, una sinopsi del nostre estudi. Aquesta motivació rau en la comprensió de com, havent-ne estat un motor de difusió del llenguatge clàssic durant tant de temps, en l'actualitat ha acabat sent l'artista menys popular dins la famosa tríada de l'Alt Renaixement italià, completada amb Leonardo da Vinci i Miquel Àngel.

La informació cercada ha volgut estructurar-se, en primer lloc, a partir d'un criteri cronològic. El motiu ha estat traçar, de la manera més entenedora possible, el desplegament històric del llenguatge classicista de Rafael. Al mateix temps, degut al gran abast temàtic que abordem i el nombre de pàgines i caràcters al qual el present estudi queda subjecte, hem prioritzat l'anàlisi pictòric en detriment d'altres llenguatges artístics, principalment, per un criteri de gust personal. Aquells que foren de gran significació i difusió, com fou el cas dels gravats o l'impacte dels cartrons dels *Fets dels Apòstols* (1515-1516), si bé no han quedat descrits en un altre apartat temàtic, tal com hauríem volgut dedicar, se n'ha destacat la rellevància dins els punts concrets del treball, fet que ha permès una continuació i aprofundiment en l'estudi. Alhora, la nostra atenció s'ha dirigit cap aquells territoris on l'impacte classicista fou més notori, amb l'organització del discurs a partir de geografies europees concretes i en consonància amb l'adopció del llenguatge esmentat, sempre en un sentit cronològic. En aquest sentit, el recorregut s'inicia amb Rafael i Itàlia, passant pel manierisme, l'academicisme i, consegüentment, derivant la línia d'estudi a la geografia francesa, on es van potenciar i es van consolidar les normatives que, aquesta institució artística, va divulgar arreu del món. Amb motiu de l'adopció destacada i ràpida de moviments antiacadèmics ens hem dirigit cap a Anglaterra, i hem dedicat una mirada breu a Alemanya i, també, a l'adopció del classicisme dins del territori espanyol. Pel que fa a l'esquema d'examinació del llegat rafaelesc, hem traçat la nostra direcció cap a artistes concrets, dels quals se n'ha comentat formalment el llegat artístic, aquell més significatiu de cara als nostres objectius. L'anàlisi de les obres s'ha complementat amb el pensament i les necessitats estètiques contemporànies, no només amb motiu de l'interès que aquesta branca ens suscita, sinó també com a explicació del sentit en el qual s'adopta el llenguatge classicista, s'estableix una vinculació amb la figura de Rafael i s'estableix la creació del seu mite. Al mateix

temps, hem dedicat una especial mirada al procés d'autonomia de l'art, deguda a la seva atenció constant a la tradició clàssica i a Rafael. En aquest sentit, els estudis d'Alejandro Fernández Giraldo (2016) han resultat completament indispensables per establir l'associació del mestre amb aquesta llarga transformació que queda perfectament inserida dins el nostre marc cronològic. Finalment, hem decidit enriquir les nostres explicacions amb imatges de les obres explicades, aquelles que hem considerat més adients i necessàries per il·lustrar els nostres continguts, i hem dedicat un apartat final d'annexos.

Com a conclusió, aquesta investigació no pretén ser una exposició basada en hipòtesis innovadores sinó que, més aviat, s'enfoca en una argumentació historiogràfica que estructuri tot allò plantejat fins al moment. En aquest sentit, la recerca s'ha fonamentat en tres vies d'investigació: en primer lloc, en una cerca bibliogràfica i hemerogràfica científiques que ens han permès realitzar i reflexionar els anàlisis formals de les obres, com també traçar el desplegament cronològic pretès. Seguidament, i en consonància a l'esquema d'examinació comentat, hem partit de la literatura artística dels segles escollits i, finalment, de l'obra pictòrica, tant del propi Rafael com de la resta d'artistes influenciats pel mestre, que han acabat de completar i traçar el nostre discurs.

Estat de la qüestió

De la figura de Rafael, el classicisme, i el vincle amb aquest llenguatge, se n'ha escrit moltíssim al llarg del temps. La idea d'establir nexes d'unió entre l'urbinès amb altres artistes es quelcom que s'aprecia al Renaixement i a través del gènere biogràfic. Si bé aquest inclou judicis de valor allunyats de l'òptica objectiva pretesa en l'actualitat, és un primer punt de partida en el qual s'observen comentaris formals de les obres, així com la indicació de les seves respectives influències. Evidentment, la majoria de literatura artística va comportar la prolongació d'una sèrie de connotacions atribuïdes al mestre que, indiscutiblement, han arribat fins a l'actualitat i, tal com argumentàvem en anteriors apartats, van ser les idees del romanticisme i la respectiva visió pejorativa les que van acabar generant un detriment en la popularitat del mestre, per part del públic general.

El devenir de l'impacte classicista al llarg de la història d'Occident té un exemple tan reconegut com la famosa *Tradición clásica en el arte*, de Michael Greenhalgh ([1978] 1987) però, pel que respecta a l'exploració de l'urbinès, destaquen diferents estudis,

realitzats al llarg d'aquests dos darrers segles. Uns primers intents de canvi de perspectiva destaquen a *El arte clásico*, de Heinrich Wölfflin, amb una primera edició de l'any 1898. Dins la seva introducció, l'autor destaca la frivolitat que produeix l'art clàssic al públic contemporani, que sembla ser «*lo eternamente muerto, lo eternamente antiguo; el fruto de las academias; un producto de la ciencia y no de la vida*». Considerant el gust del públic, que es dirigeix cap al que és primitivista, viu i ple de color, en ell s'aprecia una mirada històrica, que tracta d'entendre i adreçar-se cap aquest estil grandiloqüent que «*no es valorado ni comprendido*» ([1968] 1982, 15-17).

Un exemple del que podria interpretar-se com la reivindicació de la seva figura el trobem amb *Qui était Raphaël?*, de Jean Leymarie, cap a la dècada dels setanta del segle XX. En les seves paraules, va tractar que l'home modern redescobris el que Rafael va aconseguir comunicar (1967, 8), va traçar un recorregut de la seva vida artística, influències, i grandesa creativa davant la contemporània consideració de bellesa canònica obsoleta del mestre. Dins els inicis del nostre segle i, partint també d'una mirada reivindicativa, destaca *Raffaello, Il catalogo completo dei dipinti*, de Béguin i Garofalo (2002). Tal com indiquen les autores a la seva sinopsi, la gran fortuna mítica del mestre en va eclipsar la capacitat de disseny, d'imaginari, d'erudició i creació que, a partir del seu volum, tracten de tornar a posar sobre la taula. La capacitat de l'*Urbinate* per esponjar ràpidament totes les novetats i derivar-les al seu terreny ha esdevingut un consens al llarg de la historiografia i, concretament, podem destacar el tan reconegut *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*, de Frederick Antal ([1987] 1988). Parlem d'una sèrie de conferències que van tenir lloc al Courtauld Institute of Art, de la Universitat de Londres, entre 1934 i 1935 i, per tant, primerenca en relació als exemples anteriors. El mètode d'estudi que fa servir resulta significatiu en tant que parla de les visibles tendències manieristes en l'art de Rafael, i n'ofereix una visió crítica i objectiva vers l'hegemònica i prioritzada bellesa classicista rafaelesca. D'entre els historiadors de gran renom que han dedicat especial atenció a Rafael, destaca Nicholas Penny, que va pronunciar conferències, publicades en revistes científiques, com *Raphael in the sixteenth and seventeenth centuries* (1984), en la qual destacava la gran influència del mestre readaptada als segles posteriors.

Dins l'actualitat més recent esmentarem *El último Rafael* (Henry i Joannides, 2012), catàleg elaborat amb motiu de l'exposició realitzada en nom del Museo del Prado i, també, amb el Musée du Louvre. Els seus estudis han tractat d'actualitzar la darrera etapa

artística del mestre, que necessitava més atenció, i n'és destacable l'originalitat ja que va ser la primera a dedicar-se exclusivament a l'etapa leonenca. Alhora, amb motiu de la celebració del cinquè centenari de la seva mort, l'*Scuderie del Quirinale* va realitzar *Raffaello 1520-1483* (Farinella *et al.*, 2020), també amb la seva respectiva monografia, a aquest gran mestre de la pintura occidental. També s'hi va voler dedicar atenció als últims anys d'activitat de Rafael, que tractava de retornar l'autoria del mestre a aquells dibuixos i pintures que, durant el segle XX, s'havien atribuït erròniament als seus deixebles. Més enllà de les particularitats de cadascuna, ambdues exposicions evidencien, novament, una voluntat reivindicativa, d'alarma i recordatori, de la capacitat creativa de Rafael, de les seves singularitats artístiques i, també, una mostra de tota l'experimentació i la complexitat estilística del seu llegat.

Aquest reclam agafa sentit amb els estudis dedicats als dibuixos del mestre, com ara l'exhibició *Raphael. Drawings in Budapest* (Kárpáti i Seres, 2013) deixant veure les seves qualitats dibuixístiques, així com la construcció del seu estil clàssic i propi. Alhora, *The Model's Pose: Raphael's Early Use of Antique and Italian Art* (Kwakkelstein, 2002), emfatitza el seu estudi i mirada cap als antics. Evidentment, els estudis vers la seva mitificació havien de ser notables. En relació amb els altres artistes influenciats per Rafael, que no deixa de ser una mostra de la prolongació del mite, es poden esmentar *Hic est Raphael, Carlo Maratti and the Figure of the Artist in the Seventeenth Century* (Croce, 2023) i, al mateix temps, *Le sepulture di Raffaello e Annibale Carracci al Pantheon: un monumento "doppio e unico" nell'impresa di Giovanpietro Bellori e Carlo Maratti* (Greco, 2019). Tant la literatura artística com l'enterrament al Panteó del mateix mestre van servir com a potenciadors del seu vincle amb l'Antiguitat, així com també de la seva mitificació. Part d'aquesta fortuna va continuar al Vuit-cents, tot i que de manera debilitada i, en aquest sentit, exposicions com *La morte di Raffaello: Storia di un dipinto di Felice Schiavoni*, realitzada a Màntua entre octubre de 2009 i gener de 2010 (Bardovskaja i Sogliani) poden resultar d'utilitat com a mostra d'aquesta perllongació.

Totes aquestes publicacions, conferències i exposicions esmentades són només una petita mostra dels estudis dedicats a Rafael i dels revisats en aquest estudi. Intencionadament o no, la mirada objectiva i aprofundiment de la seva obra no deixa de tenir una significació reivindicativa vers el seu paper com artista, atesa la seva importància dins la història de

l'art occidental i menystinguda a causa de criteris estètics que, allunyats del principal cànon estètic europeu, com ha estat la bellesa i el classicisme, no han sabut valorar.

Rafael en vida i la construcció del llenguatge classicista

En vida de l'artista, s'han apreciat tres moments diferents i decisius pel que fa a la confecció del seu llenguatge classicista. Aquests no només constaten la capacitat receptiva de Rafael, sinó que també permeten destacar les qualitats crítiques i reinterpretatives de l'artista respecte de tot allò que les diferents ciutats, mestres i models li van poder aportar i ensenyar.

L'any 1483 Rafael va néixer a Urbino, ciutat molt avançada en matemàtiques i ciències i en la qual l'arquitectura classicista d'Alberti havia deixat una forta empremta (Antal [1987], 1988, 84). Aquest ambient fructífer es va veure potenciat cap als voltants de 1497, amb l'entrada al taller de Pietro Perugino a Perugia. Pel que fa al bagatge cultural del seu mestre, Pietro Vanucci il Perugino, documentat a Roma al 1478, es trobava immers en la decoració al fresc de part dels murs laterals de la Capella Sixtina. Aquesta estada és rellevant en tant que li va permetre un apropament superior cap al món antic, i la pintura al fresc del *Lliurament de les claus a sant Pere* (Fig. 1), datada al 1481, és mostra d'aquests aprenentatges romans. Sens dubte, per a la seva confecció, el pintor va realitzar dibuixos preparatoris de l'arc de Constantí i, probablement, al retorn a Perugia al 1484, els hauria pogut fer accessibles als seus alumnes (Kwakkelstein, 2002, 41). Independentment d'aquesta hipòtesi, podem percebre una potenciació en la claredat i l'equilibri compositius en comparació a les característiques pictòriques *quattrocentistes*. Apreciem un diàleg entre el paisatge i les figures representades, de manera que s'allunya d'un paisatge de fons decoratiu i s'apropa, cada cop més, cap a un llenguatge de més naturalisme.

Rafael es va mostrar molt proper a les ensenyances del seu mestre, tant que el propi Vasari, a les seves biografies, en va destacar la profunda assimilació.¹ No obstant això,

¹ «*Es cosa notabilissima que Rafael, estudiando la manera de Pietro, llegara a imitarlo a tal punto que sus retratos no se distinguían de los originales del maestro, de modo que no se podía determinar con certeza*

tal com hem esmentat anteriorment, si bé s'ha ressaltat la seva ràpida capacitat d'aprenentatge, també ho ha estat la seva capacitat crítica i reinterpretativa de l'estil i els models adoptats d'altres mestres. *Les esposalles de la verge* (1504) (Fig. 2) de Rafael, indiscutiblement deutora de la d'*il Perugino*, presenta petits detalls que marquen la diferència i que ens permeten parlar d'un apropament més gran cap a les pràctiques assolides a l'Alt Renaixement. Segons Frederick Antal, aquests canvis són rellevants en tant que aporten varietat a la monotonia del seu mentor i consoliden la unitat de la composició. Rafael, en aquest sentit, s'aparta d'una composició horitzontal, en plànols successius, pròpia del baix relleu i encara ancorada en les tradicions pròpies del Quatre-cents, tot optant per una organització en semicercle dels personatges. Respecte de les tres figures principals, Maria, Josep i el sacerdot, Rafael aconsegueix potenciar-les, i hi afegeix més espai entre elles, així que genera més focalització i claredat en l'acció principal. El sacerdot, situat també al mig dels altres dos protagonistes, es mostra ara amb menys rigidesa, i aporta un notable naturalisme que igualment caracteritza la resta de figures. Aquestes també mostren vestidures més senzilles, i l'arquitectura de fons que ambdós representen, en el cas de Rafael, mostra setze costats, de manera que potencia una forma circular que l'aproxima a la forma arquitectònica ideal de *Cinquecento* ([1987] 1988, 76). Aquesta va ser desenvolupada magistralment pel seu mentor Donato Bramante, de manera pràcticament contemporània al temple de *San Pietro in Montorio* a Roma.

El pas següent cap a la consolidació del seu llenguatge classicista té lloc a Florència que, amb motiu d'aprendre i perfeccionar el seu art, el trobem documentat a partir de l'octubre de 1504. En aquests moments, el *David* (Fig. 3), de Miquel Àngel, erigit a la *Piazza della Signoria* al juny d'aquell mateix any, destacava per la seva monumentalitat, inapreciable des de l'antiguitat, així com per la seva passió interna en l'acte de concentració, que tensionava tots els seus músculs i tendons mentre exhibia un veritable i rigorós estudi anatòmic (Suárez, 2004, 102). Un cos completament nu i d'elevada precisió morfològica havia de cridar l'atenció del jove Rafael, fet que pot exemplificar-se a través d'un dibuix d'estudi conservat al Museu Britànic (Fig. 4) (Kwakkstein, 2002, 37-39).

si las pinturas eran suyas o de Rafael». Fragment extret de *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Giorgio Vasari ([1568] 1958, 244-245).

Contemporàniament, Leonardo da Vinci també es trobava a la ciutat florentina i, juntament amb qui va ser conegut com *Il divino* per part de Vasari, van treballar junts, aquell mateix any, en la decoració del *Saló del Cinc-cents* del *Palazzo Vecchio*, en les pintures de la *Batalla d'Anghiari* (Fig. 5) i la *Batalla de Cascina* (Fig. 6), respectivament. Malgrat que totes dues obres no es van arribar a acabar, aquestes exemplificaven perfectament el concepte d'*istoria* que Leon Battista Alberti desenvolupava a *Della Pittura* (1435). Dins el seu tractat l'exposava com la categoria pictòrica més ambiciosa i difícil, on la temàtica bíblica, mitològica o històrica havia de ser expressada amb varietat i decòrum. En aquest sentit, les figures de l'escena s'havien de moure de manera adequada a la seva edat, al seu sexe i a la seva posició, així com també en correspondència a l'acte realitzat. En estreta relació amb aquestes idees, es conserven dibuixos florentins, datats a finals del segle XV, que mostren una clara voluntat de capturar el cos humà en moviment. El maneig de la ploma facilitava la captació d'aquesta diversitat de postures i Rafael, amb el canvi de segle, en va fer notòria la utilització, que diferia de les tècniques anteriors i estil del seu mestre.² (Kárpáti i Seres, 2013, 27-31).

Com a mostra del marcat interès vers Leonardo i Miquel Àngel, resulta de gran interès adreçar-se al seu *Trasllat de Crist* datat al 1507 (Fig. 7). Els dibuixos preparatoris conservats testimonien el profund estudi de la composició, així com els notoris canvis consegüents de l'impacte de la ciutat florentina. Resulta significatiu que, si bé en un primer moment s'apreciava una forta influència per part de la *Lamentació de Crist mort* (1495) (Fig. 8) del seu mestre, l'obra finalitzada es va decidir per una composició menys convencional. Precisament, els canvis es van dirigir a favor d'un major dinamisme i dramatisme de l'escena, fet que demostra la influència del florentí i de les idees d'Alberti anteriorment exposades. Diversos historiadors han apreciat la inspiració de Buonarrotti, no només en la corporalitat i l'estil enèrgic de les figures de la *Batalla de Cascina*, sinó que també en el clar deute del *Tondo Doni* pel que fa la figura de Maria, caiguda cap endarrere, així com també del *Descendiment* de Londres, en el cas del jove portador (Murray, 1977, 16; Greenhalgh [1978], 1987, 102; Antal [1987], 1988, 82; Ferino i Zancan [1989] 1992, 61; Nagel, 2000, 113-114).

² Per una visualització i exemplificació de dibuixos, vegeu el catàleg d'exposició *Raphael: Drawings in Budapest*, realitzada al Museum of Fine Arts durant el 18 de desembre de 2013 fins al 30 de març de 2014, i comisariada per Zoltán Kárpáti i Eszter Seres.

Si focalitzem l'atenció de l'urbinès vers la figura de Leonardo, trobem un petit dibuix de Rafael de la *Batalla d'Anghiari*, conservat a l'*Ashmolean Museum*, a Oxford (1503-1505) (Fig. 9). Segons David Alan Brown, tot i tractar-se d'un esbós, es demostra una clara comprensió en l'organització dels cavalls, disposats com un dispositiu unificador i agrupats de forma compacta i interactiva (Brown, 1992, 47). Greenhalgh, tot realitzant una comparativa d'aquesta obra amb el seu *Últim Sopar*, destaca la construcció de l'espai de Leonardo, en tant que no es configura a través de la perspectiva, sinó a partir de l'esforç de les figures, que reaccionen i interactuen de manera diferent davant Crist. Alhora, esmenta el nombre reduït de figures, i constitueix tot un procés de selecció i simplificació ([1978] 1987, 98-99) que, indiscutiblement va ser clau, tal com exposarem més endavant, en les posteriors obres de Rafael. Aquest fet permet reiterar els escrits d'Alberti, en tant que assoleix més fidelment el seu dictamen. Novament dins dels seus *Tres llibres de la Pintura* insistia en la similitud de les composicions amb els poetes «trágicos y cómicos, que en sus composiciones sólo introducen las personas necesarias; y así en mi dictamen ninguna historia ha de tener tanta multitud y variedad de cosas que no puedan todas expresarse debidamente con nueve o diez figuras» (citada a Garriga, 1983, 42). Una síntesi lligada amb aquesta varietat que Vasari identificava com «il dono della grazia delle teste» i que apreciava en el toscà com aquell que millor ho havia assolit (citada a Farinella *et. al*, 2020, 30).

Dirigint-nos novament a David Alan Brown, són interessants les seves aportacions en tant que considera que l'arribada de Rafael a Florència va coincidir amb la sobtada i caduca fortuna del seu mestre. Si bé en les primeres obres florentines havia mantingut una síntesi entre els motius d'aquest amb aquells de caràcter vincià, ara el jove Rafael s'entestava en un estudi profund de les obres de Leonardo, tractant de comprendre les innovacions i l'eclipsament del seu mestre per part del toscà. Van ser els esbossos d'aquesta època, realitzats entre 1506 o 1507, els que van comprendre i justificar aquests anys d'aprenentatge agut i amb més atenció vers l'obra de Leonardo (Brown, 1992, 41-48).

Com un veritable *homo universalis* enfocat en diverses branques del saber, da Vinci va destacar també per les seves aportacions científiques. Gràcies a la seva amistat amb Luca Pacioli, a partir de 1496 va aprofundir en els seus coneixements de geometria i aritmètica, i va combinar la seva activitat pictòrica amb els treballs científics. Altres principis com

la gravetat i la proporció també formarien part de la seva vocació científica. Fascinat pels cinc sòlids regulars o «platònics» procedents de l'Antiguitat, ell parlava del terme de «necessitat», entès com un principi en virtut del qual...:

la forma de todos los elementos que integran el universo se acomoda perfectamente a la función que dicho componente desempeña en la naturaleza, sin insuficiencia ni redundancia. Este principio determina que para alcanzar un fin dado, siempre se preferirá el diseño más simple. En consecuencia, este mismo fundamento deberá ser aplicado por la persona que idea objetos artificiales [...]. A juicio de Leonardo, la clave estructural del principio de necesidad residía en la geometría [...] (Ruíz, 2012, 195).

Aquestes paraules ressonen completament a la concepció de bellesa que Alberti propugnava en els seus escrits i que comentàvem dins l'apartat anterior. El dibuix, que pel toscà constituïa un discurs mental, era el que possibilitava la translació de les seves profundes observacions vers la natura i, per tant, evidència una preocupació cap a la comprensió de l'estructura general de l'univers. Precisament en aquests moments es data *La Verge del Prat* (Fig. 10), realitzada entre 1505-1506 i conservada actualment al Museu d'Història de l'Art de Viena. L'obra beu directament de les obres de da Vinci, entre les quals la *Verge amb el nen i Santa Anna* (1503) (Fig. 11), de la qual es va exposar un esbós al 1501 a Florència (Brown, 1992, 41). Pel que fa la composició, aquesta tanca els diversos personatges, presentats en varietat de fisionomies, mirades, actituds i moviments harmònics, dins un format triangular monumental, de disseny simple i geomètric, en el qual els nens representats formen un altre triangle isòsceles subordinat (Antal [1987], 1988, 80). Aquesta obra prèvia al seu període romà, deutora també del clarobscurisme i *sfumatto* vincià, tant en les carnadures com en el paisatge de fons, ens interessa en tant que exemplifica, novament, l'apropament cap a l'obra i els interessos científics que Leonardo era capaç de traslladar al llenç.

A finals de 1508, possiblement a causa de la intervenció de Donato Bramante, Rafael va entrar al servei del Papa Juli II per a la decoració al fresc de la seva biblioteca privada al Vaticà. Al llarg de la historiografia hi ha hagut el consens que l'*Stanza della Segnatura* i, concretament, l'*Escola d'Atenes* (1509-1510) (Fig. 12), és una de les obres mestres de

l'Alt Renaixement que millor assoleix el concepte de bellesa classicista renaixentista³. A partir d'un meticolós càlcul artístic, l'obra presenta una composició simètrica i harmònica, on els dos filòsofs protagonistes, Plató i Aristòtil, queden representats al centre de la pintura, emmarcats dins una volta de caràcter clàssic i potenciats pel grup de figures del seu voltant. La resta de prohoms, que interactuen dins aquesta gran i sòbria arquitectura, es mostren immersos en les seves tasques filosòfiques. La pluralitat de mirades, gests, moviments i anatomies representades mostra un gust cap a la varietat, perfectament articulada i estudiada, en la qual cadascun dels personatges té la funció d'equilibrar la resta de figures, així com de mostrar una relació harmònica i versemblant entre elles. Alhora, la concepció espacial és clarament classicista, en tant que trobem una veritable conquesta en la resolució de la perspectiva i una gran amplitud espacial (Antal [1987], 1988, 86-87).

Parlem de varietat, equilibri, simetria... elements que ja havien aparegut en els seus anys com a aprenent però que, ara, també destacaven perquè es tractava d'una pintura que, tal com indica Glenn W. Most, no tenia cap mena de precedent dins la tradició artística europea. No només aplica el seu intel·lecte per arribar a un ideal universal extret de la natura i al qual Leonardo i Alberti feien referència als seus textos, sinó que la seva inventiva també juga a favor de la concepció temàtica de l'obra. Aquesta tenia una llarga tradició caracteritzada per la representació al·legòrica de la filosofia però aquí Rafael la representa com un grup de filòsofs, cosa que fa diferir d'aquesta manera dels seus predecessors en tant que naturalitza l'escena, la multiplica i individualitza en exponents humans (2013, 26), i s'apropa, amb aquestes característiques, a una estètica profundament classicista.

El tema de la pintura, no només és una mostra de l'ambient intel·lectual i erudit en el qual es movia el cercle del Papa Juli II, sinó que ens permet evidenciar el compliment de bellesa renaixentista en tant que forma i contingut es troben perfectament harmonitzats. Tal com indica Miguel Falomir, el decòrum es manifesta en la mostra harmònica dels dos sistemes de l'Antiguitat, representats per Plató i Aristòtil que, si bé es consideraven

³ Miguel Falomir, dins la seva conferència "Rafael y el "no sé qué" de la belleza" (Museo Nacional del Prado, 2017) la presenta d'aquesta manera, així com Michael Greenhalgh a *La tradición clásica en el arte* l'exposa com la «praxi del classicisme» ([1978] 1987, 15).

antagònics, Rafael els situa simètricament al centre, en correspondència amb la seva importància dins la temàtica, i discuteixen i es relacionen amigablement entre ells. Ambdós es presenten en moviment, avançant cap endavant del que és l'altra de les escenes de l'estança, que tracta el tema de la disputa del sagrat sagrament. En aquest sentit, la composició, si bé fa comprensible la reconciliació del platonisme i l'aristotelisme, també juga a favor de l'avinença entre la filosofia clàssica i la teologia cristiana catòlica, de manera que arribant a la perfecció absoluta del pensament, tal com l'entenien els homes d'aleshores (Museo Nacional del Prado, 2017).

Dins aquesta etapa classicista del mestre, també cal preguntar-se, més enllà del que les seves obres permeten concebre, què era el que Rafael entenia per bellesa. Un testimoni que es considera summament rellevant, atès que l'artista no va escriure pràcticament res o, com a mínim, no s'ha conservat, és la carta realitzada al 1514 i dirigida al seu amic Baldassare Castiglione. Sobre la seva *Galatea*, va argumentar el següent:

[...] y le digo que, para pintar una belleza, necesitaría ver muchas bellezas, con esta condición: que Vuestra Señoría estuviera conmigo a la hora de escoger lo mejor. Pero habiendo escasez tanto de buenos jueces como de bellas mujeres, yo me sirvo de una cierta idea que me viene en la mente. Si ésta tiene consigo alguna excelencia de arte, yo no lo sé; bien me esfuerzo en conseguirla. [...] (citat a Garriga, 1983, 220).

Respecte d'aquest fragment, Miguel Falomir expressava que, si bé diversos historiadors de l'art havien volgut veure una sensibilitat neoplatònica en les paraules de Rafael, trobava coherents les idees de Gombrich que considerava que la idea de bellesa, per a Rafael, s'havia de materialitzar a través del que veia el pintor, fos la pròpia naturalesa o l'obra dels seus predecessors. Per l'historiador vienès, Sanzio s'allunyava dels ideals neoplatònics a favor de quelcom concret i real (citat a Museo Nacional del Prado, 2017).

A partir de les primeres *Stanze*, Rafael començà a rebre múltiples encàrrecs, i va necessitar l'ajuda d'un taller que arribà a ser un dels més grans de l'època i al qual, consegüentment, delegà gran part de l'execució final de les obres. La dependència de l'artista en altres mans començà a ser notable al voltant del 1513, principalment per l'arribada del successor de Juli II, Lleó X, de caràcter molt més ambiciós, capritxós i

aristocràtic. En aquest sentit, les posteriors estances vaticanes començarien a diferir, cada cop més, de l'estil classicista assolit a les primeres.

Pel que fa les *Estances d'Heliodor* (1511-1514) (Fig. 13), si bé foren concebudes en època del Papa Juli II, ja eren partícips d'aquests canvis. Una primera diferència es fa visible respecte la claredat amb la qual s'exposa l'acció principal. Derivada a les línies laterals de l'escena, ha trencat la claredat compositiva i ha tendit a la irracionalitat. Les figures, de moviments enèrgics i de més proporció, s'insereixen dins una arquitectura que ja no té la claredat de la primera sala, així com dins escenes nocturnes, on predominen les tonalitats apagades i contrastades. Aquests components, que juguen a favor del manierisme, cobren sentit en tant que, en aquests moments, estàtues de l'Antiguitat com el *Laocoont* havien estat recuperades i alhora Rafael havia pogut visualitzar la Capella Sixtina de Miquel Àngel. La seva tendència assimilativa fàcilment havia de derivar en la translació d'aquests nous coneixements contemporanis que també apreciem en l'*Incendi del Borgo* (1514-1517) (Fig. 14). Concebuda completament dins el papat de Lleó X i realitzada principalment pel seu taller, en especial Giulio Romano, mostra novament les característiques exposades. Les complicades postures, localitzades en primer pla, tenen com única justificació les seves exuberants anatomies, alhora que no presenten necessàriament una correspondència amb l'acció i tema principal de l'obra que, novament, queda desplaçat del centre de la composició (Antal [1987], 1988, 88-91).

Si bé no podem dirigir la nostra atenció a totes les obres de Rafael i el seu taller, ens dirigirem cap a aquelles que considerem més significatives per testimoniar com l'artista no va evolucionar el seu estil de forma lineal, sinó que, durant els anys en què les diferents estances es realitzaven, va crear múltiples obres d'estils dissonants entre elles. Així com contemporàniament a les *Estances d'Heliodor* va pintar obres com la *Madonna Sixtina* (1512-1513) (Fig. 15), summament classicista, també, al mateix temps de les *Estances de l'Incendi del Borgo*, Rafael va dur a terme els cartrons preparatoris pels tapissos de la Capella Sixtina. En els dos nous exemples esmentats, s'aprecien composicions compactes, racionals i mesurades, on cada personatge que se situa en l'espai representat té una funció formal adequada d'acord amb la intel·ligibilitat de l'escena. La seva *Madonna Sixtina* mostra gran bellesa, *grazia e leggiandria*, amb una postura serena i viva i un tractament que permet apreciar, harmònicament, la seva transcendència i, al mateix temps, la seva humanitat (Suárez, 2012, 813-815). Malgrat estar inserida dins una

composició triangular que podria jerarquitzar els personatges, Rafael fa que la resta de figures es relacionin amb ella i l'espectador, que cada part tingui la seva raó de ser. El mateix es pot dir d'alguns dels seus cartrons, com en el cas de *La pesca miraculosa* (1515-1516) (Fig. 16), en el qual novament ressalta la figura principal, Crist, a partir de jocs formals que en permeten la visualitat. Els apòstols, que es mostren compactes per poder fer sobresortir a Jesús, no són hieràtics, sinó que s'adapten a la racionalitat compositiva des d'una harmonia natural, amb moviments calmats i mesurats (Antal [1987], 1988, 95-97). Les figures, de mida gran i en primer terme, es caracteritzen per la seva senzillesa i solemnitat. Demostren un elevat estudi anatòmic que deriva, necessàriament, de l'alt coneixement de l'Antiguitat que el propi Rafael tenia⁴ i, al mateix temps, Greenhalgh destaca una mirada cap a Miquel Àngel, en tant que s'havia d'harmonitzar estilísticament a les seves pintures al fresc de la *Capella* ([1978] 1987, 108). S'observa el compliment dels principis aristotèlics pel que fa la conjunció d'acció, temps i lloc, així com el desenvolupament de les escenes dins grans paisatges o bé, dins arquitectures classicistes, que s'adapten als nous principis de la perspectiva (Concha Herrero, 2020, 8-11). En aquest sentit, es pot esmentar una altra de les composicions, com és el cas de *La predicació de Sant Pau* (1515-1516) (Fig. 17), en la qual l'homenatge al *Templet de San Pietro in Montorio* és més que evident.

Si bé està clar que aquest classicisme rafaelesc, potenciat de manera més excel·lent en l'etapa romana, també va conviure amb aquelles obres d'accents manieristes, on la implicació del taller i el nou gust aristocràtic de Lleó X eren cada cop més notables, l'heterogeneïtat estilística ha representat una manca de punts fixos sobre els quals es pot recolzar. Tom Henry i Paul Joannides destaquen com, pels estudiosos actuals, la precisió cronològica i d'autoria ha implicat una veritable problemàtica, així com l'acotació del paper del taller. No obstant això, han destacat que, durant aquells últims anys, Rafael va

⁴ Les fonts documentals conservades testimonien que el 15 de juny de 1515 s'esmentava, per primer cop, el treball d'aquestes peces (Concha Herrero, 2020, 8-11) i, a l'agost d'aquell mateix any, Rafael era nomenat inspector de totes les antiguitats de la ciutat de Roma i els seus voltants. Sembla ser que, precisament, durant aquells anys, l'artista es va convertir en un veritable expert d'antiguitats, i es va destacar una mirada arqueològica, gairebé científica i acadèmica vers l'art clàssic, que quedava clarament expressada a la seva famosa carta dedicada a Lleó X. També, al mateix temps, realitzaria una descripció d'elevada precisió sobre els diferents estils visibles a l'escultura de l'*Arc de Constantí* (Aymonino i Lauder, 2015, 27).

rebre crítiques, precisament, perquè el seu art gravitava més en el disseny que en l'execució pròpia. Tot i que deixebles amb marcada personalitat en l'acte de la pintura, com ara Giulio Romano, obrien la possibilitat de fer notable el seu estil en l'execució, se sap que la revisió final per part del mestre era estricta, i mirava sempre de realitzar obres de taller que semblessin de la seva pròpia mà (2012, 19-20). L'estricta revisió per part de Rafael permet confirmar la defensa de Frederick Antal en tant que el mestre presentava tendències manieristes a les seves pintures i tan sols necessitava motius externs que les fessin sobresortir ([1987] 1988, 82). Per tant, les diferències estilístiques de l'última etapa també cobraven sentit dins la creativitat de Rafael.

La destacada coherència interna del taller es pot exemplificar amb la seva última gran obra, *La transfiguració* (Fig. 18), conservada actualment en la Pinacoteca Vaticana. Datada entre 1517 i 1520, destaca per complir totes les característiques de la seva darrera etapa. A causa de la mort prematura del mestre, Giulio Romano finalitzà la part inferior, caracteritzada per aquests accents manieristes, sigui la manca de visibilitat de la figura principal del tema de la part baixa, el malalt, o el marcat protagonisme en la postura i el tractament anatòmic de la figura femenina de primer pla (Antal [1987], 1988, 100-101). No obstant això, malgrat que l'escena superior, realitzada per Rafael, no mostri un caràcter marcadament classicista, ambdues parts es mostren enllaçades a través de recursos lumínics i cromàtics, cosa que permet concebre encara una harmonia i coherència classicista. Si bé és cert que hi ha més potencialitat individualista en el tractament de les figures i més expressivitat compositiva, l'obra es continua focalitzant en la principalitat de la figura de Crist i en una mirada cap a la natura. (Henry i Joannides, 2012, 60-61).

Aquesta evolució traçada ens permet evidenciar la capacitat compositiva de Rafael, així com també la seva facilitat per rebre i interioritzar tots els nous aprenentatges contemporanis i traslladar-los a les seves pròpies creacions. Tots aquests canvis dins la seva trajectòria tant ens evidencien l'adopció d'un estil classicista, excel·lent però de breu durada, com l'adopció d'accents manieristes també provinents de la seva pròpia mà. El desenvolupament de la seva vida artística, així com el desglossament formal de les obres, a qui sobretot devem els estudis de Frederick Antal ([1987], 1988) i les aportacions de *El último Rafael* (Henry i Joannides, 2012) permeten constatar i comprendre, de manera objectiva, totes les possibilitats i contradiccions de l'art de Rafael i, en aquest sentit,

evidenciar, en els apartats següents, quin és el Rafael que es va escollir al llarg dels segles, des de quina intencionalitat se'n va voler recuperar la figura i quina en va ser la consideració posterior.

Post mortem de Rafael: diferents aproximacions.

La recepció manierista i la creença en autors canònics

«Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci Rerum magna parens et moriente mori» (citat a Suárez, 2012, 75).

La mitificació del jove artista tenia data concreta. En el moment de la seva mort, el 6 d'abril de 1520, Rafael s'havia convertit en un dels artistes més estimats del seu temps. Enterrat dins un sarcòfag del segle I al Panteó de Roma, l'acompanyava la seva última gran obra, *La transfiguració*, juntament amb l'epitafi de Pietro Bembo que aquí exposem i el de la seva promesa Marietta Bibbina. L'entrada del cos mort de Rafael dins una arquitectura i sarcòfag romans mostrava una profunda càrrega simbòlica, i l'assenyalava com un dels més grans coneixedors d'antiguitats del seu temps. Alhora, la coincidència de la seva mort, en Divendres Sant, amb el mateix fill de Déu, fomentava en ell una aura divina a la qual molts admiradors posteriors es voldrien equiparar (Greco, 2019, 405-427). Aquesta fortuna també es va veure potenciada a partir de biògrafs com Paolo Giovio i, en especial, Giorgio Vasari, que malgrat considerar Miquel Àngel com la figura més divina i perfecta a *Le Vite* (1550;1568), va descriure Rafael com un artista modèlic i sant, i en va fer, també, un joc de paraules amb el cognom, Santi. Per ell, iniciada la *Terza maniera* amb Leonardo da Vinci, es formava la triada que havia trencat els rígids esquemes del Quattrocento per arribar a la «*somma grazia*».

Si bé el llegat i ideal de bellesa rafaelesc van regnar durant segles, sembla paradigmàtic que el seu exemple pictòric sobrevisqués només a grans trets a la immediatesa de la seva mort. A partir de la primavera de 1520 el taller de Rafael es va dedicar a la finalització de les obres que havien quedat inconcluses, així com també a la rèplica de composicions preuades de l'artista. Respecte de l'estrict control qualitatiu de Sanzio esmentat en anteriors apartats, si bé evidenciava canvis estilístics en la pròpia figura del mestre però, també, una coherència interna i harmònica en la finalització de les peces, el cert és que, a

la mort de Rafael, les obres dels seus seguidors van començar a mancar d'aquest equilibri compositiu. Giulio Romano, que havia participat en la finalització *La transfiguració*, també ho faria en la *Lapidació de sant Esteve* (1520-21/22) (Fig. 19), encara encarregada en vida del mestre malgrat que no l'arribés a veure finalitzada. El deixeble predilecte de Sanzio, després d'aquest 6 d'abril de 1520, va afegir nombroses modificacions que permeten comprendre cap a quin sentit va evolucionar el seu estil propi sense cap mena de tutela. Si bé l'obra també s'estructurava des d'una composició vertical, dividida en dos registres, ara cel i terra mostraven una clara desconexió. Nicholas Penny apreciava una aproximació al *pathos* rafaelesc en la figura del màrtir, però destacava l'aplicació generalitzada de lletjor i horror en la resta de figures representades (1984, 487). L'obra es formulava com una narració històrica de clar predomini físic, no espiritual, en la qual tenien lloc totes aquelles innovacions, de manera aguditzada, visibles a l'última etapa. (Henry i Joannides, 2012, 82).

Aquesta obra evidencia com l'elevat coneixement anatòmic i espacial aconseguits a partir dels grans mestres de l'Alt Renaixement s'havia posicionat a favor d'una creativitat artística superior. En aquest sentit, en el moment en què Vasari redactava les seves *Vides*, la realitat estètica a la Roma de la segona meitat de segle havia canviat i, per tant, també els criteris de valoració. El gènere biogràfic, inspirat en les biografies de l'Antiguitat, no només demostrava la rellevància que tenia el món antic, sinó també els intents de liberalització de les arts, iniciats prèviament a Rafael (Fernández Giraldo, 2016, 70). Tal com havíem indicat, tant Rafael com Miquel Àngel es van mostrar afins a l'Antiguitat clàssica. Si bé el primer va assimilar els seus principis a partir de la seva adhesió a la normativa i sistema de proporcions, el segon ho va fer des d'un esperit creatiu vers el món antic, que va trencar amb les seves normes (Aymonino i Varick Lauder, 2015, 28). Aquest aspecte permet comprendre la visió crítica de Vasari, en un moment en què el que estava present era la pràctica manierista. El manierisme va recollir part del llegat classicista com la *grazia* i l'elegància decorativa admirades per Vasari, però van ser precisament aquestes característiques les que van introduir els elements capritxosos i la subjectivitat, que van derivar en la pèrdua de nitidesa estètica pròpia del classicisme. La seva predilecció per Buonarrotti no només venia condicionada per la seva procedència florentina, sinó també per l'expressivitat i potència corporal, per aquesta progressiva experimentació anatòmica que caracteritzava les seves obres.

La caiguda dels gegants del Palau del Te (1532-1535) (Fig. 20), una de les més clares manifestacions manieristes realitzades correspon, precisament, a Giulio Romano. Els plànols superposats, la manca de punt de vista central i la distorsió corporal de les figures que la caracteritzen partien d'un nou concepte d'intel·lectualitat diferent al que es destacaria en un artista del Cinquecento. Les idees de Giulio ja no eren expressades a l'espectador com ho hauria fet Rafael a l'*Stanze della Segnatura*, sinó que ara l'intel·lecte era utilitzat per a la manipulació extrema de les formes, que va arribar al límit de les mateixes (Freedberg, 1993, 249). El criteri de valoració no es regia des de la facilitat, en la qual les formes semblaven harmonitzar-se en un sentit naturalista, sinó des de la *difficultà i artificialità*, i demostrava el virtuosisme de l'artista, tot mantenint el prestigi dels mestres precedents (Shearman [1967], 1984, 54-55). La mirada cap a l'obra de l'urbinès dins la ciutat romana, era contemplada i estudiada, per tant, des d'una mentalitat manierista. S'adoptaven les seves formes des d'un sentit superficial, des de la seva pròpia *maniera* i sense una comprensió de la lògica classicista.

La influència de Rafael va tenir una forta repercussió en el gènere del retrat, especialment admirable en el de Juli II (1511) (Fig. 21), que esdevingué el model de retrat eclesiàstic durant els pròxims 200 anys següents, que va influenciar a grans noms com Tiziano, Velázquez o Guido Reni (The National Gallery, s. d.). El mateix va passar amb les verges i busts amb paisatge de fons, i ens va resultar suggerent la figura de Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit el Parmigianino, i la seva coneguda *Madonna del coll llarg* (1534-1540) (Fig. 22) conservada, actualment, a la Galeria dels Uffizi de Florència. És interessant el comentari que ofereix Gombrich al respecte:

No té res de la gràcia i simplicitat amb què Rafael havia tractat el tema antic. El quadre va ser titulat *La Madonna del coll llarg* perquè el pintor, en el seu afany de fer una verge delicada i elegant, li va posar un coll com de cigne. Va estirar i allargar les proporcions del cos humà d'una manera estranyament capriciosa. La mà de la Verge, amb dits llargs i delicats, la llarga cama de l'àngel en primer pla, el profeta escanyolit i ullerós amb un rotlle de pergamí, tot sembla vist a través d'un mirall deformador. I, tanmateix, no hem de pensar que l'artista assolís aquest efecte per ignorància o per indiferència. [...]. El pintor volia ser heterodox. Volia mostrar que la solució clàssica de l'harmonia perfecta no és l'única concebible ([1995] 1999, 364-367).

En paraules de Gabriel Insausti:

Lo que viene a recordar Gombrich es que esa distorsión sólo se percibe como tal precisamente por contraste con un modelo «natural» y con una «norma», esto es, con las proporciones canónicas del arte clásico [...] con independencia de lo que pasase por la mente del artista, éste no podía evitar que en la retina del espectador siguiera estando presente, aunque fuese de modo inercial, un espacio físico regido por la perspectiva geométrica, una «falsilla» o pauta donde las figuras se captan en escorzo desde un único punto de vista y donde existe una determinada proporción entre sus partes. Más que el olvido de la teoría de las proporciones, con lo que jugaban el Parmigianino y otros artistas era con su recuerdo, sólo que debilitado, cuestionado, relativizado (2009, 47-48).

L'elaboració de figures singulars de Rafael, descontextualitzades, també fou quelcom que va caracteritzar a la Roma d'aquesta segona meitat de segle, que va fer disminuir així la importància de l'estudi de la naturalesa que tant havien potenciat els contemporanis del mestre. En aquest sentit, resulta interessant un dibuix on Taddeo Zuccaro (c. 1595) (Fig. 23) apareix representat, en dues ocasions, dins la mateixa escena, mentre copia els frescos de la *Loggia Farnesina* i adormit, i es constata la seva inesgotable voluntat formativa. Aquest disseny s'inseria en una sèrie de dibuixos realitzats durant la dècada de 1590 per Federico Zuccaro, que va voler documentar el camí i les dificultats que van permetre al seu germà gran assolir la fama artística.

Aquesta exemplificació demostra la importància immediata de Rafael i permet comprendre que a la seva mort hi hagués una notable difusió de les seves obres, que la seva figura aparegués biografiada i que altres artistes, amb voluntat d'assolir un major reconeixement social, de poder sustentar-se en una terra ferma i prestigiosa com era Rafael, volguessin emmirallar-se en ell i les seves pintures. Referint-nos novament a Taddeo Zuccaro, per voluntat del seu germà, va ser sepultat al panteó al 1556. Alhora, tal com David Ekserdjian indica, també Parmigianino, dins la primera edició vasariana, era destacat com una mena de Rafael renaixut, en tant que el seu art era excepcional i els seus

costums, *graciosos*⁵ (citat a Museo Nacional del Prado, 2016). Aquestes premisses, que van continuar al sis-cents, són un argument més per evidenciar la continuïtat de la fortuna de Rafael que, si bé no van anar dirigides en la comprensió interna, classicista, de les seves obres, ho van fer des de la seva aura mística i divina, ja assolida en el moment de la seva mort, i que va ser equiparable a la pòstuma divinització de Miquel Àngel.

Les primeres acadèmies oficials i l'incontestable Rafael

Després de Vasari i la concepció ascendent i evolucionista de l'art, les normes artístiques havien passat a ser regides més pel propi art que no per la natura, que s'allunyaven de les normatives defensades per Leonardo i Alberti. No obstant això, si hi ha quelcom que permet enllaçar el món de les acadèmies amb el manierisme és, precisament, la progressiva voluntat de liberalització de les arts. El posicionament de figures exemplars, modèliques i dignes d'imitació havia de derivar, necessàriament, en la creació d'una institució que garantís un nivell de vida i de prestigi dignes per a un conjunt de personalitats dedicades al món de les arts (Fernández Giraldo, 2016, 108-117).

El manierisme, al mateix temps, també havia suposat una consciència pedagògica i d'aprenentatge artístic. En aquest sentit, recuperem la sèrie de dibuixos de Zuccaro en tant que no només permeten evidenciar una voluntat d'emmirallament amb altres mestres de prestigi, sinó també constatar la importància que el *disegno* i la còpia d'obres magnes, antigues o d'artistes del Cinquecento, tenien en la formació dels joves artistes del segle XVI (Hornik, 2008).

Tal com indica Fernández Giraldo, les aportacions teòriques de Zuccaro vers l'obra gràfica poden ser considerades com un punt intermig entre l'acadèmia i la modernitat (2016, 110). *Disegno*, al segle XVI, significava dibuix i projecte alhora, i implicava, en una mateixa paraula, la concepció de l'obra, la *Idea*, i la realització gràfica de la mateixa i, per a l'italià, el dibuix era entès com l'exteriorització i la materialització del concepte artístic basat en l'esperit. Dins el món de les acadèmies, aquest adquiria un paper rector

⁵ La cursiva és nostra. Vasari a l'inici de les seves *Vides* parla de Rafael com un individu excel·lent i graciós. Per a més informació, vegeu *La Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* ([1568] 1958, 243).

en el procediment creatiu però, al mateix temps, un caràcter i origen diví (Bullón de Diego, 2018, 35-36). Tot i constituir quelcom essencial dins la pràctica artística, l'acadèmia «*al mismo tiempo que reconocía esta capacidad común a muchos y asequible a través de la educación, no renunció a reconocer la genialidad de algunos artífices, ni que esta genialidad les era otorgada más como don divino que como fruto de un esfuerzo de aprendizaje*» (Fernández Giraldo, 2016, 104-105). Vasari dins les seves biografies havia insistit en l'origen diví de la genialitat i, per a Zuccaro, aquesta *Idea* interior, revelada de forma divina i no dependent d'una percepció externa, només podia ser produïda en l'ànima d'aquells a qui Déu els hagués atorgat la facultat per a fer-ho (2016, 106; 110). Coexistia, per tant, la doble possibilitat educativa i de continuïtat en l'apreciació d'autors canònics, revelats per l'esperit diví.

Aquesta idea queda perfectament exemplificada a partir de l'obra de *Sant Lluc pintant a la Verge en presència de Rafael* (s. XVI) (Fig. 24). Si bé es tractava d'una iconografia força practicada amb anterioritat, aquesta incloïa una variant tant significativa com era el retrat de Rafael en l'escena. Amb aquesta iconografia, no només se cercava l'afirmació liberal de la pràctica artística o la condició divina, abans esmentada, atesa la presència de la Verge (Bullón de Diego, 2018, 36-38) sinó que, tal com indica Stefania Ventra, a partir de la introducció de l'urbinès, quedava inscrita la primacia d'aquest artista com a model que s'ha de seguir dins una institució d'aquestes característiques (2014). De la mateixa manera que el seu enterrament va determinar l'entrega del pintor al mite (Greco, 2019, 406), aquest acte era només una prolongació d'aquesta devoció. La creença de la divinitat i genialitat de l'artista, plausible en una mentalitat manierista, havia possibilitat la convicció que Rafael tenia quelcom de diví. En aquest context no és casual que Sanzio, a qui se li havia recollit la fama i destresa d'haver vençut la natura, esdevingués un dels primers estàndards dels primers acadèmics i que el seu estil marqués una de les pautes més duradores i canòniques en la representació de la Bellesa (Fernández Giraldo, 2016, 110).

Si bé durant aquesta segona meitat de segle havíem caracteritzat un període anticlassicista, té sentit que cap a la dècada de 1590 ressonés fermament la seva antítesi. L'ideal estètic que Vasari havia consolidat arran la figura de Miquel Àngel, com a culminació de la perfecció artística, ja rebria crítiques cap a la dècada dels seixanta, amb obres tan conegudes com *L'Aretino*, de Ludovico Dolce. Es tractava d'un diàleg entre dos interlocutors, Pietro Aretino i Gianfrancesco Fabrini, que confrontarien Rafael amb

Miquel Àngel, florentí que havia arribat a la bellesa artística a través del disseny i el dibuix. La disputa més rellevant, en aquest sentit, va ser en relació a la nuesa. Fabrini apuntava que, si bé la bellesa en el dibuix venia condicionada per la natura i l'escultura clàssica, elements propis de l'obra de Rafael, quan apreciaves la seva representació anatòmica, aquesta estava mancada d'una completa representació de tots els elements que conformen l'aparell locomotor. Com a resposta, Aretino defensava el caràcter decorós de Rafael, un element que Miquel Àngel, a causa del seu exhibicionisme artístic, havia oblidat. Rafael havia decidit ser conegut com l'elegant, mentre que Miquel Àngel des de la seva *terribilità*. La visió vers la nuesa miquelangelesca per part d'Aretino va tenir una elevada repercussió, fet que va acabar condicionant en la censura, des del papat, de les anatomies nues del Judici Final (Museo Nacional del Prado, 2017).

El manierisme havia possibilitat l'apreciació de l'estil de diferents artistes admirables de l'Alt Renaixement italià però els canvis històrics, socials i polítics que acompanyaven l'entrada del Sis-cents, suposaven un canvi de mentalitat que va tenir, com a conseqüència, unes necessitats artístiques i estètiques diferents. El segle XVI portaria al segle següent una gran crisi de valors marcada, en primer lloc, pel descobriment del nou món, del que les Sagrades escriptures no en feien referència. En segon lloc, la Reforma al 1517, que qüestionava la unitat religiosa a Occident i que vindria acompanyada, també, per les guerres de religió. Finalment, i pel que respecta a la ciutat romana en la qual Rafael va veure l'esplendor dels seus projectes, va veure el *Sacco* de Roma, al 1527, que va resultar en la pèrdua d'objectes patrimonials i en la dispersió d'artistes cap a diferents localitats, i d'aquesta manera va deixar la ciutat papal dins un clima d'austeritat i pobresa. En aquest sentit, Roma, s'havia de reinventar i adaptar a les noves necessitats que demanava l'ortodòxia catòlica. Les amenaces del protestantisme o el mateix Concili de Trento al 1563, que aconsellaven un art amb les funcions de *delectare*, *docere* i *movere*, van ser les que van disposar ideològicament aquestes novetats estilístiques (Carrió - Invernizzi, 2015, 19-20).

Justament el mateix ambient d'intolerància que havia condicionat la censura de la nuesa del Judici Final, era el que va rebre Annibale Carracci a la Roma de Climent VIII. No només la historiografia⁶ ha considerat la seva figura com un dels principals reformadors

⁶ Per historiografia ens referim a exemples tan coneguts com la ja esmentada *La tradición clásica en el arte*, de Michael Greenhalgh ([1978] 1987, 159-165).

estilístics del barroc i recuperadors del classicisme, sinó que, ja a la seva mort, li va ser reconeguda la concepció de “nou Rafael”, que va venir acompanyada de la voluntat de concedir-li una sepultura al Panteó (Greco, 2019, 407).

La ja esmentada creació de l'Acadèmia dels *Desiderosi*, posteriorment dels *Incamminati*, juntament amb Agostino Carracci i el seu cosí, partia de la voluntat de superar les formes rebudes i enriquir la formació dels artistes a través de la literatura, el *disegno* i l'estudi del natural. Aquests elements, tan oblidats per la *maniera*, permetien apreciar la superació de l'anticlassicisme propi d'aquesta segona meitat de segle. Va ser l'any 1595, després de la seva estada a la ciutat de Bolonya, quan es va dirigir a Roma, amb motiu de la decoració del palau del cardenal Odoardo Farnesio, on va entrar en contacte amb les obres de Rafael i Miquel Àngel i va acabar de madurar el seu estil, de manera personal, dins una estètica classicista (Pérez Sánchez, s. d.).

Per tal d'exemplificar aquesta assimilació i assaonament estilístic, ens resulta de gran interès l'obra *Domine, Quo Vadis?* (Fig. 25), conservada actualment a la Galeria Nacional londinenca. L'obra es va realitzar durant els últims anys de vida de l'artista, entre 1601-1602, i encarregada pel cardenal de Climent VIII, Pietro Aldobrandini que, impressionat per la *Galeria Farnese* (1597-1604) (Fig. 26), segurament coneixia els treballs del bolonyès a partir del seu secretari personal, Giovanni Battista Agucchi. Malgrat considerar-se una de les obres més importants i influents d'Annibale Carracci i ser clarament deutora de Rafael, el model de què parteix, la *Llotja de Psiche* (Fig. 27), realitzada entre 1511 i 1519 a càrrec del banquer Agostino Chigi, no era deutora de l'estil refinat que havia caracteritzat l'etapa més classicista del mestre i el que aquest estudi pretén prioritzar, sinó que aquesta era una mostra més del funcionament intern de Rafael i el seu taller, així com de les possibilitats que permetia oferir un mecenatge burgès. Amélie Ferrigno observa com, paral·lelament als seus treballs a Roma, Rafael realitzaria obres d'un estil divergent, caracteritzades per un major erotisme i creativitat vers el món de l'Antiguitat. Tal com indica l'autora, un home de negocis com Chigi, amb la particularitat de voler mostrar-se sempre actualitzat en diferents camps i venerar la innovació entre els seus contemporanis, havia de tenir unes necessitats estètiques diferents a les quals tenia una categoria de mecenatge tradicional com era la del papat, i es permetia i donava com a resultat un foment en la creativitat i evolució estilística del mestre (2014, 5-6).

Pel que fa a *Domine, Quo Vadis?*, i en estreta relació amb el seu patronatge, ens adrecem, en primer lloc, a les característiques formals de la peça. L'obra presenta a Jesucrist i a Sant Pere, per qui Aldobrandini sentia una afinitat particular, inserits dins un paisatge propi del classicisme romanobolonyès, impulsat pels Carraci. Observem la seva característica llum freda, definida per una atmosfera de calma i tranquil·litat, en la qual es disposen, en ambdós laterals de la composició, arquitectures clàssiques. La verticalitat dels edificis i els arbres, així com els entrants i sortints dels diferents elements paisatgístics, permeten crear profunditat en l'escena. Alhora, si bé aquestes característiques són pròpies d'aquest paisatge formulat pels Carracci, la verticalitat mencionada permet aproximar ambdues figures en primer terme, i intensificar així l'emoció i l'intercanvi de mirades. Observem com les indumentàries dels representats, de colors primaris, destaquen sobre les tonalitats verds i grises de l'espai natural. Alhora, Crist nu, mostra un treball escultòric, propi d'aquesta darrera etapa del mestre, no només en la blancor de les seves carnacions, sinó també en la bellesa apol·línica que desprèn, sense mostres sanguinolents pròpies del patiment corresponent durant la seva Passió. (The National Gallery, s. d.).

S'ha volgut apreciar la influència d'aquesta en els cartrons de Rafael, concretament al de *La missió de Sant Pere* (1515-1516) (Fig. 28) conservat al Victoria and Albert Museum de Londres (s. d.). Aquest retorn cap al classicisme, en l'obra de Carracci, destaca per l'atenció en l'estudi anatòmic, pel seu gust cap a la nuesa i bellesa del cos de Crist, pels colors primaris i la interacció entre ambdós personatges que, malgrat l'expressivitat de Pere, permeten parlar d'una voluntat humanista i una mirada cap al natural. Alhora, també la calma del paisatge i la inclusió d'arquitectura classicista en l'escena són una mostra d'aquesta renovació dins el panorama artístic del moment i de la mirada indiscutible cap a Rafael i la seva obra.

En relació al patronatge de la pintura comentada i dirigint-nos novament a Agucchi, ens resulta de gran interès l'estudi de Saskia Rubin, a qui dedica una especial atenció a la seva figura. Més enllà del seu paper col·laborador amb el cardenal, en vida fou un reconegut tractadista artístic i conservem, fragmentàriament, el seu *Trattato della Pittura* (1646), on elogia extensament la figura d'Annibale Carracci. Al mateix temps, el tractat també destaca pel seu pensament estètic, ja que, per ell, la connexió amb el passat clàssic era de gran rellevància i considerava que qualsevol artista havia de tenir una idea de les coses, no com són, sinó com haurien de ser. En aquest sentit, ennoblia, precisament, el

classicisme idealitzant de la darrera etapa del pintor, cosa que va condicionar la pòstuma visió de Carracci i les expectatives visuals de *Domine, Quo Vadis?* (2018, 233).

Aquest nou classicisme barroc, de profunda base teòrica dins l'època, no només va tenir al darrere la figura d'Agucchi, que va ser el primer a formular el concepte de *lo bello*, sinó també a Gian Petro Bellori, que va acabar de desenvolupar-la, tot ennoblint la figura d'Annibale Carracci i establint el seu vincle amb Rafael. Dins les seves *Vite de Pittores, Scultore e Architetti moderni* (1672) argumentava el següent:

ese sumo y eterno intelecto autor de la naturaleza, al fabricar sus maravillosas obras, contemplándose intensamente a sí mismo, constituyó las primeras formas llamadas Ideas, de modo que cada especie fue expresada por aquella primera Idea [...]. Y por esto los buenos pintores y escultores, imitando a aquel primer artesano, se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior, y, contemplándolo, imitan a la naturaleza sin errar ni en los colores ni en las líneas (citat a Calvo Serraller, 2001, 81).

Aquesta cerca de bellesa ideal que recau en la ment, qualitat i esperit de l'artista, que té en compte el principi de la elecció, mai la còpia de la realitat, afavoria també una aproximació vers les obres de l'Antiguitat, posseïdors d'aquesta *Idea*, d'aquest ideal digne d'imitació.

Bellori tenia clar que a inicis del Sis-cents hi havia dues tendències divergents: aquella subjecte «*al natural, y el otro a la fantasía; los autores de este ataque en Roma fueron Miguel Angel de Caravaggio y Giuseppe de Arpino*». Al primer li mancava la selecció, al segon, la mirada al natural, i «*cuando la pintura se dirigía a su fin (...) en la ciudad de Bolonia, maestra de ciencias y de estudios, surgiera un elevadísimo talento y que con él resurgiera el Arte caído y casi extinguido. Este fué Annibale Carracci*» (citat a Calvo Serraller, 2001, 82).

Si bé la primacia de la *Idea* vers el coneixement científic de la natura remetia encara a la cultura artística del manierisme, són precisament ambdós teòrics els que permeten parlar d'un posicionament eclèctic. A diferència del segle anterior, no es pensa que aquesta *Idea* es trobi a priori dins l'home, sinó que, metodològicament, la perfecció del natural havia de partir de l'observació del natural, de la *mimesi*. L'equilibri entre *Idea* i natura ara es compaginava amb les noves funcions de *delectare*, *docere* i *movere* promogudes a finals

del segle anterior pel Concili de Trento que, a través del decòrum, s'aconseguia la balança entre forma i contingut sense perdre el sentit de dignitat i monumentalitat del llenguatge classicista (Fernández i Bassegoda, 1983, 20-24). Per tant, totes aquestes idees, ja visibles en l'art de Rafael, ara es recollien per adaptar-se a les noves necessitats estètiques del segle XVII.

Tal com havíem indicat, la capacitat *imitativa* de la realitat, entesa com a principi creatiu de l'artista, va ser clau dins tot el classicisme per poder constituir un cànon d'autors imitables i, si bé en aquest sentit hem volgut destacar la figura d'Annibale Carracci, posteriorment, i en estreta relació amb Bellori, va continuar el llegat classicista de Rafael Carlo Maratta a Itàlia. En consonància amb el mestre, també fou un artista cèlebre dins la ciutat romana, on va destacar sota el càrrec de pintor de diferents papes i com a Príncep de l'Acadèmia de Sant Lluc durant la segona meitat del segle XVII. Es va traslladar a la ciutat eterna l'any 1636 i, l'any següent, va entrar dins el taller d'Andrea Sacchi, gran admirador de Rafael que el va mantenir com a referent artístic i que el va educar en la còpia de les obres de l'Antiguitat i en l'estudi d'obres d'altres admirables artistes. El predomini del dibuix que va caracteritzar la seva primera etapa i que el lliga indiscutiblement amb Sanzio és recollida per Bellori, que en destaca la capacitat com a dibuixant des de la seva joventut. Ressaltant la constància i esforç del jove artista, tal com s'havia destacat en el cas del Zuccari, explicava que no hi havia dia en què Maratta no estudiés les obres més destacades de l'urbinès, era sempre el primer en arribar i l'últim en marxar, i tractava sempre de *seleccionar* aquelles parts més belles de les *Stanze*. En consonància amb Rafael, també va destacar una personalitat gentil, atenta i educadora cap als seus estudiants (Croce, 2023, 61-65). Destaquem necessàriament el terme *seleccionar* perquè manifesta l'assoliment de la bellesa basada en l'Ideal que, no només recau en la natura, sinó també en l'art i prestigi de Rafael. Resulta significatiu que, per poder glorificar la figura d'un pintor contemporani, Bellori ho fes a partir de bases tan consolidades com eren la tradició clàssica i la grandesa de l'*Urbinate*.

La similitud amb el mestre traspasa l'àmbit de les biografies i es recull, també, en la seva obra pictòrica. *La Verge amb el Nen en la Glòria* (c. 1680) (Fig. 29) presenta una composició pròpiament classicista, destacable per la seva senzillesa. La tendresa del rostre de Maria, que dirigeix la mirada cap al seu fill, concentrada en si mateixa, així com la posició de la cama, allargada cap endavant, permeten recordar a les madones de Leonardo i Rafael. El gust pels colors primaris, així com la clara voluntat de dotar de

solemnitat i serenitat l'aparença de les figures són una altra característica visible que ens permeten traçar aquest continuïsm de bellesa rafaelesca durant la segona meitat del segle XVII.

L'italianisme i el classicisme acadèmic en l'art francès del segle XVII

Ja en època de Francesc I (1494-1547) era el món italià el que triomfava artísticament. Des de l'inici del seu regnat portaren a la cort artistes de procedència italiana, així com també foren reunides i col·leccionades diferents pintures procedents del mateix territori, d'entre les quals necessàriament havien de figurar obres de la mà de Rafael, però també de Tizià i altres mestres de l'Alt Renaixement.

La cultura italiana fou el principal model a seguir, no només a França, sinó també en molts altres països europeus fins ben entrat el segle XIX. En aquest sentit, el món del gravat es convertí en el mitjà idoni pel que fa a la difusió d'escultures antigues, on destacaren col·leccions d'estampes com ara *Speculum Romanae Magnificentiae* (1545-1577) d'Antoine Lafréry o *Antiquarum statuarum urbis Romae* (1560-1590), de Giovanni Battista Cavalieri. La difusió d'aquestes acabà creant un cànon selectiu d'estatuària clàssica que es traduí en l'estudi de les escultures i en viatges a Roma, per part dels artistes, amb la voluntat de veure les originals (Aymonino i Lauder, 2015, 30). Però les estampes italianes jugaren, també, un paper essencial en la difusió de l'obra de Rafael. Aquestes no trigaren a circular per França a través de gravadors i editors com Cornelis Cort o Jerome Cock i, pel que fa als primers gravats francesos, basats en Rafael, foren còpies basades en Marcantonio Raimondi i els seus deixebles, a través de gravadors com Jean Duvet i Jacques Prevost (Cuzin, Thuillier i Vasselin, 1983, 37).

Es pot considerar com una primerenca influència del món italià en l'art francès l'arribada de Rosso i Primaticcio, que col·laboraren dins el palau de *Fontainebleau*. Amb ambdós artistes, malgrat la seva procedència i, en el cas de Primaticcio, la seva aproximació al més genial col·laborador de Rafael, Giulio Romano, no es pot parlar d'una adopció del llenguatge classicista. El que portaren fou una estètica manierista visible al llarg de les galeries de Francesc I i traduïda a través de figures desbordades pels marcs, cànons allargassats i enginyoses i complexes iconografies (Blunt [1953], 1998, 63-67). Amb la segona escola de *Fontainebleau*, es pot fer menció d'altres artistes com Fréminet, que

pintà de manera semblant a la renaixentista, malgrat que fou una escola marcada pel manierisme. Posteriorment, amb el cardenal Richelieu, també es pot apreciar una mirada cap al classicisme amb artistes com Vouet. Tot i els seus coneixements en Caravaggio i la pintura bolonyesa, les seves obres mai derivaren en un patetisme exacerbat i, segons Félibien, amb ell la pintura francesa arribà a un aspecte molt més noble i bell fins aleshores contemplat (Greenhalgh [1978], 1987, 173-174).

No obstant això, pel que fa la pintura més influent i notable del segle XVII francès, es realitzà a Itàlia. Fou Nicolas Poussin que, seguint la línia dels mestres presentats a l'apartat anterior, també li fou reconeguda la seva similitud amb Rafael, fet que va influir en la seva pòstuma consideració com una de les principals figures del classicisme que arribà fins als nostres dies.

Si bé durant la seva primera estada a la capital francesa va tenir l'oportunitat d'accedir a gravats de Sanzio i Romano dins la Biblioteca Reial, així com també apreciar, per primer cop, estàtues i relleus romans de les col·leccions d'escultura, no fou fins a finals de la dècada dels trenta on començà a prestar atenció a l'estil del mestre. L'obra que, segons Bellori, Poussin considerava com «la millor de les seves pintures» i, per a Félibien era «admirable per la correcció del disseny i la bellesa de les expressions» (Musée du Louvre, s. d.) fou *El Judici de Salomó* (Fig. 30), realitzada al 1649 per a Jean Pointel, i conservada, actualment, al Museu del Louvre.

L'artista decideix representar el moment en què Salomó imposa justícia. L'escena sembla congelar-se en el moment del judici, fet que permet dotar l'obra d'un caràcter atemporal, corresponent a l'acte representat. Sobre el seu tron, disposat en un pedestal clàssic i flanquejat per dues columnes, el rei d'Israel queda situat al centre de la pintura, desplaçant la resta de la narració als seus costats (Musée du Louvre, s. d.). Recuperant les paraules de Félibien, i en consonància amb els canvis perceptibles a partir d'aquesta tercera dècada de segle, són les figures que incorpora l'artista, des dels seus moviments, gestualitat i expressió, les que ajuden a configurar-ne la claredat de la composició. Tota la varietat psicològica, presentada des d'una emotivitat equilibrada, serena i solemne, permet desxifrar la funció de cada personatge dins la narració i transmetre el missatge, així com també ho fa la rigurosa simetria en la qual es distribueixen les figures (Blunt [1953], 1998, 292).

Deutors dels anàlisis formals d'Anthony Blunt, ens resulta de gran interès establir una comparativa conjunta amb un obra com *Eucaristia* (Fig. 32), realitzada entre 1637-1640 i conservada a la Galeria Nacional de Londres. En ella també trobem un interior summament senzill i monumental. Podem observar com l'atenció es dirigeix cap a Crist, ja que la seva figura queda emfatitzada per la resta d'apòstols, disposats al voltant de la taula. Poussin, al mateix temps, conjuga dues accions, la institució de l'Eucaristia i la traïció de Judes, indicada a través de l'abandonament del personatge de l'escena. Si bé aquesta duplicitat podria afectar la claredat del missatge, per al pintor no resulta una problemàtica, ja que clarifica l'escena també a través de les reaccions dels apòstols. Alhora, a ambdues obres, l'artista concep l'espai en un sentit tridimensional, de la mateixa manera que les figures, que es presenten escultòriques, marcades per la seva plasticitat, així com el seu color, que es disposa de forma local, tot respectant el contorn dels seus cossos. ([1953] 1998, 291-301).

Totes aquestes característiques permeten reiterar el discurs exposat al nostre apartat sobre la construcció del llenguatge classicista de Rafael. L'èmfasi narratiu, la claredat de les composicions, així com la varietat, la simplicitat i l'harmonia de les formes, són aspectes que ens permetien enllaçar Sanzio amb els tractats d'Alberti i els interessos empírics de Leonardo. La confecció d'aquest llenguatge el feu passar a la història i, l'obra de Poussin, no deixa d'emmira'llar-se en aquestes paraules.

No obstant això, resulta d'interès fer un incís en les idees de *Gusto Neoclassico*, de Mario Praz, en tant que permeten establir una comparativa entre Annibale Carracci i Poussin. Si bé el primer també es va aproximar al classicisme i l'escultura antiga, l'autor argumenta com aquest no deixava de ser un italià del segle XVI. En tant que li era una cultura pròpia, l'artista no establia una traducció literal, sinó lliure d'aquesta i, per tant, tradició clàssica i tradició italiana es podien fondre homogèniament. D'altra banda, destacava en Poussin un tractament escultòric i pètric de les figures. El seu apropament cap a l'estatuària es feia des d'una mirada més científica i, per tant, més meticulosa, propera a la mirada arqueològica del neoclassicisme que mai trobaríem en Rafael ([1974] 1982, 23-37). L'autor no fascinava per la seva facilitat, sinó per la seva meticulositat i coneixement del món antic, que el convertien en un model molt adequat dins del món acadèmic. (Fernández i Bassegoda, 1983, 273). Amb aquestes idees, però, no pretenem desvirtuar la influència del llenguatge classicista rafaelesc en Poussin, sinó constatar la manera en què el seu llegat podia modelar-se en una mentalitat pròpia del segle XVII.

L'estudi del disseny que Félibien aclamava respecte *El Judici* fa palès al que la literatura artística de l'època deia respecte la construcció de les seves composicions. Es pensa que, probablement, l'artista realitzava les seves pintures després d'una lectura del tema a representar, d'esbossos i dibuixos preparatoris, i de la realització de petites i mitjanes figures de cera. Aquestes es vestien amb panys de lli, i presentaven unes anatomies construïdes, normalment, a partir dels seus coneixements en estatuària clàssica. Finalment es col·locaven dins una mena d'escenari fictici, des del qual podia controlar la il·luminació i els paisatges de fons (Blunt [1953], 1998, 303-304). La preparació de tot aquest treball previ, d'aquesta construcció basada en la natura però mai copiada directament de la mateixa, testimonia la voluntat de plasmació de l'*Ideal* que el lliga, indiscutiblement, a les idees defensades per Bellori. Poussin distingia la *imitació* conscient de la còpia inconscient de la natura, com si d'una reproducció de la mateixa es tractés. En aquest sentit, havia de cercar racionalment el millor de la mateixa, i dotar a la pintura d'una intel·lectualitat associada, completament, a la pràctica classicista.

Si bé aquestes idees, visibles a la seva obra, fan ressò a través dels seus escrits⁷, aquests no jugaren un paper significatiu dins la teoria artística francesa. L'esmentada es realitzà, principalment, a través de vies essencialment institucionals, que asseguraven la homogeneïtat de la producció artística al servei de l'Estat Absolut (Fernández i Bassegoda, 1983, 163).

La primera acadèmia francesa, l'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, feu la seva aparició l'any 1648, un any abans que Poussin realitzés el seu *Judici de Salomó*. Creada per un grup de reconeguts pintors, destacà la figura de Charles Le Brun que, va aconseguir el recolzament del conseller reial Martin de Charmois, i sol·licità al rei la creació d'una acadèmia:

siguiendo los modelos italianos, esgrimiendo como argumento la conveniencia de crear una institución que sancionara la distinción entre artes liberales y mecánicas, apelando al ejemplo de Alejandro Magno impulsando la academia de

⁷ L'autor deixa veure la seva mentalitat classicista a través de les seves cartes. Destaquem dues dirigides a Fréart de Chantelou (1639; 1647) i una a Fréart de Chambray (1665). Per a un major desenvolupament vegeu *Barroco en Europa* de José Fernández i Bonaventura Bassegoda (1983).

Atenas, como un ejercicio de adulación al monarca que sería, por lo demás, protocolo habitual durante todo su reinado (Fernández Giraldo, 2016, 129)

La ja esmentada arribada d'artistes foranis a la cort, principalment italians, havia generat un sentiment d'insatisfacció que feu esclatar la sol·licitud de Le Brun al rei. No obstant això, aquests artistes, no només havien portat amb ells el seu estil pictòric, sinó també la nova visió respecte de l'artista i el seu treball i, en aquest sentit, Itàlia es presentà a França com un precedent, no només històric, sinó també teòric. La principal diferència entre ambdues residí en el poder absolut de la monarquia francesa, en tant que, aquesta, fou el catalitzador que permeté assolir la projecció internacional de l'Acadèmia, fet que feu suposar, en aquest sentit, un eclipsament del model italià precedit. França, amb Lluís XIV, es convertia en una gran potència europea, que marcà les pautes que s'havien de seguir en organització, educació i cultura. El caràcter centralista de la institució representava un control exhaustiu de la producció, que necessàriament requeriria un llenguatge normatiu i protocol·litzat que permetés el prestigi del monarca. En aquest sentit, la subjectivitat manierista havia de passar a un segon pla, i eliminar qualsevol mena d'arbitrarietat per tal d'imposar un estil clar, racional i unitari. Era així com el classicisme es consolidà com l'estil principal de l'academicisme (Fernández Giraldo, 2016, 128-135).

Si bé anteriorment havíem esmentat l'aproximació divergent de Rafael i Miquel Àngel cap a l'Antiguitat, en tant que el primer assimilà els seus principis adherint-se a la normativa i sistema de proporcions de la mateixa i, el segon, des d'un esperit creatiu de les seves normes, la predilecció vasariana per Buonarrotti ara quedava substituïda, també en el cas francès, per la rafaelesca. Si revisem la teoria artística gala, que començava a agafar força i originalitat en aquesta segona meitat de segle, es pot apreciar la defensa de l'urbinès i la consolidació estètica basada en els ideals clàssics.

Roland Fréart de Chambray, a *Idea de la perfecció de la pintura* (1662), assenyalava el següent:

Los famosos antiguos que llevaron la pintura al punto de su perfección y que la hicieron tan admirable, observaron exactamente cinco partes en sus obras, que son propriamente sus principios fundamentales porque sin ellos la pintura no es más que un arte quimérico y un simple embadurnamiento de colores [...] la invención o la historia, la proporción o la simetría, el color, el cual comprende

también la justa distribución de las luces y sombras, los movimientos, donde se expresan las acciones y las pasiones y, finalmente, la colocación o posición regular de las figuras en toda la obra (citat a Fernández i Bassegoda, 1983, 171).

Aquestes idees ressonen completament a tot allò exposat i apreciat a les obres de Poussin, consonants a les pintures de Rafael. Citant novament Félibien, dins els seus *Diàlegs sobre la vida i les obres dels més excel·lents pintors antics i moderns* (1666), a mig camí entre el discurs teòric i biogràfic, fou qui traçà una evolució artística que permeté presentar Poussin com a pintor de màxima excel·lència, i deixar constància de la supremacia de l'art francès en aquests moments (Fernández i Bassegoda, 1983, 171). Chambray i Bellori ja havien exposat la rellevància del moviment i el valor expressiu de les accions, que semblava convertir-se en gairebé clau única de valoració d'una pintura. Per a Félibien (1666) era la part que «engendra la belleza i da vida a las obras» (extret de 1983, 187) i fou en Rafael en qui trobaren la perfecta representació d'aquestes característiques. Ell era qui mostrà l'acceptable i acceptada relació entre cos i ment, fet que portà a desbancar l'excel·lència vasariana atribuïda a Miquel Àngel. En aquest sentit, Chambray (1662) consideraria que Buonarrotti es mostrava tan rústic i desagradable que no havia tingut cap mena de consideració en el decòrum (Fernández i Bassegoda, 1983, 173). El decor, dins una institució defensora de la norma, era indispensable en la representació solemne de l'home, física i espiritual, a la qual també s'havia d'adaptar l'artista. Aquesta conveniència reconeguda en Rafael i visible dins la tractadística italiana anterior, era quelcom indispensable per al pintor acadèmic, ja que permetia el control de si mateix, i assegurava, en aquest sentit, més adaptació i compromís amb el protocol (Fernández Giraldo, 2016, 136) i continuava, per tant, una similitud més amb la figura del mestre.

Aquesta visió pejorativa cap a les passions exacerbades quedava vinculada al color, entès com quelcom arbitrari, canviant en la natura i divergent del *disegno*. La rellevància atribuïda al dibuix, en herència del model acadèmic italià, també es presentava com el principi idoni capaç d'assolir les exigències del que posteriorment seria el *Grand Gôut* francès. Per tal d'enaltir la figura del monarca, es requeria d'una pràctica sistematitzada, pragmàtica, que permetés treballar per mitjà de fórmules intercanviables, universals i solemnes, però també predicibles i controlades. El dibuix, que permetia fer elements permanents en la natura com la forma i el contorn, era més fàcilment adherible a aquestes premisses que el color i, per tant, fou una defensa indiscutible des dels inicis de l'acadèmia francesa (Fernández Giraldo, 2016, 136).

La línia també era la que permetia recórrer a l'ús de la geometria i la perspectiva, elements revaloritzats al Renaixement i que, ara, també s'apreciaven en la tractadística barroca. Dins la vida que Bellori dedica a Poussin es troba un frontispici dedicat a l'artista, titulat *Lumen et umbra* (1672) (Fig. 33), en el qual es mostra una dona que assenyala una pintura amb objectes en perspectiva inserits en l'espai, i emfatitzava quelcom característic de l'obra de Poussin. En aquest sentit, i en consonància a la *Idea de la perfecció de la pintura* de Chambray, l'artista va mostrar interès en l'estudi de l'òptica, la llum i la correcta i acceptable traducció del color. A partir dels seus dibuixos, evidencia la comprensió de les diferents qualitats lumíniques que, segons la seva procedència i intensitat, afecten el color i agudesia de l'ombra (Bell i Willette, 2002, 219-220). Per Pauline Maguire, Poussin es va beneficiar dels manuscrits relatius a aquestes qüestions de da Vinci (citat a 2002, 220), fet que no deixa de ser significatiu, en tant que ens permet aproximar l'artista a l'estudi del natural i també a una de les majors influències de Rafael.

França era hereva, per tant, de la cohesió entre *Idea* i natura, un equilibri que es podia mantenir a través de l'Antiguitat, d'aquesta natura depurada i idealitzada. La seva adopció, en aquest sentit, venia condicionada per les seves preocupacions estètiques però, també, per la capacitat normativa que el món clàssic possibilitava (Fernández Giraldo, 2016, 136-137), normes i regles perfectament consolidades en les quals Rafael havia mostrat l'excel·lència. Ser equiparat amb la seva figura era tot un honor al qual, novament, artistes com Poussin s'adheriren, i en possibilitaren la reputació acadèmica i, en el cas dels estudiants, la tranquil·litat de saber que estaven realitzant les obres tal com devien ser, en coherència amb el *Gran Gust* demanat des de la monarquia. L'urbinès, novament, es trobava dins un ambient prou fructífer com per continuar erigint-se com el principal artista modèlic i prestigiós que calia seguir.

El neoclassicisme com a rafaèlisme a tot Europa i la seva convivència amb les idees dels moderns i els revolucionaris

La mirada i rellevància dirigida cap als antics continuà amb l'arribada del canvi de segle. Aquesta derivà, no obstant, en dos camins diferents: el primer d'ells, destacable per una profunda admiració i estudi del món clàssic i, el segon, en una equiparació amb ell: és el

que es conegué com la *Querelle des Anciens et des Modernes*, que es devia iniciar a les darreries del segle anterior.

Pel que fa als defensors de l'Antiguitat, es continuà la teoria de la bellesa ideal i, consegüentment, l'admiració cap a artistes modèlics com Rafael i Poussin. Tanmateix, aquest ideal partia d'un nou element: el redescobriment de la Grècia clàssica al segle XVIII. Les excavacions de Pompeia i Herculà realitzades, seriosament, cap al 1730, promogueren viatges d'artistes cap a aquestes localitats, així com una consciència històrica que derivà en compilacions enciclopèdiques, com ara la reconeguda *Història de l'Art* de Winckelmann (1764), símptoma d'aquesta mirada científica i arqueològica de l'Antiguitat. La voluntat d'aquest «vertader estil» o, posteriorment conegut com a Neoclassicisme, era la de realitzar obres com a veritables *exemplum virtutis*. En aquest sentit, es requeria d'un tractament solemne i majestuós dels personatges, amb una clara i correcta composició marcada per la simetria, el contorn de les figures i l'adequada disposició del color (Greenhalgh [1978], 1987, 213-215). Així doncs, les teories estètiques continuaren basant-se en els assoliments formals de Poussin, i artistes com Jacques-Louis David, ho exemplifiquen. *La mort de Sòcrates* (1787) (Fig. 35), composada a imitació d'un fris antic i marcada per la racionalitat i harmonia de la distribució dels personatges, demostra un notable treball de la gestualitat i expressions representades, així com una voluntat arqueològica en la recreació del mobiliari i les vestidures (The Metropolitan Museum, s. d.). No és d'estranyar que Reynolds, al respecte de la composició, argumentés que es tractava del més gran avenç realitzat des de la Capella Sixtina i les *Stanze* de Rafael (Greenhalgh [1978], 1987, 226).

Europa sencera estava subjecta a les obres de l'urbinès i, aquesta fascinació, també quedà exemplificada amb la figura de Napoleó i el conegut museu napoleònic. Les seves campanyes arreu d'Europa el portaren a l'apropiació de diferents tresors artístics procedents de les nacions conquerides, on els més demandats foren, d'una banda, les escultures de l'Antiguitat i, de l'altra, les obres de Rafael. En aquest sentit, considerant Rafael i el seu mestratge com quelcom etern, es va voler assegurar de la correcta preservació de les seves pintures, i va traspasar el suport de la taula al llenç. Si bé aquest fet implicà conseqüències de degradació de les peces, aquesta bona intenció cap a l'urbinès testimonia una continuïtat en la seva importància artística (Museo Nacional del Prado, 2017).

L'autoritat de Rafael havia quedat consolidada a la segona meitat del segle XVII dins el discurs acadèmic francès, i fou a les últimes dècades del mateix segle, quan s'estengué a Anglaterra. La monarquia britànica, en temps de Guillem III, havia decidit restaurar i exposar els set dels deu cartrons adquirits anteriorment per la corona al Hamptoun Court. Aquest fet suposava una significació i apreciació estètica diferent, que tingué conseqüències en la seva contemporaneïtat. Així doncs, la notícia fou aprofitada pels teòrics, artistes i gravadors anglesos, que tractaren d'evidenciar-ne el valor artístic, i els van convertir en l'obra de mestres antics més coneguda d'Anglaterra. Al mateix temps, els posicionaren com una mena d'estàndard universal, que permeté millorar i assegurar el prestigi cultural de la nació. Amb l'evidència que les millors peces del principal artista canònic de l'acadèmia es trobaven en territori britànic, els cartrons esdevingueren un preludi per a la fundació de la *Royal Academy* al 1786, així com la perfecta oportunitat d'equiparar-se a la magníficent acadèmia francesa. També en el cas anglès trobem publicacions biogràfiques com les de Richard Graham, que descrigué Rafael com el príncep dels pintors moderns (citat a Hsieh, 2009, 903). Alhora aparegué la traducció de diferents tractats de teòrics francesos, entre ells Félibien, que també suposà la difusió d'idees classicistes. Pel que fa a la publicació de pintures en format imprès o textual, una pràctica iniciada a Europa entre finals de segle XVII i inicis del XVIII, destacaren les còpies dels cartrons rafaelescs pintades per Thornhill, així com altres versions gravades⁸ que, no només gaudiren de gran èxit i jugaren un paper fonamental dins l'Escola Britànica i la formació dels artistes, sinó que també significaren una potencial difusió de l'obra del mestre a un públic molt més ampli (2009, 899 -903).

És destacable el gran canvi que tingué el gravat de traducció a partir del segle XVIII. Si bé aquesta pràctica s'havia iniciat amb el vincle Rafael i Raimondi, no s'assolí un grau d'elevada perfecció i voluntat reproductiva fins al Set-cents.⁹ La *Verge de la cadira*, de

⁸ Per a més informació sobre altres exemples de versions gravades vegeu "Publishing the Raphael cartoons and the rise of art-historical consciousness in England, 1707-1764", de Chia-Chuan Hsieh (2009).

⁹ Per tal d'exemplificar aquest fet i establir una comparativa vegeu l'estudi "Nicolas Poussin: An artist Lost in Art Historical Periodization", de Kathryn N. Farrar (2008, 24-27). Tot i que l'objectiu de l'article va dirigit a la relectura de l'artista a través de Marino, permet apreciar la recepció del gravat de Raimondi, així com la descripció vasariana de l'obra del *Parnàs* de Rafael, allunyades de la lògica classicista, en el posterior *Parnàs* de Poussin.

Rafael Morghen (Fig. 34), és un bon exemple d'aquesta realitat. Les composicions de Rafael, alterades i, moltes vegades, mancades d'una veritable transmissió del seu llenguatge classicista, ara mostraren un veritable trasllat de la seva humanitat i gràcia característiques.

Conscient de la rellevància que els tapissos de Lleó X havien tingut des de la seva completa exposició a la capella vaticana l'any 1521, també la monarquia espanyola, igual que altres regnes europeus, es mostrà interessada en la reedició dels esmentats tapissos. Actualment es conserven dues reedicions dels *Fets dels Apòstols* dins les col·leccions reials, corresponents als regnats de Felip II i Felip III. Aquest fet és una clara mostra de la rellevància de Rafael a Espanya des d'un moment primerenc i la rellevància dels seus tapissos en el context europeu. Però pel que fa a l'arribada de les corrents neoclàssiques dins el territori espanyol, anàlega a l'adopció d'aquests en altres territoris, fou a través d'una profusa anàlisi crítica de les fonts del classicisme, l'interès cap a l'arqueologia i l'estudi de la tractadística el que permetria aquesta renovació estilística. La primera creació institucional oficial, datada el 12 d'abril de 1752 i patrocinada per Ferran VI, fou la *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*. De la mateixa manera que el cas anglès i, en consonància amb el model francès, tractaren de convertir la matèria artística en quelcom reglat i protocol·litzat, els viatges a Roma per als estudiants més destacats continuaren estant presents, sempre des d'aquesta voluntat pedagògica i d'aprenentatge dels antics. Resulta de gran interès la figura d'Anton Raphael Mengs que, si bé fou un destacat teòric i pintor acadèmic francès, les seves idees es difongueren per tot Europa i, en vida, deixà una forta petjada dins el territori espanyol. Els seus tractats, reflex d'aquesta mentalitat neoclàssica, destacaven pel seu gust erudit cap a l'Antiguitat com també per una profunda admiració cap a Rafael. Immers dins la decoració de los *Reales Sitios*, Mengs gaudí d'una sèrie de joves ajudants, que es convertiren en els seus deixebles i dels quals ressaltà el seu predilecte Francisco Javier Ramos. Llaguno, respecte del seu *San Pedro curando al tullido en la puerta del templo* (1783) escrigué que no havia vist mai quelcom tan rafaelesc (Jordán de Urríes, 2013, 107).

Així doncs, amb el neoclassicisme, que anava expandint-se per tot Europa, es difongué una teoria i estètica classicista de la qual Rafael continuava erigint-se com a principal model que calia seguir. No obstant això, si bé hem destacat la difusió de les idees classicistes a través de teòrics com Fèlibien o Mengs, dins la seva contemporaneïtat,

també destacaren altres autors com Roger De Piles. La seva figura permet evidenciar els canvis i la crisi primerenca del pensament acadèmic, subjecte entre la segona meitat del Sis-cents i principis del Set-cents. La ja esmentada *Querelle des Anciens et des Modernes* tingué el seu paral·lel, exclusiu de la pràctica pictòrica, en la polèmica entre *poussinistes* i *rubenistes*, és a dir, entre els partidaris de la primacia del dibuix i els partidaris de la primacia del color.

Si bé la màxima ortodòxia acadèmica, tal com hem evidenciat, defensava la primera opció en tant que entenia la pintura com quelcom intel·lectual, el *Diàleg sobre el color* (1673), de Roger De Piles, tractava de demostrar la rellevància d'ambdues dins l'obra. Reivindicar la rellevància del color era apreciar, en la pintura, no només allò que apel·la a la ment, sinó també als sentits. En una obra posterior, *Idea del perfecte pintor* (1699), l'autor indicava que era preferible que els quadres instruïssin, però «*si no lo hacen siempre tendremos el placer de ver en ellos un tipo de creación que nos divierte y que pone en movimiento nuestras pasiones*» (citat a Fernández i Bassegoda, 1983, 202).

Posar en dubte la primacia del *disegno* era equivalent a posar en dubte el sistema d'ensenyança en el qual s'havia basat el món acadèmic i, alhora, la bellesa unitària de les diferents arts intel·lectuals. Si el dibuix era atractiu per a la ment, el color ho era per a les passions i, en aquest sentit, la bellesa objectiva que s'havia consolidat al Renaixement a partir de normatives, adreçada al gaudi dels intel·lectuals, ara quedava alterada pel camí de la subjectivitat. Es tenia en consideració l'efecte de l'obra sobre un mateix, i feia que el gaudi de la pintura no depengués del valor moral del tema o la perfecció tècnica assolida i arribés a un públic més ampli. Alhora, els seus defensors també considerarien que el color tenia una capacitat d'*engany* de la vista superior a la del dibuix, fet que no només significava qüestionar, novament, la primacia del disseny, sinó també la de la bellesa ideal. El concepte d'*engany* era el que havia quedat atribuït a la pràctica pictòrica dels Països Baixos i la pintura naturalista.¹⁰ Per més que l'acadèmia també hagués dirigit la seva atenció cap a la natura, aquesta sempre ho havia fet des del criteri de selecció, entès

¹⁰ Per emfatitzar el punt de vista classicista vers les obres naturalistes, ens resulten suggerents els següents exemples exposats per Fernández Giraldo, que comenta aquest apropament cap al natural, comparant els Països Baixos amb Itàlia, tenint o no present la cerca de l'Ideal: Reynolds, davant d'una col·lecció d'obres holandeses, opinà que «*es únicamente a los ojos a lo que se dirigen las obras de esta escuela*» i Miquel Àngel, en paraules de Francesc d'Holanda, havia considerat que, a Flandes, pintaven per «*engañar la vista exterior*» (2016, 73-75).

com un principi *imitatiu* de la realitat, tractant de trobar aquella bellesa depurada que, tal com havíem destacat, es trobava en l'escultura clàssica i, indiscutiblement, en l'obra de Rafael. Si bé el pensament de Bellori, abans exposat, era una mostra contrària al naturalisme, l'opinió dels coloristes es tractava del manifest més naturalista que s'havia formulat a França fins aleshores i, per tant, tot un criteri allunyat de l'Ideal acadèmic. (Blunt [1953] 1998, 373; Fernández i Bassegoda 1983, 166-168).

El qüestionament del món clàssic com a supremacia artística, que era el que definiria la segona querella ja mencionada, vindria reivindicada per Perrault, qui considerava que els moderns havien aconseguit grans avenços dins el món de les ciències i, també, en les arts. La defensa d'aquesta premissa suposava un atac directe, novament, cap als principis acadèmics, en tant que el món clàssic havia servit de base crítica en la valoració d'obres contemporànies.

Si bé el Rafael que arribà a inicis del segle XIX era el Rafael neoclàssic, fou també en aquests moments quan començaren a interessar altres aspectes de l'obra del mestre. Dins el grup d'estudiants i deixebles de Jacques-Louis David, a qui havíem destacat com a fidel seguidor de Poussin i que va poder estudiar l'obra de Rafael a Roma, començà a detectar-se una estètica *primitivista*, i foren aquests principis els que feren apreciar un Rafael anterior al del període romà (Museo Nacional del Prado, 2017). La mateixa societat que havia fixat la seva atenció en la República romana abans que en l'Imperi, així com la prioritat de la Grècia homèrica sobre la Roma de Virgili, també s'interessà per l'època medieval, especialment Anglaterra i Alemanya, realitzant importants treballs sobre els seus manuscrits i la seva història (Greenhalgh [1978] 1987, 216). En aquest sentit, l'interès cap aquelles societats més antigues, marcat per la concepció virtuosa i lliure de l'ésser humà en el seu "estat natural", també traslladà una apreciació diferent en Rafael, i es valoraren molt més les seves primeres obres.

Dins aquests primitius i, contraposant-se a la figura romàntica de Delacroix, destacà Ingres. La seva devoció cap a Rafael i Poussin pot exemplificar-se amb l'obra *Apoteosi d'Homer* (1827) (Fig. 36), on visualitzem el retrat dels dos mestres a la banda esquerra de la composició. No obstant això, i en consonància a la seva mentalitat *primitivista*, mostrà interès en aquelles sagrades famílies d'època florentina i els seus primers anys romans. Aquestes cronologies eren preferents en tant que Rafael encara era autònom i no havia derivat l'execució al seu taller. Dins la mentalitat de l'època, l'etapa posterior a les

primeres *Stanze*, on gairebé era incapaç de satisfer les seves demandes, deixava veure una decaiguda en la qualitat artística de les obres i, al mateix temps, un descens en el seu compromís amb l'art que, com a artista, devia mantenir. Quedava diferenciats, en aquest sentit, un Rafael pur i incontaminat d'un Rafael sucumbit al poder i la fama. Com a reflex d'aquest pensament, trobem obres tan significatives com *El Vot de Lluís XIII* (1824) (Fig. 37), clarament deutora de la *Mare de Déu de Foligno* (1511-1512) (Fig. 38), que havia estat una de les obres mestres dins el museu napoleònic (Museo Nacional del Prado, 2017).

La seva obra, ancorada dins l'academicisme únicament en aparença (Museo Nacional del Prado, s. d.), també mostra l'allunyament del cànon classicista en obres com *Júpiter i Tetis* (1811) (Fig. 39). Pel que fa al naturalisme de les anatomies, aquestes es mostren arbitràries. En primer lloc, la proporció monumental del Deu mitològic queda contraposada amb la de la reconeguda nereida, de menor format. Alhora, si bé hi ha un detallisme, gairebé fotogràfic, en la definició de les teles i els objectes, aquest també queda interromput per aspectes poc verídics, com ara el perfil de Tetis, clarament deutor de les ceràmiques del món grec. Es tractava, per tant, d'una desviació dels cànons academicistes a favor d'una estilització primitivista, destacable pels seus traços simples i espais plans (Rosenblum i Janson [1984], 1992, 84).

Aquesta mateixa mentalitat es reflectí a Alemanya dins el grup dels *natzarens*, que tingué el seu ressò a Anglaterra amb el grup dels prerafaelites i que també es deixà sentir dins el territori espanyol. El primer grup tingué per objectiu la renovació de l'art religiós, basada en els millors moments de la història de l'art com eren, dins la seva mentalitat, la primera pintura de l'època medieval i renaixentista. En aquest sentit, tan sols tenia cabuda el primer Rafael. Un dels seus més destacats membres, Friederich Overbeck, recreà, en obres com *Itàlia i Germania* (1811-1829) (Fig. 40), les senzilles harmonies pròpies dels contorns del mestre (Rosenblum i Janson [1984], 1992, 97-99). Veiem, al mateix temps, com aquest gust per perfilar les figures mostraria la seva total negació cap als suaus efectes de l'*sfumatto* leonardesc i, per tant, també a la construcció de les figures, a partir de jocs de llum i ombra que s'havien avalat en Poussin. Al llarg del Set-cents i el Vuit-cents va tenir lloc un ferment nacionalista, que permet comprendre aquesta mirada cap a l'edat mitjana o primer renaixement, cap als orígens. Precisament, els llocs on primer es donà fou en aquells dèbilment romanitzats, com Anglaterra o Alemanya. Alhora, la definició del terme *romanticisme*, tal com indica Fernández Giraldo, resulta complexa,

però quelcom propi és un sentiment d'inadaptació a la seva contemporaneïtat i, paral·lelament, tenia sentit recuperar una època considerada com a obscura, que havia estat injuriada per l'acadèmia. Per tant, d'això es tractava: de cercar la seva antítesi en tot moment (2016, 71; 275).

Aquesta renovació dins el pensament estètic fa palès en una figura clarament representativa dins l'acadèmia britànica com fou el seu primer president, Joshua Reynolds. Dins els seus *Quinze discursos davant l'acadèmia* (1768-1790), si bé els primers d'ells recolliren els tòpics més habituals de la tendència, com ara l'estudi de la natura, el recurs a la història o l'apreciació de Poussin i l'escola romana, entre d'altres, fou en l'últim d'ells, realitzat al 1790, on realitzà una alabança cap a Miquel Àngel. Aquesta influència renovada a Anglaterra tenia el seu paral·lel en l'auge de l'estètica del sublim. En aquest sentit, destacava d'ell el seu interès per l'exploració de les regions desconegudes de la ment, la seva voluntat d'innovar i el seu desig per traspassar límits (Calvo Serraller, 1982, 108). Resultava, de gran significació, la consideració següent:

[...] *Las pequeñas elegancias del arte, en presencia de estas grandes ideas expresadas con tal grandeza, pierden todo su valor, y se consideran, por el momento al menos, indignas de nuestra atención. El criterio correcto, la pureza de gusto que caracterizan a Rafael, la exquisita gracia de Correggio y el Parmesano, se desvanecen ante ellas* (citat a 1982, 108).

Aquesta darrera cita ens permet parlar sobre com, si bé el món acadèmic va tendir a la uniformitat, dins el romanticisme trobaríem la multiplicitat, amb una gran diversitat de moviments que es mostrarien contraris a ell. En aquest sentit, el misticisme propi de la sensibilitat vuitcentista, que ja es deixa percebre en el discurs de Reynolds, podia encaixar perfectament amb la intensa religiositat pròpia del món medieval, que era la que caracteritzava al grup dels natzarens i prerafaelites. Alhora, els romàntics no jutjaven una obra com els clàssics moderns. Davant el rebuig a la norma, hi havia el rebuig a establir un judici objectiu. L'art era una qüestió de fe, apassionat i allunyat d'autoritarismes (Fernández Giraldo, 2016, 287-291).

Aquesta mirada cap a la llibertat coincidia amb una època plena de revolucions socials que van fer debilitar l'Antic Règim, aquell que havia fet de l'acadèmia francesa un veritable projecte de control i adoració del monarca. Recollint les idees de Fernández

Giraldo, si l'acadèmia britànica no s'havia format des d'aquestes sòlides bases de dictadura artística i gaudia d'una major independència econòmica vers la monarquia, tenia sentit que en ella es deixés sentir, més ràpidament, aquesta nova mentalitat (2016, 190-191).

Al llarg d'aquests exemples podem constatar que Rafael no seria oblidat, sinó qüestionat. Signe de l'ombra que encara deixava sentir la seva figura, un element que cridaria l'atenció, en aquests moments, fou la seva mort, i una obra com *La mort de Rafael* (1866) (Fig. 41), de Henry Nelson O'Neil, és un clar exemple. Fou cap a la segona meitat del Vuit-cents quan les restes de l'artista van ser exhumades del Panteó i s'encetà una campanya de cerca del seu cos, on trobem personalitats involucrades com Overbeck, esmentat anteriorment. Aquest esdeveniment fou una gran notícia que, inevitablement, cridà l'atenció dels artistes, així com a la representació biogràfica de l'*Urbinate* (Bardovskaja i Sogliani, 2009, 34-35). L'obra ens permet apreciar com, si bé el seu mite, la fortuna de la seva figura, continuava estant present, les formes de representació escollides eren completament diferents al llenguatge formal del mestre. Es tractava de la recreació d'un fet històric però, des del nostre punt de vista, si bé passada per la llum d'un filtre romàntic, també es realitzava des d'una òptica documental, amb una naturalitat i franquesa que era pròpia de la pintura de l'època i que, segons Rosenblum i Janson, no deixava de tenir el seu paral·lel amb els progressius avenços fotogràfics del moment ([1984] 1992, 192-193; 196; 316-317).

Aquesta modernitat continuà a la dècada de 1860, on també trobem artistes com Édouard Manet. Dirigint-nos novament a Rosenblum i Janson, els autors indiquen com per a molts fou el primer pintor modern i, per a altres, fou l'últim gran artista dels grans mestres ([1984] 1992, 334). Ambdues interpretacions permeten adreçar-nos cap a la seva coneguda obra *El dinar campestre* (1863) (Fig. 42). Recolzant-nos en les apreciacions formals dels autors, l'obra mostra, de manera evident, una al·lusió al *Jurament de París*, de Rafael. Si bé la composició d'aquesta pintura es tornava a articular des d'un triangle geomètric, el grup de prohoms representats havien deixat de mostrar la unitat de les *Stanze* rafaelesques. Cadascuna de les figures es mostrava concentrada en un acte concret, sense que hi hagués cap mena de connexió narrativa entre elles que permetés compactar el grup representat ([1984] 1992, 338-339). Manet estava trencant amb les normatives i, si bé continua establint-se un clar deute de prestigi amb Sanzio, el cert és que l'estil del mestre havia deixat de tenir cabuda dins aquesta segona meitat de segle, que posava a disposició

tota una gran diversitat de gèneres pictòrics a favor de la llibertat expressiva de l'artista. Notablement, els canvis apuntaven cap a la plasmació de la modernitat, del color i el present, que s'allunyaven de l'art oficial dels salons i, per tant, del cànon, de la norma i, inevitablement, també de Rafael.

Conclusions

El present estudi podria ser conclòs tot dient que, la fortuna del llegat classicista de Rafael, acotada entre el Cinc-cents i el Vuit-cents és, de fet, una mostra del pes del món clàssic al llarg del procés d'autonomia de l'art. Tal com havíem argumentat, la tradició grecoromana, recuperada amb èxit al Renaixement, s'havia mostrat com una base sòlida i ferma, d'alt prestigi, sobre la qual basar el caràcter liberal de les arts. Al mateix temps, s'havia cercat una mirada científica, que parlés de la figura erudita de l'artista i la desvinculés de la societat gremial.

Aquesta voluntat de prestigi de la qual el món de la pintura formava part, fou la que Rafael va conèixer i la que permet comprendre la creació del seu llenguatge. El recorregut aquí traçat, a través de la mirada cap al naturalisme i dolçor de les obres de Perugino, l'interès empíric i la varietat harmònica de les formes de Leonardo, així com la corporalitat de les figures de Miquel Àngel, la bellesa expressada per Alberti o l'arquitectura classicista de Bramant, són part del cercle humanista que Sanzio va poder conèixer i que li van permetre sintetitzar, un llenguatge classicista que, tal com vam veure, es consolidà de manera definitiva a la Roma del Cinc-cents. Aquest va ser el que es presentà com un veritable cànon que calia seguir dins les acadèmies modernes i, si bé Rafael era anterior a aquest moment, esdevindria la principal figura al llarg dels segles als quals aquest treball ha dedicat.

Però quins foren els motius que el portaren a adquirir tant de pes elevat dins del món institucional? Tal com indiquem, la ciutat que permeté que Rafael passés a la història fou la ciutat romana. Una tradició emmirallada en elements prestigiosos i intel·lectuals com la ciència, la poesia i el món clàssic era perfectament admissible dins un entorn de tan elevada classe social i intel·lectualitat com la del papat romà, que en aquell moment era governat per Juli II. El prestigi i distinció que es cercava a través d'aquest llenguatge,

com també l'involucrí de Rafael dins un patronatge d'elevada reputació, significà un veritable augment de la seva popularitat i de les seves demandes que, necessàriament, haurien de derivar en la creació d'un dels més grans tallers de l'època. Tal com havíem indicat, a partir d'aquests moments, es traçà una via estilística paral·lela, que es desvinculà, progressivament, del llenguatge classicista excel·lit amb Juli II. Els condicionants, no només van ser el gust aristocràtic de Lleó X, de gran significació per parlar d'aquests canvis, o la derivació a diverses mans pel que fa la finalització de les peces. El coneixement, facilitat en el nostre cas per Tom Henry i Paul Joannides (2012), de l'elevada revisió i dibuixos preparatoris del mestre, era el que permetia evidenciar com els canvis formals es devien, en part, a la seva pròpia creativitat. Si bé es tractava d'un estil que s'aguditzà amb els seus deixebles, el mateix Rafael, en els seus últims anys, va començar a orientar-se cap a aquest estil manierista, un fet que havia estat apreciat, prèviament, per grans noms dins la historiografia artística com Frederick Antal ([1987] 1988).

En aquest sentit, ens va sorprendre la brevetat del llenguatge classicista en vida de Rafael i la gran significació i fortuna posterior que, el mestre rebé, en part, gràcies a aquest. En primer lloc, la brevetat de durada del més pur classicisme en Rafael es justificava per la seva constant voluntat experimental i, al mateix temps, per la seva ràpida capacitat d'aprenentatge, evident en els seus primers anys d'activitat. Pel que fa a l'afortunada adopció i difusió d'aquest llenguatge, assolit en l'època romana, al llarg del temps, resulta coherent quan l'objectiu, per part dels artistes classicistes, era el de continuar traçant les bases de liberalització de les arts iniciades al Renaixement. Es tractava de seguir facilitant el seu camí, directe a la intel·lectualitat i prestigi social, a través de motius prou vàlids i prestigiosos sobre els quals es podia recolzar.

Aquest enginy que caracteritzava Rafael ens va permetre reflexionar sobre la prematura mort del mestre, en relació a la seva pòstuma consideració. Si la seva immortal voluntat per esponjar novetats artístiques hagués pogut ser continuada, vam preguntar-nos si l'estil del mestre hauria derivat en un manierisme exacerbat i, per tant, si hauria tingut la repercussió, la transcendència i la connotació classicista i canònica que se li va atribuir al llarg dels segles. Es tracta però, evidentment, d'un dubte que mai podrem arribar a resoldre.

Precisament, el pas següent cap a la fortuna rafaelesca va tenir lloc el 6 d'abril de 1520. La ciutat romana es va omplir de tristesa, i els seus contemporanis van plorar la seva mort. A partir d'aquell moment, la definitiva arribada del manierisme, si bé va oblidar la homogeneïtat de l'obra final de l'urbinès a favor de la creativitat i tergiversació de les formes clàssiques, sempre va continuar mantenint el record de les ensenyances dels antics mestres que, a partir de la segona meitat de segle, van gaudir d'una elevada consideració social. La mort de Rafael coincidia amb aquest moment, en el qual resultava coherent redactar i deixar constància de la vida dels artistes, on el món del gravat permetia la difusió de les seves obres i on existia la voluntat de col·leccionar les pintures dels més destacats mestres de l'Alt Renaixement.

La mirada manierista a favor de l'ideal, allunyada de l'estudi de la natura, també va permetre dotar de gran significació al *disegno* i a la Idea de l'artista, dos punts que, indiscutiblement, van ser de gran importància per a la formació de les acadèmies i la mirada en Rafael. El mite al qual s'havia submergit després de la seva mort, passant per la voluntat de mantenir-lo present a través del gènere biogràfic, el gravat, o el sepulcre dins el Panteó, havia derivat en artistes que volien imitar la seva figura, seguir el seu exemple i equiparar-se a ell. En aquest sentit, la fonamental constitució d'un cànon d'autors imitables dins el classicisme que argumentava Aguiar e Silva (citada a García Jurado, 2021), i a la qual nosaltres remetièm dins el nostre apartat introductori, començava a plantar les seves llavors, en el cas de Rafael, en aquests moments, dins el manierisme. Al llarg del nostre recorregut ens havíem dirigit cap a Zuccaro, que va intentar que el seu germà fos sepultat al Panteó, així com a Parmigianino, qui va ser equiparat als graciosos costums de l'urbinès. Però si algú va destacar per la seva clara voluntat de recuperació del llenguatge clàssic a Itàlia fou Annibale Carracci, ennoblit, principalment, per Gian Pietro Bellori. Amb aquesta renovació, la tradició clàssica i Rafael es mostraven com veritables motius de prestigi sobre els quals recolzar-se. Tant el dibuix com l'aprenentatge d'ambdós resultaven de gran coherència per assolir un bon posicionament artístic i social.

Vam veure com la visió d'Itàlia com a patrona de les arts i el món antic es van difondre per Europa i, amb elles, la voluntat d'ennobliment de la figura de l'artista. Si bé en aquest territori del sud s'havien donat les primeres passes teòriques dins el món institucional, va ser a França on van consolidar-se de manera definitiva. La primera acadèmia francesa, l'*Académie royale de peinture et de sculpture*, feia la seva aparició l'any 1648, tractant

de mostrar la seva importància en una figura indiscutiblement deutora de Rafael com havia estat Poussin. Dins la seva obra destacava un clar predomini del dibuix, al qual el color quedava subordinat, un veritable ús de la geometria i la perspectiva i també un sentit decorós en les accions i passions representades, indubtablement deutors de Rafael i Leonardo. L'èmfasi en el seguiment d'aquestes premisses dins l'acadèmia era quelcom que permetia seguir apreciament Rafael, així com continuar difonent el llenguatge classicista al qual se l'havia associat, fins al punt d'esdevenir un veritable cànon per la resta de geografies europees.

Anglaterra i Espanya eren esmentades al nostre treball com a mostra del seguiment d'aquestes tendències durant el Neoclassicisme del segle XVIII. Si bé l'apropament cap al món clàssic es plasmà, progressivament, des d'una visió molt més científica i arqueològica del qual mai hauria fet Rafael però que, Poussin, havia començat a evidenciar, el seguiment del mestre i el classicisme continuaren portant-se per bandera. No obstant això, cap a la segona meitat del segle XIX, el mateix procés d'autonomia de les arts, que havia possibilitat l'apreciació del món antic i Rafael, presentà un clar qüestionament en el seguiment de les normatives classicistes i, per suposat, de la incontestada figura del mestre. El simple fet de voler enaltir una figura francesa com havia estat Poussin era signe de distinció d'un territori concret, així com la voluntat anglesa d'ennobrir-se a partir dels cartrons rafaelescs que la corona conservava. Es tractava d'una progressiva mirada cap al que era propi, un procés d'autonomia en el subjecte de la qual l'objecte artístic no en podia resultar exempt. L'apreciació del color i dels artistes contemporanis, dels *moderns*, així com també la difusió de nous gèneres pictòrics i noves fonts d'inspiració, divergents de la tradició clàssica romana, marcaven una heterogeneïtat i subjectivitat en la qual el seguiment de normes i autors canònics deixava de tenir sentit. Aquest canvi de mentalitat, visible en les paraules del darrer discurs del president Joshua Reynolds, demostraven aquest fet. Rafael continuava sent el protagonista en els discursos i en els nous moviments sorgits, com ara el preraphaelisme, que agafava el seu nom, precisament, per poder clarificar el nou rumb al qual encetaven dins la pintura.

El canvi de mentalitat, subjacent al romanticisme i l'estètica del sublim, condicionaven en la manca d'apreciació de la harmonia de les formes, de la *grazia*, de la tranquil·litat i dignitat de les figures, de la recreació d'espais solemnes i classicistes que, amb Rafael, havien esdevingut modèliques. En conseqüència, s'apreciarien noves figures

desvirtuades, indiscutiblement, per les virtuts de l'urbinès com fou el cas de Miquel Àngel. Si bé s'havia aconseguit trencar, progressivament, amb la predilecció vasariana de Buonarroti, Joshua Reynolds, amb el seu últim discurs, demostrava la rellevància que agafaria novament el toscà i que, en conseqüència, acabaria destronant a aquell que havia glorificat el món de les acadèmies i la reputació dels artistes classicistes. Rafael, si bé no fou tan obsolet, mecànic i decadent com a partir de la segona meitat del segle XIX el món acadèmic va voler ser recordat, aquest treball ens ha demostrat que tampoc fou sempre tan clàssic com la història el va voler recordar. Si bé la seva figura és indubtablement coneguda arreu del món, no deixa d'entristir-nos com, dins la nostra més propera quotidianitat, poques persones saben de la seva significació i de la seva empenta dins la història de l'art occidental. En aquest sentit, el desglossament del llegat rafaelesc ens ha permès assolir els nostres objectius, comprendre'n la importància i, per tant, resulta de gran significació i interès incidir, novament, en els estudis actuals dedicats a les diferents etapes del mestre. Tots ells permeten evidenciar la complexitat i riquesa de la seva activitat artística, de la seva obra i, sobretot, contestar la mirada negativa i pejorativa cap una figura que, tal com aquest treball ha volgut apreciar, fou de les més rellevants i de més significació al llarg de la història de l'art occidental.

Llista de referències

Antal, Frederick. (1987) 1988. “Rafael entre el clasicismo y el manierismo: cuatro conferencias sobre la pintura de Italia central en los siglos XVI y XVII”. Traduit per Carlos Manzano. Madrid: Visor.

Aymonino, Adriano i Anne Varick Lauder. 2015. *Drawn from the antique : Artists & the Classical Ideal*. Exposició celebrada al Teylers Museum, Haarlem , 11 de març – 31 de maig de 2015 i al Sir John Soane’s Museum, Londres, 25 de juny i 26 de setembre de 2015. Londres: Sir John Soane’s Museum.

Bardovskaja, Larisa i Daniela Sogliani. 2009. *La morte di Raffaello. Storia di un dipinto di Felice Schiavoni*. Exposició realitzada al Palazzo del Te (Màntua), 11 d’octubre 2009 - 10 de gener de 2010. Milà: Skira.

Béguin, Sylvie; Cristiana Garofalo. 2002. *Raffaello. Il catalogo completo dei dipinti*. Santarcangelo di Romagna: Octavo.

Bell, Janis i Thomas Willete, ed. 2002. *Art History in the age of Bellori. Scholarship and culture politics in seventeenth century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.

Blunt, Anthony. 1998. *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*. 4a edició. Madrid: Cátedra.

Brown, David Alan. 1992. “Raphael, Leonardo and Perugino: Fame and Fortune in Florence” a *Leonardo, Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508*, editat per Serafina Hager. 29-53. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Bullón de Diego, José Maria. 2018. “Disegno e Idea. Teoría y práctica del dibujo a partir del renacimiento”. *El ornitorrinco Tachado*, n. 7: 35-45.
<https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/9699>.

Calvo Serraller, Francisco, ed. *et al.* 1982. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Calvo Serraller, Francisco. 2001. *Fuentes de la Historia del Arte Vol. 2*. Madrid: Historia 16.

Carrió-Invernizzi, Diana. 2015. “Tema 1. Italia” a *Historia del Arte de los siglos XVII y XVIII. Redes y circulación de modelos artísticos*, Alicia Cámara Muñoz i Diana Carrió-Invernizzi, 19-84. Madrid: Editorial Universitaria Ramón de Areces.
<https://www.cerasa.es/media/areces/files/book-attachment-2444.pdf>

Croce, Francesca Susanna. 2023. “Hic est raphael? Carlo Maratti y la figura del artista en el siglo XVII”. *Anales de historia del arte*, n. 33: 61-73.
<https://doi.org/10.5209/anha.86000>.

Cuzin, Jean-Pierre, Jacques Thuillier i Martine Vasselin. 1983. *Raphaël et l'art français: Galeries nationales du Grand Palais*. Exposició celebrada a París, 15 de novembre de 1983 - 13 de febrer de 1984. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Farinella, Vincenzo, ed.; et al. 2020. *Raffaello: 1520-1483*. Milà: Skira editore.

Farrar, Kathryn. 2008. “Nicolas Poussin: An artist Lost in Art Historical Perioditization”. *The UCI Undergraduate research Journal* 11, 21-36.
https://archive.urop.uci.edu/journal/journal08/03_farrar.pdf.

Ferino Pagden, Sylvia i M. Antonietta Zancan. (1989) 1992. *Rafael. Catálogo completo de pinturas*. Torrejón de Ardoz: Akal.

Fernández Arenas, José; Bonaventura Bassegoda i Hugas, ed. 1983. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Barroco en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fernández Giraldo, Alejandro. 2016. “La autonomía del arte como problemática común a la academia y al arte moderno. De la imposición de la norma a la imposición de la libertad”. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona. Disponible a <http://hdl.handle.net/2445/98920>.

Ferrigno, Amélie. 2014. “Raffaello e Agostino Chigi, nascita di un nuovo stile pittorico: L'influsso del mecenate sulla pittura del maestro” a *Raffaello pittore, del segno e del*

colore, editat per Claudio Strinati. 5-29. Hal Open Science. <https://amu.hal.science/hal-01197220>.

Freedberg, Sydney Joseph. (1970) 1998. *Pintura en Italia 1500-1600*. Versió espanyola de Vicente Lleó Cañal. 4a edició. Madrid: Cátedra.

García Jurado, Francisco. 2021. "Clasicismo" a *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, F. García Jurado, dir. 106-115. Madrid, Guillermo Escolar.

Garriga, Joaquim, ed. 1983. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gombrich, Ernst H. (1995) 1999. *Història de l'art*. Traducció de Dolors Udina amb el suport de la Institució de Lletres Catalanes. Londres: Phaidon Press Limited.

Greenhalgh, Michael. (1978) 1987. *La tradición clásica en el arte*. Traduït per Pilar Navascues Benlloch. Madrid: Hermann Blume.

Greco, Gianpasquale. 2019. "Le sepolture di Raffaello e Annibale Carracci al Pantheon: un monumento "doppio e unico" nell'impresa di Giovanpietro Bellori e Carlo Maratti". *Il capitale culturale*. N. 19: 405-427. DOI: 10.13138/2039-2362/2000.

Henry, Tom i Paul Joanides, com. 2012. *El último Rafael*. Exposició celebrada al Museo Nacional del Prado (Madrid) juny - setembre de 2012. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Herrero Carretero, Concha. 2020. *Tapices de Rafael para la corona de España*. Amb motiu de l'exposició celebrada a Patrimonio Nacional del 3 de desembre de 2020 al 4 de juliol de 2021. Madrid: Patrimonio Nacional.

Hornik, Heidi J. 26 d'agost de 2008. Ressenya de *Taddeo and Federico Zuccaro: Artist-Brothers in Renaissance Rome*. DOI: 10.3202/caa.reviews.2008.87.

Hsieh, Chia-Chuan. 2009. "Publishing the Raphael cartoons and the rise of art-historical consciousness in England, 1707-1764". *The Historical Journal* 52, n. 4: 899-920. <https://www.jstor.org/stable/25643863>.

Insausti, Gabriel. 2009. "El alma cautiva: Ashebry y su «Autorretrato en espejo convexo»". *Revisiones*, 05: 25-56. <https://hdl.handle.net/10171/18461>.

Jordán de Urrés y de la Colina, Javier. 2013. "El clasicismo en los discípulos de Mengs" a *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Exposició celebrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 20 de novembre de 2013 - 26 de gener de 2014. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/mengs_y_la_antiguedad/clasicismo_discipulos_espanoles-j_jordan.pdf.

Kárpáti, Zoltán i Eszter Seres. 2013. *Raphael: Drawings in Budapest*. Exposició realitzada al Museum of Fine Arts (Budapest), 18 de desembre de 2013 - 30 de març de 2014. Budapest: Museum of Fine Arts.

Kwakkelstein, Michael W. 2002. "The Model's Pose: Raphael's Early Use of Antique and Italian Art *Artibus et Historiae*". *Artibus et Historiae* 23, n. 46: 37-60.
<https://doi.org/10.2307/1483696>.

Levey, Michael. 1994. *Pintura y escultura en Francia: 1700-1789*. Traducció de Jerónima García Bonafé. Madrid: Cátedra.

Leymarie, Jean. 1967. *Qui était Raphaël?* Ginebra: Editions d'Art Albert Skira.

Lhote, Jean - François. 1987. "Les Vite de 1672 de Bellori: hypothèses de reconstitution du programme iconographique et théorique". *Racar: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 14, n. 1-2: 55-62; 75-89. <https://doi.org/10.7202/1073453ar>.

Most, Glenn W. 2013. "Leer a Rafael. La Escuela de Atenas y su pretexto". *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, n. 13: 25-40.
<https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/view/407/364>.

Murray, Linda. 1977. *The High Renaissance and Mannerism: Italy, the North and Spain: 1500-1600*. Londres: Thames and Hudson.

Musée du Louvre. 2 de gener de 2024. "Le Jugement de Salomon".
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062441>.

Museo Nacional del Prado. 2 de febrer de 2016. “Rafael renacido: Francesco Mazzola llamado Parmigianino”. Vídeo en línea. 57:48.

<https://www.youtube.com/watch?v=l9hV05bpGTI>.

Museo Nacional del Prado. 3 d’octubre de 2017. “Rafael y el “no sé qué” de la belleza - Miguel Falomir”. Vídeo en línea, 1:23:48.

<https://www.youtube.com/watch?v=EXdFtUo6iA0>.

Museo Nacional del Prado. 6 de febrer de 2020. “Conferencia Nicolas Poussin (1594-1665) y su entorno, en el Museo del Prado”. Vídeo en línea, 1:01:22.

<https://www.youtube.com/watch?v=Sr6DL9L13PU>.

Museo Nacional del Prado. s. d. *Exposición Ingres*. Consultat el 10 de juny de 2024.

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/ingres/00e24782-cbd7-4f3e-af2b-46aa5a34d983>.

Nagel, Angel. 2000. *Michelangelo and the reform of art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Penny, Nicholas. 1984. “Raphael in the sixteenth and seventeenth centuries”. *Royal Society of Arts*, vol. 132, N. 5336, 485-500. <https://www.jstor.org/stable/41373776>.

Pérez Sánchez, Alfonso E. s. d. “Carracci, Annibale”. Museo Nacional del Prado. Consultat el 2 de juliol de 2024.

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/carracci-annibale/c43ec395-bc1a-4806-b378-171b5b2691fb>.

Praz, Mario. 1982. *Gusto neoclásico*. Traduït per Carmen Artal. Barcelona: Gili.

Rosenblum, Robert i H.W. Janson. (1984) 1992. *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Rubin, Saskia. 2018. “Domine, Quo Vadis? Annibale Carracci approaches an old the anew”. *Artibus et historiae: an art anthology*, n. 77: 231-252.

<https://artibusethehistoriae.org/chapter886.html>.

Ruiz García, Elisa. com. 2012. “Leonardo, prototipo de homo faber”. Celebrada a l’exposició *El imaginario de Leonardo. Códices madrid de la BNE*. 28 de maig - 29 de

juliol de 2012 a la BNE. 195-267. Madrid: Biblioteca Nacional.

<https://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Leonardo/Estudios/seccion1/subsec4/>.

Shearman, John. (1967) 1984. *Manierismo*. Traduït per Justo González Beramendi.

Madrid: Xarait Ediciones.

Suárez Quevedo, Diego. 2004. “Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, 1504. Hitos de la Historia del Arte quinientos años después”. *Cuadernos de Filología Italiana*, vol.11: 104-107. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0404110099A>.

Suárez Quevedo, Diego. 2011. “Centenarios, 1511-2011. Conclusión de la estancia rafaelesca de la Signatura y nacimiento de Vasari. Reflexiones, conjeturas”. *Anales de historia del arte*, n. 21: 73-121. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.v21.39612.

Suárez Quevedo, Diego. 2012. *Rafael y sus madonne romanas, 1511-1514. Invención, visualización, planteamiento, venustas*. Advocaciones Marianas de Gloria: simposium XX edició, San Lorenzo del Escorial 6/9 de setembre de 2012. 811-832. ISBN: 978-84-15659-00-6.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1980. *A History of Six Ideas: An essay in Aesthetics*. The Hague: Martinus Nijhoff.

The National Gallery. s.d. “Christ appearing to Saint Peter on the Appian way, Annibale Carracci”. Consultat el 29 de juny de 2024.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/annibale-carracci-christ-appearing-to-saint-peter-on-the-appian-way>.

The National Gallery. s.d. “Pope Julius II. Raphael”. Consultat el 10 de juliol de 2024. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-pope-julius-ii>.

Vasari, Giorgio. (1568) 1958. *Giorgio Vasari. Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*.

Traducció de Julio E. Payró. Barcelona: Éxito.

Ventra, Stefania. s. d. “San Luca dipinge la Vergine in presenza di raffaello”. Accademia nazionale di San Luca. Consultat el 6 de juliol de 2024.

<https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/san-luca-dipinge-la-vergine-1>.

Wölfflin, Heinrich. (1968) 1982. *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*. Traduit per Antón Dieterich Arenas. Madrid: Alianza.

Annexos



Fig. 1. Pietro Perugino. *Lliurament de les claus a sant Pere*. 1481-1482. Fresc. Museus Vaticans, Ciutat del Vaticà. Font: ©Wikipedia.



Fig. 2. Rafael Sanzio. *Les esposalles de la Verge*. 1504. Oli sobre taula. Pinacoteca de Brera, Milà. Font: ©Pinacoteca di Brera.



Fig. 3. Michelangelo Buonarroti. *David*. 1504. Marbre de Carrara. Galeria de l'Acadèmia, Florència. Font: ©Wikipedia.



Fig. 4. Rafael Sanzio, Estudi del *David* de Miquel Àngel. [c.1504?]. Dibuix a ploma i tinta marró. Museu Britànic, Londres. Font: ©The British Museum.



Fig. 5. Petrus Paulus Rubens. La lluita per l'estendard de la *Batalla d'Anghiari* de Leonardo. 1603. Dibuix amb pedra negra i tinta marró. Museu del Louvre, París. Font: ©Musée du Louvre.



Fig. 6. Bastiano da Sangallo. Còpia parcial de la *Batalla de Cascina* de Miquel Àngel. 1542. Grisalla. Holkham Hall, Norfolk. Font: ©Wikipedia



Fig. 7. Rafael Sanzio. *Trasllat de Crist*. 1507. Oli sobre taula. Galeria Borghese, Roma.
Font: ©Galleria Borghese.



Fig. 8. Pietro Perugino. *Lamentació de Crist mort*. 1495. Oli sobre taula. Galeria dels Uffizi, Florència. Font: ©Galleria Uffizi



Fig. 9. Rafael Sanzio. Fragment d'esbós de la *Batalla d'Anghiari* de Leonardo. 1503-1505. Dibuix. Museu Ashmolean, Oxford. Font: ©Finestre sull'Arte.



Fig. 10. Rafael Sanzio. *La Verge del Prat*. 1505- 1506. Tremp i oli sobre taula. Museu d'Història de l'Art, Viena. Font: ©Kunsthistorisches Museum.



Fig. 11. Leonardo da Vinci. *Verge amb el nen i Santa Anna*. 1503. Oli sobre taula.
Museu del Louvre, París. Font: ©Musée du Louvre.



Fig. 12. Rafael Sanzio. *Escola d'Atenes*. 1509-1510. Fresc. Museu Vaticans, Ciutat del Vaticà. Font: ©Wikipedia.



Fig. 13. Rafael Sanzio i taller. *Estances d'Heliodor, Expulsió d'Heliodor del temple*. 1511-1514. Fresc. Museus Vaticans, Ciutat del Vaticà. Font: ©Wikipedia.



Fig 14. Rafael Sanzio i taller. *Estança de l'Incendi del Borgo, Incendi del Borgo*. 1514-1517. Fresc. Museus Vaticans, Ciutat del Vaticà. Font: ©Wikipedia.



Fig. 15. Rafael Sanzio. *Madonna Sixtina*. 1512-1513. Oli sobre taula. Galeria dels mestres Antics, Dresden. Font: ©Gemälde Alte Meister.



Fig. 16. Rafael Sanzio. *Pesca miraculosa*, cartró per a tapís. 1515-1516. Aquarel·la sobre paper muntat sobre llenç. Museu Victoria and Albert, Londres. Font: ©Victoria and Albert Museum.



Fig. 17. Rafael Sanzio. *Predicació de Sant Pau a Atenes*, cartró per a tapís. 1515-1516. Aquarel·la sobre paper muntat sobre llenç. Museu Victoria and Albert, Londres. Font: ©Victoria and Albert Museum.



Fig. 18. Rafael Sanzio. *La transfiguració*. 1517-1520. Tèmpera grassa sobre taula. Museus Vaticans, Ciutat del Vaticà. Font: ©Wikipedia.



Fig. 19. Giulio Romano. *La lapidació de Sant Esteve*. 1520-1521/1522. Església de Santo Stefano, Gènova. Font: ©Wikipedia.



Fig. 20. Giulio Romano. *La caiguda dels gegants*, 1532-1535. Fresc. Palau del Te, Màntua. Font: ©Ramón Muñoz.



Fig. 21. Rafael Sanzio, *Retrat de Juli II*. 1511. Oli sobre pollancre. Galeria Nacional, Londres.
Font: ©The National Gallery.



Fig. 22. Girolamo Francesco Maria Mazzola. *Madonna del coll llarg*. 1534-1540. Oli sobre taula. Galeria dels Uffizi, Florència. Font: ©Gli Uffizi.



Fig. 23. Federico Zuccaro. *Taddeo copiant les pintures al fresc de la Loggia de la Villa Farnesina, on també apareix adormit*. c. 1595. Ploma i tinta marró, pinzell amb rentat marró sobre guix negre i tocs de guix vermell. Museu de J. Paul Getty, Els Àngels. Font: ©The J. Paul Getty Museum.



Fig. 24. Rafael Sanzio (attr.). *Sant Lluç pintant a la Verge en presència de Rafael*. Segle XVI. Oli sobre taula traspasat a tela. Acadèmia Nacional de Sant Lluç, Roma. Font: ©Accademia Nazionale di San Luca.



Fig. 25. Annibale Carracci. *Domine, Quo Vadis?* (*Crist apareixent a sant Pere a la Via Àpia*). 1601-1602. Oli sobre taula. Galeria Nacional, Londres. Font: ©The National Gallery.



Fig. 26. Annibale Carracci. Volta de la Galeria Farnese. 1597-1604. Fresc. Palau Farnese, Roma. Font: ©Wikipedia.



Fig. 27. Rafael Sanzio i taller. *Llotja de Psiche*. 1511-1519. Fresc. Vila Farnesina, Roma. Font: ©Wikipedia.



Fig. 28. Rafael Sanzio. *La missió de sant Pere*. 1515-1516. Aquarel·la sobre paper muntat sobre llenç. Museu Victoria and Albert, Londres. Font: ©Victoria and Albert Museum.



Fig. 29. Carlo Maratta; Giovanni Paolo Melchiori. *La Verge amb el Nen en la Glòria*. c. 1680. Oli sobre llenç. Museu Nacional del Prado, Madrid. Font: ©Museo Nacional del Prado.



Fig. 30. Nicolas Poussin. *El Judici de salomó*. 1649. Oli sobre llenç. Museu del Louvre, París. Font: ©Musée du Louvre.



Fig. 32. Nicolas Poussin. *Eucaristia*. 1637-1640. Oli sobre llenç. Galeria Nacional, Londres.
Font: ©The National Gallery.

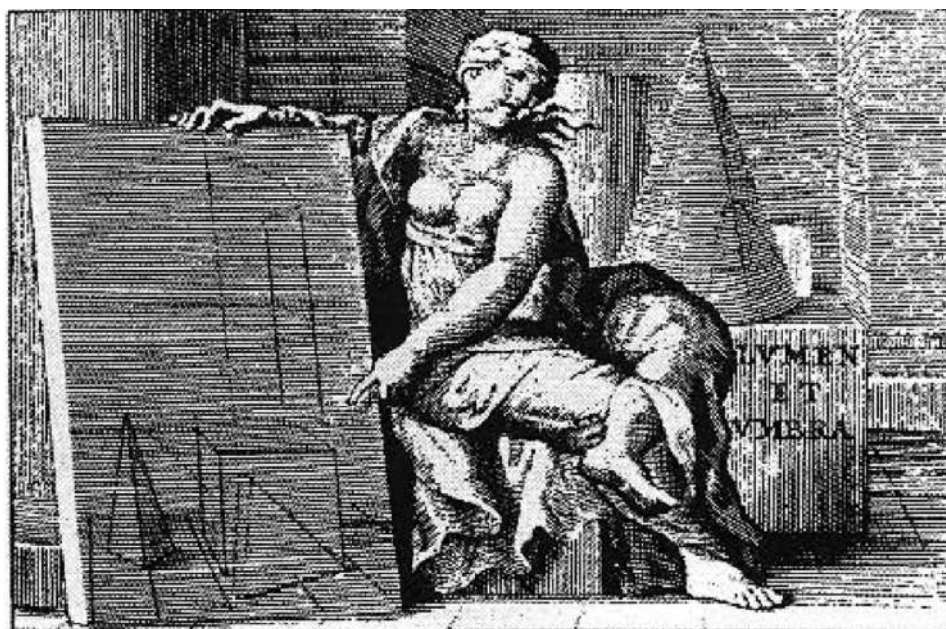


Fig. 33. Charles Errard, *Lumen et Umbra*, vinyeta realitzada per a la *Vita* de Nicolas Poussin. *Le Vite* de Gian Pietro Bellori. 1672. Burí. Roma. Font: © (Lhote 1987, 58).



Fig. 34. Rafael Morghen. *Verge de la cadira*. Gravat després de Rafael Sanzio. Dotzè estat de catorze. 1793. Burí. Museu Metropolità d'Art, Nova York. Font: ©The Metropolitan Museum.



Fig. 35. Jacques-Louis David. *La mort de Sòcrates*. 1787. Oli sobre tela. Museu metropolità, Nova York. Font: ©The Metropolitan Museum.



Fig. 36. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *L'apoteosi d'Homer*. 1827. Oli sobre tela. Museu del Louvre, París. Font: ©Musée du Louvre.



Fig. 37. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *El Vot de Lluís XIII*. 1824. Oli sobre tela. Catedral de Montalban, Montalban. Font: ©Wikipedia.



Fig. 38. Rafael Sanzio. *Mare de Déu de Foligno*. 1511-1512. Oli sobre tela. Museus Vaticans. Ciutat del Vaticà. Font: ©Wikipedia.



Fig. 39. Jean-Dominique-Ingres. *Júpiter i Tetis*. 1811. Oli sobre tela. Museu Granet, Ais de Provença. Font: ©Wikipedia.



Fig. 40. Friedrich Overbeck. *Itàlia i Germània*. 1828. Oli sobre llenç. Col·leccions Estatals de Pintures de Baviera - Nova Pinacoteca de Munic. Font: ©Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Fig. 41. Henry Nelson O'Neil. *La mort de Rafael*. 1866. Oli sobre llenç. Museu i Galeria d'Art Bristol, Bristol. Font: ©Bristol Museums, Galleries and Archives.



Fig. 42. Édouard Manet. *El dinar campestre*. 1863. Oli sobre llenç. Museu d'Orsay, París. Font: ©Musée d'Orsay.

