



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# “Fate da’ nostri valenti scultori”

Introducció a la producció en estuc del *Seicento*  
bolonyès

Carla Martín Amor

Tutora: Dra. Sara Caredda

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Treball de final de grau d’Història de l’Art

Curs 2024-2025

## **Agraïments**

Vull agrair a tots els investigadors que han fet possible l'elaboració d'aquest Treball Final de Grau, en especial a Eugenio Riccòmini, sense les seves recerques i capacitat de síntesi l'estudi no hauria estat possible. Gràcies a Andrea Bacchi i Claudio Collari per la seva col·laboració en el projecte; a Sara Caredda pel seu guiatge i ajuda en tot el procés; als meus pares, pel constant suport i la confiança dipositada; a la Maria José per la seva calidesa; als cosins per sempre ser-hi; i a la Irene per l'acompanyament. Però sobretot, gràcies a Bolonya, a la gent que vaig conèixer i a la seva Universitat, per fer-me créixer com a historiadora de l'art i com a persona.

## Resum

Aquest Treball de Final de Grau pretén oferir un estat de la qüestió sobre l'escultura en estuc a Bolonya al llarg del s. XVII. L'estuc és un material dúctil fet a base d'una pasta de gra fi composta de calç o guix i pols de marbre. La seva naturalesa modelable confereix a les escultures una plasticitat única, característica pròpia d'aquest material. Per explicar bé el seu ús en la Bolonya del *Seicento*, el treball pren com a punt de partida l'estudi d'Eugenio Riccòmini (1972), *Ordine e Vaghezza. La scultura in Emilia nell'età barocca*, i es complementa amb noves dades provinents de recerques més recents i d'altres perspectives interpretatives. En un primer moment, parlaré dels agents geogràfics, consideracions artístiques i historiogràfiques que influeixen en l'elecció de l'estuc com a material escultòric; però també oferiré una visió diacrònica de la producció en aquest material al llarg del s. XVII. En la primera meitat del treball, veurem els estucadors de l'Accademia degli Incamminati, la petjada carracesca en les primeres dècades del s. XVII en G. Fiorini, C. Conventi i G. Tedeschi; a més a més de les novetats aportades per Guido Reni i Alessandro Algardi. En la segona meitat, bolonyesos i forasters que propicien un canvi: C. Molli, G. M. Rossi, G. Brunelli i G. B. Barberini i, finalment, la culminació de l'art de l'escultura amb Giuseppe Maria Mazza.

**Paraules Clau:** estuc, escultura, segle XVII, barroc, Bolonya, Gabriele Fiorini, Cesare Conventi, Goivanni Tedeschi, Guido Reni, Alessandro Algardi, Clemente Molli, Giovanni Maria Rossi, Gabriele Brunelli, Giovan Battista Barberini, Giuseppe Maria Mazza.

## Abstract

This Bachelor's Degree Final Project aims to provide a state of the art on stucco sculpture in Bologna throughout the 17th century. The stucco is a ductile material made from a fine-grained paste composed of lime or plaster and marble dust. Its modelable nature gives sculptures a unique plasticity, characteristic of this material. To explain its use well in the Bologna of the *Seicento*, the work takes as its starting point the study of Eugenio Riccòmini (1972), *Ordine e Vaghezza. The scultura in Emilia nell'età barocca*, and is complemented by new data from more recent research and other interpretative perspectives. At first, I will talk about the geographical agents, artistic and historiographic considerations that influence the choice of stucco as sculptural material; but I also will offer a diachronic view of the production with this material throughout the 17th century. In the first half of the work, we will see the

stuccoers of the Accademia degli Incamminati, the carracesca footprint in the first decades of the 17th century in G. Fiorini, C. Conventi and G. Tedeschi; in addition to the novelties contributed by Guido Reni and Alessandro Algardi. In the second half, Bolognese and outsiders who bring about change: C. Molli, G. M. Rossi, G. Brunelli and G. B. Barberini and, finally, the culmination of the art of sculpture with Giuseppe Maria Mazza.

**Key words:** stucco, sculpture, 17th century, baroque, Bologna, Gabriele Fiorini, Cesare Conventi, Giovanni Tedeschi, Guido Reni, Alessandro Algardi, Clemente Molli, Giovanni Maria Rossi, Gabriele Brunelli, Giovan Battista Barberini, Giuseppe Maria Mazza.

### **ODS (Objectius de Desenvolupament Sostenible)**

Aquest treball contribueix a l'assoliment d'una educació de qualitat (4), ja que es tracta de la panoràmica d'una àrea d'investigació determinada -en aquest cas sobre les escultures en estuc en el s. XVII a Bolonya-, on s'adopta un llenguatge i una estructura pròpiament acadèmics, amb una base bibliogràfica específica definida. Tanmateix, intento aconseguir que les ciutats i els assentaments humans siguin inclusius, segurs, resilents i sostenibles (11), trencant amb la invisibilització de l'escultura en estuc en la història de l'art de Bolonya, sovint menystinguda per la seva naturalesa plàstica o el seu cost més econòmic davant altres materials.

## ÍNDIX

<b>Introducció</b> .....	<b>5</b>
Presentació i justificació del tema .....	5
Objectius.....	6
Metodologia .....	7
<b><i>La preponderant i oblidada producció d'escultura en estuc al Seicento Bolonyès: agents geogràfics, consideracions artístiques i historiogràfiques</i></b> .....	<b>11</b>
<b><i>Primera meitat del s. XVII</i></b> .....	<b>17</b>
Els estucadors de l'Accademia degli Incamminati: la petjada carracesca en les primeres dècades del s. XVII en G. Fiorini, C. Conventi i G. Tedeschi. ....	17
<i>Il nuovo</i> en l'escultura d'estuc en el primer terç del s. XVII: Guido Reni i Alessandro Algardi.....	23
<b><i>Segona meitat del s. XVII</i></b> .....	<b>33</b>
La proliferació de l'escultura en estuc de la segona meitat del s. XVII: bolonyesos i forasters que propicien un canvi: C. Molli, G. M. Rossi , G. Brunelli i G. B. Barberini.....	33
“Felsina è oggi Scultrice”. Començament d'una nova etapa a finals del s. XVII: Giuseppe Maria Mazza (1653 –1741).....	48
<b><i>Conclusions; la constitució d'una tradició: la matèria com a factor discriminant i la seva dependència pictòrica</i></b> .....	<b>55</b>
<b><i>Referències</i></b> .....	<b>59</b>
<b><i>Annex</i></b> .....	<b>67</b>
Glossari.....	67
Imatges .....	69

## Introducció

### Presentació i justificació del tema

veramente non è così facile invenire le notizie delle opere fate da' nostri valenti scultori ed architetti, per la trascuragine de' nostri autori del passato secolo [...] quali poco hanno notato ancora de' figuristi, e tale mancanza ci priva di tante notizie de' nomi delli autori che hanno ornate le nostre chiese di opere elleganti, e viveremo sempre col desiderio di sapere chi le habbi formate (Oretti, Ms. 133, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna).

La crítica de Marcello Oretti (1714–1787) sobre les poques notícies documentades de determinats artistes bolonyesos, que encara resulta sorprenentment actual, dona títol al meu Treball Final de Grau i n'inspira l'enfocament: posar ordre, recollir la informació disponible i tractar d'identificar les mancances respecte als aspectes biogràfics dels estucadors bolonyesos.

El present treball pretén ser un estat de la qüestió introductori a la tradició de la producció escultòrica en estuc –pasta de gra fi composta de calç o guix i pols de marbre– a Bolonya en tot el s. XVII. Seguint la línia de l'historiador de l'art Eugenio Riccòmini (1972), explicaré la seva evolució al llarg del s. XVII a partir de l'exemplificació dels *stuccatori* que treballen a la ciutat italiana –des de l'inici del segle amb Gabriele Fiorini i Cesare Conventi, fins al final amb el gran escultor Giuseppe Maria Mazza–. La tria de l'estuc com a material d'estudi respon al seu ús prolífic a la ciutat de Bolonya durant l'època moderna, especialment entre els s. XVI i S. XVIII. Això es deu, per una banda, a les condicions geogràfiques que limiten l'arribada de certs materials, com el marbre de Carrara; per altra banda, a una contínua pervivència de la tradició de materials emmotllables en l'escultura d'aquest territori, com la terracota, ja utilitzada extensament en el Cinquecento.

Donada l'especificitat del tema, exclouré totes les obres elaborades en qualsevol altre material, malgrat la seva qualitat com: l'important bust de Guercino en terracota de Fabrizio Arigucci (1657), o la famosa *Decollazione di San Paolo* en marbre d'Alessandro Algardi per la família Spada (1633–1647). Tot i que l'escultura en estuc no és exclusivament de Bolonya, sinó que es practicà també en altres ciutats italianes, la recerca, donada la extensió limitada del treball Final de Grau, se centrarà únicament en la capital emiliana, que fou el lloc on més s'implementà aquest material. Per aquest motiu, en l'anàlisi dels artistes només es considerarà la seva etapa bolonyesa.

L'interès personal pel barroc, però sobretot de l'escultura del període, és el que m'ha portat a la tria d'aquesta investigació. El primer contacte amb la temàtica fou el set de març de 2024, durant el meu tercer curs d'Història de l'art, vaig participar en una sortida universitària a Bolonya, ciutat on realitzava l'Erasmus + Estudis. Passejàvem per la *città rossa* amb la intenció d'estudiar les seves esglésies, tot analitzant les característiques dels seus pintors, arquitectes i escultors. Dins de l'emblemàtica Basílica de San Domenico, el professor Andrea Bacchi ens presentà les quatre al·legories fetes en estuc de G. M. Mazza –col·locades a la contra façana–; encara recordo les seves paraules: “*sebbene lo stucco sia un materiale povero, in questa città diventa elegantissimo*” (Andrea Bacchi, comunicació personal, 7 de març de 2024). La fascinació per la producció en aquest material va anar creixent al llarg de la meva estada, un material dúctil que donava un resultat plàstic a l'escultura, característiques molt diverses a les del marbre, el bronze i la fusta que havia estudiat en tantes assignatures del Grau en Història de l'Art. Des de llavors vaig optar per centrar-me en aquest material en lloc d'altres amb les mateixes característiques, com l'escultura en terracota —més reconeguda en el panorama bolonyès—, i això fou perquè, en comparació, vaig percebre un panorama molt més difús i poc estudiat. La manca d'investigació va despertar la meva curiositat i va esdevenir un motor per intentar definir-lo i aprofundir-hi. Aquest, també va ser el motiu pel que vaig decidir enfocar-me únicament en el s. XVII, que en comparació al s. XVIII –molt més definit amb el naixement de l'Acadèmica Clementina el 1704– necessitava de més estudi. En tornar a la meua ciutat natal, vaig seguir informar-me mitjançant lectures accessibles en línia i conferències de la Fundació Federico Zeri.

Finalment, a inicis d'aquest curs 2024-2025, vaig tenir molt clar que l'escultura en estuc havia de ser el meu últim projecte de la carrera, com a lloança d'una de les millors experiències que la Universitat de Barcelona m'ha ofert: anar d'Erasmus + Estudis a Bolonya i poder aprofundir i examinar a fons l'art italià, sobretot el bolonyès. Així doncs, aquest treball de Final de Grau és una mostra de gratitud cap a la ciutat i una memòria a tots aquells estucadors del *Seicento* que encara hi són en les seves esglésies, les seves places públiques i els seus palaus.

## **Objectius**

L. Annibali (2023) en la seva conferència a la Fundació Federico Zeri, apuntava que confrontar-se amb l'estudi de l'escultura en estuc significa afrontar-se a una història encara en fase d'escriptura. L'objectiu principal d'aquest treball és precisament el pas previ de qualsevol

nova recerca: realitzar un estat de la qüestió sobre la producció en estuc a la Bolonya del s. XVII, que permeti fonamentar futures investigacions. En l'apartat anterior, he indicat la importància de l'escrit d'Eugenio Riccòmini (1972), *Ordine e Vaghezza: La scultura in Emilia nell'età barocca*, com a fonament de l'anàlisi. Tal com suggereix el títol, es tracta d'un estudi pioner a establir les primeres bases sobre l'escultura barroca produïda a la regió emiliana. Malgrat això, hi introdueixo noves aportacions relatives als estucadors i assenyalo àrees i problemàtiques de recerca encara poc explorades. L'enfocament es desenvoluparà a partir dels següents objectius secundaris:

Per una banda, exposar les raons que expliquin el poc reconeixement històric de l'estuc. L'anàlisi es durà a terme a través dels estudis produïts en l'àmbit acadèmic i des de la perspectiva de la literatura de l'època—les seves opinions, les del seu entorn— i la manera com tot plegat encara es reflecteix en les obres conservades.

Per altra banda, la voluntat de visibilitzar una realitat artística complexa que, malgrat haver estat silenciada o oblidada per la historiografia, és indiscutiblement present. Així doncs, m'interessa comprendre i entendre les raons de la gran abundància, continuïtat i pervivència de l'escultura en estuc a Bolonya i resseguir l'evolució estilística d'aquesta tècnica al llarg del s. XVII, amb el seu diàleg constant entre elements autòctons i estímuls forans. A partir de cada escultor, narraré el context artístic de Bolonya, però també el paper de l'estuc en cada etapa: des d'una relació de dependència amb les escoles de pintura cap a una progressiva professionalització de l'estucador, així com una millora en la qualitat de les obres que arribaren al seu auge a finals del s. XVII.

## **Metodologia**

La metodologia del treball ha consistit en una recerca sobre la bibliografia disponible de la temàtica. La major part d'aquesta informació és en llengua italiana, amb algunes excepcions en anglès. M'ha suposat un repte la consulta de diverses fonts antigues— documents en italià antic del s. XVII i s. XVIII—. Les principals han sigut: en primer lloc, els escrits de Cesare Malvasia (1616–1693), historiador de l'art bolonyès del s. XVII, reconegut per la seva tasca en l'elaboració de biografies dels artistes de la regió d'Emília-Romanya dita *Felsina Pittrice* (1678), i una guia pictòrica de la ciutat titulada *Pitture di Bologna* vuit anys més tard (1686). En segon lloc, Marcello Oretti (1714–1787), erudit i col·leccionista bolonyès del s. XVIII, va dedicar-se amb passió a l'art, ordenant documentació d'arxiu i formant una rica



biblioteca personal. Tot i no haver publicat cap obra en vida, es conserven una seixantena de volums manuscrits a la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, entre els quals he consultat principalment la seva sèrie de manuscrits (B.123–B.135) titulats *Notizie de' professori del disegno* (segona meitat del s. XVIII), on recull biografies i notícies d'artistes pintors, escultors i arquitectes vinculats a l'escola bolonyesa. També he consultat Antonio Masini (1590–1660), profundament interessat en la història i la tradició de la seva ciutat, va reunir notícies històriques i artístiques amb un enfocament enciclopèdic a la seva obra a *Bologna Perlustrata* (1650). Finalment, Giampietro Zanotti (1674-1765), membre fundador de l'Accademia degli artisti a Bologna, coneguda com Acadèmia Clementina, va recopilar informació i exposar la seva crítica personal sobre artistes locals en *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle scienze e dell'arti* (1739), entre d'altres escrits –esmentats en la bibliografia–. Aquestes i altres referències d'època moderna, són de lliure accés en plataformes com Internet Archive, la biblioteca digital de l'Archiginnasio de Bolonya, l'arxiu digital del Museu Nacional del Prado, o els préstecs digitals del CRAI (Centre de Recerca per a l'Aprenentatge i la Investigació, Universitat de Barcelona).

Una de les principals dificultats del treball ha sigut la manca de bibliografia, però també la falta d'accés tant digital, pels serveis de la biblioteca de la Facultat Geografia i Història (Universitat de Barcelona), com en grans biblioteques especialitzades com la Biblioteca Joaquim Folch i Torres (Museu Nacional d'Art de Catalunya). De fet, l'obra d'E. Riccòmini (1972) la vaig adquirir mitjançant una compra de segona mà, ja que el préstec interbibliotecari resultava més costós. Davant d'aquesta limitació, vaig optar per realitzar alguna entrevista a investigadors especialitzats en l'escultura en estuc. Com a punt de partida, el primer contacte va ser Luca Annibali, post doctorand a la *Scuola Normale Superiore* de Pisa, autor de la conferència sobre la temàtica a la Fundació Federico Zeri (2024). Em va facilitar recomanacions bibliogràfiques importantíssimes com el mateix llibre d'en E. Riccòmini, constituint una base imprescindible, almenys per tenir una visió panoràmica.

A mida que avançava en el treball, la problemàtica no quedava del tot solventada: l'accés a la bibliografia —tant llibres com articles— continuava presentant certes restriccions. És per aquest motiu, que vaig fer una sol·licitud per accedir als recursos electrònics del *SBA (Servizio Bibliotecario Ateneo)* de la Universitat de Bolonya, però aquesta va ser denegada per una qüestió burocràtica (el seu accés és estrictament restringit a professors i estudiants que cursen en dita universitat). A més a més, se'm va presentar un nou inconvenient, la fototeca

d'imatges, la gran majoria gràcies a la Fundació Federico Zeri, però també pel Catalogo Generale dei Beni Culturale, era reduïda i, la gran majoria, antiga.

Amb tot això, vaig considerar que la millor opció era viatjar presencialment a Bolonya per completar la recerca. Abans d'anar-hi, vaig decidir contactar amb Andrea Bacchi, reconegut historiador de l'art en l'àmbit de l'escultura italiana en època moderna (que ja vaig tenir com a professor durant el meu estatge d'Erasmus). El sojorn a Bolonya va ser el mes de març, on vaig tenir l'oportunitat de conversar amb l'esmentat professor a la Fundació Federico Zeri, d'on és el director; després d'exposar les qüestions del treball, va presentar-me a Claudio Collari, premiat pel projecte de catalogació d'un llegat de fotografies pertanyents a l'arxiu fotogràfic d'Anna Ottani Cavina l'any 2023, però especialment interessant perquè va elaborar la seva tesi sobre Giovanni Tedeschi en el seu període de *Laurea Magistrale in Arti Visive* (2016-2021), un escultor del que parlaré en el treball. Claudio Collari ha sigut una peça fonamental per a la recopilació de tota informació, gràcies al seu coneixement en escultura barroca bolonyesa vaig reunir una biografia sòlida i actualitzada, a més de compartir telemàticament tot un seguit d'articles i d'imatges en alta qualitat –que s'inclouen en els annexos del treball–. També vaig tenir l'oportunitat d'entrevistar-lo sobre aquelles qüestions problemàtiques en l'estudi, com per què la presència de relleus escultòrics a finals del segle o la sorprenent mancança de recerques acadèmiques en les obres escultòriques de Guido Reni.

Com a part d'una anàlisi més profunda i reflexiva, vaig fotografiar cadascun dels llibres necessaris per a la recerca–no disponibles a Espanya–, visitant totes les esglésies i palaus essencials pel treball –un total de tretze localitzacions<sup>1</sup>–, amb l'objectiu d'obtenir imatges de qualitat i poder entendre allò que es plasmava per escrit mesos després. Tot i que en algunes esglésies, com San Giacomo Maggiore, no vaig obtenir els permisos necessaris per fer fotografies, en general vaig rebre una gran acollida. En destaca especialment l'església del Corpus Domini, on el capellà Antonio Pérez em va animar a estudiar detingudament les obres i em va permetre fotografiar-ne detalls i primers plans. Per aquest motiu, la majoria de les fotografies que apareixen a l'annex són d'autoria pròpia. Malgrat els esforços, no s'ha tingut accés a algunes referències, com la tesi esmentada d'en Giovanni Tedeschi per Claudio Collari, entre altres esmentats al llarg de l'escrit. Finalment, després de tota la informació adquirida,

---

<sup>1</sup> L'església de la Madonna di Galliera e di San Filippo Neri, catedral de San Pietro, basílica de San Petronio, església de San Salvatore, palau Davia Bargellini, palau Magnani, basílica San Giacomo Maggiore, basílica de San Domenico, església de Santa Maria dei Poveri, església San Giovanni Battista dei Celestini, santuari del Corpus Domini, església de San Michele in Bosco, església de Santa Maria della Vita.

només va caldre fer una anàlisi comparativa del recopilat, extreure'n resultats i redactar-ho amb coherència.

## **La preponderant i oblidada producció d'escultura en estuc al Seicento Bolonyès: agents geogràfics, consideracions artístiques i historiogràfiques**

La forma ensanchada del estilo barroco está unida a una concepción completamente nueva de la materia [...] es como si la materia dura y fría del Renacimiento se hubiera convertido en tierna y sabrosa. Uno es incitado a pensar en la arcilla... (Wofflin, 1986, p. 49).

En efecte, la matèria és un element definidor del barroc. Sovint, permet als escultors aconseguir un resultat més verista, però també acostar-se sense gaires dificultats al gust i les modes imposades per la pintura, com la sensació atmosfèrica o el plaer per l'ondulació de les formes. En tota l'Emília-Romanya, l'ús de materials dúctils (com la terracota, l'argila o l'estuc) configuren una tradició escultòrica consagrada ja des d'època antiga i medieval, però sobretot amb gran revifada en època renaixentista el s. XV i s. XVI.

L'estuc no és una tria únicament artística, sinó que respon a les condicions geogràfiques de la zona. Per una banda, les pedres dels Apenins tosco-emilians generen complicacions tècniques als escultors: es desfan i s'esmicolen amb facilitat. Aquestes són arenàries oligocèniques<sup>2</sup> anomenades “gres”– una roca sedimentària composta principalment de granets de sorra (quars i altres minerals)–. Per altra banda, el transport d'altres pedres és difícil, fins i tot d'aquelles més properes a Bolonya, com podria ser el marbre apuà veronès, o la pedra blanca d'Ístria<sup>3</sup> (Riccomini, 1972, p. 4). Traslladar una escultura de marbre a una ciutat on aquest material era gairebé inexistent, era entès com un element de prestigi: significava que disposaves dels recursos econòmics no només per finançar l'encàrrec, sinó també per assumir el cost del transport, sovint elevat (Riccomini, 1972, p. 4). Aquest és el cas de la reconeguda família Aldrovandi en la seva capella a la Basílica de San Petronio, i més específicament el monument fúnebre de Pompeu Aldrovandi, fet per l'escultor romà Camillo Rusconi el 1728, cap al final de la seva vida (Bacchi, 2024). Per altra banda, el transport també representava un risc per a la integritat del marbre, un material vulnerable que pot esquerdar-se amb facilitat. Aquest aspecte ha estat destacat també per G. P. Bellori quan es referia a la *Decollazione di San Paolo*

---

<sup>2</sup> S'anomena d'aquesta manera perquè la sedimentació i compactació es van formar durant època geològica de l'Oligocè (en la formació de la Terra fa trenta-quatre i vint-i-tres milions d'anys). Per a més informació consultar: Enciclopèdia Catalana. (s. d.). *Oligocè*. Gran enciclopèdia catalana. Recuperat el 3 de juny de 2025, de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/oligoce>

<sup>3</sup> Sovint utilitzada a la zona veneta tot i que és de provenença croata (concretament de Portorož y Pula).

d’Alessandro Algardi (1633–1647): “che è cosa molto rara in quella città lungi dal mare, per la difficoltà di trasportarli” (Bellori, 1627, p. 128).

L’ús de bronze no era gaire comú a la ciutat de Bolonya (exceptuant la *colubrina* d’Alfonso d’Este al s. XVI<sup>4</sup>). Normalment, aquest material s’utilitza amb finalitats artístiques en llocs que ja tenien tallers industrials i artesans qualificats, originats per altres necessitats pràctiques, com les foneries militars (com la família dels forners Allegretti a Venècia) (Riccòmini, 1972, p. 4). Aquesta mancança també s’explica a través la forta producció que tenien les escoles florentina i la veneciana, impossible d’igualar.

En el Renaixement emilià hi ha un *risorgimento* dels materials dúctils, en especial de la terracota (Annibali, 2023). De fet, mentre la pintura continuava repetint esquemes gòtics (amb pintors com Giovanni da Mòdena), l’escultura importava el llenguatge renaixentista florentí de Donatello (Tomesani, 2023). Al llarg dels s. XV i s. XVI, un nombrós i actiu conjunt d’escultors va deixar un llegat prolífic a la regió de l’Emília: el més reconegut Niccolò dell’Arca i el seu *Plany sobre el Crist mort* (1460-1490), a l’actual església barroca de Santa Maria della Vita; Alfonso Lombardi, amb el magnífic grup escultòric de la Catedral de la Mòdena, la *Lamentació per Crist mort* (1522-1526); o Guido Mazzoli i les seves empreses a Mòdena, com el *Naixement* a la Catedral de la ciutat (1485-1489), o *l’Enterrament de Crist* a l’església San Giovanni Battista de Mòdena (1477-1479). Aquestes figures no passen desapercebudes en el barroc, de fet, Lucia Simonato (2022) exposa la plausible relació entre de l’escultor modenès Antonio Begarelli, en concret de l’escultura del Gregori Magne a la Basílica de San Benedetto Po (1559), i Gregori Magne de Vallicella de Peter Paul Rubens (1608). L’èxit dels materials dúctils, tal com apunta Adalgisa Lugli (1990, p. 38) en la seva biografia de Guido Mazzoli, és gràcies al nou gust renaixentista: amb una legitimació dels antics (Plini el Vell enalteix l’escultura en “terra”), però també les pròpies característiques del material, que permeten imitar *il vero*, la natura en el seu màxim de detall, l’anàlisi psicològica dels personatges... Aquest aspecte s’evidencia en la literatura artística des del s. XVI, per exemple, està documentat pel florentí Giorgio Vasari que Miquel Àngel, al parlar de les

---

<sup>4</sup> A inicis del s. XVII, el papa Juli II acabava de conquerir la ciutat de Bolonya expulsant la família Bentivoglio del poder. Com a record i advertiment de la nova autoritat papal, encarrega a Miquel Àngel Buonarroti, l’any 1506, un retrat de la seva figura beneïnt. El 1508, l’estàtua fou col·locada en una fornícula sobre la porta Magna de la Basílica de San Petronio. L’any 1511, una vegada tornada la família Bentivoglio al poder, es va enderrocar l’estàtua, el bronze va ser venut al duc Alfonso d’Este, qui el va fondre per construir una *colubrina*, canó portàtil que, com a burla, va ser anomenat la *Giulia* (Locatelli, p. 38). Per més informació, consultar: Locatelli, F. (1985). *La fabbrica ducale estense delle artiglierie (da Leonello ad Alfonso II d’Este)* (A. Tassi, Col·laboració i revisió) [Edició numerada, núm. 672 de 1000]. Bologna: Editrice Cappelli.

terracotes de Antonio Begarelli expressava que: “se questa terra diventasse marmo, guai alle statue antiche” (Vasari, 1568, citat per Giffin, 2017, p. 77).

En el s. XVII ni l'escultor local, ni els materials plàstics disposen de tal mèrit. Mentre que la pintura bolonyesa tingué una altra fortuna, altament aclamada per la crítica *settecentesca* (com en Gian Pietro Bellori o en Cesare Malvasia) defensora de l'Idèa i promotora de la seva crítica anti-caravaggesca (Riccomini, 1972, p. 2); és curiós veure com l'escultura en estuc — tot i seguir l'ordre clàssic de la tradició carracesca, posteriorment reniana i algardiana— no ha gaudit de la mateixa consideració. Aquest menor reconeixement s'atribueix a la percepció de l'estuc com a art menor vers la pintura, conseqüència de la controvèrsia generada al voltant de les arts i les seves jerarquies en el s. XVI, que va portar a la consolidació de la superioritat del marbre — es relaciona directament amb l'antiguitat, consolidant-se així com exemplars sublims de l'antic—. Així doncs, es va generar un menyspreu a tot allò que no fos “noble” (Ranzolin, 2019, p. 20), la matèria de les escultures, més enllà de la seva qualitat o estil, és una de les principals facultats discriminants (Riccomini, 1972, p. 4).

No obstant això, la pèrdua de centralitat de l'escultura en terracota com a forma d'expressió influent, troba una de les seves causes principals en la preeminència pictòrica assolida pel taller dels Carracci i la seva acadèmia (1682-1601). Prova d'això, és que des de la mort de l'últim gran estatuari actiu a la ciutat, A. Lombardi (1537), hi ha documentats menys d'una desena d'escultors en un segle i mig (tenint en compte les escasses recerques realitzades) (Cammarota, 1986, p. 35), quelcom que queda palès en les biografies de Giampietro Zanotti:

[...] veramente non possiamo nell'architettura, come ancora nella scultura, tanti maestri registrare quanti nella pittura, perché in questa facoltà, di numero almeno d'uomini egregi, ogni altra città oltrepassiamo, non così nell'altre due.” (Zanotti, 1739 citat a Riccomini, 2021, p.21)<sup>5</sup>.

També ho evidència el fet que, fins a la gran figura algardiana de l'església de San Paolo al 1641-1647, a Bolonya només es remarquen dos episodis escultòrics rellevants: el Neptú de Gaimbologna (1563-1566) i l'estàtua d'en Gregori XIII (1580) (Cammarota, 1986, p. 35); cap

---

<sup>5</sup> Les fonts bibliogràfiques presentades a continuació són extretes dels escrits d'en E. Riccomini: tant d'en C. Malvasia, com les del G. P. Bellori (1972, p. 3) i G. P. Zanotti (2021, p. 21). No puc proporcionar la pàgina exacta, ja que l'autor no les indica, i en alguns casos tampoc especifica de quin llibre s'ha extret la informació.

d'elles, en estuc, tot i ser un dels principals mitjans en l'elaboració d'escultures<sup>6</sup>. Segons E. Riccòmini (1972, p. 4), també influencia la posició social del escultor, inferior en comparació als pintors. Per exemple, G. Reni o posteriorment C. Cignani tenien títols nobiliaris i es relacionaven amb les elits; mentre que l'escultor G. B. Barberini, tot i el gran encàrrec del baldaquí de la Basílica de San Petronio (una gran institució a la ciutat), reclamava un millor sou.

En la literatura artística de l'època, puc observar com l'escultura queda sempre subordinada als grans noms de la pintura bolonyesa, considerant-la una còpia de menor rellevància. Ho veig quan C. Malvasia al parlar G. M. Mazza elogia les seves formes com a "gran traductor en escultura de les idees pictòriques" (Malvasia, 1686, citat a Riccòmini, 1972, p.3). Però també en la biografia d'A. Algardi de G. P. Bellori, qui considera que l'escultura "no ha arribat a la perfecció del pinzell":

E se bene li nostri secoli dopò la caduta delle buone arti, hanno conseguito famma nella pittura [...] Alla scultura manca fin'ora lo scultre, per non esserci questa inalzata al pari della pittura sua compagna, e restando privi i marmi dell'istoria [...] La Scoltura fino questo tempo sia molto indietro a gl'antichi nel poico numero delle statue che meritino famma, non essa pervenuta alla perfettione del pennello... (Bellori, 1672, citat a Riccòmini, 1972, p. 3).

En la literatura artística veig una indiferència pels materials sorrencs i modelables, com l'estuc o la terracota, això explica el poc interès i la manca de consideració envers la producció en estuc d'escultors i pintors reconeguts com: A. Algardi, G. Reni o C. Molli. Però no només això, hi ha també un menyspreu. G. P. Zanotti es lamenta que no hi hagi obres escultòriques marmòries o en bronze a Bolonya, ho observo en casos concrets quan parla del grup escultòric de la figura de la Virtut de G. M. Mazza, coronant l'altar de l'església de San Giovanni Battista dei Celestini. Tot i saber elogiar la qualitat extraordinària de l'obra, fins i tot contraposant-les amb les escultures A. Algardi, les desprestigia únicament per estar construïdes en estuc:

---

<sup>6</sup> Estem parlant només de Bolonya, però en la zona emiliana també trobem altres obres de qualitat com: a Piacenza amb les estàtues equestres fetes en bronze dels ducs Alexandre (1620) i Ottavio Farnese (1625); els putti i els relleus de Francesco Mochi; i pel duc de Mòdena, Francesc d'Este, el seu retrat en marbre (1650–1652), de Gian Lorenzo Bernini (Riccòmini, 2021, p. 21).

Le qualli sono così granziosamente atteggiate, disegnate coí aggiustatamente, e contanta eleganza vestite, e con arie di volti così bvelle, e aspiranti a grazia, che non so diré se lo stesso Algardi avesse mai oltrapassato... E così fossero di bronzo o di marmo... (Zanotti, citat a Riccòmini, 1972, p. 3, el subratllat és meu).

Però també a partir de reflexions més directes, on denuncia la mancança de comissions en materials “nobles”:

E' solo da dispiacere, che la sua Patria non abbia dimostrata una conoscenza ben giusta del suo Valore, eleggendolo per quei Lavori di marmo, che in certe Chiese ha distribuita, la congiuntura, ma dove mancò la Patria supplirono molte altre Città nelle quali Egli ha potuto fare una degna comparsa. E' vero, che in Bologna ci sono molte sue bell'Opere in Pubblico bastanti a renderlo cognito agl'Intendenti ma queste sono di stucco, degne però d'essere fatte di marmo (Zanotti, 1703, p. 111, el subratllat és meu)

Així doncs, els escultors que empraven els materials plàstics com a forma de treball, malgrat que fossin dotats de talent, estaven destinats a obtenir un tracte despectiu i, en alguns casos, la burla i el qüestionament. Clarificador resulta el rumor romà d'A. Algardi, on s'arriba a dir que no dominava el treball en marbre, fruit del seu passat bolonyès.

Aquest menysteniment de les obres en estuc no només es percep en fonts antigues, sinó també en la historiografia posterior, resultat de diverses tendències: al s. XIX les noves ideologies del romanticisme i el realisme admiren més el gran naturalisme de Caravaggio, l'anticlàssic (es considera que no ensenyen la “veritat” perquè es dediquen a emmascarar la bellesa), per tant, no tenen cap interès en escultures que repliquen l'art pictòric classicista que tan desprestigiaven. Ja al s. XX, vist des d'una vessant més científica, es comença a estudiar amb profunditat la pintura bolonyesa, des de les investigacions de Cesare Gnudi i els seus col·laboradors, la recerca al voltant de l'escola bolonyesa va avançar molt i tornà a tenir el gran paper d'aquells primers segles lluminosos abans del “xoc” amb la civilitzacions modernes del s. XIX. De l'escultura, en canvi, ningú en parlà, obviant la complementarietat de les arts en la cultura figurativa barroca (Riccòmini, 1972, p. 3). No és fins al 1972, amb una necessitat d'unificar un discurs dispers i oblidat, que E. Riccòmini fa la primera síntesi del segle. En els seus escrits personals, *Arte, amica mia* (2021), explica al lector el perquè l'elecció de la



monografia a través d'una reflexió personal sobre els monuments de la ciutat, la seva visita i el poc coneixement que té el públic sobre aquests:

E tuttavia, seguendo questa strada [referint-se a l'estimació cap a l'art], ci si accorge facilmente, nella nostra regione, che assai spesso ci si trova di fronte ad opere di cui non sappiamo quasi nulla: le statue, ecco, sono presenti ovunque, negli edifici di culto e in quelli laici, e sono citate nelle guide; ma ci si rende conto dell'assoluta supremazia della pittura sopra ogni altra espressione d'arte, o manifattura... (Ricciòmini, 2021, p. 21)

Aquesta és una reflexió extrapolable a altres contextos: com els estudis de Segle d'Or espanyol, on ha succeït una situació similar, la pintura sempre ha gaudit de consideració superior respecte l'escultura per dotar-la d'un caràcter més "intel·lectual", per exemple, Alonso Cano deia amb soberbia que quan volia descansar es dedicava a l'art de l'escultura (Canalda, 2025), una idea també estipulada en tractats de l'època, malgrat l'estreta relació entre ambdós llenguatges<sup>7</sup>; o en altres contextos italians, com l'escultura barroca d'Itàlia meridional, majoritàriament realitzada en fusta, un altre material tradicionalment considerat "pobre" igual que l'estuc<sup>8</sup>. Encara que des de la dècada dels 2000 s'han implementat cada cop més estudis sobre el camp de la escultura i s'està equilibrant la pintura, estudiar l'escultura en estuc és afrontar una història encara en fase d'escriptura, de problemàtiques vigents, cronologies i estilismes oblidats en antics documents. La intenció d'aquest treball és posar en ordre tota aquesta informació.

---

<sup>7</sup> Per aprofundir sobre la temàtica recomano amb el catàleg de l'última exposició del Museo Nacional del Prado: Arias Martínez, M., & Museo del Prado, entitat editora. (2024). *Darse la mano : escultura y color en el Siglo de Oro*. Museo del Prado.

<sup>8</sup> Per a més informació, consultar: Nava Cellini, A., & Bologna, F. (1982). *La Scultura del Seicento*. UTET.

## Primera meitat del s. XVII

### **Els estucadors de l'Accademia degli Incamminati: la petjada carracesca en les primeres dècades del s. XVII en G. Fiorini, C. Conventi i G. Tedeschi.**

Els Carracci—els germans Annibale (1560-1609) i Agostino (1557-1602), juntament amb el seu cosí Ludovico (1555-1619), actius quinze anys a la ciutat (1584-1598) — son determinants per la floració artística del Barroc tant a Bolonya com a nivell internacional. A la seva ciutat local deixaren una petjada important en els artistes locals de la primera meitat del s. XVII. Les seves comissions bolonyeses, tant aquelles en fresc en el palau Fava (1584-5) o en el palau Magnani (1590); com aquelles en oli sobre taula en les diferents esglésies de la ciutat, definiren la mirada dels pintors de la regió.

L'entorn artístic de la Bolonya d'inicis del s. XVII el protagonitzen els deixebles que, a finals del segle anterior, s'havien format en l'Accademia dei Desiderosi o degli Incamminati, creada al 1582 pels emblemàtics pintors, convertida en taller per Ludovico Carracci el 1606 després de la partida romana dels germans. En aquest ambient, es definiran les tres personalitats escultòriques dominants d'inici del s. XVII: Gabriele Fiorini (1570-1595), Cesare Conventi (1577-1640), Giovanni Tedeschi (a l'entorn de 1595-1645).

Tot i no ser la primera acadèmia italiana- cal recordar la florentina fundada el 1563 i la romana amb un primer acte papal al 1577- tenen uns mètodes d'ensenyament particulars a la resta, de caràcter “informal”: tant amb una implementació pràctica de la teoria, com amb una educació pluridisciplinària<sup>9</sup>(Wittkower, 2007, p. 57), permet que es generin diferents personalitats artístiques, entre elles els estucadors. Lluny de ser jutjats per la seva professió, van ser sovint recolzats per tractadistes com Malvasia, reconeixent-los les seves virtuts -és clar, mai al nivell de la pintura -. Des de “fu un grande scultore” o “quel bravo statuario” referint-se a G. Fiorini (Malvasia 1678, vol. I, p. 252 i 357) fins a l'elogi del disseny de C. Conventi: “[referint-se a l'escultura] di valor compito in quest' arte, esercitata da lui in qualsivoglia materia, con ben saldo fondamento del disegno...”(Malvasia, 1678, vol. I, p. 301).

---

<sup>9</sup> Matèries que tradicionalment no formaven part del bagatge del pintor:

S'imparava la simetria, e quella grazia e venustà [...] s'apprendevano gli effetti meravigliosi della prospettiva [...] si discorreva sopra l'istorie, favole e invenzioni poetiche [...] si procurava di trovar modo d'ingannar con lumi e ombre gli occhi dei riguardanti, si che di scoltura, e non di pittura paressero le cose disegnate o dipinte... (Malvasia 1678, vol. I, 308)

Està documentat que L. Carracci, però sobretot Agostino Carracci tenien presents els materials dúctils – com la terracota, l'estuc o l'argila–, alhora d'adquirir una formació en l'apreciat *disegno*, així ho narra C. Malvasia quan parla de *l'orecchione* fet per Agostino Carracci:

...fece di rilievo Agostino e modelleggiò per suo servizio [...] fece in tal modo per ben intenderla ed assicurarvisi dentro in tuto le veduto disegnandola; come che riputasse quella parte, come veramente ella si è, una delle più difficili dell'umana struttura; ond'è, che per ben lentuomo si soglia subito guardaré alle orecchie se son ben disegnate, ben intese e meglio collocate. (Malvasia, 1678, pp. 346–347).

L'orella agostiniana no és un cas puntual, sinó que l'artista portava sempre amb ell models petits d'anatomies, elaborades “dal naturale di corpi morti” com braços i cames per a poder-los traspasar *in situ* a la pintura<sup>10</sup>.

La documentació mostrada, serveix per constatar la presència innegable d'una rica instrumentació didàctica en l'estudi dels artistes bolonyesos del s. XVII. Els models esdevingueren importants praxis en la formació d'un escultor. C. Conventi, a l'hora d'ensenyar l'art de l'escultura, creava aquests tipus de models, fent-los reproduir als alumnes, es pot observar tant amb A. Algardi : “sotto il Conventi suo maestro, scorretti non solo, ma poco risentiti modelleggiava, accennandogli in essi il modo che tener dovea...” (Malvasia., 1678, vol. II, p. 121)<sup>11</sup>, com posteriorment farà amb Baldi: “venivano a fare della lor vita bizzarri modelli, lo pregò a condurlo seco, ed introdurlo a simile esercizio, come fece.” (Malvasia., 1678, vol. II, p. 121). Però també podien aprendre mitjançant l'estudi de peces particulars creades al taller. Ho deduïm d'una anècdota malvasariana, on un dels deixebles del celebradíssim A. Algardi, G. Brunelli, intenta fer-se amb un cap de dona provinent de l'acadèmia, no se sap si

---

<sup>10</sup> S'explica en la següent cita:

“... Cavò anche dal naturale di corpi morti certi modelleti piccioli, per poter portar seco per tutto ove andava con comodità, di braccia, di gambe di terra creta, che puoi fe' cuocere allà fornace....” (Malvasia, 1678., pp. 346–347, el subratllat és meu).

<sup>11</sup> L'oració sencera seria:

Mostrava l'Algardi un modelletto di terra fattogli da Lodovico, allora che i proprii con-ferivagli per correzione il giovanetto studioso, che sotto il Conventi suo maestro, scorretti non solo, ma poco risentiti modelleggiava, accennandogli in essi il modo che tener dovea. (Malvasia, 1678, p. 331)

dels Carracci, possiblement de Parmigianino o “dall’antico dedotta” (Malvasia, 1678, vol. II, p. 121)<sup>12</sup>. Una altra forma d’instruir-se, era la reproducció de tota mena de temes decoratius: d’estàtues antigues, medalles, grotescos, màscares... Patrons que els estucadors acabaran introduint per decorar els camins, escales, altars... (Cammarota, 1986, 36).

La crítica dels últims decennis ha aportat una nova perspectiva en l’escola carracesca, incidint en el seu paper com a taller<sup>13</sup>. Denominada “subjecte col·lectiu” (Cammarota, 1984, p. 300), l’acadèmia es visualitza com una forma de col·laboració artística, amb capacitat per dur a terme importants encàrrecs decoratius. Una interpretació acceptada des dels anys noranta, per exemple, per F. Lollini quan es refereix a l’acadèmia com “bottega-accademia carracesca” (Lollini, 1998, p. 315), o bé amb la definició d’en C. Nicosia: “qualcosa in più di una bottega d’arte e qualcosa in meno di un’accademia pubblica” (Nicosia 1993, 205).

En la concepció talleresca dels Carracci s’inclou la col·laboració activa d’altres disciplines com els estucadors de la ciutat, escultors que sense aquestes empreses artístiques, probablement mai haurien participats en projectes de tal envergadura. Aquest és el cas de G. Fiorini (1570<sup>14</sup>-1595), fill del pintor manierista Giovan Battista Fiorini i cosí de l’arquitecte Pietro Fiorini, és l’estucador més destacat del taller. Participa segons les fonts tractadístiques — principalment C. Malvasia (1616-1693)<sup>15</sup>, però també guies *ottocentesche* com la de M. Oretti (1714-1787)<sup>16</sup>, fins d’altres més actuals com aquelles del 1930 per C. Rocco i G. Zucchini—en les quatre comissions en fresc més importants d’aleshores en els palaus: Fava (1584-5), Magnani (1592), Sampieri (1593-4) i Palazzo Zanni (1594). També hi és en produccions eclesiàstiques, sempre acompanyat dels seus mestres: al 1588 a San Michele in

---

<sup>12</sup> Es pot veure en la següent cita:

V'è una tal testina di donna ancora, detta la favorita de Carracci, che pure trovai fra le cose del Baglioni, che il nostro Gabrielle Brunelli, valente statuario ed allievo dell' Algardi, intercesse dal Sirani, e che allora fu singolare, oggi a tutti fatta comune; ma non saprei se da essi modelleggiata, o dal Parmigiano o dall' antico dedotta.” (Malvasia, 1678, p. 331).

<sup>13</sup> S’ha fet un últim estudi on recopila moltes d’aquestes idees gràcies al llibre de la mostra: *Ludovico Carracci (1555-1619) Un maestro e la sua scuola*. Deixo aquí l’article: Vitali, S. (2023). *Lo spazio e le persone: indagini sul rapporto tra bottega e accademia dei Carracci*. En D. Benati & T. Pasquali (Eds.), *Ludovico Carracci (1555–1619). Un maestro e la sua scuola* (pp. 119–140). Bologna University Press.

<sup>14</sup> Mal documentat, Malvasia creu que es forma al consell de la Companyia dels pintors l’any 1571, el va confondre amb el seu pare, Giovan Battista Fiorini. Per més detalls: Zucchini, G. (1954–1955). Un manoscritto inedito nell’archivio P. Fiorini. *L’Archiginnasio*, XLIX-L, 68.

<sup>15</sup> A través de la *Felsina Pittrice* (1678) i *Pitture di Bologna* (1686). Segons G. Cammarota, es basaria en un breu índex del literat Antonio di Paolo Masini, qui fixa com a data orientativa de la seva activitat el 1588 i anomena algunes de les seves obres escampades per la ciutat de Bologna (Cammarota, 1986, pag. 37).

<sup>16</sup> Es poden consultar totes a la Biblioteca dell’Archiginnasio de Bolonya: <https://www.archiginnasio.it/exhibition/manoscritti-marcello-oretti>

Bosco amb un grup d'àngels en l'escalinata representant Sant Michele, destruïda al s. XIX; al 1591-92 a l'església de San Francesco, on elabora unes estàtues dels sants protectors de Bolonya, avui en dia perdudes; al 1594 a l'església de San Domenico a la capella Turrini, amb unes decoracions escultòriques al voltant de la pintura de L. Carracci de San Giacinto (Louvre); o bé al 1595 en l'església de San Bartolomeo in Reno, on una làpida escultòrica documenta que va fer la decoració al voltant de les pintures d'Agostino Carracci i L. Carracci (no conservades).

L'historiador E. Riccòmini (1572, p. 23) estableix lligams estilístics entre les escultures de l'autor amb la producció carracesca, reconeixent l'elegància i refinació de les peces, però alhora considerant-les arcaïques al costat de les representacions pictòriques. No obstant això, els últims descobriments: la mort de l'artista al 1595<sup>17</sup>, les errònies atribucions malvaserianes de les estàtues del Palazzo Magnani<sup>18</sup>, la nova atribució a la figura de la *Pietà in Monte*<sup>19</sup>; junt amb la insuficiència d'obres conservades, fan que la seva valoració quedi obsoleta i, a la vegada, impossibiliten fer-ne una de nova de forma acurada. Si és cert que aquelles decoracions del Palazzo Sampieri (Fig.1-8), les millors conservades i amb atribució segura, manifesten influències carracesques (Cammarota 1986, p. 40), qualsevol altra valoració és difícil de justificar. G. Fiorini és interessant perquè la seva obra exemplifica un distintiu propi dels estucadors d'inici del s. XVII: l'estuc com art decorativa, també denominada art "applicata". Subordinats a les execucions pictòriques, s'haurà d'esperar a la segona meitat del segle per veure una individualització del treball del estucador.

Un altre estucador destacat és C. Conventi (1577 -1640), recordat principalment pels seus ensenyaments de caràcter tècnic al jove A. Algardi. Tot i les minses obres conservades –

---

<sup>17</sup> La recerca més recent de Cammarota a finals dels anys 80, indica que la mort de l'artista es produí probablement l'any 1595, en algun moment entre el 9 de maig —quan apareix documentat com a pèrit en un litigi entre el seu cosí Pietro Fiorini i els frares del convent de Sant Francesc— i el 20 de desembre, data en què el seu pare redactà el primer testament, en què el menciona ja com a difunt (Cammarota, 1986, p. 37). Això, comporta la *Memoria del cardinale Girolamo Agurchi* a San Giacomo Maggiore (1609-1610), no pugui ser d'ell (Cammarota, 1993, p. 322).

<sup>18</sup> Es va trobar el pagament a l'escultor llombard Ruggero Mascapè. Consultar en: Vitali, S. (2001). *A new document for the Carracci and Ruggero Mascapè at the Palazzo Magnani in Bologna*. The Burlington Magazine, 604-613. Tot i que és segur que va participar en el projecte, no es pot saber del cert quin escultures va elaborar en el palau. Conclusions que vaig extreure de la meua entrevista amb el doctorand Claudio Collari, especialista en l'estucador Giovanni Tedeschi, el 7 de març del 2025 a l'Universitat de Bolonya, concretament la Fondazione Federico Zeri.

<sup>19</sup> Recentment atribuïda a Francesco Mazini, escultor actiu a la ciutat en el 1531, per Andrea Bacchi, Bacchi va reconsiderar aquesta autoria a partir d'una indicació present a la Graticola di Bologna (1560) de Pietro Lamo (Ghiraldi, 1997).

decoracions (Fig. 9-11)<sup>20</sup> i les estàtues atribuïdes (Fig. 12-15)<sup>21</sup> a l'oratori de Santa Maria della Vita (1616), junt les estàtues de San Josep (Fig. 17) i San Francesc (Fig. 19) a l'església de San Salvatore (1623)– permeten fer una avaluació estilística més consistent. Com observo en G. Tedeschi i el que es constituirà com una característica d'aquests artistes, hi ha sempre una interpretació simplificada del sentimentalisme, el fervor de les pintures de L. Carracci. Per exemple, amb l'estàtua de Sant Josep, recorda al fervor i la composició decorosa de la *Predicació de Sant Joan Baptista* del pintor (Fig. 18) , on s'emfatitza l'afany religiós a partir de gestos apresos del mestre. Considero que la transposició de termes pictòrics a l'escultura queda palesa en altres estàtues, com en el Sant Francesc, amb expressions similars vistes en quadres de L. Carracci (proposo d'exemple *Sant Francesc i els àngels* Fig.16). En tot cas, aquestes consideracions necessitarien d'estudis molt més aprofundits, que encara no s'han realitzat.

L'últim estucador de l'escola carracesca és Giovanni Tedeschi (a l'entorn del 1595-1645). Encara seguidor dels mestres, però també d'altres pintors del moment com G. Reni (va estar en la seva escola després dels Carracci), F. Albani o Guercino (Riccòmi 1972, p. 29); em permet observar una transició cap a la individualització dels estucadors. La seva producció artística serà extensa i activa a la ciutat de Bolonya<sup>22</sup>, tot i que el trobarem treballant per altres ciutats de la regió de l'Emília-Romanya<sup>23</sup>. En la segona dècada del segle (entre 1622 i 1624), produirà un gran cicle a l'església de San Salvatore<sup>24</sup>, on dugué a terme la decoració escultòrica de les capelles laterals de la nau, patrocinades per les famílies Orsoni, Beccadelli, Dondini i Pastarini. El conjunt inclou deu figures: a les primeres capelles, Sant Joan i Sant Agustí (dreta, Fig. 20-21) i dues sibil·les (esquerra, Fig. 22-23); a la capella Pastarini de grans dimensions,

---

<sup>20</sup> Fonamentalment, consisteixen en un seguit d'àngels, uns a l'arc de l'altar, agafant l'escut l'Arciconfraternita della vità, els altres sota la cúpula.

<sup>21</sup> Quan Malvasia parla de les figures fetes per A. Algardi a l'oratori de Santa Maria in Vità, només n'esmenta de dues: Sant Pròcul i Sant Petroni. S'han atribuït a C. Conventi tenint en compte que les de sant Francesc i Sant Domènec presenten una qualitat inferior a les algardianes, unes similituds estilístiques amb les produïdes per l'escultor a Sant Salvador, a més a més de tenir documentada la presència del estucador en el projecte (Riccòmini, 1972, p. 60).

<sup>22</sup> El "boom" en la producció artística de les primeres dècades del *Seicento* és gràcies, en part, a la creació de nou esglésies i la institució de varies confraternitats. S'esmenta a: Mazza, A. (2023). *La schiera degli "Incaminati" in San Paolo Maggiore a Bologna*. pp. 167. Però se'n parla en profunditat a: Stanzani, A. (1992). *Vent'anni di pittura nelle chiese di Bologna: 1600-1620*. En A. Emiliani (Ed.), *La pittura in Emilia e in Romagna, Il Seicento* (vol. I, pp. 113-156). Nuova Alfa.

<sup>23</sup> Per encàrrec de Giovanni Francesco Barberini, dit el Guercino, farà en les estàtues de San Pau Eremita i Sant Antoni Abat a l'església del Rosari, Cento (1642).

<sup>24</sup>En la mateixa l'església de San Salvatore, uns anys abans havia fet les estàtues dels evangelistes en terracota a la façana principal (1615-1622). En aquest material, també farà set virtuts a la capella de San Domènec a l'església de San Domenico, en el absis que envolta la gran *Arca di San Domenico*, l'única obra que cita Malvasia (E. Riccòmini, 1972 p. 73).

destacada per la densitat escultòrica, s'hi representen Sant Roc, Sant Josep, Sant Sebastià i Moisès, en composicions superposades (Fig. 24-25). A la capella adjunta, s'hi troben dos profetes, un dels quals identificat com Melquisedec. De la mateixa època, destaquen el seu Crist policromat de l'església de San Paolo, datable cap el 1625, ubicat com a peça central a l'altar de la capella Rizzaldi; a més a més d'un Sant Benet Abat per l'església de Santa Cristina. El 1631, produeix les estàtues d'en Sant Mateu i Sant Jerònim per l'església de Santa Madonna di Galliera e di San Filippo (Fig. 28-29); entre moltes altres obres avui en dia destruïdes: com l'escultura d'una Assumpta amb els àngels a la volta de l'església de Santa Maria dei Poveri (destruïda al 1692), o la decoració de les xemeneies de Ospedale dei Bastardini fetes el 1641. Participà igualment en projectes escultòrics de caràcter palatí, entre els quals destaquen les figures de Mart i Venus a l'escalinata del Palau Dall'Armi Marescalchi (1613–1615) (Riccòmini, 1972, pp. 73-78).

Estem davant d'un artista independent a qualsevol acadèmia, fora de qualsevol subordinació al camp pictòric com havíem vist clarament amb G. Fiorini, però encara s'arrela a la simplificació, disposició plana de les idees carracesques com en C. Conventi, tot i que aquest cop un gust cap a formes renianes (Nava 1981, p. 140). L. Annibali (2023), considera l'artista com un traductor formal, incapaç de captar plenament la grandiositat i la monumentalitat —sobretot en l'aspecte formal— de les obres que interpreta, comparant el Sant Roc de L. Carracci (Fig. 27), amb aquell que hem vist a Sant Salvador, desproveït de la capacitat imaginativa dels artistes. E. Riccòmini (1972, p. 29), també planteja la possibilitat que alguns pintors dissenyessin estàtues com en Sant Mateu de l'església Santa Madonna di Galliera e di San Filippo, per F. Albani per la tensió colèrica del rostre.

## ***Il nuovo*<sup>25</sup> en l'escultura d'estuc en el primer terç del s. XVII: Guido Reni i Alessandro Algardi**

Amb la figura de G. Tedeschi hem evidenciat un canvi progressiu canviament en la forma de treballar dels estucadors—amb el tancament de l'acadèmia carracesca—. Tot i això, l'evolució estilística serà gràcies a dos artistes capdavaners del panorama artístic bolonyès: el pintor G. Reni (1575-1642) i l'escultor A. Algardi (1598-1654). Seguint encara els principis classicistes dels Carracci, revitalitzaran l'escultura amb la incorporació d'elements propis del llenguatge pictòric —en aquell moment, de qualitat superior a l'escultura coetània—.

Encara que estucadors anteriors havien intentat imitar els models de l'acadèmia<sup>26</sup>, caldrà esperar la destresa tècnica i expressiva de G. Reni, reconegut amb l'apel·latiu “il divino”, i d'Al. Algardi, principal rival de Gian Lorenzo Bernini; per gaudir d'una major complexitat formal en l'escultura local. Nascuts a Bolonya de famílies benestants<sup>27</sup>, tots dos elaboraren escultura en estuc per esglésies de la ciutat, ho sabem pels testimonis plàstics conservats, i gràcies a altres biògrafs que m'ho acrediten, com C. Malvasia tant en la *Felsina Pittrice* (1678) com en *Le Pitture di Bologna* (1686). El fet que dues figures claus del barroc italià tinguessin connexió amb els materials dúctils, sobretot amb l'estuc (totes les obres que conservem d'ambdós són en aquest material), demostra la seva adaptació i familiarització a les exigències artístiques de la ciutat—on l'estuc era un dels principals mitjans de treball—, a més a més d'evidenciar el *modelleggiare* com a mitjà d'aprenentatge essencial pels artistes bolonyesos.

La seva producció en estuc, tot i constituir un abans i després per a l'escultura de la ciutat (Riccomini 1972 p. 28), és oblidada en la seva trajectòria artística, omesa en el seu

---

<sup>25</sup> El títol, fa referència a la definició d'E. Riccomini sobre la nova etapa de l'escultura amb G. Reni:

...qui c'è del nuovo, rispetto allà prassi usuale; il nuovo è indubbiamente di marca reniana, in misura tale di non poter riscontrare alcunché di simile presso gli scultori operanti a quel tempo... (Riccomini, 1972, p. 28)

<sup>26</sup> Explicats en l'apartat anterior "Els estucadors de l'Accademia degli Incamminati", recordo els arcaïsmes classicitzants d'en Gabriele Fiorini al Palazzo Magnani, o la execució maldestra de C. Conventi i G. Tedeschi, per exemple, alhora d'inspirar-se en models carracescos en les escultures de l'església de San Salvatore.

<sup>27</sup> En el cas de Guido Reni, la seva família estava formada íntegrament per músics: tant el seu pare com el seu avi matern i els seus tiets tocaven en el conjunt de vents de la Signoria, que actuava en el concert palatí, una feina molt ben remunerada (McGarry, 2023, p. 47). El seu pare, Daniele Reni, era un músic molt reconegut a la ciutat, i va arribar a ocupar el càrrec d'eminent mestre de capella de la Catedral de Bolonya. A més, va ser cridat a Roma per participar en el jubileu de 1575, just l'any del naixement de Guido Reni (Pepper, 1984, p. 19).

Pel que fa a la família d'A. Algardi, aquesta provenia d'un entorn mercantil; el seu pare, Giuseppe Algardi, era comerciant de seda. Tot i que el biògraf Giovanni Pietro Bellori probablement va ser generós en descriure la família com a “no ignobles”, la veritat és que la seva família figurava entre els *anziani* de la ciutat entre 1237 i 1239 (Montagu, 1985, p. 2).



tractament historiogràfic posterior. En el cas de G. Reni, la seva participació en el món de l'escultura és en general poc estudiada; fins i tot en les publicacions més especialitzades. Ho exemplifica el fet que les monografies més completes de l'estudi de G. Reni no tenen en compte la producció en estuc. D. Stephen Pepper en el seu llibre *Guido Reni: a complete catalogue of his Works with an introductory text* (1984), parla d'un relleu decoratiu, amb la representació de l'Anunciació, a l'altar de Pieve Santo—avui en dia no conservat—, però no esmenta les dues estàtues de Santa Cristina, tot i dedicar un capítol sencer a l'activitat juvenil del pintor (1984, pp. 11-19). També en l'última gran monografia de G. Reni, feta per l'exposició de 2023 al Museo Nacional del Prado—considerada la més completa—; tant en l'escrit de Rachel McGarry on es parla de la joventut de Reni, com en el de Raffaella Morselli, on s'enumeren les obres bolonyeses en les seves incursions a la ciutat una vegada instal·lat a Roma, no s'esmenta en cap moment l'elaboració de les escultures. Una petita anàlisi sobre la pràctica del *modelleggiare* es pot trobar quan es parla del cap de vell, dit Sèneca, còpia en possessió del Museo Arqueológico Nacional (inv. 2941); amb l'escrit de Fernando Loffredo (2023, p. 243-245), acompanyat d'una conferència sobre la peça (Loffredo, 2023), però en cap cas es fa menció de les escultures bolonyeses.

Tant en aquestes com en articles concrets sobre la temàtica, s'observa una especial atenció cap a les còpies del cap de Sèneca, repartits per diversos museus<sup>28</sup>, creiem que l'original estava feta amb terracota, estuc o guix perquè Malvasia utilitza el terme italià *modelleggiare*, sovint fa referència a la manipulació de materials dúctils (Loffredo, 2023, p. 243). Sobre les escultures trobades a Bolonya, les anàlisis més completes són del s. XX per historiadors emilians (quan hi havia un interès a definir l'art bolonyès<sup>29</sup>), el primer fou Francesco Malaguzzi Valeri, però també apareix en la síntesi de l'artista feta per C. Gnudi i Giancarlo Cavalli (1955). L'última actualització continua sent el llibre de E. Riccòmini (1972, pp. 71-72).

---

<sup>28</sup> Realitzat possiblement en la primera etapa romana de l'artista als anys vint del s. XVII, hi ha diverses versions arreu del món, la ja comentada en bronze al Museo Arqueológico Nacional (inv. 2941), va ser identificada per Otto Kurz l'any 1942. No obstant això, el primer a relacionar el cap del Sèneca amb els escrits de Malvasia fou Francesco Malaguzzi Valeri el 1926, proposant la còpia conservada a l'Acadèmia de Bolonya com a exemple. Amb el pas del temps, s'han assenyalat altres reproduccions, en interessa particularment una elaborada en estuc a la Biblioteca del Palau Liechtenstein a Viena, però en trobem en altres materials, com aquell en pedra en el Palau de la Legion d'Honoré a París, en terracota al Museu del Palazzo Venezia a Roma... A més a més, n'hi ha derivacions gràfiques: dibuixos a la Fundació Giorgio Cini o a la Biblioteca real de Windsor, però també en gravats i pintures (Bachi, 2004, p. 51).

<sup>29</sup> Entre els anys '60 i '70 del s. XX es publiquen a tota Itàlia diversos estudis artístics "regionali", l'interès a definir l'art bolonyès entra en aquest context.

En el cas d'A. Algardi, el seu inici a Bolonya és un aspecte revisat en la biografia feta per Jennifer Montagu (1985), en el primer capítol *The Early Years*. No obstant això, el primer a donar un judici crític sensible sobre les empreses emilianes, seguint tot el documentat per C. Malvasia i M. Oretti, torna a ser E. Riccòmini (1972), afegint la descoberta de la decoració dels àngels en la capella del Santo a la basílica de San Domenico (1619). Andrea Emiliani en el catàleg de la mostra *Algardi, l'altra faccia del Barroco* (1999), matisa aspectes comentats per J. Montagu, tot i que amb certs errors historiogràfics: en situar erròniament les escultures de C. Conventi a la façana de l'església de San Salvatore (són a l'església de San Paolo), o en atribuir la tomba Agucchi a G. Fiorini, impossible tenint en compte que mor l'any 1595 i el cenotafi s'elabora el 1605<sup>30</sup>, un error que també s'observa en la J. Montagu –perquè encara no s'havia descobert–.

La formació artística de G. Reni i A. Algardi és ben diversa, però sempre sota el mateix llegat carracesc. G. Reni, tindrà un aprenentatge inicial de deu anys (1584-1594) amb el flamenc Denys Calvaert–així ho estipula D. Calvaert en un tracte amb el pare Daniele Reni–, pintor de tradició manierista amb gran èxit a Bolonya. En aquests primers anys, G. Reni assolirà una formació basada en gravats (McGarry, 2023, p. 47), amb una sòlida base en el *disegno*, on la “pulizia” i “finezza” constitueixen elements imprescindibles segons els criteris del seu mestre (Pepper, 1984, p. 19). És interessant el contacte des d'un inici amb l'escultura, els alumnes aprenien a través d'escultures i modelables del mestre (McGarry, 2023, p. 47). Malvasia ho narra de forma molt detallada en la biografia del pintor flamenc, explicant quin tipus de materials hi podíem trobar: “più famosi bassi rilievi, i più insigni getti, le più singolari teste, i più ricerchi torsi che andassero in volta” (Malvasia, Vol. I, 1678, p. 199). Destacant l'interès dels alumnes per veure peces singulars, ho exemplifica amb una anècdota del seu deixeble, Giovanni Bologna, qui obté dues escultures gregues d'una galeria florentina, però també la motivació del mestre per ensenyar-les i poder-ne extreure un bon estudi<sup>31</sup>. Malgrat

---

<sup>30</sup> Encara que se li atribuïssin les execucions en estuc en documentació antiga: com el *Commentari sulla pittura* de Mancini (1628) o el mateix Malvasia a *Le Pitture Di Bologna* (1686). Segons Cammarota (1986, p. 79), del projecte original dissenyat per Domenichino, suposadament elaborat per l'estucador, en roman molt poc. Abans de la datació de la seva mort l'any 1595 (als anys vuitanta del s. XX), la crítica va conservar l'antiga atribució (Matteucci 1968, p. 79). Avui en dia no és acceptat i es proposa el nom de C. Conventi (Catalogo generale dei Beni Culturali, 1996, p. 4).

<sup>31</sup>La cita diu el següent:

...non altro maggior fastidio prendendosi che in provedersene d'altronde e buscarne de' singolari e reconditi; come allora, che da Gio. Bologna suo intrinseco trasse quelle due teste greche, che il buon Statuario ricavate avea, con tanto rischio, quanto a ciò fare era pena la vita, dalla famosissima Galleria del G. Duca, a' servigi del quale era trattenuto Firenze [...] e con impaziente allegrezza poi partecipandole subito alla scolaresca turba, contro il ricevutone anche divieto; ed insomma non tralasciando parte

aquest primer contacte amb l'escultura, podem deduir que s'iniciarà en la tècnica del modelatge gràcies als Carracci, amb la seva inserció de l'Acadèmia entre l'any 1694-95<sup>32</sup> fins l'any 1698— el canvi de mestre, és atribuït tant per Malvasia com per G. P. Bellori pel difícil temperament del D. Calvaert (McGarry, 2023, p. 48)—. Es tracta d'un recurs que posarà en pràctica de manera similar a com ho feia Agostino Carracci a l'hora de treballar el naturalisme, així coneixem el famós cas de la *testa* del Sèneca presumptament elaborada en algunes de les estances romanes de G. Reni a començaments de la segona dècada del s. XVII (Loffredo, 2023)<sup>33</sup>.

En el cas d'A. Algardi, inicia el seu aprenentatge en el taller de L. Carracci, — com hem vist amb G. Reni, és apuntat pel seu pare, Giuseppe Algardi, en veure les seves inclinacions artístiques—. El gran taller conservava, tot i que de manera difosa, la vitalitat de l'antiga Acadèmia carracesca<sup>34</sup>. Aquest encara gaudia d'alumnes joves enlluernats pel passat esplendorós del s. XVI i l'èxit dels seus alumnes (G. Reni, F. Albani, Domenichino...) (Montagu, 1985, p. 2). La formació del taller, mantenia els principis acadèmics aplicats en un primer moment per Annibale Carracci i Agostino Carracci, una educació basada en l'observació directa de la natura, amb domini de la pintura veneciana i les normes de perspectiva i proporció absorbides a partir de les antiguitats romanes; tenim dues certes d'això: per una banda, s'utilitzaven motlles fets en guix de caps i relleus clàssics conservats pel L. Carracci, però també aquells elaborats per Agostino Carracci anys anteriors sobre l'anatomia humana; per altra banda, encara hi havia un estudi del nu masculí i d'altres elements de la naturalesa com animals o fruites (Montagu, 1985, pp. 2-3). L'assoliment d'aquestes innovacions didàctiques acaba sent parcial a causa del tancament de l'acadèmia (és a dir, els tres germans com a mestres) i el nou lideratge de L. Carracci, qui no havia explotat cap de les característiques naturalistes presentades pels seus familiars (la seva pintura mostra un interès cap a la bellesa lírica i el to teatral). Tot i això, en A. Algardi veurem una afinitat més gran al

---

intentata, che utile e profittevole si fosse immaginato essere a' suoi dilette scolari... (Malvasia, Vol. I, 1678, p. 199)

<sup>32</sup> El canvi de mestre, és atribuït tant per Malvasia com per Bellori pel difícil temperament del Denis Calvaert (McGarry, 2023, p. 48).

<sup>33</sup> “Fece il rilievo, e se ne diportò bene, come dalla famosa testa detta del Seneca, che cammina per tutte le scuole, e che cavò da uno schiavo in Roma che trovò a Ripa, modelleggiando in quella guisa.” (Malvasia, Vol. I, 1678, p. 59)

<sup>34</sup> Amb la mort del més teòric Agostino l'any 1602, i la partida del més innovador Annibale a Roma el 1595, es converteix en taller el 1614.

classicisme naturalista dels germans Carracci (Annibale i Agostino), de fet, s'allunyarà del gust del mestre, qui considerarà de menys qualitat, així es descriu de les paraules de C. Malvasia<sup>35</sup>:

...a me disse un giorno a Roma l'Algardi [...] che ne' quadri de' Carracci, gli errori, e difetti che cader loro potettero nelle cose fatte in quella prima età, si attribuiscono sempre al povero Lodovico, come se fosse il minor degli altri, il più debole... (Malvasia, 1678, vol. I, p. 351).

Tal i com afirma J. Montagu (1985, p.1), els inicis de la seva formació escultòrica són a partir de materials dúctils, modelables com l'estuc i la terracota. C. Conventi és acceptat com el seu primer mestre<sup>36</sup>, que un estucador sense gaire qualitat tècnica tingui un deixeble amb tant potencial segurament s'explica per la mancança d'escultors a la ciutat, sense cap taller individual independent a la pintura (Emiliani, 1999, p. 28). A diferència del seu gran rival històric, G. L. Bernini –que des de ben petit aprengué a emprar el cisell per a esculpir marbre–, d'A. Algardi no tenim cap treball previ en marbre a Bolonya; segons les especulacions de J. Montagu (1985. p. 7), potser va intruir-se en l'art d'esculpir en l'estada cortesana a Màntua del 1620-1624<sup>37</sup>. Una vegada establert a Roma com un gran competidor en l'art de l'escultura, la seva formació amb materials plàstics fou motiu d'escàndol: els seus detractors van fer córrer el rumor que no sabia tallar marbre (Montagu 1985, p. 1); afirmacions òbviamment falses, però exemplificadores del menyspreu cap a l'estuc en comparació als materials considerats “nobles”, com el marbre o el bronze. Si estimem que seria un error eliminar el passat emilià al parlar de la seva carrera romana perquè, tal com afirma J. Montagu (1985, p. 1), l'artista mai va estar tan còmode amb el marbre com amb l'argila (entenem que es refereix a tots els materials modelables), ho justifica amb la visió pictòrica de la seva escultura–amb atenció a les modulacions i textures superficials–, juntament amb el “naturalisme burgès” evident en el retrat emilià que presenten fins i tot les escultures fetes en marbre.

Abans d'entrar en l'anàlisi de la producció d'A. Algardi, necessitem parlar primer de G. Reni, el primer innovador de l'escultura *seicentesca* en estuc (Riccòmini, 1972, p. 28) i, sens dubte, la més forta influència pels estucadors coetanis, tant aquells que treballaran en la

---

<sup>35</sup> Dubtem de la veracitat de Malvasia a l'hora de replicar a A. Algardi, però a la vegada seguim el que diu J. Montagu (1985, p. 236) qui considera que les afirmacions sobre les opinions d'A. Algardi poden ser confirmades per l'evidència de l'obra de l'escultor.

<sup>36</sup> Com ha he comentat anteriorment, es tracta forma part del taller de L. Carracci, per tant, l'introduiríem dins de la formació carracesca, no com a un ensenyament independent.

<sup>37</sup> Tot i que considerem plausible pensar que aprengué amb el mateix C. Conventi, ja que J. Montagu (1985, 3) diu que sabia treballar en marbre perquè Malvasia tenia un angelet fet per ell.

mateixa església que ell (Santa Cristina), com G. Tedeschi, com el mateix jove A. Algardi—es datarien abans dels treballs a l’Oratori de Santa Maria della Vita—(Annibali, 2023).

Guido Reni va crear el Sant Pere (Fig. 30) i el Sant Pau (Fig. 31) de l’església Santa Cristina, construïda el primer decenni del s. XVII, però decorada al llarg del segle en diferents etapes. Els apòstols se situen en els dos primers nínxols de la nau, un davant de l’altre, ambdós revelen formalment la mateixa mà (Magaluzzi, 1926, p. 227). L’atribució se sosté, principalment, pels escrits malvasians, un primer a la *Felsina Pittrice*: “Lavorò, putto ancora, una delle due statue nella Chiesa di S.Cristina in Bologna, ed è il S. Pietro molto bello.” (Malvasia, 1678, vol. II, p. 59); un segon vuit anys més tard a *Le Pitture di Bologna*: “Il S.S. Pietro e S. Paolo sono di Guido Reni che si volle, giovanetto ancora, provaré nella scolutra” (Malvasia, 1686, citat per Malaguzzi 1926, p. 227). No obstant això, Francesco Malaguzzi (1926, p. 227) fa referència a un escrit previ, trobat a la Biblioteca universitària de Bolonya<sup>38</sup>, on al parlar de les pintures de l’església, esmenta les escultures de Reni: “Guido Reni fece di scoltura nelli primi due nicchi S. Pietro e S.Paolo” (Malvasia, 1678,v vol. II, p. 59).<sup>39</sup>.

C. Malvasia fa referència a la joventut de G. Reni (tant amb “putto ancora” com amb “giovanetto”) en el moment d’elaborar les escultures. La crítica historiogràfica ha rebutat aquest argument considerant-la una datació massa precoç: F. Malaguzzi Valeri considera que és una cronologia poc versemblant amb relació a la qualitat de les escultures, dues estàtues que pel seu caràcter sensible i la finor del treball de les mans, no mostren els dubtes típics d’un infant aprenent, sinó un G. Reni en la primera etapa de l’edat adulta, que ja havia elaborat el seu primer viatge a l’Urbe (1600, 25 anys). Aquesta teoria sembla concordar amb la de G. Cavalli (1955, p. 39), qui les data del 1604-1605 (quan Guido Reni tenia trenta anys), també al voltant del primer viatge a Roma, possiblement contemporànies als frescos que elaborà a San Michele in Bosco. Ara bé, la datació no coincideix amb l’erecció de l’església l’any 1602 (emprat en aquest context com a *terminus post quem*), segurament les decoracions es fan a posteriori, tenint en compte que les últimes seran les de G. M. Mazza l’any 1688 (Riccomini, 1972, p. 71).

---

<sup>38</sup> La cronaca ms. del can. Ghiselli l’any 1632 (Tom. XXVI p. 675).

<sup>39</sup> C. Malvasia li atribueix altres models probablement de format més petit, avui no conservem cap d’aquestes escultures, però resulten atractius per la reiteració d’obres plàstiques: “Una testa del San Salvatore, che represento a M. Marco, un bel puttino di creta presto il Sirani, e altre cose, che saria lungo il memorare.” (Malvasia, 1678 p. 59).

Segons E. Riccòmini, les obres serien de la meitat del segon decenni del segle per la parentela estilística entre les escultures i l'obra pictòrica d'aquest període, compara arquetipus similars en tres pintures de Reni: les figures de la *Pietà dei Mendicanti* del 1616, el Sant Pere de la pala d'altar de l'Anunciació a Sant'Ambrogio de Gènova (1617) (Fig. 32)—comparació també feta per Magaluzzi—, on el recolliment del mantell, amb amplex i profunds plecs, és similar al Sant Jeroni assistint a l'Anunciació (1926, p. 228); també el rostre de Sant Pau amb un dels apòstols a l'esquena de Crist en *Consegna delle chiavi*, avui en dia al Louvre (París), datada normalment l'any 1625 (Fig. 33). Tanmateix, ho relaciona amb la cronologia d'altres empreses de l'església anteriors a les de Reni, com el Sant Benet Abat de Giovanni Tedeschi elaborat entre el 1615 i el 1620. En tot cas, és una qüestió encara oberta que requereix més investigació.

Les modestes connexions d'en E. Riccòmini, junt la supervivència plàstica de només dues escultures en la producció escultòrica de Reni, dificulta establir comparacions amb altres obres del pintor. Per una banda, L. Annibali compara la figura del Sant Pere amb l'obra tardana de Sant Jaume Major, del 1626<sup>40</sup>. Ho justifica amb el contrast lumínic, visible també en l'obra tridimensional tant en la posició serena del personatge, com en l'animació explosiva del drapejat (2023). Per altra banda, l'anàlisi estilístic F. Malaguzzi Valeri (1926, pp. 228-229), encara que sigui antic, és completa a l'hora d'estipular connexions en l'àmbit pictòric— no escauen ni les descripcions ni els paral·lelismes—; observa un gust renaixentista en les claus finament tallades del Sant Pere, una sotinguda per la mà dreta i l'altra oberta sobre el pit; però també en el perfil noble de Sant Pau, una figura heroica, esvelta, en un moviment vigorós que recorda algunes representacions miquelangelesques. Aquest mateix esperit, s'observa en les seves pintures, com en Sant Pròcul de la *Pala dei Mendicanti* (Fig. 43), el que posteriorment empenirà A. Algardi en fer les seves figures en estuc. En el cas del Sant Pere, la seva vitalitat resideix tant en el mantell que s'enrosca al voltant del braç i cau amb una magnífica noblesa amb plecs amplis i profunds, com en el rostre. Aquest és de gran caràcter: un front marcat i ulls enfonsats recorden al Sant Petronio de la *Palla della Peste* (1631-32), avui en dia a la Pinacoteca Nacional de Bolonya (Fig. 35). Mentre que el Sant Pau, té un rostre més esbossat amb l'elaboració de cabells voluptuosos, tant en la cabellera com en la llarga barba.

---

<sup>40</sup> Actualment en conservem dues versions, un al Museu de Belles Arts de Houston, Texas, un altre al Museo Nacional del Prado, Madrid (Fig. 34).

La producció en estuc d'A. Algardi és, com en el cas de Reni, molt minsa<sup>41</sup>. Conservem dues escultures dedicades als patrons de la ciutat: el Sant Pròcul (Fig. 36) i Sant Petroni (Fig. 37) a l'església barroca de Santa Maria della Vita, concretament en dos nínxols de l'Oratori. Les tenim emparellades amb dues escultures dels altres dos patrons: Sant Francesc i Sant Domènec (1616)<sup>42</sup>. La sala és coronada amb el preciós grup en terracota d'A. Lombardi: el Trànsit de la Verge (1564), situat en un altar. El primer que reconeix les escultures com a obra d'A. Algardi és la guia malvasiana del 1686, una atribució ben assumida per la historiografia moderna<sup>43</sup>, tot i que segons el criteri d'A. Emiliani (1999, p. 27) s'acaba acceptant definitivament amb la introducció de les estàtues en la monografia de J. Montagu, l'especialista de l'escultor. Si parlem estrictament de documentació, les úniques obres bolonyeses acreditades són quatre àngels, portalàmpades a la capella del Fontadore, en la basílica de San Domenico (Fig. 38-41)<sup>44</sup>.

L'empresa artística de l'Oratori de Santa Maria della Vita està àmpliament documentada: les estàtues foren projectades per Fiorano Ambrosi l'any 1604; tota l'ornamentació escultòrica fou segurament executada cap al 1612, quan l'arquitecte Bonifacio Socchi transfereix "El trànsit de la Verge", escultura renaixentista d'A. Lombardi (Riccòmini, 1972, p. 72); les decoracions en estuc s'inicien després, dissenyades pel mestre algardià C. Conventi i Antonio Martini el maig del 1615<sup>45</sup>. El projecte decoratiu s'acaba el 1618<sup>46</sup>,

---

<sup>41</sup> Tant J. Montagu (1985, p. 5), com posteriorment Andrea Emiliani (1999, p. 27) parlen sobre la primera escultura del artista, tot documentat a partir de les cartes del pare oratorià Licino Piò: un grup de mida natural sobre Sant Felip Neri i Sant Carles Borromeu. Possiblement fet en terracota, tot i que no sabem realment el material, actualment sense localitzar. Coneixem la fórmula iconogràfica que s'emprà (gravat de Luca Ciamberlano)—estipulada en els documents—, i els diferents moviments que va partir: primer a l'església de santa Bàrbara (1613) (Montagu, 1985, p. 5), finalment traslladada a l'oratori de l'església Santa Madonna di Galliera e di San Filippo (Emiliani, 199, p. 27). Com podria ser un grup escultòric en estuc, l'esmentem en el treball, però no la treballarem perquè: per una banda, no conservem cap rastre gràfic amb el qual treballar, per altra, els historiadors de l'art especialitzats, a banda d'esmentar-lo, cap en fa un comentari elaborat.

<sup>42</sup> Suposadament, fetes pel seu mestre C. Conventi. Per a més informació, consultar el capítol anterior: "Els estucadors de l'Accademia degli Incamminati", concretament la pàgina X (quan ho tingui tot ordenat la posaré).

<sup>43</sup> Per exemple per Hans Posse, però també Richard E. Spear, establint una possible relació amb un estuc de la capella della Strada Cupa a Roma (Riccòmini, 1972, p. 73). Per a més informació, consultar (ambdues disponibles en els serveis digitals del CRAI, Universitat de Barcelona):

Spear, R. E. (1969). Algardi's "St Proculus." *Burlington Magazine*, 111(793), 220–223.

Spear, R. E. (1969). The Cappella Della Strada Cupa: A Forgotten Domenichino Chapel. *The Burlington Magazine*, 111(790), 12–23.

<sup>44</sup> Es coneix per la recerca de P. Venturino Alce qui trobà el document de la comissió el 23 d'abril del 1619 (Riccòmini, 1972, p. 72).

<sup>45</sup> Totes les decoracions són minuciosament detallades en la "Lista de' lavorieri fatti di stucho nello oratorio dello ospital dalla vita", redactada tres anys després dels dissenys (1618) pel mateix Conventi i Martini. Aquestes comprenen des del sostre fins als nínxols on se situen les estàtues i es conserven pràcticament intactes (Riccòmini, 1972, p. 72)

<sup>46</sup> Any en què també s'inicia la lenta decoració pictòrica completada l'any 1628, però acabada definitivament el 1639 (Riccòmini, 1972, p. 73)

suposem que en aquesta data es van col·locar les escultures als nínxols—quan l’A. Algardi tenia vint anys— (Emiliani, 1999, p. 27). En el cas dels angelets, sabem que li encarrega Giovan Michele Piò, responsable d’una bona part de les decoracions de la capella, coneixem els detalls de l’elaboració: en quinze dies A. Algardi li va proporcionar dos models d’argila de mida natural a Francesco Ferrarini, qui va prendre’ls per fer les estàtues en estuc bullit, dues idèntiques, acabades a mitjans de juliol del mateix any (Riccòmini, 1972, p. 72). És interessant perquè il·lustra el procediment d’elaboració de les escultures en estuc—que normalment no conservem—

Amb les escultures preservades, podem fer una anàlisi crítica de la poètica d’A. Algardi en aquells temps. Pel que fa als àngels, tant E. Riccòmini com J. Montagu no consideren que se’n pugui extreure gaire crítica; A. Emiliani, en canvi, els té més en consideració. J. Montagu (1985, p. 6-7) els compara amb els que havíem vist d’en C. Conventi a l’Oratori (Fig. 9, 10 i 11), el seu naturalisme és evident: a diferència dels cossos primis i energètics del C. Conventi, on no pots identificar la seva edat, l’anatomia d’A. Algardi està ben resolta, amb cossos grassonets subjectes a ondulacions en les carns a mesura que s’asseuen. També es veu el realisme en el rostre: amb cares carneses, parpelles pesades i llavis superiors prominents, J. Montagu (1985, p. 7) els compara amb els nens d’A. Begarelli a Mòdena, escultures fetes en terracota.

En el cas de les escultures Sant Pròcul i Sant Petroni de l’oratori, els tres autors reconeixen el domini tècnic d’A. Algardi, per alguns (Riccòmini, 1972, p. 28), una premissa del “classicisme barroc” que veurem a Roma amb una aproximació a la altiloqüència d’Annibale Carracci i G. Reni. Si les comparem amb el Sant Francesc i el Sant Domènec, sens dubte, està prenent la davantera respecte al mestre Conventi. Deixa de banda el pietisme i la teatralitat de l’estil ludovinià, per marcar una indubtable relació reniana, per exemple, a l’hora d’agafar prototips com: el Sant Pròcul de la *Pala dei Mendicanti* (Fig. 43), o aquell del Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca (Annibali, 2023) (Fig. 44). Identifiquem el mateix guerrer flexionat, trencant l’horitzontalitat a partir de la mà al maluc; J. Montagu (1985, p. 5) relaciona la influència d’aquests models pictòrics, abans dels escultòrics, amb l’aprenentatge al taller de L. Carracci<sup>47</sup>. Malgrat tot l’esmentat, no podem oblidar la matriu cultural de què

---

<sup>47</sup> Tot i que la relació entre els dos artistes és més que òbvia—el taller no és l’únic vincle que comparteixen—. Hem de pensar quan Algardi fa els àngels de la capella del Fondatore a San Domenico al 1619, Guido Reni al 1613 ja havia fet el fresc de la volta d’altar, amb la representació de la Glòria de Sant Domènec.



prové: els aprenentatges carracescos d'en C. Conventi i en G. Fiorini, encara visibles en alguns arcaïsmes.

J. Montagu (1985, p. 5) i E. Riccòmini (1972, p. 73) ho justifiquen amb la repetició de la forma manierista d'una de les figures lateral de la tomba del Cardenal Agguchi a San Giacomo Maggiore (Fig. 45), es pot veure en la cara ovalada i trets facials similars (boca entreoberta, parpelles netament modelades, ulls buits...). A diferència de les mans treballades de Guido, aquí A. Algardi pren el model de C. Conventi, amb un cos poc musculat, però treballant-lo suficient perquè no sembli feble: en canvi de doblegar la carn, crea plegats, amb venes prominents que serpentegen la superfície de l'estuc (Montagu, 1985, p. 5). Pel que fa a l'estàtua de Sant Petronio, A. Algardi intenta articular un missatge i interpel·lar directament l'espectador: el gest estret de la mà dreta, el cap massa gran mirant a l'espectador, la figura sobresortida del nínxol... A. Algardi està intentant sortir dels arquetips i els clixés apresos amb C. Conventi. Malgrat que clarament el seu treball desprèn talent, encara és un aprenent, caldrà els seus viatges, primer a Màntua i finalment a Roma, per ser un dels millors escultors de la seva època.

En definitiva, ambdós aconseguen fer el primer pas en l'escultura en estuc: un trasllat d'idees desenvolupades prèviament en la pintura de forma ambiciosa i complexa, influenciant a tots els estucadors posteriors. Les escultures de G. Reni reflecteixen un avançament estilístic: el volum a partir de claroscurs en els plecs, l'enaltiment dels cossos amb un cert idealisme o el treball refinat de les mans, les barbes i el rostre del Sant Pere. En la producció d'A. Algardi es pot observar aquestes mateixes característiques, no només com a continuador de la marca reniana, sinó com a seguidor proper dels arquetips i formalismes del pintor (Riccòmini, p. 28). A. Algardi es presenta com un artista diferent al seu mestre perquè aconsegueix aproximar-se als ensenyaments dels Carracci d'una forma més genuïna, creant una visió millorada: no només aconsegueix reprendre l'univers sentimental, sinó també la complexitat teòrica (Annibali, 2023).

## Segona meitat del s. XVII

### La proliferació de l'escultura en estuc de la segona meitat del s. XVII: bolonyesos i forasters que propicien un canvi: C. Molli, G. M. Rossi, G. Brunelli i G. B. Barberini

Durant la segona meitat del s. XVII, el panorama escultòric presenta un canvi notable: l'escultura en estuc assoleix autonomia, és a dir, deixarà d'actuar com un “bel composto” decoratiu, per apoderar-se d'espais sencers –una tendència general del barroc madur– (Massari 2014, p. 20). Aquesta independització serà fruit de la conjunció de diversos factors: per una banda, observarem un declivi pictòric provocat per la mort de L. Carracci el 1619 i el tancament del seu taller, però també per les característiques dels artistes bolonyesos de la segona meitat del segle que, tot mantenint en gran manera la tradició clàssica, no van assolir la notorietat i qualitat artística dels seus predecessors<sup>48</sup>; per altra banda, es produeix una millora de tipus tècnic i estilístic de la producció en estuc–anticipada per les figures de G. Reni i A. Algardi–. Això permetrà a l'escultura poder competir en igualtat de condicions amb la pintura.

L'entorn artístic serà plural, si abans hem vist que tota la producció en estuc era elaborada per artistes locals de la ciutat– tots apresos de les lliçons carracesques–, ara es trobaran una mar d'artistes, alguns d'ells estrangers, altres amb una educació artística a la bolonyesa. Tot i provenir de contextos formatius molt diferents, seran els principals responsables d'alliberar l'escultura local dels seus límits tradicionals. Entre ells, destacarien el deixeble algardià Gabriele Brunelli (1615-1682) i el llombard Giovan Battista Barberini (1627-1691)<sup>49</sup>. Tanmateix, cal posar en relleu la participació d'altres personalitats d'àmbit bolonyès com Giovanni Maria Rossi (obres del 1662-1664), qui també va desenvolupar de forma puntual estucs interessants en el procés de canvi i renovació.

---

<sup>48</sup> Segons Rudolf Wittkower (2007, p. 340), el segle XVII és caracteritzat per un cert “talent mediocre”– referint-se a Francesco Gessi (1588-1649), Giovan Giacomo Sementi (1580-1636), Giovan Andrea Sirani (1610-1670) i la seva filla Elisabetta (1638-1665)–. Aquests transformen les qualitats positives del classicisme tardà de Guido Reni en una “pedanteria refinada” (Wittkower, 2007, p. 341). En la segona meitat, l'autor destaca a tres artistes, els denomina els tres grans “caposcuole”: el deixeble de Reni, Domenico Maria Canuti, el de Cantarini, Lorenzo Pasinelli (1629-1700), i el d'Albani, Carlo Cignani (2010, p. 341).

<sup>49</sup> Cal precisar que aquest estudi exclou les obres realitzades en altres materials. Tot i que constitueixen també una mostra de la presència d'artistes forans a la ciutat —com és el cas de les escultures en marbre de Santa Maria dei Servi de Giovanni Angelo Montorsoli (terç quart del s. XVI) esmentat per S. Massari a la seva tesi (2014, p. 20)—. Tampoc introduïrem aquells artistes catalogats per E. Riccòmini (1972) com: Fabrizio Arriguzzi (treballa del 1657-1695), Camillo Mazza (1602-1672) o Agostino Silvia (treballa del 1666-1692). Si bé som conscients de la seva importància en l'elaboració de materials dúctils (com és el cas del famós retrat de Guercino, fet en terracota, per Fabrizio Lollini l'any 1657); a més a més de la seva familiarització amb l'estuc, els descartem en el nostre estudi: o bé per les poques peces en estuc (com els dos àngels decoratius coronant la pala d'altar de *Santa Maria dei Mendicanti* per Camillo Mazza, o els quatre àngels de Fabrizio Arriguzzi a *San Michele in Bosco* l'any 1684); o bé per no estar a Bolonya (com els quatre sants carmelites i els angelets a l'església del Carme a Imola).

No obstant això, abans d'endinsar-nos en els treballs de la segona meitat del segle, cal fer un parèntesi per abordar la figura de Clemente Molli (1599-1678). Segons E. Riccòmini (1792, p. 29), es tracta d'una excepció: la seva obra constitueix una prolongació primerenca de l'estil renià, malgrat que, en termes generals, G. Reni no tingué una repercussió immediata. És per aquest motiu, que l'incloem en aquest apartat, tot i que cronològicament la seva producció és anterior.

Fou un escultor procedent d'una família benestant de Russi, a la província de Ravenna<sup>50</sup>. Aquesta procedència, segons E. Riccòmini (1972, p. 29), implica que Molli probablement va rebre una formació sòlida en l'elaboració d'escultures en marbre o pedra d'Ístria, materials accessibles en la zona de la Romanya gràcies al transport marítim des de Dàcia o Venècia, així com per les rutes terrestres toscanes. Una mostra d'aquesta formació són les cinc escultures en marbre que va realitzar en diversos punts del territori emilià durant els inicis de la seva carrera—a Castelfranco Emilia, Forlì i Modigliana<sup>51</sup>—. Les úniques escultures d'estuc conservades a Bolonya es troben a la decoració de la capella Dondini a l'església de San Salvatore<sup>52</sup>, atribuïdes per C. Malvasia (1686, p. 171), i posteriorment per M. Oretti (B30, p. 130). Segurament són posteriors al 1624, any en què l'estucador Andrea Guerra fa les decoracions del nínxol, i anteriors al 1927, any de la mort del promotor Jacopo Dondini<sup>53</sup> (Riccòmini, 1972, p. 78). Les escultures se situen en la capella major, contraposant-se amb les

---

<sup>50</sup> Eugenio Riccòmini no esmenta d'on treu la informació de la seva procedència, però intuïm que és la mateixa que la biografia de Laura Orbicciani al *Dizionario Biografico degli Italiani* (2011, Vol. 75): la font *seicentesca Bologna Perlustrata*, d'Antonio Masini (1650). L'he pogut consultar a partir de l'*Internet Archive*, on a la pàgina 597 es parla d'en Clemente Molli, relacionant-lo amb Margherita Molli, una beata de Ravenna amb el do de la profecia, deixo la referència:

La Statoetta di s. Anna, come anco la Madonna di marmo, fopra vn Piedestallo, auanti la fudetta Chiefa, fono di mano di Clemente Molli. Di questa famiglia de i Molli fu la B. Margherita, d'origine Bolognese. Nacque adi 8. Maggio 1442-nel Castella di Ruffi di Rauenna. (Masini, 1650, p. 597)

<sup>51</sup> Esmento aquelles comentades per E. Riccòmini (1972, pp. 78-79): Tres *Madonne col bambino* cadascuna en una ciutat diferent— Castelfranco Emilia, Forlì, Modigliana—, una Madonna di Loreto a Forlì i, finalment, una Santa Anna i Maria a Castelfranco Emilia.

<sup>52</sup> Tinc constància que a Venècia per alguns projectes decoratius també farà servir l'estuc, per exemple, els quatre evangelistes en relleu elaborats a la Basílica de *San Salute*, segurament per una qüestió de pes, perquè estan situats entorn del presbiteri, a les carcasses frontals sobre l'altar major (Guerreiro, 2014, p. 289).

<sup>53</sup> Pel mecenes de la capella, qui n'havia finançat l'obra, es va disposar en morir la col·locació d'una làpida commemorativa. En aquesta, una inscripció suggereix l'encàrrec de l'empresa decorativa ("per realitzar una capella autoadornada..."), possiblement incloent-hi la decoració en estuc, malgrat que el text només enumera disposicions relacionades amb el culte. (Riccòmini, 1972, p. 78). Deixo aquí la inscripció, recollida per Eugenio Riccòmini (1972, p. 78):

JACOBUS DONDINUS / AETERNAE SALUTIS STUDENS/ AD SACRA PRO SE SUI SQ / PERAGENDA / SACELLUM A SE ORNATUM / PERPETUO CENSU AUXIT / EX TAB. VAL. PANZACHII / CAL. APR. MDXXVII

escultures vistes de G. Tedeschi a la capella Pastrani (1622-1624); dividides en dues a cada banda, representen: a l'esquerra els Sants Pau i Ignasi (Fig. 46)– les úniques anomenades per C. Malvasia– (Riccomini, 1972, p. 78) a la dreta dos sants ermitans, un dels quals era abat, probablement Onofre i Antoni (Fig.47), tot i que les fonts no ho especifiquen (Riccomini, 1972, p. 78). Sempre ha estat acceptat que aquestes eren les úniques escultures (en estuc o en altra material) fetes a Bolonya; no obstant això, revisant la font de *Bologna Perlustrata*, guia feta pel literat Antonio Masini (1650) he detectat que també va fer una escultura (sense especificar el material) per la església del Buon Gesù: una escultura del Sant David. Possiblement, no ha estat mai identificada perquè el 16 d'agost de 1798 la confraternitat es va suprimir, i a la primera dècada del s. XIX va ser enderrocada. No obstant això, el que diu la font és possible tenint en compte la construcció de l'església<sup>54</sup> es va produir el 28 de novembre de 1639<sup>55</sup> (Chiesa del Buon Gesù – Chiesa Scomparsa, s. f.). Vull destacar que no em consta cap document acadèmic que mencioni aquesta escultura:

“L'arciconfraternità del Bon Giusù [...] in questa chiesa vedesi in scultura di Alfonso Lombardi il S. Bernardino, e la S.Apollonia; e di Clemente Molli il S. David, o una Natività in pittura a di Lorenzo Costa;e Pietro Faccini fece l'Annunciata dell'Oratorio.” (Masini, 1650, p. 162, el subratllat és meu)

Deixant de banda el descobriment, que les úniques escultures conservades a la ciutat siguin en estuc és significatiu, perquè implica una adaptació a les formes escultòriques tradicionals; per tant, podem dir que un escultor estranger a la tradició emiliana, s'ha d'adaptar en l'elaboració de materials dúctils per poder treballar a Bolonya; aquesta serà la panoràmica general de la segona meitat del segle. Encara que la hipòtesi que sigui ravennès resulti coherent tenint en compte els vestigis escultòrics de l'artista, si consultem la font *Le glorie de gli Incogniti...* (1647) de Giacomo Piccini (pp. 113-115)<sup>56</sup> –la biografia més completa de l'artista–, es comenta com en un moment donat la família Molli fou traslladada a Bolonya<sup>57</sup>– època

---

<sup>54</sup> El 13 d'octubre de 1639, el Cardenal Legato Sacchetti té la intenció de reedificar l'església (enderrocada una primera de renaixentista el 1600 a causa d'un canviament urbanístic) (Chiesa del Buon Gesù – Chiesa Scomparsa, s. f.).

<sup>55</sup> Tot i que se sap que aquell any Clemente Molli es trobava a Venècia (Cecchini, 1998, p. 149), no es pot descartar la possibilitat que l'encàrrec es produís a Bolonya, tenint en compte la distància entre Venècia i Bolonya no és insalvable. De fet, tenim constància que l'artista va intercalar la seva estada a la ciutat llacunana amb altres encàrrecs (Orbiciani, 2011), com l'elaboració d'una *Madonna col bambino* a Forlì l'any 1636 (Riccomini, 1972, p. 79), o a Ràvena per una escultura de Sant Vital a la seva Piazza Maggiore el 1640 (Semenzato, 1966, pàg. 84).

<sup>56</sup> *Le glorie de gli Incogniti: o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti de Venetia*. Venetia: Appresso Francesco Valuasense, 1647. pp. 113-115.

<sup>57</sup> A partir de les investigacions elaborades a la font abans analitzada d'Antonio Masini: *Bologna Perlustrata*, no s'ha pogut trobar cap incís sobre aquest trasllat bolonyès, tot i que sí que es remarca que la Margherita Molli té

indeterminada–. L'esment del trasllat a l'hora d'explicar la figura de l'artista, fa plausible que el mateix C. Molli fos bolonyès –així és esmentat per la major part de la crítica– i, per tant, es formés en la nostra ciutat. En tot cas, és una qüestió pendent d'estudi i en general, poc treballada, ja que la majoria de recerques relatives a l'escultor es basen en la seva feina escultòrica a Venècia<sup>58</sup>, on desenvolupà la part més coneguda o reeixida de la seva carrera.

*Le glorie de gli Incogniti...* (1647) de G. Piccini (p. 114), és també la primera font que explica l'educació de l'artista, ensenyat en els preceptes de la Filosofia i les “ciències més nobles”. L'historiador fa entendre que, en un principi, la seva professió tindria relació amb el món de les lletres, però finalment per “varie turbolenze” acabà cridant-li l'art de l'escultura–sense especificar-ne la formació–. L'autor també esmenta un viatge de joventut a Roma, on possiblement va aprofundir en el coneixement de l'art bolonyès a través de l'estudi dels grans mestres de la seva terra, una influència que marcaria bona part de la seva obra. (Orbicciani, 2011).

No hi ha dubte que és entès per totes les fonts com un humanista: poeta, comerciant d'art i assessor en adquisicions... Així queda plasmat en les paraules de G. Piccini:

Non è però quest'Arte nobilissima l'ultimo conine dell'Ingegno di Clemente, poiché egli non lascia d'esercitare parimente la mano, e lo spirito nell'Architettura, nella Pittura, e nella Poesia; ciascuna delle quali professioni viene da lui trattata con non ordinaria felicità; benché la sua modestia... (Piccini, 1647, p. 114).

Junt amb la seva classe social, li permetrà entrar a diversos grups literaris com l'Accademia degli Usoni l'any 1638, o la Accademia degli Incogniti l'any 1647. L'artista gaudirà de fama a Venècia, una mostra d'això és que sigui l'únic escultor “modern” citat en la *Carta del navegar pintoresco* (1660) per Marco Boschini (1613-1678), considerada una

---

origen bolonyès (potser podríem trobar un lligam amb la ciutat a partir d'això) i s'esmenten les escultures a la capella Dondini, sense donar detalls de la presència de l'artista a la ciutat més que l'enumeració d'obres.

<sup>58</sup> Així ho esmenta Simone Guerreiro en el seu escrit (2014, p. 290): “*Fino a oggi – a quanto mi risulta – ignorate dalla critica* (quan parla de les escultures de *San Salvatore*)”. Això és, en part, perquè la seva figura és sempre lligada al panorama venecià, oblidant el passat bolonyès al seu efímer, per exemple, tant en fonts més antigues, com en més modernes:

Bassi, E. (1962). *Architettura del Sei e Settecento a Venezia* (pp. 78–80). Napoli.

Semenzato, C. (1966). *La scultura veneta del Seicento e Settecento* (pp. 17–19, 84–85). Venezia.

Zanuso, S. (2000). Clemente Molli. En A. Bacchi (Ed.), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (p. 764). Milano: Electa.

De nou, l'autor que entra més en la seva producció bolonyesa torna a ser Eugenio Riccòmini (1972, p. 30 pp. 78-79).

reflexió crítica important en la literatura veneciana sobre la pintura. En el recopilatori, es destaca no tant la seva tasca com a escultor —malgrat que sovint se’n lloa el talent—, sinó la relació d’amistat que mantenia des de feia temps amb els membres de l’entorn acadèmic (Guerreiro, 2014, p. 282); ho il·lustra el fet que l’esmentí com “Quel mio Compare” (Boschini, pp. 268-269, v. 23), però també el fet que després el mateix C. Molli, com a resposta, li dedicà un sonet, publicat en el seu llibre *Lacrime di Parnaso* (Vicenza, 1663)<sup>59</sup>. No obstant això, l’expressió més evident del seu reconeixement públic foren els encàrrecs fora d’Itàlia, el 1644 i el 1646 va traslladar-se temporalment a Varsòvia per crear la gegantina estàtua de Segimon III Vasa per l’encàrrec del seu fill Ladislau IV, rei de Polònia (Piccini, 1647, p. 115).

Tornant a les seves quatre escultures a San Salvatore, podem fer una anàlisi estilística del llenguatge formal de C. Molli<sup>60</sup> jove (hauria tenir uns vint-i-cinc anys). Tant E. Riccòmini (1972, p. 29), com Guerreiro (2014, p. 290) evidencien un llenguatge formal propi de C. Molli, amb uns resultats similars a altres produccions de l’Emília-Romanya, com les tipologies arrodonides. Una de les principals comparacions, és sempre el Sant Pau (Fig. 48) del escultor amb aquell vist d’en G. Reni a Santa Cristina (Fig. 30), E. Riccòmini (1972, p. 28), apunta les següents semblances: el gest solemne, les grans i pesades robes, amb els plecs amplis i treballats, un espai airós al voltant de la figura i el seu rostre amb marques fisonòmiques que el distingeixen com a noble i venerable. A. Nava i S. Guerreiro destaquen el vigor sentimental i la grandiositat de les figures (Nava, 1986, p. 140), motiu pel qual Guerreiro, agafant les paraules de M. Boschini, les anomena com “*i colossi*” (2014, p. 287). La monumentalitat de les figures de C. Molli serà una identificació de la seva obra, interessat en la recuperació dels antics models cinquecentescos com Miquel Àngel. C. Molli acostuma a adoptar certes alteracions proporcionals acuradament calculades per conciliar així la coherència formal amb les dimensions (Guerreiro, 2014, p. 286). En tota la seva obra veneciana posterior, es veuran els seus gustos bolonyesos. Tant de G. Reni– Guerreiro (2014, p. 285) compara el Sant Pau de l’Església de *San Canciano* a Venècia, amb una pintura d’en Reni del mateix apòstol, al Museu Nacional del Prado–, un gust figuratiu pròxim a aquell de Ludovico Carracci (Rossi, 1995, p. 119), com amb A. Algardi – el seu San Giovanni la Basílica dei Santi Giovanni e Paolo a Venècia té influències del Sant Pròcul de l’Oratori de Santa Maria della Vita (Guerreiro, 2014,

---

<sup>59</sup> Per a més informació sobre l’escrit de Boschini amb relació a l’escultor consultar: Guerreiro, S. (2014). *Boschini e la scultura: Clemente Molli scultore di “colossi”*. En E. M. Dal Pozzolo (Ed.), *Marco Boschini. L’epopea della pittura veneziana nell’Europa barocca: Atti del Convegno di Studi* (pp. 260–279). Treviso: ZeL Edizioni

<sup>60</sup> Les meves referències per parlar de l’estil són tant E. Riccòmini (1972, p. 29), A. Nava (1986, p. 140), com Simone Guerreiro (2014, p. 290).

p. 285)–. Aquesta influència bolonyesa, marca un gir significatiu en l'escultura veneciana, la incorporació d'aquests models permetrà obrir nous fronts, una nova manera d'entendre la representació, centrada en la dignitat, la noblesa i la contenció emocional (Rossi, 1995, p. 120).

Un altre seguidor dels models establerts pels mestres bolonyesos serà Giovanni Maria Rossi (documentat a partir del 1662-1664), en aquest cas de les formes d'A. Algardi. Probablement nascut a Bolonya el 1636<sup>61</sup> (Pedroli, 1991), és l'autor del conjunt escultòric que, l'any 1662, es va instal·lar per dividir el cor de l'església de San Michele in Bosco (Fig. 50), la qual era decorada amb ornamentació barroca durant la mitjanja del s. XVII. A les particions del conjunt escultòric, ubicats als nínxols un Sant Benet (Fig. 51) i un Sant Marc (Fig. 52), mentre que a la part superior, hi trobem les figures del profeta Isaïes i del rei David<sup>62</sup>, totes elles acompanyades per àngels que sostenen emblemes heràldics. La seva atribució es confirma a partir dels pagaments efectuats a l'artista, esmentats en el *Libro dei Debitori e Creditori*<sup>63</sup> del monestir de San Michele in Bosco: l'any 1662 unes cent cinquanta lliures pagades a l'artista pel Isaïes i el David superiors, unes vint-i-cinc lliures per set caps fets a la capella del Crucifix i, finalment, unes cent vuitanta lliures per una Madonna i un Sant Joan (Riccomini, 1972, p. 79). A més a més, es va fer una còpia del Sant Miquel Arcàngel d'A. Algardi, per a un grup que es col·locava "per sobre de la forja del mig", que connectava les dues particions de maçoneria i tancava el cor. Curiosament, la forja va acabar a l'entrada de l'*Archiginnasio* de Bolonya, però la còpia d'A. Algardi ha desaparegut (Lorenzi, 2006, p. 23).

Dins de la historiografia bolonyesa, la seva figura sempre ha estat desdibuixada, els escrits antics —Masini a la *Bologna Perlustrata*, C. Malvasia a *Le pitture di Bologna* i M. Oretti en dos manuscrits conservats a la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonya (ms. B 133 i ms. B 134)— constitueixen les principals fonts per reconstruir la seva trajectòria artística. En ells, principalment mencionen les obres a *S. Michele in Bosco*, Masini (1666, p. 628) afegeix que són “delle prime sue opere” (1666, p. 628), mentre que l'erudit M. Oretti és

---

<sup>61</sup> Segons l'escrit de M. Pedroli (1991), es creu així per un document del 1666 de l'arxiu del vicariat de Roma on surt registrat vivint al carrer de la Purificació, juntament amb la seva esposa Constanza a l'edat de 30 anys (Arxiu Històric del Vicariat, 1666, f. 20v). Tanmateix, que fos bolonyès és una suposició àmpliament acceptada ja per E. Riccomini i que també fa l'historiador M. Pedroli (1991).

<sup>62</sup> Cal precisar que, ni els manuscrits de San Michele in Bosco, ni les descripcions de M. Oretti, parlen de les estàtues dins dels nínxols com a obres de G.M. de Rossi: Sant Benet i Sant Marc. Aquestes són recordades per C. Malvasia en la guia de 1686 (Pedroli, 1991). Posteriorment, Gaetano Giordani i Luigi Arze (1850, p. 96), confirmen que són d'ell i les daten el 1664, sense donar més detalls (Riccomini, 1972, p. 80).

<sup>63</sup> E. Riccomini (1972, p. 79) especifica quan es va descobrir aquest pagament: consta en el manuscrit *Raccolta Malvezzi* conservat a la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonya (B.C.B.), dins les *Notizie spettanti al Monastero di San Michele in Bosco* (sense signatura, amb informació extreta del *Libro dei Debitori e Creditori* corresponent al període 1637–1690, avui desaparegut, foli 219) (Riccomini, 1972, p. 127).

el que posa més esforç en intentar reconstruir la seva biografia, amb grans dificultats: “per quante diligenze usate non mi è riuscito ritrovare altra notizia del sudetto che le opere fatte nella chiesa di “S. Michele in Bosco.” (Oretti, B 133, p. 33). Amb els anys, noves recerques<sup>64</sup>, m’ha permès reconstruir alguns fets: ara sabem que, poc després de finalitzar els estucs bolonyesos, va emprendre el camí cap a Roma —encara que no en coneixem la data exacta—, una conclusió que considerem versemblant pel fet que ja el trobem documentat com a resident a Capo le Case l’any 1666 (Pedroli, 1991). El 31 de març d’aquell mateix any, Antonino Bertolotti (1885, p. 195) recull la tramitació d’una queixa presentada per l’artista contra diversos traginers; segons ell, havien pres en possessió unes pedres procedents de la demolició dels pilars de S. Giovanni in Laterano. L’any 1667, treballarà en les obres de la Basílica de Sant Pere a Roma, on segons M. Pedroli (1991), podem atribuir-li tretze estàtues, vuit a la banda nord del pòrtic i cinc a la banda sud —atribucions fetes a partir d’una anàlisi comparativa dels documents del Vaticà—. M. Pedroli (1991) assenyala les similituds plàstiques d’algunes estàtues amb la seva anterior tasca com a estucador<sup>65</sup>, tant per la presència de figures molt allargades, gairebé desproveïdes de volum escultòric, com pels contorns dinàmics i vibrants dels vestits.

Malauradament, les anàlisis estilístiques sobre la seva feina d’estucador a Bolonya són escasses. De totes les escultures, E. Riccòmini (1972) destaca el Sant Isaïes i Sant David, figures on veu similituds amb les obres romanes d’A. Algardi—amb posats teatrals i plects de roba molt marcats—, però sobre les altres, considera que repeteix models d’Angelo Michele Colonna, qui havia fet unes estàtues falses en la mateixa església (Riccòmini, 1972, p. 30). Ni A. Nava (1986) ni L. Annibali (2023) l’inclouen en els seves anàlisis crítiques. En tot cas, la qualitat de l’escultura és notòria davant les produccions en estuc que s’estaven fent en aquell moment, ja destacat per M. Oretti el s. XVII i, com el cas de C. Molli, podem veure un patró dels nostres estucadors bolonyesos: un cop es comença a evidenciar un cert talent—sempre lligat amb el seguiment dels mestres G. Reni i A. Algardi—, sovint es produeix el trasllat a centres artístics de més renom —en el cas de C. Molli Venècia, en el cas de G. M. Rossi Roma—, a la recerca de millors encàrrecs i major reconeixement, sense deslliurar-se de la tradició emiliana.

---

<sup>64</sup> Cal especificar que els treballs acadèmics consultats, especialment la biografia de Maria Pedroli, tot i oferir una biografia de l’artista, no cita les seves fonts, com qui és el que troba els documents vaticans o els treballs a Roma. Aquesta problemàtica obliga a recórrer a les fonts primàries per poder verificar i aprofundir la informació. Així doncs, deixo constància que existeix una biografia que no he pogut consultar per ser massa antiga, no digitalitzada o inaccessible per la biblioteca de la nostra universitat, aquesta manca de precisió dificulta fer una recerca més completa.

<sup>65</sup> Recordem que és quelcom que la mateixa J. Montagu (1985, p. 1) també va apuntar d’A. Algardi en la seva producció romana, sobretot els bustos.



Després d’haver analitzat dos casos singulars, entrarem a parlar de les figures més dominants al panorama bolonyès a principis de la segona meitat del segle. La seva fortuna és, en part, gràcies a un nou escenari afavorit per la recuperació econòmica de les famílies benestants<sup>66</sup>, que reprenen encàrrecs artístics pendents com la reforma dels seus palaus–amb façanes despullades des de feia decennis<sup>67</sup>–. Així doncs, veurem com G. Brunelli decorarà una gran immensitat de: “statue, bassi rilievi, depositi, bagni, e pubbliche fontane di mano di quest’autore ritrovo avere egli fatto...” (Orlandi, 1704, p.172); mentre que G. B. Barberini realitzarà un encàrrec eclesiàstic de gran renom: la decoració de la tribuna i els orgues de la impressionant Basílica de Sant Petroni (1673-1675). Ambdós artistes són figures clau perquè, a través de la seva formació forana, contribueixen decisivament a la introducció de la modernitat en l’escultura bolonyesa, fins aleshores fortament arrelada a les tradicions carracesques. Tant la renovació que G. Brunelli aporta a partir dels seus aprenentatges a la Ciutat Eterna, com el nou llenguatge de l’estucador llombard G. M. Barberini, representen un punt d’inflexió pel posterior l’apogeu de l’escultura en estuc, essent de gran rellevància en les ensenyances del jove G. M. Mazza, el pròxim protagonista de l’escena escultòrica de Bolonya a finals del segle–capítol següent del d’aquest treball–.

Abans d’entrar en detall, hem de tenir en compte que són escultors que es distingeixen per una trajectòria summament complexa, desenvolupada en diverses localitats<sup>68</sup> i àmpliament

---

<sup>66</sup> Bolonya es recuperava de la crisi d’inicis del segle, on una sèrie de caresties i epidèmies van afectar a la ciutat, destacant especialment la pesta italiana de 1629-1631, coneguda també com “la gran pesta de Milà”. Durant aquesta crisi, la població de la ciutat va disminuir dràsticament, on més d’un quart de la població va perdre la vida. Aquesta situació, més la pressió fiscal creixent, va impactar greument el comerç local i finances municipals, però també l’activitat educativa, amb una reducció dels recursos. Tan greu era la situació que fins i tot el papa Climent VIII va intervenir en la gestió dels impostos comercials, com la Gabella Grossa, que fins aquell moment es destinaven exclusivament a finançar els salaris dels professors universitaris. Per a més informació, consultar: Ministero della Cultura – Sistema Archivistico Nazionale (SAN). Produttore: Gabella Grossa (GGASI), identificador san.cat.sogP.18868; University of Bologna. (s.d.). *The crisis in the 17th century: The Studium and the Academy of Sciences of the Institute of Bologna*. Retrieved July 16, 2025, from <https://www.unibo.it/en/university/who-we-are/our-history/nine-centuries-of-history/the-crisis-in-the-17th-century-the-studium-and-the-academy-of-sciences-of-the-institute-of-bologna>

<sup>67</sup> Alguns exemples que avui en dia encara podem observar són: les quatre al·legories del Pietramellara (1674), o els famosos atlants–molt característics de la ciutat–, elaborats amb l’ajuda del seu ajudant Francesco Agnesini al Palau Davia Bargellini (1658) (Riccòmini, pp. 83-85).

<sup>68</sup> Si parlem de G. Brunelli, tenim documentat que va treballar Bolonya, Pàdua, Verona, Roma, Nàpols. Això ho sabem pels diversos treballs que conservem, però també per la documentació. Pellegrino Antonio Orlandi avisa haver trobat un document on Brunelli acredita 44 obres en aquestes localitats. En el cas de Nàpols, Luigi Crespi també fa esment de dues estàtues per una cartoixa de la zona (Massari, 2019, p. 71). En el cas d’en G. B. Barberini, el seu catàleg recollit per Angela Ottino Della Chiesa (1964) es mou entre: Biumo Inferiore (Varese, 1645), Bellinzona (1661, 1687), Laino (1664–1667, 1689), Cremona (1666), Viena (1667–1669, 1680–1682), Gènova (1672), Màntua (1674, 1678, 1683), Bolonya (1675), Como (1687), Claino (s/d), Garello (s/d), Roveruaia (1692), Vicenza (1953, guia), Roma i Cantó del Ticino (1687).

documentada<sup>69</sup>. Donada la complexitat dels seus perfils, em centraré exclusivament en les obres bolonyeses realitzades en estuc. Aquesta limitació no suposa cap problema en el cas de G. B. Barberini —ja que és l'únic material que utilitza—, però sí en el de G. Brunelli, que durant molt de temps va acaparar els encàrrecs que requerien treball de cisellat<sup>70</sup> (com el marbre<sup>71</sup> o l'arenaria) al ser l'únic escultor local que el dominava, però també en terracota, com les sis escultures que decoren l'arquitectura del palau Fantuzzi (1680).

G. Brunelli durant tota la seva carrera artística serà entès com un deixeble d'A. Algardi, així ho assenyala la màxima experta en el tema J. Montagu (1985, p. 222), qui destaca a tres escultors bolonyesos seguidors de les tradicions algardianes<sup>72</sup>—. Per a ella, és comprensible que qualsevol jove escultor emilià, atès el panorama artístic limitat que oferia Bolonya en aquell moment, acabés atret per Roma i el lideratge del mestre bolonyès. A l'hora de parlar d'aquesta formació romana, hem de tenir com a referència l'escrit de S. Massari (2019) en el llibre *Gli allievi di Algardi*, on va dedicar tot un capítol a l'escultor, fins ara, és l'estudi més actualitzat i detallat<sup>73</sup>, recollint a mode de síntesi els estudis acadèmics rellevants sobre l'artista<sup>74</sup>, però també les problemàtiques cronològiques del seu periple vital.

L'educació de G. Brunelli, segons algunes fonts com Luigi Crespi (meitat de s. XVIII), hauria arribat a Roma amb vint-i-dos anys, ja fet adult (1637), el pintor considerava que el

---

<sup>69</sup> En el cas de G. Brunelli moltes fonts antigues el mencionen: Antonio Massini a *Bologna Preiustrata* (1650), C. Malvasia a *Felsina Pittrice* (1678) i a *Pitture di Bologna* (1686); Luigi Crespi a *Vite de' pittori bolognesi e sculture...* (segona meitat del s. XVIII) i M. Oretti, la base de la literatura moderna sobre l'escultor en les seves *Notizie de professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi...* (1760-1788). A la dècada passada es va descobrir el *Abecedario pittorico* d'Antonio Orlandi (1704), conservat entre les seves cartes a la Biblioteca Universitària de Bolonya (Massari, 2019, p. 71). Pel que fa a G. M. Barberini, hi ha una varietat de fons que depèn molt de la producció que fa en cada localitat, com: a Gènova el tenim mencionat a la *Guida artistica per la città di Genova* per Alizeri, F. (1846); a Cremona amb *Pitture e sculture della città di Cremona* per Aglio, G. (1794) o també a *Delle chiese di Cremona* escrita per Corsi, L.; a Màntua amb *Descrizione delle pitture, sculture, architetture di Mantova* de Cadioli, G. (1763) ... En tot cas, per parlar de Bolonya em serveix sobretot: M. Oretti tant a *Pitture nelle chiese di Bologna* (B30, p. 213), com a *Notizie de' professori del disegno ... raccolte* (B133, pp. 57-59) i, finalment, també el menciona C. Malvasia amb la seva *Guida* del 1686 (p. 241).

<sup>70</sup> Si estava format en aquest material, és gràcies a la seva educació romana, sobretot amb la seva entrada al taller d'A. Algardi (Riccòmini, p. 83),

<sup>71</sup> Per exemple, una obra significativa seria la Memòria del papa Gregori XV (1650) en marbre a la Basílica de *San Pietro*, o la també molt coneguda l'estàtua de Sant Petroni, feta en marbre, en mig de les dues emblemàtiques torres. Una última actualització, és el bust d'Innocenzo X gràcies a l'historiador Stefano Tumidei, que a partir d'una recerca sobre el mecenatge a la Romanya va trobar l'encàrrec per part de Stefano Donghi el 1653 (Massari, 2019, pp. 71-72). Deixo aquí la font:

Tumi dei, S. (2006). La visibile autorità: materiali per l'immagine del Legato a latere in Romagna. A A. Turchini (Ed.), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XV-XVIII* (pp. 97-189). Cesena.

<sup>72</sup> Camillo Mazza (obres de no gaire qualitat i s'ha posat bastant en dubte), G. Brunelli i Francesco Agnesini (Montagu, 1985, pp. 222-223).

<sup>73</sup> Així m'ho van comunicar Andrea Bacchi i Claudio Collari a l'hora de recomanar-me biografia pel treball.

<sup>74</sup> Per exemple, té en compte les importants actualitzacions de Stefano Tumidei, historiador emilià que va fer grans aportacions i atribucions sobre G. Brunelli gràcies a la localització del seu testament i inventari de les seves obres.

trasllat romà significava una mena de “fase de perfeccionament” posterior a una primera educació rebuda a la seva terra natal: per una banda, “dei Carracci per il disegno”, per l’altra, “del Lombardi [scil. Alfonso] per la statuaria” (Crespi, 1769, citat a Massari, 2019, p. 73). S. Massari està en desacord amb aquesta tesi, ja que per ella no hi ha cap perfeccionament, sinó una impremta altament algardiana en totes les seves obres, fins i tot aquelles més notades per la crítica (Massari, 2019, p. 74). Tanmateix, S. Massari defensa una arribada a Roma molt més jove: l’any 1626 (amb uns onze anys). La seva hipòtesi es sustenta a partir de les dades del casament de l’artista, amb Laudomia Rocchi, el 27 d’abril de 1640; en concret a partir dels testimonis, dos amics de l’escultor (pintors actius a Roma): Vito Andrea Aloisi (1617-1687) i Giacinto Brandi (1621-1651). Aquests, a l’hora de justificar la solteria de Brunelli parlen de la seva relació personal: “Io testimonio dico la verita come cognosco d(ett)o Gabriele da 14 anni...”, “Quando io lo cominciai a cognoscere poteva essere di età di 10 anni...” (ASVR, com citat a Massari, 2019, p. 76)<sup>75</sup>.

Aquesta dada concorda amb el que s’esmenta en un document inèdit autobiogràfic de l’escultor, trobat per Stefano Tumidei, on afirma haver estat treballant de restaurador per la família Barberini<sup>76</sup> a Roma: “levandomi dal mio maestro Langardi lavorai 1o anni [el restaurai nella anticaglia del Cardinal Barberini...” (*Memorie e lettere...*, ca. 1700–1723, com citat a Massari, 2019, p. 72), període laboral iniciat l’any 1637 i probablement finalitzat el 1643, quan ja és documentat com a un dels escultors residents a l’Acadèmia de San Luca –aparentment, com a escultor independent– (Massari, 2019, p. 72). En conclusió, si considerem que arriba a Roma l’any 1626, podem deduir que la seva formació amb A. Algardi, d’una durada de sis anys, s’hauria dut a terme entre els deu i els setze anys, és a dir, aproximadament entre 1626 i 1632. Això encaixa amb la tornada a Bolonya, àmpliament acceptada a la mitjans s. XVII, segurament resultat de la caiguda dels Barberini al final del pontificat d’Urbà VIII (1644). La documentació ho indica, ja que l’any 1648 M. Oretti el situa amb l’encàrrec d’una decoració plàstica a l’església petroniana de Jesús i Maria, avui en dia no conservada (Massari, 2019, p. 72).

---

<sup>75</sup> Més endavant en el seu escrit, S. Massari (2019, p. 76) considera que el viatge a edat tan primerenca implica una certa implicació de la família del jove en el món de les arts, almenys una certa sensibilitat. A partir d’aquesta teoria, connecta tant el pare com la mare amb una sèrie de cercles intel·lectuals de la ciutat bolonyesa.

<sup>76</sup> Quelcom que S. Tumidei ja havia intuït temps abans a partir d’un document on el senyor Francesco Barberini el 1638 feia un pagament a un “*Gabriel Branelli*” (Massari, 2019, p. 72).

Si tornem a l'escrit de l'escultor trobat per S. Tumidei, m'interessa observar com fa una selecció en esmentar el llistat de produccions de la seva carrera: en un primer lloc, dependent del material, només nomenades aquelles fetes en marbre i pedra; en un segon, dependent del lloc privilegiat en què se situïn. De nou, es veu una discriminació vers el material i una jerarquització de les localitats, de fet, de Bolonya, malgrat saber que tindrà una producció abundant, només esmenta una obra feta en marbre: el bust de Gregori XV. No obstant això, sabem que en aquesta etapa romana no oblida els materials dúctils, així ho narra la mateixa S. Massari:

È facile supporre che anche a Roma, nel corso di quei vent'anni circa trascorsi in città, Gabriele, in aggiunta ai restauri condotti per i Barberini, avesse atteso alla modellazione della creta e dello stucco, e forse proprio l'apprezzamento per quei lavori in plastica congiunto alla sua appartenenza all'entourage della famiglia pontificia gli valsero l'unica impresa del soggiorno romano di cui ad oggi abbiamo notizia, di recente segnalata agli studi e che trova ulteriore conferma e precisazione nell'autografo della Biblioteca Universitaria di Bologna, dove l'opera, poiché in marmo, risulta menzionata... (Massari, 2019, p. 77)

En la seva producció bolonyesa, per damunt de tota la resta de la seva obra en marbre i pedra arenosa, les peces que han assolit un major reconeixement són les dues escultures en estuc a Santa Madonna di Galliera e di San Filippo. Mentre que la producció destinada als grans palaus de la ciutat presenta una qualitat més minsa, marcada per un classicisme pesant, arcaïtzant i encara fortament influït pels pretextos manieristes de tradició miguelangelesca, les escultures de la Mare de Déu del Dolors (Fig.53), i el Sant Joan Evangelista (Fig.54)<sup>77</sup> a la capella del Crocifisso (1674) recorden a la noblesa i dignitat de la tradició pictòrica bolonyesa (Riccòmini, 1972, p. 30). J. Montagu (1985, p. 223), observa un sentit del volum i una gràcia típica en les figures d'A. Algardi: equilibri entre la pesantor de la capa i el cos de les figures, aprofitant les línies corbes, els contrastos i el joc de formes planes i volums sòlids. Tot i la seva aportació, segueixen sense estar a l'alçada del mestre, amb una sensació més pesant, però encara així amb gran majestuositat.

La seva faceta com a mestra serà important per la propera producció en estuc a la ciutat, ja que tindrà una repercussió força notable en els escultors posteriors, com ja he esmentat, en

---

<sup>77</sup> L'elecció iconogràfica es relaciona amb la mateixa capella de Crucifix, dita així perquè l'altar es presenta un Crucifix *quattrocentista* de fusta (Riccòmini 1972, p. 84).

el seu deixeble més talentós G. M. Mazza, però també d'altres, E. Riccòmini, esmenta els àngels que podem trobar a l'altar de San Michele in Bosco, que segueixen clarament les formes brunellianes (Riccòmini, 1972, p. 30). Tal com analitza J. Montagu, resulta curiós que allò que perdura de la *maniera* d'A. Algardi a Bolonya sigui, precisament, gràcies a escultors com G. Brunelli i no pas la *Decollazione di San Paolo* (1633–1647) –no es veuen repercussions en l'escultura local–(Montagu, 1985, p. 222).

L'últim artista que comentarem serà G. B. Barberini i l'elaboració del que és probablement el complex escultòric de més gran envergadura de la segona meitat del s. XVII (Fig.55), abans de la presència de G. M. Mazza. Nascut probablement cap al 1625<sup>78</sup>, provenia del Laino (Ottino, 1964)<sup>79</sup>; així doncs, d'una formació artística totalment diferent de l'emiliana: la tradició local de les valls de Comasco<sup>80</sup>. En la zona dels llacs de Como i de Lugano —a partir del s. XVI dividida entre Suïssa i la Llombardia—, hi havia una gran tradició, amb escultors amb molta presència en els tallers artesanals. Aquests, acostumaven a ser emigrants estacionals:

“Fenomeno iniziale e diffuso di tali maestranze fu l'emigrazione sistematica, collegiale o isolata, verso la Borgogna, la Svizzera e la Valle del Reno. Lavorando dapprima nell'Alta Lombardia e in quei paesi d'oltralpe, i Comacini si diffusero poi dovunque. Essi contribuirono così efficacemente alla diffusione di un'architettura romanica: architettura che, da comacina, andava diventando veramente lombarda.” (Reggiori, 1931)

Certament, G. B. Barberini comparteix aquestes característiques, tenint en compte que a partir dels anys seixanta del s. XVII és un artista intinerant<sup>81</sup>, amb obres arreu d'Itàlia, però també amb producció a Àustria. Pascoli (Riccòmini, 1972, p. 86) com L. Hoffman (Ottino,

---

<sup>78</sup> La seva data de naixement exacta és desconeguda, no es conserva cap document que ho acrediti.

<sup>79</sup> De la zona d'Intelvi, una vall alpina situada entre el llac de Como i la frontera amb Suïssa, a la regió de Llombardia, Itàlia (Ottino, 1964).

<sup>80</sup> Segons l'*Allgemeines Künstlerlexikon* (Saur), es forma a partir de 1637 amb els mestres locals (Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte, s. d.).

<sup>81</sup> Seguint el text d'Ottino (1964), deixo aquí les localitats en les quals va treballar: possible decoració en estuc de l'altar major de San Michele a Biumo Inferiore (1645), amb una primera obra documentada i segura a l'església parroquial de Sant Llorenç de Laino (1664-1667). A partir d'aquí, tenim obres a: Claino (1660, 1689), Vicenza (1662–1664), Cremona (1664–1667), Gènova (des de 1672), Bolonya (1673–1675, amb interrupcions), Màntua (1669–1678, cap al 1684 i 1688), Rovenna di Cernobbio/Como (1676, 1690, 1692), Dizzasco (1679), San Benedetto Po (1679), Parma (1681), Bèrgam (cap al 1683), Bellinzona (1687, 1689), Como (1687). A Àustria, va treballar a: Viena (1669/70), Kremsmünster (1680–1682) i Linz (1681–1683).

1964)—un dels primers a analitzar la trajectòria de l'artista<sup>82</sup>—, apunten un possible lligam amb d'Ercole Ferrata, sobretot en les estàtues de relleu complet (Ottino, 1964). L'artista té una biografia densa<sup>83</sup> i prolífica<sup>84</sup>, a l'hora de parlar de Bolonya, el nostre punt de referència serà encara E. Riccòmini (1972)— estudi molt ben documentat i detallat—, tot i que hem afegit l'escrit d'Angela Ottino Della Chiesa en el *Dizionario Biografico degli Italiani* (1964) i el capítol sobre el període bolonyès de la més recent biografia del artista, feta per l'historiador de l'art Andrea Spiriti (2005). Malgrat que l'objectiu d'aquest apartat serà centrar-nos en analitzar l'erecció i decoració de la gran tribuna sobre l'altar major, junt la reorganització de les dues caixes d'orgue; som conscients que l'estucador llombard va realitzar altres escultures a Bolonya, documentades totes elles per E. Riccòmini (1972, pp. 88-89): unes decoracions en estuc— representant el Pare Etern i alguns àngels— a l'església de San Stefano (1975), la Memòria fúnebre d'Antoniotto Pallavicini (1677) o el *Cristo Risorto* a Sant'Egidio. Si no fem una anàlisi més detallada d'aquestes, és perquè la importància de la tribuna i els orgues realment acaparen qualsevol altre creació seva.

La gran decoració barberiana és l'última empresa elaborada a la Basílica de Sant Petroni. Situada a la plaça major de la ciutat, representa un emblema des d'època medieval— s'inicia la seva construcció el 1390—, dedicada al patró de Bolonya. La culminació del projecte del baldaquí i l'orgue (començat en el Trecento), simbolitzava la llibertat bolonyesa i expressió de la seva fe, ortodoxa, però lliure (Riccòmini, 1972, p. 32). Mostra d'això, és la implicació d'algunes famílies aristocràtiques que formaven el *Reggimento*<sup>85</sup>, i que també integraven la congregació i la comissió encarregada de l'administració de l'església comunal (Riccòmini, 1972, p. 32). L'ideòleg i director artístic del conjunt és l'arquitecte, quadraturista i escenògraf Giovan Giacomo Monti (1620-1692), tenia la intenció de generar una autèntica màquina triomfal: configurar una estructura efímera en un monument permanent. Ho aconsegueix presentant una arquitectura sòlida amb elements escenogràfics fastuosos, plens d'ornaments i amb grandiositat (Riccòmini, 1972, p. 32). D'aquesta forma, volia superar la vella pràctica

---

<sup>82</sup> Malauradament, no he pogut consultar la font directa, ja que no està disponible en el CRAI de la Universitat ni en cap plataforma digital. No obstant això, deixo la referència:

Hoffmann, H. (1928). *Der Stuckplastiker Giovanni Battista Barberini (1625-1691)*. Dr. B. Filser.

<sup>83</sup> Spiriti, A. (2005). *Giovanni Battista Barberini: un grande scultore barocco*. Still Grafix.

<sup>84</sup> Per exemple, cada regió acostuma a estudiar l'impacte del artista en les seves esglésies i comunitats, en el cas de Parma, Màntua i Gènova: Magni, M. (1972). Un'opera del Barberini nella chiesa dell'Annunciata a Parma. *Arte Lombarda*, 17(37), 81-85; Sordi, M. (2000). Giovanni Battista Barberini a Mantova: il salone di Belgrado in palazzo Sordi. *Arte lombarda*; Gavazza, E. (1962). Del Barberini plastificatore lombardo. *Arte Lombarda*, 7(1), 63-74. <http://www.jstor.org/stable/43106822>

<sup>85</sup> Dit així al Senat de Bolonya, que, juntament amb el poder papal, constituïen els principals òrgans de govern de la ciutat de Bolonya durant el període pontifici.

d'integrar estàtues en fornícules. Cal reconèixer-li també el mèrit d'haver incorporat G. B. Barberini<sup>86</sup> al càrrec dels estucs, escollint-lo al costat del jove pintor Marcantonio Franceschini (qui s'encarrega dels frescos).

La primera tribuna va ser construïda per Jacopo Vignola el 1548. Des de llavors, tant la tribuna com la seva decoració són sotmeses a canvis lligats als treballs simultanis de construcció dels nous locals de la Fabbriceria i la sagristia. Tal com indiquen els documents de l'Arxiu de la Fabbriceria, aquesta tribuna renaixentista fou desmuntada entre 1665 i 1669 per l'arquitecte Francesco Martini—mitjançant un sistema de cintes de suspensió—. L'any 1673 es decideix reinstal·lar-la, tot i que no queda clar si es tracta de la mateixa estructura del 1568 o d'una nova, ja que es té constància documental d'un model presentat per Gian Giacomo Monti (Riccòmini, 1972, p. 88). És en la segona construcció que trobem a G. B. Barberini treballant:

Troblem setze grans figures i vuit relleus—en quatre medallons exteriors i en quatre relleus rodons dins la cúpula, en ambdós es representen la vida del sant patró—. Les escultures són disposades en parelles de quatre: àngels asseguts a les petxines, parelles de Virtuts amb medallons (Fig. 56-57) i, finalment, els quatre Sants protectors: mirant cap a la nau es disposen Procle i Florià, associats a la protecció dels fidels laics i considerats predecessors de les famílies nobles; en canvi, orientats cap al cor, hi ha Sant Petroni i Sant Ambròs, representen el poder espiritual del clergat. Així doncs, la disposició està pensada perquè es creï una perfecta simbiosi entre el costat públic i el costat secular de la medalla. En la tribuna hi ha una clara glorificació de la ciutat bolonyesa, és per aquest motiu que no podia faltar la representació de la glòria laica: la fundació de l'estudi, la prestigiosa Universitat, es pot observar en el medalló en relleu assota als nostres guerrers (Riccòmini, 1972, p. 88).

Els orgues, disposats de forma simètrica, es componen a partir de quatre figures (Riccòmini, 1972, p. 88): els profetes masculins David i Jeremies, i les santes Cecília i Caterina Vigri. Aquestes van en sintonia amb la dualitat vista a la tribuna: uns interpretant el cant greu, els altres interpretant la veu més suau i continguda (Riccòmini, 1972, p. 32).

Deixant de banda la iconografia<sup>87</sup>, l'estil del conjunt és molt coherent i equilibrat (Riccòmini, 1972, p. 33). Les figures es caracteritzen per postures marcadament teatrals,

---

<sup>86</sup> E. Riccòmini (1972, p. 82), pensa que Giovan Giacomo Monti hauria d'haver vist ja obres de G.B. Barberini, a Sant'Agostino de Cremona (1664-166), quan estava al servei dels Gonzaga a Màntua.

<sup>87</sup> Per a una informació sobre la iconografia, consultar:

drapejats plens de moviment i amb gran gestualitat popular. (Fig. 53-54). L'expressió em recorda, per una banda, amb els "frescanti lombardi" de finals del Renaixement —com Gaudenzio Ferrari, Morazzone o Fiammenghino—, dels quals adopta un llenguatge visual marcat pel dramatisme (Ottino, 1964). La relació amb la Llombardia és també assenyalada per E. Riccòmini, qui observa distintius propis dels escultors llombards amb: el gust pel patètic, l'interès en la narració... Sens dubte, el patetisme i l'expressió dels efectes és de les coses que més destaquen de la representació (1972, p. 33); L. Annibali (2023), ho relaciona amb la tradició escultòrica berniniana, considera que n'és un intèrpret més mesurat i elegant, i en cert sentit també més patètic, aquesta tendència s'evidencia especialment en la figura del Jeremies en el orgue dret (Fig. 58), on se substitueix la grandesa i elegància de les solucions formals d'en G. Brunelli per a una emoció punyent (2023). És precisament per aquestes característiques tan singulars que E. Riccòmini considera que l'artista hauria col·laborat en els dibuixos preparatoris. No es tractaria, doncs, només d'un model cedit per a l'execució de l'escultura, sinó que hauria intervingut activament en el procés creatiu (1972, p. 33). A. Spiriti (2005, p. 200), destaca sobretot la capacitat del mestre d'incorporar el llenguatge escultòric bolonyès, però no aquell local de la ciutat, sinó en específic la visió algardiana en clau "sia felsinea sia romana", ho veu sobretot en la composició imponent i equilibrada. Aquesta lliçó petroniana, serà molt ben rebuda pels successors, sobretot si parlem de G. M. Mazza, qui en la capella Manzoli de San Giacomo Maggiore (1681), elaborarà els mateixos termes al·legòrics que es veuen en el cimbori —tot i que ja amb un gust proto-rococó— (Spirit, 2005, p. 200).

En definitiva, malgrat que E. Riccòmini comenta que G. B. Barberini no està al nivell d'altres artistes coetanis de la seva terra, com Leonardo o Domenico Reti —tot i que no nega la seva habilitat i la "*la mano più di quanto basta*" (1972, p. 33) —; el que queda clar, és que ja hi ha un nova de mirada davant el classicisme imperant de l'escola bolonyesa, encara fidels a la segona generació de bolonyesos: G. Reni i A. Algardi; però amb noves formes i expressions només aconseguides amb la inserció d'elements forans a la tradició pròpiament local.

---

Spiriti, A. (2005). *Bologna e la via Barberiniana al classicismo*. A C. Salsi (Ed.), *Giovanni Battista Barberini. Uno scultore barocco tra Lombardia e Veneto* (pp. 191–207). Milano: Skira.



**“Felsina è oggi Scultrice”<sup>88</sup>. Començament d’una nova etapa a finals del s. XVII:  
Giuseppe Maria Mazza (1653 –1741)**

“...un pittore che impiega lo stucco o la creta anziché le tele e i pennelli, e che nobilita questi materiali vili piegandoli all’esigenze della pittura.” (Riccòmini, 1972, p. 32).

Amb G. M. Mazza es reprèn una idea ja abordada en l’anàlisi dels estucadors de l’Acadèmia dels Carracci: el vincle amb la pintura. Ara, però, no respon a una necessitat de supervivència, sinó a una nova forma d’adaptació a les tendències estilístiques generals amb la tradició local bolonyesa (Wittkower, 2007, p. 450), així ho exemplifiquen les comparacions com: G. P. Zanotti, dient “Felsina è oggi Scultrice può vantarsi di averein oggi il suo Algardi” (Zanotti, 103, citat per Massari, 2014, p. 8), o C. Malvasia considerant-lo “Il nuovo Guido in marmo” (Malvasia, 1678, citat per Massari, 2014, p. 9). La relació entre pintura i escultura, constant al llarg de tot el segle, serà especialment notable amb la figura G. M. Mazza, en la crítica *ottocentesche* això queda molt evidenciat; per exemple, quan G. P. Zanotti, utilitza categories pròpies del llenguatge pictòric per a definir la seva escultura, com “morbideza” i “pastosità”; però també el cardinal Gualtieri, comparant el *Giudizio di Paride* amb la pintura pel seu “morbidamente scolpito” (Riccòmini, 1972, p. 34).

L’artista té una trajectòria especialment fructífera a Bolonya<sup>89</sup> i, en general, a tota la regió de l’Emília-Romanya<sup>90</sup> i altres centres propers<sup>91</sup>. És un escultor bolonyès que no només no renúncia als materials dúctils per aconseguir fama, sinó que n’explota plenament les possibilitats expressives. De fet, al llarg de la seva vida se’l va tenir en molt bona consideració,

---

<sup>88</sup> El títol fa referència a les paraules de Giampietro Zanotti, erudit bolonyès del s. XVIII, que al parlar d’en G. M. Mazza digué el següent:

“Figlio di Camillo Mazza, Scultore assai buono. Questi doppo avere da Giovanetto qualche poco dipinto, lasciò la Pittura ed alla Scoltura si diede nella quale è divenuto si bravo che la nostra Felsina ancora Scultrice può vantarsi di avere in oggi il suo Algardi” (Zanotti, 103, citat per Massari, 2014, p. 8)

<sup>89</sup> Seguint la tesi doctoral de S. Massari (2012/2013, p. 855-858) a Bolonya trobem: la decoració a la capella Manzoli en l’església de Sant Giacomo Maggiore; àngels i puttis, antiga església de San Giobbe, crist depostat, Oratori dei Guarini, comiat pel Crist mort conservat al Museu Davia Bargellini, comiat pel Crist mort a església de *Santa Maria Maddalena*, quatre estacions al palau Fantuzzi, decoració de l’església Corpus Domini, el Sant Joan Baptista i San Josep de l’església de Santa Cristina, Noè i Mosè a l’església dei Poveri, àngels orants, església de Santa Madonna di Galliera e di San Filippo, Sant Josep amb el Nen i Immaculada conservats a la pinacoteca Nacional de Bolonya, decoració per a l’església de Sant Giovanni Battista dei Celestini, *San Francesco da Paola* a església de San Giacomo Maggiore i, finalment, un retrat del cardinal Angelo Maria Ranuzzi. Entre altres obres esmentades per M. Oretti de dubtable autoria.

<sup>90</sup> Seguint la tesi doctoral de S. Massari (2012/2013, p. 855-858), en la província treballarà a: Faenza, Parma, San Nicola di Bari, Crevalcore, Minerbio, Imola, Forlì, Cesena, Parma, Novellara, Modena, Rimini, Cento, Calderara di Reno.

<sup>91</sup> Seguint la tesi doctoral de S. Massari (2012/2013, p. 855-858), em refereixo a: Ferrara, Venècia o Viena.

així ho demostra el fet que sigui l'únic escultor d'aquesta etapa final de segle esmentat per R. Wittkower a Bolonya en *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750* (2007, p. 450). No obstant això, són les biografies i guies emilianes on hi ha el veritable “coro all'unisono di elogi” barroca (Massari, 2014, p. 7), reconeixent-lo com un dels principals escultors italians de l'època. Des de descriure'l com un “giovane e spiritoso” (Malvasia, 1986, p. 85), destacar-ne la seva “singolare virtù” (Artifelli, citat per Massari, 2014, p. 7) que porta a caracteritzar les escultòriques amb “tanta grazia” (Orlandi, 1704, p. 186); fins a proclamar-lo, com hem vist el principi, el gran hereu del classicisme de l'escola bolonyesa<sup>92</sup>. Així doncs, davant d'altres estucadors esmentats, la seva figura és àmpliament reconeguda i ben documentada en l'àmbit acadèmic, les contribucions són extenses, arribant des de fonts antigues del s. XVII fins al s. XIX. Deguda l'extensió del treball, se'ns fa impossible exposar-les totes, en tot cas, la font més actualitzada i completa és la tesi doctoral dedicada a l'escultor per S. Massari, en el primer capítol: “*Il Fidia di Bologna: note per la fortuna critica di Giuseppe Maria Mazza*” (Massari, 2014, pp. 6-31), fa un estat de la qüestió sobre tot allò que s'ha dit sobre l'artista.

Allunyant-se del corrent principal de l'escultura italiana de finals del s. XVII, el seu estil es desenvolupà de manera força independent gràcies, en part, a una formació artística<sup>93</sup> entre pintors. Fill del poc conegut Camillo Mazza, amb qui segurament apren l'art de l'escultura (Massari, 2014, p. 38), va completar la seva formació al costat de pintors com Domenico Maria Canuti (1626-1684), Giovan Gioseffo Dal Sole (1654 –1719) i Lorenzo Pasinelli (1629-1700). L'estudi en pintura es va complementar amb el mestratge de l'escultor G. Brunelli –presentat en el capítol anterior–. Observarem com l'aprenentatge de les dues disciplines artístiques acabaran definint la seva activitat escultòrica per igual.

Tota la ciutat està impregnada per obres de G. M. Mazza. E. Riccòmini (2021, p. 35) apunta que en la *Guida di Bologna* de C. Ricci i G. Zucchini (1930) l'artista és citat vint-i-cinc cops, deu vegades més que G. Reni; l'anècdota, posa en evidència la rellevància de la seva presència en les esglésies i palaus de Bolonya:

---

<sup>92</sup> Al meu parer, G. M. Mazza no només era lloat pel seu talent excepcional, sinó perquè encarnava tots els valors clàssics, els que encara deriven de l'escola dels Carracci, junt amb el model d'ordre i el gust de segona generació bolonyesa (Riccòmini, 1972, p. 39). Davant figures rupturistes com Luigi Crespi, Mazza avançava el que seria l'obertura de l'Acadèmia Clementina, fundada el 1704, on el seu gran amic Giampietro Zanotti n'era el secretari i ell en formaria part com a membre acadèmic, d'aquí la seva biografia a *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti* (1739) (Massari, 2014, p. 77).

<sup>93</sup> Cal precisar que ofereixo una versió sistematitzada, per una anàlisi més detallada, consultar el segon capítol de: Massari, S. (2014). «*Il nostro moderno Algardi*»: *Giuseppe Maria Mazza, scultore bolognese tra Sei e Settecento* (Tesi de doctorat). Università degli Studi di Trento. *Gli anni della formazione*, pp. 31–99.

La primera és la decoració de la capella Manzoli, situada al períbol absidal de la Basílica de San Giacomo Maggiore (1681). En termes generals, G. M. Mazza no altera l'estructura original, mantenint l'arquitectura gòtica, l'únic canvi substancial en l'espai són les dues columnes que fa erigir sobre l'altar, suportant el timpà trencat (Massari, 2014, p. 400). A la paret del fons, es poden apreciar tres estàtues de figura sencera modelables en un cercle: al centre de l'altar, sant Bartomeu en una fornícula —sant patró de la capella—, acompanyat de Niccolino Manzoli i Giuliana Banzi situats sobre les mènsules (Fig. 59), identificats amb una inscripció. Aquesta disposició —amb en Bartolomeu en una posició més elevada en comparació a les dues escultures dels laterals, emmarcades només amb primes pilastres— evoca una major tridimensionalitat en l'escultura, generant en l'espectador una pretesa monumentalitat (Massari, 2014, p. 301). En els laterals, de forma rectangular i horitzontalment, dos relleus ornamenten la resta de l'espai, disposats paral·lelament a les figures dels sants: el de l'esquerra representa la *Decapitació de San Niccolino* (Fig. 60); el de la dreta, la *Comunió de santa Giuliana* (Fig. 61). L'any 1683, va elaborar diferents àngels de petita mesura per a l'antiga l'església de *San Giobbe*, sabem que també hi havia la representació del sant adjacent als peus del crucifix, actualment no es conservem per l'enderrocament el 1932 de l'edifici. L'any 1686-1688 empen les decoracions sobre l'altar de l'església San Giovanni Battista dei Celestini, amb escultures com: la Fe, la Mansuetud i *putti* amb les insígnies de l'orde dels celestins.

Són especialment interessants els treballs fets a l'església del Corpus Domini, resultat d'una transformació d'un precedent edifici sota la direcció de Giovan Giacomo Monti — qui ja havíem vist col·laborant anys abans amb G. B. Barberini al baldaquí i als orgues de Sant Petroni—. La data d'inici dels treballs a l'església és del 1686, i la seva inauguració, el 1695, suposem que entre aquest període realitzà els estucs, probablement l'any 1690 (Riccòmini, 1972, p. 96). Per aquest edifici confeccionà un gran nombre de peces: en entrar a l'església trobem a l'altar el Pare Etern i la Glòria amb àngels músics (Fig. 62); a banda i banda, santa Clara (Fig. 63) i sant Francesc (Fig. 64). A la capella Campagna, es conserven dos relleus de l'artista l'Oració a l'hort (Fig. 67, amb detalls fig. 68, 69 i 70) i el Baptisme de Crist (Fig. 71, amb detalls fig. 72 i 73); al costat dret, hi ha la capella de la família Fontana, amb la representació d'una monumental *Madonna col bambino* (Fig. 65), que, al seu voltant, presenta petits medallons amb els elements iconogràfics dels misteris del Roser (Fig. 66). Aquests relleus, recorden a les terracotes que solia fer el pintor de petit format, similars a les figures de

l'acadèmia carracesca, normalment destinades a la devoció privada<sup>94</sup>. Altres peces repartides per l'església són els angelets que sostenen medallons a les cantonades de la capella santa (Riccòmini, 1972, p. 97). E. Riccòmini també atribueix els àngels en estuc daurat que decoren el marc de l'obra pictòrica, *El trànsit de Sant Josep* de Marcantonio Franceschini (a la primera capella a la banda esquerra), a més a més dels àngels daurats de la capella de la Santa (1972, p. 92). L'any 1688, a partir de la documentació d'arxiu, se sap que comencen els treballs per a l'església de Santa Cristina, ja valorada anteriorment en l'estudi sobre G. Tedeschi i G. Reni. En aquesta s'hi troba la configuració d'un sant Josep i un sant Joan Baptista col·locats dins de nínxols a banda i banda dels arcs del presbiteri.

Ja entrant a la dècada dels noranta, farà treballs ambiciosos, també és en aquest període que comença a guanyar fama fora de la ciutat emiliana. En primer lloc, tenim uns àngels per a la capella de la família Manzoli a Santa Maria della Vita, i uns altres, el 1693, per al convent de San Domenico. En segon lloc, un encàrrec de grans dimensions a la capella major de l'església de Santa Maria dei Poveri; per erigir el nou altar, es van enderrocar les decoracions prèvies de G. Tedeschi –tot i que es va conservar l'Assumpció del fris de l'entrada al presbiteri–. Actualment, la seva ubicació és diferent de l'original a causa del trasllat de la pintura de Francesco Camulli a la sagristia l'any 1834. Ara, s'observen a dues joves representades a la pala central, juntament amb les figures Noè i Moisès, amb decoracions d'àngel. Finalment, entre 1690 i 1699, realitzà dues figures d'àngels per l'altar de Santa Madonna di Galliera e di San Filippo (Fig. 74 i 75), a més d'un ampli cortinatge en estuc a la part alta, l'any 1731 rebé un pagament “per arreglar els àngels” després que fos retirat el cortinatge (Riccòmini, 1972, pp. 101-102). Tanmateix, va tenir alguns encàrrecs palatins com els àngels del palau Fantuzzi de Bolonya, situats a les cornises de la planta noble, i quatre retrats de personatges familiars al palau Legnani.

---

94 Tot i que no les comentem perquè no són el material que tracto en aquest treball, constitueixen una part important de la primera producció juvenil de l'artista. Aquestes, reflecteix l'estudi atent dels grans referents pictòrics de la tradició figurativa bolonyesa i, especialment, posa de manifest un procés formatiu clarament influït pels Carracci, compartit pels deixebles de l'escola de Lorenzo Pasinelli (Massari, 2014, p. 88). Per a més informació:

Massari, S. (2014). *II. 4 Le terrecotte giovanili negli inventari Fava* (p. 92). En *Il nostro moderno Algardi: Giuseppe Maria Mazza scultore bolognese tra Sei e Settecento* (Cap. II). Università degli studi di Trento

Pel que fa l'estil de l'autor<sup>95</sup>, en termes generals, al llarg de l'escrit hem fet palès la seva relació: tant amb la pintura, com amb les referents bolonyesos com Guido Reni, el mateix G. Zanotti considerava la relació estreta entre els dos artistes:

...il suo stile, e la sua maniera fu la più nobile, e soave, che possa desiderarsi, fu egli tenuto un Guido Reni nell'arte sua, e in vero egli ebbe sembianza, e modi così a quelli di Guido conformi, che niun'opera di scultura può meglio ad una pittura rassomigliarsi; e così dicendo non erro certamente se credo di avergli data gran laude... (Zanotti, citat per Riccòmini, 1972, p. 34).

La capella Manzoli ofereix una comparació amb el pintor en la figura del sant Bartolomeu, comparada per E. Riccòmini amb el Sant Tomàs de la pintura vaticana del G. Reni (*Madonna con Bambino in gloria, san Tommaso e san Girolamo*, 1630-1635) (Riccòmini, 1972, p. 93), mentre que marca una altra possible analogia amb representació de Santa Giuliana<sup>96</sup>, escultura de l'esquerra, amb la pintura de l'Anunciació de Tiarini. S. Massari, apunta la qualitat del Sant Bartolomeu a l'hora de generar una tela molt drapejada i elegant, que cau àmpliament a l'esquena amb un plec transversal que gira fins a l'abdomen (2014, p. 301). Si analitzem els relleus, S. Massari assenyala l'interès del escultor per crear imatges escèniques, plenes de ritmes, però sense perdre l'harmonios ordre i claredat compositiva (2014, p. 324). Podem deduir un estil encara molt lligat al taller de Pasinelli, sobretot a *Decapitació de Sant Nicolau* (Riccòmini, 1972, p. 93), sobre aquest cas concret, S. Massari explica com funcionen els referents compositius en Mazza:

Come era usuale fra gli artisti della sua generazione Giuseppe Maria Mazza trae quindi i riferimenti compositivi dalla migliore tradizione pittorica bolognese per poi reinterpretarli attraverso la sua personale espressività artistica e in accordo con la contemporanea scuola pittorica. (Massari, 2014, p. 323)

Certament, aquesta "expressivitat" que comenta l'autora, es veu en varies de les seves obres. A. Nava (1982, p.144) destaca els rostres del Sant Josep i Sant Joan Baptista de l'església

---

<sup>95</sup> Cal advertir que la seva figura és molt complexa i amb les limitacions d'un treball de Final de Grau se'm fa impossible aprofundir-hi, per això recomano la lectura de la tesi doctoral de la S. Massari (2014).

<sup>96</sup> Encara que no ho comentem per una qüestió d'espai, S. Massari fa un llarg recull sobre: la història de la capella i els seus comitents, a més a més d'exposar la vida de cadascun dels sants i la seva representació iconogràfica (Massari, any, pp. 297-325).

de Santa Cristina pel dramatisme, aconseguit a través del joc de llums que sembla accentuar “l’ansia dello spirito”. Tot i això, no podem oblidar que és fidel al classicisme, a la serenor algardiana<sup>97</sup> apresada segurament del deixeble G. Brunelli, que també s’observa en nombroses obres de relleus, per exemple, en els rostres serens dels àngels de Santa Madonna di Galliera e di San Filippo (Massari, 2014, p. 420).

La presència de relleus en estuc, com serien el *Baptisme* i *l’Oració a l’hort* en la capella Campagna del Corpus Domini, resulta curiosa tenint en compte que l’escultura en relleu no és present en gairebé cap altra obra del nostre treball —exceptuant G. B. Barberini—. No obstant això, és una pràctica comuna en altres localitats italianes com Roma, a on sovint s’usa decorant pales d’altar, en aquest sentit es pot prendre com exemple el famós relleu d’Alessandro Agardi *Lleo I i Àtila*, a la Basílica de Sant Pere. A partir de l’entrevista a Claudio Collari (Collari, comunicació personal, 7 de març), vam hipotitzar la possible arribada de la nova forma de representació a partir dels deixebles romans familiaritzats amb aquesta pràctica, com G. Brunelli, força versemblant si tenim en compte que fou el seu alumne. En tot cas, els relleus en estuc, entesos com a pales d’altar —ja que en molts casos substitueixen l’espai que antigament ocupaven les pintures—, continuen essent un element pendent d’estudi dins d’aquesta temàtica.

Referent a les estàtues de l’església de Santa Maria dei Poveri, S. Massari proporciona el text de l’historiador de l’art Carlo Volpe, deixeble de Roberto Longhi. Destaca la col·laboració artística entre diversos llenguatges (l’escultòric i el pictòric): la quadratura, la pintura i l’estuc. Aquesta anàlisi la podem extrapolar a altres empreses com: els *putti* de la Basílica de San Domenico (1693), però també a conjunts d’àngels de gran mesura a l’altar de Santa Madonna di Galliera e di San Filippo, en les tres empreses artístiques conviuen aquests llenguatges de forma singular, una “coexistència poètica”, impossible de concebre-la a inicis del s. XVII:

...l'accordo di gusto col Mazza, che accompagna li sotto le folate celesti del Dal Sole con lo stucco 'filato' dei suo angeli eleganti e stravolti, montati sugli incensi dell'altare è da annotare, per eccellenza, come un caso di intimissima comunione mentale, e per un'altra volta, di coesistenza poetica, di unità di lingua e di effetto fra pittura e scultura... (Volpe, 1959, citat a Massari, 2014, p. 527)

---

<sup>97</sup> De fet, S. Massari hipotetitzava una possible relació entre els artistes a inicis del s. XVIII, on ambdós es troben treballant a Bolonya (Malvasia, 2014, p. 40).

En definitiva, G. M. Mazza conclou el s. XVII, i comença el s. XVIII amb una altra manera de concebre l'escultura tirant cap a les tendències neoclàssiques. Deixo el text de Antonia Nava que defineix a la perfecció aquest canvi de paradigma:

Si può credere che il Mazza concluda veramente, tra Seicento e Settecento, la parabola del classicismo secentesco nella scultura, senza innesti eclettici, ma con raggiungimenti suoi, esemplari, da cui la sincerità emotiva toglie qualsiasi peccato di accademismo. Il contenimento dell'influenza più propriamente barocca lo porta infatti a una forma originale di eloquio alto e nobile; e il risultato è vitale, anticipando orientamenti che avranno uno sviluppo nel Settecento. (Nava, 1985, p. 146).

## **Conclusions; la constitució d'una tradició: la matèria com a factor discriminant i la seva dependència pictòrica**

Tal com apuntava a la introducció, al llarg del s. XVII l'estuc és un material imprescindible per entendre el panorama artístic de la capital emiliana, present en gran part de les decoracions internes eclesiàstiques i palatines de la ciutat<sup>98</sup>. Si atenem les dades disponibles, aquesta afirmació resulta evident: els tretze artistes analitzats per E. Riccòmini (1972) fan servir l'estuc com a suport artístic. Deu d'aquests, són els que comento en el treball, dels quals entre totes les seves obres s'hi comptabilitzen més de seixanta peces, una part significativa de la producció escultòrica de Bolonya en tot el s.XVII (tenint com a referència el catàleg de E. Riccòmini). Així doncs, tot i que en un principi l'ús de l'estuc fos una resposta als factors geogràfics locals, amb el pas del temps, sembla que la preferència cap a aquest material revela que s'havia instal·lat plenament en el mercat artístic local, probablement pel seu caràcter modelable i les possibilitats de transfiguració d'elements pictòrics; de fet, l'acabat plàstic de l'estuc, similar al de la pintura, és el que fa possible la seva supervivència com a material tradicional.

A la Bolonya de finals del s. XVI i d'inicis del s. XVII, el naturalisme clàssic dels cèlebres Carracci eclipsen qualsevol altre llenguatge artístic: la pintura és sobirana dels espais d'artístics de la ciutat. Com a conseqüència, l'escultura en estuc es veu obligada a subordinar-se a la "bottega-accademia carracesca" (Lollini, 1998, p. 315) –on s'inclou la col·laboració activa d'altres disciplines– per a poder tenir algun tipus de cabuda en el panorama artístic. El menyspreu de tot allò que no fos pintura, junt amb la flexibilitat que presenta el material, fa que les escultures en estuc siguin enteses com una ornamentació subsidiària– el cas de l'obra de Gabriele Fiorini al Palau Magnani (1592) i al Palau Sampieri (1593-1594)–. Aquesta forma d'art, també denominada art "applicata", impossibilita que l'estuc sigui expressió artística autònoma. Tal és la dependència que, amb el tancament del taller d'en Ludovico Carracci l'any 1619 –l'última reminiscència de l'activitat acadèmica dels Carracci–, l'impacte en la trajectòria de l'escultura és immediat. Això es reflecteix clarament en la figura de G. Tedeschi, que aconsegueix consolidar-se com a artista en solitari i tenir una gran demanda d'encàrrecs a les esglésies de San Salvatore (1622-1624), Santa Madonna di Galliera e di San Filippo (1631)...

---

<sup>98</sup> De totes les decoracions internes analitzades en el treball, que vinguin d'esglésies n'he comptabilitzat més d'onze, de palaus més de cinc.



Hi ha una clara impossibilitat evolutiva de l'escultura dels primers decennis, així es pot veure en els arcaïsmes clàssics d'en G. Fiorini i la interpretació simplificada d'elements pictòrics carracescos amb C. Conventi a l'Oratorio de Santa Maria della Vita (1616), i G. Tedeschi en el gran cicle de l'església de San Salvatore (1622-1624). La capacitat de progressió professional, es veu restringida a causa de la manca d'una formació escultòrica pròpia, atès que no existia cap referent escultòric ni taller específic d'escultura. Així doncs, l'oportunitat de col·laborar amb els Carracci representa una situació ambiciosa, però amb limitacions: els artistes obtenen treball en grans encàrrecs artístics de la ciutat, als quals mai haurien pogut accedir per si sols, però sempre relegats a una categoria decorativa, en conseqüència, més limitats a realitzar treballs de major transcendència.

Ara bé, l'experimentació didàctica de l'Accademia degli Incamminati a finals del s. XVI i principis del s. XVII, amb una instrumentació pedagògica dels materials dúctils, és fonamental per al continu ús de l'estuc com a mitjà escultòric tradicional. L'adopció del material en les pràctiques pictòriques del taller carracesc, ajudà al fet que artistes com G. Reni o A. Algardi aprenguessin a emprar-lo. Em permeto afirmar que els dos mestres, altament reconeguts en el món barroc italià, són els que canvien el rumb de l'escultura en estuc de Bolonya; tant G. Reni a l'església de Santa Cristina (tercer decenni del s. XVII), com A. Algardi a l'Oratori de Santa Maria della Vita (1616), aconsegueixen aproximar-se als ensenyaments dels Carracci d'una forma més genuïna que els seus predecessors, generant una visió millorada: no només reprenten el seu univers sentimental, sinó també la complexitat teòrica. En definitiva, tot i que la importància de la pintura a inicis del s. XVII va impedir, en gran mesura, l'avançament d'altres disciplines com l'escultura, sense la nova pedagogia aplicada pels Carracci, l'estuc no hagués tingut la possibilitat d'emancipar-se cap a noves direccions.

En el segon terç del s. XVII, la producció en estuc estarà marcada per nous seguidors de les formes algardianes i renianes que, a diferència dels primers estucadors, ara ja tindran referents escultòrics. El deudor més immediat de G. Reni serà C. Molli, a la capella Dondini a San Salvatore (1624-1627), on retrobem la monumentalitat i solemnitat de les figures d'en Reni. G. M. Rossi, en canvi, seguirà les formes d'A. Algardi a San Michele in Bosco (1662), amb posats teatrals i plecs de roba molt marcats. Els dos artistes bolonyesos presenten una qualitat notòria, és per aquest motiu que ambdós es traslladen a centres artístics de més renom –en el cas de C. Molli Venècia i el cas de G.M Rossi a Roma–, a la recerca de millors encàrrecs i major reconeixement. És interessant veure com cap dels dos es deslliurarà mai de la tradició emiliana: C. Molli és el primer a traslladar les idees bolonyeses a l'escultura veneciana (Rossi,

1995, p. 120), mentre que G.M. Rossi, en els seus treballs als Vaticans, tindrà similituds plàstiques d'algunes estàtues amb la seva anterior tasca com a estucador (Pedroli, 1991).

A la segona meitat del s. XVII, l'escultura és ja un art independent, això és possible gràcies a la conjunció de diversos factors: per una banda, el declivi pictòric provocat per la mort de L. Carracci el 1619, però també per les característiques dels artistes bolonyesos de la segona meitat del s. XVII del que, tot i mantenir en gran manera la tradició clàssica, no van assolir la notorietat i qualitat artística dels seus predecessors. Tanmateix, el factor més decisiu serà l'arribada progressiva d'artistes forans, normalment itinerants –com el cas de G. Brunelli i G. B. Barberini–, que mostren noves formes d'entendre l'escultura en estuc. El fet que aquests escultors s'adaptessin al treball en estuc –quan molts d'ells estaven acostumats al treball del marbre– és una mostra de la preponderància del material a la ciutat, on necessiten familiaritzar-se amb l'escultura en estuc per poder obtenir encàrrecs. No obstant això, el canvi de material també pot respondre als beneficis plàstics i acabats realistes que genera l'estuc; de fet, al llarg del treball em pogut veure terminologies que intenten definir-ne les característiques que presenta com: “morbidezza” o “pastosità” (Zanotti, citat per Riccòmini, 1972, p. 34), considero que aquestes dues qüestions—els beneficis tècnics del material i les terminologies emprades en les fonts antigues— són encara elements pendent d'estudi i d'anàlisi més extensos.

L'aplicació de noves idees—com el dramatisme de G. B. Barberini o la serenitat algardiana de G. Brunelli— només es possible amb escultors forans que les traspassen a materials dúctils, és a dir, adapten al llenguatge de l'estuc innovacions vistes abans en el marbre. De fet, el llegat de la *maniera* d'A. Algardi es perpetua a través del seu deixeble G. Brunelli, més que per l'escultura en marbre *La Decollazione di San Paolo* d'A. Algardi (1633–1647) que, tot i ser considerada l'empresa escultòrica més important a la ciutat el s. XVII –de factura romana–, no té gaire repercussió a l'escultura bolonyesa coetània (Montagu, 1985, p. 222).

G. M. Mazza conclou el *Seicento* essent l'escultor més prolífic de tots els esmentats i l'únic que adquirí fama amb l'escultura en materials dúctils. Si això és possible, és gràcies, de nou, a l'acostament amb la pintura, però d'una manera diferent: tot i que encara no fos un diàleg entre iguals, a partir dels resultats plàstics intenta adaptar-se als gustos de l'època: un classicisme academicista que ja anuncia el que veurem en el segle següent. En definitiva, gràcies al declivi del món pictòric bolonyès, junt amb l'arribada de forasters i noves institucions artístiques, com l'Acadèmia Clementina l'any 1704, l'escultura aconsegueix el seu espai a

partir del *paragone* constant amb la pintura, amb la que cada cop juga en més igualtat de condicions.

Ja per acabar, durant el treball s'ha demostrat que l'estuc és un material discriminat en la Història de l'art, encara arrelat a l'antic menyspreu *settecentesco* dels materials considerats "innobles". Per una banda, hem pogut veure com els erudits bolonyesos, des de C. Malvasia fins a G. P. Zanotti, tenen una consideració pèssima del material. Tot i que C. Malvasia esmenta les figures d'Agostino Carracci—només per mostrar el caràcter polifacètic del mestre— hi ha un desinterès per aquest material i ho fan palès de dues maneres: o bé ignorant els artistes estucadors o bé destacant la seva disconformitat. Aquesta mirada autòcrata cap a l'estuc és un pensament general en l'època, així es pot veure quan G. Brunelli, en un document inèdit escrit per l'artista, fa una selecció d'obres i no menciona cap feta en materials dúctils, tot i ser la producció més abundant a Bolonya.

Per altra banda, la concepció històrica no ha variat, això es veu en el silenci i la poca documentació sobre l'etapa bolonyesa d'artistes altament reconeguts en altres àmbits i localitats. Per exemple, els últims anàlisis exhaustius que he trobat de la producció escultòrica de G. Reni són als anys setanta, en el moment dels estudis artístics "regionali". També hi ha poca investigació sobre especificitats de la temàtica com: la producció bolonyesa de C. Molli, un escultor amb una etapa veneciana molt definida i documentada, però en el cas de Bolonya el seu catàleg encara no està complet, així ho he pogut comprovar al trobar en una de l'antiga guia de Masini (*Bologna Perlustrata*, 1650) una escultura no documentada en altres treballs acadèmics que tracten el període; o els relleus en estuc, entesos com a pales d'altar—ja que en molts casos substitueixen l'espai que antigament ocupaven les pintures—, com els que hi ha en el Corpus Domini de G. M. Mazza als anys noranta del s.XVII, continuen essent un element pendent d'estudi, entre molts altres exposats al llarg de l'escrit: la relacions iconogràfiques i estilístiques entre l'escultura d'inicis del s. XVII amb la producció pictòrica dels Carracci, la biografia de G.M. Rossi, la introducció dels relleus escultòrics en l'àmbit bolonyès...

En definitiva, m'agradaria finalitzar de la mateixa manera que he començat el meu Treball Final de Grau, recordant la reflexió de M. Oretti sobre els "valenti scultori" de la ciutat: la història de l'art s'ha de comprendre, sense amagar cap realitat artística. Amb aquest estat de la qüestió, animo a tot aquell lector interessat en la temàtica a continuar investigant per, d'aquesta manera, lliurar justícia a l'art de l'escultura en estuc.

## Referències

- Alessandretti, A. (1972). Brunelli, Gabriele. A *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 14). Istituto dell'Enciclopedia italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-brunelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-brunelli_(Dizionario-Biografico)/)
- Annibali, L. (2023, 19 di juliol) *Lo stucco a Bologna nel Seicento: da Alessandro Algardi a Giuseppe Maria Mazza* [Conferencia] Da che pulpito! Scoprire Bologna attraverso i luoghi di culto (seconda edizione, 2023), Bologna, Italia. [https://www.youtube.com/watch?v=EzSAI60R\\_qg&t=2232s](https://www.youtube.com/watch?v=EzSAI60R_qg&t=2232s)
- Bacchi, A. (2004). 'Fece di rilievo e se ne diportò bene': Guido Reni, la scultura e la 'famosa testa detta del Seneca'. Dins de *Storie barocche: da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento* (pp. 51-53). Abacus.
- Bacchi, A. (2024). *Arte in età barocca* [Apunts de classe]. Universitat de Bolonya.
- Bellori, G. P. (1821). *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni* (Tomo I). Pisa: Presso Niccolò Capurro. [Digitalització]. Archive.org. (Obra original publicada el 1672).[https://ia800808.us.archive.org/4/items/bub\\_gb\\_UIOIPQ4KvQ0C/bub\\_gb\\_UIOIPQ4KvQ0C.pdf](https://ia800808.us.archive.org/4/items/bub_gb_UIOIPQ4KvQ0C/bub_gb_UIOIPQ4KvQ0C.pdf)
- Bertolotti, A. (1885). *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: Studi e ricerche negli archivi romani*. Bologna: Regia tipografia. Recuperat de <https://archive.org/details/artistibolognesi00bert>
- Cammarota, G. P. (1984). I Carracci e le Accademie. A. Emiliani (Ed.), *Bologna 1584: Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava* (pp. LXXII–LXXXIV). Nuova Alfa Editoriale.

- Cammarota, G. F. (1986). G. F., uno scultore all'Accademia degli Incamminati. A *Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna*, XIX, 34–46.
- Cammarota, G. P. (1993). *La memoria Agucchi in S. Giacomo Maggiore a Bologna*. A E. de Luca (Ed.), *Classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco: atti del Colloquio Cesare Gnudi* (pp. 123–135). Nuova Alfa Editoriale.
- Canalda, S. (2025). *Pittura espanyola del Segle d'Or* [Apunts de classe no publicats]. Universitat de Barcelona.
- Catalogo generale dei Beni Culturali (2006). Monumento celebrativo del Cardinale Agucchi (Actualització) (Fitxa tècnica 0800047109) [Fitxa tècnica]. Recuperat el 15 d'abril de 2025 a: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800047109>
- Cecchini, I. (1998). Nuovi dati su Clemente Molli. *Arte Veneta*, 52, 147–151.
- Chiesa del Buon Gesù – Chiesa scomparsa. (s. d.). *La Storia Di Bologna*. Recuperat el 24 de juny de 2025, de <https://www.storiadibologna.it/edifici-storici-bologna/architettura-rinascimentale-xv-xvi-secolo/buon-gesu-chiesa-scomparsa>
- Collari, C. (2021). *Giovanni Tedeschi* (Tesi doctoral). Università di Bologna.
- Crespi, L. (1793). *La Certosa di Bologna descritta nelle sue pitture*. Bologna: Stamperia di San Tommaso d'Aquino.
- De Lotto, M. T. (1983). Conventi, Giulio Cesare. *En Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 28). Istituto della Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-conventi\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-conventi_(Dizionario-Biografico)/)
- Emiliani, A. (1999). *Alessandro Algardi e Bologna*. A M. Fagiolo dell'Arco (Ed.), *Algardi. L'altra faccia del Barocco*(pp. 27-32). Roma: De Luca Editore.

- Gatti, A. (1893). *Catalogo del museo di S. Petronio*. Tipografia Arcivescovile.
- Ghirardi, A. (1997). Fiorini, Gabriele. A *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 48). Istituto della Enciclopedia Italiana. Recuperat al 7 de febrer del 2025 a:[https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-fiorini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-fiorini_(Dizionario-Biografico)/)
- Giffin, E. C. (2017). *Body and apparition: Material presence in sixteenth-century Italian religious sculpture* (Doctoral dissertation, University of Washington). <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/items/d302d462-0283-4fea-bea8-ec4f6547c77f>
- Giordani, G., & Arze, L. (1850). *Indicazione storico-artistica delle cose spettanti alla villa legatizia di San Michele in Bosco, già monastero de' RR. PP. Olivetani, monumento fra i più celebri suburbani di Bologna*. Bologna: Tipografia governativa alla Volpe.
- Giulia Tomesani (2023, 18 gener). *Il Rinascimento a Bologna. Tutta un'altra storia*. [Conferencia] Fondazione Federico Zeri. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xujCDmO3jXk>
- Gnudi, C., & Cavalli, G. C. (1955). Guido Reni. Vallecchi.
- Guerreiro, S. (2014). *Boschini e la scultura: Clemente Molli scultore di "colossi"*. En E. M. Dal Pozzolo (Ed.), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca: Atti del Convegno di Studi* (pp. 260–279). Treviso: ZeL Edizioni.
- Hoffmann, H. (1928). *Der Stuckplastiker Giovanni Battista Berberini (1625–1691)*. Augsburg.
- Kurz, O. (1942). A Sculpture by Guido Reni. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 81(474), 222–226. <http://www.jstor.org/stable/868585>

- Locatelli, F. (1985). *La fabbrica ducale estense delle artiglierie (da Leonello ad Alfonso II d'Este)* (A. Tassi, Col·laboració i revisió) [Edició numerada, núm. 672 de 1000]. Bologna: Editrice Cappelli.
- Lollini, F. (1998). *Scuola dei Carracci tra accademia e bottega*. En R. Cassanelli (Ed.), *La bottega dell'artista: Tra Medioevo e Rinascimento* (pp. 311–327). Jaca Book.
- Loffredo, F. (2023). Anónimo, según un modelo de Guido Reni: Cabeza de viejo, llamada Séneca. En *Guido Reni* (pp.243-245). Museo Nacional del Prado.
- Loffredo, F. (2023, 23 de juny). *Guido Reni y la escultura de su tiempo* [Conferència]. Museo Nacional del Prado. YouTube. <https://youtu.be/H Cf4g4FgYfg>
- Lorenzi, E. (2006). *Il monastero di San Michele in Bosco e l'Istituto ortopedico Rizzoli: guida storico-artistica* (Vol. 9). Edizioni Pendragon.
- Lugli, A. (1990). *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*. Torino: U. Allemandi.
- Malaguzzi Valeri, F. (1895). *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco*. Bologna: Tipografia Fava e Garagnani. Recuperat de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/La\\_chiesa\\_e\\_il\\_convento di S. Michele in Bosco %28IA\\_lachiesaeilconve00mala%29.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/La_chiesa_e_il_convento_di_S._Michele_in_Bosco_%28IA_lachiesaeilconve00mala%29.pdf)
- Malaguzzi, F. (1926) Due statue di Guido Reni. En *Cronache d'Arte*. Num. III (pp. 227-230).
- Malvasia, C. C. (1841). *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi* (2 tomi). Bologna: Forni. (Obra original publicada el 1678).
- Malvasia, C. C. (1969). *Le pitture di Bologna* (A. Emiliani, Ed.). Edizioni Alfa, Bologna. (Obra original publicada el 1684).

<https://archive.org/details/carlocesaremalva0000emil/page/84/mode/2up?q=%22levaca%22>

Massari, S. (2019). Il valente statuario e allievo di Algardi. A A. Bacchi, A. Nova & L. Simonato (Eds.), *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento* (pp. [página inicial]–[página final]). Officina Libraria.

Massari, S. (2014). “Il nostro moderno Algardi”: Giuseppe Maria Mazza, scultore bolognese tra Sei e Settecento (Tesi de doctorat). Università degli Studi di Trento. Recuperat de <https://hdl.handle.net/11572/368982>

Mazza, A. (2023). *La schiera degli “Incamminati” in San Paolo Maggiore a Bologna*. En F. Benati & P. Pasquali (Eds.), *Ludovico Carracci e il barocco bolognese* (pp. 167–195). Bologna: Bononia University Press.

McGarry, R. (2023). «Com una abella entre les flors»: el jove Guido Reni entre Bolonya i Roma. En *Guido Reni* (pp. 47-62). Museo Nacional del Prado.

Montagu, J. (1985). *Alessandro Algardi*. Yale University Press.

Nava, A. (1982). *La scultura del Seicento* (Vol. 6, *Storia dell'arte in Italia*). UTET.

Nicosia, C. (2000). *Arte e accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*. Minerva Edizioni.

Orbiccianni, L. (2011). Mollì (Moli), Clemente. A *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 75). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Oretti, M. (s. d.). *Le pitture che si ammirano nelle palagi e case de' nobili della città di*

*Bologna* (Ms. B. 104, cc. 47, 59). Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Recuperat de <https://arbor.medialibrary.it/item/7cc1d4c2-70b0-48be-9a15-cf73ffe28d36>



- Oretti, M. (s. d.). *Descrizione delle pitture che ornano le case de' cittadini della città di Bologna* (Ms. B. 109). Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Recuperat de <https://arbor.medialibrary.it/item/f7da46c5-b962-4c0f-919f-c2d922d791ba>
- Oretti, M. (s. d.). *Notizie de' professori del disegno* (mss. B.124–B.135, B.135\_II). Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Recuperat de <https://www.archiginnasio.it/exhibition/manoscritti-marcello-oretti/manoscritti-oretti-online>
- Orlandi, P. A. (1704). *Abecedario pittorico: Nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura: Diviso in tre parti*. Bolonya: Costantino Pisarri. Recuperat de <https://archive.org/details/abcedariopittori00orla/page/4/mode/2up>
- Ottino Della Chiesa, A. (1964). Gian Battista Barberini. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Recuperat de [https://www.treccani.it/enciclopedia/gian-battista-barberini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gian-battista-barberini_(Dizionario-Biografico)/)
- Pedroli Bertoni, M. (1991). *De Rossi, Giovanni Maria*. En *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 39). Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-maria\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-maria_(Dizionario-Biografico))
- Pepper, D. S., & Reni, G. (1984). *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*. Phaidon.
- Ranzolin, P. (2019). Vincenzo Onofri: una revisione del percorso artistico di un protagonista del Rinascimento bolognese. *INTRECCI d'arte*, (8), 19-44.

- Reggiori, F. (1931). *Comacini, Maestri*. A *Enciclopedia Italiana* (Vol. 11). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Riccòmini, E (1972). *Ordine e vaghezza: scultura in Emilia nell'età barocca*. Zanichelli.
- Riccòmini, E. (2021). *Arte, amica mia*. Pendragon.
- Rossi, P. (1989). Appunti sull'attività veneziana di Clemente Molli. *Venezia Arti*, 3, 61–68.
- Rossi, P. (1995). La scultura. En *Storia di Venezia. Temi. L'arte* (Vol. II, pp. 120, 122, 124). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Rossi, P. (2001). Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua interrelazione con la pittura. A *La pittura nel Veneto. Il Seicento* (Vol. II). Milano: Electa.
- Semenzato, C. (1966). *La scultura veneta del Seicento e Settecento* (pp. 17–19, 84–85). Venezia.
- Simonato, L. (2022). *Pensieri di terracotta, scritture di bronzo. Algardi e il Battesimo di Cristo*. [Conferència]. Palazzo Venezia. Vive. <https://www.youtube.com/watch?v=99eYonkb0Nc>
- Spear, R. E. (1969). Algardi's "St Proculus." *Burlington Magazine*, 111(793), 220–223.
- Spiriti, A. (2005). Giovanni Battista Barberini : un grande scultore barocco. Still Grafix.
- Stanzani, A. (1992). *Vent'anni di pittura nelle chiese di Bologna: 1600-1620*. A A. Emiliani (Ed.), *La pittura in Emilia e in Romagna, Il Seicento* (vol. I, pp. 113-156). Nuova Alfa.
- Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte. (s. d.). *Barbarino, Giovanni Battista*. Artisti Italiani in Austria. Recuperat 10 de juliol de 2025, de [https://www.uibk.ac.at/aia/barbarino\\_giovanni%20battista.htm](https://www.uibk.ac.at/aia/barbarino_giovanni%20battista.htm)

- Vitali, S. (2001). A new document for the Carracci and Ruggero Bascapé at the Palazzo Magnani in Bologna. *The Burlington Magazine*, 604-613.
- Vitali, S. (2023). *Lo spazio e le persone: indagini sul rapporto tra bottega e accademia dei Carracci*. En D. Benati & T. Pasquali (Eds.), *Ludovico Carracci (1555–1619). Un maestro e la sua scuola* (pp. 119–140). Bologna University Press.
- Wölfflin, H. (1986). *Renacimiento y barroco* (1a ed. en Ediciones Paidós, enteramente rev.). Paidós.
- Wittkower, R. (2007). *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750*. Cátedra.
- Zanotti, G. P. (1703). *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*. Bolonya: Pisarri.
- Zanotti, G. (1739). *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti* (Vol. 2). Bologna: Lelio Dalla Volpe.
- Zanuso, S. (2000). Clemente Molli. En A. Bacchi (Ed.), *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (p. 764). Milano: Electa.
- Zucchini, G. (1943). S. Michele in Bosco di Bologna, in *L'Archiginnasio*, XXXVIII, pp. 48, 53, 57.

## Annex

### Glossari

*Les definicions s'han elaborat a partir de diverses fonts terminològiques, consultades el 23 de juliol de 2025, entre elles destaquen: el DIEC2 (Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans), el Diccionario de la lengua española (Real Academia Española), el TERMCAT (Centre de Terminologia), la Gran Enciclopèdia Catalana i, finalment, Gallerix (s.d.), entrada "Quadratura: técnica de pintura ilusionista". Algunes descripcions han estat adaptades per adequar-se al context específic del treball.*

#### *Algardià*

Terme aplicat a obres, artistes o recursos formals que adopten característiques relatives a l'estil o a la influència de l'escultor barroc Alessandro Algardi (1602–1654).

#### *Argila*

Roca detrítica de gra molt fi, formada principalment per minerals argilosos com el caolí, la montmoril·lonita o la il·lita. En entrar en contacte amb l'aigua, esdevé un material plàstic i tou. Aquest comportament, juntament amb la seva resposta a la cocció, fa que les argiles siguin la matèria primera fonamental de la indústria ceràmica.

#### *Brunelià*

Terme aplicat a obres, artistes o recursos formals que adopten característiques relatives a l'estil o a la influència de l'escultor barroc Gabriele Brunelli (1615–1682).

#### *Carracesc*

Terme aplicat a obres, artistes o recursos formals que adopten característiques relatives a l'estil o a la influència dels pintors barrocs Carracci—els germans Annibale (1560-1609) i Agostino (1557-1602), juntament amb el seu cosí Ludovico (1555-1619)—.

#### *Estuc*

Material dúctil elaborat a partir d'una pasta de gra fi composta habitualment de calç o guix i pols de marbre que permet un tracte plàstic, s'endurix quan s'asseca. Pot tenir diversos usos, com ara l'arrebossat de superfícies —tant interiors com exteriors—, el motlluratge de decoracions arquitectòniques o, com en el cas d'aquest estudi, la creació escultòrica. L'escultura en estuc es realitza mitjançant el modelatge, manual o amb buidatge de motlles. En

el segon cas, primer s'hi aplicava una capa gruixuda d'estuc per modelar les formes generals del cos i les ales amb les mans. Després, s'hi afegia una capa més fina que permetia treballar els detalls —com el rostre, les arrugues, els cabells o les plomes— amb eines com punxons i espàtules. Un cop finalitzada, l'obra s'assecava durant diversos dies i, finalment, es podia policromar.

#### *Estucador o “stuccatore”*

Persona amb la professió d'estucar, és a dir, que elabora obres d'estuc.

#### *Terracota*

Argila vermella que, un cop modelada i assecada, es cou a baixa temperatura. De gran plasticitat i fàcil manipulació, ha estat utilitzada des de l'antiguitat tant per a escultures com per a elements arquitectònics i decoratius. Sol presentar un color vermellós característic i admet acabats com la policromia o la dauradura.

#### *Materials dúctils*

Aquells que es poden deformar i allargar amb facilitat quan se sotmeten a un esforç, ja que la seva resistència al fregament intern és inferior a la resistència a la separació dels seus components. Les argiles en estat humit es consideren materials dúctils perquè permet adquirir resultats plàstics mitjançant el modelatge.

#### *Modelatge o “modelleggiare”*

En escult. exempta, procediment mitjançant el qual l'escultor, amb una matèria plàstica i mal·leable, fa un model que després reproduirà en guix, marbre, bronze o qualsevol altre material.

#### *Renià*

Terme aplicat a obres, artistes o recursos formals que adopten característiques relatives a l'estil o a la influència del pintor barroc Guido Reni (1575–1642).

#### *Quadratura*

Pintura mural il·lusionista en què s'apliquen imatges d'elements arquitectònics a parets o sostres de manera que semblen prolongar l'arquitectura real de l'espai més enllà dels límits físics de la paret o el sostre. S'associa principalment amb la pintura al fresc de temàtica eclesiàstica desenvolupada a Itàlia, especialment durant el període barroc.

## Imatges

### 1. GABRIELE FIORINI (1570-1595)

**Figura 1.** Annibale Carracci, *Ercole e la Virtù*.  
Cornisa de Gabriele Fiorini.  
Palau Sampieri, Bolonya, 1593-1594.  
© Fondazione Federico Zeri



**Figura 2.** Agostino Carracci, *Ercole e Atlante*.  
Cornisa de Gabriele Fiorini.  
Palau Sampieri, Bolonya, 1593-1594.  
© Fondazione Federico Zeri

**Figura 3.** Ludovico Carracci, *Ercole e Giove*.  
Cornisa de Gabriele Fiorini.  
Palau Sampieri, Bolonya,  
1593-1594.

© Fondazione Federico Zeri



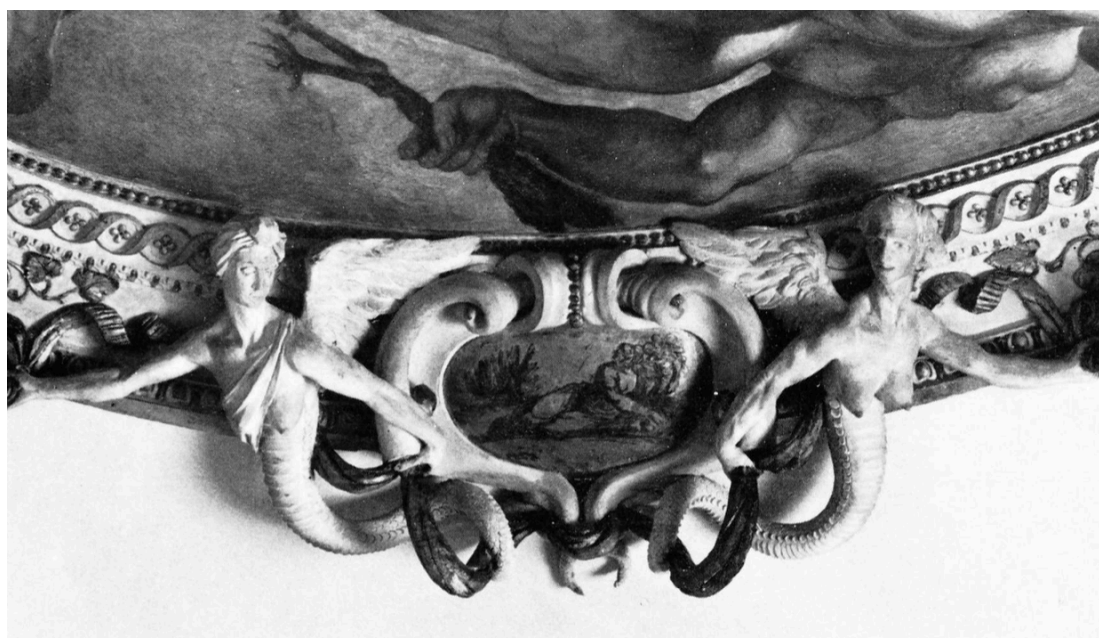
**Figura 4.** Agostino Carracci, *Ercole punisce Caco*.  
Xemeneia de Gabriele Fiorini.  
Palau Sampieri, Bolonya, 1593-  
1594.

© Fondazione Federico Zeri



**Figura 5.** Gabriele Fiorini. Detall de la volta de la primera sala. Palau Sampieri, Bolonya, 1593-1594.

© M. Baldassari

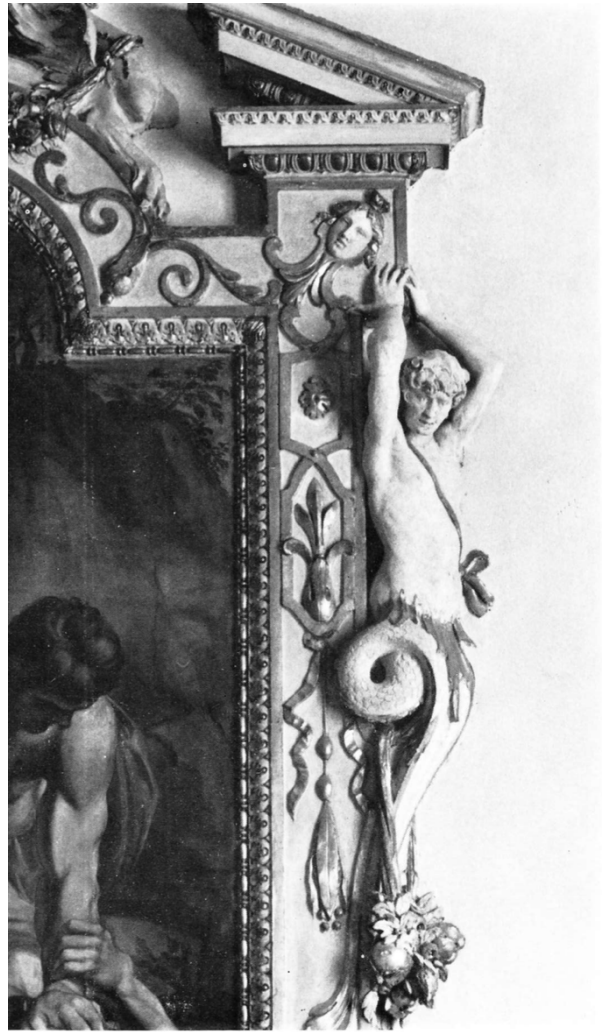


**Figura 6.** Gabriele Fiorini. Detall de la volta de la tercera sala. Palau Sampieri, Bolonya, 1593-1594.

© M. Baldassari



**Figura 7.** Gabriele Fiorini. Detall de la xemeneia de la tercera sala. Palau Sampieri, Bolonya, 1593-1594.  
© M. Baldassari



**Figura 8.** Gabriele Fiorini. Detall de la xemeneia de la primera sala. Palau Sampieri, Bolonya, 1593-1594.  
© M. Baldassari

## 2. CESARE CONVENTI (1577-1640)



**Figures 9, 10, 11.** Decoració de Cesare Conventi. Altar de l'Oratori de l'església de Santa Maria in Vita, Bolonya, 1616.

© Carla Martín Amor



**Figura 12.** Cesare Conventi. Estàtua de San Domènec. Oratori de l'església de Santa Maria in Vita, Bolonya, 1616.

© Carla Martín Amor

**Figura 13.** Cesare Conventi. Detall del rostre, estàtua de San Domènec. Oratori de l'església de Santa Maria in Vita, Bolonya, 1616.

© Claudio Collari



**Figura 14.** Cesare Conventi. Estàtua de San Francesc. Oratori de l'església de Santa Maria in Vita, Bolonya, 1616.

© Carla Martín Amor

**Figura 15.** Cesare Conventi. Detall del rostre, estàtua de San Francesc. Oratori de l'església Santa Maria in Vita, Bolonya, 1616.

© Claudio Collari

**Figura 16.** Detall de la pintura *Sant Francesc i dos àngels*, finals del XVI principis del s. XVII.

© Dipòsti del Museo Nacional del Prado, Madrid.



**Figura 17.** Cesare Conventi. Estàtua de Sant Josep. Església de San Salvatore, Bolonya, 1623.

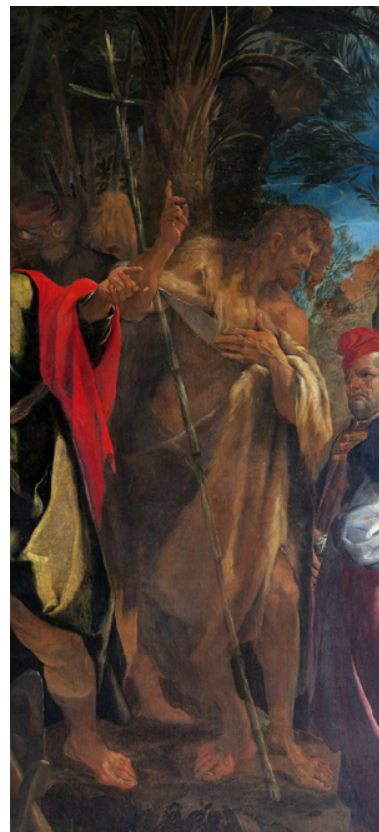
© Carla Martín Amor

**Figura 18.** Detall del Sant Josep, pintura de L. Carracci *Predicació de Sant Joan Baptista*, Pinacoteca Nacional de Bolonya, 1529.

© Pinacoteca Nazionale di Bologna

**Figura 19.** Cesare Conventi. Estàtua de San Francesc. Església de San Salvatore, Bolonya, 1623.

© Carla Martín Amor



### 3. GIOVANNI TEDESCHI (A L'ENTORN DE 1595-1645)



**Figures 20 i 21.** Giovanni Tedeschi. Sant Joan i Sant Agustí. Església de San Salvatore, Bolonya, 1623.

© Carla Martín Amor



**Figures 22 i 23.** Giovanni Tedeschi. Sibyl·les. Església de San Salvatore, Bolonya, 1623.

© Carla Martín Amor



**Figures 24 i 25.** Giovanni Tedeschi. Sant Roc, Sant Josep, Sant Sebastià i Moisès. Capella Pastarini, església de San Salvatore, Bolonya, 1623.

© Carla Martín Amor



**Figura 26.** Giovanni Tedeschi. Detall del Sant Roc. Capella Pastarini, església de San Salvatore, Bolonya, 1623.

© Carla Martín Amor

**Figura 27.** Ludovico Carracci, San Roc. Pinacoteca Nacional de Bolonya, 1604-1605.

© Pinacoteca Nazionale di Bologna



**Figures 28 i 29.** Giovanni Tedeschi. Sant Mateu i Sant Jerònim. Església de Santa Maria di Galliera, Bolonya, 1623.

© Carla Martín Amor



#### 4. GUIDO RENI (1575-1642)



**Figura 30.** Guido Reni. Sant Pau. Església de Santa Cristina, Bolonya, probablement del tercer decenni del s. XVII.

© Guidobarbi



**Figura 31.** Guido Reni. Sant Pere. Església de Santa Cristina, Bolonya, probablement del tercer decenni del s. XVII.

© Guidobarbi



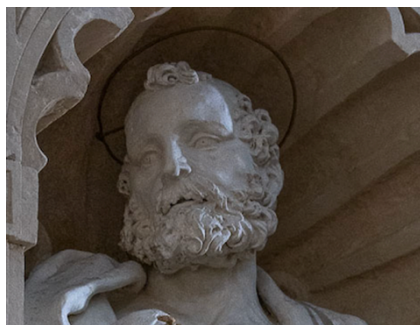
**Figura 32.** Guido Reni.  
Anunciació, església de  
Sant' Ambrogio, Gènova,  
1617.



**Figura 33.** Guido Reni.  
*Consegna delle chaivi*, Musée  
Louvre, París, 1625.

© Wikimedia





**Figura 34.** Guido Reni. Sant Jaume Major. Museu Nacional del Prado, Madrid, 1626.

© Museo Nacional del Prado



**Figura 35.** Guido Reni. Palla della Peste, Pinacoteca Nazionale de Bolonya, 1631-1632.

© Carla Martín Amor



**5. ALESSANDRO ALGARDI (1598-1654):**



**Figura 36.** Alessandro Algardi. Sant Pròcul. Oratori de l'església de Santa Maria della Vita, Bolonya, 1603-1618.

© Carla Martín Amor



**Figura 37.** Alessandro Algardi.  
Sant Petroni. Oratori de l'església de  
Santa Maria della Vita, Bolonya, 1615-  
1618

© Carla Martín Amor



**Figura 38.** Alessandro Algardi. *Putto* lateral esguerra superior. Basílica de San Domenico Bolonya, 1619. © Carla Martín Amor

**Figura 39.** Alessandro Algardi. *Putto* lateral dret superior. Basílica de San Domenico Bolonya, 1619. © Carla Martín Amor



**Figura 40.** Alessandro Algardi. *Putto* lateral esguerra superior. Capella de l'arca de San Domenico a la basílica de San Domenico Bolonya, 1619. © Fondazione Federico Zeri

**Figura 41.** Alessandro Algardi. *Putto* lateral esguerra inferior. Capella de l'arca de San Domenico a la basílica de San Domenico Bolonya, 1619. © Fondazione Federico Zeri

**Figura 42.** Detall del Sant Pròcul. Oratori de l'església de Santa Maria della Vita, Bolonya, 1615-1618

© Claudio Collari

**Figura 43.** Guido Reni. Detall de Sant Pròcul (part inferior a la dreta), Pala dei Mendicanti, Pinacoteca Nacional de Bolonya, 1613-1616.

© Pinacoteca Nazionale di Bologna.

**Figura 44.** Guido Reni. Detall Sant Pròcul en el quadre del Jesucrist Crucificat entre Santa Caterina d'Alexandria i Sant Juli. Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca, 1622.

© Anònim

**Figura 45.** Gabriele Fiorini i Cesare Conventi. Tomba elaborada en estuc del Cardinal Giacomo Agucchi. San Giacomo Maggiore. Finals del s. XVI, principis del XVII.

© Jennifer Montagu



6. CLEMENTE MOLLI (1599-1678):



**Figura 46.** Clemente Molli, Sant Ignasi i Sant Pau. Nínxols del costat esquerre de la capella Dondini a l'església de San Salvatore, Bolonya, 1624-1627.

©Carla Martín Amor

**Figura 47.** Clemente Molli, sants eremites. Nínxols del costat dret de la capella Dondini, a l'església de San Salvatore, Bolonya, 1624-1627.

©Carla Martín Amor



**Figura 48.** Clemente Molli, detall del sant Pau, nínxol del costat esquerre de la capella Dondini, San Salvatore, Bolonya, 1624-1627.

©Carla Martín Amor



**Figura 49.** Clemente Molli, detall del sant eremita, nínxol del costat dreta de la capella Dondini, església de San Salvatore, Bolonya, 1624-1627.

©Carla Martín Amor



## 7. GIOVANNI MARIA ROSSI (1636-?)



**Figura 50.** Giovanni Maria Rossi, estàtues del tancament del cor a San Michele in Bosco, Bolonya. 1662.

©Carla Martín Amor



**Figures 51 i 52.** Giovanni Maria Rossi, detall de l'escultura de Sant Benet en el tancament del cor, banda esquerra, a San Michele in Bosco, Bolonya. 1662.

©Carla Martín Amor

## 8. GABRIELE BRUNELLI (1615-1682)



**Figura 53.** Gabriele Brunelli, escultura Maria de Déu dels Dolors, nínxol esquerre de la capella del Crucifix a l'església Madonna di Galliera e di San Filippo Neri, Bolonya 1674.

©Carla Martín Amor

**Figura 54.** Gabriele Brunelli, escultura Sant Joan Evangelista, nínxol dret de la capella del Crucifix a l'església Madonna di Galliera e di San Filippo Neri, 1674.

©Carla Martín Amor



## 9. GIOVAN BATTISTA BARBERINI (1627-1691)



**Figura 55.** Giovan Battista Barberini, decoració de la tribuna i orgue de la Basílica de Sant Petroni. Bolonya, 1673.

©Carla Martín Amor



**Figura 56.** Giovan Battista Barberini, detall de la decoració de la tribuna de la Basílica de Sant Petroni. Bolonya, 1673.

©Claudio Collari

**Figura 57.** Giovan Battista Barberini, detall de la decoració de la tribuna de la Basílica de Sant Petroni. Bolonya, 1673.

©Claudio Collari



**Figura 58.** Giovan Battista Barberini, detall de la decoració del orgue de la Basílica de Sant Petroni. Bolonya, 1673.

©Claudio Collari

**10. GIUSEPPE MARIA MAZZA (1653-1741)**



**Figura 59.** Giuseppe Maria Mazza. Santa Giuliana Banzi, sant Bartolomeu, sant Niccolino Manzoli. Capella Manzoli, Basílica de San Giacomo Maggiore, Bolonya, 1681.

©Vinalli, extreta de S. Massari, 2014, p.326



**Figura 60.** Giuseppe Maria Mazza. *Decollazione di Nicolino Manzoli* Capella Manzoli, Basilica de San Giacomo Maggiore, Bologna, 1681.

(Massari, 2014, p. 330)



**Figura 61.** Giuseppe Maria Mazza. *La comunione di Santa Giuliana* Capella Manzoli, Basilica de San Giacomo Maggiore, Bologna, 1681.

(Massari, 2014, p. 331)



**Figura 62.** Giuseppe Maria Mazza. A la part superior, el pare etern en la Glòria i els àngels músics; als laterals, Sant Francesc i Santa Clara, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

©Carla Martín Amor

**Figura 63.** Giuseppe Maria Mazza. Santa Clara, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

©Carla Martín Amor



**Figura 64.** Giuseppe Maria Mazza. Santa Francesc, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

©Carla Martín Amor





**Figura 65.** Giuseppe Maria Mazza. *Madonna col bambino i misteriós del Roser*, santuari Corpus Domini, Bologna, 1690.

©Carla Martín Amor



**Figura 66.** Giuseppe Maria Mazza. Detall sobre els misteris del Roser, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

© Carla Martín Amor

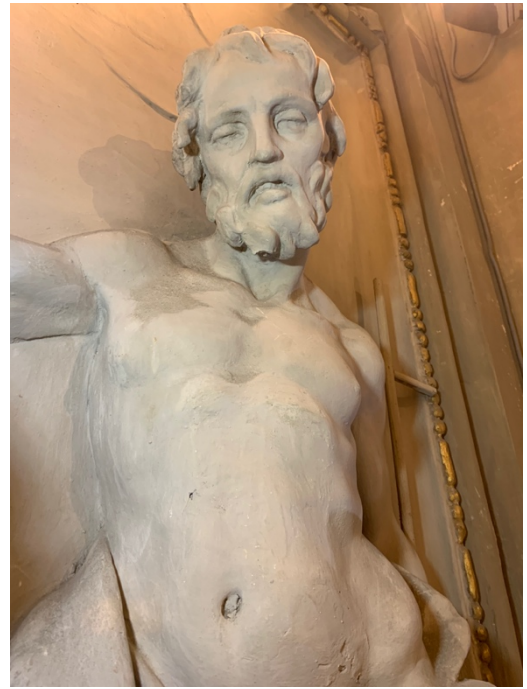


**Figura 67.** Giuseppe Maria Mazza. Oració a l'hort de Getsemaní, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

© Carla Martín Amor

**Figures 68, 69, 70.** Giuseppe Maria Mazza. Detalls de l'oració a l'hort de Getsemaní, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

© Carla Martín Amor



**Figura 71.** Giuseppe Maria Mazza. Baptisme de Crist, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

© Carla Martín Amor

**Figures 72, 73.** Giuseppe Maria Mazza. Detalls del Baptisme de Crist, santuari Corpus Domini, Bolonya, 1690.

© Carla Martín Amor



**Figura 74.** Giuseppe Maria Mazza. àngel, Santa Madonna di Galliera e di San Filippo, Bolonya, abans del 1687.

©Carla Martín Amor

**Figura 75.** Giuseppe Maria Mazza. àngel, Santa Madonna di Galliera e di San Filippo, Bolonya, abans del 1687.

©Carla Martín Amor

