

L'ARTISTA EN EL CONFLICTE: MERCENARIS I COMPROMESOS EN L'ART CRÍTIC DE L'ÈPOCA MODERNA.

Cristina Fontcuberta

RESUMEN: El artista en el conflicto: Mercenarios y comprometidos en el arte crítico de la época moderna.

La bibliografía dedicada al arte con una función crítica de la época moderna es escasa. Sin embargo, las obras críticas anteriores al siglo XVIII y su legitimación social son mucho más numerosas de lo que puede parecer en un principio. Es difícil conocer el papel de los artistas que las crearon entre el siglo XVI y mediados del XVIII, cuestión clave para el estudio de las condiciones de producción, difusión y recepción de las mismas. Conocer la identidad de los autores resulta ya muy interesante, dado el gran número de obras críticas anónimas, pero es necesario conocer también la actitud de estos artistas hacia la crítica expresada en sus obras, es decir, qué papel desempeñaba el artista. A pesar de que la mayoría de obras de arte de la época moderna eran por encargo, se trata de averiguar, en la medida de lo posible, qué actitud adopta el artista frente a los conflictos políticos, sociales o religiosos contemporáneos. Los márgenes dentro de los que el artista podía moverse en el contexto de este conflicto y su actitud hacia la crítica expresada en su obra son el objeto de análisis de este artículo, donde se muestran solamente algunos ejemplos significativos de la situación e ilustrativos para aportar más luz al tema.

Palabras clave: arte crítico, imágenes críticas, historia del arte, sociología del arte, patronazgo artístico.

ABSTRACT: The artist in conflict: Mercenaries and engaged in the critical art during the Early Modern period.

The bibliography on Early Modern art with a critical function is not abundant. Still, critical works before the 18th century and its social legitimation are far more numerous than one can expect. It is difficult to know the role of those artists who created them from the 16th to the mid 18th century, a key issue in the study of the conditions of their production, diffusion and reception. It is interesting to know the identity of the authors, given that many surviving critical works are anonymous, and we need to know also the attitude of those artists towards the criticism contained in their works, that is to say: what role the artist played in them. Although most of the works of art of the Early Modern times were commissioned, one should analyse, as far as possible, the artist's attitude regarding the contemporary political, social and religious conflicts. The margins within which the artist could act in the context of those conflicts and his attitude towards the criticism expressed by his work are the subject matter of this paper, wherein only a few, meaningful examples are shown, which help to throw light upon the topic.

Key words: critical art, critical images, art history, sociology of art, patronage of the arts.

Joseph Werner, artista d'origen suís, el 1662 fou cridat a París pel rei Lluís XIV. El 1663 hi va pintar el jove rei com a Apol·lo en la seva carrossa (obra conservada a Versalles), i, per tant, esdevingué un dels artistes que participà en la campanya de glorificació reial, que en aquell moment atravessava un moment esplendorós paral·lel a les victòries diplomàtiques del rei, i estava dirigida sobretot per Colbert. Sembla, però, que fracassà en la seva carrera a la cort francesa, on només va romandre cinc anys, i se n'anà a Alemanya. Vers el 1670 pintà Lluís com a sàtir, representat ja vell, amb una de les seves amants, Mdme. de Montespan, i participant en una bacanal, malgrat que en aquelles dates la imatge oficial del rei seguia sent la d'un home jove, fort i invencible (figura 1). Peter Burke, el qual ha estudiat la construcció de la imatge del Rei Sol, es pregunta si es tracta d'una mena de venjança personal, o només d'un canvi de patrocini.¹ El fet que un artista del segle XVII pintés una obra clarament crítica contra un monarca és d'allò més interessant i inusual, i planteja diversos interrogants, als quals la historiografia no ha prestat gaire atenció.

1. Aquesta obra es troba a la Col·lecció Von Muralt de Zurich. P. BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, Madrid, 1975, p. 140.

Hem reflexionat al voltant d'aquesta i d'altres qüestions en una recerca sobre les obres d'art amb una funció crítica creades a l'època moderna, l'estudi de les quals hem delimitat entre el 1500 i el 1750, data que correspon aproximadament a la intensificació i obertura del debat polític i a la consecució per part de l'artista d'un cert estatus social que li va permetre gaudir de més llibertat de creació.² La recerca, doncs, s'atura abans de l'aparició de Hogarth a Anglaterra i de Goya a Espanya, dues figures cabdals i representatives de l'artista que expressa una crítica a través de les seves obres. Certament, és molt menor la quantitat d'obres crítiques que es poden trobar abans de mitjan segle XVIII en comparació amb les que apareixen posteriorment, les quals han estat objecte de nombrosos estudis. Malgrat aquesta diferència, a l'època moderna aparegueren més obres crítiques que no ens podia semblar en un principi, tot i que la historiografia ha tendit a tractar el tema de manera molt fragmentària, atès que nosaltres tan sols coneixem un autor que hagi analitzat de manera més global la qüestió.³ Es tracta de l'autor americà Ralph E. Shikes, que l'any 1969 dedicà un llibre a analitzar les



Fig. 1- Joseph Werner, *Lluís XIV en una bacanal*, ca. 1670, Col·lecció Von Muralt, Zurich.

2. Aquesta recerca ha estat presentada amb el títol *Una aproximació a la funció crítica de les arts visuals de l'època moderna (1500-1750)* com a tesina de llicenciatura, Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2000.

3. Cal distingir el que nosaltres entenem per art crític d'altres conceptes o gèneres que ens podrien causar confusió. Així doncs, queden fora de la nostra investigació d'una banda, les obres moralitzants, algunes de les quals es poden entendre com una crítica social però de caire massa general, contra els vicis i les passions de l'home, per exemple. I d'altra banda, excloem també la caricatura, per tal com no és fins al segle XVIII a Anglaterra que apareix amb una funció de crítica social.

obres crítiques des del segle XV fins a Picasso.⁴ Precisament l'amplitud d'aquesta obra fa que l'atenció dedicada a l'època moderna sigui molt inferior a la de l'època contemporània. Això, i el fet que Shikes tan sols tracta les arts gràfiques, fa que el seu llibre ens hagi servit sobretot per a contrastar idees, però ni de bon tros no és una obra definitiva sobre el tema.

A banda de qüestionar-nos sobre les condicions en les quals apareixen aquestes obres, quin tipus d'estratègies s'utilitzaven per a persuadir l'espectador i quins mitjans artístics foren els més emprats, també considerem imprescindible esbossar la qüestió del mercat que podien haver tingut aquest tipus d'obres i intentar mesurar-ne els efectes sobre aquesta audiència, atès que el missatge de l'obra és sovint un factor dominant per sobre del de la forma en aquest tipus d'obres. Un dels temes essencials en l'estudi de les condicions de producció, difusió i recepció de l'obra, és el de l'artista. Conèixer la identitat dels autors d'aquestes obres ja és molt interessant, atès el gran nombre d'obres crítiques anònimes⁵, però cal mirar d'arribar a conclusions que ens permetin de conèixer l'actitud d'aquests artistes envers la crítica expressada en les seves obres, és a dir, quin paper hi jugava l'artista. Malgrat que la majoria d'obres d'art de l'època moderna eren fetes a través d'encàrrecs, hi ha exemples d'obres crítiques sense cap comissió prèvia? I si l'artista treballa per algun patró, quina actitud pren? Treballa sempre per al mateix bàndol en un conflicte? Podem arribar a concloure que comparteix la crítica implícita en l'obra? Cal tenir en compte que és molt difícil —en la majoria dels casos impossible—, saber les opinions personals dels artistes de l'època moderna davant els conflictes polítics, socials o religiosos contemporanis. Però, tot i ser una característica generalitzada, és d'una precisió exacta? Si indaguem més a fons, podem conèixer la posició dels artistes davant de certs esdeveniments i llurs obres crítiques? Tal com fa Burke en el cas de Werner, nosal-

4. Vegeu R. E. SHIKES, *Indignant Eye: The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Beacon Press, Boston, 1969.

5. Les quals responen a l'augment de la censura i la severitat dels càstigs, que precisament s'enfortí al segle XVI amb la potencialitat polèmica de les imatges impreses. D'entre els llibres que tracten el tema de la censura hi ha AA. DD., *Censorship: 500 Years of Conflict*, Oxford University Press, Nova York & Oxford, 1984.

tres també ens preguntem sobre el paper de l'artista de l'època moderna davant la crítica de les seves obres.

Shikes diferencia entre els artistes "indignats" que s'involucren en la indignació que expressa la seva obra, i els qui no ho fan. D'altra banda, segons l'autor americà, hi ha els qui ho feren tota la vida, que en són la minoria, i els qui se sentiren indignats en un moment concret i ho expressaren. Alguns mostraren dolor i compassió davant les flaqueses de la humanitat, d'altres usaren la sàtira per a manifestar-ho. Som del parer, però, que Shikes atribueix en molts casos un paper massa compromès a l'artista de l'època moderna, perquè després d'haver aprofundit el tema, ha estat interessant, però no sorprenent, de comprovar que els seus autors sovint adoptaven una actitud ambigua davant la ideologia que transmetien aquestes obres. Creiem que és essencial per a entendre aquesta situació la qüestió de l'estatus social de l'artista i la seva evolució, la qüestió de com estava estructurat el món artístic i en quines condicions es treballava, car el grau de llibertat professional és força paral·lel al grau d'expressió personal.

Haskell, Wittkower i Burke són tres dels autors més destacats que han analitzat l'evolució de l'artista i la seva relació amb el mecenatge. Les seves hipòtesis, i també la d'estudis més recents,⁶ coincideixen a assenyalar el segle XV i el Renaixement, i sobretot Itàlia, com el moment i el lloc en què s'inicia aquesta lluita, quan els artistes comencen a sublevar-se contra l'ordre jeràrquic dels gremis.⁷ Aquest fou un procés lent i amb diversos resultats segons el lloc i el cas, però sembla que en aquesta ascensió social de l'artista caldrà parlar d'uns límits cronològics situats a mitjan segle XVIII. Haskell demostra en el seu estudi sobre les relacions entre artistes i patrons a Itàlia que encara eren considerats artesans de categoria superior, i Baker defensa en el seu llibre la idea que en realitat la qüestió no canvià gaire, perquè, si bé els artistes deixen de pertànyer a un gremi, tenen un altre tipus de servitud; tanmateix, el mateix Haskell és del parer que es començava a tenir una visió nova i que es produïa un combat vigo-

6. Vegeu F. BARKER (edit.), *The Changing Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven & London, 1999. O per un estudi de la relació de l'autoretrat i l'estatus de l'artista vegeu J. WOODS-MARSDEN, *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*, Yale University Press, New Haven & London, 1998.

7. Vegeu R. i M. WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 25.

rós per a aconseguir-ho. Per Burke, els artistes de l'època moderna no proposen un canvi del sistema i, per tant, no trobem artistes rebels o revolucionaris fins als segles XIX i XX. L'autor afirma:

(...) i mai no ha existit una edat d'or en la qual l'artista fos lliure de condicionaments socials, per quan variessin les formes d'aquests assumides. Per a tenir èxit als seus temps, com a artesà o home de cort, com a empresari o funcionari estatal, l'artista havia de cedir d'alguna manera a les pressions, fent-hi bona cara o amb notable resistència.⁸

Burke, però, admet que des del segle XIX l'artista ha anat guanyant terreny en la seva posició social i en les seves reivindicacions, i des d'aleshores la reivindicació ha esdevingut “més freqüent, més radical, més conscient, més ben organitzada i més recixida”. S'ha anat acceptant, doncs, la lliure creació artística, en la qual tenen cabuda múltiples facetes, com ara la possibilitat d'exercir, “a priori”, qualsevol tipus de crítica en les seves obres. Malgrat que els artistes de l'època moderna potser no van proposar una alternativa al sistema establert, ni les seves queixes es van fer de manera gaire organitzada, això implica una manca absoluta de lluita per un reconeixement més gran i de protesta contra aquesta i altres qüestions?

Volem remarcar que aquí només presentarem un breu mostreig d'obres, artistes i casos que considerem significatiu per a argumentar els nostres punts de vista, i que, per tant, s'hi podria trobar a faltar alguna obra de gran interès, però no és la nostra pretensió en aquest article abastar l'anàlisi de l'actitud dels artistes que durant gairebé tres segles van fer obres crítiques, sinó examinar més de prop un tema poc conegut i força desatès pels estudiosos. Igualment, atès que la cronologia tractada és molt extensa, hom podria trobar-hi salts cronològics importants, però els exemples escollits són fruit de la consideració que són il·lustratius per a explicar una situació global, i tal com dèiem, s'escapa de la nostra voluntat i possibilitat fer un repàs de les obres crítiques fetes al llarg de tres-cents

8. P. BURKE, “l'artista e il pubblico”, a *Storia dell'Arte Italiana*, Einaudi, Torino, 1979, vol. 2, p. 112.

Burke analitza els diversos papers que va tenir l'artista italià de l'època moderna, els quals divideix en artesà, cortesà, empresari, funcionari i rebel. Adverteix que moltes vegades aquestes diverses facetes han coexistit, i fins i tot un mateix artista pot haver estat més d'una cosa alhora.

anys. I d'altra banda, també volem aclarir que en cap cas hem intentat (almenys conscientment) forçar la interpretació de cap obra en un significat social i crític que potser l'artista no li donà, sense haver trobat els arguments suficientment convincents per a creure-ho.

Els artistes mercenaris: Els nostres primers exemples s'inicien en el context de l'Alemanya del segle XVI, i no és una tria casual, perquè és allà i aleshores que s'originen dos fets d'extrema importància, els quals susciten, segons tots els autors, un esclat d'imatges crítiques sense precedents. Es tracta de la coincidència de la Reforma luterana i del naixement de la impremta i el gravat.⁹ Si bé és cert, tal com els estudiosos afirmen, que amb la Reforma i els moviments iconoclastes, la pèrdua de comissions fou catastròfica per a molts artistes, Bartrum, la qual ha estudiat un nombre important de gravats alemanys renaixentistes i el seu context, admet en aquest sentit que, "almenys els gravadors pogueren dirigir la seva energia a produir obres per als dos bàndols oposats en el conflicte"¹⁰ i Chastel ha remarcat la importància capital de la intervenció dels artistes en aquesta fase, l'inici de la Reforma. Aquesta energia dels artistes, de quina manera la canalitzaren?

L'exemple prou conegut de Lucas Cranach il·lustra perfectament la situació dominant. L'artista abraçà la Reforma en dates primerenques i era amic de Luter. Treballà com a pintor de la cort a Wittenberg des del 1505, quan l'elector de la ciutat, Frederic el Savi, era encara catòlic. Quan Frederic es convertí a la causa reformista, Cranach continuà treballant-hi. Entre les obres anticatòliques més conegudes, hi ha el *Passional Christi und Antichristi*, la qual Luter l'animà de fer el 1521 i la supervisà personalment.¹¹ Però el taller de Cranach alternava aquestes obres amb les que

9. La bibliografia sobre aquest episodi és abundant i l'opinió és unànime en remarcar la seva importància. Si Chastel ja afirmava als anys 60 que aquests dos fets fan néixer els *media* moderns, Horst i Tanis més recentment afirmaven que "la Reforma, més que cap altre esdeveniment anterior, donà un enorme impuls a la imatge gràfica com un mitjà efectiu per estimular un ampli interès popular". Vegeu A. CHASTEL, *El saco de Roma, 1527*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 82; D. HORST i J. TANIS, *Images of Discord. A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years War*, Bryan Mawr, Pennsylvania, 1993, p. 3.

10. G. BARTRUM, *German Renaissance Prints (1490-1550)*, British Muscum Press, London, 1995, p. 12. La ja antiga sentència de Burckhardt segons la qual la Reforma deixà sense feina molts artistes, ha estat confirmada per Wittkower.

11. L'aparició de diverses edicions en alemany i llatí ja durant la segona meitat del 1521 donà fe de la seva enorme popularitat.

li encarregava, per exemple, Albert de Brandenburg, catòlic i gran adversari de Luter.

Altres artistes de l'època actuaren de manera similar. Així, Mathias Gerung treballà per al comte palatí Otteinreich a Lauingen des del 1525 i havia il·luminat per a ell el Nou Testament i l'Apocalipsi d'una Bíblia del segle XV entre el 1530 i el 1531. Quan el comte es convertí al protestantisme el 1541, Gerung féu diversos gravats atacant el Papa, entre els quals destaquen les sèries que acompanyaven els comentaris de l'Apocalipsi de Sebastian Meyer, començades el 1544, com *El clergat catòlic a la caldera* (figura 2), una de les seves il·lustracions més mordaces.¹² Però només tres anys després, el 1546, quan Carles V i el seu exèrcit es dirigien en una campanya militar contra el seu patró, l'artista s'autoretratà en una gran pintura del 1551 que mostra l'exèrcit de Carles V acampat a Lauingen, una de les residències d'Ottheinrich, la qual es conserva al Heimathaus de Lauingen. Mentrestant continuà el seu projecte de l'Apocalipsi i, poc després, el cardenal Waldburg, bisbe d'Augsburg, comissionà a Gerung una delicada sèrie de gravats que il·lustraven el seu missal sobre el ritus d'Augsburg. John Rowlands és del parer que "malgrat que el cardenal naturalment no hauria apreciat el missatge antipapal d'aquells fulls impresos, sent com era un oficial molt dur amb la disciplina entre el seu clergat, és bastant probable que hagués aprovat els atacs de Gerung a un clergat corrupte i mundà."¹³ Així doncs, un cardenal podia comissionar obres a un artista que era autor d'atacs punyents al Papa, i fins i tot en podia compartir la crítica. Peter Parshall admet que és difícil de determinar quina fe professava Gerung a partir de les seves obres i del poc que sabem de la seva vida, i afirma que, malgrat que participés en diatribes polítiques i religioses, no es poden endevinar les pròpies conviccions a partir de la seva imatgeria¹⁴. Bob Scribner, historiador

12. Fou Otteinreich qui, després de convertir-se al protestantisme, encarregà la traducció dels comentaris de Meyer del llatí a l'alemany a Laurentius Agricola, seguidor de Zwingli. En l'obra de Gerung cada il·lustració va acompanyada d'una sàtira de l'església catòlica o dels Turcs com els infidels. S'ha assenyalat sovint que aquesta correspondència prové del *Passional* de Cranach i també deu molt a Dürer. Gerung en dissenyà cinquanta-nou xil·lografies el 1558, però mai no es van completar o publicar, potser perquè el comte morí el 1559.

13. J. ROWLANDS, "Some New Prints by Urs Graf and Mathias Gerung", *Burlington Magazine*, 118, 1976, p. 257.

14. Vegeu P. PARSHALL, "The Vision of the Apocalypse in the Sixteenth and Seventeenth Century" a F. CAREY (edit.), *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, British Museum Press, Londres, 2000, p. 113.



Fig. 2- Mathias Gerung, *El clergat catòlic a la caldera*, 1546, British Museum, Londres.

social de l'Europa moderna, el qual ha publicat diversos estudis sobre l'època de la Reforma, manté, però, que Gerung, i diferenciant-se de la primera generació d'artistes de la Reforma juntament amb Melchior Lorich, tenien un ardent fervor evangèlic i un gran odi cap al papat. És del parer que la salvatgeria de les seves obres superarà la dels seus predecessors en part perquè ja partien d'uns signes visuals de l'anticrist papal:

(...) en les seves pròpies obres –afirma Scribner– ells atesten l'èxit de la propaganda visual per a la Reforma en formar una nova generació de partidaris. Els propagandistes van posar en marxa el procés de guanyar suport per l'Evangeli, però ells mateixos eren part d'aquest procés.¹⁵

Ja hem alertat de la dificultat de discernir quina fe professaven els artistes, però el més interessant del cas és la seva participació en el procés de propaganda reformista combinant-ho amb l'execució d'obres catòliques i imperials. En el cas de la Reforma, podríem afirmar, doncs, que la fe quedà en segon terme, i que molts dels artistes i dels autors de pamflets i gravats que treballaren des del 1520, ho van fer per a ambdós bàndols indistintament. Aquesta circumstància ha fet dir a Armstrong:

No cal dir que no tots els artistes alemanys ni totes les obres d'artistes alemanys prengueren una posició clarament definida pel que fa als corrents religiosos. Igual que quedaren un grup de respostes individuals a aquests problemes, hi havia un nombre igualment gran d'imatges que reflectien idees de la reforma religiosa sense adoptar cap tipus de partidisme per part de l'artista. A més, les ambigüitats inherents en la relació entre el que sabem de les creences personals de l'artista, la seva producció artística, les demandes del mercat, i altres factors socials, estaven tan en vigor aquí com a qualsevol lloc.¹⁶

15. R. W. SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford University Press, Oxford, 1994 (1981), p. 241.

16. C. ARMSTRONG, *The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz.*, Princeton University Press, Princeton, 1990, p. 101.

Cal tenir present, per a entendre aquestes “ambigüitats”, que el moviment reformista no introduí un canvi social i religiós de manera abrupta, no implicà un suport immediat, sinó que la majoria de recerques actuals remarquen que aquest i altres canvis del segle XVI foren graduals i lents,¹⁷ i això va permetre situacions que poden semblar contradictòries. Cal tenir en compte, doncs, aquesta cultura complexa i aquests canvis esglaonats que conformen el context d'aquestes obres, i la dificultat de rebre encàrrecs que comportà la Reforma. Aquestes aparents contradiccions van fer, doncs, que l'artista pogués treballar indistintament per els dos bàndols en conflicte i, per tant, tenir una relació mercenària amb la crítica que expressaven les seves obres. Així doncs, els anomenarem *artistes mercenaris*, considerant mercenari aquell que fa obres crítiques des de qualsevol de dos bàndols enfrontats i que, per tant, ataca una facció que anteriorment havia estat patrona seva. Ens interessa l'actitud professional de l'artista de l'època moderna, per a qui treballa, i si demostra gaires reticències a l'hora de canviar de patró. D'altra banda, el fet que moltes obres crítiques fossin anònimes, com les d'Erhard Schön,¹⁸ ens presenta el dubte de si l'anonimat era només una mesura per a estalviar-se represàlies i càstigs, o de si obeïa a la voluntat de poder ser més versàtil i treballar per els dos bàndols.

No són tan sols els artistes alemanys que s'involucraren de forma “mercenària” en el context de la Reforma. Girolamo da Treviso, un artista en aquest cas italià, després d'haver treballat, segons Vasari, amb Rafael al Palazzo del Te a Màntua i d'haver gaudit de gran reputació com a pintor a Venècia, Bolonya i Faenza, serví Enric VIII des del 1538 fins a la seva mort, el 1544. Tal com apunta Thurley sembla que fou el seu conse-

17. Vegeu per exemple, D. EICHBERGER i C. ZIKA (edit.), *Dürer and his Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 2. Scribner remarca aquest procés gradual i afirma que “des del principi, la Reforma alemanya no fou, tal com els propagandistes (i posteriors historiadors confessionals) aclamaven, un corrent pur, clar, vigoritzant amb el qual hom només es podia refrescar, sinó una poció embriagadora que contenia molts compostos els efectes de la qual en aquells que la begueren no eren sempre calculables”, vegeu R. W. SCRIBNER a *The Reformation in National Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 4. Considerem que el fet que les anàlisis històriques s'adonin que no existí una evolució lineal és important en el cas de l'estudi de l'actitud dels artistes.

18. Schön és autor d'interessants gravats antipapals que no signava quan la Reforma arribà a Nuremberg, però abans i després treballà igualment per al mercat catòlic.

ller en temes d'arquitectura, però a la col·lecció reial s'ha conservat una petita pintura en "grisaille", avivada amb tocs daurats, en la qual hi ha representats els quatre evangelistes apedregant un papa barbut, segurament Pau III (figura 3).¹⁹ També s'hi troben, estesos a terra, un monjo i una figura femenina, segurament una monja, que duen escrits respectivament els noms d'YPOCRYSIS i d'AVARA, i hom hi pot veure escampats altres símbols catòlics als quals els protestants eren contraris, com ara un rosari, un salpasser d'aigua beneïta, un barret de cardenal i una bula papal. La ciutat del fons ha estat identificada com a Roma, i el ciri com la llum de la veritat triomfant sobre la ciutat impura, igual que els evangelistes triomfen sobre el papa. Una pintura així, en la qual s'ataca violentament el Papa, va fer suposar de bell antuvi que era d'un pintor nòrdic. Però, a partir d'anàlisis formals i documentals, es va atribuir a Girolamo da Treviso. Philip Pouncey, el qual dedicà un article a aquesta obra, defensava aquesta atribució i apuntava:

El fet que Vasari assenyali que Girolamo entrà al servei d'Enric VIII "non piú per pittore, ma per ingegnere", no implica que deixés els pinzells per sempre. Fóra natural, després de tot, que fes servir tots els mitjans per guanyar-se el favor del rei. Crec que entre l'abril de 1542 i el setembre de 1544 ell fou qui realitzà aquesta pintura.²⁰

19. L'autor també explica que fou mort al setge de Boulogne mentre hi treballava com a enginyer i després de la seva mort fou anomenat "Jheronimo l'inventor", la qual cosa indica que devia haver tingut algun càrrec relacionat amb l'arquitectura. És interessant el fet que aquesta sigui l'única pintura de les cases del rei de la qual es coneix quin era el seu lloc original, la galeria d'Enric VIII a Hampton Court, la qual estava decorada amb tapissos, mobles, miralls i pintures com aquesta; la galeria era un lloc privat on el rei i la reina conversaven amb els seus convidats, no formava part del domini públic general del palau. Per a més detalls sobre l'arquitectura i el seu ús a Hampton Court, vegeu S. THURLEY, *The Royal Palaces of Tudor England. Architecture and Court Life 1460-1547*, Yale University Press, New Haven & London, 1993, p. 108-109. Pel que fa a l'atribució a Girolamo, és generalment acceptada, malgrat que algun autor com Berenson n'ha expressat dubtes. Quant a la identificació del Papa com a Pau III, Shearman apunta que cronològicament és correcta, però que la fisonomia és més semblant a la de Juli II. L'autor indica que podria haver estat particularitzada. Vegeu J. SHEARMAN, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge University Press, 1983, p. 118.

20. P. POUNCEY, "Girolamo da Treviso in the Service of Henry VIII", *Burlington Magazine*, 603, Vol. XCV, Juny 1953, p. 211. Hi ha una xil·lografia de la traducció de la Bíblia de Coverdale del 1535 a l'anglès que és una il·lustració del tercer llibre de Moisès i que, tal com assenyala Strong,



Fig. 3- Girolamo da Treviso, *Paul III sent apedregat pels quatre evangelistes*, 1542-1544, Hampton Court.

No sabem si Girolamo da Treviso sentí recança en fer una obra contra el màxim representant catòlic, el mercat per al qual havia treballat sempre, però el cas és que la féu per conveniència pròpia quan el seu mecenes era Enric VIII, segurament per “guanyar-se el favor del rei”, tal com diu Pouncey.

Recordem que aquesta situació, aquesta ambivalència dels artistes, sembla que en gran part deriva de la manca de comissions que provo-

sembla haver estat la base per a la pintura, puix que, a més, el seu significat queda matisat per tal com al·ludeix al Papa com l'home blasfem: “I Déu parlà a Moisés, i digué: Porteu-li aquest que renegà de l'òstia, i deixeu aquests que l'escolten posar les seves mans sobre el seu cap, i deixeu que tota la congregació l'apedregui”, citat a R. STRONG, *Holbein and Henry VIII*, The Paul Mellon Foundation for British Art, London, 1967, p. 9.

caren la Reforma i els moviments iconoclastes.²¹ No és estrany, doncs, que els artistes inclinats cap una banda o cap una altra, acceptessin de treballar per a clients de qualsevol tendència religiosa. Parshall, a més, fa referència a l'estructura del món artístic del moment i afirma:

*Aquesta habilitat versàtil d'un artista de moure's d'un camp a un altre és encara més sorprenent tenint en compte com havien esdevingut d'intrincats la convicció religiosa i el patronatge artístic cap a mitjan segle XVI. És útil de recordar que els artistes no eren polítics ni teòlegs, sinó professionals llogats que treballaven habitualment amb contracte en un context protocapitalista.*²²

Aquesta circumstància, però, no sembla que sigui una característica particular de la Reforma perquè en altres èpoques i conflictes, també es produeixen casos d'artistes amb aquesta actitud "ambigua". Durant la invasió dels Països Baixos, foren freqüents les imatges antiespanyoles i aquest tema ha estat objecte de nombrosos estudis i articles. Entre la notable quantitat d'aquest tipus d'obres, hi ha el dibuix del 1585 de l'artista Gillis Mostaert sobre la *Paciència*, en el qual hom mostra, segons McGrath, una crítica clara a l'exèrcit espanyol. Sembla, a priori, que la crítica de l'obra es correspon amb els propis sentiments de l'artista, atès que, segons l'autora, Mostaert era catòlic però antiespanyol. Tanmateix, això no vol dir que Mostaert no pogués tenir patrons espanyols, els quals enganyà diverses vegades, tal com explica Van Mander, el destacat biògraf del segle XVI.²³ Entre altres artistes "mercenaris" en el context holandès del segle XVI, hi ha Maarten de Vos i Hieronymus Wierix.

21. Recordem que Wittkower i Burckhardt estaven convençuts que amb la Reforma els artistes havien perdut el 90% de la feina i, malgrat que els gravadors treballaven més, Bartrum afirma que era corrent l'opinió que a mitjan segle l'art anava per mal camí i que bona part del problema era precisament que els artistes s'havien trobat amb l'hostilitat dels reformadors envers qualsevol tipus d'imatgeria religiosa. BARTRUM, *German Renaissance*, p. 12.

22. PARSHALL, "The Vision of the", p. 113.

23. El tema de la Paciència fou sovint utilitzat en aquest context com un símbol de la situació dels holandesos. E. MCGRATH hi fa referència en el seu article "A Netherlandish History by Joachim Wtewael", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, 1975, pp. 182-217. Pel que fa a l'actitud de Mostaert amb els seus patrons espanyols, Van Mander diu que gaudí de fama i que alguns l'anaven a trobar. Afirmar que "ell no havia estat dels més persuadits per la seva religió ni pels espanyols i els féu més d'una jugada". Explica l'anècdota d'una Verge que féu per a un espanyol que

Aquests i altres exemples, doncs, ens confirmen les sospites i corroboren l'afirmació de Parshall, que l'artista de l'època moderna, i no solament el de la Reforma, era un professional dispost a treballar per a aquell que li pagués. Però, tal com dèiem al començament, sovint és molt complicat de reconstruir la carrera d'un artista que visqué quatre-cents anys enrere i és encara més difícil, gairebé impossible, d'arribar a esbrinar quina opinió personal tenia de les obres que li encarregaven. Això fa que de vegades hom hagi comès errors en atribuir a algun artista "canvis de lleialtat" que s'han comprovat que no foren certs. Aquest és el cas de Jean Duvet, que el 1520, en el marc de les guerres de religions, començà a fer gravats a Dijon i va dedicar les seves vint-i-tres violentes visions de l'*Apocalipsi* al rei Enric II. Hyatt Mayor creu que potser el fet que Duvet treballés lluny dels palaus va fer que no fos indiferent als esdeveniments com els manieristes de Fointanebleu, sinó que participés en la lluita entre catòlics i protestants.

*Els enfrontaments de l'època —afirma Hyatt Mayor— semblen haver dividit el mateix Duvet, atès que pertangué a una fanàtica fraternitat catòlica a França i després es passà a l'enemic a Ginebra, on dissenyà monedes, vitralls de colors i fortificacions per als calvinistes.*²⁴

Aquesta sobtada conversió religiosa es podria haver interpretat com un canvi de patronatge, i per tant, com el cas d'un altre artista mercenari. Però, recentment s'ha descobert que van existir dos artistes amb el mateix nom, un d'actiu a Dijon i a Langres, i l'altre, a Ginebra, durant gairebé la mateixa època, de manera que ha estat bandejada la teoria de l'ar-

no li volia pagar gaire i que aleshores Mostaert cobrí la pintura de blanc i donà a la Verge un aspecte de cortesana. Enfadat, l'espanyol se n'anà al "Mergrave" per ensenyar el que havia fet, però mentrestant Mostaert netejà la pintura, de manera que quan arribà l'espanyol amb el "Mergrave", Gilles li mostrà la pintura i l'espanyol no sabé què dir, mentre que l'artista es queixà del comportament de l'espanyol per no voler-li pagar l'encàrrec. Van Mander diu que en podria explicar moltes com aquesta. C. VAN MANDER, *Le livre des peintres*, Hymans, Paris, vol. II, 1885, pp. 60-61.

24. A. HYATT MAYOR, *Prints and People*, The Metropolitan Museum, New York, 1972, p. 358-359.

tista que treballava per als dos bàndols en les guerres de religió.²⁵ Insistim en la dificultat de reconstrucció de la vida i de la carrera professional d'un artista del segle XVI, i en la manca d'estudis detallats d'artistes potser no tan coneguts. Això fa que encara hi hagi molt per descobrir i que la troballa d'un document pugui canviar tota la teoria sobre un artista.

I si bé a poc a poc l'artista de l'època moderna va aconseguir més llibertat de creació, cal anar també amb compte, tal com adverteixen alguns autors com Burke, de no confondre les extravagàncies dels artistes dels segles XVII i XVIII amb un rebuig conscient de la societat burgesa.²⁶ Malgrat que Salvator Rosa era conegut per les seves sàtires contra la cort papal i l'Accademia di San Lucca i de tant en tant refusava comissions, era capaç de criticar els seus patrons, com els Chigi, però alhora n'acceptava la protecció. De Rosa, però, en parlarem més endavant. El cas és que la presència de l'artista "mercenari" es perllonga durant tota l'època moderna.

Així, entre les obres que criticaven i ridiculitzaven Lluís XIV, n'hi havia d'artistes que abans havien donat suport al rei Sol en les seves obres, com havia estat el cas de Joseph Werner o també el del gravador i llibreter Nicolas Larmessin, el qual havia realitzat una sèrie de frontispicis per a l'Almanach Royal, però que el 1704 fou empresonat a la Bastilla per haver fet una caricatura del rei i la seva amant. D'aquesta època també data el cas del pintor napolità poc conegut Antonio Verrio (ca.1640-1707), la carrera del qual és llarga i plena d'incidències pel que fa al mecenatge. Si bé a l'inici començà treballant per als jesuïtes de Lecce i per a altres patrons napolitans, més endavant el trobem a França, on treballà sobretot a Tolosa i, d'ençà del 1671, a París, en els cercles artístics de Lluís XIV i sota el mece-

25. Catherine Chédeu ha descobert un document del 18 d'abril de 1531 que demostra de manera definitiva l'existència de dos artistes diferents. Un és el famós gravador de Dijon, que en efecte féu la sèrie de l'Apocalipsi, malgrat que passà gran part de la seva carrera a Langres, i un altre, Jean Duvet, que apareix als arxius de Ginebra des del 1539 al 1556, fou sobretot un daurador i esdevingué una figura força important a la ciutat calvinista. El problema era que el primer desapareixia dels arxius de Langres entre el 1533 i el 1544 i això feia pensar que havia marxat a Ginebra. D'altra banda, sembla que el primer encara era viu a l'inici de la dècada dels 60, mentre que el daurador morí segurament el 1556. Per a una explicació detallada de la troballa, vegeu C. CHÉDEU, *Les Arts à Dijon au XVIè siècle: les débuts de la renaissance 1494-1551*, Publications de l'Université de Provence, 2 vols., 1999, pp. 207-220.

26. P. BURKE, "L'artista come ribelle", p. 107.

natge catòlic. L'ambaixador anglès de Carles II a França, Ralph Montagu, el convidà a Anglaterra, on arribà el 1672. Treballà per a Montagu i per a altres dignataris fins que el 1674 féu la seva primera obra per al rei Carles II: treballà al castell de Windsor decorant-hi la Capella del Rei i el St. George's Hall amb al·legories sobre el reialme dels Estuard. Aquesta obra comportà el seu nomenament com a primer pintor reial, en substitució de Peter Lely. Quan Carles II morí el 6 de febrer de 1685, Verrio continuà treballant per al seu successor, Jaume II, malgrat ser catòlic. Per a ell, per exemple, redecorà la capella d'Enric VIII al castell de Windsor quan es va tornar a adequar per al ritus catòlic amb pintures que glorificaven Jaume II i els seus predecessors. Tal com explica Haskell, amb Jaume II es produí una demanda inusitada d'obres d'artistes italians, però això no durà gaire. Haskell, tanmateix, afirma que Verrio fou més astut, i el mateix autor comenta:

*La seva carrera fou d'allò més curiosa, fins i tot per una època habituada als canvis de lleialtats. En poc més d'una generació, havia posat el seu art al servei de Lluís XIV, del seu pitjor enemic, Guillem III, havia pintat els conjunts més catòlics i més anticatòlics que s'havien vist al país.*²⁷

Perquè des del 1699 fins al 1702 tornà a treballar per al rei, en aquest cas Guillem III, després de la Revolució del 1688, i la comissió més important que dugué a terme fou la decoració a Hampton Court, sobretot de l'Escala del Rei. Allí pintà una complicada al·legoria que associava l'emperador Julià l'Apòstata i la seva sàtira dels Cèsars amb Guillem III com el defensor del protestantisme i de la llibertat i s'hi expressava un gran menyspreu per l'Església Catòlica, potser la més coneguda de les obres de Verrio, en opinió d'Edgar Wind. I la darrera de les seves obres fou la decoració de la cambra de dibuixos de la Reina, amb una glorificació en aquest cas de la Reina Anna. Verrio morí a les seves estances de Hampton Court el quinze de juny de 1707. És interessant que Osborne parli d'aquestes habitacions al Palau com un "incentiu" que hom donà a un pintor catòlic per treballar per als monarques protestants.²⁸

27. F. HASKELL, *Patrones y pintores*, Cátedra, Madrid, 1980, p. 200.

28. Vegeu J. OSBORNE, *Hampton Court Palace*, Kaye & Ward, Kingswood, 1984, p. 149.

Pel que fa als seus serveis a Guillem III, hi ha una interpretació notablement diferent entre el punt de vista de Croft-Murray i el de Wind. El primer explica que el 1688 el càrrec de Verrio s'acabà i, com que tenia simpaties evidents per la família dels Jacobites, refusà de treballar per al nou rei, però finalment sembla que lord Exeter el persuadí de tornar al servei reial.²⁹ Wind suposa, en canvi, que Verrio devia trobar la situació precària i que això li féu canviar de patró. Insisteix que “el sol fet de servir per a la seva plena satisfacció a sobirans successius amb temperaments tan diferents com Carles II, Jaume II, Guillem III i la reina Anna, l'allibera de la sospita d'haver estat un home de principis”.³⁰ Ignorem una altra vegada si Verrio realment sentí recança en servir a Guillem III, però la realitat és que ho va fer. Les paraules rotundes de Wind expressen el que fins ara hem anat il·lustrant amb diversos exemples. Els artistes de l'època moderna, per norma general, no devien poder permetre's el luxe d'actuar per principis. De ben segur que alguns, simplement, no devien voler fer-ho. El cas és que fou freqüent el canvi de patrocini, i sovint entre patrons enfrontats.

Caldria, però, que ens preguntéssim si totes les obres amb càrrega crítica de l'època moderna foren comissionades o si, al contrari, hi ha artistes que en feren pel seu compte i per tant, participaren d'aquesta crítica. I d'altra banda, si hi ha casos en els quals, tot i que l'artista treballés per encàrrec, es va mantenir fidel a un mecenes, de manera que es pugui deduir una concordança entre l'opinió del patró i la seva pròpia. Els artistes d'aquells anys pintaren només allò que els demanaren i es mantingueren al marge de qualsevol opinió, o van mostrar en algun moment els seus criteris i opinions vertaders a través de les seves obres?

29. L'autor apunta que Vertue, antiquari i biògraf del segle XVIII, havia dit que el pintor “estava tan enfadat amb el govern que refusà de treballar per al rei Guillem”. També explica que el seu fill gran, Joan Baptista, havia servit com a capità a l'armada de Jaume a Irlanda i fou capturat a Drogheda el 1690, però fou alliberat immediatament per Guillem III, que l'anomenà en l'ordre d'alliberament “fill d'aquell que pintà al castell de Windsor”, cosa que segons Croft-Murray, suggereix que Guillem era ben conscient de la vàlua de Verrio. Tot i així, en un principi, refusà pintar per a ell. Per aquesta qüestió i per a més detalls de la vida i la carrera de Verrio, vegeu E. CROFT-MURRAY, *Decorative Painting in England 1536-1837*, Vol. I, Country Life Limited, London, 1962, pp. 50-60.

30. E. WIND, “Julian the Apostate at Hampton Court”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. 3, 1939-40, p. 128, nota 3.

El compromís de l'artista: excepcions a la norma: Malgrat que encara manquen estudis profunds i rigorosos que analitzin amb més detall la situació, es podria afirmar amb força seguretat que els casos anteriors segueixen la norma que predominà durant aquells anys. Però, aquesta norma té excepcions i algunes de prou interessants. Els exemples següents són una altra vegada el resultat d'una tria, per la qual cosa hem hagut de deixar de banda alguns casos de què tenim notícia i els que no hem pogut arribar a conèixer.

Reprement altra vegada el context de la Reforma alemanya, des del nostre punt de vista, és a dir, pel que fa a l'actitud dels artistes, és interessant l'esclat de la revolta dels camperols, la protesta dels quals Luter exhortà a silenciar, si calia amb la força de les armes, en el seu llibel *Contra els saquejadors i assassins actuals*. Quin paper hi tingueren els artistes, en aquest conflicte? La majoria dels artistes alemanys no es pronunciaren ni a favor ni en contra de la situació. Tal com afirmen els autors, aquest esdeveniment tingué molt poc efecte en la producció artística. Bartrum recorda que els artistes no eren camperols³¹ i que segurament no s'hi sentiren involucrats; cal tenir en compte, a més, que les comissions artístiques no provenien de la classe camperola, per la qual cosa, en teoria, no els convenia de donar suport o d'il·lustrar les seves queixes o les seves desgràcies. Wittkower explica que la sort d'alguns artistes que havien participat activament en la insurrecció fou terrible.

Però sí que ho féu per exemple, Albrecht Dürer, que abraçà ben aviat les tesis reformistes.³² Wittkower afirma que Dürer “descarregà els seus sentiments en el projecte d'un mordaç monument dedicat als ciutadans venuts”.

31. G. BARTRUM, *German Renaissance*, p. 12.

32. Bartrum apunta que tenia Luter en gran estima i que, per exemple, en un passatge del seu diari als Països Baixos demana a Erasme que doni suport a Luter, que es troba en perill. Afirmar, però, que mai no fou radical, en comparació amb altres artistes com els germans Beham, Georg Pencz o Hieronymus Andreä. BARTRUM, *German Renaissance*, p. 23. També creiem pertinent recordar que Dürer havia treballat per a l'Emperador Maximilià I, pel qual féu el famós *Arc Triomfal*, i el 1520 el seu salari imperial fou ractificat per Carles V. Per tant, Dürer, tot i ser luterà, fou un artista imperial. I Rowlands afegeix un matís interessant a l'obra de Dürer quan afirma que és probable que els textos bíblics inscrits en la pintura dels *Quatre Apòstols* del 1526 (a l'Althe Pinakothek de Munic), anessin en contra tant de les sectes protestants extremistes que hi havia a Nuremberg i voltants com de l'Església catòlica, a J. ROWLANDS, *The Age of Dürer and Holbein. German Drawings 1400-1550*, British Museum Publications, Londres, 1988, p. 58. Sobre la religiositat de Dürer hi ha, de tota manera, una extensa bibliografia.

Al monument, s'hi representen les eines dels camperols i al damunt hi ha la figura d'un camperol travessat per una espasa. Aquest dibuix i el text que l'acompanya indiquen, segons Wittkower, "que Dürer s'alegrà de la derrota camperola".

Panofsky hi està d'acord i assenyala que, al contrari del seu amic Pirckheimer, el qual creia que hom havia arribat massa lluny i que es cometien aberracions, Dürer no vacil·là en la seva lleialtat a Luter, i no dubtà a ridiculitzar els camperols rebels en el seu *Tractat de Geometria* de 1525.³³ Curiosament, Robert Philippe l'havia interpretat amb un significat totalment contrari, però també personal. L'autor creu que Dürer sentia solidaritat envers els camperols:

*Aquest monument que commemora la victòria de l'aristocràcia -afirma Philippe- és en realitat una "Assumpció" de la pagesia, amb la seva evocació del treball, la seva exaltació de la tasca pacífica i el seu "martiri" del camperol apunyalat per l'esquena. És una denúncia de la carnisseria amb la qual els senyors victoriosos estaven esclafant qualsevol moviment de rebel·lió.*³⁴

En estudis més recents es remarca la delicadesa de la interpretació d'una obra així i es palesa la diferència entre el text i la imatge: mentre en el text sembla mofar-se més dels seus propis companys que dels camperols, la imatge fa pensar més aviat el contrari. Mittag o Peiffer són del parer que el monument expressa la política contradictòria de Nuremberg, la qual fou ambigua perquè d'una banda necessitava els camperols, però de l'altra no els convenia que es revoltessin i per tant "en tant que membre del Gran Consell, Dürer compartia en principi aquesta actitud prudent, ferma des del començament de la sublevació, el maig de 1524".³⁵

33. Vegueu WITTKOWER, *Nacidos*, p. 36 i E. PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Forma, Madrid, 1995 (1943), p. 243. Panofsky, però, també és del parer que Dürer era contrari tant als papistes com als protestants radicals i coincideix amb Rowlands de que això es palesa en les llegendes dels *Quatre Apòstols*.

34. R. PHILIPPE, *Political Graphic Arts as a Weapon*, Phaidon, Oxford, 1982, p. 12.

35. Peiffer afirma que aquesta diferència entre el text i la imatge no és un cas únic en la *Underweysung* de Dürer ni d'altres autors del segle XVI. En el text, Dürer s'adreça als vencedors de batalles que desitgen commemorar la seva victòria sobre els abatuts, i ho il·lustra amb tres dibuixos. Per l'autora, Dürer suggereix als seus companys artesans poc afortunats de concebre monuments a par-

A mesura que hem anat indagant sobre el tema, hem pogut constatar que les obres crítiques sovint són propenses a interpretacions diferents, i aquest n'és un cas. Fos quina fos, però, la intenció i els sentiments vertaders de Dürer, totes les lectures són en clau personal i totes defensen l'existència d'una crítica, malgrat que amb matisos diferents. Igualment personal és la lectura que hom fa de la *Justícia adormida*, datada el 1525, de Barthel Beham, artista que fou expulsat de Nuremberg juntament amb el seu germà Hans Sebald i el seu amic Georg Pencz, acusats de blasfèmia i heretgia (figura 4). Molts autors han coincidit a afirmar que l'obra fa referència als procediments legals engegats aquell mateix any contra els artistes. Hi ha, però, qui s'ha decantat per identificar-la més amb la lluita camperola del 1525, amb la qual l'autor simpatitzà.³⁶ Sembla que l'obra fou el resultat de la barreja d'ambdues coses, atès que en part van ser desterrats pel seu suport a la classe camperola.³⁷

Aquesta noia, la imatge de la qual pot semblar plàcida en un principi, té els peus i les mans emmanillades. Al costat hi ha les balances, atribut habitual, i un nen i un xai, que encara confereixen a la imatge més innocència, mentre que una guineu s'enduu la seva espasa. És bastant estesa la identificació de l'arquitectura del fons amb la ciutat de Nuremberg. La *Justícia* es troba, doncs, immòbil i indefensa, i expulsada de les muralles de la ciutat. És interessant l'opinió de Scribner segons la qual, aquests tres artistes i altres com Erhard Schön o Peter Flötner, tots ells de Nuremberg i pertanyents a la primera generació d'artistes reformistes, es caracteritzaren per una major independència dels magistrats de la ciutat comparant-ho amb altres àrees. L'autor britànic afirma que "eren més conscients

tir d'objectes de la vida quotidiana dels poderosos, dels camperols, dels exaltats, etc., essent irrealitzables. Per això defensa la hipòtesi que es riu més dels companys que atenen certes comandes que dels camperols. La teoria sobre el significat de la imatge de Peiffer és la mateixa que la de Mittag. Vegeu J. PEIFFER, *Géometrie. Albrecht Dürer*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 28-32. I H. MITTIG, *Dürers Bauernsäule. Ein Monument des Widerspruchs*, Francfort/Main, 1984.

36. Vegeu SHIKES, *Indignant Eye*, p. 39; J. R. HALE., *Artists and Warfare in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven, 1990, p. 59; Bartrum també ho relaciona amb els esdeveniments personals, tot i que apunta que "últimament, malgrat tot, el significat precís d'aquest gravat enigmàtic roman evasiu, tot i que és clar que hi havia alguna empremta provista de desacord". BARTRUM, *German Renaissance*, p. 124.

37. Vegeu ARMSTRONG, *The Moralizing...*, p. 55, K. MOXEY, *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1989, p. 29, WITTKOWER, *Nacidos*, p. 37.

socialment, més abocats a seguir les seves pròpies inclinacions, menys susceptibles a cap ortodòxia evangèlica” i que això els provocà problemes, com el cas que ens ocupa, que Scribner titlla de quasi revolucionari³⁸. Per nosaltres, hi ha prou evidències que l’artista expressà aquí la seva crítica contra unes mesures que considerava injustes, però cal recordar que posteriorment tots tres artistes tornaren a Nuremberg i tingueren patrons de renom, i que tots tres feren obres proluteranes i tingueren també mecenes catòlics. Per tant, aquesta actitud ambigua dels artistes no impedeix que puntualment no pugui aparèixer una obra crítica personal com aquesta. Tal com apuntava Burke, en l’artista de l’època moderna, hi poden coexistir diverses facetes i, tal com hem vist, pot ser mercenari i compromès alhora.



Fig. 4- Barthel Beham, *La Justicia adormida*, 1525, British Museum, Londres.

Hi ha alguns artistes que segons els autors es troben plenament involucrats en la crítica antiespanyola, que suscità copioses obres als Països Baixos. Esmentarem només de passada el cas problemàtic, però alho-

38. SCRIBNER, *For the Sake*, p. 240.

ra apassionant i complex, de Bruegel. Al llarg del segle XX les interpretacions polítiques de certes obres bruegelianes han estat nombroses i la majoria recorden la història explicada per Van Mander segons la qual Bruegel, abans de morir, va fer que la seva muller cremés algunes obres massa mordaces i satíriques per estalviar-li problemes.³⁹ Entre els autors que han vist un contingut crític en alguna de les seves obres hi ha Ferber, Delevoy, Tolnay o Boon, però igual que Horst i Tanis, nosaltres no ens decantem per cap interpretació; la complexitat d'un tema com aquest ens obliga a ser prudents, però no hem volgut passar per alt aquest debat apassionant sobre les implicacions polítiques de les obres bruegelianes, que d'altra banda és una tasca impossible d'abordar en aquestes pàgines.

És molt més clar el cas d'un altre artista holandès, Joris Hoefnagel, provinent d'una família de mercaders, que viatjà molt a l'estat espanyol entre el 1563 i el 1567. Després d'un breu retorn a Anvers el 1568, any de l'entrada del Duc d'Alba, se n'anà a Londres, ciutat que anava rebent l'influx dels refugiats holandesos. L'any 1569 compongué un llibre d'emblemes titulat *Paciència* que, segons Horst i Tanis, reflectia les frustracions dels holandesos. Un any després féu l'*Al·legoria de la Tirania Espanyola* (figura 5), de gran riquesa iconogràfica, en la qual tots els personatges estaven numerats i segurament identificats i, malgrat que es van esborrar, molts s'han pogut esclarir. No hi ha dubte que a la part superior esquerra hi ha el Duc d'Alba entronat a la boca de l'infern i damunt d'un volum enorme dels decretals de l'església. Hi destaquen les disset províncies encadenades, amb la de Brabant al davant, la pàtria de l'autor, vestida més ricament que les altres. A la part inferior, hom recorda l'episodi que protagonitzà Utrecht en negar-se a pagar les taxes i la regió és representada per una dona protegida pel monjo Veuzels, mentre que Felip II i l'Alba banyut s'hi estan al costat amb eines de tortura. Altres personatges representats són Granvela, Margarida de Parma, Carles de Lorena i Guillem d'Orange al fons, fugint cap a Alemanya. És especialment interessant una figura de la part dreta que sosté un mirall, perquè es tracta de l'autoretrat de l'autor, que reflecteix l'escena. Horst i Tanis apunten que també s'autoretrata en els seus llibres d'emblemes i que són el seu "alter ego". Mal-

39. C. VAN MANDER, *Le livre de la peinture*, Hermann, Paris, 1965, p. 130.

grat no ser un ardent protestant, Hoefnagel no es mostrà indiferent davant les atrocitats comeses al seu país, i pels autors,

(...) la seva imaginació desfermada, revelada en aquest gravat llargament oblidat, reapareix per atreure l'atenció de l'espectador, desafiar el cronista i informar l'historiador de l'art.⁴⁰

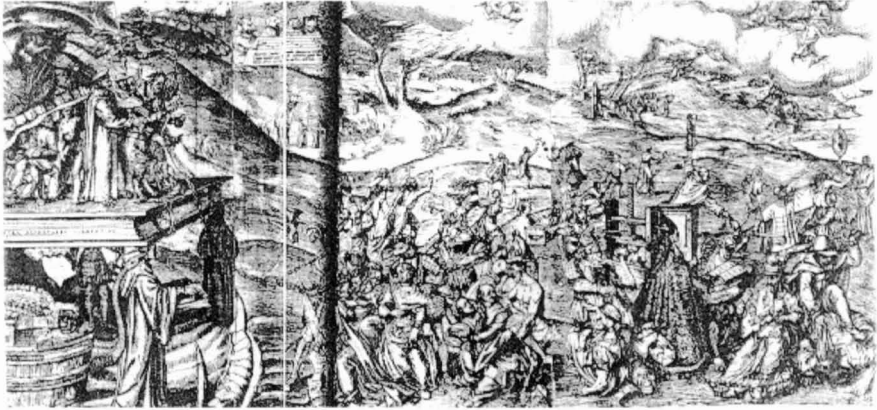


Fig. 5- Joris Hoefnagel, *Al·legoria de la tirania espanyola*, Bryan Mawr College Library, Pennsylvania.

Si hi afegim el fet que molts artistes holandesos atacaren la invasió espanyola del seu país i que prèviament l'autor ja havia fet el llibre d'emblemes, creiem que el seu autorretrat testimonia una certa intenció d'involucrar-se en la crítica de l'obra, una obra certament interessant.

Gràcies a una historiografia força recent sobre el tema, hom pot veure que en relació amb altres països o contextos, els artistes holandesos del segle XVI semblen haver mostrat més els seus propis sentiments patriòtics, i al segle XVII encara presenciarem més obres holandeses crítiques amb l'enemic. En aquest cas l'atac anirà dirigit contra Lluís XIV de

40. D. HORST i J. TANIS, *Images of Discord*, p. 59. Els autors li dediquen el capítol "Joris Hoefnagel & the Revolt of the Netherlands", *Ibidem*, pp. 11-24.

França i Jaume II d'Anglaterra. Cal veure aquesta característica com una qualitat específicament neerlandesa o com una resposta natural a uns esdeveniments particularment cruels amb tota una societat sencera? Ens decanem més aviat per aquesta darrera explicació: es tracta d'una situació que involucra tota la població, aquí no hi ha partits autòctons oposats o esglésies enfrontades, o, si de cas, són el teló de fons d'una escena política més unitària.

Canviant de context, però no de qüestió, a Itàlia, els segles XVI i XVII foren una època d'efervescència creadora, però també de competències, la qual cosa es traduïa en un ambient ple d'intrigues i envejies. I això es reflectia també en les obres, en les quals hom critica els propis enemics, artistes envejosos o comitents morosos o dèspotes. Són, per tant, obres de caire molt personal, però molt interessants, per tal com ens parlen d'aquell món artístic tan especial, i perquè algunes són obres d'autors de primera fila.

El cas de Federico Zuccaro és esmentat per diversos autors per la seva rellevància i també per l'àmplia documentació de què hom disposa, i el podríem considerar com el punt de partida o, si més no, com un moment molt important per al sorgiment d'aquest art crític amb els col·legues o els patrons. Són especialment interessants tres de les seves al·legories: *La Calúmnia d'Apelles*, *El Lament de la Pintura* i la *Porta Virtutis*. Les dues primeres han estat objecte de diverses interpretacions. Autors com Cast, Heikamp, Shearman o Massing asseguren que es tracta de refutacions de l'artista contra calúmnies i crítiques a la seva obra, i hi veuen una crítica clara al cardenal Farnese i als detractors de les seves pintures a la catedral de Florència, respectivament. Gerards Nelissen creu, en canvi, que no hi ha prou evidències en el cas de *La Calúmnia*, i Cristina Acidini, més recentment, defensa la visió d'una al·legoria provocadora contra els seus crítics però sense identificar-hi cap personatge en particular en *El Lament de la Pintura*.⁴¹

41. Vegeu D. CAST, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, Yale University Press, New Haven & Londres, 1981, p. 133; I. GERARDS-NELISSEN, "Federigo Zuccaro and the Lament of Painting", *Simiolus*, 1983, 13, pp. 244-253; J. SHEARMAN, *The Early Italian*, pp. 299-303. Per a un estudi detallat de l'evolució de la *Calúmnia*, vegeu J. M. MASSING, *Du texte a l'image. La Calomnie d'Apelle et son Iconographie*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1990. Massing n'estudia la iconografia i els textos explicatoris amb profunditat i conclou que la *Calúmnia*, igual que el *Lament de la Pintura* o la *Porta Virtutis*, estan carregades d'una significació més personal, pp. 197-217. C. ACIDINI, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi Editore, Milano, 1999, vol. 2, pp. 32-37 i 97-103.

En canvi, l'opinió dels autors és unànime respecte de *La Porta Virtutis*, subtitulada *Minerva triomfant sobre la Ignorància i la Calúnnia*, coneguda per dibuixos preparatoris per a un cartró del 1581 i una pintura del mateix Zuccaro descoberta recentment (figura 6).⁴² Sembla que cal relacionar-ho amb els fets esdevinguts durant la primavera de 1580, quan Paolo Ghiselli, el camarlenc del Papa, li encarregà un retaule per a l'església de la Madonna del Baraccano a Bolonya com a regal al Papa Gregori XIII, ambdós bolonyesos. Però segons ho relata Wittkower, quan aquesta pintura, actualment perduda, arribà al seu destí cap a la darrerria de l'any, sembla que va decebre Ghiselli i els pintors bolonyesos se sentien ultratjats per la preferència atorgada a un artista romà. Les seves crítiques a l'obra no es van fer esperar. Deien que Zuccaro havia fet fer gran part de l'obra als seus ajudants, i que tres de les figures més visibles eren retrats caricaturescos del Papa i de dos membres de la seva cort.⁴³ Tal com assenyala Wittkower,

Zuccaro no tardà a prendre represàlies. l'estiu del 1581 va exposar públicament un gran cartró titulat Porta della Virtú, compost de moltes figures al·legòriques abstruses que volien satiritzar els seus detractors, i a més ho explicà a tothom per si algú no ho entenia. l'exposà a les escales de Santa Maria la Maggiore el dia de

42. Els dibuixos es conserven a la Pierpont Morgan Library de Nova York i al Christ Church d'Oxford. La pintura, fins fa poc desconeguda, és a la col·lecció Camilla Bruschi d'Anna a l'lorència. I el cartró de la discòrdia fou de seguida requisat per Ghiselli, després el recuperà Zuccaro, el qual el conservà fins a la mort, tal com apareix en la llista del fill Ottaviano el 1610, i desaparegué.

43. Hom tornà el quadre a Zuccaro amb una nota no signada que en criticava la qualitat i que el qualificava d'indigne. Pels escrits del propi Zuccaro sembla que un altre argument de crítica fou el protagonisme donat als cadàvers víctimes de la pesta (el quadre representava una processó del pontífex per pregar amb motiu de la pesta) que ocupaven bona part del primer pla del quadre en escorç. També és força acceptat el fet que els pintors bolonyesos estiguessin ressentits per l'encàrrec a un pintor romà, ja que el Papa, després d'anys de preferències bolonyeses, havia variat les seves comissions a artistes d'altres llocs per les crítiques que havia rebut. S'ha apuntat la possibilitat que Ghiselli quedés també desil·lusionat per la poca aprovació pública de l'obra que per la seva posició de "nou ric" devia voler. Sigui com vulgui, Zuccaro es va oferir a fer-ne un altre (sense haver cobrat), però Ghiselli hi refusà i la comissionà al pintor bolonyès Cesare Aretusi, el quadre del qual es conserva *in situ*. Gràcies a una incisió contemporània d'Aliprando Caprioli, en coneixem detalls, i certament hi apareixen retrats el Papa com a Gregori Magne, Ghiselli, el mestre de cambra Ludovico Bianchetti i potser el mateix Zuccaro. Per a totes aquestes reflexions, vegeu C. ACIDINI, *Taddeo e Federico Zuccaro*, p. 127-128.

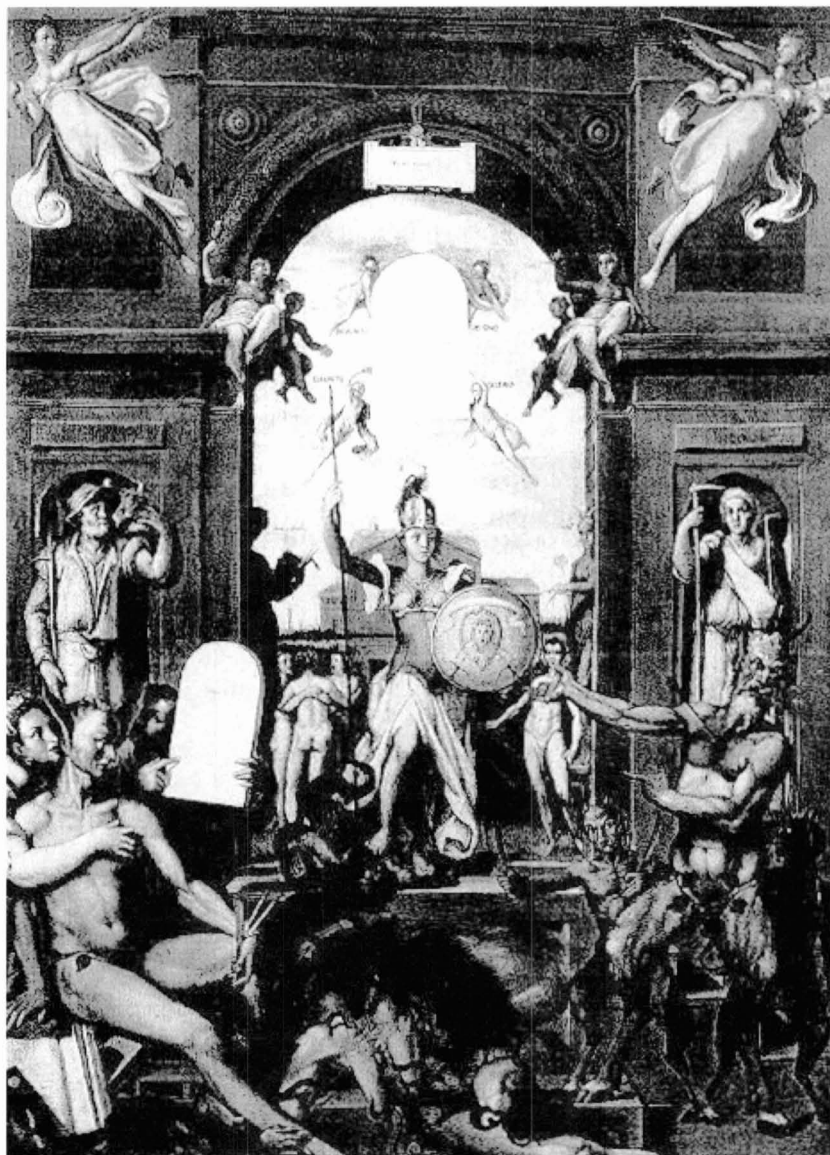


Fig. 6- Federico Zuccaro, *Porta Virtutis*, 1581, Florència, col·lecció privada.

*St. Lluç, patró dels artistes, del 1581. Els pintors bolonyesos, que es van veure representats amb orelles de burro i acompanyant la Ignorància, i els cortesans papals també ofesos, van presentar una demanda legal.*⁴⁴

Autors més recents ho confirmen, i l'església on s'exposà era la de San Lucca all'Esquilino, avui destruïda. La complexitat de les al·legories, aquí tan sols esbossades, no va impedir que l'artista topés amb problemes i va haver de fer front a un procés legal, del qual se'n conserven les actes, i durant el qual reconegué la seva intenció en un segon interrogatori. Zuccaro declarà primer que l'obra no tenia res a veure amb l'afer de Bolonya i que el que pretenia era de representar de manera general la dificultat dels virtuoses per a obtenir el reconeixement. El seu ajudant, Domenico Passignano, el defensà, però Zuccaro finalment complicà la situació dient que l'obra feia referència a les crítiques rebudes per la seva obra al Duomo de Florència i que li féu pintar a Passignano per exercitar-se. Segurament la inversemblança de la història, tal com opina Acidini, devia acabar de convèncer el tribunal, i Zuccaro —i també Passignano— fou desterrat de Roma, tot i que aviat hi tornà, perquè els seus clients i partidaris demanaren una reconciliació amb el Papa, la qual cosa s'esdevingué pel desembre de 1583, però sembla que el pintor no donà per acabat l'episodi fins que Ghiselli fou mort.⁴⁵

44. WITTKOWER, *Nacidos...*, p. 235. Per als detalls del judici Ibídem, p. 220. També P. CAVAZZINI, "The Porta Virtutis and Federico Zuccari's Expulsion from the Papal State. An Unjust Conviction", a *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXV, 1989, pp. 167-177; R. ZAPPERI, "Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori", a *Stüdel-Jahrbuch*, N. F. XIII, 1991, pp. 177-190. Efectivament, en els dibuixos preparatoris, hi apareix Minerva trepitjant el Vici. Darrera seu, i a través de la Porta de la Virtut, hi ha diverses figures al·legòriques com la Intel·ligència i uns querubins que agafen una pala d'altar, segurament la *Processó i la Visió de St. Gregori*, l'obra de la discòrdia, avui coneguda per un gravat i un dibuix. Davant de l'arc hi ha un artista amb orelles de burro que li xiuxueja a l'orella, l'Adulació i la Presumpció, i als seus peus, les bèsties de la Ignorància i la Malícia.

45. L'episodi de Zuccaro, interessant per molts motius, ens permet de parlar de la freqüent dificultat, ja apuntada a l'inici, per a interpretar correctament certes obres crítiques. El mateix Zuccaro podia defensar-se en el judici aduint que l'obra no atacava cap personatge en particular, sinó que era una al·legoria general. Cal, doncs, filar molt prim a l'hora d'interpretar la crítica d'una obra. En el cas de Zuccaro hi havia massa evidències de la seva verdadera intenció, i fou castigat per això. Per exemple, és probable que els personatges de primer pla, nus amb orelles de burro que representen els falsos entesos en art, tinguessin originalment les faccions de Ghiselli, tal com fan pensar els

Aquesta actitud de Zuccaro ens il·lustra diverses coses. Primer de tot, d'aquest afer, en sorgí una obra crítica problemàtica i interessant, la història de la qual es pot explicar amb força detalls perquè quedà ben documentada. Precisament la problemàtica que atia ens demostra que l'artista estava sotmès a l'autoritat del seu comitent i que, si l'ofenia, podia rebre dures represàlies. I mal que insistim que no es poden considerar episodis d'aquest tipus com a símbols de l'artista rebel, sí que són empremtes significatives de la lluita de l'artista per un estatus social més alt. Podem trobar sorprenent que un artista cortesà com Zuccaro s'enfrontés als propis comitents, per tal com atribuï sovint els seus fracassos, d'una banda, a l'enveja dels altres artistes i, de l'altra, a la ignorància dels seus patrons, així com el fet que se'l perdonà ràpidament després del judici; però tal com diu Acidini “no oblidem que, bo i els seus recurrents conflictes amb comitents i col·legues, era generalment estimat”.⁴⁶ Potser en comptes de ser una situació contradictòria, tal com Acidini defineix l'actitud de Zuccaro, l'hem de veure com un signe dels temps canviants.

Si el segle XVI ja donà mostres de l'enfrontament entre els artistes en forma de crítica visual, al segle XVII la situació es fa més evident. Les relacions entre l'artista i el comitent comencen a trontollar, però alhora l'artista del sis-cents busca una posició més elevada en la societat, i aquesta situació, sobretot en el clima inestable de la Roma barroca, té dues cares.⁴⁷ Una, més íntima i personal, començava a despuntar.

escrits de Baglione i Lanzi. Vegeu G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori e architetti*, 1652, p. 123 i L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, Remondini, Bassano, 1795-96, I, pp. 441-442. Citats a C. ACIDINI, *Taddeo e Federico Zuccaro*, p. 129, nota 57. D'altra banda, el fet que en el dibuix d'Oxford, el qual es considera un esbós del cartró original, s'hi representi la pintura de St. Gregori, fa evident que aquest era l'afer que Zuccaro criticava. A més, la pintura conservada a Florència deixa blanca aquesta part, però s'hi llegeix una inscripció que diu *Tabula Zuccari*. Sembla que Zuccaro regalà aquesta pintura a un dels seus comitents, el duc Francesco Maria della Rovere, després d'haver recuperat el cartró el 1585, i té alguns canvis.

46. ACIDINI, *Taddeo e Federico Zuccaro*, p. 36. La mateixa autora apunta que la seva vena de polemista es pogué desenvolupar en part pels seus contactes amb la libel·lística dels reformadors de més enllà dels Alps, durant el viatge del 1574 al 1575 a França, als Països Baixos i a Anglaterra, “que el va induir entre altres coses a reiterar, donant-li altres cares, el concepte del Temps revelador de la Veritat i de la Innocència” i també que en els seus escrits “romanen memorables algunes paraules sobre la llibertat de l'artista, que ell defensava com a dret sobirà i intangible”. *Ibidem*, p. 283.

47. Malgrat que Roma era la capital de l'art europeu i que molts artistes hi anaven atrets per aquesta idea, no era gens fàcil d'accedir al cercle de comissions oficials. Mantenir un lloc a la cort, a més, era un problema habitual, car hi havia una dura competència.

Salvator Rosa és un dels artistes més esmentats a causa d'aquesta lluita, perquè reclamava el dret de pintar lliurement, sense un encàrrec previ. Féu sàtires contra el papa que exposà públicament. Tal com explica Wendy Roworth en una biografia dedicada a l'autor, Rosa considerava que el seu talent no era apreciat i els seus motius no entesos, i esdevingué l'exemple del geni solitari i malenconiós.⁴⁸ Tant la seva obra com la seva vida personal foren molt criticades per aquesta carrera solitària; per exemple, va tenir problemes amb el Sant Ofici perquè vivia amb Lucrècia, una dona casada el marit de la qual havia desaparegut. Sovint va passar vicissituds per vendre obres i es va escampar el rumor que havia contractat un escriptor fantasma per fer els seus poemes. Enrabiad per aquesta calúnnia, completà la seva cinquena sàtira *Invidia* i, segons Rash, és clar que també en féu una pintura per “rebatre els seus crítics envejosos”.⁴⁹ La mateixa autora apunta que, malgrat que la pintura no es conserva —o potser mai no existí— sembla que al frontispici per a una sèrie de gravats per al seu amic Carlo de' Rossi se n'hi troba el ressó.⁵⁰ Roworth apunta que si Rosa féu la pintura de l'*Invidia*, “podria haver estat temporal, creada només per a l'ocasió i després destruïda”.⁵¹ És, però, força significatiu el fet que el juliol de 1654 Rosa escrigués que els seus enemics de l'Acadèmia volien reconciliar-se amb ell després de sentir que estava preparant “altre vendette col pennello e la penna”.

48. Vegeu W. ROWORTH, *Pictor Succensor. A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter*, Garland Publishig, Nova York & Londres, 1978, sobretot pp. 156-179. Però també cal advertir que la historiografia sobre Rosa des dels segles XVIII i XIX és plena de mites i històries falses que s'han anat rebutjant, com la de la participació de Rosa en la revolta de Masaniello el 1647. Per a una monografia completa i força recent, vegeu J. SCOTT, *Salvator Rosa. His Life and Times*, Yale University Press, New Haven & Londres, 1995. Un article sobre les escenes de batalles de Rosa en què hom comenta les implicacions amb Masaniello és el de P. TOMORY, “Battles, War and Soldiers: Salvator Rosa as moralist”, *Storia dell'Arte*, 69, 1990, pp. 256-267.

49. N. RASHI, “Salvator Rosa's Engraving for Carlo de' Rossi and His Satire”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIII, 1970, p. 329.

50. És tracta d'una sèrie de vint-i-cinc làmines, conegudes per *Figurine*, dedicades al seu amic i protector Carlo de' Rossi, que féu per demostrar el seu virtuosisme als crítics. Vegeu SCOTT, *Salvator Rosa*, p. 111. L'autor afegeix que era una mica pervers per part de Rosa d'aclamar el seu treball novedós quan depenia tant de les prescripcions de la *Iconologia* de Ripa. Aquí l'enveja ja no barra el pas de l'artista cap a la immortalitat (com passa al poema i potser a la pintura), sinó que la Fantasia de l'artista, enlairada en una plataforma, es mira orgullosament l'Enveja i indica que el nom de Rosa ha de ser inscrit en la làpida prop d'un altar, representat amb l'urna fumejant.

51. W. ROWORTH, *Pictor Succensor*, p. 173.

Rosa insistí en el tema de la injustícia de la fortuna. Baldinucci ho relaciona amb la seva pròpia vida, atès que criticava la corrupció de la cort papal, especialment dels Chigi, perquè Alexandre VII comissionava grans obres a Pietro da Cortona, per qui Rosa sentia una gran antipatia, o Carlo Maratta, mentre que ell era ignorat. La gota que va fer vessar el got sembla que va ser el favor mostrat al seu enemic Favoriti. Per Scott, fou aleshores que Rosa féu la sàtira i les dues pintures al·legòriques sobre la Fortuna, les quals tingueren força èxit i tornaren a provocar la fúria dels seus enemics. La segona versió mostra la clàssica imatgeria de Ripa, una figura femenina que reparteix la seva riquesa indiscriminadament, però hi ha alguns canvis que la fan ser força més perillosa, segons Scott.⁵²

Es conserven dos dibuixos al Metropolitan i al Musée des Beaux-Arts d'Orleans que mostren tres figures escorçant el món i que van acompanyats d'inscripcions, els quals segons Roworth eren els esbossos per a una pintura de naturalesa especialment política que no arribà a fer. Segons la interpretació de Roworth, és possible que Rosa entengués les tres figures de *Io spolpato mondo* com els representants dels països involucrats en les maquinacions polítiques del moment (figura 7). *L'Ambició* podria ser la França agressiva sota el mandat de Lluís XIV, *l'Interès* podria representar Espanya, i la *Política* la Santa Seu, "sangonejant despietadament els seus propis súbdits en nom de la diplomàcia".⁵³ Però, si bé Rosa criticava la política i els grans mecenes de l'època, quan Lluís XIV demanà al Papa que li enviés alguns artistes, entre ells Bernini, a treballar a França, i obres d'altres artistes, el mateix Rosa explica que dues obres seves li foren enviades i que el convi-

52. Baldinucci fins i tot relata com alguns admiradors l'animaren a mostrar-la en públic. La primera versió es troba en una col·lecció particular del Regne Unit i la segona és al J. Paul Getty Museum de Malibú. La Fortuna treu joies, corones, ceptres, monedes de la cornucòpia davant un grup d'animals trets de les faules d'Esop. Una òliba i una àliga reben els seus tresors, i deixa relliscar sobre el xai (l'estúpid) i l'ase una roba porpra i daurada. El porc trepitja les perles i aixafa una rosa, emblema del nom de l'artista, i l'ase trepitja uns llibres, un dels quals té el monograma de Rosa de l'espina, la seva paleta i una corona de llorer. Per més detalls, SCOTT, *Salvator Rosa*, p. 121.

53. ROWORTH, *Pictor Succesor*, p. 219. Scott també creu que estan relacionats amb els esdeveniments polítics d'aquell moment, però no identifica les figures tal com ho fa Roworth. Els Chigi encarregaven grans projectes d'arquitectura i donaven poca feina a Rosa, i estaven en males relacions amb França i això dissuadia altres compradors. L'any 1663, però, un incident diplomàtic provocà la invasió dels estats papals i l'efecte en els negocis fou desastrós. Rosa es queixava que no es podia treballar. El Papa finalment hagué d'humiliar-se davant de França. Per a l'opinió de Scott i l'explicació del conflicte, SCOTT, *Salvator Rosa*, p. 147.



Fig. 7- Salvator Rosa, *Lo spolpato mondo*, esbós del museu de Belles Arts d'Orleans.

daren a treballar a la Cort diverses vegades, i confessa que estava orgullós d'aquest reconeixement. Segurament la gran diferència amb els seus contemporanis és aquesta convicció sobre la llibertat de l'artista: refusà de ser un pintor de cort diverses vegades (ell en deia “les cadenes d'aurades de la cort”), estava disposat a negociar la mida del quadre, però no el tema ni l'estil, que s'havien de deixar a la inspiració del moment (tal i com ens recorda Scott, fins i tot Bernini havia de deixar esbossos perquè els examinessin i Cortona es queixava que mai no havia pogut triar un tema). Els seus clients i biògrafs, com Baldinucci, quedaven sorpresos de la seva actitud —per exemple, no fixava els preus dels seus quadres. Rosa aprofitava les exposicions com la que es feia per St. Josep per a fer publicitat de les seves obres, en comptes de seguir la pràctica habitual de tenir un patró regular que exhibia al seu palau la nova obra del protegit, perquè així correués la veu de la seva qualitat.

Rosa feia regals als seus amics, com ara Ricciardi o Simonelli, però també considerava que era important fixar preus alts per a elevar la reputació de la professió artística i, per tant, mirà sempre de vendre bé les seves obres. Malgrat que criticava el Papat, els Chigi i gran part de la cúria, també féu obres per a ells —si bé és cert que Rosa es negà a treballar com fins aleshores feien els artistes— i malgrat que pogué viure sense “enca-denar-se” a cap cort, sí que buscà els seus clients en les exposicions i l’incipient mercat artístic, molts dels quals foren reis, clergues, rics, gent que en general menyspreava.⁵⁴ La posició de Rosa en aquest darrer sentit, ens sembla molt representativa dels artistes del sis-cents que inicien una certa protesta, l’actitud dels quals a mitjan segle XVII no és encara la d’un artista ja emancipat del sistema de mecenatge tradicional, i per tant lliure de criticar qui vulgui. Cal tenir en compte que la condició de l’artista en la societat de l’època barroca és molt complexa i molt inestable: els canvis en l’estructura del món artístic, amb famílies de mecenes que varien, la presència ja dels marxants d’art i d’intermediaris, els gustos artístics canvians del Vaticà segons el Papa que governava, entre d’altres factors, deixen l’artista enmig de situacions molt variables, les quals afecten el funcionament del món artístic. Salerno assenyala, de fet, que “la refutació del mecenes i la polèmica contra el comitent són un dels fenòmens més importants del sis-cents”. Salerno divideix l’actitud dels artistes del sis-cents segons la seva actitud cap al comitent i el sistema establert en tres grups: “aquells actius en públic, aquells voluntàriament o no conformes, però tranquils, i aquells decididament rebels i d’actitud escandalosa i fins i tot anàrquica, representants del desacord més obert”.⁵⁵ Però, si realment encara cal esperar per veure sorgir un artista més lliure de lligams, mentrestant hem pogut albirar unes crítiques a tot aquest sistema de patronat-

54. És interessant el comentari d’Scott sobre l’actitud de Rosa: “El seu comportament era tan inusual que és temptador imaginar que estava actuant deliberadament (tal com de vegades sembla que actués com un filòsof) per crear una mística sobre la seva pintura que després es podria usar per a incrementar els seus preus”. *Ibidem*, p. 136.

55. L. SALERNO, “Immobilismo politico e accademia” a *Storia dell’Arte Italiana*, vol. 6, Einaudi, Torí, 1981, p. 484-487. L’autor anomena Rosa com un dels exemples més il·lustratius d’aquest últim grup. Cal insistir, però, en el fet que la tradició de l’artista excèntric d’aquesta època existeix en part perquè abans no hi ha fonts escrites sobre la vida dels artistes i és un dels temes preferits de Vasari. Tal com adverteix Burke, “hem de vigilar de no interpretar de manera anacrònica aquestes excentricitats com a bohemisme en el sentit d’un rebuig auto-conscient de la societat burgesa”, P. BURKE, “The Italian Artists and His Roles”, a *History of Italian Art*, Polity Press, Cambridge, 1994, p. 19.

ge que a poc a poc s'anirà afeblint, i Rosa representa un graó important en la consecució de la seva independència.

Romeyn de Hooghe: una carrera coherent: Havent comentat obres d'artistes que havien dut a terme obres crítiques per als dos bàndols involucrats en un conflicte i d'altres que n'havien fet, segons que tot sembla indicar, seguint la seva pròpia iniciativa, reprenem les qüestions que ens plantejàvem al començament amb un cas força inusual a l'època moderna. L'artista holandès Romeyn de Hooghe (1645-1708) ja a la segona meitat del segle XVII va romandre fidel a un comitent al llarg de la seva vida, i per tant, almenys aparentment, en compartia la ideologia. Hooghe ha estat una figura de gran interès, però llargament arraconada. Els autors que l'han anat recuperant en aquests darrers anys, són del parer que destaca entre tota la propaganda holandesa i europea del moment.⁵⁶ Els seus gravats són nombrosos (en va fer més de tres mil cinc-cents) i, tot i que no se sap gaire cosa dels seus inicis, abans de la invasió de Lluís XIV als Països Baixos ja produïa regularment obres polítiques —és interessant que el 1668, essent a París, gravés el Baptisme del Delfí; però des del 1672 s'involucrà plenament en els conflictes europeus i, segons Burke, es convertí en el principal artista de la "croada" contra Lluís, que data d'entre el 1672 i el 1708, any de la seva mort. L'autor britànic en destaca les imatges de les atrocitats contra els protestants francesos el 1685 i les de Lluís com a Faetó i Apol·lo tolit.

Un exemple d'aquest atac directe al rei francès és una imatge gairebé escatològica titulada *La caiguda de les monarquies* (figura 8), posterior al 1689. L'escena representa el Rei Sol, identificat per un raig de sol al cap, assegut damunt una bola del món. Mentrestant, li apliquen una enorme lavativa, que satiritza la seva afició pels enemes. L'utensili fa desembussar la brutícia del ventre reial i la fa rodolar damunt el món. Holanda, com

56. Griffiths creu que, malgrat que avui és només conegut pels especialistes, fou el gravador més delicat i elegant dels seus dies, A. GRIFFITHS, *The Print in Stuart Britain*, British Museum, Londres, p. 282. Landwehr afirma que és autor de més obres de les que avui coneixem i que en la seva època gaudí de molta més fama que no té avui: s'han conservat poemes que el lloen i tingué deixebles i seguidors del seu estil. J. LANDWEHR, *Romeyn de Hooghe (1645-1708) as book illustrator*, Vandendit & Co., Amsterdam, 1970, p. 13-15.

algunes ciutats alemanyes, és una de les zones més afectades per l'efluvi anal. A la xeringa hi ha inscrita la data 1674, al·ludint als greus esdeveniments d'aquell any, representats al fons amb protestants que fugen del foc i el pillatge. Espanya, és representada damunt d'un unicorn i amb orelles de burro. Així doncs, i tal com explica Dixon,

(...) als ulls d'un crític holandès, la política religiosa, militar i territorial de Lluís XIV representada amb la xeringa i la incontinenència resultant del seu ús, ha embrutat el món.⁵⁷



Fig. 8- Romeyn de Hooghe, *La caiguda de les monarquies, després de 1689*, Wellcome Institute Library, Londres.

57. Per a una descripció més detallada, vegeu L. S. DIXON, "Some Penetrating Insights. The Imagery of Enemas in Art", *Art Journal*, vol. 52, Tardor 1993, 3, p. 28.

La ironia i el to divertit d'aquest gravat contrasta, però, amb les il·lustracions fortament expressives i colpidores de la sèrie *Escenes de guerra i crueltats dels francesos als Països Baixos, 1672-1673*, conservades al Deutsches Historisches Museum i que són clarament influïdes per les *Misèries* de Callot. Fan referència a l'atac de les tropes franceses a dos poblets d'Holanda el 1672, quan s'havia donat per acabada la batalla a causa del desglaç, i aprofitant la retirada dels soldats holandesos, es prometé un botí als soldats per atacar les dues viles. Això provocà la ira dels holandesos i "la premsa holandesa va reaccionar ràpidament amb un devessall de pamflets i fulls volants que descrivien i estigmatitzaven l'acció dels francesos amb tants detalls i tan dràsticament com van poder".⁵⁸ Hooghe hi contribuï amb una sèrie de vuit il·lustracions que acompanyaven un text acusatori d'Abraham de Wicquefort, un diplomàtic holandès. Landwehr dubta que Hooghe s'allistés a l'armada, però afirma que "va combatre l'enemic amb els seus gravats satírics, gravats en fulls de notícies que cobrien els principals esdeveniments de la guerra i va escriure i finançar un llibre sobre la invasió de Lluís" i apunta que "sens dubte aquesta empresa privada li donà al ja famós gravador un bonic profit".⁵⁹

És força reveladora de l'actitud de Hooghe la comparació de dos almanacs del 1679 que celebraven la pau de Nijmegen, que apareixen al citat catàleg *Krieg der Bilder*. El gravat anònim francès mostra una imatge triomfal de Lluís XIV entronat en un núvol i abraçant una personificació de la Pau. En canvi, Hooghe representa el mateix esdeveniment amb una trobada fictícia dels tres líders, però, a Lluís XIV, el mostra més allunyat de la taula on es signa el tractat i el vesteix militarment, mentre que Guillem d'Orange i Carles II, el mediador, van vestits de cort. Carles XI de Suècia assenyala un mapa del mar Bàltic amb un gest acusatori i, al fons, tot i que la deessa de la Pau tanca la Guerra al Temple de Janus, aquest està envoltat de vinyetes amb escenes de batalles. Hooghe, doncs,

58. AA. DD., *Krieg der Bilder*, Deutsches Historisches Museum, Berlín 1999, p. 136. En el mateix catàleg se suggereix que aquesta representació de les atrocitats dels exèrcits gals, en la qual es mostra la violència, el pillatge i l'assassinat, segurament devia ajudar a despertar l'opinió en contra de Lluís XIV.

59. L'autor afirma que políticament estava compromès caricaturitzant França i escrivint tractats com *Esopus in Europa*. Vegeu J. LANDWEIIR, *Romeyn de Hooghe*, p. 13.

malgrat celebrar un tractat de pau, no deixa de banda el component crític. En canvi, l'artista francès fa una simple glorificació del seu monarca.

Després dels conflictes amb França, Hooghe es féu responsable de gran part de la imatgeria proorangista en la pugna pel poder a Anglaterra, on Jaume II volia restaurar el catolicisme i Guillem s'hi oposava des d'Holanda. Durant la crisi de 1688-1689 féu moltes obres anònimes, però que se li han atribuït amb molta seguretat, la majoria de les quals anaven dirigides tant al mercat anglès com a l'holandès. Els personatges es repeteixen i així, Lluís XIV és sempre l'Arlequí; sovint també hi apareix el príncep amb un molinet de vent. Això es deu al rumor que van fer córrer els protestants sobre la il·legitimitat del pretès hereu al tron, a causa de la dificultat de l'embaràs de la reina Maria. Hom deia que era fill d'un moliner o del confessor reial, el Pare Petre, potser l'home més impopular d'Anglaterra, que sovint apareix també en aquestes obres, com ara en *L'Europa alarmada pel fill d'un moliner*, amb el grup de Maria i el nen al centre, que duu la seva joguina; a l'esquerra hi ha el Pare Petre parlant amb la "primera" mare, és a dir, la dona del moliner.⁶⁰

Aquests elements, doncs, es repeteixen en les sàtires de Hooghe, en algunes de les quals s'ha suggerit que el molinet agafat pel nadó podria tenir un paral·lel amb el crucifix del clergue, amb implicacions diabòliques, hipòtesi recolzada pel títol de l'obra *L'Epifania del Nou Anticrist*.⁶¹ El propi rei Jaume al·ludí públicament a aquests gravats en una carta al Parlament el 2 de febrer de 1689, quan descrigué a Guillem com "algú que per totes les arts que ha pogut m'ha fet aparèixer tan fosc com l'infern davant la meva gent i tot el món que l'envolta".⁶² Un fet sorprenent comentat per Griffiths, però, és que fins i tot després de la Revolució, no es van produir gravats satírics contra Jaume a Anglaterra. L'autor comenta que el fet que es lluités contra el catolicisme, no suposava recolzar una corona il·legal. Hooghe, evidentment, celebrà la victòria d'Orange amb uns gra-

60. Vegeu C. HARLEY i C. MacLEOD, "Supposititious Prints", *Print Quarterly*, VI, 1989, I, pp. 49-59.

61. Vegeu *Hollstein*, volum IX, n° 154-161. Una tradició artística holandesa usava el molinet com una analogia de la creu. Vegeu M. PRAZ, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Warburg Institute, London, 1947, pp. 224-25.

62. A. GRIFFITHS, *The Print in Stuart*, p. 302.

vats commemoratius i Guillem III el premià fent-lo comissari de mines al comtat de Lingen, a Alemanya.

El 1690, però, un conflicte sobre el poder polític de Guillem III a Holanda el portà a un canvi salvatge de pamflets satírics i calumniosos entre els seguidors de Guillem i el govern d'Amsterdam. De Hooghe fou acusat, entre altres coses, d'ateisme, de gravar il·lustracions pornogràfiques i de cometre incest amb la seva filla. Malgrat que no fou perseguit, Haarlem va prohibir algunes d'aquestes sàtires. Biògrafs posteriors com Arnold Houbraken se'n feren ressó i l'afer enfosquí la seva reputació. A Haarlem, mentrestant, Hooghe hi continuà treballant per a editors d'Amsterdam. I el 1700 la ciutat de Rotterdam li comissionà una sèrie de pintures.

No sabem que Hooghe hagués treballat mai per a algun enemic de Guillem d'Orange, que fes obres per al bàndol catòlic; tal com diu Griffiths, ell fou "el propagandista més incansable de Guillem d'Orange".⁶³ Es tracta, doncs, d'un artista que donà sempre suport a un mateix bàndol en les seves obres crítiques.⁶⁴ Fer conjectures sobre la seva pròpia opinió concreta de tots els afers i personatges que criticà és arriscat i difícil, però almenys podem parlar de les obres de Hooghe com el cas d'una carrera coherent. A més, també és un exemple d'artista molt prolífic en obres crítiques, i d'una qualitat destacable. És inevitable preguntar-nos si Hooghe és l'únic artista de l'època moderna que ha seguit una coherència en la seva carrera en relació amb els mecenes per als quals treballà, i en la crítica de les seves obres. Segurament n'hi deu haver altres casos, però de moment, és un interrogant que queda totalment obert i a l'expectativa d'estudis que aprofundeixin aquestes qüestions.

Hem parlat sobretot del procés d'emancipació de l'artista de l'època moderna com un factor essencial per a analitzar les possibilitats que tenien d'expressar una crítica en les seves obres de manera personal. Hem comprovat que aquestes possibilitats són encara escasses i que, en general,

63. *Ibidem*, p. 300.

64. Tot i que Landwehr en defensa el seu compromís polític, el defineix com una "ment independent", atès que gravà, per exemple, els assassinats de Cornelis i Johann de Witt. Vegeu J. LANDWEHR, *Romeyn de Hooghe the etcher. Contemporary portrayal of Europe 1662-1707*, A.W. Sijthoff-Liden, Oceana-Dobbs, Nova York, 1973, p. 15.

a l'època moderna les obres crítiques es van fer per encàrrec i que no era contradictori treballar per a dos bàndols enfrontats. Malgrat això, hi ha casos d'artistes que tot i adequar-se a aquesta actitud general, en algun moment sí que van fer obres crítiques sense comissió, les quals s'interpreten com a protestes personals. També hem comentat el cas força inusual de la coherència professional de Romeyn de Hooghe, que es mantingué fidel a un sol comitent en les seves obres crítiques. I a desgrat que això va canviant, no podem atribuir un alt grau de compromís en la crítica de les seves obres a l'artista de l'època moderna; ja hem vist com al segle XVII l'artista mostra encara dues cares, una de més crítica i una altra de submissió. D'altra banda, encara desconexem detalls de les seves vides, encara ens manquen estudis concrets de molts casos i segurament encara falta descobrir documents que poden fer variar la interpretació d'algunes obres i l'actitud del seu artista, tal com ha passat recentment amb Jean Duvet.

Però hi ha altres aspectes relacionats amb aquesta possibilitat de protesta o amb l'actitud "mercenària" dels artistes: cada país i cada moment ofereixen unes condicions més o menys idònies per al sorgiment de l'obra crítica. S'hi barregen qüestions polítiques, religioses, socials, és a dir, externes al món artístic, com la censura que s'exerceix, les quals no es poden desvincular de l'estructura interna d'aquest món: els mitjans artístics utilitzats, l'audiència que es pretenia abastar o que s'aconseguia tenir. Algú es podria preguntar, per exemple, per què no hem mencionat cap artista espanyol. La resposta és simple i complexa alhora, ja que el cas d'Espanya pel que fa a la producció d'art crític sembla extrem, l'aparent manca d'obres crítiques a l'època moderna és sorprenent. Però, si bé en part cal buscar les raons d'aquesta situació en el mecenatge centralitzat i poderós de l'església i la monarquia, aquestes raons ens semblen insuficients i fan que se'ns plantegin molts interrogants. Per tant, cal mirar d'omplir un buit bibliogràfic en aquest sentit i explicar per què no podem anomenar cap artista espanyol que fes obres crítiques.

També algú podria interrogar-se sobre la diferent naturalesa de l'art crític a Alemanya, als Països Baixos o a Itàlia. És indispensable d'estudiar el context de cada zona i de cada moment en el sentit més ampli de la paraula per a analitzar el tipus d'art crític que s'hi crea. El simple fet de pertànyer al bàndol perdedor ja pot determinar l'ús de la imatge com una arma (com fou el cas dels Països Baixos envaïts per Espanya), i el fet que coincidissin dos esdeveniments d'extrema importància com la Reforma

luterana i el naixement de la impremta a Alemanya va provocar una riuada d'obres crítiques. Per exemple, Itàlia també va patir molts conflictes al llarg de l'època moderna, però, en canvi, no quedaren tan reflectits com les lluites i competències entre els mateixos artistes o els seus comitents, característica que sembla pertànyer quasi exclusivament al terreny italià.⁶⁵

El que sembla condició indispensable per al sorgiment d'algun tipus d'art crític és l'existència d'un conflicte, però ni aquesta ni altres condicions són infal·libles. L'equació segons la qual quan hi ha un conflicte sorgeix un art crític és del tot insuficient per a explicar el fenomen, car, d'una banda, trobem que no tots els conflictes van acompanyats d'obres amb funció crítica, i de l'altra, és sabut que, de conflictes, n'hi hagut sempre, no tan sols d'ençà del 1750, que és aproximadament quan neix un art crític legitimat socialment. Cal, per tant, tenir en compte factors tant externs com interns del món artístic. Tots aquests aspectes són de gran importància, i no tan sols perquè ajuden a explicar per què sorgeix més art crític en un país o en un altre, en un moment o en un altre, sinó perquè en part en determinen el tipus d'obra i de crítica. Si l'existència d'un conflicte de diversa índole sembla imprescindible perquè hi hagi una crítica, totes les altres condicions varien molt segons el cas, de manera que cal que siguin estudiades amb detall —una tasca que caldrà dur a terme en altres recerques.

Els marges entre els quals l'artista es pot moure en el context d'aquest conflicte i la seva actitud envers la crítica expressada en la seva obra ha estat l'objecte d'anàlisi d'aquest article, en el qual, tal com advertíem al començament, hem mostrat tan sols alguns exemples que ens han semblat significatius de la situació i prou il·lustratius per a mostrar les nostres conclusions. Però és un tema que malgrat el creixent interès dels autors per qüestions semblants, necessita ser estudiat amb més profunditat, i així mirar de descobrir, entre moltes altres coses, si Joseph Werner cap al 1670 pintà Lluís XIV en una bacanal per motius de venjança personal o si ho

65. És important d'assenyalar que Shikes nega que a Itàlia es produís cap mena d'art crític. L'argument és que l'artista italià treballava en una societat tancada, per al patró, l'Església o el Papa, els quals no li permetien d'expressar cap tipus de crítica social. També la Contrareforma i la Inquisició van impossibilitar el naixement de talents satírics. I l'art italià ha estat sempre molt més místic. SHIKES, *Indignant Eye*, p. 59. Per nosaltres, bo i diferir dels atacs protestants contra el Papa, els atacs entre artistes o contra els patrons, també cal considerar-los art crític.

féu, de manera “mercenària”, per encàrrec d’algun altre patró. Cal estudiar i analitzar altres situacions semblants per a anar encaixant les peces d’aquest trencaclosques i poder arribar a explicar el funcionament de l’art crític a l’època moderna i el paper dels artistes que el practicaren.