

# EL RETRAT PERDUT DE GIROLAMO DURAZZO DEL PINTOR MENORQUÍ PASQUAL CALBÓ GRAVAT PER FELICE GUASCONE (1774). CONSIDERACIONS AMB MOTIU DE L'ANY CALBÓ 2017

**Marià Carbonell Buades**

Universitat Autònoma de Barcelona

**Resum:** Recentment s'ha celebrat el segon centenari de la mort del pintor menorquí Pasqual Calbó (1752-1817), un dels artistes més singulars, erudits i cosmopolites de la seva generació. I també dels més negligits per la historiografia artística, no obstant haver-se format a Venècia i Roma i d'haver estat nomenat dibuixant oficial de la galeria de pintures de la cort vienesa. Afortunadament, en ocasió de l'Any Calbó 2017 s'han multiplicat les publicacions i se n'ha millorat el perfil biogràfic i professional. Ara se'n publica el gravat de Felice Guascone del retrat perdut de Girolamo Durazzo, pintat per Calbó a Venècia, i es fan algunes precisions al catàleg.

**Paraules clau:** Pasqual Calbó, Felice Guascone, Girolamo Durazzo, Giacomo Durazzo, W. A. Kaunitz-Rietberg, Giovanni Francesco Brunati, Domenico Corvi, Pinacoteca de Viena, Pintura del segle XVIII, Tractats d'art.

**Abstract:** 2017 marked the bicentennial of Minorcan painter Pasqual Calbó (1752-1817), one of the most singular, erudite and cosmopolitan artists of his generation, as well as one of the most neglected by artistic historiography despite having been educated in Venice and Rome and having been appointed official draftsman in the Picture Gallery of the Viennese Court. Fortunately, with the event of the Year of Calbó 2017, publications have multiplied and his professional and biographic profiles have been improved. Felice Guascone's engraving of the lost portrait of Girolamo Durazzo, painted by Calbó in Venice, is currently being published, and some precisions are included in the catalogue.

**Key words:** Pasqual Calbó, Felice Guascone, Girolamo Durazzo, Giacomo Durazzo, W. A. Kaunitz-Rietberg, Giovanni Francesco Brunati, Domenico Corvi, Picture Gallery of Vienna, Eighteenth-Century Picture. Art Treatises.

La celebració de l'*Any Calbó 2017* a Menorca per commemorar el bicentenari de la mort de l'artista ha suposat un punt d'inflexió historiogràfic, ja que ha propulsat les publicacions i ha posat al dia els coneixements que es tenien d'un personatge encara massa desconegut fora de la seva illa. La bibliografia historicoartística espanyola l'ha ignorat sistemàticament –o només n'ha fet un esment puntual–, tot i que és un dels pintors més singulars, erudits i cosmopolites de la seva generació. I això que la seva memòria s'ha mantingut viva des que l'erudit Joan Ramis y Ramis li va dedicar la primera biografia el mateix any de la seva mort.<sup>1</sup> Aquesta informació va arribar al seu corresponsal Joaquim M. Bover, que la va comunicar al llavors amic Antoni Furió, el qual la va publicar de manera resumida.<sup>2</sup> Pràcticament sense variar-ne una coma, inclosos els errors, la síntesi de Furió va ser publicada de nou per Bover<sup>3</sup> i uns anys més tard per Ossorio y Bernard<sup>4</sup> i el comte de la Viñaza.<sup>5</sup> No té sentit recollir aquí tota la bibliografia existent sobre el pintor, però no fóra just silenciar les aportacions més rellevants, sia perquè han proporcionat dades inèdites o perquè mostren el personatge des d'una perspectiva innovadora. Així, encara que breus, les aportacions de F. Hernández Sanz són un clàssic: va ser el primer a formar una relació d'obres del pintor –no se'n pot dir ben bé un catàleg– i de publicar els índexs dels seus tractats tècnics, a més de transcriure un grapat de documents inèdits d'indole familiar i professional.<sup>6</sup> Si s'exceptua una breu contribució de Cirici Pellicer dels anys seixanta, que sobretot tenia les virtuts de situar el pintor a mig camí entre l'*Aufklärung* kantiana i la sensibilitat preromàntica i de ressaltar l'originalitat de la producció caribenya,<sup>7</sup> caldrà esperar a la dècada dels vuitanta perquè l'artista sigui contextualitzat d'acord amb criteris historiogràfics actualitzats, mèrit sobretot de Guillem Sintès Espasa,<sup>8</sup> de Maria Sintès y de Olivari<sup>9</sup> i dels autors del catàleg de la primera exposició important que li fou dedicada.<sup>10</sup>

**1** RAMIS Y RAMIS, J.: *Varones ilustres de Menorca y noticia de los apellidos que más se han distinguido en ella*, Maó, 1817 (facsimils: Ciutadella-Maó, 1989; La Coruña, 2010), p. 36-40.

**2** FURIÓ, A.: *Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca*, Palma, 1839 (reed. 1946), p. 113-115.

**3** BOVER, J.M.: *Memoria biográfica de los mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*, Palma, 1842, p. 55-57; BOVER, J.M.: *Biblioteca de escritores baleares*, I, Palma, 1868 (facs. Barcelona-Sueca, 1976), p. 140-141. Quan publica la segona obra, Bover ja és enemic arravatat de Furió.

**4** OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1868, t. I, p. 105-106.

**5** CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. J. A. Ceán Bermúdez*, II, Madrid, 1889, p. 89-90 (veu "Calvo").

**6** Entre d'altres, HERNÁNDEZ SANZ, F.: "Estudio sobre las obras didácticas de Pascual Calbo y Caldés", *Revista de Menorca*, VII, 1912, p. 361-386; HERNÁNDEZ SANZ, F.: "Sobre la vida y las obras del pintor Pascual Calbo", *Revista de Menorca*, XX, 1925, p. 33-59. Aquests i altres textos de l'autor van ser reeditats a HERNÁNDEZ SANZ, F.: *Cultura i societat a Menorca*, (edició a cura de J. Salord Ripoll), 2 vols., Ferreries, 1987.

**7** CIRICI, A.: "Pascual Calbo, pintor setcentista menorquí", *Serra d'Or*, 11, 1964, p. 48-53.

**8** SINTÈS ESPASA, G.: "L'obra pictòrica de Pasqual Calbo", *BSAL*, 42, 1986, p. 121-129. Vegeu, a més, SINTÈS ESPASA, G.: "Calbó Caldés, Pasqual", *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. 1, Palma, 1996, p. 353-359.

**9** SINTÈS Y DE OLIVAR, M.: *Pascual Calbo Caldes. Un pintor menorquí en la Europa Ilustrada*, Palma, 1987. Es tracta d'una versió reduïda de la tesi de llicenciatura defensada per l'autora a la Universidad Autónoma de Madrid l'any 1986, sacrificant per raons editorials la documentació que ja estava publicada i la transcripció dels tractats. És el primer intent acadèmic de catàleg raonat i l'apèndix documental recull bona part de la correspondència referent a Calbó que conserven els arxius de Viena.

**10** ANDREU ADAME, C.; HERNÁNDEZ GÓMEZ, M.A.; SINTÈS ESPASA, G.: *Pascual Calbó, la pintura cosmopolita del XVIII*, Maó, 1986. La publicació defuig el format del catàleg convencional i adopta el d'una monografia. Incorpora

Trenta anys més tard, aquells treballs han estat revisats i completats en tres direccions: la narració biogràfica,<sup>11</sup> la catalogació d'obres<sup>12</sup> i l'estudi dels textos tècnics (científics i/o artístics, la frontera no és diàfana).<sup>13</sup>

### Les circumstàncies

En resum, Calbó és un artista prou ben documentat, que ha generat una munió d'estudis monogràfics –com és natural, de qualitat i interès desiguals– i del qual en tenim un perfil biogràfic i professional força raonable. No n'està tot dit, és clar. Alguns aspectes biogràfics romanen submergits en un misteri insondable: la malenconia proverbial, que els descendents atribuïen a mal d'amors, però que podrien tenir una altra explicació, potser innata, de caràcter (en tot cas, des del Renaixement, per suggestió d'Aristòtil, la malenconia s'associa al geni poètic i artístic); o bé: on, quan i amb qui va adquirir coneixements tan diversos, a més del dibuix i la pintura, com ara geometria, trigonometria, física matemàtica i experimental, gnomònica, perspectiva, arquitectura civil i militar i construcció naval, amb els greuges afegits que Calbó tendeix a silenciar les fonts d'informació i que desconeixem el contingut de la seva biblioteca; encara, els motius reals de la fugida sobtada de la cort vienesa, aparentment confortable, per emprendre una carrera més convencional i localista, mal que finalment frustrada, erràtica i plena de contrarietats, inclosa l'aventura excèntrica del Carib. O potser tot ho explica la misantropia? El cert és que aquesta mateixa inquietud d'esperit i l'afany de satisfer una curiositat inesgotable impediren que Calbó culminés la carrera artística amb l'èxit que mereixien la seva habilitat pel dibuix i la seva capacitat inventiva. Perquè, basant-nos en el que sabem fins ara, a Viena també era una estrella que brillava poc o, si es prefereix, infrautilitzada, ja que a pesar del títol oficial concedit per l'emperadriu Maria Teresa, *Delineatori Galleria Imperialis Picturarum, Herr Pascal Calbo* era senzillament el *Zeichner* (dibuixant) d'una col·lecció colossal que comptava amb un director, Joseph Rosa, i dos conservadors, Johann Ignaz Tusch i Georg Gruber, amb més competències que el maonès, tots integrats en una cort gegantina i meticulosament

un apèndix documental d'una dotzena d'instruments. Dels mateixos autors, SINTES ESPASA, G; ANDREU ADAME, C.; HERNÁNDEZ GÓMEZ, M.A.: *Enciclopèdia de Menorca. Tom setzè. Història de l'art I*, Maó, 2004, en particular el capítol dedicat a "Pasqual Calbó (Maó, 1752-1817)", p. 216-225.

**11** PONS I POVEDANO, M.A.: *El Gran Tour del pintor Calbó*, Maó, 2016. L'autor va ser nomenat comissionat de l'any Calbó 2017. És també l'editor de la pàgina web [www.pasqualcalbo.com](http://www.pasqualcalbo.com), que incorpora textos (per exemple, el del seu propi llibre), documents (com ara la nombrosa correspondència) i una bibliografia molt completa.

**12** ANDREU ADAME, C.; SINTES ESPASA, G. (com.): *Pasqual Calbó i Caldés 1752-1817*, catàleg d'exposició, Maó, 2017. Hi ha també col·laboracions de M. A. Casasnovas Camps ("La Menorca de Calbó"), J. Salord Ripoll ("Pasqual Calbó dins la Menorca il·lustrada"), M. A. Pons Povedano (Retrat biogràfic del pintor Calbó"), A. Roca Rosell ("Una obra matemàtica singular. Pasqual Calbó un artista-científic", A. Hernández Gómez ("Catàleg d'obres", juntament amb els comissaris), F. Florit Nin i M. Toldrà Sabaté ("Apèndix documental, juntament amb J. Salord).

**13** SOLER GAYÀ, R.: "Pasqual Calbó: un gnomonicista menorquí del segle XVIII", *La Busca de Paper*, 49, 2004, p. 12-17; VALLHONRAT, J.M. (ed.): "Edició d'un clàssic: *Llibre de Rolletjes de sol*, escrit per Pasqual Calbó i Caldés, entre 1780 i 1812", *La Busca de Paper*, 55, 2006; ROCA ROSELL, A.: "Un curs matemàtic a la Menorca de la Il·lustració, en la commemoració de Pasqual Calbó i Caldés (1752-1817)", *Institut d'Estudis Catalans. Memòria curs 2016-2017*, 2016, p. 229-249 (també en separata); MEAVILLA SEGUÍ, V.; OLLER MARCÉN, A.M.: "Metrologia menorquina en los tratados de matemáticas puras escritos por Pascual Calbó Caldés, 1752-1817", *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, XXIII/1236, 15 de maig de 2018 (en línia). Aquests especialistes anuncien noves publicacions. Hi ha versió digitalitzada dels textos tècnics de Calbó: [www.museudemenorca.com/es/tratados-pasqual-calbo](http://www.museudemenorca.com/es/tratados-pasqual-calbo).

jerarquitzada.<sup>14</sup> Joseph Rosa [Roos] era membre d'una famosa saga de pintors, dedicats sobretot al paisatge i a la pintura d'animals. Va iniciar la carrera professional a Dresde, on va ser col·laborador del gran escenògraf Ferdinando Galli Bibiena, que tornarem a citar més endavant, i professor de pintura de paisatge a l'Acadèmia de la mateixa ciutat. Els dos custodis de la Galeria també eren artistes coneguts, sobretot Johann Ignaz Tusch, retratista i pintor d'història, que havia completat la seva formació a Roma a la mateixa època que Calbó; en canvi, Georg Gruber és menys distingit. A més d'exercir tasques de supervisió i vigilància, aquests professionals es dedicaven a la restauració de pintures. A partir de 1775 la seva ocupació principal va ser el trasllat de les col·leccions imperials des de l'Stallburg al Belvedere Superior i la seva ordenació d'acord amb un nou criteri, per escoles, i dintre d'aquestes respectant la seqüència diacrònica, la qual cosa la convertia en la galeria més moderna d'Europa. I és que, com s'ha dit en més d'una ocasió, recreava una "història visual de l'art". La direcció del trasllat va anar a càrrec de l'esmentat Rosa, encara que l'ideòleg de la nova museografia era Christian von Mechel.<sup>15</sup>

Calbó va obtenir de l'emperadriu Maria Teresa el nomenament com a dibuixant de cort, adscrit a la galeria de pintures, el 19 d'octubre de 1779 –efectiu des del següent 1 de novembre–, amb un sou de 700 florins anuals, per raó de "les seves habilitats i altres bones qualitats"; el mes de desembre del mateix any se li concedia un allotjament provisional al Belvedere superior, millorat el següent mes de febrer amb el que havia ocupat el criador d'abelles, el professor Müntzberg.<sup>16</sup> L'estada va ser efímera, perquè el mes de març de 1780 el pintor obtenia un salconduit signat pel seu protector incondicional, el príncep Kaunitz-Rietberg, canceller imperial, amb la finalitat de traslladar-se a Venècia; el mes de juny ja era a Menorca.<sup>17</sup> No se sap la data exacta de l'arribada del pintor a Viena, però el 31 de desembre de 1778 l'agent austríac a Roma, Giovanni Francesco Brunati, comunicava al canceller la sortida de Calbó cap a la capital imperial, via Florència, amb una bestreta de 25 *zecchini* per a les despeses de viatge i la promesa que arribaria abans de la tardor. De fet, havia sortit de Roma uns mesos abans, ja que una carta datada el 10 d'octubre del mateix any el situa a Venècia. La missiva va ser escrita per Giovanni Antoni Armano, un venecià expert en gravat –en aquesta qüestió era la mà dreta del comte Durazzo, protector de Calbó, com veurem–, i dirigida a Giuseppe Pelli Bencivenni, director de la galeria dels Uffizi: "... Coll'istesa occasione [la pròxima remesa d'un llibre] le manderò un picciolo pastello, ed una miniatura della Rosalba [Carriera] da consegnarsi al Signor Giannini con mia lettera. Il Signor Pasquale Calbo pensionato delle Loro Maestà Reali Serenissime e bravo pittore, passando per di qua [Venècia] mi ha portato de'suoi graditissimi saluti, e molto anche per

**14** Hof und Staats Schematismus (...) Wien, Viena, 1781, p. 404. Calbó ja no apareix en llistats posteriors.

**15** DÉCULTOT, E.: "Zur Entstehung des Museums als «sichtbare Geschichte der Kunst». Christian von Mechels Verhältnis zu Johann Georg Wille und Johann Joachim Winckelmann", a SWOBODA, G. (dir.): *Die Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Band II. Europäische Museumskulturen um 1800*, Viena-Colònia-Weimar, 2013, p. 459-474.

**16** HASSMANN, E. (ed.): *Quellen und Regesten zur Schatzkammer, Gemäldegalerie und zu den drei Kabinetten aus dem Archivbestand des k. k. Oberstkämmereramtes. 1777 bis 1787 mit einem Nachtrag zu den Jahren 1748 bis 1776*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 15/16, 2013/2014, p. 141 (doc. 118), p. 145 (doc. 130), p. 151 (doc. 140). Però els documents del 19 d'octubre i del 27 de desembre de 1779 ja havien estat publicats per SINTES Y DE OLIVAR, M.: *Pascual Calbo Caldes*, p. 99-101.

**17** El salconduit és reproduït i transcrit a ANDREU ADAME, C; SINTES ESPASA, G. (com.): *Pascual Calbó i Caldes*, p. 226-227.

questo le sono obbligato...”<sup>18</sup> De manera que, de pas per Florència, el “bravo pittore” va tenir ocasió d’entrevistar-se amb Pelli Bencivenni, polígraf prestigiós –i prodigiós: els seus diaris o *Efemeridi* abasten vuitanta volums– que estava a punt de publicar un famós *Saggio Storico* sobre la pinacoteca que governava.

El sojorn vienès no degué ser gaire satisfactiu per al pintor, perquè la conducta desordenada que havia manifestat a Roma i que havia arribat a oïda del canceller (“...Pasquale Calbo, ed ha bisogno d’essere diretto, dacché ho inteso aver egli preferentemente poca regola nella sua condotta, e meno nella sua applicazione...”)<sup>19</sup> es varen transformar en hipocondria i depressió. És commovedora la carta que el totpoderós canceller, des del seu palau de Laxenburg, escriu en italià al pintor el 27 d’agost de 1779:<sup>20</sup>

*Io sono veramente afflitto, mio caro Calbo, di sentire che perseverate nella vostra afflizione, la quale non ha nessun fondamento poiché non dovete ne potete ragionevolmente dubitare, ne pure un istante, della mia particolare affezione per voi, e che non dovete punto inquietarvi di non potere lavorare, dgiaché ben lungi di desiderare che voi lavoriate, ogni qual volta o non potete, o non volete lavorare, sono io che voglio che tralasciate ogni applicazione in sino che non vi sarà del tutto passata quella passione di animo che ora vi tormenta, ed è l’effetto dell’aver applicato troppo da qualche tempo, ed esservi dato con ciò qualche ostruzione che vi dà quell’hipocondria che vi travaglia, e che faremo svanire con qualche distrazione, e con un poco di ragionamento e di tempo. Venite qua dunque figlio mio, procureremo di divertirvi, e sopra tutto tenetevi per sicuro una volta per sempre, ch’io sono, e non cesserò mai di essere, vostro molto ma molto affezionato. Kaunitz Rietberg.*

Tanmateix, ni el nomenament com a dibuixant de cort, que li assegurava una economia folgada i una ocupació prestigiosa, ni la protecció paternal de Kaunitz, el qual, segons es pot deduir d’aquesta carta, atribuïa l’abatiment de l’artista a un excés de treball o, més exactament, a una preocupació excessiva per la feina, van fer desistir Calbó del retorn immediat a la pàtria. Calbó, doncs, un exemple més de l’artista com a *vir melancholicus*. I un punt extravagant, podem afegir, com es dedueix de l’episodi de Santo Domingo (1787), quan va tenir l’ocurrència d’ingressar en un convent, però només si el prior subscribia per escrit un contracte que l’eximís de qualsevol dedicació aliena a l’activitat artística.

Poc a poc les incerteses que envolten l’artista s’esvaeixen. Per exemple, ara disposem de molta informació relativa al periple italià. Recomanat –o això és el que hom pressuposa– per Giuseppe Chiesa, pintor d’origen liornès i vicecònsol del Gran Ducat de Toscana a Menorca, Calbó va obtenir passaport de les autoritats britàniques per desplaçar-se a Gènova el 16 de febrer de 1770. Immediatament va entrar en contacte amb Giacomo Durazzo, que en serà un mecenes decisiu. Germà menor del *doge* genovès Marcello Durazzo, Giacomo és un individu ben conegut per la carrera diplomàtica –sobretot, l’ambaixada a Viena entre 1749 i 1752–, la trajectòria com a llibretista i com a intendent general de teatre, música de cambra i espectacles de la cort vienesa (1752-1764) i, encara, l’activitat com a bibliòfil, mecenes i col·leccionista de gravats (set mil dues-centes estampes, aproximadament, sense comptar la col·lecció que havia reunit per al príncep Albert de Saxònia entre 1773 i 1776, formada

**18** TURRIO BALDASSARRI, M.: “Lettere di Giovanni Antonio Armano a Giuseppe Pelli Bencivenni (1778-1779)”, *Paragone*, 49, 2003, p. 63-106, doc. 6. És enginyosa la comparació entre Batoni i Mengs que Armano proposa en una altra carta escrita des de Roma: el primer *fa quello che sa*, mentre que l’altre *sa quello che fa*.

**19** SINTES Y DE OLIVAR, M.: *Pascual Calbo Caldes*, p. 98.

**20** Traduïda al català a ANDREU ADAME, C.; SINTES ESPASA, G. (com.): *Pasqual Calbó i Caldés*, p. 224.

segons algunes fonts per un miler de gravats, després immiscida en l'Albertina de Viena).<sup>21</sup> L'any 1764, per desavinences amb el mestre de capella de la cort vienesa, Georg Reutter el Jove, el qual, juntament amb Metastasio, era contrari a les reformes que impulsaven Kaunitz i ell mateix a favor de l'òpera de Gluck, el comte Durazzo va ser destituït a instància de l'emperador Josep II. Això no obstant, gràcies a la protecció del canceller, va ser nomenat ambaixador imperial a Venècia, càrrec que va ocupar fins a l'any 1784. A més de la residència oficial, el Palau Loredan dit *dell'Ambasciatore* al Gran Canal, i d'un *casino* o *ridotto* a la plaça de Sant Marc –per rebre visites i celebrar tertúlies–, Durazzo es va fer construir una vil·la d'estiueig magnífica a Mestre –desapareguda al segle XIX–, amb teatre i jardins inclosos, on rebia personalitats d'arreu del continent.<sup>22</sup> Era també propietari de residències a Treviso, Pàdua i Gènova, aquesta última molt lloada per visitants estrangers, com Charles de Brosses. A més de Calbó, va protegir el genovès Giovanni David, pintor d'història, escenògraf i gravador; deixeble de Domenico Corvi a Roma des de 1770, es va establir a Venècia al servei de Durazzo entre 1774 i 1776, aproximadament, abans de tornar definitivament a la ciutat d'origen.<sup>23</sup> El cert és que el comte va descobrir aviat les aptituds del menorquí pel dibuix, el va recomanar al canceller Kaunitz i va obtenir d'aquest que fos pensionat a Roma a càrrec de la cort vienesa. En tot cas, va ser Durazzo qui va agombolar Calbó durant l'estada veneciana. Així ho demostra una carta escrita pel comte al canceller austríac el 18 de juliol de 1770, publicada recentment: "J'ai amené de Gênes un jeune homme né de bon Parents à Port Mahon qui dessine assez bien: vous verrez ses premiers essais et cela prouvera peut être a mon cher ami que je suis toujours le même, e que rien ne m'occupe que Lui seul".<sup>24</sup>

Res no se sap dels següents quatre anys, que per Calbó degueren ser de formació intensa en el sentit intel·lectual i professional més ampli, sempre sota la vigilància del seu mecenes. Així, Antoni Roca Rosell detecta afinitats entre l'estructura del tractat d'arquitectura civil de Calbó i el pla d'estudis de l'Acadèmia de Belles Arts de Venècia proposat l'any 1767 per Giovanni Francesco Costa. I, al meu parer, Calbó va aprendre la tècnica del pastel a Venècia, on encara era viu el record de Rosalba Carriera i en la qual llavors excel·lia Lorenzo Tiepolo, mort prematurament l'any 1776. Però també l'ús de l'aiguatinta, tan delicada, que Calbó demostra conèixer en la còpia de les *Sibilles* de Rafael de Santa Maria della Pace (Museu de Menorca), segurament només s'explica gràcies als contactes amb el comte Durazzo, un dels grans *connaisseurs* de gravat del seu temps. A més, Calbó

**21** Entre d'altres, IVALDI, A.F.: "Divagazioni sui Durazzo mecenati di «prestigio»", *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XIX/1, 1979, p. 313-331; PODESTÀ, E.: *Giacomo Durazzo da genovese a cittadino d'Europa*, Ovada, 1992; VALENTI DURAZZO, A.: *I Durazzo. Da schiavi a Dogi della Repubblica di Genova*, Roccafranca, 2004; LEONCINI, L.: *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della collezione Durazzo*, catàleg d'exposició, Milà, 2004; VALENTI DURAZZO, A.: *Il fratello del Doge. Giacomo Durazzo un illuminista alla Corte degli Asburgo, tra Mozart, Casanova e Gluck*, Brescia, 2012; LEONCINI, L. (a cura di): *Giacomo Durazzo. Teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia*, catàleg d'exposició, Gènova, 2012; SCHRÖDER, K.A. (ed.): *The origins of the Albertina. 100 masterworks from the Collection*, Viena, 2014.

**22** IVALDI, A.F.: "Magnificenza e buon gusto inarrivabili". La villa e il teatrino di Giacomo Durazzo a Mestre (1772)", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 2, 2012, p. 181-204.

**23** IVALDI, A.F.: "La villa di Mestre del conte Giacomo Durazzo e il soggiorno veneziano del pittore Giovanni David (1774-1776)", a LEONCINI, L.: *Da Tintoretto a Rubens*, p. 180-195; NEWCOME-SCHLEIER, M.; GRASSO, G.: *Giovanni David. Pittore e incisore della famiglia Durazzo*, Torí, 2003.

**24** LEONCINI, L. (ed.): *In Assenza. Il carteggio Durazzo-Kaunitz di Brno (1748-1774)*, Gènova, 2017, p. 156, reproduïda i traduïda a la web [www.pasqualcalbo.com](http://www.pasqualcalbo.com)

degué d'amarar-se de cultura pictòrica veneciana, encara que en aquell moment era una escola que es precipitava en una crisi profunda, agreujada per la caiguda de la república i l'ocupació francesa de l'any 1797. Ara bé, l'únic record gràfic d'una obra seva d'aquest període, el retrat del P. Durazzo, germà del seu patrocinador, no palesa un interès particular per models venecians. Ni tampoc la producció posterior.

En canvi, es pot resseguir fàcilment l'aprenentatge romà de Calbó gràcies al conjunt de cartes creuades entre l'ambaixador Durazzo, el canceller Kaunitz i l'agent imperial a Roma, l'esmentat Brunati,<sup>25</sup> la majoria recollides ja per Maria Sintes y de Olivar i completades amb alguns exemplars més de publicació recent. La seqüència és a bastament coneguda. A mitjan juliol de 1774 el pintor arribava a Roma per completar la seva formació com a pensionat de la cort vienesa, amb estada al Palazzo di Firenze i una assignació de 600 florins, d'acord amb un programa dissenyat per Kaunitz i Brunati.<sup>26</sup> Després d'alguns dubtes, Calbó va ser enviat al taller de Domenico Corvi, "vero filosofo Pittore, gran maestro, profondo in Teorica, e in Practica, eccelente per il disegno, e l'unico a giudizio universale per instruire e formare de grand allievi", en paraules entusiastes de Brunati, que tanmateix li retreia "non esser troppo felice nel colorito". Ja que Mengs es trobava a la cort espanyola i Pompeo Batoni era bàsicament un retratista, Corvi era la millor opció comparat amb els altres candidats potencials (Niccolò Lapiccola, Ludovico Stern i Laurent Pécheux, una selecció restringida i força peculiar de Brunati). Calbó podia aprendre el *colorire* estudiant l'obra de Rafael, Reni, Correggio, Tiziano, Rubens, Poussin, etc. Una seqüència eclèctica i alhora tòpica. Si Mengs ajornava el retorn, Calbó podia aprendre de Batoni l'empastament ("l'impasto de'colori"), però res més en l'opinió més que discutible de Brunati. L'opció de Corvi s'explica per la situació complexa del panorama pictòric romà de l'últim quart del segle XVIII, una cruïlla estilística on conflueixen els epígons del barroc classicista de Carlo Maratti i els defensors de l'ideal arcàdic, els practicants d'un rococó que havia entrat en fase agònica, els seguidors més o menys pugnaços de l'academicisme que teoritzaven Winkelmann i Mengs, els pioners d'un classicisme encara més depurat i, finalment, alguns experiments incipients de pulsio preromàntica, tendències no sempre o no del tot excloents.<sup>27</sup> En tot cas, la nòmina

**25** FERRARI, S.: "Diplomazia, collezionismo e arte nella Roma del secondo Settecento: Il contributo dell'agente imperiale Giovanni Francesco Brunati", *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, 257, 2007, p. 107-147; FERRARI, S.: "I libri di Giovanni Francesco Brunati. La biblioteca di un funzionario cesareo nella Roma del secondo Settecento", a PETRELLA, G. (a cura di): "*Navigare nei mari dell'umano sapere*" *Biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del XVIII secolo*, Trento, 2008, p. 223-246.

**26** Als *Stati d'anime* de l'any 1775 de la parròquia de San Nicola dei Prefetti el pintor hi apareix registrat, residint al palau de Firenze: "Caldo [sic] Pasquale, pittore, anni 22. Palazzo di Firenze del Gran Duca di Toscana, secondo appartamento, lato destro. Brunati Francesco 52, agente imperiale; Tosetti Domenico 24, servitore, con la moglie Buscegli Teresa 22 e la figlia Maria 2". Vegeu MORANO, A.: "Parrocchia di San Nicola dei Prefetti. Rione Campo Marzio", a DEBENEDETTI, E.: *Studi sul Settecento romano. Artisti e artigiani a Roma. III. Dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, 29 (2013), p. 129-146. Se sabia que durant els anys 1776-1777 es va allotjar als entresols del palau; vegeu AURIGEMMA, M. G.: *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma, 2007, p. 309, encara que el creu "stipendiato catalano".

**27** La bibliografia és molt abundant. Entre d'altres, SESTIERI, G.: *La pittura del Settecento a Roma dal tramonto del Barocco all'avvento del Neo-Classicismo 1670-1780*, Roma, 1988; BARROERO, L.: "La pittura a Roma nel Settecento", a *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milà, 1990, vol. I, p. 383-463; BOWRON, E.P.; RISHEL, J.J. (eds.): *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia-Houston, 2000, en particular el capítol d'E. P. Bowron dedicat a la pintura; PETRUCCI, F. (a cura di): *Dipinti tra rococò e neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, Roma, 2013. Sobre Corvi, vegeu RUDOLPH, S.: "Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento", *Labyrinthos*, 1-2, 1982, p. 1-45; CURZI, V., LO BIANCO, A. (a cura di): *Domenico Corvi*, catàleg d'exposició, Viterbo,

de Brunati era limitada i marginava artistes coneguts, entre els quals hem de comptar alguns *demodés* (Francesco Caccianiga o Mariano Rossi, que tanmateix treballaven per a la família Borghese), altres més receptius a la renovació classicista (Christoph Unterperger, Antonio Concioli), els d'origen foraster o molt vinculats a diferents corts europees (Taddeo Kuntze, David Hamilton, Andrea Casali, Pietro Labruzzi) i els que llavors estaven ocupats en encàrrecs ambiciosos (com ara Tommaso Conca i Domenico De Angelis). Paradoxalment, al contrari del que s'observa en la producció de Giovanni David, l'altre pintor protegit pel comte Durazzo, l'obra coneguda de Calbó no manifesta el mestratge de Corvi, el qual plantejava una alternativa original al *barocchetto* romà i, en general, als epigons barrocs a partir de declinacions classicistes d'arrel renaixentista i de la tradició siscentista bolonyesa.

Sorprenentment, Kaunitz exigia a Brunati molta discreció –en realitat, secret absolut– amb l'objectiu que Calbó es mantingués aïllat dels altres quatre pensionats vienesos (els pintors Johann Ignaz Tusch, Christian Sambach i Hubert Mauer i l'escultor Johann Plutzer)<sup>28</sup> i, cosa encara més desconcertant, sostret al mestratge d'Anton von Maron, deixeble i cunyat de Mengs. Aquesta qüestió la devia desconèixer el comte Durazzo, ja que per iniciativa pròpia va contactar amb el cardenal Francesco Caraffa di Trajetto a fi que proporcionés allotjament a Calbó i en dirigís el programa d'estudis. El prelat va escollir Maron –que l'havia retratat– per amistança amb Franz Herzan von Harras, auditor de la Rota i agent imperial a Roma –a més de col·leccionista d'art i futur cardenal–, que era un gran protector i confident del pintor vienès. El mateix Calbó també havia pensat en Maron, com es dedueix d'una carta de Brunati a Kaunitz: “Ho pure consigliato detto giovane Calbo di non dover per ora ricapitare una lettera d'un suo amico di Venezia che lo raccomanda a Mr. Maron uniformemente ai precisi veneratissimi comandi di Vostra Altezza”. Ara com ara, aquest amic venecià de Calbó continua en l'anonimat.<sup>29</sup> La reacció de Kaunitz va ser irada i, en una carta datada el 6 d'agost de 1774, esbroncava l'ambaixador Durazzo sense miraments:<sup>30</sup>

*Je Vous écris cette fois, mon cher Durazzo, uniquement pour Vous gronder, et vraisemblablement je vous gronderai bien fort, car je suis véritablement fâché. Je Vous avois confié exprès la lettre que j'avois écrite à Brunati, par rapport à Calbo, afin que Vous fussiez informé exactement de mes intentions à son égard, ainsi que des ordres que j'avois donnés en conséquence, et vous devez y avoir vu entr'autres positivement, que je voulois que l'on ignorant à Rome qu'il étoit un pensionné de S. M., et que je ne voulois pas absolument, que jusqu'à nouvel ordre de ma part, hors Brunati, personne au monde ne se mêlât de ce garçon. Or, au lieu de vous conduire en conséquence, comme Vous auriez dû le faire, par la maudite raison qui vous est innée, de ne jamais pouvoir rester tranquille, et de vouloir toujours tenir, comme on dit, à plus d'un crochet, quoique vous devriez en être corrigé pour Vous en être*

1998; BARROERO, L.: *Exempla Virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero*, catàleg d'exposició, Roma, 2005.

**28** Aquesta primera promoció de becaris vienesos va residir a Roma entre 1772 i 1776.

**29** Atès que era súbdit britànic, no és probable que el pintor hagués mantingut contactes amb l'ambaixador espanyol a Venècia, exceptuant la sol·licitud d'un salconduit el mes de març de 1780. Fins a 1771 ho era José Joaquín Andrade de Salas, duc de Monteleagre, i entre 1772 i 1785 ho va ser el famós marquès d'Esquilache. Quant a l'ambaixada britànica, entre 1765 i 1773 va ocupar el càrrec Sir James Wright, antic governador de Virgínia –i, en absència seva, entre mitjan 1769 i mitjan 1771, el comerciant Robert Richie, com a encarregat de negocis–, mentre que entre 1773 i 1789 el representant oficial va ser John Strange, bon viatger, escriptor, col·leccionista i membre de la Society of Antiquaries de Londres. De moment no consten relacions personals de Calbó amb aquests diplomàtics.

**30** La carta està transcrita i traduïda al català a la web [www.pasqualcalbo.com](http://www.pasqualcalbo.com)



*assez mal trouvé, il vous a plu de faire tout le contraire, en vous avisant, de mettre dans ma confiance malgré moi le Cardinal Caraffa di Trajetto, et en le changement même de trouver un logement à Calbo, et de s'eriger en Directeur de toutes ses Etudes et de ses Occupations. Votre Cardinal, qui est le Roi des bavards, n'a eu rien de plus pressé que de le dire à qui a voulu l'entendre, et de me faire par là des tracasseries [...]. S'il vous arrive jamais de vous mêler encore de Calbo, en façon quelconque, dezque j'en serai averti, je l'abandonnerai, et lui ferai retirer sa pension, afin que vous puissiez vous en mêler, tout à votre aise.*

A la fi Calbó i els seus aliats italians es van plegar a la voluntat del canceller. El pla d'estudis estava clar: perfeccionar-se en el dibuix del nu –el taller de Corvi n'era especialista– i en la còpia d'estatuària clàssica, copiar el Rafael de les Stanze vaticanes, etc. El primer consell de Corvi va ser que estudiés anatomia i geometria per tal d'afinar el dibuix i dominar la perspectiva, respectivament. Poc després li recomanava copiar les obres de Rafael i Miquel Àngel, raó per la qual Brunati va obtenir permís de l'arquebisbe Giovanni Archinto, prefecte del palau apostòlic. Per a la còpia de models clàssics hi havia tres alternatives: la galeria del Campidoglio, amb l'inconvenient que les estàtues eren de pedra, inamovibles, col·locades en funció del visitant curiós i no pas d'un aprenent de pintor; l'estudi de Mengs, amb còpies de les millors escultures antigues, però que era freqüentat pels pensionats vienesos; i l'Acadèmia de França, on els models antics estaven més ben il·luminats i col·locats sobre pedestals giratoris. La decisió era òbvia, de manera que Brunati va presentar Calbó al director de la institució francesa, el pintor Charles-Joseph Natoire, aleshores ja molt discutit per la incompetència pedagògica i l'adhesió inalterable al gust rococó; després de vint-i-cinc anys en la direcció, va ser substituït pel més innovador Joseph-Marie Vien l'any 1775, coincidint amb l'arribada de Jacques-Louis David com a *pensionnaire*.<sup>31</sup> Natoire havia estat avisat prèviament de l'assistència del menorquí pel cardenal de Bernis, representant de Lluís XV a Roma.<sup>32</sup> L'Acadèmia tenia la seu al palau Mancini, a la via del Corso, a prop doncs de la residència de Calbó; a la planta baixa disposava d'una galeria molt completa de reproduccions d'estàtues antigues i de dues sales per a l'estudi del nu. Anys enrere havia estat visitada pel mateix Kaunitz. Assistir a l'Acadèmia no significava la socialització de Calbó, desconnectat també dels becaris francesos, sobretot perquè Brunati compartia l'opinió d'alguns artistes romans sobre el "cattivo gusto" de l'escola francesa. En la mateixa línia, com ja va explicar Walter Wagner,<sup>33</sup> Kaunitz pensava que els francesos havien substituït la creativitat pel luxe. I, també, que els pintors germànics tenien més passió que instrucció i, en conseqüència, calia dotar-los d'una formació sòlida. En aquest sentit, el pla de treball dissenyat per al menorquí s'adaptava al programa que l'Acadèmia vienesa havia dissenyat per als seus becaris, redactat per Maron i aprovat per Kaunitz l'any 1772: dibuix per a principiants, dibuix de còpies d'escultures antigues, estudis d'anatomia, formació arquitectònica (és a dir, matemàtiques, mecànica, perspectiva, ordres clàssics, etc.) i lliçons d'història, història de l'art, mitologia, etc.

**31** BAYARD, M.; BECK SAIELLO, E.; GOBET, A.: *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Rennes, 2016. Per a una nova valoració del paper jugat per Natoire, BENHAMOU, R.: *Charles-Joseph Natoire and the Académie de France in Rome: a re-evaluation*, Oxford, 2015.

**32** Anys enrere Kaunitz i Bernis havien segellat l'aliança entre França i l'Imperi, quan el primer era ambaixador a París.

**33** WAGNER, W.: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Viena, 1967. Més recentment, HASLINGER, K.: *Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert-Reformen unter Kaunitz*, tesi per a l'obtenció del grau de Magister der Philosophie, Universitat de Viena, 2008 (en línia).

L'explicació més plausible de les ordres emanades de Viena és que Kaunitz –paradoxalment, un entusiasta de Winckelmann i Mengs–<sup>34</sup> volia evitar la “germanització” de Calbó, deixant-lo incomunicat de Maron i dels pensionats austríacs. Com deia el filòsof J. G. Herder l'any 1777, “Winckelmann era un tedesco e rimane tedesco anche a Roma”.<sup>35</sup> El mateix es pot fer extensiu a Mengs i Maron, si “germanització” s'entén en un sentit ampli, com es feia en aquell temps. També calia aïllar Calbó fins on fos possible dels francesos, sota el control de Natoire, que encara es mostraven reticents a acceptar els nous plantejaments estètics. Tampoc tenim constància de possibles relacions del menorquí amb els pensionats espanyols, dirigits pel pintor Francisco Preciado de la Vega i protegits per l'erudit agent de la cort espanyola José Nicolás de Azara.<sup>36</sup> Almanco durant l'últim any de la seva estada, Calbó va coincidir a Roma amb els deixebles de Mengs becats per l'Academia de San Fernando: Francisco Javier Ramos, Francesc Agustín, Buenaventura Salesa, Manuel Napoli, a més de Domingo Álvarez Enciso. A la mort del mestre, Azara va proposar que la supervisió dels estudis dels espanyols fos assumida per Maron, però la idea no va triomfar i restaren sota el control de l'esmentat Preciado i de l'ambaixador, el marquès de Grimaldi. Però llavors el menorquí ja havia fet camí a Viena. Altrament, no sembla que Calbó hagi intimat amb la segona remesa d'austríacs ni amb altres quatre pensionats de Kaunitz, milanesos –súbdits, per tant, de l'Imperi–, fins ara desdenyats per la historiografia, dels quals es té notícia per una carta enviada pel mateix canceller a Mengs, que feia poc havia tornat de Madrid, escrita en italià i datada el 30 de juliol de 1777:<sup>37</sup>

*“Ilmo. Sgre. Nell'autunno dell'anno scorso furono da me qui scelti e spediti a Roma in qualità di allievi pensionati dell' Impe[ri]alle Regia corte quattro giovani artisti, cioè due pittori per nome Enrico Füger e Fran[cens]co Linder, uno scultore ch'è Fran[cens]co Zauner e Amadeo Nigelli, disegnatore d'architettura. Si trovano egualmente da qualche tempo nella stessa qualità di Pensionari Pasquale Callio [sic, per Calbó], mandato da me, e quattro altri giovani scelti da Milano, che sono Gaetano de Simoni, [Giuseppe] Cereda, [Giovanni] Bellati e [Joseph] Schöpf. L'oggetto della loro missione a Roma sicome Vs. Illma. può ben immaginarsi è che mediante lo studio delle opere le più eccellenti dell'Antichità e di quelle de più celebri Artisti moderni si applichino a fare de' progressi nelle rispettive arti che professano. Li primi saggi della loro applicazione mandatimi da i primi cinque e così pure dal Simoni e dal Schöpf mi hanno recato motivo di molta sodisfazione e mi fanno sperare che se avessero la sorte di poter vantarsi della protezione e superiore direzione del Raphaele del nostro secolo ch'io ammiro nella persona di Vs. Illma. l'aspettativa delle loro riuscita potrebbe dirsi assicurata.*

**34** KROUPA, J.: “Wenzel Anton, Prince Kaunitz-Rietberg: from «Curiosité» to Criticism of Art”, *Opuscula Historiae Artium. Studia Minora Philosophicae Universitatis Brunensis*, 40, 1996, p. 7-58. A més, l'estudi clàssic de SZABO, F. A. J.: *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753-1780*, Cambridge, 1994.

**35** ROETTGEN, S.: “Tra «Hauptstadt der Welt» e «Deutsches Rom» Note e commenti sulla situazione artistica a Roma dal 1780 al 1800”, a CHIERINI, P.; HINDERER, W.: *Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820*, Würzburg, 2006, p. 273-307, en particular p. 297.

**36** Per a una visió de conjunt, URREA FERNÁNDEZ, J.: *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, 2006.

**37** BURG, H.: *Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich*, Viena, 1915 (reed. Bremen, 2012), p. 37-38. La carta és de nou transcrita, sense esmentar l'obra anterior, per ROETTGEN, S.: *Anton Raphael Mengs. Band 2. Leben und Wirken*, Munic, 2003, p. 567. Un fragment és citat per GARMS, J.: “Artisti austriaci a Roma. L'Andata, il ritorno e la mai natta Accademia”, a BAYARD, M.; BECK SAIELLO, E.; GOBET, A.: *L'Académie de France*, p. 389-401, en particular p. 392-393. Aquest autor ja s'havia ocupat de la qüestió dels pensionats austríacs anys enrere, GARMS, J. (ed.): *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, catàleg d'exposició, Roma-Viena, 1972. Des de l'any 1771 era governador del ducat de Milà l'arxiduc Ferran, fill de l'emperadriu Maria Teresa.

*Confidando io nella singulare umanità di Vs. Illma. verso gli amatori non meno che li professori e scolari delle Arti del Disegno la qualle in Lei felicem[en]te è accoppiata colla sua eccellenza nella Pittura mi rivolgo alla medesima con pregarla perché si compiaccia risguardare con parzialità i suddetti miei raccomandati e dirigerli ogni qual volta ricorreranno a Vs. Illma. co' suoi avisi e consigli: Servirà ad essi un tale favorevole risguardo se lo meritano per incoraggiarli e per la regola del loro studio ed io unirò i sentimenti di riconoscenza a quelli che da lungo tempo per Lei nutrisco di sincera ammirazione e di perfetissima stima."*

Coneixedor de la vanitat del pintor, Kaunitz li demostra admiració, qualificant-lo de "Rafael del nostre segle", i li demana que dirigeixi i aconselli els becaris imperials. A parer seu, els cinc primers artistes citats en la carta, inclòs Calbó, ja havien donat proves de competència, però calia que completessin la formació en la direcció correcta.<sup>38</sup> És a dir, eren artistes joves però ja formats i només calia que es perfeccionessin en el dibuix i la cultura clàssica; en definitiva, que assolissin un gust refinat. Això explica que Calbó, tot i que llavors el seu sojorn romà entrava en la fase final, tingués ocasió de conèixer Mengs, que en va lloar la còpia de la volta de Sant'Eusebio ("...Mengs, il quale è rimasto molto contento ed ha non solo lodato il di lui lavoro, ma aggradito ancora l'attenzione"<sup>39</sup>).

És gairebé impossible que el pintor visqués totalment aïllat, sense més contactes que els pocs individus esmentats. Potser es tractava amb altres menorquins, com es pot inferir de la carta que el maonès Joan Orfila li escrivia des de Roma l'any 1780, assegurant-li que havia complit l'encàrrec d'adquirir pigments a un *coloraro* de la Via delle Vite, una travessia de la Via del Corso.<sup>40</sup> I fóra interessant de saber si es feia amb un compatriota molt singular documentat a Roma els anys 1776-1777, Francesc Seguí Valls, de vida novel·lesca, doctor en ambdós drets i diplomàtic, sovint qualificat d'aventurer, casat amb una filla de Giuseppe Chiesa, el primer mestre de Calbó. A la cúria romana, Seguí era procurador dels ordes religiosos establerts a Menorca, però, mentrestant gestionava la designació com a cambrer del Papa –és a dir, gentilhome de cambra–, i com a agent seu davant la cort anglesa –ambicions desmesurades tractant-se d'un simple jurista–, va ser nomenat gentilhome de cambra del duc de Gloucester, que vivia exiliat a Roma per haver perdut la confiança del seu germà Jordi III d'Anglaterra i al qual el menorquí havia conegut gràcies a la marquesa Chigi. Els menorquins se'n feien creus; l'amic Miquel Comas li escriu: "Estich molt content de veure que es fassa en Cardenals y gent grossa d'aquesta; això per Mahó ha causat un rebombori, sobretot quant l'almirante<sup>41</sup> digué que V. mercè acompanyava sovint al Duc de Gloucester, que V. merced jugava a las cartas ab aquells señorois, que aquells que aquí pretenen més no podrian sols arribar a veure sinó que fos en un dia de funció pública. To[t] hom se mirare un en s'altre y demanar d'ahont havia V. merced tret estas mañas".<sup>42</sup> El cas

**38** Probablement, el nom incorrecte del menorquí (Callio) és un error del baró Joseph von Sperges, a qui Kaunitz havia encarregat la redacció de la carta dirigida a Mengs. D'origen tirolès i col·laborador fidel de Kaunitz, Sperges havia estat cap del departament italià de la cancelleria d'estat austríaca. Conseller artístic de l'emperadriu, llavors representava Kaunitz a l'Acadèmia de Belles Arts vienesa.

**39** SINTES Y DE OLIVAR, M.: *Pascual Calbo Caldes*, p. 97; 1777, [?] novembre.

**40** La paraula *coloraro*, freqüent a Roma, no té traducció. És un adroguer especialitzat en el subministrament de pigments per als artistes.

**41** Probablement es refereix a Robert Mann, llavors almirall (*Vice-Admiral* i *Rear Admiral*) de la flota anglesa del Mediterrani.

**42** PIÑA HOMES, R.: "Francesc Seguí Valls, un diplomático menorquí al servicio de cinco reyes", *BSAL*, 62, 2006, p. 113-134. La dama en qüestió devia ser Violante Gori-Pannilini, vídua del marquès Flavio Chigi-Zondadari. Al seu

és que, de retorn a l'illa, Calbó va pintar els retrats de diversos membres de les famílies Seguí i Poly –dos germans Seguí estaven casats amb dues germanes Poly–, qui sap si recomanat pel mateix Francesc.

Sigui com vulgui, l'única explicació plausible del secretisme que sempre va envoltar la presència de Calbó a Roma és que Kaunitz volgués convertir-lo en un pintor de formació estrictament italiana. No era una idea antinatural si és que el primer mestre del menorquí havia estat Giuseppe Chiesa, oriünd de Liorna, és a dir, del port més important i la segona ciutat més poblada del Gran Ducat de Toscana.<sup>43</sup> Així, a un primer aprenentatge de base italiana, s'havia sumat una segona formació veneciana, a redós de l'ombra protectora de Durazzo, i es completava amb la definitiva instrucció romana, sota la vigilància estricta de Brunati. A Roma, Calbó va dedicar-se a la còpia d'originals famosos, sobretot de Mengs: el *Parnàs* de vil·la Albani, el sostre de la Sala dels Papirs de la Biblioteca Vaticana i l'esmentada volta de l'església de Sant'Eusebio all'Esquilino, que figura la glòria del titular. A més, va fer còpies de Reni (*Erodiade*, és a dir, la *Salomé amb el cap del Baptista* de la Galleria Corsini) i Domenichino (com a mínim, *La cacera de Diana* de la Galleria Borghese i una *Sibil·la*), de les quals Kaunitz n'estava molt content ("ne sono rimasto anche molto soddisfatto di esse"), còpies d'una *Madonna* i d'una acadèmia de Corvi (un Hèrcules assegut),<sup>44</sup> una sèrie completa de plànols de la Fontana di Trevi, etc. S'intueix, però, que l'artista es delia per abordar una pintura d'invenció pròpia, de tema històric, una activitat que es va veure frustrada a causa dels requeriments de Kaunitz. Que n'havia començat una es pot demostrar per una carta de Brunati del 8 d'agost de 1778, "Il prelod[et]to Pittore Sr. Calbo sta ora tutto applicato intorno al suo quadro d'invenzione".

De moment, cap d'aquestes obres s'ha localitzat, o no s'ha publicat. Per exemple, s'han catalogat les còpies en dibuix que va fer Calbó de dos retrats del príncep Kaunitz (Nationalbibliothek de Viena), però mai no han estat publicades. Els exemples es podrien multiplicar. En resum, resta per compondre i publicar un catàleg *raisonné*, a partir dels intents meritoris ja realitzats, com és natural. També caldrà depurar-lo d'atribucions injustificades. Posem per cas, el suposat retrat de l'emperadriu Maria Teresa de col·lecció particular atribuït a Calbó no pot ser del mateix artista que fa els retrats més que satisfactoris de la família del pintor o els de diversos membres de les famílies Poly Taltavull i Seguí Valls<sup>45</sup> (enllaçades, a més, per matrimonis i per negocis); de fet, la dama no va acompanyada de cap atribuït que permeti defensar-ne la identificació –ni tampoc la del retrat masculí que sosté amb la mà dreta, en què s'ha volgut veure un autoretrat del pintor–, deixant

palau de Siena presidia un *salotto* o tertúlia literària. Va ser festejada per Giacomo Casanova i l'any 1777 el Gran Duc de Toscana s'hi referia en termes ambiguament elogiosos ("Casa Zondadari. La sposa fa tutto, è viva, spropositata e molto imprudente"). És molt probable que l'autor de la carta fos l'escultor Ferran Miquel Comes.

**43** Potser no estarà de més recordar que entre 1765 i 1790 el Gran Ducat va ser regit per Leopold d'Àustria, fill de l'emperador Francesc I (i, abans, gran duc entre 1737 i 1765) i de l'emperadriu Maria Teresa; per tant, era germà menor de l'emperador Josep II, a la mort del qual sense descendència el va succeir amb el nom de Leopold II.

**44** L'any 2009 es va vendre en subhasta a Florència un dibuix atribuït a Corvi amb *Hèrcules amb la clava*, en posició d'assegut, el mateix motiu de l'acadèmia copiada per Calbó.

**45** Quant a la parella de retrats dels germans juristes Seguí Valls publicats l'any 1987 per Maria Sintès (SINTÈS Y DE OLIVAR, M.: *Pascual Calbo Caldes*, p. 68 i 120; cat. I.36, I.37) –lluïnt un escut familiar inconfusible–, un està ben identificat (Gabriel Seguí, 1782), mentre que l'altre probablement representa Antoni Seguí, ja que el tercer germà, l'esmentat Francesc mai no va tornar a Menorca.

de banda que és una obra de cronologia anterior o d'un artista molt anacrònic, a més de mediocre. O bé, no tots els retrats del comte de Cifuentes tenen la mateixa qualitat, com ja observava Maria Sintes y de Olivar l'any 1987, encara que en aquest cas la conservació de dos originals (l'esbós dipositat per la família Vives Escudero en el Museu de Menorca i l'oli de la col·lecció Seguí de Vidal, cobrat per Calbó l'any 1784) haurien de permetre afinar l'atribució de les nombroses rèpliques localitzades. En aquest sentit, és prou significatiu que el retrat de cos sencer de Cifuentes que conserva l'Ajuntament de Maó fos adjudicat per Hernández Sanz finalment a Chiesa<sup>46</sup> i que Maria Sintes, tot i mantenir-lo en el catàleg d'atribucions a Calbó, en negués explícitament l'autoria ("la sequedad de su factura, cierta torpeza en la ejecución y la falta general de elegancia de la obra indican que su realización no se debe a Calbo"<sup>47</sup>). En canvi, entre les peces atribuïdes aparentment més convincents hi ha el retrat de dama del Museu de Lluç, procedent de la col·lecció Mulet, tan detallista com delicat, comparable al de Joana Seguí i Poly (col·lecció particular),<sup>48</sup> i el retrat femení que es va exposar a Maó l'any 1986 (col·lecció particular), volatilitzat dels estudis posteriors, que hom identificava amb l'amor infaust del pintor.

Pel que fa a la pintura mural, sorprèn que l'autor del retaule pintat de la capella de S'Aranjassa (antiga propietat dels Poly Seguí, ara a l'Ateneu de Maó), una obra de vocació monumental, alhora sòlida i elegant, un vertader *tour de force* que evoca la disciplina acadèmica de Mengs i dels seus sequaços,<sup>49</sup> pugui experimentar una involució en clau barroca en la pintura d'un sostre que hom anomena *El Parnàs* (col·lecció particular),<sup>50</sup> entre d'altres que li han estat recentment atribuïdes.<sup>51</sup> Al costat d'obres de qualitat, com ara bona part dels

**46** HERNÁNDEZ SANZ, F.: "Sobre la vida". L'autor en tenia prova documental: "En las Casas Consistoriales de Mahón existe un retrato del Conde, de cuerpo entero, desde 1783 en que la Universidad, cumpliendo un acuerdo de fecha 30 de Abril, lo encargó al pintor italiano José Chiesa; este retrato evidentemente es otra copia del de Calbó", és a dir, el de l'antiga col·lecció Vives Escudero dipositat en el Museu de Menorca.

**47** SINTES Y DE OLIVAR, M.: *Pascual Calbo Caldes*, p. 53.

**48** FONT, C. i altres: *Dama amb ventall*, catàleg d'exposició, Palma, 2003, cat. 2. Tanmateix, l'antic propietari no proposava cap autoria; vegeu MULET, A.: *El traje en Mallorca*, Palma, 1955, làm. 22 i p. 52 ("Logrado retrato [...] Siempre nos ha intrigado quién podía ser ella y quién el artista que tan bien pintaba"). L'atribució es deu a Maria Sintes y de Olivar.

**49** Salvant les distàncies, el sant Joan Baptista de Calbó evoca l'homònim de Mengs del museu de Houston, la santa Margalida es pot considerar una musa cristianitzada de Mengs, la glòria de la Mare de Déu deriva de models romans més o menys genèrics, però també de la volta de Sant'Eusebio de Mengs, etc. Per altra part, a parer meu, és probable que el retaule de Calbó servís d'inspiració a l'autor del retaule de la capella de Sant Joan Baptista de Binissaida (Es Castell), que data de 1831. Vegeu PONS OLIVES, LL.: *Capelles i ermites rurals a Menorca*, Maó, 2002, p. 80-81. Entre els fulls solts de dibuixos de Calbó que conserva el Museu de Menorca n'hi ha un amb projectes de retaules.

**50** El títol no és exacte –no hi figuren muses ni poetes ni tan sols el mont Parnàs–, encara que hi aparegui Apol·lo. Possibles significats simbòlics a banda, es tracta d'una reunió de divinitats clàssiques (Apol·lo, Minerva, Hades, Abundància, probablement Flora, amoretts al·lusius a la Fama i a les Arts). D'altra banda, la *Sibil·la Pèrsica* (col·lecció particular) que es va exposar al Museu de Menorca l'any 2017 (cat. 8) no és una còpia –més aviat discreta, cal afegir– del Domenichino, sinó del Guercino (Roma, Pinacoteca Capitolina). A més, crec que l'*Estudi de cap humana* (cat. 4), signat i datat a Roma l'any 1776, és un estudi de l'Evangelista, probablement Mateu, que apareix en primer terme i al costat esquerre de la *Transfiguració* de Rafael (Pinacoteca Vaticana).

**51** HERNÁNDEZ GÓMEZ, M.A.; SINTES ESPASA, G.: *La tradició clàssica de la decoració de residències a Maó*, Maó, 2002; SINTES ESPASA, G.; ANDREU ADAME, C.; HERNÁNDEZ GÓMEZ, M.A.: *Enciclopèdia de Menorca. Tom dissetè. Història de l'art II*, Maó, 2009, en particular el capítol sisè; SINTES ESPASA, G.: "Nous temps, nous estils? Varen introduir els nous governants canvis substancials al món de les Arts?", *Revista de Menorca*, 93, 2014, p. 199-220. En realitat, el fris de la Casa Seguí de Vidal amb al·legories de les Belles Arts, de la Literatura, de

retrats (els autoretrats, els de la pròpia família, els de les famílies Poly i Seguí, entre d'altres), el retaule de S'Aranjassa, les escenes costumistes i populars (des de l'espectacular *Festa al Riu Pla* fins a les encisadores i exòtiques cròniques quotidianes pintades al Carib, a la manera d'un Pietro Longhi antillà, passant pels dibuixos fets a Menorca), s'han catalogat com autògrafes altres peces de qualitat més que discutible, l'atribució de les quals no sempre està a bastament justificada ni per raons tècniques ni per raons estilístiques. Ara per ara el conjunt d'obres documentades –començant per les que estan signades– i d'obres atribuïdes dibuixa el perfil d'un pintor de tècnica irregular i inspiració dubitativa, com ja feia notar Maria Sintès y de Olivar fa trenta anys. Potser el pintor estigués mancat d'una espurna de geni, com assegurava la mateixa autora, però això no justifica una inflació equívoca del catàleg. Al revés, és molt probable que l'expurgació d'obres estilísticament i tècnicament allunyades dels estàndards de qualitat de la producció segura o de la que es pot assignar a Calbó a cop d'una argumentació rigorosa i innecessàriament indulgent ens permetria de recuperar el pintor que s'intuïa de bell antuvi: coherent, innovador i ben singular en el context hispànic. El temps dirà. En qualsevol cas, el tema de la pintura menorquina de cap a 1800 no es pot donar per tancat. A tall d'exemple, no es pot obviar que almanco quatre coetanis de Calbó conreaven el retrat, a més d'altres gèneres pictòrics (Chiesa, Schranz, Duett, Galbis)<sup>52</sup> o que la tradició del barroc tardà subsisteix en la pintura mural narrativa del suís Thomas Stufflecker o Stuflesser descobert fa poc –i encara negligit per la crítica–, que va estar fermat contractualment al compatriota Joseph Duett i que segons sembla és el vertader autor de l'espectacular –i molt atropellat– cicle decoratiu de l'església del Socors de Ciutadella (1797-1799), en el límit de l'obsolescència estilística, cal afegir, sobretot si es compara amb la producció del Calbó més madur.<sup>53</sup>

### El retrat de Girolamo Durazzo

Una obra segura de Calbó, mal que desapareguda, és el retrat de l'*abate* Girolamo Durazzo (Gènova, 1719-1789), que va merèixer la reproducció en gravat. Encara que és citat per la majoria dels experts, sembla que fins ara no ha estat mai publicat ni estudiat en detall, que jo sàpiga. D'aquest gravat calcogràfic (205 x 135 mm.) se'n conserven diversos exemplars: un al gabinet de dibuixos i gravats del Museo Correr de Venècia (fig. 1), un altre a la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonya (Collezione dei Ritratti, cartone

l'Agricultura i del Quadrivi –que reuneix en una escena l'Aritmètica i la Geometria–, és una atribució de Maria Sintès y de Olivar (1987).

**52** D'acord amb el que s'ha publicat fins ara, de Joseph Duett (o Douett o Doyet, la grafia és incerta) són segurs els retrats de Gabi de Martorell (signat) i Pere de Martorell; d'Andreu Galbis, el del canonge Gil Pasquedà Olives (1816); de Giuseppe Chiesa, els del comte de Lannion, els del matrimoni Albertí, signats i datats l'any 1776, etc. Del vedutista Anton Schranz es conserven com a mínim tres retrats, en la tradició del barroc tardà: el de mossèn Antoni Pons Mercadal (de cos sencer, signat i datat l'any 1791), el del bisbe Antoni Vila i el de Jordi III d'Anglaterra (malmès, inspirat en l'original de Johann Zoffany i estilísticament comparable a alguns dels que a vegades s'han adjudicat a Calbó); per altra part, el prevere Pons sosté amb la mà una carta amb dedicatòria al comte de Cifuentes, cosa que pot ser un detall anecdòtic o una pista per revisar l'autoria d'alguns retrats del governador de Menorca. Aquest artista ha merescut estudis recents: BONELLO, G. (ed.): *Celebrating 200 Years of Schranz*, La Valeta, 2017; *The Schranz Family of Artists. A Journey of Rediscovery*, catàleg d'exposició, La Valeta, 2018. Vegeu, a més, AZZOPARDI, J. (ed.): *The Schranz Artists: Landscape and Marine Painters in the Mediterranean (Active, XIX Century)*, Mdina (Malta), 1987.

**53** VILLALONGA VIDAL A.J.; FOL PONS, G.: "El convent i les pintures murals del Socors de Ciutadella. Aportacions documentals per a la seva conservació", *Miscel·lània Gabriel Llopart*, 3, *Randa*, 2009, p. 5-18. El cognom de l'artista és dubtós. Subsisteix a Suïssa i el sud del Tírol en la forma Stuflesser (amb una o dues efes); per exemple, el taller d'imatgeria religiosa Ferdinand Stuflesser fundat l'any 1875 a St. Ulrich (Ortisei, en italià) a Val Gardena.

20, fascicolo 82), un tercer a la Slovenská Národná Galéria de Bratislava (G. 4977); tres més a la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (Bildarchiv und Grafiksammlung). El personatge hi és identificat per una inscripció al peu, *L'Abbate Girolamo Durazzo/ Patrizio Genovese/ Missionario, e Predicatore*, seguida per la signatura del gravador i el lloc d'estampació, *Guasconus Felix dell[ineavit]. sculp[sit]. Genuae*. Una segona inscripció, a la part inferior, ofereix informació complementària sobre l'autor i la datació del gravat (no de la pintura, com veurem més endavant), *Dall'Originale Pittura del Sgr. Pasquale Calbo fatta in Venezia/ l'Anno 1774*. Del retratat se'n tenen poques notícies. Era germà dels esmentats Marcello Durazzo, *doge* genovès entre 1767 i 1769 –casat amb la cosina Maria Maddalena Durazzo, va transmetre la primogenitura– i de l'ambaixador Giacomo Durazzo, que com hem dit va ser el primer protector de Calbó. Tenia també quatre germanes: la culta i afrancesada Clelia, casada amb el cosí Marcello Durazzo, marquès de Gabiano; Lelia, familiarment anomenada Marina, casada amb Giacomo Antonio Balbi, marquès de Piovera; Anna Maria, monja benedictina del monestir genovès de San Leonardo; i Ignazia, priora del convent de l'Annunziata de Castelletto. Com era habitual entre l'aristocràcia, almenys un dels fills menors era destinat a la carrera eclesiàstica. Girolamo es va fer jesuïta als disset anys, encara que no va pronunciar els vots solemnes fins al 2 de febrer de 1753. La documentació de la Companyia confirma que entre 1758 i 1769 feia de missioner volander, sense deixar d'assumir alguns càrrecs a Gènova, com ara superior del Col·legi de jesuïtes des del mes d'octubre de 1758. Entre 1769 i 1773 va ser prepòsit de la Casa Professa, consultor del Provincial, director de la Casa d'exercicis espirituals, superior de les missions, examinador sinodal i predicador quaresmal.<sup>54</sup> L'extinció de la Companyia l'any 1773 el va obligar a replantejar-se el futur. Tot seguit va ingressar en la congregació dels *Missionari Urbani di San Carlo Borromeo*, una associació diocesana que havia fundat l'any 1643 un avantpassat, el cardenal Stefano Durazzo, creador també del seminari diocesà de Gènova. Estava formada per clergues seculars, tenia la seu a l'església dels Sants Cosme i Damià i la seva funció era evangelitzar els barris més pobres i marginals de la ciutat. Els integrants no vivien en comunitat, sinó en privat i gràcies al propi patrimoni o benefici eclesiàstic. A partir de l'any 1739 la institució va obrir la biblioteca pública més antiga de la ciutat, enriquida amb donacions d'alguns dels seus membres; per desgràcia, va desaparèixer pràcticament del tot arran dels bombardejos de l'any 1942. Potser no és casual, per tant, que rere l'efígie del P. Durazzo aparegui una llibreria, a més d'un crucificat. El retratat, que se'ns presenta vestit de prevere –amb sotana, faixí, capa i solideu, tot de color negre–, tenia fama de bon orador i se sap que va predicar a les corts de Roma, Parma, Nàpols i Viena.<sup>55</sup> Es van publicar almanco tres dels seus sermons, dedicats a la coronació del *doge* Giovan Francesco Brignole (Gènova, 1746), a les exèquies del *doge* Giovan Battista Negrone (Gènova, 1771) i a les exèquies de Giuseppe Vignoli, bisbe de Forlì (Venècia, 1782).<sup>56</sup> A més, a Gènova va ser un dels fundadors de les “escoles de caritat” per a nens i nenes pobres i va pagar l'*Opizìo*

**54** SANTOS HERNÁNDEZ S.J.A.: *Jesuitas y obisposados. Los Jesuitas Obispos Misioneros y los Obispos Jesuitas de la extinción*, Madrid, 2000, t. II, p. 350.

**55** Això no obstant, un sermó pronunciat al Gesù de Roma es va convertir en motiu de farsa. Vegeu, *Lettera di frate Cola da Carianello Minore Osservante a Frate Durazzo Gesuita, e Predicatore nel Gesù Nuovo en quest'anno 1760. Dalle Carceri di S. Maria della Nova li 20 Marzo 1760*. Per contra, arran de la prèdica quaresmal celebrada a la catedral de Mòdena li van ser dedicades unes *Rime* (Mòdena, 1765).

**56** DE BACKER S.J.A. i A.: *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, Lieja, 1861, p. 124-125.

del santuari de Nostra Signora della Guardia, destinat als pelegrins i construït a partir de 1780.<sup>57</sup> Era molt devot del Santíssim i de la Verge, en particular sota l'advocació de la Mare de Déu de l'Esperança. L'any 1784 Pius VI li fa oferir infructuosament el bisbat de Forlí; en aquell temps residia a Lucca.<sup>58</sup> Va morir a Gènova i va rebre uns funerals solemníssims, abans de ser enterrat a San Ambrogio, reconvertida en l'església dels jesuïtes des de mitjan segle XVI.

Hi ha proves documentals de la seva amistat amb el famós científic d'origen croat Ruggero Giuseppe Boscovich,<sup>59</sup> també jesuïta, que va passar uns dies allotjat a la vil·la Durazzo de Mestre. En particular ens interessa una carta extensa que, de Mestre estant, el P. Boscovich escriu al P. Durazzo a primers d'octubre de 1772. Després de disculpar-se per no haver-li escrit des de feia més d'un any, li explica que el mes d'agost havia sortit de Milà, on residia habitualment, per passar les vacances en el seguici del duc de Mòdena, hostatjat a la vil·la veneciana d'Elisabetta Cornaro Foscari. El mes següent Boscovich va ser convidat per l'ambaixador Durazzo a passar un temps a la vil·la de Mestre. La carta segueix amb una descripció força detallada de la casa i els jardins per informar el seu col·lega dels avenços de les obres, ja que feia uns mesos que se n'havia anat cap a Gènova, i dels avatars quotidians de l'estiueig aristocràtic, que Boscovich celebra sistemàticament amb dístics llatins. Ara, però, convé de posar en relleu les referències al quadre de Durazzo. Per exemple, quan el visitant confessa que escriu assegut just davant del retrat de l'amic, remarcant-ne l'aspecte natural, l'actitud vital: "Mi trobo sedendo qui a tavolino col suo volto medesimo appeso innanzi sul muro, e contornato da una luminosa cornice dorata, vedendo gli occhi suoi fissati in me, e tutto l'atteggiamento così vivo, che non si può desiderare nulla di più". Més endavant descriu les noves estances, com ara la del seu corresponent: "accanto ve n'è un'altra di sufficiente grandezza, e vaga, e comoda, la quale è realmente posseduta da lei [Girolamo Durazzo], giacchè vi è collocato il suo ritratto somigliantissimo al vero, come ho accennato di sopra". Interinament, però, la cambra era ocupada per Boscovich, del qual Calbó n'acabava de fer també el retrat. Calia posar-los junts, gairebé com si es poguessin donar les mans, un desig purament virtual ja que –deia el narrador– ambdós retrats tenien la forma de bust (tanmateix, Durazzo en mostra una, de mà). El croat n'estava molt satisfet i recalca els progressos de l'artista: "...e il mio ritratto fatto già dalla medesima mano gentile del suo protetto [Calbó] e riuscito a meraviglia dopo tanti mesi di più di studio che egli ha fatto nella pittura...". D'aquest segon retrat no se'n tenen més notícies.<sup>60</sup> La carta

**57** SALVI, G.: *La Madonna della Guardia di Genova. Dio ci parla mediante Maria*, s. I., 2016.

**58** *Gazzeta Universale*, 30 (1784), p. 239 i 42 (1784), p. 335: "Il Vescovado di Forli restato vacante fin dall'anno 1781, per la morte di Monsig. Giuseppe Vignoli, S. S. si è degnata di conferirlo al Sacerdote Sig. Abate Durazzo, nobile Genovese, celebre sacro Oratore, che negli anni addietro ha predicato con gran profitto la Divina Parola nei più rinomati Pulpiti di questa Dominante, essendogli stato trasmesso il Biglietto di avviso in Lucca, ove preferentemente si trova". Però rebutja el nomenament.

**59** Per evitar les dificultats ortogràfiques que genera l'alfabet croat he adoptat l'antropònim italià; en llatí és Rodericus Iosephus Boscovicus.

**60** El retrat més conegut de Boscovich és el que li va fer Robert Edge Pine l'any 1760 a Londres en forma de bust; es conservava al monestir de franciscans de Dubrovnik, però va ser robat l'any 1972. De fet, n'hi havia pintat un altre de cos sencer, del qual no es tenen més dades. Una còpia vuitcentista del primer també va ser robada devers l'any 1990. Menys conegut és un retrat anònim italià amb el personatge de mig cos, assegut, sostenint un compàs i una esfera armil·lar, quan era professor de matemàtiques al Collegio Romano (1756, Museum of Icons of the Serbian Orthodox Church Community, Dubrovnik). Vegeu, entre d'altres, MARTINOVIC, I.: *Ruder Boskovic (1711-1787)*, catàleg d'exposició, Dubrovnik, 1993; MIRNIK, I.: "Roger Boscovich On Croatian Medals",



està datada l'1 d'octubre de 1772, tot i que Boscovich l'havia acabada passada la mitjanit, després de sis hores de redacció.<sup>61</sup> El cas és que fixa un *ante quem* per a la pintura de Calbó, de manera que la data que apareix al peu del gravat (1774) no pot al·ludir a l'execució del retrat, sinó a la del gravat mateix. Ho confirma el fet que el model hi és identificat com a "Missionario" i, com sabem, no va ingressar en dita congregació fins després de l'extinció de la Companyia de Jesús.

Si del retratat es tenen poques notícies, menys n'hi ha sobre el gravador Felice Guascone (Gènova, c. 1749-1830), no obstant la fama de bon retratista que tenia entre els contemporanis, sobretot en el format de la miniatura. Tot i així, ha tingut una fortuna historiogràfica escassa i més aviat negativa: "più vicino al cattivo che non al mediocre [...] Morto in vecchia età senza nome e senza occasioni nell'arte".<sup>62</sup> És autor de quadres narratius per a esglésies genoveses (*Circumcisió* per a San Salvatore, *Visita de Pius VII al port franc de Gènova* per a la catedral de San Lorenzo) o lígurs (dues escenes de la història de sant Joan Baptista i una *Mare de Déu del Rosari* per a Varese Ligure) i d'alguns gravats fets a partir d'originals de Guido Reni i Rubens. Tot i això, són més conegudes i suggestives les obres al·legòriques d'època napoleònica amb arguments republicans, en particular la sèrie conservada al Museo del Risorgimento de Gènova.<sup>63</sup> Fervent defensor dels nous ideals polítics, va ocupar alguns càrrecs de representació. Tractant-se d'un artista discret, no ens ha de sorprendre que el retrat del P. Durazzo hagi estat menystingut.<sup>64</sup> En tot cas, l'original de Calbó –que com a punt de partida tampoc no devia ser de qualitat òptima– només es pot avaluar a través del filtre de l'adotzenat Guascone. De moment, és la primera obra documentada del menorquí, pintat quan tenia vint-i-quatre anys, cap al final de l'estada veneciana, més o manco contemporània dels dos primers autoretrats coneguts de Calbó, que lògicament ens resulten més expressius i inspiradors. En definitiva, es tracta d'una obra encara immadura, de composició convencional i deutora de recursos barrocs rutinaris, com són ara la gran cortina del rerefons –que, tanmateix, contribueix a destacar el rostre–, l'afegit de la llibreria –amb l'objectiu de crear un efecte de profunditat– i la gestualitat retòrica –en sentit literal i en sentit figurat– de la mà dreta. El millor és sens dubte la definició física i expressiva del rostre, com ja ho observava el citat Boscovich. A més, resulta un referent molt útil, un bon element de comparació amb els retrats pintats després del retorn a Menorca, ja que permet calibrar la capacitat d'aprenentatge tècnic i l'evolució estilística del pintor.

*International Conference for the 3rd centenary of the birth of R. G. Boscovich (1711-1787)*, Pavia, 2011 (en línia a la web academia.edu).

**61** *Lettera del P. Boscovich al P. Girolamo Durazzo Fratello del Sign. Ambasciatore Imperiale, scrittagli dal soggiorno di Mestre in Casa dello stesso Ambasciatore, Mestre 1 Ottobre 1772, a Lettere del P. Boscovich raguseo pubblicate per le nozze Olivieri-Balbi*, Venècia, 1811, p. 62-95 (reed. com a separata, Venècia, 1892).

**62** ALIZERI, F.: *Guida artistica per la città di Genova*, I, Gènova, 1846, p. 283; Més benèvol, CASTELNUOVO, E.: *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milà, 1991, vol. 2, p. 864.

**63** MORABITO, L. (a cura di): *Museo del Risorgimento*, Gènova, 1987, p. 118-119.

**64** MAFFIOLI, N.: "Osservazioni sui resti della raccolta di Giacomo Durazzo ambasciatore cesareo a Venezia", *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 23, 1999, p. 83-112, "[el gravat] è di scarso interesse". Guascone va gravar també el retrat de la cantant Anna Morichelli Bosello, signat *Guasconus Felix*.

## Entre art i ciència

Per acabar, cal celebrar els avenços que s'han fet per difondre un dels aspectes més originals de Calbó, la seva faceta com a teoritzador en l'àmbit de diferents disciplines científiques i artístiques, si bé li manca densitat teòrica i actua més com un recopilador o traductor de textos aliens que com un pensador original. Aquest "mètode" no era infreqüent al seu temps ("Varios tractats manuscrits traduïts en menorquí, extrets de Autors varios..."). Al cap i a la fi, el mateix pintor declara que aquestes obres tenen una finalitat propedèutica, no pas especulativa ni filosòfica. Justament per aquesta raó els va redactar en català. És taxatiu pel que fa a l'arquitectura:

*Lo emprès en aquest Tractat de Architectura Civil se dirigex a los Menestrals poch opolents e mediocrement instruïts, que ab dificultat poden comprendre las obras de los millors llibres de este Art, respecte a los Idiomas estrangers, o a los estils molt elevats. Per tant, se explican aquí ab Idioma vulgar todas las parts y proporcions de los cinch ordes de Architectura civil, y la construcción de una cantidad de Archs, Voltas y Escalas más freqüents en los edificios. Las proporcions principales de los cinch ordes són segons Barozzi da Vignola, autor el més preferit entre los Architectos modernos. No se tracterà aquí de los varios materials que se usen o consumexen per las fàbricas, sinó sols se mostrarà el modo de diseñar la arquitectura mencionada per estil de fàbrica, ab el tall de las suas plantillas.<sup>65</sup>*

Si ja s'han començat a estudiar els textos dedicats a les matemàtiques, no es pot dir el mateix dels tractats de perspectiva i d'arquitectura civil i militar. En qualsevol cas, el conjunt de matèries abordades per Calbó, o gairebé totes, estan interconnectades. Segons Antoni Roca Rosell, el recull es pot interpretar com un curs complet de matemàtiques tal com s'entenia a l'època. Per esmentar un precedent prestigiós, es pot recordar el *Cursus Mathematicus* del jesuïta C. F. Milliet Dechales, que dedica només el primer dels quatre toms de la seva obra magna a la teoria estrictament matemàtica (aritmètica, geometria, àlgebra, trigonometria), mentre que els altres toms incorporen l'estereotomia o talla de la pedra, l'òptica i la física matemàtica, la perspectiva –entesa més aviat com a geometria descriptiva–, l'art de la navegació, l'astronomia, l'arquitectura militar, etc.<sup>66</sup> Això no obstant, l'obra escrita de Calbó també es pot entendre com un tractat normatiu d'arquitectura, seguint la tradició barroca. L'exemple de Juan Caramuel pot resultar significatiu perquè la seva cèlebre *Arquitectura civil recta y obliqua* –que potser Calbó només coneixia per via indirecta– va precedida del que el mateix autor anomena "ciències que preceden a la arquitectura" o "ciències y artes de que necessita un arquitecto" (geodèsia, aritmètica, trigonometria, geometria, geografia, astronomia), és a dir, d'allò que considera ciències auxiliars o instrumentals d'una disciplina superior, en el seu cas l'arquitectura. Fins i tot Caramuel dedica unes pàgines a justificar-ho: "pruébase que todas las ciencias se dan la mano entre sí. Explicase si las ha de saber todas con perfección un architecto". No cal dir que, basant-se en l'autoritat de Vitruvi, arriba a una conclusió afirmativa.<sup>67</sup> Com no podia ser d'una altra manera, des del Renaixement tots els tractats d'arquitectura i de perspectiva incorporen nocions de geometria o de matemàtiques en general, llevat que es

<sup>65</sup> La transcripció del text és literal, encara que n'he normalitzat la puntuació i l'accentuació.

<sup>66</sup> MILLIET DECHALES, C.F.: *Cursus seu Mundus Mathematicus*, 4 toms, Lió, 1674.

<sup>67</sup> CARAMUEL, J.: *Arquitectura civil recta y obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen*, Vigevano, 3 toms, 1678-1679 (ed. llatina, 1681; ed. facsímil, Madrid, 1984). És ben coneguda la immensa erudició de l'autor, que va publicar nombroses obres de religió, filosofia, matemàtiques, astronomia, etc.

tractin de simples manuals d'ordres clàssics; així, Serlio dedica el primer tom del tractat d'arquitectura a la geometria, el segon a la perspectiva i la resta –incompleta, com és sabut– a l'arquitectura. Encara és més il·lustratiu un altre exemple: l'any 1765 l'Academia de San Fernando va dissenyar un curs complet d'arquitectura civil que s'aproxima molt al programa desenvolupat en els escrits de Calbó. Encara que només se'n varen publicar dos volums, dedicats a l'aritmètica i a la geometria, respectivament,<sup>68</sup> en el proemi del primer s'exposa el pla sencer, que s'havia de dividir en quatre parts: la primera havia de comprendre aritmètica, geometria, seccions còniques, l'aplicació d'aquestes matèries a l'amidament d'edificis civils, l'esfera i gnomònica; la segona, estàtica, hidrostàtica, qualitats dels terrenys, coneixement dels materials, tall de la pedra i de la fusta, fortificació; la tercera, ubicació i disposició de les construccions, cases de particulars i de camp, conducció d'aigües, fonts; i la quarta, ordres clàssics, perspectiva, òptica, ornament de cases i jardins, monuments i edificis públics. Tot plegat, el projecte didàctic ideat per Calbó no es desvia gaire del que alguns teòrics i algunes institucions especialitzades definien com a curs d'arquitectura.

Com ho anuncia el mateix autor, el text estrictament dedicat a l'arquitectura civil apareix dividit en dues parts: la primera és una explicació dels cinc ordres clàssics, basada exclusivament en la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* de Vignola, un manual que va gaudir d'una fortuna editorial extraordinària des de la primera edició romana de 1562, raó per la qual la identificació de la impressió usada per Calbó és molt difícil; la segona és un promptuari d'estereotomia, probablement inspirat en el *Compendio Mathematico* de Tomàs Vicent Tosca<sup>69</sup> i potser en els *Elementos de Matemática* de Benet Bails,<sup>70</sup> els mateixos models en què es basa la matemàtica de Calbó segons Vicente Meavilla. Al meu parer, pel que fa a l'arquitectura, Calbó s'inspira sobretot en Tosca, no només pel text, sinó també per les làmines, deixant de banda alguna aportació personal.<sup>71</sup> En el cas dels ordres, Calbó confessa dependre únicament de Vignola, mentre que Tosca es mostra més receptiu i flexible, tan pel que fa a les formes (descriu els ordres gòtic, mosaic, atlàntic i "paranímfic", per exemple) com a les proporcions. O bé, si ens fixem en les làmines, Calbó

**68** *Curso de arquitectura civil para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando*, 2 vols. Madrid, 1765: el primer du per subtítol *Tratado de arithmetica*; l'altre, *Tratado de geometría teórica y práctica*.

**69** TOSCA, T.V.: *Compendio Mathematico, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad [...] Tomo V Que comprehende Arquitectura Civil, Montea y Cantería, Arquitectura Militar, Pirotechnia y Artillería*, Madrid, 1712 (facsimil: València, 2000; facsimil: Valladolid, 2006, 2008). L'obra, en nou volums (1707-1715), abasta les mateixes matèries que els textos de Calbó: geometria, aritmètica, trigonometria, estàtica, gnomònica, perspectiva, arquitectura civil i militar, etc. Per a l'arquitectura militar Tosca es refia de textos francesos (de fet, sovint els afusella), mentre que per a la civil s'inspira en Vitruvi i els tractadistes renaixentistes italians, a més de Caramuel i alguns tractats d'estereotomia. Sobre aquesta última qüestió vegeu, entre d'altres, BONET CORREA, A.: "Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII", *Academia*, 69, 1989, p. 29-62; RABASA DÍAZ, E.: "Traza, descripción, razón. Lenguaje y grafismo en los tratados de corte de piedras", a RODRÍGUEZ ORTEGA, N.; TAÍN GUZMÁN, M. (eds.): *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid, 2015, p. 459-494 (l'obra inclou altres estudis sobre estereotomia).

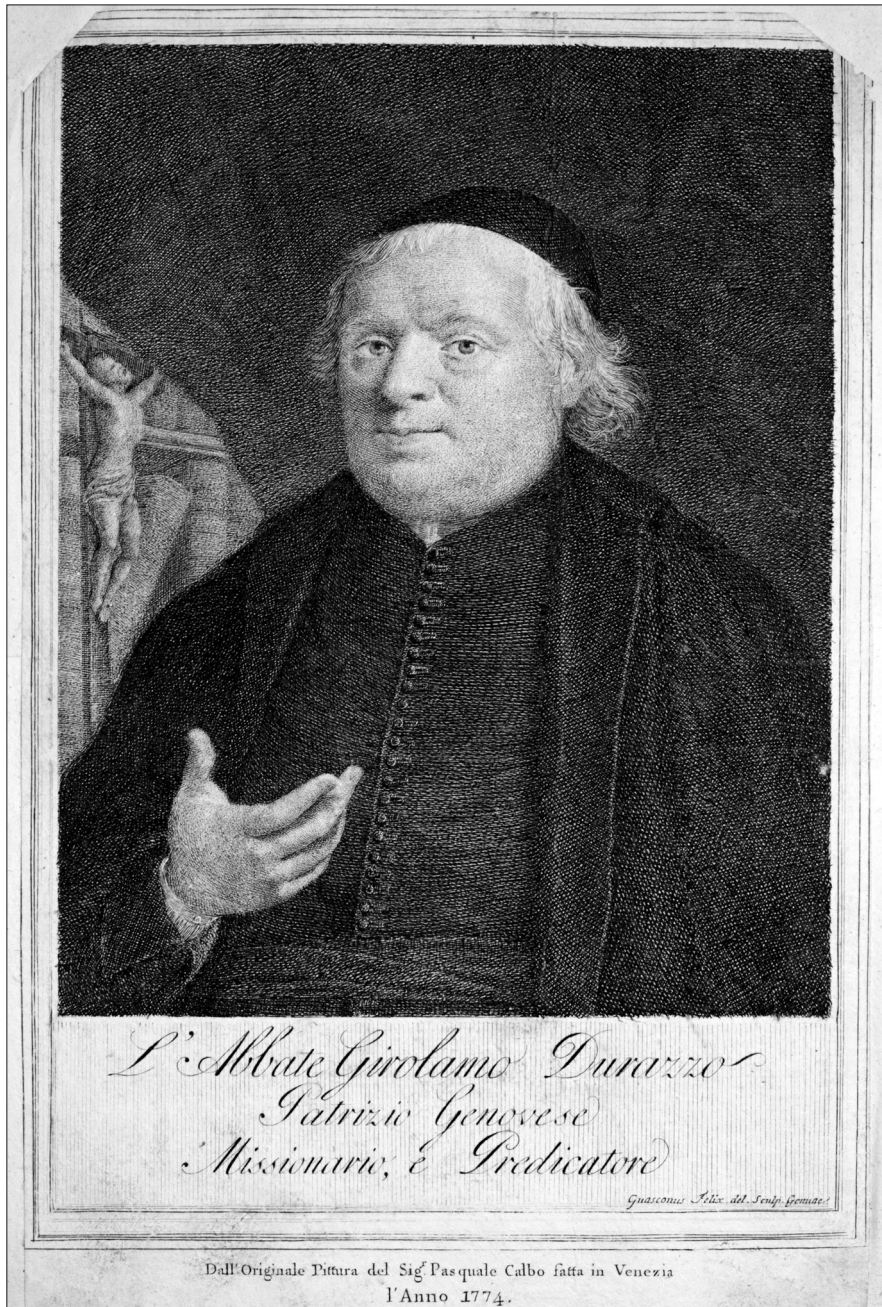
**70** BAILS, B.: *Elementos de Matematica [...] Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil*, Madrid, 1783 (facsimil, *De la Arquitectura Civil*, ed. P. Navascués, COAAT, Múrcia, 1983). Aquesta obra enciclopèdica consta d'onze volums, publicats entre 1772 i 1783. També és autor dels *Principios de Matemáticas*, Madrid, 1776. Els *Elementos* anaven destinats als alumnes d'arquitectura de l'Academia de San Fernando. Bàsicament, són una traducció de textos de J. F. Blondel, Frézier, Palladio, Milizia i Patte, sobretot del primer.

**71** En canvi, Calbó no coneixia o no es va interessar per un text similar, més sintètic: BRIZGUZ, A. G. [ZARAGOZA, A. B.]: *Escuela de Arquitectura Civil*, València, 1738.

és més detallista en la representació de les baranes amb balustres i de les seccions de les escales rectes i helicoidals, posem per cas, o, al revés, suprimeix la planta d'alguna de les voltes reproduïdes per Tosca. A més d'això, Calbó afegeix alçats esquemàtics de façanes de diverses tipologies arquitectòniques, com ara temples i llotges –la identificació és seva–. Una altra font explícita del menorquí, que fins ara no ha estat valorada, és Ferdinando Galli Bibiena. Ho sabem perquè, incidentalment, Calbó fa constar en algunes làmines el nom d'un autor: Vignola o Viñola (fig. 2), Bibiena (fig. 3). En aquest últim cas es refereix, naturalment, al tractat d'arquitectura civil del pintor i escenògraf bolonyès.<sup>72</sup> Les fonts del tractat d'arquitectura militar són més explícites, ja que Calbó al·ludeix al famosíssim mariscal Vauban en repetides ocasions o, d'una manera més genèrica i ocasional, a “autors francesos”. Quant al tractat de perspectiva, el pintor en defensa l'originalitat, si més no una aportació personal més decidida, però és evident que les definicions (línia de l'horitzó, punt de fuga, punt de distància, etc.) i les operacions bàsiques que inclou són deutores de la llarga tradició historiogràfica que es remunta al Renaixement italià. Sigui com sigui, a l'hora d'estudiar a fons el seu tractat, caldrà tenir en compte aquests antecedents i, en particular, el de Bibiena (fig. 4), al marge que els exercicis específics proposats per Calbó puguin tenir una altra font més directa o, per contra, siguin del tot originals (fig. 5). De fet, algunes de les imatges més suggestives del tractat de menorquí, per exemple les representacions tridimensionals de barques, s'aparten de la perspectiva pràctica per a pintors i més aviat s'inscriuen en el camp de la geometria descriptiva; en aquest aspecte, el text és deutor dels tractats de perspectiva d'època barroca.<sup>73</sup>

**72** GALLI BIBIENA, F.: *L'Architettura Civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche*, Parma, 1711. El tractat conté capítols dedicats a la geometria, l'arquitectura civil, la perspectiva, la pintura i la mecànica. Va tenir diverses reedicions, a vegades amb un altre títol: *Direzioni della Prospettiva Teorica [...]*, Bolonya, 1732; *Direzioni a'Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile [...]*, Bolonya, 1745. Hi ha edicions modernes (Nova York, 1971) i en facsímil (Londres, 2017).

**73** Per a una visió de conjunt vegeu, entre d'altres, KEMP, M.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, 2000 (Yale University Press, 1990); ANDERSEN, K.: *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, Nova York, 2007; LÓPEZ VILCHES, I.: “Razón científica y ciencia del arte. La perspectiva en el clasicismo”, *La práctica de la perspectiva. Actas del Simposio internacional, Granada 2008. Perspectiva en los talleres artísticos europeos*, Granada, 2013, p. 375-408.



**Fig. 1** Pasqual Calbó (pintor), F. Guascone (dibuixant i gravador): *Retrat de Girolamo Durazzo*, 1774. Venècia, Museo Correr, Gabinetto Disegni e Stampe (2018 © Photo Archive – Fondazione Musei Civici di Venezia)

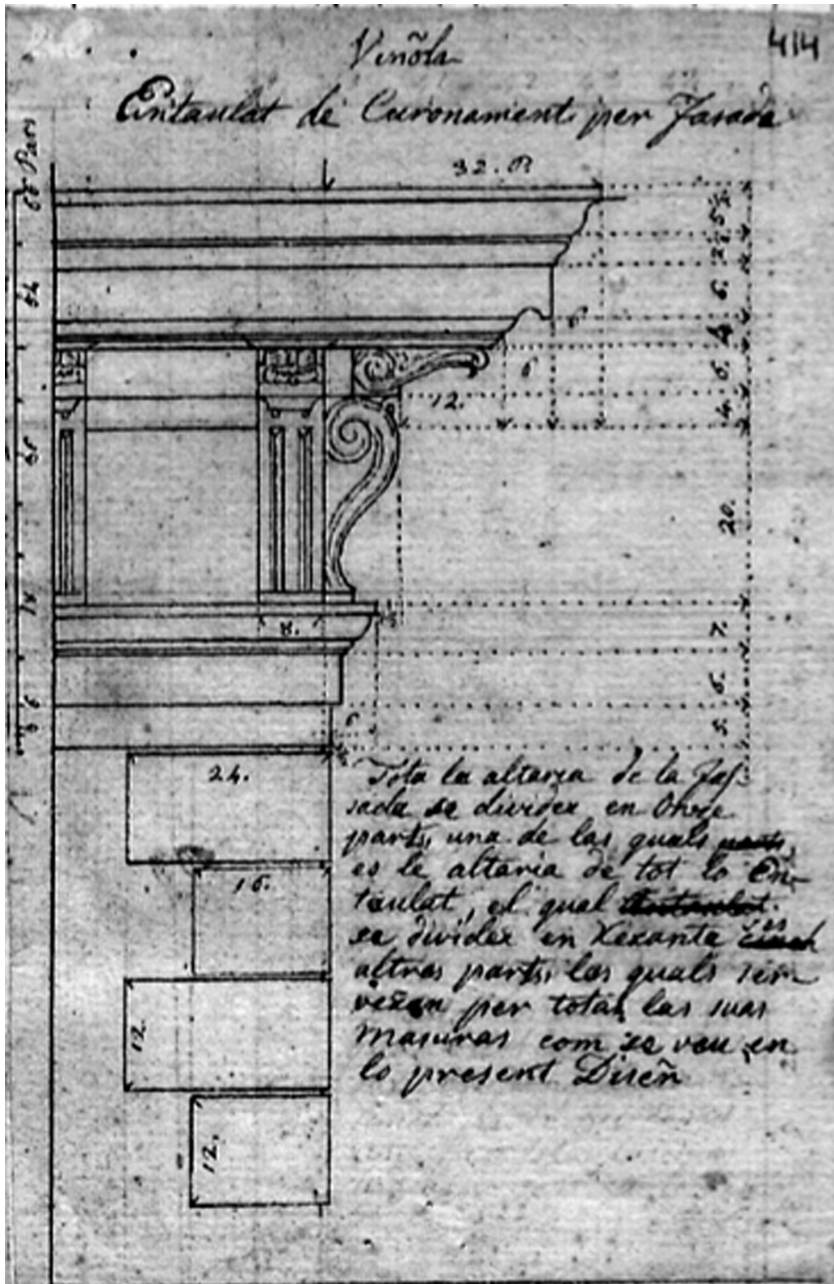
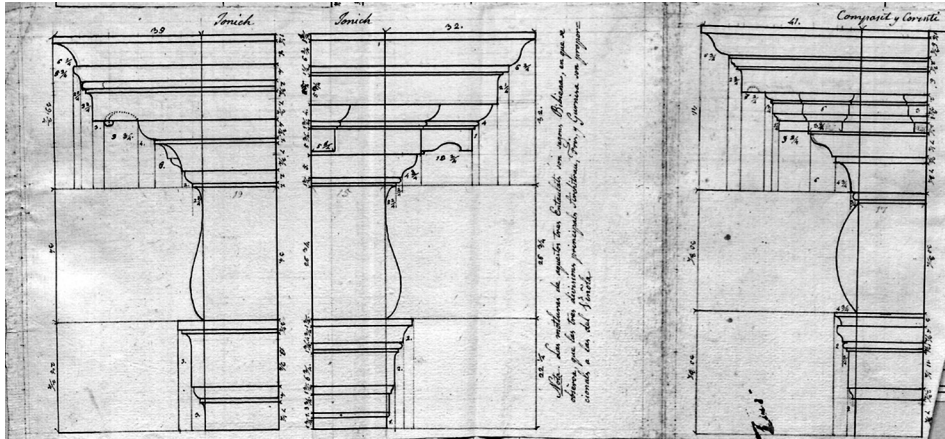
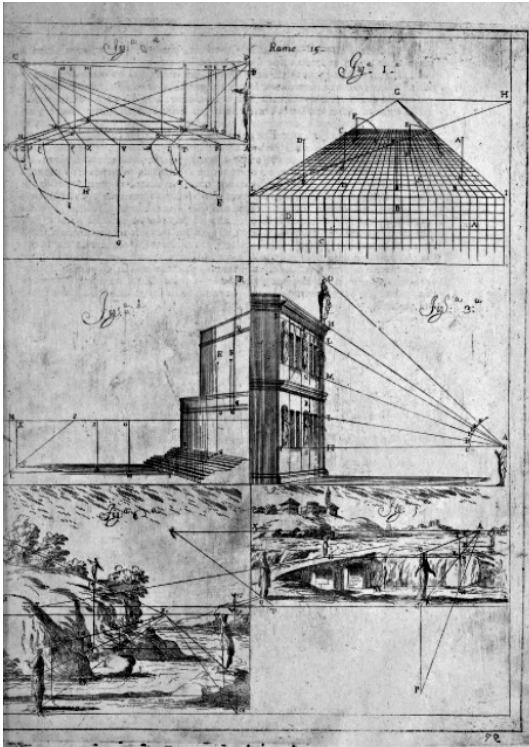


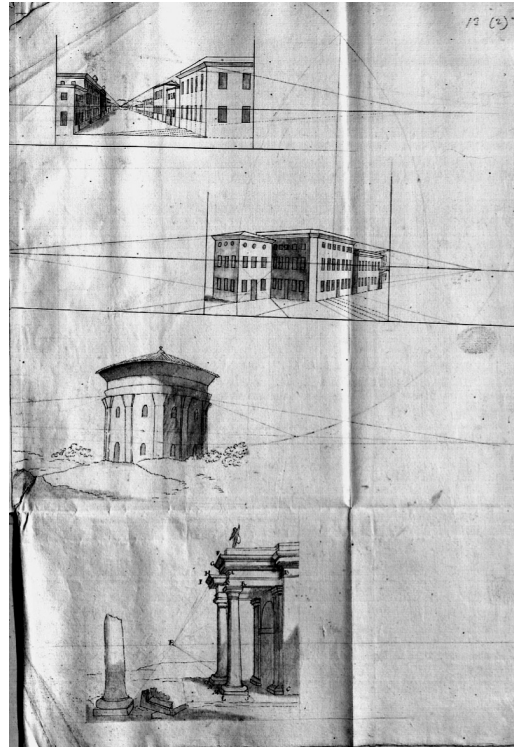
Fig. 2 Pasqual Calbó: *Tractat d'arquitectura civil* (plec solt): entaulament dòric segons Vignola. Maó, Museu de Menorca ([www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo](http://www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo))



**Fig. 3** Pasqual Calbó: *Tractat d'arquitectura civil* (plec solt): Entaulaments segons F. Galli Bibiena, que confirmen les proporcions de Vignola.  
Maó, Museu de Menorca ([www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo](http://www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo))

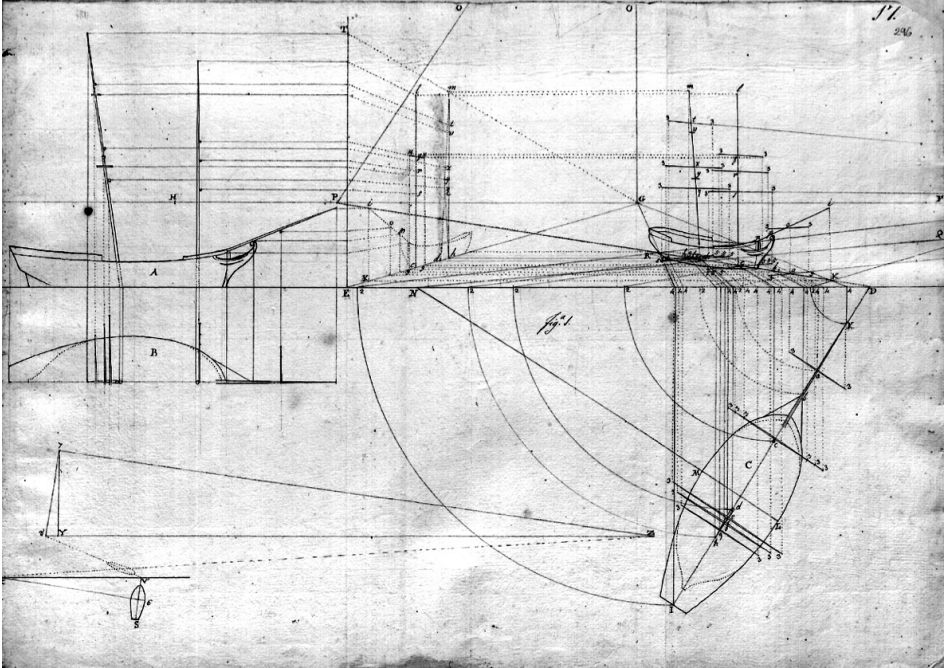


**Fig. 4** F. Galli Bibiena: *L'Architettura Civile* (1711): exercicis de perspectiva  
(foto digital Getty Research Institute)



**Fig. 5** Pasqual Calbó: *Tractat de perspectiva*: exercicis de perspectiva  
([www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo](http://www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo))





**Fig. 6** Pasqual Calbó: *Tractat de perspectiva*: estudi perspectiu d'una barca  
([www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo](http://www.museudemenorca.com/ca/tractats-pasqual-calbo))

