

EVOCACIÓ DE L'ANTIC I MITOLOGIA CLÀSSICA EN L'OBRA DE PASQUAL CALBÓ (1752–1817)

EVOCATION OF ANTIQUITY AND CLASSICAL MYTHOLOGY IN THE WORK OF PASQUAL CALBÓ (1752–1817)

Maria PAREDES BAULIDA*

Al llarg del 2017 el Museu de Menorca va commemorar el bicentenari de la mort de l'artista maonès Pasqual Calbó i Caldés (1752–1817) amb nombrosos actes culturals i una exposició dedicada a la seva obra artística i científica. Les noves dades sorgides arrel d'aquesta commemoració ens han permès un apropament a la percepció de l'*antic* i a l'empremta de la mitologia en l'obra conservada d'aquest pintor –format a Venècia, Roma i Viena entre 1770 i 1780–, fidel a l'hermenèutica il·lustrada del mite i a les pautes estètiques del Neoclassicisme.

Palabras clave: Pasqual Calbó, Il·lustració menorquina, Neoclassicisme, mitologia, al·legoria.

During 2017 the Menorca Museum commemorated the bicentennial of the death of local artist Pasqual Calbó Caldés (1752–1817) with numerous cultural events and an exhibition dedicated to his artistic and scientific work. The new data obtained through these commemorating events allowed a closer look into the perception of the *ancient* and the footprint of mythology in

* Institut Menorquí d'Estudis.

Correspondencia: Institut Menorquí d'Estudis. Camí d'es Castell, 28. 07702 Maó. España.

e-mail: mpbaulida@gmail.com

the work of this painter –formed in Venice, Rome and Vienna between 1770 and 1780–, faithful to the Enlightenment hermeneutics of the myth and the aesthetic guidelines of Neoclassicism.

Keywords: Pasqual Calbó, Minorcan Enlightenment, Neoclassicism, mythology, allegory.

Durant la segona meitat del segle XVIII i primeres dècades del XIX, la nova hermenèutica racionalista del mite conviu amb la persistència de tractats i compendis de caràcter propedèutic per a poetes i artistes que es centren –com en segles anteriors– en la *faula*, és a dir, en un relat dels mites basat preferentment en les *Metamorfosis* d’Ovidi. A la reedició d’antics manuals com la *Genealogiae deorum* de Boccaccio (1494), les *Mythologiae* de Natale Conti, traduïdes al francès el 1612, o l’*Histoire poétique* de Pierre Gautruche (1677), s’hi afegeixen, ja en el XVIII, tractats com el *Dictionnaire abrégé de la fable* (1727) de Pierre Chompré i *Le Temple des Muses* (1733) de La Barre de Beaumarchais, il·lustrat amb gravats de Picart, del qual Pasqual Calbó en posseïa un exemplar. Aquesta nova percepció i ús de la *faula* mitològica s’inscriu en el procés més ampli de construcció d’un nou discurs sorgit de la percepció directa dels testimonis de l’antiguitat –a través de les restes materials, de les excavacions sistemàtiques d’Herculà (1738) i Pompeia (1748)–, mediatitzat per l’antiquarisme renaixentista. Amb ressons de la *Querelle des anciens et des modernes*, els *antiquaires* o amants de l’*antic* ja no s’enfronten als “moderns” que preconitzen el progrés, sinó als defensors d’un *retour à l’antique*, un retorn regenerador a l’Antiguitat front a una modernitat decadent (Fumaroli 2006, 502–504). Aquest antiquarisme crític serà decisiu en l’evolució del gust i en la difusió de l’estètica neoclàssica per tot Europa, tal com manifesta la influència del *Recueil d’Antiquités* (1757) del comte de Caylus sobre una generació de pintors, entre els quals Joseph–Marie Vien (1716–1809) director de l’*Accademia di Francia* a Roma (Fumaroli 2006, 515) durant l’estada de Calbó a la ciutat. L’impacte estètic de les ruïnes, considerades memòria immutable del passat, esdevé font de reflexió: uns hi cerquen els anhels de llibertat i igualtat d’un passat idealitzat (Volney, *Les Ruines, ou Méditation sur*

les Révolutions des Empires, Paris 1791); altres, com els viatgers de l'anglesa *Society of Dilettanti*, una imatge idíl·lica, i artistes plàstics com Piranesi (1720–1778) o Hubert Robert (1733–1808) en construeixen una imatge simbòlica, evocant paisatges arquitectònics nostàlgics, contaminats per l'arquitectura del seu temps. El propi Winckelmann, teòric de l'ideal estètic i literari de l'època, establert a Roma com a *Prefetto dell'Antichità*, venera el món clàssic i considera l'artista com a idealitzador de la realitat. Molts pintors que es formaren a Roma, com Calbó —entre els quals l'escocec Gavin Hamilton, la suïssa Angelica Kauffmann i el francès Jacques-Louis David— s'empeltaren del seu discurs, concretat en noves propostes figuratives sorgides de la confluència entre la recreació d'escenaris, models i temes de l'antiguitat, la tendència a la simplicitat geomètrica i ornamental adients amb noves doctrines estètiques del bon gust, i el discurs racionalista i empirista del nou pensament, l'únic que, *stricto sensu*, podríem considerar com a neoclàssic.

1. Trajectòria artística de Pasqual Calbó: formació, Gran Tour, Menorca

Pasqual Josep Bonaventura Calbó i Caldés, nascut el 1752, en plena dominació britànica de Menorca, va viure la seva infantesa durant el parèntesi de la dominació francesa de l'illa —coincident amb la Guerra dels Set anys (1756–1763)—, i va rebre la seva primera formació artística sota la segona dominació britànica, al taller del pintor Giuseppe Chiesa, vicecònsol de la Toscana a Menorca. Als disset anys viatjà a Gènova amb passaport britànic i, poc després, a Venècia, on va romandre quatre anys sota la protecció de Giacomo Durazzo, ambaixador de l'Imperi Austríac i mecenes de les lletres i les arts, i on potser hauria estudiat a l'*Acadèmia de Belles Arts*, ubicada prop de la Plaça de Sant Marc (Pons 2016, 30–34). Allà ja començà a ser reconegut el seu treball: el 12 d'abril de 1774 “ce jeune qui est plein de génie et de talents”, amb paraules de Kaunitz, rebé de l'emperadriu Maria Teresa una pensió per poder proseguir els seus estudis a Roma, on arribà el 14 de juliol del mateix any (Pons 2017, 35).

El jove artista (vid. apèndix 1) arriba a una Roma tutelada pels Estats Pontificis, suposadament sotmesa a l'anorreament de la intel·lectualitat per part del clergat, però en realitat revifada per la presència constant d'artistes estrangers que, com Anton Raphael Mengs (1728–1779), enceten una fructífera relació amb el món antic que estableix la base teòrica de la nova estètica neoclàssica. L'estament cardenalici, juntament amb els notables de la ciutat, encarreguen a artistes locals i nouvinguts quadres de temàtica diversa: des de la història llegendària i el retrat, a les *vedute* arqueològiques i la mitologia, i això en suports i mides diferents: des de la decoració, al fresc de grans sostres dels seus palaus locals, fins a olis i aquarel·les de petit format, fàcilment transportables, destinats a les col·leccions dels viatgers (Sintes 2016a, 40). Allà, Calbó viu al Palazzo de Firenze sota la tutela de Giovanni Francesco Brunati, arxiver imperial a la Santa Seu i, segons diuen els testimonis escrits, una mica aïllat dels altres pensionats, per ordre expressa de Kaunitz. Serà en aquesta Roma que divinitza l'art que Calbó aprendrà i s'exercitarà en la temàtica mitològica.

Amb la intercessió del cardenal De Bernis, ambaixador de França a la Santa Seu, ingressa el 1774 a la prestigiosa *Accademia di Francia*, aleshores ubicada al Palazzo Manzini, a l'actual Via del Corso. En marxar Mengs a Madrid, Calbó assisteix al taller de Domenico Corvi, un pintor de moda que rebia encàrrecs constants de la noblesa romana, i, per consell de Brunati, a més d'allò que el jove pintor escriu a Kaunitz: “la matina, il nudo e il giorno les statue antiche de l'Accademia di Francia”, cal que el jove aprengui a emprar la paleta de colors mitjançant l'estudi de les pintures de Rafael, Guido Reni, Corregio, Tiziano, Rubens, Poussin i, sobretot, Mengs. De fet, Kaunitz expressà el seu desig que Calbó es formés en el Neoclassicisme i amb tal fi li encarregà alguns “dibuixos acolorits” d'obres de Mengs. Fins a 1778, consta que, també per encàrrec, hauria fet diversos dibuixos de la Fontana di Trevi, alguns paisatges arqueològics i còpies en tècniques i formats diversos d'obres de Rafael i de Domenichino. Però un descontentament profund i problemes d'hipocondria no deixen treballar el jove Calbó i Kaunitz el reclama a Viena (Sintes 2016a, 40–43).

Allà, acut a l'*Acadèmia de Belles Arts* creada sota el patronatge del propi Kaunitz. En aquell moment s'estaven catalogant les obres de la col·lecció imperial de pintura, ubicades en el Palau Belvedere. Calbó viu primer al Palau de Mariahilfe, on imita amb diverses tècniques una obra de la col·lecció de Kaunitz: *Bòreas i Orítia*, un oli de Rubens, entre d'altres, i a l'estiu, a Laxenburg. El 19 d'octubre de 1779, poc abans de complir els 27 anys, és nomenat per l'emperadriu dibuixant de la Cort de la Galeria imperial de Belvedere, però el seu malestar anímic o potser un desengany sentimental el menen a abandonar la Cort el març de 1780, només setze mesos després de la seva arribada a Viena (Pons 2016, 134–135). Amb un salconduit de l'emperadriu torna a Menorca, on resideix fins el 1787 i treballa, bàsicament, el retrat. No serà fins el seu segon retorn a l'illa, després dels tres anys d'estada a Amèrica, que tornarà a la temàtica mitològica. A partir de 1790 obre un estudi de dibuix i geometria arquitectural a Maó i es dedica a la pintura posant en pràctica les múltiples tècniques artístiques apreses en especial durant l'etapa romana (aquarel·la, tinta, pastel, oli, tremp sobre mur, oli sobre metall) decorant els sostres dels casals de la burgesia maonesa. Morí sobtadament el 12 d'abril de 1817.

2. Evocació de l'antic i mitologia clàssica en l'obra de Pasqual Calbó

Calbó va basar el seu aprenentatge com a artista en la còpia, imitació i estudi d'algunes obres de tema mitològic, en especial a Roma i a Viena. Malauradament, la majoria d'obres d'aquesta temàtica eren encàrrecs que no s'han pogut localitzar o no han pervingut. Ens centrarem, doncs, en les deu obres conservades, a més de tres còpies ara desaparegudes, però documentades. Com ja hem dit, Calbó va arribar a Roma el 14 de juliol de 1774. Fruit del seu primer contacte amb les restes antigues de la ciutat és *Paisatge* (vid. apèndix 2), una aquarel·la sobre paper de petit format (8x8 cm.) datada entre 1774 i 1778, que es conserva actualment a la Col·lecció Pons Olives, de Maó, “un paisatge idíl·lic que recorda alguns treballs d'Andrea Locatelli” (Andreu–Desel 2017, 84). Hi observem, en un pla proper, les ruïnes d'un edifici romà no identificat (segurament un caprici arquitectònic) amb tres

columnes d'ordre corinti i el seu entaulament, un fragment del mur de la *naos* (en cas que sigui un temple) i, enmarcant les figures d'una parella de joves amb un gos, un basament amb una urna i una font viva. El color del cel de capvespre realça la llum que es reflecteix en la pedra antiga, la veritable protagonista de l'obra, coberta de vegetació pel pas dels anys. “*Veduta*” *arqueològica* (vid. apèndix 3), és una altra aquarel·la sobre paper (19x27,50 cm) datada el 1776, actualment al fons del Museu de Menorca. Segons el nostre parer es tracta d'un apunt del Fòrum Romà, en què es poden reconèixer les restes conservades de la *pronaos* del temple de Saturn: vuit columnes jòniques sobre entaulament; al davant, restes dels *rostra*, reconvertits en habitatge i, a la dreta del temple, una columna estriada d'ordre corinti: la columna de Focas (s.VII), amb la base encara enterrada tal com es veia durant la dècada del 1770–1780. Els edificis setcentistes del fons s'assemblen als que podem veure en alguns gravats i pintures de l'època i la vegetació denota el pas del segle i atorga un aire arcàdic a tot plegat. Les figuretes humanes en actitud distesa o de feina aporten quotidianitat, i les rodes de carro ens recorden aquell *agrum vaccinum* que havia estat el fòrum. El jove pintor, amb aquestes dues *vedute*, mostra la seva fascinació per les ruïnes, tan pròpia dels viatgers del Gran *Tour*.

Paral·lelament, a principis de 1775, havia fet una còpia del *Parnassus* de Mengs i durant el mes de febrer del 1776, una altra de l'*Allegoria de la història*, també de Mengs, i iniciat la d'altres obres de Rafael, Miquel Àngel i Domenico Corvi (Andreu–Desel 2017, 72). El *Parnassus*, un fresc que Mengs pintà al sostre del Saló de la Villa Albani, és considerat el manifest pictòric de l'incipient estil neoclàssic en la pintura, elaborat a partir d'un tema suggerit per Wincklemann, professor de Mengs i bibliotecari del cardenal Albani. L'*Allegoria de la història*, és també una obra clarament neoclàssica, tant per l'escenari (el Museu Clementí, totalment dedicat al món clàssic) com pel tractament iconogràfic i la tècnica pictòrica: d'aquest fresc pintat entre 1769 i 1772 al sostre de la Sala dels Papirs de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, Calbó en va fer cinc reproduccions entre 1774 i 1776 que foren enviades a Viena per encàrrec de Kaunitz, amb el desig que el jove artista es familiaritzés amb la nova estètica. Posteriorment, durant el 1778, faria

una còpia (ara desapareguda) de *La caccia di Diana* de Domenichino (1616–1617), obra que actualment es conserva a la Sala d'Helena i Paris de la Galleria Borghese: “en aquesta època va fer còpia l'obra de Domenichino *La caccia de Diana* i una altra sibilla, enviades a Viena el 1778” (Sintes 2017a, 42 i ss). Potser aquesta “altra sibilla” seria la *Sibilla cumana*, signada per aquest autor el 1617, també exposada a la Galleria Borghese.

Una de les primeres obres relacionades amb la mitologia que ens ha pervingut és un *Estudi de la musa Polímnia* (llapis, sanguina i paper 41,50x29 cm, actualment a la Col·lecció de Jero Taltavull Moll), datat el 1776, que Calbó va fer en una de les visites d'aprenentatge al Palau Vaticà. Calbó s'inspira en la figura de la musa que apareix a *Il Parnaso* (1510–1511) de Rafael, una pintura al fresc que s'adapta en forma de lluneta a una de les portes de la *Stanza delle Segnature*, actualment dins els *Musei Vaticani*. Del mateix any és una còpia de les *Sibilles* (Aiguatinta sobre paper de 21,50x51,50) que pertany al Fons del Museu de Menorca (vid. apèndix 4): es tracta d'una còpia de *Les Sibilles* (1514) de Rafael, un fresc pintat en una lluneta de la capella Chigi, a l'església de Santa Maria della Pace, per ordre d'Agostino Chigi, banquer papal.

També és de 1776 la *Sibilla pèrsica* (vid. apèndix 5), un oli sobre planxa de metall (36x25,50 cm) que actualment forma part de la Col·lecció Hernández Mora (Ajuntament de Maó). “Sabem per la documentació epistolar, que Brunati va trametre a Kaunitz (1776–1777) dues còpies pintades per Calbó de l'obra homònima de Domenichino” (Andreu–Desel 2017, 80). Tot i així, aquesta obra de Calbó està inspirada la *Sibilla pèrsica* (1647) de Guercino, actualment als Museus Capitolins, i no en la de Domenichino (1614) esmentada, probablement perduda. “El tema iconogràfic de les sibilles és recurrent dins l'etapa de formació del pintor Calbó a Roma (1774–1778), tal com es pot documentar per les cartes dels anys 1776–1777” (Andreu–Desel 2017, 78).

Calbó va fer diverses còpies de l'obra de Rubens *Bòreas arravatant Orí-tia* (1620) de les quals en coneixem dues. La primera és una aquarel·la sobre paper (46x46 cm) datada entre 1779–1780, actualment a la col·lecció de Jero Taltavull (Andreu–Desel 2017, 88). El pintor maonès va

partir de l'original de Rubens pertanyent a la col·lecció de Kaunitz que es conserva a l'Acadèmia de Belles Arts de Viena. Representa Bòreas, el vent fred de l'hivern, raptant la princesa Orítia, filla del rei d'Atenes, segons la versió ovidiana de les *Metamorfosis* (6.675–721). L'altra còpia és al sostre d'una cambra (tremp sobre guix de 5,15x3,99 m) de la Casa Maceda Olives, una mansió construïda a partir de 1792, venuda el 1809 a Jordi Teodor Làdico: segurament aquest mateix any se li encarregà a Calbó la decoració de tres sostres.

En el sostre d'una altra cambra de la Casa Maceda Olives Calbó inicia, el mateix any, un oli sobre tela de 6,23x3,63 m. de forma rectangular, compostat de dos quadrants que emmarquen l'oval central amb una escena mitològica (vid. apèndix 6). En els quadrants hi ha dos *putti* sostenint una lira sobre unes garlandes de flors i unes branques amb fulles (Sintes–Hernàndez 2002, 38). Dins de l'oval central s'hi representa l'escena en què Juno, esposa de Zeus, amb la intenció de venjar-se de Venus, visita Èol, per demanar-li que desfermi els vents violents que té empresonats i provoqui una tempesta marina que faci naufragar la flota d'Eneas (fill de la deessa de l'amor) a fi que el cabdill troià no pugui arribar al seu destí. Tot seguint les paraules de Virgili a l'*Eneida* (1.50–86) Calbó, en una composició equilibrada, i dins de tres vèrtexs d'un triangle marcat per dos parells d'amorets (un d'ells anunciant l'arribada de la deessa) i el braç d'un dels vents, situa, en una pla més elevat, descendint de l'Olimp damunt d'un núvol, Juno, la reina dels déus (inhabitualment representada amb un pit descobert, potser per seduir el déu dels vents) amb els seus atributs: la diadema i el ceptre de reina i la capa sobre el pèplum. Contrasta amb la figura del vell Èol, ubicat a la part inferior, que duu corona de punxes i ceptre com a rei dels vents. Mira Juno i obeeix l'ordre: s'escapen dos vents (Eurus, Notus) bufant amb fúria, tal com diu l'*Eneida* (1.81–82): *ac uenti uelut agmine facto/ qua data porta, ruunt et terras turbine perflant* “els vents, com arrengrerats en columna, es precipiten per la porta que s'obre i bufen arreu dins d'un remolí per les terres”. La figura femenina que hi ha a sota de Juno pot molt ben ser la nimfa Deiopea, regal de Juno a Èol.

Calbó decora un tercer sostre de la mateixa casa amb una composició de caràcter al·legòric realitzada en tremp sobre guix (6,62x4,80 m), també datada el 1809, que, segons la nostra interpretació, podríem intitular “Al·legoria de les arts”, “Al·legoria de la concòrdia entre les arts”, “El despertar de les arts” o “El triomf de les arts” (vid. apèndix 7). “L’escena es troba emmarcada per una sanefa decorada amb garlandes de corretjola, urnes sobre plints i rosasses d’acant” (Sintes–Hernández 2002, 38). Sobre un fons de núvols foscos hi veiem diverses figures en disposició triangular. A la part superior, en el vèrtex, la figura de l’Aurora, deessa de l’alba, obre les portes del dia (la llum, la il·luminació, la il·lustració) i, reflectida en el color rosat dels núvols que se separen, deixa veure el blau del cel, simbolitzant el despertar o principi. La deessa, vestida de groc segons la iconografia habitual, rep les roses que li ofereix un amoret. A la seva dreta, un efeb alat anuncia el “triomf” que es representa al centre: asseguts sobre un núvol, el déu Apol·lo amb una mà sosté la seva lira (com a inventor de la música i la poesia) i amb l’altra agafa monedes d’un cofre i les llença. Al seu costat, Atena (Minerva), deessa de la raó, vestida de guerrera (casc i pectoral amb l’ègida), mira les monedes que van caient mentre sosté amb l’esquerra una branca d’olivera, el seu arbre; als seus peus, una ploma, un volum i dos plecs escrits. El llorer d’Apol·lo floreix en un test al costat de l’olivera: un amoret n’ha teixit una corona. A la dreta, a sota d’Apol·lo, el déu Hades (Plutó, *Dis pater* dels romans, el dispensador de riqueses) o bé Hefest (el Vulcà romà, el déu forjador) sorgeix de les profunditats de l’Avern portant damunt del cap un cofre amb joies. A la part inferior, la Concòrdia (o l’Abundància), assistida per un amoret, és representada segons la seva iconografia: asseguda, amb un llarg mantell i amb una cornucòpia. A l’altra banda, un efeb alat sosté un compàs. La Concòrdia dóna els seus fruits, ja que Apol·lo, déu de les belles arts, i Atena, la del coneixement científic, coincideixen a assenyalar la superioritat del saber i les arts sobre els diners. Calbó hi representa també objectes que li són familiars, com compassos i escaires, làmines de dibuixos i partitures.

Finalment, cal destacar la temàtica mitològico–al·legòrica de les *Sane-fes del saló* de la casa núm. 21 del carrer Isabel II de Maó, realitzades

per Calbó entre 1800 i 1805 en tremp i grisalla sobre mur (12x6 m) al saló noble de l'aleshores anomenada Casa Vidal des Pla des Monestir. La casa havia estat propietat de Joana Seguí Pons, casada amb Joan de Vidal i Seguí: el matrimoni, entre els anys 1767 i 1768, va remodelar completament la casa i Joan Vidal i Seguí (1764–1821), el fill petit d'ambdós, –que a la mort del seu germà Antoni (1805), l'hereu, havia estat nomenat curador dels fills i de les propietats del seu germà– va encarregar a Calbó les sanefes (Andreu–Desel 2017, 164). Els temes i la composició suposen la fusió de les arts del quadríviu medieval –aritmètica, geometria, música, astronomia– amb les arts tècniques i mecàniques –agricultura i arquitectura–, la literatura i la pintura. Sembla ser que el model figuratiu escollit es basa en uns gravats realitzats el 1779 per il·lustrar uns poemes sobre les arts de Tomás de Iriarte seguint la *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa (Andreu–Desel 2017, 166). Totes les arts estan representades per una figura femenina, a la qual acompanyen tres o quatre amoretts i els atributs que la identifiquen a través del codi al·legòric. Ens fixem, com a mostra, en l'al·legoria de la música (vid. apèndix 8), representada per la musa Euterpe, coronada amb el llorer i amb la lira d'Apol·lo a la mà, sostinguda també per un amoret que té als peus unes partitures de música vocal de Niccolò Jommeli (1714–1774), i una tarota a l'altra. En un racó, un violoncel, una guitarra, una tuba penjada i un amoret que estudia una partitura; en l'altre, un violí damunt d'un banc on un altre amoret interpreta una peça (amb una flauta travessera) o estudia unes partitures de Haydn, potser en al·lusió a l'afició per la música del comitent, Joan Vidal i Seguí, que adaptà *La creació del món* traduïda al menorquí que féu Antoni Febrer i Cardona per a violí i guitarra (Dauffí–Paredes 2004). Els paisatges i els elements arquitectònics que apareixen com a fons d'aquestes escenes al·legòriques podrien ser un homenatge del pintor al Comte Giacomo Durazzo, el seu tutor durant l'estada a Venècia (1770–1774), per les similituds que tenen amb el Palau Loredan i amb els jardins de la Vila de Mestre, residències del Comte. Allà, Calbó hauria pogut compartir la passió per la música amb Durazzo, que havia estat director dels teatres de la Cort de l'emperadriu Maria Teresa a la ciutat entre 1753 i 1764 (Sintes 2017b).

3. Fascinació per l'antic i hermenèutica il·lustrada del mite. A manera de conclusió

1. Entre els temes i les figures mítiques tractades per Calbó destaca, en lloc preeminent, el déu Apol·lo, ja sigui com a *musegete*, ja com a déu profètic de l'oracle, a través de la representació de les sibil·les. Muses i sibil·les esdevenen protagonistes en l'etapa romana del pintor: la còpia desapareguda del *Parnassus* de Mengs, l'*Estudi de la musa Polímnia* sobre un detall de *Il Parnasso* de Rafael, la còpia de *Les Sibil·les* de Rafael de Santa Maria della Pace i una imitació de la *Sibil·la pèrsica* de Guercino, totes elles datades a Roma entre 1775 i 1776, en són una mostra. En segon lloc, algunes llegendes mitològiques: una còpia no conservada de *La caccia de Diana* de Domenichino (1778), encara de l'època romana, dues de *Bòreas i Orítia* de Rubens, una de l'època vienesa (1779–1780) i l'altra, del 1809, i del mateix any, *Juno i Èol*, de Menorca. I en tercer lloc, les al·legories, com la desapareguda còpia de *L'Allegoria de la història* de Mengs de la Biblioteca Vaticana (1776), la representació al·legòrica de les arts que veiem en les sanefes de la Casa Seguí Vidal (1800–1805) i *El triomf de les Arts* (1809) de la Casa Maceda Olives.

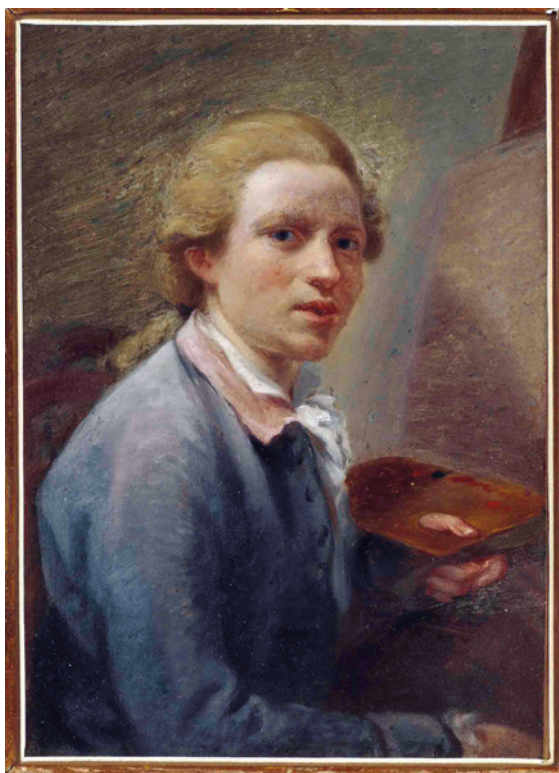
2. Sobre la incidència de determinats corrents estètics en la pintura mitològica de Calbó veiem que, malgrat l'afany de Kaunitz per educar-lo en el Neoclassicisme, durant l'etapa romana no va ser la doctrina estètica, sinó el tractament d'un mateix tema en versions de diferents èpoques allò que va marcar la tria de models d'imitació. És per això que trobem el tema del Parnàs tant des de l'òptica renaixentista que ofereix Rafael com la neoclàssica de Mengs i el de les sibil·les en versió de Rafael, però també dels barrocs Guercino i Domenichino. Cal remarcar, però, en el cas del Parnàs, que les obres de Rafael eren molt apreciades pels il·lustrats, que sovint les prenien com a model i que les darreres obres que copià abans de deixar la ciutat eterna van ser neoclàssiques, precisament de Mengs, entre les quals, *L'Allegoria de la història*. Una altra mostra de la influència de l'estètica neoclàssica en l'autor són les dues *vedute*, datades entre 1776 i 1778 a Roma, que oscil·len entre l'apunt del natural d'una i el caprici arquitectònic de

l'altra, molt en la línia de l'academicisme i dels dibuixos dels *dilettanti* i dels viatgers del Gran *Tour*. Pel que fa al grau d'originalitat, i tenint present la consideració de la *imitatio* i el prestigi que Wincklemann li atorgà, podem comptar com a tals l'*Estudi de la musa Polímnia* i les dues *vedute* romanes (1774–1776) i, ja a Menorca, les sanefes al·legòriques de la Casa Seguí Vidal, i *Juno i Èol* i *El triomf de les arts* (1800–1805) de la Casa Maceda Olives.

3. Finalment, cal fer èmfasi en el caràcter al·legòric d'algunes obres conservades, tant les centrades en divinitats femenines col·lectives com les Muses i les Sibilles, figures mítiques que des de l'antiguitat representen les Arts i l'Endevinació, com les al·legories d'idees abstractes, de les Ciències, de les Belles Arts i les anomenades Arts pràctiques, segons denominació del pensament il·lustrat, que fusionen la pràctica de figuració i acció tradicionals amb nous elements. A l'*Accademia di Francia*, on es va formar Calbó, es considerava l'al·legoria com una categoria superior dels gèneres artístics i, en concret, la representació de divinitats "actuant" amb els seus propis atributs, fusionava mite i al·legoria. En aquest sentit cal esmentar com a possibles eines propèdèutiques per als artistes, a més de l'esmentada *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), de la qual es feren diverses edicions al llarg del XVIII, la interpretació il·lustrada del concepte que aportà Wincklemann en el seu *Essai sur l'Allegorie, principalement a l'usage des artistes* (1766), que la defineix com a "poésie muette" i expressió d'idees mitjançant imatges, llengua universal per als pintors (Wincklemann 1796, 21) i Diderot, que en els seus *Salons* tracta sovint el tema d'allò que anomena *la pensée par l'image*. És precisament aquest codi il·lustrat, que venera les al·legories de les obres d'art de l'antiguitat i les actualitza, el que pot facilitar la interpretació de les obres originals de Calbó.

Apèndix. Selecció d'obres de Pasqual Calbó

Amb la meua gratitud a Cristina Andreu (Museu de Menorca), Marga Carlés (Ajuntament de Maó), Carlos Maceda Olives, Berto Pons Olives, Catalina Seguí de Vidal i Guillem Sintès.



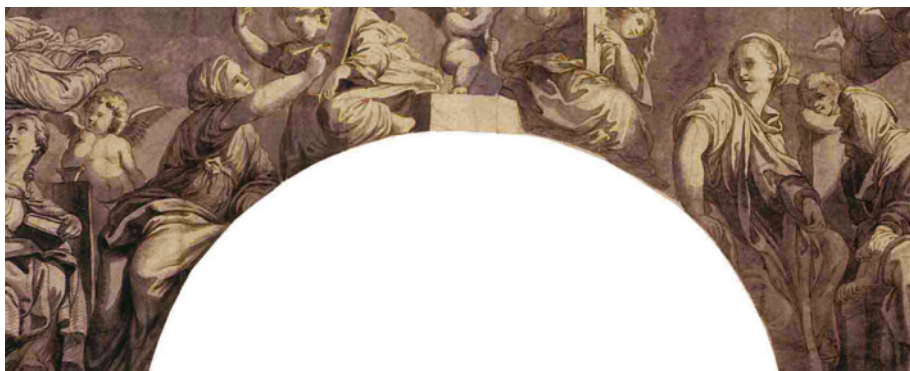
1. *Autorretrat* (1774–1778). Oli sobre planxa de metall (26 x 19 cm),
Museu de Menorca (Maó)



2. Paisatge (1774). Aquarel·la sobre paper (8 x 8 cm),
Collecció Pons Olives (Maó)



3. “Veduta” arqueològica (1776).
Aquarel·la sobre paper (19 x 27 cm), Museu de Menorca (Maó)



4. Sibil·les (1776).

Aiguatinta sobre paper (21,50 x 51,50 cm), Museu de Menorca (Maó)



5. Sibil·la pèrsica (1776).

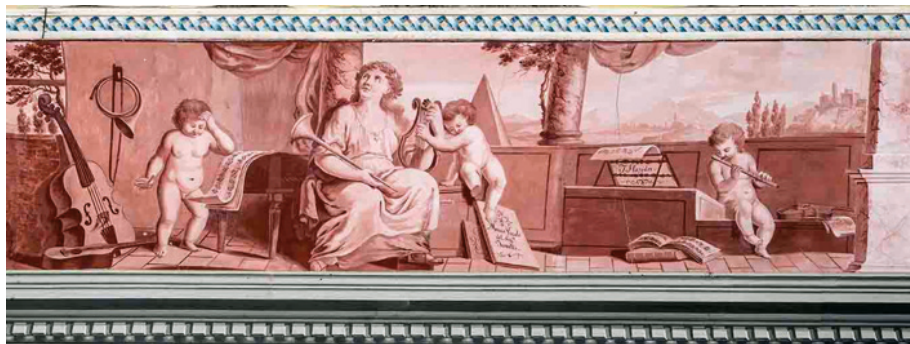
Oli sobre planxa de metall (36 x 25,50 cm), Col·lecció Hernández Mora (Ajuntament de Máo)



6. *Juno i Èol* (1809). Oli sobre tela (6,23 x 3,63 m.),
Casa Maceda Olives (Maó)



**7. Triomf de les arts (1809). Tremp sobre guix (6,62 x 4,80 m.),
Casa Maceda Olives (Maó)**



8. *Al·legoria de la Música* (1800–1805), fragment de sanefes murals. Grisa-lla sobre mur (perímetre total sanefes: 12 x 6 m.), Saló de la casa núm. 21 del carrer Isabel II. Família Seguí de Vidal (Maó)

Bibliografia

ANDREU, Cristina; HERNÁNDEZ, Àngels; SINTES, Guillem (1986), *Pasqual Calbó, la pintura cosmopolita del XVIII*, Maó.

ANDREU, Cristina; DESEL, Carolina (coords.) (2017), *Pasqual Calbó i Caldés (1752–1817). Catàleg de l'exposició*, Museu de Menorca.

BROOK, Carolina; CURZI, Valter (2010), *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel'700*. Roma: Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra.

DAUFÍ, Xavier (2004), “Introducció”, a M. Paredes (ed.), *La Creació del món. Oratori de Joseph Haydn. Versió menorquina d'Antoni Febrer i Cardona. Transcripció musical de Joan Vidal i Seguí*. Barcelona: Institut Menorquí d'Estudis; Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

FUMAROLI, Marc (2006), “Anciens et Modernes, décadence ou progrès: le ‘retour à l'antique’ au XVIIIe siècle”, a *Exercices de lecture: De Rabelais à Paul Valéry*, Paris: Gallimard, 498–534.

GRIMAL, Pierre (2008), *Diccionari de Mitologia grega i romana*. Barcelona: Edicions de 1984.

LO BIANCO, Anna; NEGRO, Àngela (2005), *Il Settecento a Roma*. Roma: Silvana Editoriale; Palazzo Venezia.

PAREDES, Maria (2006), “Les fonts clàssiques de l’*Exercici sobre la Mitologia* (1804) d’Antoni Febrer i Cardona”, dins *Miscel·lània d’homenatge a Eulàlia Duran*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

PONS I POVEDANO, Miquel Àngel (2016), *El Gran Tour del pintor Calbó*. Pròleg M. Àngel Maria Ballester, Institut Menorquí d’Estudis.

PONS I POVEDANO, Miquel Àngel (2017), “Retrat biogràfic del pintor Calbó”, dins Andreu–Desel 2017, 30–37.

RIPA, Cesare (2007), *Iconología* (I–II), Madrid: Akal.

SALORD, Josefina (2010), *La Il·lustració a Menorca*, Mallorca: Documenta Balear (*Quaderns d’Història de les Balears*, 70).

SINTES, Guillem; HERNÁNDEZ, Àngels (2002), *La tradició clàssica en la decoració de residències de Maó*, Menorca: Amics del Museu (*Quaderns d’Amics del Museu*, 2).

SINTES, Guillem (2017a), “Sistematització de l’obra pictòrica de Pasqual Calbó”, dins Andreu–Desel, 2017, 38–47.

SINTES, Guillem (2017b), “El Saló de la casa Vidal des Pla del Monestir”, conferència pronunciada al Museu de Menorca el 10 de novembre de 2017.

WINCKELMANN, Johan Joachim (1796), “Essai sur l’Allegorie, principalement a l’usage des artistes”, dins *De l’Allegorie ou traités sur cette matière, recueil utile aux gens de lettres et nécessaire aux artistes*, Paris: Jansen.