



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La mosca pintada: estudi iconogràfic de la funció i el significat d'una imatge polivalent

Estudiant: **Quintí Vinyes i Bassols.**

Curs acadèmic: 2022-2023.

Grau d'Història de l'Art.

Treball de Final de Grau.

Tutora: Dra. Cristina Fontcuberta i Famadas.

Un pittore, nel mostrare a lui un giorno un libro illustrato, vedendolo mal soddisfatto dei mediocri disegni e fotografie che vi erano contenuti, gl'indicò, come il meglio del volume, una mosca schiacciata fra due pagine: così bellamente schiacciata che era già tutta l'idea di una pittura.

La Critica e la storia delle arti figurative di Benedetto Croce.

ÍNDEX.

1. Introducció.	2
1.1. Motivacions.	2
1.2. Definició de l'objecte d'estudi i la seva rogalia.	3
1.3. Objectius.	6
1.4. Metodologia.	9
2. Estat de la qüestió: revisió historiogràfica.	11
2.1. Primers acostaments fortuïts.	11
2.2. Estudis panoràmics des de 1960 a l'actualitat.	14
2.3. Diccionaris iconogràfics.	25
3. Anàlisi de les primeres aparicions.	27
3.1. Petrus Christus, <i>Retrat d'un cartoixà</i>.	27
3.2. El cercle venecià: Giorgio Schiavone i Carlo Crivelli.	31
4. Conclusions.	35
5. Bibliografia.	39
6. Annex d'imatges.	45

1. INTRODUCCIÓ.

1.1. Motivacions.

No començaria a escriure aquestes línies si no fos perquè en un matí hivernal del 2020, amb la docència universitària enclaustrada a les pantalles digitals, vaig veure volar una mosca. Des d'una reproducció digital plasmada en una diapositiva, retransmesa en directe en el transcurs d'una sincrònica classe magistral de Teoria de l'Art, una *Musca domestica* decidia, redundantment, aterrar en un domèstica llar d'un matrimoni flamenc. Tanmateix, l'ambient casolà s'esquerdava justament per la foscor que aportava la mosca a la pista on havia pres terra, el *hul* quatrecentista de la dama. La còfia pròpia de la vestimenta tradicional neerlandesa, als meus ulls poc treballats els semblava realment un rar espai on representar una mosca, atenent que es tractava d'un autoretrat del mestre pintor amb la seva muller. Tenint en compte com l'ésser humà pot arribar a ser de primmirat en la captació del seu visatge, la dama flamenca podria haver demanat la remoció de l'insecte del seu cap. Aquests pensaments foren decapitats per la resposta del professor, el doctor Vicenç Furió, qui oferí una de les elucubracions que s'esmentaran revisant la bibliografia sobre el tema en qüestió. La prestesa que exigeix una assignatura com la que ens ocupava, obligà a seguir endavant amb el transcurs de la classe, impeding més extenses dissertacions sobre aquella mosca. No obstant, l'asserció donada a l'aula em resultà fascinant i torní a visualitzar la mateixa obra distingint, en aquesta ocasió, una segona *Musca domestica* en la superfície de la taula, al costat d'un plat ple de cireres. Les preguntes, tot seguit, afloraren en intentar esbrinar si ambdues mosques presentaven la mateixa significació o si cadascuna d'elles tenia una intenció distinta. Arran d'aquesta anècdota vital sorgeix un dels puntals que m'impulsa a endegar aquest Treball de Fi de Grau en Història de l'Art. Podríem parlar d'ell com un mer capritx intel·lectual a resoldre, però tota investigació, al cap i a la fi, s'engendra a partir d'aquest component de curiositat. Cal sumar-hi que, la descodificació d'iconografies ha estat l'eix decisiu en l'elecció de les darreres temàtiques d'estudi en treballs d'assignatures, i la tria de la *musca depicta* no és escàpola d'aquesta òrbita. L'exercici de descobrir significats ha esdevingut, després de quatre anys d'estudis universitaris, un pilar fonamental dels meus interessos en la història de l'art. Una activitat que, enaltint la calma en l'observació, et fa interrogar les figures que visures en l'obra d'art des dels casos més aïllats fins a trames de motius exposats en multitud d'obres amb un sentit no del tot clar.

Des de l'àmbit més personal, aquests serien els focus motivacionals del treball que aquí s'endega. Són l'autèntic motor que fa que versis sobre un tema tan aparentment insignificant el qual, gràcies a l'ajut pacient de la Cristina Fontcuberta i el seu coratjós intel·lecte disposat a descobrir iconografies marginals, ha pogut veure la llum.

1.2. Definició de l'objecte d'estudi i la seva rogalia.

“Un pintor, en mostrar-li un dia un llibre il·lustrat, veient-lo insatisfet amb els mediocres dibuixos i fotografies que hi contenia, li va indicar que, al mig del volum, hi havia una mosca aixafada entre dues pàgines: tan bellament aixafada que ja era tota la idea d'una pintura.”¹

Benedetto Croce (1866-1952), en un assaig dedicat a justificar que el principi fonamental de la pintura és la taca, redactà aquestes línies amb les que encetem el nostre Treball Final de Grau. Els múscids, aquests insectes dípters que hom associa a les seves molestes actuacions, han intervingut en l'experiència pictòrica des de l'Antiguitat fins als nostres dies, ja fos des del punt de vista formal com intel·lectual. Croce, intentant aportar un to anecdòtic al seu escrit, va utilitzar la mosca esclafida sobre un paper per expressar com la idea germinal de la pintura és la taca, la traça de color, un acord de llum i ombres, la condició *sine qua non* de la imatge que promet qualsevol composició.

En aquests mateixos termes plantegem l'estudi que ens ocupa. Un treball que, tot i el seu caràcter aparentment circumstancial, fins i tot marginal, es presenta cabdal i renovador respecte la bibliografia precedent tal com veurem al llarg de l'opuscle.

Arribats a aquest punt, procedim a definir amb claredat l'objecte d'estudi que vertebrarà aquest treball. Al s. XV, discretament, una mosca fou pintada damunt el marc fingit del *Retrat d'un monjo cartoixà* (figs. 1 i 2), obra del primitiu flamenc Petrus Christus (c. 1410/1420 - 1475). En una insòlita ubicació, la mosca és executada amb una precisió i un detallisme summament acurat: la transparència de les ales és captada amb notable perícia així com les venes que les emmarquen, el seu ull compost adopta les tonalitats carmesines que li són pròpies, la distinció anatòmica entre el tòrax, l'abdomen i el concretament del segment abdominal revelen un exercici i estudi permenoritzat en l'observació d'aquest insecte. No obstant, què hi fa una mosca al retrat d'un monjo cartoixà? Michael Baxandall

¹ CROCE, Benedetto. *La Critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1934, p. 74. Totes les traduccions de cites i textos dels que no existeix versió catalana són nostres.

(1933-2008) asseverava com els humans, en veure un gos, un lleó o un cavall viu, no els generava la mínima admiració, no els creu tan alts exemples de bellesa ni que la seva visualització sigui quelcom de gran importància. No obstant, en veure la representació d'un cavall, d'una planta o, fins i tot amb un vincle negatiu, d'una mosca o una aranya, en observar les seves imatges hom queda asmat per la seva proporcional semblança amb la realitat. Per tant, segons Baxandall admirem les representacions d'allò que ignorem a la vida real, així com la bellesa inherent a elles.² Podem detectar una resolució d'aquest motiu digne d'admiració però, més enllà d'aquest elogi tècnic, hi ha la possibilitat que s'estigui evocant algun component més en la representació d'un músicid?

En l'extensió de la segona meitat del segle XV i el segle XVI són nombrosos els exemples pictòrics on descobrim mosques emplaçades en zones inhòspites de la composició ja sigui en la blanca còfia d'una dama, en l'espatlla d'un sant, damunt un mocador o fins i tot sobre la pell nua d'un *putto*. L'aspecte que comparteixen aquestes obres és, justament, la ubicació del motiu en un indret poc, o gens, procliu a ser interpretat sota la il·luminació d'un significat genèric. Són produccions que s'efectuen, en la seva majoria, en els territoris septentrionals d'Itàlia però també a Flandes i el sud d'Alemanya, component que pot obrir un camp d'elucubracions entorn la transmissió de models entre "Itàlia i el Nord"³. Les obres d'art amb les que es garbella en aquesta línia concreta d'estudi no poden ser resoltes a partir, merament, d'una lectura omnímode aplicable sistemàticament a totes elles, relegant a la indiferència el context concret d'execució de cadascuna. Per una banda, un sector de la historiografia s'havia dedicat a examinar la mosca com a simple signe demoníac vinculat a la mort per motius que ja comentarem en l'estat de la qüestió; i per altra banda els qui, arran del preciosisme en el tractament de la mosca, ho lligaven, exclusivament, a un signe testificador del virtuosisme i la qualitat de l'artífex.

² BAXANDALL, Michael. *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*. Milà: Jaca Book, 1994, p. 123-125.

³ Amb aquest terme ens referim a un àmbit d'estudi del Renaixement que comprèn les relacions entre Itàlia i els territoris abraçats entre els Països Baixos i els cims de les muntanyes suïsses. Per un aproximament iniciàtic veure per exemple HARBISON, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Tres Cantos: Akal, 2007, p. 155-167. SNYDER, James. *Northern Renaissance art: painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*. Nova York: Abrams, 1985, p. 315-348. Amb més profunditat GOLAHNY, Amy. "Italian Art and the North: exchanges, critical reception, and identity, 1400-1700", a: BOHN, Babette i SASLOW, James M. *A Companion to Renaissance & Baroque Art*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013, p. 106-126.

Un escàs nombre d'especialistes en el darrer segle s'han atrevit a investigar aquest motiu iconogràfic de forma transversal cercant el seu germen, la seva funció i les seves transmissions, tanmateix les conjectures que s'han arribat a plantejar són múltiples i inconsensuades. Nosaltres, acotarem l'objecte d'estudi seguint aquesta línia de recerca, limitant la *musca depicta* a les presents en obres abraçades entre el segle XV i XVI, car és en aquesta frontissa cronològica en què aquest motiu no té una definició ferma ni consensuada del seu significat. Per altra banda, és també en aquest període, quan la presència d'aquest insecte en les produccions pictòriques és, en valors quantitius, significant. L'augment de l'aparició de mosques en pintures en aquests anys, justament, també és la raó que permetria entendre la discòrdia en la presa d'un significat per aquesta figura: és el moment de la naixença d'aquest motiu iconogràfic i, en l'aspecte formal, no s'han fixat models en la col·locació de la mosca sobre el pla pictòric ni en la temàtica de la pròpia pintura. La freqüent vinculació a la *vanitas* i al diable que tindrà al segle XVII, en les beceroles de la seva concreció es podria intuir, però no pas ratificar i, en molts casos, fins i tot es podria negar.

Per qüestions d'aquesta tipologia, les reflexions que Ernst Gombrich (1909-2001) va realitzar a la dècada de 1970 val la pena tenir-les presents: “una obra significa el que el seu autor va pretendre que signifiqués, i és aquesta intenció, la que l'interpret ha de fer el possible per esbrinar.”⁴ Prefigurant una metodologia bàsica, abans de sucumbir a la temptació d'aplicar tècniques desbordants d'exegesi pròpies de l'abat Suger per interpretar aquest motiu; o d'acomplir un significat sistemàticament per motiu que fos òptim per un seguit de casos genèrics, és necessari aturar-se en les condicions intrínseques i extrínseques de l'objecte en qüestió i determinar, primerament, si és pertinent desenvolupar un ordit simbòlic o si, pel contrari, serien arguments *ex silentio*. En segon pla, caldria establir els límits de la interpretació per no abocar-se a les cavil·lacions al·legòriques més profundes, completament allunyades del seu significat original per un excessiu rebuscament. Per tant, “evitar comportar-se, no como l'etnologia en contraposició a l'etnografia, sinó como l'astrologia en contraposició a l'astrografia.”⁵

El nostre àmbit d'estudi, doncs, s'enclou dins la “història de les imatges”, utilitzant la nomenclatura de Fritz Saxl (1890-1948), la qual persegueix la demostració que les

⁴ GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983, p. 16.

⁵ PANOFKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979, p. 51.

imatges tenen un significat especial en el seu moment i espai de creació que, transcorregut aquest procediment de genitura, exerceixen un poder magnètic d'atracció sobre altres idees de la seva esfera que poden oblidar-se sobtadament i recordar-se novament al cap d'uns segles.⁶ L'impuls de Saxl i l'Institut Warburg en l'apreciació, per part de la historiografia de l'art, de valors vius en les imatges ha fet proliferar estudis que aborden temàtiques relatives a la vida i transformació del significat d'una iconografia.⁷

1.3. Objectius.

L'objectiu d'aquest treball, com el de qualsevol genèric estat de la qüestió, és apreciar de forma crítica tots els estudis que han tractat la temàtica que ens ocupa per així, al final d'aquesta revisió, deixar enllambordat el camí de la recerca de l'objecte d'estudi. Ens referim, per tant, a deixar constància de les diverses propostes que s'han efectuat, les desestimacions i descarts que s'han succeït en aquesta sèrie de publicacions, i la clarificació de l'enfoc que, des del nostre punt de vista, s'hauria d'adoptar en properes recerques a l'encaix d'una millora de l'estat del coneixement que es té sobre la temàtica.

Abans d'abordar pròpiament els objectius específics d'aquesta investigació, cal comentar que el que ens permet dibuixar unes pretensions en termes de recerca, és la sorprenent consistència i persistència que planteja el motiu de la mosca pintada des de mitjans del segle xv fins conclòs el segle xvii en la raresa del seu emplaçament dins la ficció pictòrica i en la quantitat d'obres que així es presenten. En cap cas estem discutint sobre una *rara avis* relegada a la marginalitat sinó de tota una constel·lació d'exemples que ens permet, primerament, aprofundir en l'anàlisi de les interaccions entre diverses regions culturals a partir d'aquest motiu iconogràfic i els seus mecanismes de difusió.

En aquesta línia roman un dels objectius d'aquest treball. Tenint en compte que el naixement de la mosca pintada es donà, quasi de forma paral·lela en el temps, tant a Flandes com al Vèneto, un dels objectius seria, per una banda, constatar l'absència o presència d'una connexió entre ambdues regions per la definició i el sorgiment d'aquest motiu iconogràfic. Per altra banda, en el cas que el vincle existís, seria pertinent desxifrar

⁶ SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1989, p. 12.

⁷ Els estudis iconogràfics segueixen presents en la historiografia inclús després de la seva revisió postmoderna.

com es puntualitza aquesta relació des de l'òptica de les fonts escrites, el trasllat de models formals d'una regió a l'altre ja sigui com a dibuixos d'estudi o com a obres dins l'àmbit de la diplomàcia i l'insipient mercat de l'art que existia aleshores. Cal concretar que foren d'Itàlia els primers i principals clients de la pintura flamenca, una clientela d'origen aristocràtic o mercantil que protagonitzava un fenomen que, en ocasions adopta la fragància d'una moda exòtica. Així també, les primeres constàncies escrites encomiàstiques sobre la pintura flamenca són d'origen italià, fets que no s'han de menystenir ja que revelen la validesa d'aquesta connexió entre ambdós territoris ja al quatre-cents.⁸ En aquest sentit, seria imprescindible estudiar la susdita relació entre Itàlia i el Nord atenent als viatges que podrien haver efectuat aquests pintors en la regió respectiva i testimoniar el substrat local que n'haurien extret i exportat a les seves terres oriündes.⁹ Succeïda la cernuda que comportaria l'estudi d'aquests punts, ens podríem aventurar a deduir la primacia de la invenció de la mosca pintada i l'ordre, així com els mitjans, amb els quals fou difosa. Per tant, ens trobem a la cerca del coneixement dels mecanismes de gènesi, transformació i difusió d'aquest tipus iconogràfic i la seva vinculació a la realitat social en la que s'emmarca, com al context visual en el que encaixa.

En relació amb aquest àmbit, s'identifiqués o no l'origen geogràfic del motiu caldria determinar les causes que subjuguen la concentració de pintures representatives de la mosca pintada en determinades zones geogràfiques i culturals. De la mateixa manera, s'hauria d'analitzar, com s'ha esbossat, les causes del canvi de medis i ubicacions. En aquesta línia, seguint els principis emesos per Otto Pächt (1902-1988), aquests fenòmens

⁸ Per profunditzar en les relacions establertes entre Flandes i Itàlia veure CASTELFRANCHI VEGAS, Liana. *Italie et Flandres: primitifs flamands et renaissance italienne*. París: L'Aventurine, 1995. Aquesta relació en les postrimeries del s. XV i ja al s. XVI darrerament ha estat estudiada arran d'algunes exposicions: AIKEMA, Bernard; CREMADES CHECA, Fernando i SALSI, Claudio. *Bosch e un altro Rinascimento*. Milà: 24ore cultura, Castello Sforzesco, 2022. En termes de mercat artístic i influx en la relació "Itàlia i el Nord" veure VERMEYLEN, Filip. "Exporting Art across the Globe: The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 50, 1999, p. 12-29; CAMPBELL, Lorne. "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century", *The Burlington Magazine*, vol. 118, no. 877, 1976, p. 188-98.

⁹ En aquest panorama entre el 1400 i el 1600 podem destacar DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma: I pittori europei nel '500*. Milà: Jaca Book, 2012; DE ANGELIS, Adriana. "Il viaggio come mezzo di comunicazione artistica nell'Europa rinascimentale", a: SECCHI TARUGI, Luisa (ed.). *Viaggio e comunicazione nel Rinascimento: Atti del XXVII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 16-18 luglio 2015)*. Florència: Franco Cesati Editore, 2017, p. 457- 463.

de transformació i moviment d'una forma artística ens exigirien que edificuéssim una sèrie genealògica en la que ubiquéssim cadascuna de les obres que presenten una *musca depicta*.¹⁰ D'aquest mode, les dependències i herències entre els exemplars quedarien patents i ens permetrien, fins i tot, especular sobre quins cercles productius s'estableixen, la seva expansió i el model difós que va imperar en aquest mapeig.

Aquests darrers objectius, duen implícit per la seva necessitat, la confecció d'un corpus iconogràfic de la mosca pintada a l'Europa dels segles XV i XVI amb la màxima exhaustivitat possible.

L'altre gran bloc sobre el qual se cerquen resultats és la determinació iconogràfica. Pretenem abordar la totalitat de propostes que s'han emès per respondre a la incògnita del significat de l'execució de la mosca pintada en un indret inhòspit del quadre. A partir d'aquest anàlisi de les diverses lectures que s'han registrat, determinarem quines poden ser excloses en base a motius que siguin pertinents i autènticament justificadors. Entre els significats versemblants, pretenem acordar si es pot concebre una correspondència entre les lectures iconogràfiques i les diferents peces, sense haver de reduir-ho a una sola resposta interpretativa aplicable a tots els exemples. Altrament, caldria comprovar si aquesta multiplicitat interpretativa de la mosca pot ésser, en una mateixa obra, acumulativa, és a dir, si cadascuna de les pintures pot presentar més d'un significat vinculat a la mosca pintada.

En el cas que la particularització iconogràfica es donés en un elevat nombre d'obres de la mostra a estudiar, seria adient, a fi de permenoritzar l'anàlisi de cadascuna d'elles mitjançant la individualització, realitzar un catàleg. Aquest treball permetria especificar les relacions que s'estableixen entre cadascuna de les obres, posant en valor cada exemplar pels seus valors intrínsecs i observar com es manifesta (o no) el simbolisme de la mosca de forma particular en elles. Un catàleg d'aquestes característiques facilitaria, alhora, la susceptible millora que es podria efectuar en el futur del coneixement de la temàtica, ja que consentiria tant l'ampliació del comentari d'elles com l'augment del nombre d'exemples. Per tant, es presenta com un corpus comentat disposat a ser esmenat i polit. Queda palès que els límits de la investigació es dilaten a mida que acuítem les fites principals de la recerca i esperem poder abraonar-les totes.

¹⁰ PÄCHT, Otto. *Questions de méthode en histoire de l'art*. París: Macula, 1994, p. 163.

1.4. Metodologia.

El mètode emprat per l'execució d'aquest treball s'ha arrelat en uns principis adients a les exigències i condicionants que planteja aquest mòdul. En tractar-se d'un treball eminentment bibliogràfic, primerament, s'ha dut a terme una prolixa recerca de les publicacions científiques que han tractat el tema de la mosca pintada als segles XV i XVI de manera transversal. Volem expressar en aquest sentit que, malgrat haver consultat monografies i catàlegs raonats dels artistes que en algun moment de la seva obra havien treballat amb la mosca pintada, no hem efectuat una revisió bibliogràfica per autories en ordre cronològic. Si procedíssim per aquesta via molt més afinada, ultrapassariem amb escreix les limitacions d'extensió que regeixen aquest treball. És per això que no podrem realitzar un estudi particular de cadascuna de les obres havent de mantenir-nos en un primer estrat d'anàlisi transversal de la mosca pintada. Tanmateix, l'acotat marc d'estudi ens ha permès consultar la totalitat de publicacions de caràcter integral i no haver de fer una selecció de títols. Per tant, l'estat de la qüestió d'aquest estudi s'ha dirigit sota aquest enquadrament.

Per aquesta labor compiladora, s'ha procedit a la consulta dels fons bibliogràfics de les biblioteques de la Universitat de Barcelona i del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Altrament, el sistema del Préstec Universitari Consorciat (PUC) a través del Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC) ens ha permès accedir a la bibliografia disponible en les demés universitats del territori nacional. En termes estatals, el Préstec Interbibliotecari ha facilitat la consulta de publicacions exclusivament disponibles a la Universidad Complutense de Madrid. Aprofitem aquest espai per emfatitzar la important i difícil tasca que ha suposat arribar a determinades publicacions, a l'abast del sistema PUC però segrestades per algun dels seus usuaris, que han hagut de ser adquirides a través d'altres vies.

Respecte els idiomes de la dita bibliografia, cal precisar que no hem consultat les investigacions publicades en alemany ni en neerlandès per la inaccessibilitat de les obres, no únicament lingüística, sinó també geogràfica. Tanmateix en la majoria d'aquestes, hi hem pogut accedir a través de traduccions angleses i italianes disponibles en la nostra zona. Per tant, les investigacions realitzades en català, castellà, anglès, francès i italià han estat revisades.

Tot i la consulta d'articles en revistes especialitzades, de catàlegs d'artistes i de llibres d'edició científica sobre el tema, no hem procedit a una recerca directa de fonts antigues ja que el treball tampoc s'ha estructurat en aquesta línia. Destaquem, però, la importància de cara al futur, d'una revisió completa de la totalitat de fonts antigues, des de l'antiguitat fins al Renaixement, on aparegui un insecte que en el relat, enganyi la vista del seu espectador. Sobre aquest tema, es croquisaran alguns itineraris a seguir conforme transcorri la redacció de l'opuscle.

Realitzada la revisió bibliogràfica, en aquest Treball de Final de Grau ens hem centrat en dos casos inaugurals en l'empre del motiu iconogràfic de la mosca: el *Retrat d'un cartoixà* de Petrus Christus i l'obra del venecià Carlo Crivelli (1435-1495). Ambdues produccions amb múscids s'ubiquen en una cronologia similar entorn el 1450 i cadascun d'ells representa una regió geogràfica distinta, Flandes i el Vèneto. Realitzant un estudi més detallat d'aquests dos exemplars intentem incidir en el ferment, les diverses arrels que presenta la iconografia que vertebrava el treball, apuntant als dos primerencs focus geogràfics d'irradiació.

Altrament hem conreat un significant corpus d'imatges de la *musca depicta*, és a dir, hem intentar recopilar el màxim nombre d'obres que presenten les característiques ja comentades. Aquest procés de compilació s'ha realitzat a partir de repositoris d'imatges digitals dels servidors en línia dels museus i diferents institucions museogràfiques o patrimonials. Som conscients, per tant, que estem exiliant d'aquest corpus un inimaginable nombre de peces que s'ubiquen en emplaçaments privats o que, simplement, no han estat digitalitzats. Com hem comentat als objectius, una de les nostres pretensions és millorar aquest corpus d'imatges en un futur i, la recerca de mosques pintades en col·leccions privades o en institucions sense servidor en línia, seria una via per on transitar a la cerca d'una recopilació més exhaustiva.

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: REVISIÓ HISTORIOGRÀFICA.

Procedirem a realitzar l'anàlisi de la bibliografia de la temàtica que ens ocupa estructurant-ho de la següent manera. D'entrada, tractarem de revisar les primeres notables observances entorn la mosca pintada les quals es van efectuar no com a esmentats estudis transversals sobre aquesta iconografia, sinó com a elucubracions dins el comentari d'una producció concreta. Cal matisar el fet que els titulats "primers acostaments fortuïts" són, en base a la nostra documentació i recerca, verídicament els primers comentaris raonats que es van publicar sobre la *musca depicta*. En dates anteriors, autors del nivell, per exemple, de Max J. Friedländer (1867-1958) havien ignorat per complet aquesta figura del quadre, comentant-lo com si la mosca no existís. En una obra on la mosca és l'element més destacat de la composició (fig. 3), el màxim especialista del seu autor en aquells moments, decideix emfatitzar altres aspectes de la peça, directament, sense citar la mera presència de l'insecte.¹¹ D'aquí que aquestes publicacions punteres en l'apreciació de la mosca siguin dignes de rebre una atenció especial a fi de senyalitzar quina fou la primera proposta de lectura que es va presentar.

2.1. Primers acostaments fortuïts.

Endeguem aquest apartat amb l'aportació que Oskar Fischel (1870-1939) va efectuar a la dècada dels anys 1920. En un estudi dedicat a la figura de Giovanni Santi (1435-1494) a partir de l'obra *Vir dolorum* executada cap al 1490 (fig. 4). Fischel en aquest article pretenia justificar com el pintor Giovanni Santi, cèlebre per ser el pare de Rafel, estava determinat per la pintura flamenca ja des de la pròpia concepció de la seva obra. Dins aquest entramat per testificar la dependència de Santi amb el context pictòric flamenc s'hi trobava el comentari de la mosca pintada. Primerament, Fischel vinculava a Giovanni Santi amb el pintor flamenc Just de Gant (Joos van Wassenhove), un alumne de Hubert van Eyck que cap a 1465 es trobava en una empresa pictòrica a Urbino. Juntament amb l'arribada del tríptic Portinari d'Hugo van der Goes a Florència, van ser dos factors que

¹¹ Ens referim al cas del *Retrat de l'artista i la seva dona* del Mestre de Frankfurt, un pintor estudiat per Friedländer, el qual fou precisament qui va atribuir aquesta obra al pintor flamenc. Friedländer prefereix destacar en aquesta obra les pròpies característiques intrínseques de la retratística que, segons el seu parer, són prou importants. Veure FRIEDLÄNDER, Max J. "Der Meister von Frankfurt", *Jahrbuch Der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 38, 1917, p. 135- 150.

van afavorir l'entrada d'influx flamenc a Itàlia. El seu realisme implacable a causa de la concepció flamenca de la natura és tot un indicatiu de bravura artística que va influir en Giovanni Santi. L'autor determina tot un seguit de trets estilístics en l'obra esmentada de Giovanni Santi que lleguen de l'art septentrional. En aquesta línia, inclou la mosca, un element iconogràfic de concepció molt flamenca i que simbòlicament emfatitzaria la impotència del cadàver. L'execució de l'insecte com un petit *tour de force* de precisió i refinament completament preciosista entroncaria, també, amb la tradició formal flamenca.¹²

Fischel, per tant, proposa com a primera lectura una procedència flamenca per aquest motiu iconogràfic així com un simbolisme, en el cas concret de l'obra de Santi, associat a un casual verisme del cadàver ja que la tendència de les mosques és sovintejar els cossos difunts.

A la dècada de 1940, Erwin Panofsky (1892-1968), de manera circumstancial va comentar que la Mare de Déu que presideix *La festa del Rosari* d'Albrecht Dürer (1471-1528) (figs. 5 i 6) presentà, en un estat originari, damunt el seu mantell, en el genoll esquerre una mosca. L'autor ho certificava a partir de les nombroses còpies que es van efectuar del quadre del nuremberguès, les quals mostren totes elles la mosca pintada (figs. 7 i 8). A aquest factor s'hi sumava que en *La festa del Rosari* original, fins la darrera restauració que es va aplicar a l'obra, Panofsky hi apreciava una taca de color gris que actualment es distingeix com un solc dels plecs del mantell. Aquesta taca grisa es correspondria amb el romanent de la mosca originària, la qual s'hauria malmès ja fos en el seu desplaçament dels Alps a Praga, durant la Guerra dels Trenta Anys o eliminat per una restauració d'època moderna. En aquest sentit, un poema popular escrit un any després de la finalització de la pala d'altar, anomena a Dürer com a l'artista de "la mosca atrevida", possiblement com a vincle amb l'insecte que hauria pintat al genoll de la Mare de Déu. En qualsevol cas, Panofsky considera aquest detall com un *malerscherz*, és a dir, una calculada extravagància de l'artista amb un cert to bromístic que, per les mides naturals de la mosca, contraposades a les mides reduïdes de la resta de figures pintades, resultaria ser un joc on l'autor fingiria que una mosca real hauria aterrat descaradament al quadre, sense formar part de la composició. A aquesta simplicitat irrisòria Panofsky destaca, com

¹² FISCHEL, Oskar. "A Pietà by Giovanni Santi", a: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 45, núm. 258, 1924, p. 137-139.

el seu predecessor Fischel ja havia dictaminat, un primer origen de la mosca pintada en l'àmbit flamenc justificant-se en la seva prolífica presència en aquests territoris en dates molt precoces. Tanmateix, a l'hora de justificar l'arribada d'aquest motiu a Dürer, somerament comenta la possibilitat que hagués estat el venecià Carlo Crivelli qui li hauria suggerit aquest motiu iconogràfic en l'estada veneciana de Dürer.¹³

Novament Panofsky, en una publicació uns anys més tardana que la immediatament citada, en la seva monografia als primitius flamencs, glossava en el darrer capítol sobre la figura del pintor Petrus Christus i la seva obra. En examinar el *Retrat d'un cartoixà* (1446), identifica la figura del monjo amb el teòleg cartoixà Dionís de Lovaina (Denys van Leeuwen), mort el 1471. L'associació del retratat amb aquest prolífic teòleg del cristianisme, autor de quaranta-cinc volums doctrinals, ens indica Panofsky que, gràcies a l'ajuda de Meyer Schapiro, ho va poder posar en consonància amb la mosca que enganya la mirada postrada en l'ampit. A *De venustate mundi et pulchritudine Dei*, obra de Dionís de Lovaina, se'ns descriu la bellesa de l'univers natural com una jerarquia que comença pels propis insectes, entre ells, la mosca. Per altra banda, Panofsky també associa aquest múscid amb els que apareixen representats en obres d'un segle posterior els quals posen damunt els cranis com es pot apreciar en el *Sant Jeroni al seu estudi* de Joos van Cleve (1485-1541), conservada en el musée des beaux-arts et d'archéologie de Châlons-en-Champagne. Per tant, en aquesta línia la vincularia amb un *memento mori* cap a aquest famós teòleg. Finalment l'autor esmenta el sentit il·lusionista de la mosca, un *trompe-l'œil* que posa en diàleg amb els de Carlo Crivelli o el ja comentat de Dürer i que és signe de virtuosisme pictòric tal com ens descriuen les fonts. Panofsky n'anomena dues, per una banda el més remuntat en el temps, correspon a l'opuscle de Filòstrat, *Imatges*, en què en una ècfrasi d'un quadre amb la cova d'Aquelou i les nimfes representades comenta que

“fins a tal punt el quadre fa honor a la veritat, que unes gotes de rosada llueixen sobre els pètals de les flors, i sobre elles s'ha posat una abella, no sé si és una abella de veritat enganyada pel quadre o una abella pintada en ell per enganyar-nos a nosaltres; però deixem-ho.”¹⁴

¹³ PANOFSKY, Erwin. *Albrecht Dürer*, vol. II. Princeton: Princeton University Press, 1948, p. 11-16.

¹⁴ FILÓSTRATO. *Heroico; Gimnástico; Descripciones de cuadros*. Madrid: Gredos, 1996, p. 261.

L'expertesa del pintor queda palesa en el moment en què l'insecte pintat aconsegueix, en l'ull de l'espectador, confondre la realitat i la ficció fent-li creure que es tracta d'una abella autèntica.

L'altra font que destaca Panofsky és el famós prodigi que Giorgio Vasari (1511-1574) articula en la *Vite* de Giotto:

“Diuen que quan Giotto, molt jove encara, estava amb Cimabue, cert dia va pintar al nas d'una figura que aquell Cimabue havia fet, una mosca tan natural, que quan va tornar el mestre per continuar la seva obra, diverses vegades va intentar espantar-la amb la mà, pensant que era de veritat, fins que va advertir el seu error.”¹⁵

En aquest relat, l'abella de Filòstrat esdevé una mosca que novament embrolla el pla pictòric amb la realitat en pos de l'engany de la pintura. Panofsky no es decanta particularment per cap d'aquestes tres propostes que planteja, ni nega que puguin ser acumulatives. Tanmateix, no especifica com aquestes darreres fonts literàries s'haurien transmès a l'ambient de Petrus Christus. En termes de transmissió, de gestació del context propici a l'elaboració d'aquesta mosca, el nostre autor no acaba de precisar tots els matisos.¹⁶

2.2. Estudis panoràmics des de 1960 a l'actualitat.

El primer gran estudi, inaugural podríem dir, que va brindar una elucubració focalitzada en la mosca pintada en aquests segles XV i XVI, interrogant-se per la seva funció, transmissió i origen es troba en un article d'Andor Pigler (1899-1992). En ell, l'autor considera cabdal la presa d'atenció cap a aquest motiu iconogràfic ja que seria un testimoni d'influències recíproques. Aquest fenomen de representar la mosca en espais insòlits, segons Pigler, es definiria des de mitjans del s. XV fins al 1515, aproximadament. Definitos els límits cronològics, ressegueix un seguit d'obres per concretar el seu abast geogràfic i, la distribució topogràfica de les pintures d'aquesta llista s'estén des dels Països Baixos fins al Tirol, des de les ciutats de la regió de les Marques fins a Alemanya. Tot i que la major part documental que dialoga amb aquest costum de pintar la mosca és

¹⁵ VASARI, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Barcelona: Éxito, 1956, p. 24.

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 306 i 540.

proporcionat per les regions italianes, l'aparició d'aquest motiu, segons Pigler, es du a terme per vegada primera als Països Baixos (en el *Retrat d'un cartoixà* de Petrus Christus), i sembla recolzar l'opinió de Panofsky i Fischel, que postulaven que el motiu de la mosca sigui d'origen flamenc. Un motiu que quallaria amb l'observació profunda pels elements més petits de la natura, així com la tendència il·lusionista i el realisme que caracteritza la pintura neerlandesa del s. XV.¹⁷

La familiaritat del motiu amb la zona septentrional d'Itàlia és evident visualitzant la nòmina d'exemples, en concret destaca l'obra de Giorgio Schiavone (c. 1433/36-1504) i Carlo Crivelli (c. 1430- c. 1495) en el catàleg d'obres dels quals, són nombroses les que presenten una mosca fingida. En aquest sentit, Pigler emfatitza que, la mosca present en *La Festa del Rosari* de Dürer, fou pintada en la seva estada a Venècia, i no pas durant el seu viatge als Països Baixos entre juliol del 1520 i el juliol de 1521. Certament, la tradició medieval havia formalitzat un origen per aquest motiu pictòric en les *marginalia* dels manuscrits il·luminats, no obstant, segons Pigler, en aquest casos, gairebé sempre la mosca apareix aparellada i s'evidencia un clar to exclusivament ornamental.

L'autor para esment davant les nombroses tipologies de representacions que presenta la mosca, en tipus iconogràfics que no estan relacionats entre si i que de cap manera no es poden agrupar sota un mateix títol, eliminant la hipòtesi que la mosca aparegués en els quadres en qüestió com a un únic símbol. En aquesta línia, no es pot reduir únicament com a signe de la mort i, del ventall d'obres que enumera Pigler, segons el seu parer, cap està vinculada al simbolisme mortuori de la mosca. Fins i tot en la *Pietat* de Giovanni Santi comentada per Fischer, Crist apareixeria amb una bellesa vital tan perfecte, amb els ulls esbatanats i amb un posat ferm, que testimoniarà que la mosca no actua com a processó de podridura i descomposició. Per tant, cal diferenciar aquestes pintures de les mosques representades per una motivació objectiva, sobre cadàvers, sobre un crani, com a animal portador de la pesta i de vinculació mortuòria.

Pigler, en reflexionar entorn el simbolisme de la mosca retrocedeix a la teràpia homeopàtica de l'Antiguitat, continuada durant l'Edat Mitjana, del "similia similibus curantur". Històricament s'havia proposat enterrar a terra o penjar a la paret, no només de les llars particulars sinó també dels palaus reials i edificis públics, amulets que

¹⁷ PIGLER, Andor. "La mouche peinte: un talisman", *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, núm. 24, 1964, p. 47-50.

representessin un insecte, per mantenir al referent real allunyat de l'espai senyalitzat. Atenent que es creia que la mosca era portadora de malalties, aquesta mesura fou aplicada fonamentalment en elles. D'entre tots els relats que recupera Pigler destaquem, per aportar més solidesa a l'argument que situa la gènesi del motiu a Itàlia, una llegenda de Nàpols summament popular a l'Edat Mitjana que afirmava que una mosca de bronze feta per Virgili i fixada en una de les portes de la fortalesa de Nàpols, havia mantingut les *mosques* allunyades de la ciutat. Podem esmentar breument com encara el 1566, en el *Memorabilium*, Antonio Mizauld (1510-1578) emetia la tècnica i la fórmula oral per allunyar les mosques d'un espai, a partir de la imatge d'una mosca gravada en un anell, en una placa de bronze, coure o estany durant la segona fase ascendent de Peixos. És arran d'aquestes fonts que Pigler conjectura la possibilitat que la mosca s'emprés en la pintura com a talismà, és a dir, per evitar que la multitud de mosques vives aterressin en el quadre encara fresc i taquessin l'obra d'art. Aquests mitjans "màgics" devien ser populars i difosos encara més perquè contribuïen, com a simple *trompe-l'œil*, en gran part a què la pintura despertés l'interès dels espectadors, fossin coneixedors o ignorants d'aquest ús talismàtic. La nova variant de l'il·lusionisme acompanyaria també, en un altre nivell, el desenvolupament de les ciències naturals i de l'observació per fixar cada cop més fidedignement l'animal portador de mals.¹⁸

Arribats a aquest argument, la pregunta és evident: ¿per què les pintures amb mosques que sobreviuen d'aquest període de seixanta a setanta anys proposat per Pigler són tan poques? Pregunta que avança paral·lelament amb la qüestió del per què la representació del talismà no estava més estesa en la pràctica pictòrica.

André Chastel (1912-1990) en una publicació vint anys posterior, sota un títol que definiria el nostre objecte d'estudi, *Musca depicta*, s'oposa frontalment a la proposta de Pigler de concebre la mosca com a talismà apotropaic de les pintures.¹⁹

En aquest opuscle, per construir la seva defensa Chastel cita la *burla della mosca* de Giotto a Cimabue escrita per Vasari, tal com va fer Panofsky i, a més, detecta aquest mateix relat en un tractat de Filarete datat cap a 1460. Procedeixo a citar tot el fragment sencer per la seva importància:

¹⁸ *Ibidem*, p.47-64.

¹⁹ CHASTEL, André (ed.). *Musca depicta*. Milà: Franco Maria Ricci, 1984.

“De nou, trobant-me a Vineglia a casa d'un pintor bolonyès, convidant-me a veure una col·lecció, em va col·locar certs fruits pintats davant meu, vaig estar completament temptat de treure'ls no obstant, vaig pensar a temps que no ho eren, però sense falta ja que semblaven tan propis, que si n'hi hagués hagut de naturals entre ells, no hi ha dubte que l'home s'hauria enganyat. I també llegim de Giotto que en els seus primers dies pintava mosques, i que el seu mestre Cimabue fou enganyat, creient que eren vies, i les volia expulsar amb un drap. D'on prové això, si no del poder de saber donar colors als seus llocs?”²⁰

La fórmula “també llegim” (*si legge*) ens porta a pensar que l'anècdota existia encara abans en algun relat que no hem sabut trobar però, versemblantment, és el precedent que segueix Vasari per elaborar la seva *burla*, signe precoç del virtuosisme del pintor.

Chastel vincula aquest relat glorificador de l'artista i la seva perícia il·lusionista amb el relat de Plini el Vell de Zeuxis i Parrasi, el qual formava part segons Chastel del folklore dels tallers de pintura. És a dir, no calia ser especialment culte per conèixer aquest episodi si t'havies format en l'ambient gremial del pintor, era un *locus communis* de la quotidianitat oral del taller, sense la necessitat que fos sabuda l'autoria de Plini el Vell ni necessàriament tampoc els noms de Zeuxis i Parrasi, simplement l'argument. Un motiu que com indicava Panofsky, trobava continuïtat en el relat de Filòstrat. L'obra de Filòstrat reeditada i admirada al segle XV, va ser una prova més erudita en una tradició, alhora escrita i oral, que els antics mestres no ignoraven: la demostració de la capacitat professional mitjançant el virtuosisme "naturalista". A mitjans del segle XV, no és ni l'abella ni la papallona sinó, pel que fa a Giotto, la mosca, que surt al primer pla i apareix en les pintures com a renovat símbol de l'excel·lència del pintor.

Aquest insecte variaria ja amb la nova *burla* de Karel van Mander (1548-1606). En les seves famoses *Leven*, publicades el 1604 a Haarlem, reprendrà l'anècdota de la mosca de Giotto en la vida de Frans Floris (c. 1519- 1570) descrivint el precoç virtuosisme del seu alumne Herman van der Mast (c. 1550-1610) el qual hauria enganyat al mestre Floris pintant una aranya en la còpia d'un Crist duent la creu

“i com en aquesta creu s'havia posat un insecte, una aranya de potes llargues, que limitava amb la seva pintura amb ombres i fins al més mínim detall. El mestre, pujant al taller, li va dir a l'alumne: veig que no has treballat molt assíduament, ja que les aranyes venen a

²⁰ AVERLINO, Antonio (Filarete). *Tratto di architettura*, vol. II. Milà: Il Polifilo, 1972, p. 181 r.

embrutar-te la pintura, i va agafar el barret per foragitar l'insecte. Com que aquest no se'n va anar, va adonar-se que estava pintat i, tot confós, recomanà deixar-lo.”²¹

André Chastel, realitza una recopilació d'unes 50 obres compreses en aquest període entre els segles XV i XVI que exposen la mosca i, ratifica als seus predecessors que la primera mosca en aparèixer fou la de Petrus Christus i el seu *Retrat d'un cartoixà*. Per tant, ens trobaríem al principi, la intersecció de dues manifestacions: l'engany —el *trompe-l'œil*, que demostra el virtuosisme del pintor— i la simbolització immediata de l'objecte. Sens dubte, és l'oscil·lació entre el joc formal (la incongruència de trobar-se una mosca en el quadre) i la intenció simbòlica (la provocació a l'espectador) el que constitueix el sabor de l'operació.

Tanmateix, el nostre autor es pregunta si realment només el desig de referir-se a l'engany de Giotto semblaria suficient per poder explicar aquest fenomen pictòric, o si s'hauria d'atendre particularment en cada cas la manera com aquest *curiosum* entra a la composició.

En aplicar aquest sistema amb alguns exemplars, com *El retrat d'un artista i la seva dona* del mestre de Frankfurt afirma que no es podria posar en dubte el valor "professional" del motiu de la mosca, però situats en aquesta posició, ens hauríem d'exigir qüestionar-nos si, a més de l'habilitat del pintor, la mosca no ha d'esdevenir part de l'aparell simbòlic que configurarien també el clavell, les cireres i els demés objectes que poblen la taula.

El quid de la qüestió, apunta Chastel, estaria en l'enllaç entre Itàlia i el Nord que permeté que el relat literari naixés entre Florència i el Vèneto, mentre que la primera aparició pictòrica fos a Flandes. Es troben representacions igualment ostentoses de l'insecte només al nord d'Itàlia després de 1460 però, pel que sembla, tot imitant els pintors flamencs. En definitiva, segons Chastel, hem de suposar, un anada i tornada entre el Sud, d'on prové la consciència de la invenció, i el Nord, que té la gosadia de crear-lo. Un mecanisme que no s'ha de menystenir ni ignorar.

Al nord d'Itàlia, els *trompe-l'œil* no eren inusuals, no només en grans formats pictòrics sinó també en miniatures. Juntament amb el brou de cultiu que suposava la coneixença del relat de Zeuxis i Parrasi entorn l'engany de l'ull humà i la *burla* de Giotto, es configurarien els condicionats idonis per l'acceptació de la mosca fingida.

²¹ VAN MANDER, Karel. *Het Schilder-Boeck*. Utrecht: Davaco Publishers, 1969, f. 243 r.

Del catàleg d'obres, Chastel procedeix a fer petites aproximacions que desembullin més concretament el significat iconogràfic de la mosca, tenint en compte que parteix sempre de l'ideal virtuosístic, a ella associada. Destaquem dels seus apropaments, el que realitza a la *Madonna amb el Nen* (figs. 9 i 10) del veronès Francesco Benaglio (c. 1430 -1492). En aquesta peça, havent pres la consciència del motiu, Benaglio l'adapta al context, inaugurant aquesta vegada la que serà una de les característiques habituals de la natura morta incorporant la mosca damunt la poma de la fruitera. La mosca, un insecte brut, aviat esdevé un recordatori i una referència a la *vanitas*.

Chastel, més enllà del naturalisme preciosista que amb nous ulls mira la naturalesa i els animals, destaca la rellevància filosòfica de la mosca per justificar la seva aparició. Leon Battista Alberti (1404-1472), inspirant-se en el clàssic de Llucià de Samòsata, *Encomium Muscae*, reinventa l'elogi a aquest insecte. Quelcom semblant farien Erasme de Rotterdam (1466-1536) o Michel de Montaigne (1533-1592) ja al segle XVI. Chastel documenta com en la literatura d'aquests dos segles, hi apreciem una promoció de la mosca, una història literària de la mosca que és paral·lela a la que reconstrueixen les *muscae depictae*.

Segons Chastel, tan literàriament com pictòricament, l'evolució del gust provocaria l'abandonament de la mosca, aquest petit símbol que havia acabat desgastat, desproveït de recursos i que, probablement, de sobte semblava vulgar.²²

El deixeble d'André Chastel, Daniel Arasse (1944-2003) en un panoràmic estudi sobre els detalls en les pintures i les arts gràfiques s'ocupa del motiu de la mosca. Analitza com el detallisme va arribar a la pintura partint de la màxima que Francisco d'Holanda (1517-1585) va posar en boca de Miquel Àngel: "A Flandes, pinten amb la intenció d'enganyar a la vista."²³ Segons Arasse, el detall ha estat sempre un problema artístic lligat a les funcions de la pintura, a les seves finalitats i als mitjans pels quals produeix els seus efectes. El detall és la pedra de toc d'unes pràctiques pictòriques que segueixen ancorades en la imitació de la natura.

Arasse en aquestes reflexions que ofereix, se centra primerament en l'anàlisi de la font vasariana. Cal tenir en compte que situa l'anècdota de l'engany visual al final de la vida

²² CHASTEL, André (ed.). *Musca...* Op. cit., p. 10-134.

²³ Citat a ARASSE, Daniel. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada Editores, 2008, p. 115.

de Giotto, i no pas al principi, tot ubicar-se aquesta vivència en la joventut del pintor florentí. Vasari estaria volent deixar patent el caràcter revolucionari de Giotto, condensant el progrés de la pintura en la mosca pintada, emblema del nou mestratge dels mitjans de representació mimètica. El detall de la mosca marca per Arasse, des del s. XV, el naixement d'una consciència artística suficientment "moderna" perquè el motiu sobrevisqués varis segles. El significat d'aquest detall, com hem vist és summament complex d'entendre amb exactitud i, justament per l'autor, és aquesta complexitat la que li dóna interès puig que anuncia la nova posició que conquereix el detall als orígens de la pintura mimètica. Quan Vasari fa col·locar la mosca a Giotto, al cap i a la fi, limita la interpretació a la demostració del virtuosisme artístic.²⁴

En un gran publicació dedicada a l'evolució del *trompe-l'œil*, Anne-Marie Lecoq (1946) dedica un apartat per treballar la *musca depicta*. Tanmateix, tot i l'atenció, el capítol es planteja com un planter de preguntes. Cal considerar, primerament, que fa dialogar amb la mosca dos motius iconogràfics més, que remetrien segurament de forma directa a la *burla* de Giotto així com al relat de Zeuxis i Parrasi. Per una banda, Lecoq destaca la consideració d'un mínim grup de quadres (menys de cinc) els quals presenten un cortinatge (figs. 11 i 12) o una papallona (fig. 13), elements tots ells que podrien evocar aquesta mateixa finalitat virtuosística sense tant pes quantitatiu ni literari. Així també, l'autora pretén vincular l'ús del *cartellino* per la signatura dels pintors amb aquesta mateixa òrbita. Mostrant-se com si fos un paper enganxat a sobre del quadre, el *cartellino* espera a ser retirat pels ulls de l'espectador.²⁵

En un article d'endegat l'any 2000, Esperanza Aragonés (1965) a diferència dels estudis precedents incisa breument en l'obra hispànica que presenta la *musca depicta*, com són les obres d'autors flamencs conservades a la Col·legiata de Santa María la Mayor de Toro i al Real Monasterio de l'Encarnació de Madrid. Tradicionalment, segons Aragonés, la mosca es veia desproveïda de significat, la seva intenció era purament anecdòtica o com a mínim amb un valor il·lusionista per l'espectador. L'autora esmenta les propostes de Pigler i Chastel, i pretén destacar el valor pecaminós d'aquest insecte i la seva identificació amb el diable. Aquest propòsit el desenvolupa a partir del resseguiment de l'etimologia i la història de Beelzebub (2 Re 1: 2-6), Senyor de les Mosques, com a déu

²⁴ ARASSE, Daniel. *El detalle. Para una...* Op. cit., p. 116-121.

²⁵ LECOQ, Anne-Marie. "«Tromper les yeux», disen-ils", a: MAURIÈS, Patrick. *Le Trompe-l'oeil : de l'Antiquité au XX^e siècle*. París: Gallimard, 1996, p. 62-114.

adorat pels filisteus, després vinculat a les mosques per la seva invocació contra les picades d'aquests insectes així com per les pregàries que a ell es feien demanant la protecció de la sembra. La seva associació al diable ve donada a l'Evangeli (Mt 12:24 i Lc 11:15-22) en un procés d'exorcisme practicat per Jesús, tanmateix a la Bíblia se l'esmenta a Beelzebub com a príncep dels dimonis (*principe daemoniorum*). La patrologia llatina retorna a vincular Beelzebub amb el dimoni i les mosques. No només Sant Jeroni, sinó també Sant Isidor de Sevilla a les seves *Etimologies* explica la significació de Baal com a "senyor" i Zebub com a "mosques", és a dir, un ídol pagà. La teologia medieval presenta altres exemples on es vincula Beelzebub amb les mosques, el mal i els vicis. Finalment podem destacar la cita que el *Malleus Maleficarum*, el manual per processar la bruixeria redactat pels dominics Heinrich Kramer i Jakob Sprenger, publicat el 1486, on s'inclou un seguit de diables, la relació dels quals amb els heretics s'havia de preguntar pels caçadors de bruixes. Entre aquesta nòmina de formes demoníques hi apareix Beelzebub com a Senyor de les Mosques, tot i no ser el diable més important. Aragonés així també examina la presència que té la mosca en els relats populars, per exemple Paolo Diacono (c. 710- 799) vinculava la mosca a un sentit negatiu com a mal esperit. L'autora considera que en l'obra fundacional, el *Retrat d'un cartoixà* de Petrus Christus, la mosca al·ludiria exclusivament al retratat, no pas al valor pecaminós. Nogensmenys, les obres dels italians entroncarien amb la vinculació al valor del pecat i el diable. En aquest sentit, per les obres de temàtica no religiosa també cerca punts de contacte entre la mosca i Beelzebub, per exemple en el *Retrat d'un home jove* (figs. 14 i 15) del Mestre del Judici Final de Lüneburg on s'enllaçarien l'estàtua de Samsó (personatge que es va enfrontar amb els filisteus) i la mosca (al·lusió a la divinitat filistea Beelzebub). En contra seva, Aragonés, no detecta al·lusions a Beelzebub en cànons ni concilis, dictàmens religiosos o advertències de predicadors que alertin de manera especial, per tant, no reconeix cap motiu religiós que expliqui aquesta profusió iconogràfica i ho vincula a l'evolució demoníaca en època baixmedieval.²⁶

Anne Beyaert (1960) es va proposar estudiar la semiòtica de la mosca en el quadre l'any 2002. Primerament, remetent a Arasse incideix en l'origen de la mosca i la seva significació. Si la mosca testimonia aleshores un domini de la semblança, d'una exaltació de les qualitats mimètiques de la pintura, és perquè la seva petitesa, la delicadesa de la

²⁶ ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza. "El vuelo de la mosca *Beelzebub* en las artes", *Archivo Español de Arte*, vol. 75, núm. 300, 2002, p. 439-446.

seva conformació i els efectes materials que suggereix la converteixen en un model d'elecció per al "pintor de textures." La mosca destaca com un marcador d'escala notablement estable que determina la distància focal, indueix un enfocament de localització més que globalitzador, un efecte "zoom" i redueix les coses grans al seu detall. Així porta l'observador al seu propi món. Dins l'efecte *trompe-l'œil* que suposa, afirma Beyaert, no hem de menystenir el reforç de l'ombra de la mosca, aquesta minúscula ombra projectada. L'ombra duplica convenientment el pes de la presència de la mosca i, suggerint una font de llum fora de la pintura, afegeix credibilitat al *trompe-l'oeil*.

En aquest desgranament de la semiòtica de la *musca depicta*, Beyaert precisa que l'engany no vol deixar-se descobrir, mentre que la il·lusió (el cas de la mosca fingida), al contrari, se centra en el seu descobriment. En el seu esforç per construir una ficció narrativa creïble, el *trompe-l'œil* no pretén modificar la semiosi, sinó endarrerir-ne la realització, per la qual cosa ha de preservar la identitat estètica de la mentida. Davant la incògnita iconogràfica es remet purament a la bibliografia precedent sense prendre cap mena de partit, per tal de transmetre la idea que la mosca pot evocar “vastos universos de significat.”²⁷

Al 2008, un significant article de Kandice Rawlings (1974), va focalitzar-se en noves fonts iconogràfiques fins aleshores esmentades però mai valorades amb l'elevat grau que aporta Rawlings. Aquestes fonts són dos assajos satírics, un clàssic i un altre del segle XV en què es fan elogis exagerats a les criatures humils. Aquests escrits, com els quadres, són autoreferencials i paradoxals: tots dos demostren la gran intel·ligència i habilitat del creador per lloar un insecte humil i comú, alhora que descobreixen la capacitat del retòric i del pintor per a enganyar a partir d'una representació veraç. Es tracta, per una banda, de l'*Encomium Muscae* de Lluçia de Samòsata traduït del grec al llatí per l'humanista Guarino da Verona (1374-1460) en una publicació datada al 1440. Guarino envià una còpia a Leon Battista Alberti, el qual composà la seva lloança a la mosca cap a 1441-1442. En ambdós casos serien fonts anteriors al relat de la *burla* de Giotto captat per Filarete així com anteriors a la mosca present en el *Retrat d'un cartoixà* de Petrus Christus. Ambdós escrits es presenten com exercicis de virtuosisme retòric a partir de l'enaltiment d'un ésser “insignificant”. Segons Rawlings, seria factible que a través de les relacions comercials entre Itàlia i les ciutats borgonyones haguessin arribat aquests escrits italians. En aquest sentit, els escrits humanistes d'Alberti van ser àmpliament

²⁷ BEYAERT, Anne. “Le monde de la mouche”, *Protée*, vol. 30, núm.3, 2002, p. 99-106.

difosos entre les corts i els cercles humanistes d'Itàlia i del nord d'Europa, i Llucià ja formava part del cànon humanista al nord dels Alps quan Erasme va començar a escriure als primers anys del segle XVI.

El debat sobre quin art era més adequat per representar la natura (*paragone delle arti*), així com el creixent desig dels artistes per ser vists com a intel·lectuals a l'alçada dels estudiosos i poetes, va inspirar pintors a convertir obres literàries en imatges. Per tant, els pintors de mosques *trompe-l'œil* podrien haver intentat mostrar la seva capacitat per representar en la pintura, la paradoxa satírica i autocrítica presentada per Llucià i el seu imitador Alberti. Un component pictòric que només les més altes capes intel·lectuals de la societat podien detectar. La majoria de les obres que exposen la *musca depicta* es van fer per a una visualització privada en entorns domèstics, on els petits detalls de les mosques es podien examinar de prop. El mecenes voldria demostrar la seva sofisticació als visitants i amics enganyant-los, fent una rialla de bon humor a costa d'ells, i després tenir l'oportunitat de parlar de la vida de Giotto o dels escrits de Llucià i Alberti, segons Rawlings.

Justament, degut al mal enteniment que causava en el públic general la presència de la *musca depicta* (a diferència del *cartellino*) va passar de moda fàcilment. En el període de l'Alt Renaixement, els artistes havien adoptat altres maneres de proclamar la seva habilitat i modernitat amb un interès intensificat pels vestigis arqueològics, més que no pas escrits, de l'antiguitat i una dedicació reforçada a la pintura com a imatge més que com a objecte.²⁸

Retornant a la historiografia de parla castellana, Sarissa Carneiro (1978) va intentar demostrar com la *musca depicta* ultrapassava els límits pictòrics arribant a influir en la poesia. És per això que considerava que el sonet *Una mosca que estava picando en el rostro a su Catalina*, d'Eugenio de Salazar (1530-1602) beuria directament d'aquesta tradició pictòrica de plantificar la mosca al cap de les dames en la retratística, tal com hem vist en el retrat del Mestre de Frankfurt o com podem apreciar en l'anònim *Retrat d'una dama de la família Hofer* (fig.16), on s'interpretaria el múscid com una admonició de la fugacitat de la bellesa.²⁹

²⁸ RAWLINGS, Kandice. "Painted Paradoxes: The Trompe-L'Oeil Fly in the Renaissance", *Athanor*, vol. XXVI, 2008, p. 7- 13.

²⁹ CARNEIRO ARAUJO, Sarissa. "Una mosca en el rostro de la amada: poesía, retórica y pintura. A propósito de un soneto de Eugenio de Salazar", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 48, 2019, p. 217-235.

La darrera gran publicació sobre la mosca pintada és fruit, i volem referir-nos a ella amb un elevat to crític, de l'avorriment durant el confinament per la situació d'emergència sanitària per la pandèmia de la COVID-19. Es tracta d'un extens volum que el seu títol (*La mosca nel quadro. L'arte svelata*) traspuava grans aspiracions en termes de reflexió com de catalogació d'obres amb mosques fingides. El sociòleg i periodista Pietro Pisarra (1965), en aquesta publicació del 2021, de la mateixa manera que la mosca en *trompe-l'oeil* enganya al seu observador; ell albarda al lector amb un llibre d'aparent edició científica, que oculta un contingut purament divulgatiu, on les obres d'art actuen com a mers adhesius il·lustradors d'un discurs més o menys entretingut.

Tot i la descripció que Pisarra ofereix en la contracoberta del llibre amb tons científics i una expressió encoratjada de valor per abordar un tema tan complex de forma transversal, en l'interior, ja en els primers capítols, clarifica que el terme mosca és una metàfora que pretén evocar qualsevol tipus de detall de mides reduïdes representat allà on ningú s'espera. Per tant, per mosca Pisarra concep també una abella, un gat, un objecte material... qualsevol element que desequilibri el pensament de l'espectador. A partir d'aquesta mar metòdic establert, l'autor es dedica a saltironejar per diverses obres emblemàtiques de la història de l'art (des dels beats fins a Picasso), realitzant comentaris personals imbricats amb algunes referències bibliogràfiques desembocant en un resultat no pas reeixit. No podem esperar d'aquesta obra un compendi de la *musca depicta* per la investigació de l'historiador de l'art perquè s'avançaria cap a un camí equivocat. Podríem definir la investigació que fa Pisarra d'olfactiva, sense un rigor clar ni una revisió sistemàtica de la historiografia precedent, sumat a certes intromissions a l'espiritualitat de l'espectador.³⁰

Per tant, aquesta publicació no ha aportat cap tipus d'innovació en la coneixença del tema de la mosca pintada, tot i el seu títol suggeridor.

Com hem pogut comprovar no hi ha establert cap tipus de consens entre els especialistes que al llarg de la segona meitat del segle XX han treballat entorn el motiu iconogràfic que ens ocupa. Les propostes interpretatives no troben acord ni pel que fa al naixement del motiu iconogràfic, ni tampoc respecte la seva funció primerenca i posterior evolució.

³⁰ PISARRA, Pietro. *La mosca nel quadro. L'arte svelata*. Roma: AVE, 2021.

2.3. Dictionaris iconogràfics.

Davant aquesta revisió bibliogràfica tan dissident, considerem pertinent concloure aquesta secció amb la recopilació de les conclusions que els iconògrafs editors de dictionaris d'imatges han extret respecte la iconografia de la mosca. Aquesta tendència d'elaborar repertoris sistemàtics ordenats de significats d'imatges, consagrada per Louis Reau (1881-1961), ha obligat a alguns historiadors de l'art a prendre partit sobre qüestions de significat iconogràfic.

En el cas de la mosca, el primer diccionari de James Hall (1918- 2007) ratificava els aspectes més versemblants i segurs definits per la historiografia: la representació de la mosca que apareix de forma quasi cridanera en alguns quadres italians, flamencs i alemanys des de mitjans del segle XV fins els primers decennis del segle XVI. Hall en respondre entorn el seu significat iconogràfic es justifica afirmant que, segurament, no devia tenir cap significat simbòlic puig que el gènere dels quadres en què apareix és molt variat. Hall es decanta per les conjectures de Pigler considerant que, en un inici la mosca pintada naixeria amb la seva funcionalitat protectora del llenç i que, conforme anés avançant en el temps, aquest ús es perdria romanent, únicament, el seu sentit com a *trompe-l'œil*.³¹

El vienès Hans Biedermann (1930-1990), en el seu sentenciari, advoca per vincular la mosca al seu sentit demoníac amb les referències veterotestamentàries ja comentades considerant la mosca en relació a la divinitat pagana Beelzebub. La *musca depicta* segons Biedermann evocaria aquesta òrbita interpretativa.³²

En la summa de Lucia Impelluso (1965) la mosca estaria associada novament al seu caràcter demoníac, certificat en les natures mortes en que el múscid es contraposa a la papallona, signe de l'oposició entre el mal i el bé respectivament. Tanmateix, Impelluso, de forma aglutinadora incorpora també la funció talismànica desenvolupada per Pigler, així com l'ús de la mosca com a segell de l'habilitat del pintor. Resulta la seva entrada, una recopilació en què no hi ha un decantament per cap banda de la balança.³³

³¹ HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1987, p. 220.

³² BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 311.

³³ IMPELLUSO, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores i animales*. Barcelona: Electa, 2003, p. 336-338.

Finalment, Federico Revilla (1934) en la recentment ampliada edició del seu diccionari de simbologia, remetia quasi de forma exclusiva a la iconografia demoníaca associada a la mosca partir de la presència real d'aquests insectes en la matèria en putrefacció, concretada en l'època del Renaixement com a element destructor essent entès la mosca com a signe de la descomposició.³⁴

A partir d'aquest prest recorregut per les entrades sobre la mosca en els diccionaris iconogràfics, podem certificar que des de la reflexió dels especialistes, es considera la *musca depicta* un camp de debat i investigació obert. Per tant, la temàtica a tractar i aquest Treball Final de Grau com a fonament per a un hipotètic futur projecte d'investigació, concilien a l'hora de trobar un camp d'estudi òptim per aportar novetats.

³⁴ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 8a ed. ampl. Madrid: Cátedra, 2012, p. 509.

3. ANÀLISI DE LES PRIMERES APARICIONS.

Arribats a aquest punt, enfront les diferents contraargumentacions, procedirem a estudiar focalitzadament els primers casos d'artistes, que en tinguem constància, que han utilitzat en la seva obra pictòrica la mosca pintada. Un estudi més detallat d'aquests dos primers orígens facilitarà, com a mínim, deduir quina fou la concreció iconogràfica primera des del punt de vista individual, d'aquests exemples inaugurals. Així també, una observació de l'obra particularitzada, exempta de l'influx de la resta de la nòmina d'obres amb *musca depicta*, permet apreciar fins a quin nivell, aquestes primeres obres es poden llegir sense ampliar la mirada cap a les pintures amb un múscid comú.

3.1. Petrus Christus, *Retrat d'un cartoixà*.

El *Retrat d'un cartoixà* de Petrus Christus (figs. 1 i 2) ens presenta una figura barbada, meticulosament pintada al detall vestint l'hàbit blanc cartoixà. La seva fisiognomia ha estat descrita de forma notablement naturalista pel pintor. Aquesta detall ha dut sovint a pensar que Petrus Christus coneixia a la figura retratada personalment. Respecte les seves possibles identifications, com hem pogut comentar en apartats anteriors, s'havia intentat associar el retratat amb Dionís de Lovaina (1402-1471), tanmateix els monjos, per regla cartoixana, anaven ben afaitats i duïen els cabells tonsurats. En aquest cas, la llarga barba de dos puntes i els seus cabells no tonsurats en la cúspide del cap, ens faria descartar l'opció que fos el teòleg i monjo cartoixà Dionís de Lovaina, i que fos un germà llec de la comunitat. La vestimenta també és un motiu cabdal per distingir un monjo de cor d'un llec, en el cas d'aquests darrers vestien únicament una llarga túnica blanca amb una caputxa, tal com se'ns descriu el retratat de Christus.³⁵ A causa de les restriccions imposades per la pròpia regla als monjos, calia una classe de reclusos anomenats germans laics per atendre les necessitats materials del monestir. Als germans laics se'ls permetia interactuar amb el món per recollir menjar i roba i podien participar en tasques físiques. Tot i que havien fet un vot i van participar de l'ideal cartoixà de solitud i silenci, van experimentar-ne una versió relaxada i van viure en una cambra baixa separada. S'han proposat alguns noms propis de germans llecs cartoixans que podrien casar amb aquest

³⁵ SCHOLTENS, Hendrick Jan Joseph. "Petrus Cristus en zijn portret van een kartuizer", *Our Holland*, vol. 75, 1960, p. 59-72.

retrat, tanmateix no hi ha cap tipus d'enllaç directe entre el quadre de Petrus Christus i la nòmina de noms, que ens permeti confirmar-ne ho decantar-nos per algun en concret.

Petrus Christus en aquest retrat va recuperar l'ús de Jan van Eyck (1390-1441) d'un marc en *trompe-l'oeil* (fig. 17) com a finestra a través de la qual el retratat i l'espectador podien "comunicar-se", estenent la il·lusió de l'espai d'un costat a l'altre. En el rengle inferior d'aquest marc hi trobem inscrit "PETRVS XPI ME FECIT 1446", és a dir, la signatura de l'autor seguint àdhuc el model eyckià, i la data d'execució a 1446. Tot i això, en lloc d'aplicar un fons fosc propi de la pintura del mestre flamenc, Petrus Christus col·loca la figura amb un fons ric, càlid vermell de sensacions ambigües. El retratat, emplaçat de forma obliqua al pla del quadre, sembla habitar una estreta cel·la definida únicament per dues fonts de llum: una d'intensa provinent de la dreta del cartoixà i una de més suau il·luminant la zona esquerra.³⁶

Christus preocupat artísticament en aquesta línia del verisme, va eliminar encara més la barrera entre l'espectador i el retratat a partir del dispositiu del *trompe-l'oeil*, la mosca pintada a sobre del marc inferior, entre el seu nom de pila i el seu cognom.

El darrer estudi sobre aquest retrat de Petrus Christus s'ha desenvolupat posant en diàleg la figura del mestre de Bruges i la cartoixa allà instal·lada, identificant algun patró important com la família Adornes els quals van promocionar la carrera de Christus. Enumerant tot un seguit de relacions entre Christus i l'ambient cartoixà de Bruges arriba al retrat que ens ocupa. Aquest, segons l'autora es correspondria amb el retrat d'un germà laic de la Genadedal (la cartoixa de Bruges). És possible, afirma Capron, que a més de ser una demostració de virtuosisme artístic amb arrels a l'antiguitat o una al·lusió al pecat i al caràcter fugaç de la vida, la mosca il·lusionista a la vora del marc simulat fa referència al nom de la persona: *vlieg* significa "mosca" en flamenc que podria substituir el comú patrónim flamenc "de Vlieghe".³⁷ Les poques fonts d'arxiu disponibles no obstant, no documenten cap germà laic d'aquest nom a Genadedal en aquell moment. En aquest sentit, caldria destacar que Jan van Eyck va utilitzar aquest recurs en el *Retrat de l'orfebre Jan de Leeuw* (fig. 18). En el marc fingit del quadre, van Eyck hi col·loca una llarga inscripció on aporta el dia de naixement del retratat, la signatura del propi van Eyck i l'any en què

³⁶ AINSWORTH, Maryan W. (coord.). *Petrus Christus: Renaissance master of Bruges*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1994, p. 92-95.

³⁷ CAPRON, Emma. *The Charterhouse of Bruges: Jan van Eyck, Petrus Christus, and Jan Vos*. Nova York: The Frick Collection, 2018, p. 31.

es va pintar el retrat. El nom d'aquest orfebre de Bruges també consta en la part superior del marc fingit, on es glossa "Jan de" i la imatge d'un lleó esculpit fingit en la fusta pintada que configura el marc. El fet que inclogui aquest lleó es deu a un joc de mots entre el dit animal i el nom de l'orfebre, Jan de *Leeuw* ("lleó" en flamenc). Tanmateix, no podríem plantejar aquesta hipòtesi en el cas del retrat de Petrus Christus amb tanta lleugeresa ja que, en el *Retrat d'un home amb una fletxa* (c. 1470/1475) conservat a la National Gallery de Washington, obra de Hans Memling (c. 1430-1494), s'ha revelat la presència d'una mosca, gairebé idèntica, a la vora del panell cosa que fa menys probable que el motiu es relacioni amb la identitat de la persona si fos tan difós. No obstant, també podria ésser que ambdós personatges compartissin el patrónim, força comú com hem comentat.³⁸

Precisem que, tradicionalment, s'havia admès que Petrus Christus s'havia format al taller de Jan van Eyck a Bruges³⁹, tanmateix, els estudis de la dècada de 1990, arran del buidatge documental, ja van desestimar aquesta suposició puig que Petrus Christus va adquirir la ciutadania en una compra constatada el 6 de juliol del 1444, mentre que Jan van Eyck morí el 1441.⁴⁰ Tot i aquest factor, l'influx de van Eyck a Christus queda patent en la seva producció i no podem descartar que aquest darrer interactués amb el taller de van Eyck, un cop fos mort. En aquest sentit, darrerament s'ha demostrat que Jan van Eyck fou coneixedor i lector de l'obra de Plini el Vell i de les grans adulacions al naturalisme il·lusionista de la pintura antiga.⁴¹ Podríem especular si un possible contacte de Petrus Christus amb el taller de van Eyck entorn l'any 1444, hauria proporcionat fonts

³⁸ BORCHERT, Till. *Los retratos de Memling*, Amsterdam: Ludion-Gante, 2005, p. 163-164.

³⁹ SCHABACKER, Peter H. *Petrus Christus*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974, p. 19-22.

⁴⁰ MARTENS, Maximiliaan. "New Information on Petrus Christus's Biography and the Patronage of His Brussels "Lamentation"", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, núm. 1, 1990, p. 5-23. A la Bruges de l'època hi havia tres maneres d'obtenir la ciutadania: casant-se amb un ciutadà de Bruges, vivint a la ciutat durant un any i un dia, o comprant el dret de ciutadà per una aportació econòmica de 3 lliures. Si Petrus Christus hagués estat treballant al taller de Jan van Eyck abans de la seva mort, hauria rebut la ciutadania molt l'any 1442 com a data més tardana. No obstant, la compra de la seva ciutadania per tal de ser acceptat a la guilda de Sant Lluc i poder exercir lliurement l'ofici de pintor a Bruges, revela que no s'havia format en cap taller brugenc, i molt menys en el de van Eyck.

⁴¹ MARTENS, Maximiliaan. "Jan van Eyck's Optical Revolution", a: MARTENS, Maximiliaan et al. *Van Eyck. An Optical Revolution*. Veurne: Museum voor Schone Kunsten Gent-Hannibal Publishing, 2020, p. 141-179.

iconogràfiques justificadores de la inclusió de la mosca com a segell de virtuosisme de l'artífex en el *retrat d'un cartoixa*, elaborat pocs anys més tard.

En qualsevol cas, el plafó és excepcional no només per la seva excel·lent qualitat sinó també perquè sembla ser el primer retrat supervivent d'un clergue en el qual la figura no està representada en l'acte de pregar. L'expressió segura de si mateix, que mira amb ulls esbatanats a l'espectador, no té la modèstia i el sentit del decòrum tradicionalment associats al retrat devocional. Això suggereix que el retrat estava pensat, originàriament, per a un context secular més que religiós. Tenint en compte el prestigi espiritual associat a l'Orde Cartoixa en l'ambient flamenc, l'encàrrec pot haver vingut de la família del retratat, per tal de celebrar l'entrada del jove a Genadedal. Retratar la figura amb l'hàbit de la Cartoixa, posava de manifest les fites a les que havia arribat professionalment la família. Caldria adherir-hi que, tenint en compte la vida d'aïllament que havia de realitzar el nou cartoixa, allunyat de la família, el seu retrat era una manera de fer-lo present a la llar. Aquesta figura retratada de Petrus Christus per tant, probablement seria d'un entorn socialment destacat que hauria garantit fons així com accés a la Cartoixa a Petrus Christus, el principal pintor de Bruges després de la mort de van Eyck.

Si bé, partint d'aquesta conjectura a partir de les premisses de Capron, aquest retrat de Christus no hauria anat a un entorn monàstic, cal tenir present que els cartoixans tenien, al s. XV, una actitud contrària a l'ornamentació i les imatges. En aquest sentit podem comentar que, en les *Consuetudines* prohibien les catifes riques i els tapets així com tapisos a la seva església, i l'or només es podia utilitzar per al calze que s'utilitzava per combregar amb el vi consagrat durant la celebració de l'Eucaristia. De la mateixa manera que les restriccions sobre el alimentació dels monjos, aquestes disposicions estaven destinades a protegir-los de les distraccions sensuais.⁴² En aquest sentit podríem pensar que un retrat com el realitzat per Petrus Christus, seria impensable que anés disposat a l'interior de Genadedal. Tanmateix, aquest rigor no es va seguir estrictament. Posteriors estatuts cartoixans (la *Statuta Nova* de 1368) van reiterar aquestes regles de sobrietat, i el Capítol General de 1424 demanà explícitament la retirada de les cases cartoixanes de les "imatges curioses" (*pictorie curiose*) i d'imatges que presentessin blasons i representacions de dones. No obstant això, només aquelles imatges "curioses" que podien

⁴² LINDQUIST, Sherry C.M. *Agency, visuality and the society at the Chartreuse de Champmol*. Hampshire: Ashgate, 2008, p. 23-29.

ser eliminades sense “causar escàndol” —és a dir, sense ofendre els mecenes— es van veure afectades per l'interdicte.⁴³ Per tant, aquest tipus de legislació de tendències iconòfobes, era completament flexible a la pràctica i no ens ha d'estranyar que en el retrat d'un cartoixà hi pogués aparèixer una curiosa mosca en l'escena ja fos per indicar el patrònim del retratat com per algun altre motiu.

3.2. El cercle venecià: Giorgio Schiavone i Carlo Crivelli.

La primera obra italiana que presenta una mosca integrada en la seva composició, segons el corpus iconogràfic que hem reunit són dues pintures al tremp sobre fusta ubicades cronològicament a l'entorn del 1457 (figs. 19, 20, 21 i 22). Ambdues són obra de Giorgio Schiavone (c. 1435-1504), nom amb el qual era conegut el pintor d'origen croat Juraj Čulinović. De fet, el nom d'Schiavone remet directament a la seva ascendència eslava de la zona d'Skradin. Es tracta d'un pintor fortament desconegut que encara no ha estat objecte d'una monografia ni un catàleg raonat en cap llengua de l'Europa occidental.

Aquest pintor rebé la primera formació en la seva terra natal, Scardona, segurament, al taller del pintor Dujam Vušković. El març del 1456 el trobem documentat a Venècia firmant un contracte per esdevenir aprenent de Francesco Squarcione (1397-1468), taller que abandonarà el 1460. Justament, és en aquest període en què realitza les dues primeres obres de l'ambient italià que presenten una mosca pintada. Aquell mateix març del 1456 el tornem a trobar documentat a Pàdua, d'on no marxarà fins el 1461.⁴⁴ En aquest període treballant per Squarcione a canvi d'una formació i una manutenció, realitza la Mare de Déu amb el Nen (fig. 21) per al retaule (actualment desmembrat) de la capella funerària de la família Roberti a l'església de San Nicolò de Pàdua. En aquesta obra podem veure clarament els interessos artístics tant de Schiavone com del seu company de taller, Carlo Crivelli (1435-1495), la creació d'il·lusions tridimensionals a través dels jocs de llum i ombra i l'experimentació amb la perspectiva lineal, en les seves beceroles en aquell

⁴³ Per consultar una reflexió més profunda entorn el significat del terme “imatges curioses” veure BRANTLEY, Jessica. *Reading in the Wilderness: Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*. Chicago: University of Chicago Press, 2007, p. 60-62. Es pot complementar amb el text que ofereix Lindquist: LINDQUIST, Sherry C.M. *Agency, visibility...* Op. cit., p. 26-27.

⁴⁴ CASU, Stefano G. “Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione”, *Proporzioni*, vol. I, 2000, p. 37-95.

moment del segle XV.⁴⁵ Dins aquest entramat de solucions recreadores d'espai fingit hi trobem la mosca, en Schiavone de tòrax més allargassat que en Petrus Christus i l'escola flamenca en general, ja sigui per manca d'observació, o per la voluntat de reproduir una altra espècie de mosca, més en contacte amb la família dels *Dolichopodidae*.

La historiografia de l'Europa occidental ha bandejat per complet l'estudi de la iconografia de Giorgio Schiavone, no obstant, sí que ha rebut una important atenció l'obra del seu company Crivelli. És per aquest motiu que, per estudiar el simbolisme de la mosca en aquests dos artistes encetadors d'aquest fenomen, ens centrarem en la figura de Crivelli.

En Schiavone i Crivelli cada objecte és tractat així amb la meticulositat d'un miniaturista. Es percep en els rostres de les figures les més lleus venes i les més nímies arrugues; els seus paisatges es detallen fins a l'anecdòtic. Quan aquest projecte mimètic es conjuga amb les estratègies del *trompe-l'œil* resulta en combinacions de pintura i peces de fusta amb relleu d'estuc. Aquestes il·lusions, si ens atensem a una interpretació devocional de la pintura crivellesca, és més versemblant entendre les dites combinacions ja que, la intenció primordial seria la de traspasar la representació a l'encalç de la presència, de suggerir que el sant hi és realment davant els ulls del fidels, de la mateixa manera que el cogombre o l'espelma representada troben els seus relatius reals en la quotidianitat de l'espectador.⁴⁶ Però aquesta interpretació no esgota el sentit de l'hiperrealisme crivellesc: selecciona certs objectes pintats (les figures i els ornaments votius) i descuida el fet que és tota la pintura, tot allò que l'omple, el que està investit d'aquest mimetisme cec, perquè no distingeix els personatges dels objectes, no distingeix el primer pla del segon, el centre de la perifèria. Tot acaba investit per aquest preciosisme. No és la presència mateixa d'aquests objectes que poblen el quadre el que es posa en qüestió, sinó que amb la seva insistència es posen al mateix nivell formal que les figures principals.⁴⁷

El darrer gran estudi centrat en Crivelli ⁴⁸ i que tracta de forma directa la iconografia és obra de Thomas Golsenne. En obrir l'apartat dedicat a l'estudi de la *musca depicta* engega

⁴⁵ CALLEGARI, Raimondo. "Su due polittici di Giorgio Schiavone", *Arte Veneta*, núm, 50, 1997, p. 24-37.

⁴⁶ ZAMPETTI, Pietro. *Carlo Crivelli*. Florència: Nardini, 1986, p. 43-50.

⁴⁷ CAMPBELL, Stephen J. *Ornament & illusion: Carlo Crivelli of Venice*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2015, p. 38-56.

⁴⁸ La darrer publicació sobre Crivelli, realment, nasqué arran d'una exposició celebrada aquest mateix any al Musei di Macerata (*Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose*, octubre 2022- febrer 2023). En la selecció d'obres i el catàleg d'aquesta exposició s'exclouen deliberadament les iconografies crivellianes complexes

el redactat dient: “És el moment d'obrir un fitxer tan complex com el del cogombre, però més desagradable: el de la mosca pintada.”⁴⁹ Amb aquesta entrada podem comprovar, ja d'avançat, que la iconografia de la mosca en l'àmbit iniciàtic del Vèneto segueix essent un àmbit sense consens.

Golsenne considera que, davant la multiplicitat de formes en què es presenta la mosca en l'obra de Crivelli, es dificulta l'adscripció del múscid a la representació de la pintura o l'associació com a un element col·locat damunt el llenç a mode d'engany. Crivelli juga amb aquesta ambigüitat per mostrar el seu virtuosisme en el maneig del *trompe-l'œil*.

L'autor decideix centrar-se en justificar l'anomalia que representa la mosca en els quadres devocionals. Per una banda afirma que és molt improbable que la mosca tingui una connotació positiva, sinó justament el contrari, com a signe encarnat del pecat, que amenaça l'espectador i contra la qual, la Mare de Déu i el Nen han vingut al món (fig. 23). En aquest sentit tan general, la mosca portaria gairebé el mateix simbolisme en Crivelli que en una natura morta del segle XVII. Tanmateix, Golsenne matisa la seva elucubració a partir de la bibliografia revisada en l'estat de la qüestió i confirma que, de nou, la diversitat de casos provoca que no puguem respondre de forma tan simplista i sistemàtica. Si podem posar en dubte, segons Golsenne, l'estat de la mosca pintada en determinats casos, és degut a dos factors: la mida de la mosca, més proporcionada a l'espectador que a les figures pintades, i la vora del parapet sobre el qual es troba el qual es pot percebre tant en la profunditat com en la superfície del quadre. En aquesta *Madonna* en concret, una línia interpretativa rauria en entendre que tant la Mare de Déu com el Nen Jesús miren repudiament la mosca i, de la mateixa manera que Maria protegeix el seu fill, l'Infant defensaria aquesta cadenera com a símbol de l'ànima humana emparant-la al seu pit del dimoni. Tanmateix, aquesta hipòtesi seria negable ja que la cadenera es pot interpretar com a figuració animal de l'acceptació de la passió per part de Jesús, ja que aquest ocell es caracteritza justament per alimentar-se de les llavors del card, on s'hi recolza per menjar-les sense temor a punxar-se, de la mateixa manera que Jesús va acceptar amb fermesa que se'l coronés amb espines. Una iconografia d'herència medieval, recomanada per teòlegs com fra Giovanni Dominici que conjuga la

com el cogombre o la mosca. Veure COLTRINARI, Francesca i PASCUCI, Giuliana. *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose*. Milà: Silvana, 2022.

⁴⁹ GOLSENNE, Thomas. *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 181.

quotidianitat de la cadenera (joguina popular en l'època, així com a animal de companyia usual), amb la solemnitat del martiri de Jesús.⁵⁰ Per tant podríem interpretar que el Nen representat en l'obra de Crivelli està abraçant el seu destí fatal en la cadenera, prefiguració de la seva Passió, on la mosca s'aïllaria d'aquesta narrativa. No obstant, es podria afegir que l'acceptació de la Passió, comportaria el rebuig de les temptacions del diable per lliurar-se'n (Mt 4: 1-11, Mc 1: 12-13, Lc 4: 1-13), encarnades en la figura de la mosca.

Un cop comentades les propostes de Chastel i Pigler, l'autor les posa en dubte advertint que només serien satisfactòriament acceptables, si per una banda totes les mosques pintades actuessin com un *trompe-l'oeil* (que no és el cas), i si per l'altra entenguéssim el pas de fonts literàries d'Alberti a Filarete. Si no ho acceptem, llavors, no és al caprici del pintor al què hem d'atribuir l'elecció de la mosca com a símbol del seu virtuosisme i del seu avantguardisme: és en virtut del que representa, pel sentit comú, la mosca real. És a dir, la irrupció inoportuna i contingent d'un element de diversió. La presència de la mosca, a la vida, no té més motiu que molestar-nos, és l'absència de raó, és l'arbitrarietat de la mosca el que ens molesta. La mosca pintada només seria el signe de la presència de l'arbitrarietat en la pintura; el seu sentit més immediat i profund seria fer sentir a l'espectador que la intenció del pintor de plantificar una mosca no té cap raó. Per Golsenne, per tant, amb la representació de la mosca, s'expressaria que en la pintura hi hauria un domini reservat a l'arbitrarietat del pintor on aquest pot expressar el seu virtuosisme amb total llibertat, sense més motiu que el seu propi exercici, de la mateixa manera que la mosca, des del pensament de l'època moderna en nombroses ocasions, vola només per volar.⁵¹

⁵⁰ LIGHTBOWN, Ronald W. *Carlo Crivelli*. Londres: Yale University Press, 2004, p. 287-288.

⁵¹ GOLSENNE, Thomas. *Carlo Crivelli et le materialisme...* Op. cit., p. 177-186.

4. CONCLUSIONS.

En aquest apartat no pretenc armar-me de nou a recompondre les deduccions finals extretes a partir de la revisió bibliogràfica ni reprendre els estudis de casos novament per recopilar les respostes últimes. Considero que, a partir del model d'exposició de l'estat de la qüestió triat, a través d'autories i les corresponents novetats historiogràfiques que han aportat, ha quedat patent quins punts de l'objecte d'estudi són més clars. Tot i això, aquest compartiment de la investigació ens permet enumerar quines vies del tema que ens ocupa, encara estan pendents de recórrer així com examinar si els objectius exposats s'han assolit satisfactòriament.

En primer lloc, respecte a la constatació de l'absència o la presència d'una connexió entre Flandes i el Vèneto per la definició i el sorgiment d'aquest motiu iconogràfic, podem afirmar que, en el seu desenvolupament, la transmissió de la *musca depicta* entre artistes del Nord i d'Itàlia es va efectuar. La problemàtica emergeix quan ens preguntem entorn aquesta qüestió, sobre l'aspecte germinal de la iconografia que ha vertebrat aquest treball. Com hem pogut comprovar, les diferents propostes historiogràfiques no acaben d'estar d'acord en concebre aquesta relació com a condicionant *sine qua non* pel naixement de la mosca pintada. En aquesta línia, les fonts literàries ens durien a la tradició italiana, mentre que l'aspecte fàctic i la pràctica artística, ens apropiaria als territoris flamencs. Cal apuntar respecte aquest aspecte, que el reflex de l'estudiós de buscar fonts escrites per explicar les obres, té sovint, com en aquest tema, el resultat de simplificar el fenomen. És a dir, ja no es distingeix les mosques en *trompe-l'oeil* les unes de les altres, ni el suport sobre el qual es plantegen, ni molt menys el tema del quadre en què es pinten per resoldre el problema que constitueix i per reabsorbir l'ambigüitat que el caracteritza.

Esguardem per profunditzar les presents reflexions la màxima que brinda la traducció de Jean Baudouin sobre la *Iconologia* de Cesare Ripa, "les imatges que l'esperit inventa, i que per les coses signifiquen, són els símbols dels nostres pensaments."⁵² Davant l'existència d'un motiu iconogràfic similar en diverses localitats geogràfiques properes en el temps com és el cas de la "mosca pintada", ens podem atrevir a concatenar-les entre si a través d'un lligam de préstecs i influxos, o són una sèrie d'imatges anàlogues però independents motivades de forma paral·lela sense contacte?

⁵² RIPA, Cesare. *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensee touchant les vices et les vertus, sont representees soubz diverses figures*. París: Mathiue Guillemot, 1644, s.p.

Respecte aquesta gènesi del motiu iconogràfic, el que l'envolta, és un gran misteri pendent de ser resolt. En abordar els dos primers casos de forma particular hem pogut apreciar la dificultat de concretar el seu naixement i la multitud de factors que hi juguen un paper. Fins i tot, un dels objectius que havíem plantejat era l'intent de detectar el primer focus geogràfic original i, seguim dubitatius sobre si atribuir l'assoliment al territori italià o al flamenc.

En aquest moment germinal de la mosca pintada, ha restat pendent localitzar una font iconogràfica primera que justificués a nivell intel·lectual la inclusió del múscid en el quadre. Certament, la diferència temporal entre l'escrit de Filarete, als volts de 1460, i les primeres efectuacions materials de Petrus Christus el 1446 i de Giorgio Schiavone cap a 1456, ens ofereix un biaix cronològic que ens reclama la troballa d'una font iconogràfica anterior a 1446. Hem comentat la proposta de Kandice Rawlings de vincular el sorgiment de la *burla della mosca* de Giotto escrita per Filarete, als assajos derivats de la recuperació de Llucià de Samòsata al context humanístic. Nogensmenys i de forma complementària, considerem que el referent literari de Filarete hauria d'al·ludir directament a la noció, com a mínim, de l'engany visual, així com a la mosca i vincular-ho d'alguna manera amb l'artista en general o Giotto en particular. És per aquest motiu que proposem com a nova línia de recerca en termes de fonts iconogràfiques, els escrits trecentistes vinculats a l'encomi de Giotto com a epítom de la pintura "moderna" a partir de l'argument d'una *ritornata* a l'estil dels pintor antics.⁵³ En aquest sentit, alguns exemples que podrien esbossar la justificació d'aquest brou de cultiu de l'engany visual associat a l'artista florentí serien, primerament, l'arxiconegut passatge del *Decameró* de Giovanni Boccaccio (1313-1375) en què es comenta com cap element de la naturalesa es resisteix a ser representat amb summa versemblança pels pinzells de Giotto. És tal la similitud que adopta respecte el referent que "ja no és semblant sinó que més aviat, ella mateixa ho sembla, en tant que moltes vegades en les coses fetes per ell es troba que el vivíssim judici dels homes erra creient ser veritable el que és pintat."⁵⁴ Un altre text que transmet una idea similar es troba al *Liber de originis civitatis Florentiae*, obra de Filippo Villani (1325-1407) escrita cap a 1381-1382 i apareguda entorn de l'any 1400. En ella, novament

⁵³ Agraeixo a la doctora Carme Narváez Cases les seves apreciacions i intuïcions sobre aquesta qüestió.

⁵⁴ BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron* [en línia]. Torí: Utet, 1956, p. 505.

trobem una lloança a Giotto comparant-lo i anteposant-lo als pintors de l'antiguitat, amb algun matís de caire il·lusionista:

“Les imatges representades amb el seu pinzell s'adeqüen tan intensament als trets de la natura que, als qui les contemplen els sembla que viuen i respiren; fins i tot els seus quadres mostren els moviments i gestos d'una manera tan real que semblen parlar, plorar, abellir-se i fer altres coses, per delectar a qui els contempla i alaba el talent i la mà de l'artista.”⁵⁵

Aquests humanistes i cronistes del segle XIV i inicis del XV, tenien una evident coneixença de la *Naturalis Historia* de Plini el Vell i del relat de Zeuxis i Parrasi. Una lectura detinguda i analítica d'aquestes fonts podria conduir a localitzar una al·lusió directa a la mosca pintada en Giotto.⁵⁶ En qualsevol cas, aquesta recerca permetria traçar una certa genealogia d'aquest tòpic de l'“Apelles factor”, en termes de Baxandall, fins a arribar a l'escrit de Filarete.⁵⁷

Pel que fa a l'especificació de la transformació i transmissió de la *musca depicta* pel context europeu, caldria aplicar el procediment emprat sobre l'estudi detallat per casos, a quasi la totalitat de la nòmina d'obres amb mosques pintades. D'aquesta manera, podríem intentar establir unes certes genealogies d'origen, transmissió, transformació i arribada del motiu. En aquest sentit, la historiografia no ha pres consideració de les estampes de Benedetto Montagna (1480-1558) un gravador de Vicenza que, en un nombre considerable de burins, incorporava una mosca al costat de la seva signatura (fig. 25). En general, la cultura gràfica ha estat desestimada per la historiografia que ha tractat aquest tema i, aquest, seria un dels fils a seguir de cara a futures investigacions.

Podem destacar que el corpus iconogràfic ha estat elaborat gratament tot i no publicar-se en aquest treball. S'ha aconseguit superar els corpus d'obres recopilats pels autors

⁵⁵ VILLANI, Philippi. *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*. Pàdua: Antenore, 1997, p. 463-464. El text original fou redactat i publicat en llatí; per la consulta d'una edició contemporània comparada amb una traducció a l'italià veure la referència immediatament citada, editada per Giuliano Tanturli.

⁵⁶ A banda dels opuscles de Villani i Boccaccio, proposem resseguir l'obra de Francesco Petrarca (1304-1374), *De remediis utriusque fortunae*; Franco Sacchetti (1332-1400), *Il Trecentonovelle*; Cennino Cennini (c. 1370- c. 1400), *Libro dell'arte*; Lorenzo Ghiberti (1378-1455), *Commentari*, on consten passatges de lloança a Giotto.

⁵⁷ BAXANDALL, Michael. “Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, 1964, p. 96.

precedents, assolint una exhaustivitat major i, per tant, una regulació del prisma més àmplia a l'hora de considerar, en pròximes ocasions, aquest motiu. En aquest sentit, la inclusió d'obres de la geografia catalana amb la mosca pintada, seguint la via de Joaquim Garriga,⁵⁸ ha estat un punt destacat que permetrà circular per nous camins d'especulació i investigació més locals i les seves relacions internacionals.

El gran tema que queda en suspens és la determinació iconogràfica de la mosca pintada. Preteníem abordar la totalitat de propostes que s'havien emès per determinar quina era la més adient. Amb tot, davant la digna versemblança que exhibien les conjectures dels especialistes, no ens hem atrevit a emetre judicis de valor sobre quina hipòtesi era la correcta. No ens veiem capacitats per efectuar aquesta tasca car ni els propis investigadors, en confeccionar les seves lectures, gosen negar per complet les dels seus respectius. Certament, és un tema, la iconografia del qual s'hauria d'estudiar de forma permenoritzada i detallada en cada obra per, després, realitzar una posada en comú i advertir les possibles interrelacions.

Finalitzant aquest treball, no podem exaltar-nos per haver assolit satisfactòriament els objectius puig que les conclusions acaben d'invalidar el nostre avenç. Tot i això, podem emfatitzar en la voluntat i la realització d'un basament estable, fonamentat i documentat per l'aixecament de properes recerques entorn la iconografia de la mosca gràcies al rigor aplicat en la recerca bibliogràfica, en el corpus iconogràfic i en la incorporació de nous punts de vista en la nostra observació de la *musca depicta*.

⁵⁸ CASTELLANO I TRESSERRA, Anna; CARBONELL I BUADES, Marià i CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael (eds.). *Pedralbes: els tresors del monestir Barcelona*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura, 2004, p. 130-131.

5. BIBLIOGRAFIA.

Com s'haurà pogut intuir, el procediment de citació ha seguit els criteris de l'Organització Internacional de Normalització, concretament la norma UNE-ISO 690:2013. Aquest ha estat el model de citació que s'ha promogut en la meva promoció acadèmica en l'assignatura de "Mètodes i Fonaments del Treball Historicoartístic" d'aquí que, en la culminació de l'estada universitària, adopti el model que m'han alligonat.

AIKEMA, Bernard; CREMADES CHECA, Fernando i SALSÍ, Claudio. *Bosch e un altro Rinascimento*. Milà: 24ore cultura, Castello Sforzesco, 2022.

AINSWORTH, Maryan W. (coord.). *Petrus Christus: Renaissance master of Bruges*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza. "El vuelo de la mosca *Beelzebub* en las artes", *Archivo Español de Arte*, vol. 75, núm. 300, 2002, p. 439-446.

Recuperat el 27 de novembre del 2022 a:

<https://doi.org/10.3989/aearte.2002.v75.i300.327>

AVERLINO, Antonio (Filarete). *Tratto di architettura*, vol. II. Milà: Il Polifilo, 1972.

BAXANDALL, Michael. "Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, 1964, p. 90-107.

— *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*. Milà: Jaca Book, 1994.

BEYAERT, Anne. "Le monde de la mouche", *Protée*, vol. 30, núm.3, 2002, p. 99-106.

Recuperat el 31 de gener del 2022 a: <https://doi.org/10.7202/006873ar>

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron* [en línia]. Torí: Utet, 1956.

Recuperat el 31 de juny del 2022 a: <http://www.letteraturaitaliana.net/>

BOHN, Babette i SASLOW, James M. *A Companion to Renaissance & Baroque Art*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013.

BORCHERT, Till (coord.). *Los retratos de Memling*, Amsterdam: Ludion-Gante, 2005.

BOROBIA GUERRERO, Mar i SOLANA DÍEZ, Guillermo (coords.). *Hiperreal: el arte del trampantojo*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2022.

BRANTLEY, Jessica. *Reading in the Wilderness: Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

CALLEGARI, Raimondo. “Su due polittici di Giorgio Schiavone”, *Arte Veneta*, núm, 50, 1997, p. 24-37.

CAMPBELL, Lorne. “The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century”, *The Burlington Magazine*, vol. 118, no. 877, 1976, p. 188–98.

Recuperat el 31 de gener del 2022 a: <http://www.jstor.org/stable/878374>

CAMPBELL, Stephen J. (coord.). *Ornament & illusion: Carlo Crivelli of Venice*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2015.

CAPRON, Emma (coord.). *The Charterhouse of Bruges: Jan van Eyck, Petrus Christus, and Jan Vos*. Nova York: The Frick Collection, 2018.

CARNEIRO ARAUJO, Sarissa. “Una mosca en el rostro de la amada: poesía, retórica y pintura. A propósito de un soneto de Eugenio de Salazar”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 48, 2019, p. 217-235.

Recuperat el 31 de gener del 2022 a: <https://doi.org/10.7202/006873ar>

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana. *Italie et Flandres: primitifs flamands et renaissance italienne*. París: L’Aventurine, 1995.

CASTELLANO I TRESSERRA, Anna; CARBONELL I BUADES, Marià i CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael (eds.). *Pedralbes: els tresors del monestir Barcelona*. Barcelona: Museu d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, 2004.

CASU, Stefano G. “Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli nella bottega dello Squarcione”, *Proporzioni*, vol. I, 2000, p. 37-95.

Recuperat el 31 de gener del 2022 a: <https://www.academia.edu/1068990>

CHASTEL, André (ed.). *Musca depicta*. Milà: Franco Maria Ricci, 1984.

COLTRINARI, Francesca i PASCUCI, Giuliana. *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose*. Milà: Silvana, 2022.

CROCE, Benedetto. *La Critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1934.

DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma: I pittori europei nel ‘500*. Milà: Jaca Book, 2012.

DE ANGELIS, Adriana. “Il viaggio come mezzo di comunicazione artistica nell'Europa rinascimentale”, a: SECCHI TARUGI, Luisa (ed.). *Viaggio e comunicazione nel Rinascimento: Atti del XXVII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 16-18 Luglio 2015)*. Florència: Franco Cesati Editore, 2017, p. 457- 463.

EWING, Dan. “Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady’s Pand.”, a: *The Art Bulletin*, vol. 72, n. 4, 1990, p. 558-584.

Recuperat el 6 d’octubre del 2022 a: <https://www.jstor.org/stable/3045762>

FILÓSTRATO. *Heroico; Gimnástico; Descripciones de cuadros*. Madrid: Gredos, 1996.

FISCHEL, Oskar. “A Pietà by Giovanni Santi”, a: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 45, núm. 258, 1924, p. 137-139.

Recuperat el 31 de gener del 2023 a: <https://www.jstor.org/stable/862300>

FRIEDLÄNDER, Max J. “Der Meister von Frankfurt”, *Jahrbuch Der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 38, 1917, p. 135- 150.

Recuperat el 4 de gener del 2023 a: <http://www.jstor.org/stable/25168843>

GOLSENNE, Thomas. *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983.

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1987.

HARBISON, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Tres Cantos: Akal, 2007.

IMPELLUSO, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores i animales*. Barcelona: Electa, 2003.

LECOQ, Anne-Marie. “«Tromper les yeux», disen-ils”, a: MAURIÈS, Patrick. *Le Trompe-l’oeil : de l’Antiquité au XX^e siècle*. París: Gallimard, 1996, p. 62-114.

LIGHTBOWN, Ronald W. *Carlo Crivelli*. Londres: Yale University Press, 2004.

LINDQUIST, Sherry C.M. *Agency, visuality and the society at the Chartreuse de Champmol*. Hampshire: Ashgate, 2008.

MARTENS, Maximiliaan. “New Information on Petrus Christus's Biography and the Patronage of His Brussels "Lamentation"”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 20, núm. 1, 1990, p. 5-23.

Recuperat el 20 de març del 2023 a:

<https://www.jstor.org/stable/3780759>

— “Jan van Eyck’s Optical Revolution”, a: MARTENS, Maximiliaan et al. *Van Eyck. An Optical Revolution*. Veurne: Museum voor Schone Kunsten Gent-Hannibal Publishing, 2020, p. 141- 179.

PÄCHT, Otto. *Questions de méthode en histoire de l'art*. París: Macula, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Albrecht Dürer*, vol. II. Princeton: Princeton University Press, 1948.

— *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979.

— *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998.

PIGLER, Andor. “La mouche peinte: un talisman”, *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, núm. 24, 1964, p. 47-64.

PISARRA, Pietro. *La mosca nel quadro. L'arte svelata*. Roma: AVE, 2021.

PORTÚS PÉREZ, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.

RAWLINGS, Kandice. “Painted Paradoxes: The Trompe-L’Oeil Fly in the Renaissance”, *Athanos*, vol. XXVI, 2008, p. 7- 13.

Recuperat el 29 de gener del 2023 a:

<https://journals.flvc.org/athanos/article/view/126656/126156>

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 8a ed. ampl. Madrid: Cátedra, 2012.

RIPA, Cesare. *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensee touchant les vices et les vertus, sont representees sous diverses figures*. París: Mathiue Guillemot, 1644.

SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1989

SCHABACKER, Peter H. *Petrus Christus*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1974.

SCHOLTENS, Hendrick Jan Joseph. “Petrus Cristus en zijn portret van een kartuizer”, *Our Holland*, vol. 75, 1960, p. 59-72.

Recuperat el 29 de gener del 2023 a: <https://www.jstor.org/stable/42723021>

SNYDER, James. *Northern Renaissance art: painting, sculpture, the graphic arts from 1350 to 1575*. Nova York: Abrams, 1985.

VAN MANDER, Karel. *Het Schilder-Boeck*. Utrecht: Davaco Publishers, 1969.

VASARI, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Barcelona: Éxito, 1956.

VERMEYLEN, Filip. “Exporting Art across the Globe: The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 50, 1999, p. 12-29.

Recuperat el 29 de gener del 2023 a: <http://www.jstor.org/stable/43888638>

VILLANI, Philippi. *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*. Pàdua: Antenore, 1997.

ZAMPETTI, Pietro. *Carlo Crivelli*. Florència: Nardini, 1986.

6. ANNEX D'IMATGES.

La totalitat de les imatges reproduïdes en aquest annex han estat extretes de les pàgines web oficials de les institucions a les quals pertanyen les obres, lliures de drets de reproducció en publicacions acadèmiques.



Fig. 1: Petrus Christus, *Retrat d'un monjo cartoixà*, 1446. Oli sobre taula. Metropolitan Museum of Art, Nova York (Estats Units d'Amèrica).



Fig. 2: Detall de la figura 1.



Fig. 3: Mestre de Frankfurt, *Retrat de l'artista i la seva dona*, 1496. Oli sobre taula. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers (Bèlgica).



Fig. 4: Giovanni Santi, *Vir dolorum*, c. 1490. Oli sobre taula (transferit a llenç). Szépművészeti Múzeum, Budapest (Hongria).



Fig. 5: Albrecht Dürer, *La festa del Rosari*, 1506. Oli sobre taula. Národní galerie Praha, Praga (República Txeca).



Fig. 6: Detall de la figura 5.



Fig. 7: Anònim a partir d'Albrecht Dürer, La festa del Rosari, 1600-1615. Oli sobre llenç. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena (Àustria).



Fig. 8: Detall de la figura 7.



Fig. 9: Francesco Benaglio, *Mare de Déu amb el Nen*, c. 1470. Tremp sobre taula transferit a llenç. National Gallery of Art, Washington (EUA).



Fig. 10: Detall de la figura 9.



Fig. 11: Escola de Ferrara, *Mare de Déu amb el Nen*, darrer terç del s. XV. Tremp, oli i or sobre taula. Scottish National Gallery, Edimburg (Regne Unit).



Fig. 12: Atribuït a Tiziano Vecellio, *Retrat de Filippo Archinto*, c. 1558. Oli sobre llenç. Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia (EUA).



Fig. 13: Anònim a partir de Hieronymus Bosch, *Crist entre els doctors*, còpia del segle XVI. Oli i or sobre fusta. Philadelphia Museum of Art, Filadèlfia (EUA).



Fig. 14: Mestre del Judici Final de Lüneburg, *Retrat d'un home jove*, c. 1485. Oli sobre taula. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (Espanya).



Fig. 15: Detall de la figura 14.



Fig. 16: Anònim de Suàbia, *Retrat d'una dama de la família Hofer*, c. 1470. Oli sobre taula. National Gallery, Londres (Regne Unit).



Fig. 17: Jan van Eyck, *Retrat de l'orfebre Jan de Leeuw*, 1436. Oli sobre fusta. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena (Àustria).



Fig. 18: Detall de la figura 17.



Fig. 19: Giorgio Schiavone, *Mare de Déu amb el Nen*, c. 1456-60. Tremp sobre taula. Galleria Sabauda, Torí (Itàlia).



Fig. 20: Detall de la figura 19.



Fig. 21: Giorgio Schiavone, *Mare de Déu amb el Nen*, c. 1456-61. Tremp sobre taula. National Gallery, Londres (Regne Unit).



Fig. 22: Detall de la figura 21.



Fig. 23: Carlo Crivelli, Mare de Déu amb el Nen, c. 1480. Tremp sobre taula. Metropolitan Museum of Art, Nova York (EUA).



Fig. 24: Detall de la figura 23.



Fig. 25: Benedetto Montagna, *Home assegit al costat d'una palmera*, c. 1514. Buri. Szépművészeti Múzeum, Budapest (Hongria).

