



Cicles pictòrics i arquitectura obliqua al set-cents

Barcelona i la Mediterrània

Laura García Sánchez
Anna Vallugera Fuster (eds.)

Cicles pictòrics
i arquitectura obliqua
al set-cents

Cicles pictòrics i arquitectura obliqua al set-cents

Barcelona i la Mediterrània

Laura García Sánchez
Anna Vallugera Fuster (eds.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

www.edicions.ub.edu

comercial.edicions@ub.edu



FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Habitatge al carrer d'Avinyó número 52 de Barcelona

(fotografia de Conxi Duro)

ISBN: 978-84-9168-870-9

Aquest llibre s'emmarca en el projecte de recerca «ACPA2 - Arte y cultura en la Barcelona moderna (ss. xvii-xviii). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental», PGC2018-093424-B-I00, NBHA - Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento - Historia y Arte (BHA), finançat pel Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats.

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



SUMARI

Nota preliminar, per <i>Sílvia Canalda Llobet</i>	9
Presentació, per <i>Laura García Sánchez i Anna Vallugera Fuster</i>	11

PRIMERA PART

Pintura decorativa, autors i programes

<i>Dons i fruits a l'Aula capitular de la catedral de Barcelona. Lectura iconogràfica de les pintures i noves dades de l'encàrrec (1703-1705)</i> <i>Sílvia Canalda Llobet</i>	17
<i>Barcellona punto di incontro. L'influsso della pittura italiana nella formazione dei pittori catalani tra Barcellona, Madrid e Roma nel Settecento</i> <i>Anna Trepát Céspedes</i>	55
<i>Pintura mural del Vigatà als palaus i les cases grans de Barcelona</i> <i>Rosa Maria Subirana Rebull</i>	71
<i>Josep Flaugier y los conjuntos pictóricos de temática mitológica realizados en Cataluña en el cambio de siglo (1790-1808)</i> <i>María del Mar Rovira i Marquès</i>	93
<i>El palacio de la antigua Aduana de Barcelona. Arte, comercio y política en el Pla de Palau</i> <i>Laura García Sánchez</i>	107
<i>La Casa Moxó: estudi del procés constructiu i del programa pictòric (1770-1815)</i> <i>Anna Vallugera Fuster</i>	129
<i>El Palau Moja, de l'abandonament a seu institucional</i> <i>Elisenda Rosàs Tosas</i>	153
<i>Sculture dipinte o finte sculture: Cesare Ripa nel Palazzo Palmerola a Barcellona</i> <i>María Jesús Rey Recio</i>	175

<i>La restauració dels frescos del Palau Palmerola</i>	
Cristina Martí Robledo	195
<i>La arquitectura ilusionista de Domenico Chelli</i>	
María Fernanda García Marino	203
<i>La pittura di architettura nella Cappella delle donne di San Sebastiano dal manoscritto di Giuseppe Natilli</i>	
Adelaide Maresca	221

SEGONA PART

Caramuel a Barcelona i Nàpols

<i>La influència del tractat de Juan Caramuel y Lobkowitz en l'arquitectura catalana del segle XVIII. Primera aproximació</i>	
Joan Ramon Triadó	235
<i>Juan Caramuel y Lobkowitz a Napoli. Scienza, tecnica e architettura tra Seicento e Settecento</i>	
Elena Manzo	251
<i>Juan Caramuel y Lobkowitz e il problema geometrico della facciata di Sant'Ambrogio a Vigevano</i>	
Ornella Zerlenga	275
<i>Architettura obliqua da Juan Caramuel a Luigi Vanvitelli attraverso Ferdinando Sanfelice. La Scala Regia del Palazzo Reale di Caserta</i>	
Riccardo Serraglio	301
<i>Architettura obliqua nei palazzi napoletani del '700. Esiti del progetto di ricerca ACPA 2016-2017</i>	
Danila Jacazzi	321
<i>Il disegno obliquo di Ferdinando Sanfelice nell'ideazione della scala come spazio rappresentativo dell'architettura</i>	
Vincenzo Cirillo	339
<i>Architettura obliqua: modelli a confronto nell'architettura civile napoletana nel quartiere Pizzofalcone</i>	
Giada Luiso	361
<i>Pictorial Cycles and Oblique Architecture in the 18th Century: Barcelona and the Mediterranean. Abstracts</i>	373

NOTA PRELIMINAR

La gènesi d'aquest llibre se situa en una trobada científica celebrada a la ciutat de Palerm l'hivern de 2017 gràcies a la gran generositat de Mariny Guttilla i Massimiliano Marafon Pecoraro, que llavors eren professors de la Universitat d'Estudis de Palerm.¹ Allà vam coincidir un ampli nombre d'investigadors amb interessos compartits, molts d'ells pertanyents al grup de recerca ACPA de la Universitat de Barcelona, finançat pel Ministeri de Ciència i Competitivitat i sota la direcció científica de Joan Ramon Triadó Tur i Rosa Maria Subirana Rebull.² Durant tres llargs dies, uns quants palaus, nobiliaris i silenciosos (la llista seria llarguíssima: Alliata di Villafranca, Arone di Valentino, Francavilla, Chiaramonte Steri, Mirto o Valguarnera-Gangi —aquest últim d'embriagador record pel mític ball de Burt Lancaster i Gina Lollobrigida a la pel·lícula *Il Gattopardo*—), ens van acollir amb les seves efectistes pintures murals i formes arquitectòniques capritxoses, mentre que sucosos i densos *arancini* ens sostenien dempeus i ens evocaven les intrigues policiaques i les contradiccions íntimes del personatge de Salvo Montalbano, el cèlebre comissari nascut de la inventiva d'Andrea Camilleri.

A Palerm, sembla que el temps no ha passat. Uns quants d'aquests palaus que esmentem sobreviuen en mans privades i fins i tot, de vegades, en les dels descendents de les famílies que els van fer alçar; una realitat del tot diferent a la d'altres ciutats mediterrànies, com Barcelona o Nàpols —també presents en les ponències i els debats del simposi—, víctimes habituals de la pressió turística i demogràfica, entre les raons més fàcils de reconèixer. El pas dels anys (i és millor que així sigui) és més perceptible en les persones que en el patrimoni. En l'actualitat, alguns dels participants en aquesta trobada han

¹ Simposi internacional «Architettura obliqua e pittura decorativa del XVIII nel Mediterraneo occidentale» (Palerm, 30 de novembre-2 de desembre de 2017).

² «ACPA - Arquitectura y ciudad: Programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo» (HAR2015-70030-P).

cessat parcialment la seva activitat professional per estrictes raons d'edat (Mariny Guttilla, Joan Ramon Triadó, Rosa Maria Subirana o Rossella Vodret), i han donat pas i cedit responsabilitats a una generació intermèdia en l'àmbit acadèmic que sobreviu, amb més dificultats o menys, entre el record del sistema del passat —basat en els mestres i en l'experimentació— i l'adaptació a un present global, digital i àvid de resultats immediats, encara que també pensant, això sí, en la formació de nous i competents intel·lectuals i professionals per al futur. D'aquesta manera, en el marc d'un nou projecte de recerca finançat pel Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats,³ conflueixen en aquest llibre les mirades de tres generacions diferents d'investigadors —alguns, participants en el congrés esmentat; d'altres, no—, atrets i aollits pels seus interessos comuns en l'estudi i la recuperació de l'arquitectura i la pintura en ciutats mediterrànies de l'òrbita de la monarquia hispànica de l'època estudiada.

L'aproximació no és tan sols teòrica, com ho demostra la incorporació de l'anàlisi d'arquitectes i restauradores de pintura. De fet, el nostre principal èxit com a grup seria que, amb el temps —com ha passat, durant el procés de gestació del llibre que ara teniu a les mans, amb el Palau Butera de Palerm (avui restaurat, centre cultural i seu de la col·lecció artística de Francesca i Massimo Valsecchi)—,⁴ alguns dels palaus de Barcelona o Nàpols tractats aquí se sumessin al ric patrimoni comú de les ciutats respectives després de rehabilitacions i restauracions científiques gràcies a aportacions econòmiques públiques o privades. És veritat que no es tracta del seu tret distintiu, però sens dubte contribueixen a la definició d'una identitat urbana mediterrània, la seva, i potser així serà possible superar l'estudi de casos particulars i definir realitats compartides.

SÍLVIA CANALDA LLOBET

³ «ACPA2 - Arte y cultura en la Barcelona moderna (ss. XVII-XVIII). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental» (PGC2018-093424-B-I00), sota la direcció de Sílvia Canalda.

⁴ <https://palazzobutera.it/en/palazzo-butera>.

PRESENTACIÓ

Amb la publicació del llibre *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context del Mediterrani* (2019), el grup de recerca ACPA de la Universitat de Barcelona va donar a conèixer una primera reflexió sobre l'activitat constructiva i la producció artística feta a Catalunya en general i a Barcelona en particular durant el segle XVIII, afavorida sobretot pel desenvolupament de l'economia, però també per l'impuls dels sectors socials més representatius i poderosos del moment. Unes circumstàncies semblants van viure altres ciutats del Mediterrani, per exemple Nàpols i Palerm, que van ser així mateix protagonistes d'alguns estudis del llibre que hem esmentat. En aquell moment, la idea era augmentar l'observació, el coneixement i el debat sobre l'arquitectura i les arts visuals d'aquest període a través de publicacions científiques.

En una línia semblant d'anàlisi i estudi, el segon volum de la col·lecció ACPA Llibres, titulat *Cicles pictòrics i arquitectura obliqua al set-cents. Barcelona i la Mediterrània*, ofereix a l'historiador i al lector interessat en els programes artístics d'institucions i centres religiosos de la Barcelona del segle XVIII un nou motiu de reflexió, ara amb Nàpols com a protagonista de l'adaptació de l'arquitectura obliqua. El llibre s'estructura en dues parts ben diferenciades que acullen l'aportació d'un total de divuit col·laboradors, entre els quals hi ha docents, investigadors, arquitectes i restauradores de la Universitat de Barcelona i de la Universitat de Campània Luigi Vanvitelli.

Amb el títol de «Pintura decorativa, autors i programes», la primera part del volum ofereix un ampli ventall d'estudis que despleguen l'ús de temes religiosos, civils, mitològics i al·legòrics, sempre amb l'arquitectura d'edificis religiosos, palaus i mansions senyoriales com a marc de fons i suport decoratiu. La major part d'aquestes construccions tenen Barcelona com a ciutat protagonista (Palau Palmerola, Palau de la Duana, Palau Moja, Casa Soler, Casa Serra, Casa Erasme de Gònima, Casa Moxó, casa de Bonaventura Grases i un llarg etcètera), encara que també inclou incursions a altres punts de

Catalunya (Vic, Reus, Montblanc, Poblet). Així, gràcies a pintors com Pau Priu, Francesc Pla Duran —més conegut com *el Vigatà*—, Josep Flaugier, Pere Pau Muntanya, els germans Bonaventura i Gabriel Planella o Manuel Tramulles, és possible actualment no tan sols parlar d'uns programes artístics —alguns dels quals *in situ*— des d'un plantejament iconogràfic i iconològic, sinó fins i tot donar a conèixer un conjunt d'espais poc coneguts pel gran públic i, en el pitjor dels casos, en perill de desaparició davant la pressió del sector immobiliari en mans de potents grups d'inversió. Més enllà de Catalunya, l'estudi centrat en la figura de l'arquitecte florentí Domenico Chelli i la influència exercida després del seu trasllat a Nàpols en l'àmbit de l'arquitectura il·lusionista, així com el text sobre la decoració de la capella de Sant Sebastià de la cartoixa de Calci (Pisa), amplien l'horitzó i desplacen el marc de recerca a dues ciutats importants d'Itàlia. En conjunt, un mosaic que ens introdueix, a més, en l'àmbit del mecenatge, amb les jerarquies eclesiàstiques, l'aristocràcia i l'alta burgesia com a principals protagonistes d'unes iniciatives decoratives que parlen alhora de les relacions entre els artistes.

La influència de l'arquitecte Juan Caramuel y Lobkowitz i l'estudi i l'aplicació del seu tractat *Architectura civil recta, y obliqua* (1678) en l'arquitectura barcelonina del segle XVIII i en diversos edificis i palaus de Nàpols i Vigevano és l'eix central de la segona part del volum, titulada «Caramuel a Barcelona i Nàpols». Caramuel, monjo cistercenc nascut a Madrid, matemàtic i astrònom, va mantenir una relació molt estreta amb Nàpols arran de la seva incorporació, primer, al bisbat de la ciutat, que comprenia la diòcesi de Campània i Satriano, i, posteriorment, gràcies a la seva nominació com a bisbe de Vigevano. Representant per excel·lència de l'erudit de l'Edat Moderna, va mostrar interès per totes les àrees de coneixement de la seva època, i les seves prematures inquietuds científiques van afavorir que les seves deliberacions sobre l'arquitectura adquirissin a Flandes, en l'Imperi i, sobretot, a Itàlia un enfocament del tot nou.

Caramuel aspirava a un classicisme obert i oblic, entès com un desplegament envers una plasticitat inèdita basada en un nou mètode matemàtic, i aquesta aspiració és el punt de partida de les contribucions d'aquesta part del volum. Contribucions que no solament interpel·len Caramuel i en situen l'obra i la figura en el temps i en l'espai, sinó que, a més, amplien la seva influència en arquitectes com Ferdinando Sanfelice o Luigi Vanvitelli, i incorporen interessants estudis d'escales com la Scala Regia del Palau Reial de Caserta o les de palaus com Sanfelice, dello Spagnuolo o Trabucco, per esmentar alguns exemples. Aportacions, en definitiva, que tracten el cos d'escala com un espai representatiu de l'arquitectura que, a Nàpols, va ser abundant, amb nombro-

sos exemples localitzats i conservats. En el cas de Barcelona, caldria avaluar la recepció del tractat en funció dels exemples d'arquitectura obliqua detectats. El resultat d'aquesta segona part és una mirada oberta a la figura de Caramuel, la seva vàlua com a científic i matemàtic, i sobretot el privilegi de poder unir aquestes qualitats amb exemples arquitectònics reals.

Laura GARCÍA SÁNCHEZ
ANNA VALLUGERA FUSTER

PRIMERA PART

Pintura decorativa,
autors i programes

DONS I FRUITS A L'AULA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

Lectura iconogràfica de les pintures i noves dades
de l'encàrrec (1703-1705)¹

Sílvia Canalda Llobet
Universitat de Barcelona

Són pocs els anys que separen la decoració pictòrica de la volta de la sagristia de la catedral de Toledo de la de l'Aula capitular nova de la Seu barcelonina.² En la sagristia castellana, Luca Giordano manifesta l'esclat de les formes del barroc madur per mitjà del tractament unitari de la superfície pictòrica del sostre i dels muntants de les finestres; en la nostra, Pau Priu s'aventura amb l'obertura celestial del centre de la volta, però les llunetes en romanen autònomes, seguint models de compartimentació característics del sis-cents (fig. 1). En totes dues, no obstant, el protagonisme recau en els sants patrons.

A Barcelona, la secció zenital és la que ha despertat més atenció entre els estudiosos a causa de la novetat estilística que representa en el modest panorama pictòric de la Catalunya del moment. Se n'ha discutit l'autoria, primer associada a fra Joaquim Juncosa³ i documentada ara a Pau Priu;⁴ la cronolo-

¹ La investigació d'aquest estudi s'emmarca en el projecte finançat «ACPA2 - Arte y cultura en la Barcelona moderna (ss. xvii-xviii). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental» (PGC2018-093424-B-I00).

² El 8 de febrer de 1702 el pintor napolità Luca Giordano s'embarcava definitivament cap a Itàlia des de la ciutat de Barcelona, després de deu anys de residència i de treball intens a Espanya (1692-1702).

³ El caràcter pioner de l'obra barcelonina i el prestigi del seu autor expliquen la pervivència de l'error, quan és inclosa «la bóveda de la sala capitular» entre les obres de fra Joaquim Juncosa per José Agustín Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores...* [1965 (1800)]. Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, vol. 2, p. 359). L'equivocació roman fins a mitjans del segle xx.

⁴ Un dels primers a consignar el nom de Pau Priu com a autor de les pintures murals fou lògicament l'arxiver catedralici mossèn Mas (MAS, J. [1916]. *Guía/itinerario sobre la catedral de Barcelona*. Barcelona: La Renaixença, p. 116). Gràcies als estudis de Santiago Alcolea, iniciats amb la seva tesi doctoral (ALCOLEA GIL, S. [1961-1962]. «La pintura en Barcelona durante el siglo xviii», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, xv, pp. 147-148), avui la figura de Pau Priu gaudeix de més consistència documental i l'autoria dels frescos de la volta està del tot confirmada.



Figura 1. Visió general de la volta de l'Aula capitular. Catedral de Barcelona, 1703–1705 (fotografia de l'autora).

gia, si abans o després de la instal·lació de la cort de l'arxiduc Carles a la ciutat —hi figura la data 1705—⁵ i se n'han identificat alguns gravats que ser-

⁵ El 1705, any pintat en un angle de la volta, entrà l'arxiduc Carles d'Àustria a la ciutat, en concret el 22 d'octubre. L'arribada d'artistes internacionals a Barcelona, com els Bibiena, sempre ha estat interpretada com un exordi renovador per a les arts visuals locals; d'aquí la importància de saber si l'any 1705 és el de l'inici o el de la fi de la decoració.

viren de model al pintor, de Robert van Audenaert⁶ i Nicolas Dorigny,⁷ per exemple. Malgrat això, són molts els dubtes que romanen sobre la figura de Pau Priu (c. 1670-1714),⁸ de qui la documentació sembla reflectir una certa rellevància social en l'època. Resident a la parròquia del Pi i mort a conseqüència del darrer setge a Barcelona de la Guerra de Successió, fou cònsol segon i primer del Col·legi de Pintors en diverses ocasions⁹ i nomenat pintor de la Diputació del General a la mort de Miquel Martorell, l'11 de febrer de 1706, institució per a la qual realitzà un retrat de l'arxiduc Carles.¹⁰ El catàleg d'obres també sembla ampliar-se gràcies a la tenaç i continuada recerca de Francesc Miralpeix a redós de la pintura catalana dels segles XVII i XVIII.¹¹

Al centre de la volta, santa Eulàlia, màrtir de qui la catedral serva les despulles a la cripta,¹² i sant Oleguer, bisbe venerat a la primera capella de l'Epís-

⁶ GARRIGA, J.; BOSCH, J. (1997). «L'arquitectura i les arts figuratives del segle XVI-XVII». *Història de la cultura catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*. Barcelona: Edicions 62, vol. II, pp. 234-235.

⁷ ALBESA, D. (1998). «Ciro Ferri i la cúpula de Sant'Agnes in Agone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 18-1, pp. 381-393.

⁸ Format amb Joan Grau i Joan Vives, fou admès a l'edat de trenta anys al Col·legi de Pintors, el març del 1700 (ALCOLEA GIL, S., «La pintura...», *op. cit.*, pp. 147-148).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ «Dijous, a XI de febrer MDCCVI. En aquest dia, per ser mort Miquel Martorell, pintor de la present casa, han anomenat sas senyories il·lustres a Pau Priu per dit ofici de pintor del General y present casa» i «En aquest mateix dia [7 d'agost de 1706], constiuhits personalment en lo consistori de sas excel·lències fidelíssimas Joan Gallart y Pere Crusells, pintors, anomenats lo primer per lo consistori i lo altre per Pau Priu, pintor, a efecte de visurar y avaluar lo retrato del rey nostre senyor, que Déu guarde, fet per dit Priu per constituihir-lo sota lo docer del consistori. Han fet relació mitgensant jurament com dit retrato és de valor, a lo menos, de tretse dobles» (SANS I TRAVÉ, J. M. [ed.] [2007]. *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. x. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 684 i 727).

¹¹ Caldria situar Priu en la tríada de pintors destacats de Barcelona abans de l'esclat i la fortuna del llenguatge viladomatí: Rafael Gallart, Pere Crusells i Pau Priu. Un cop desmentida la participació de Viladomat en el sostre de la Sala de Juntes de Mataró (BOSCH I BALLBONA, J. [1991]. «Sobre Antoni Viladomat [1678-1755]. Arran de l'exposició», *Revista de Catalunya*, 53, pp. 83-97: 94), ara atribuïda a Rafael Gallart (MIRALPEIX, F. [2007]. «Joan Gallart [c. 1670-1714] en el context de la pintura catalana a la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions». A: BASSEGODA, B. et al. *L'època del barroc i els Bonifàs*. Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya. Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 209-232), Miralpeix l'associa amb Pau Priu, precisament per la similitud dels àngels amb els de volta de la catedral, «[...] la quadratura zenital de la cúpula de l'església del convent de Bon Succés a Barcelona...» (MIRALPEIX, F. [2014]. *Antoni Viladomat i Manalt: 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, p. 203).

¹² PASCUAL I SANPONS, O. et al. (2018). *Santa Eulàlia, patrona de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament i Museu Etnològic i de Cultures del Món.

tola d'ençà de la seva canonització (1675),¹³ són representats als extrems de la Glòria celestial, presidida en aquesta ocasió per l'Esperit Sant. Del colom diví, únic element escultòric de la composició, n'emanen rajos de llum que travessen de manera radial els cercles concèntrics que dibuixen la tendra cohort angèlica central. La direcció de les lletres del filacteri, *SPIRITUS EST QUI VIVIFICAT*, respon a l'accés a la sala des que fou reformada com a nova Aula capitular.¹⁴ La mirada de sant Oleguer guia així la lectura d'aquest sector del plafó central. Dos àngels de mida superior, un que assenjala el filacteri i l'altre que subjecta el bàcul, obren el camí de la Glòria al bisbe, que la rep amb els braços oberts i amb l'ajut de l'impuls d'altres àngels. La disposició de la figura ha estat relacionada amb el Felip Neri de Guido Reni; però, el pintor s'entreté amb el color i els tornassolats del pluvial i en la pedreria de la mitra, mentre que el rostre del sant palesa un realisme un xic matusser. La bellesa de santa Eulàlia és en canvi innegable; l'italianisme del rostre assenjala de ben segur el furt d'una estampa traducció de Maratta. Capgirada respecte a la figura del sant bisbe, amb la voluntat de no prioritzar cap punt de vista de la decoració des de l'interior de l'Aula,¹⁵ la jove màrtir desitja ser coronada de flors en el seu ascens angèlic, asseguda en un sòlid banc de núvols i recolzada sobre l'extrem d'una de les aspes de la creu.

Uns àngels grans, asseguts en complicats i incòmodes escorços damunt de núvols, sostenen amb les mans filacteris amb versicles bíblics (fig. 2). Cadascun esdevé protagonista d'un dels requadres en què es divideix l'escòcia de la volta per mitjà d'elements decoratius de tradició manierista i de color monocrom. *L'horror vacui* del barroc obliga a farcir els carcanyols de petits amoretts bellugadissos, que subjecten a la banda superior unes garlandes obscures i permeten així la visió de les veus angèliques descrites. A sota, emmarcades per cornises daurades, les llunetes de la volta són decorades amb alegories, totes elles femenines i també assegudes, que pretenen imprimir, malgrat la monotonia implícita a la sèrie, un cert dinamisme amb l'escorç diferent de genolls i cames.¹⁶

¹³ CAREDDA, S.; DILLA MARTÍ, R. (2021). «Vescovi e santi prelati tra arte e agiografia. La cappella di San Oleguer nella cattedrale di Barcelona». A: CASTAGNETTI, P.; RENOUX, C. (coords.). *Sources hagiographiques et procès de canonisation : les circulations textuelles autour du culte des saints, XVI^e-XX^e ss.* París: Garnier, en premsa.

¹⁴ La porta des del claustre queda tapiada pel seu altar (MAS, J., *Guia/Itinerario...*, op.cit, p. 118).

¹⁵ En la sala capitular hi havia històricament dos focus d'atenció contraposats, els assenyalats pel dossier i per l'altar. El primer roman avui desmuntat i es col·loca tan sols en determinades cerimònies.

¹⁶ De manera aproximada, en la seva superfície més àmplia, mesuren 130 × 195 cm.



Figura 2. *La Bondat i la Fe*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

Aquestes figures ideals són les protagonistes del nostre estudi.¹⁷ Es tracta d'un conjunt de dotze al·legories distribuïdes cinc a banda i banda de l'eix longitudinal de l'Aula capitular i dues a la contrafaçana del claustre, davant per davant de l'única finestra que il·lumina la sala. La tristesa dels colors i la contenció expressiva de les figures contrasta amb la brillantor i el dinamisme de les pintures murals de la volta. Això, entre altres motius, va fer pensar Joan Ramon Triadó que no responguessin a una altra mà.¹⁸ De fet, mercès a Santi Mercader, coneixem documentalment la participació de Pere Pau Muntanya en la reparació d'algunes de les pintures de l'Aula capitular l'any 1799; la

¹⁷ L'expressió «figura ideal» l'extraïem del pensament artístic del teòric i pintor Antonio Palomino a la *Práctica de la pintura* (PALOMINO, A. [1724] [1944]. *Museo pictórico o escala óptica. Práctica de la pintura*). En investigacions precedents, centrades en les pintures de la capella de la Cinta de la catedral de Tortosa, aprofundirem en el coneixement del personatge i en la reivindicació intel·lectual que feia del paper dels pintors també per mitjà de la seva capacitat de donar forma als conceptes abstractes (cfr. CANALDA LLOBET, S. [2015]). «El pensament artístic de Palomino a la Reial Capella de la santa Cinta de Tortosa», *Recerca*, núm. 16, pp. 163-183; (2018). *Maria, temple i ciutat. Els frescos de la santa Cinta en el context del barroc*. Tortosa, Fundació Privada Duran Martí.

¹⁸ TRIADÓ TUR, J. R. (2008). *Memòria del Barroc. Tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona*. Barcelona: Catedral de Barcelona / Museu Diocesà, p. 62.

pinzellada més esbossada i d'estil més clàssic dels àngels dels muntants de la finestra sostenint l'escut catedralici pot respondre a una de les intervencions descrites al compte.¹⁹ Tanmateix, l'objectiu del present estudi no és de caire atribucionista; una aproximació d'aquesta mena hauria d'anar precedida d'un buidat sistemàtic de la documentació i de la neteja i la restauració de les pintures de les llunetes, de les quals avui és del tot impossible valorar la gamma cromàtica o les característiques de la pinzellada. Malgrat això, i amb l'ànim d'anar avançant, és bo recordar que les al·legories estan pintades sobre llenç, com malauradament avui delaten nombroses llacunes i alguns estrips. El canvi de tècnica pot ser una de les causes de la diferència estilística constatada; de totes maneres, la resolució dels volums sota les robes o la definició i l'ombregat de rostres i mans no sembla diferir gaire entre la secció mural i els llenços. Com publicà Alcolea,²⁰ el 6 de febrer de 1704 Priu acollia com a aprenent, durant quatre anys, Bru Tramulles, fill de l'escultor Llätzer. La intervenció de mans secundàries és força habitual en conjunts pictòrics d'aquesta amplitud, en què els joves aprenien intervenint en les obres dels mestres i imitant-ne l'estil.²¹

LES AL·LEGORIES: IMATGES I TEXTOS

L'únic estudi que fins ara ha estat publicat en què es proposa una identificació dels ideals que guien l'actuació dels canonges és el de Rosa Ribas Garriga, intítulat *Culte i iconografia de Santa Eulàlia i Sant Oleguer a Catalunya*,²² concebut com una unitat didàctica per als grups escolars que visiten la catedral. Malauradament l'autora desconeix els fonaments metodològics i la cultura visual de l'època mo-

¹⁹ Agraïm molt sincerament a Santi Mercader que ens facilités la notícia. El 13 d'agost de 1799 el canonge Francesc Aridau computa les feines realitzades per Pere Pau Muntanya a la Sala capitular. «1. Per pintar las parets del arxiu, y miran la Iglesia [...] 68 ll / 2ss. Per pintar lo quadro de un dels semicirculs de la Aula Capitular de dins Catedral. 75 ll. 3ss. Per pintar lo restauro de las Bovedas de la Aula capitular, y retocar, tot lo que era necessari. 140 lls.» (AHCB, *Documentació annexa [1784-1800]*, s.f.).

²⁰ ALCOLEA GIL, S., «La pintura...», *op. cit.*, p. 148.

²¹ També Dionís Vidal, a les pintures murals de la capella de la Cinta de la catedral de Tortosa, comptà amb un col·laborador, el responsable d'acabar l'obra a la mort del mestre: Josep Medina (cfr. CANALDA LLOBET, S. [2018]. *Maria, temple i ciutat. Els frescos de la santa Cinta en el context del barroc*. Tortosa: Fundació Privada Duran Martí).

²² RIBAS GARRIGA, R. (2009). *Culte i iconografia de Santa Eulàlia i Sant Oleguer a Catalunya: Una proposta didàctica*. Barcelona: Claret.

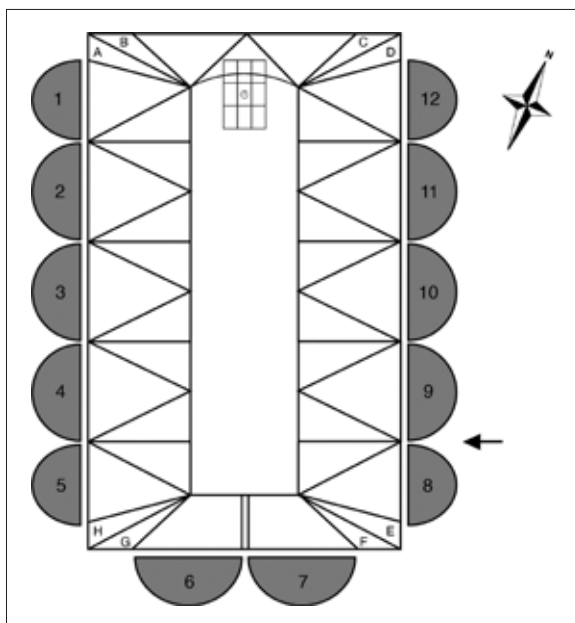


Figura 3. Gràfic amb la disposició i la numeració de les alegories de l'Aula capítular de la catedral de Barcelona (disseny de Sergi Bueno).

derna per emprendre una lectura interpretativa encertada, i hem de lamentar de nou les ocasions desaprovechades, més encara en un sector com el cultural, en què el finançament de la recerca no sempre és fàcil. Malgrat això, però essent conscient del caràcter didàctic i de l'itinerari curricular,²³ el llibre acaba esdevenint àdhuc un antecedent útil en què poder fonamentar l'estudi present.

Rosa Ribas identifica, tot i prescindir dels filacteris superiors, totes les alegories del conjunt excepte una (fig. 3).²⁴ N'hi ha que són de fàcil interpretació perquè responen a una llarga tradició figurativa i estan presents en molts cicles iconogràfics tant civils com religiosos. En concret, ens referim al grup de les virtuts teològiques: Caritat (1), Fe (6) i Esperança (8). Emplaçades cadascuna en un costat diferent de l'Aula i mancades, aparentment, d'una distribució regular: la dona que alleta un infant amb una flama ardent a la mà

²³ L'autora té publicats llibres de característiques similars a redós d'altres sants: sant Martí (2006), sant Abdó i sant Senén (2007), sant Salvador d'Horta i sant Dalmau Moner (2010).

²⁴ Es tracta de la situada a l'extrem de ponent del costat nord (la número 12 del gràfic), la lectura de la qual reservem per a la part final d'aquest epígraf.

correspon a la Caritat; la que sosté una gruixuda creu de fusta i un calze amb l'Eucaristia, a la Fe (fig. 2), i la que mira enlaire amb la mà al pom d'una àncora, a l'Esperança. Els versicles bíblics dels àngels de la volta en confirmen la lectura.²⁵ Amb l'excepció d'una altra figura allegòrica, la Paciència (4), discrepem, no obstant, de la resta d'interpretacions fetes per l'autora. De fet, l'anàlisi d'aquesta última imatge ens facilita conèixer el repertori usat pel pintor català per tal de donar forma a bona part dels conceptes representats, alguns dels quals s'especifiquen, d'altra banda, amb l'ús del color vermell en la inicial del terme que els designa al filacteri angèlic superior. Llegim, per exemple, «*Patientia enim vobis necessaria est: ut voluntatem Dei facientes | reportetis promissionem. ad hebr. cap. 10. v. 36*» (fig. 4).²⁶

La figura femenina en qüestió està asseguda amb les cames arronsades i els peus nus damunt d'una pedra amb la mirada baixa i les mans unides i doblegades amb una certa pressió. L'entorn és clarament paisatgístic i als peus de la dona s'identifiquen unes branques seques i un jou de llaurar, de mida considerable i en disposició diagonal. Aquest estri, sens dubte rellevant en la imatge que analitzem, serveix per dirigir i amansar el bestiar en les feines agrícoles i no és infreqüent de trobar en els conjunts de pintura decorativa de l'època del barroc; així, per exemple, Luca Giordano mateix l'inclou en el grandios fresc de la volta de l'escala principal del monestir de San Lorenzo de l'Escorial, la seva primera intervenció monumental en arribar a Espanya.²⁷ Són diverses les alegories en la cèlebre obra literària de Cesare Ripa —recordem que la primera edició de la *Iconologia* és anicònica— que duen aquest atuell i totes tenen en comú aquesta barreja de subjecció i constància. En ordre alfabètic, com el mateix repertori ripià, es tracta del Matrimoni, l'Obediència, la Paciència, la Perseverança i la Servitud. En la imatge de l'Aula capitular es combinen trets

²⁵ «Super omnia autem haec, Charitatem habete, | perfectionis» (*Carta als Colossencs*, 3,14); «State ergo [...] in omnibus fumentes scutum fidei, in quo possitis | omnia tela nequissimi ignea extingueret» (*Carta als Efesis*, 6,16) i «Exhibeamus nosmet ipsos [...] in longanimitate. Non enim tardat | Dominus promissionem suam» (*Segona carta de sant Pau als Corintis*, 6,4; *Segona carta de Pere*, 3,9).

²⁶ En la traducció castellana de la *Vulgata* del pare Scio s'esmenta el concepte de manera específica: «Necesitáis paciencia en el sufrimiento para cumplir la voluntad de Dios, y conseguir así lo prometido»; en canvi, el text de la Bíblia interconfessional és més obert: «Us cal molta constància per a complir la voluntat de Déu i obtenir així el que ell ha promès» (*Carta als Hebreus*, 10,36). L'anàlisi de la imatge confirma que es tracta de Paciència i no de Constància. És per aquesta mena d'actualitzacions doctrinals i adaptacions lexicogràfiques que al llarg de l'estudi contrastem les edicions actuals de la Bíblia amb la *Vulgata*, d'altra banda, l'única oficial en temps de Pau Priu.

²⁷ Fou realitzat entre el 1692 i el 1694. El pintor napolità va ser cridat per Carles II per emprendre precisament la decoració de les voltes del complex arquitectònic de l'Escorial.



Figura 4. *La Pacència*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

de la primera i l'última de les quatre descripcions de la Pacència incloses en l'edició prínceps del 1593.²⁸ D'una banda, el jou de la servitud, i de l'altra, el dolor, causat per les punxes d'unes branques i expressat amb el gest de les mans, sinònim de la fortalesa necessària davant de les adversitats de la vida. El concepte ja es representa en la primera edició il·lustrada, la de Roma del 1603 —on és possible que intervingués el pintor *il cavaliere d'Arpino*—,²⁹ però el jou no s'incorpora a la imatge fins a la de Pàdua del 1611,³⁰ quan es col·loca damunt les espatlles de la dona asseguda de mitjana edat, tal com especificava la primera versió escrita de Ripa.³¹ Aquesta discrepància respecte a la imatge pictòrica de Barcelona, en què el jou es disposa a terra, és un d'aquells petits detalls que a la llarga poden ajudar a localitzar altres models visuals emprats pel pintor,

²⁸ RIPA, C. (1593). *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*. Roma: Hereti di Gio, Gigliotti, pp. 195-197.

²⁹ RIPA, C. (1603). *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria invention...* Roma: Appresso Lepido Facii, p. 381.

³⁰ RIPA, C. (1611). *Iconologia, ovvero descrizione d'imagini delle virtù, vitti, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti...* Pàdua: Pietro Paolo Tozzi, p. 404.

³¹ «Donna [...] con un giogo in spalla, in sembiante modesto & humile» (RIPA, C. [1593], *op. cit.*, p. 195).

sia en gravat o en pintura; malgrat això, l'origen i el significat de l'al·legoria queden ben esclarits mercès a la consulta d'aquesta font literària, la conjunció d'informació escrita i visual de la qual la convertí en un autèntic *best-seller* de l'època, com perseguia l'autor quan l'adreçava a «Poeti, Pittori, Scultori & altri, per rappresentare le Virtù, Vitii, Affetti & Passioni humane».³²

El repertori de Ripa, amb l'auspici dels filacteris angèlics, ajuda a identificar de manera correcta la resta d'al·legories que decoren l'aula catedralícia, i a esmenar així les conclusions de l'estudi precedent. A banda i banda de la Paciència, són representades la Pau (3) i la Benignitat (5) en detriment de la Fortalesa i la Pobresa.³³ En ambdós casos els versicles del registre superior són ja definitoris. En el primer llegim: «**P**ax Christi exultet in cordibus vestris, in quà [*sic*] et vocati estis in uno | corpore. ad. Colos. cap. 3. v. 15»³⁴; i en el segon: «**B**eneficentiae, & communionis nolite oblivisci; estore autem | invicem benigni. ad Hebr. cap. 13. v. 16; ad. Ephes. cap. 4. v. 32».³⁵ En aquest últim es transcriuen dos fragments, l'un rere l'altre, de diferents llibres de la Bíblia, que s'enllacen conceptualment: la Beneficència com una de les pràctiques de la Benignitat. En els dos filacteris angèlics s'esmenten, doncs, les virtuts que es representen a sota.

La Benignitat és descrita en l'edició prínceps de Ripa³⁶ i també il·lustrada en la primera versió amb estampes del 1603.³⁷ La correspondència amb la figura de l'Aula capitular és completa, tot i que a Barcelona està asseguda (fig. 5). El vestit blau decorat amb estels, els gossos bevent la llet dels pits que la dona s'estreny amb les dues mans o l'altar encès al seu costat esquerre en són bona mostra.³⁸

³² RIPA, C. (1603), *op. cit.*, frontispici.

³³ RIBAS GARRIGA, R. (2009), *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁴ «Que la pau de Crist regni en els vostres cors, ja que per a obtenir aquesta pau heu estat cridats a formar un sol cos» (*Carta als Colossencs*, 3,15). Les transcripcions literals en català són extretes de la *Bíblia catalana, traducció interconfessional* (Barcelona, 2011). En aquest cas no constatem cap variació lexicogràfica significativa respecte a la Vulgata, consultada en l'edició bilingüe al castellà del pare Scio.

³⁵ «Entretanto no echéis en olvido el ejercer la beneficencia, y el comunicar con otros vuestros bienes» (*Carta als Hebreus*, 13,16) i «Antes sed benignos unos con otros, misericordiosos [perdonándoos unos a otros, como Dios también os perdonó a vosotros en Cristo]» (*Carta als Efesis*, 4,32). Les transcripcions provenen de la Vulgata en edició bilingüe en castellà. En la versió de la Bíblia catalana interconfessional diuen: «No us oblideu de fer el bé i de compartir allò que teniu [...]» i «Sigueu bondadosos i afectuosos els uns amb els altres [...]».

³⁶ RIPA, C. (1593), *op. cit.*, p. 35.

³⁷ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, p. 44.

³⁸ «Benignità. Donna vestita d'azzurro stellato d'oro con ambedue le mani preme le mammelle, dalle quali n'esca copia di latte, che diversi animali lo bevono, alla sinistra banda vi farà un'altare col fuoco acceso» (RIPA, C. [1603], *op. cit.*, p. 43).



Figura 5. Esquerra: *La Benignitat*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora). Dreta: *Benignità* (C. Ripa, 1603).

En canvi, la imatge de la Pau és més particular i l'aspecte marcial de la protagonista, amb casc, asta i escut, explica la confusió amb la Fortalesa (fig. 6). Simbolitza la Pau de Crist, segons el filacteri superior, i és representada als afores d'una ciutat monumental i murada. De nou, el repertori de Ripa ens ajuda a escatir el significat, però en aquesta ocasió la referència és una breu descripció, del tot secundària en el conjunt de catorze definicions que conté aquesta veu ja en la seva primera edició, extreta d'una medalla: «Donna, che con la destra mano tiene un Ramo d'Ulivo, & con la sinistra un'Asta. Per questa Figura si dipinge la Pace, acquistata per propria virtù, & valore; & ciò denosta l'Asta, che tiene in mano».³⁹ A la pintura de la lluneta s'inclou també la branca d'olivera; d'altra banda, l'aïllament de la figura pot significar el sacrifici personal. En cap de les edicions consultades de Ripa hem trobat la representació d'aquesta descripció específica de la Pau, la qual cosa ens fa pensar en la coexistència d'una font visual; de fet, la imatge recorda les virtuts teològiques de la *Stanza della Segnatura* de Rafael (1510).

Cap dificultat comporta la identificació de l'allegoria que fa parella amb la Fe en el tester de l'Aula capitular (7). La lectura del filacteri, també compost per dos versicles de diferent procedència bíblica, descarta l'opció de la Caritat apuntada en l'estudi precedent. Diu així, la veu de l'àngel: «Quod bonum est tenete; fructus enim lucis est in omni bonitate».⁴⁰ Malgrat que la caplletra sigui l'assenyalada en vermell, el missatge celestial exhorta de ma-

³⁹ RIPA, C. (1593), *op. cit.*, p. 193.

⁴⁰ Els versicles sencers diuen: «Omnia autem probate quod bonum est tenete» ('Examinadlo todo; retened lo bueno') (1 *Carta als Tessalonicencs*, 5,21) i «Fructus enim lucis est in omni boni-



Figura 6. *La Pau de Crist*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

nera clara a l'exercici de la Bondat, eludint la Justícia i la Veritat amb les quals acaba aquest versicle de la *Primera carta als Tessalonicencs*. En la pintura (fig. 2), l'anònima dona, coronada i amb mirada elevada, assenjala un pelicà que es forada el pit per donar menjar als polls; un símbol cristològic usat en les arts des de la més tendra Edat Mitjana. Sacrificar la pròpia vida en auxili dels altres és manifestació suprema de la bondat. Amb el recurs de la personificació, aquesta metàfora és descrita per l'autor de Perusa en l'edició prínceps del 1593,⁴¹ però no es troba il·lustrada fins a la impressió de la *Iconologia* a Pàdua

tate, et iusticia» ('Pues el fruto de la luz consiste en toda bondad, y en justicia [...]') (*Carta als Efesis*, 5,9). Les traduccions del castellà provenen de la Vulgata bilingüe del pare Scio.

⁴¹ RIPA, C. (1593), *op. cit.*, p. 36.

l'any 1611.⁴² La subjecció del llenç barceloní en la descripció de Ripa és estreta, car la dona vesteix de color groc i s'emplaça al costat d'un frondós arbre verd; un atribut, el darrer, que també s'inclou en el mencionat treball d'il·lustració.⁴³

Les tres alegories que segueixen l'Esperança, en sentit invers a les agulles del rellotge, són la Mansuetud (9), la Modèstia (10) i la Continència (11), amb la certesa que ens dona la lectura dels filacteris superiors i el coneixement aprofundit de l'obra de Ripa.⁴⁴ La primera virtut és mencionada i subratllada per la mateixa veu angèlica (fig. 7): «**In Mansuetudine** opera tua persice, et super hominum gloriam | diligeris. Eccesi. cap. 3, v. 19».⁴⁵



Figura 7. *La Mansuetud*. Aula capítular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

⁴² Aquesta edició fou feta amb l'autorització de l'autor i només s'hi afegí una nova veu. Per al treball d'il·lustració calgué obrir noves matrius xilogràfiques i s'aprofità l'avinentesa per introduir cinquanta imatges noves respecte a la del 1603, com és el cas de la Bondat (RIPA, C. [1611], *op. cit.*, p. 51).

⁴³ «Donna bella, vestita d'oro, con ghirlanda di ruta al capo, è starà con gli occhi rivolti verso il Cielo, in braccio tenga un Pellicano con li figliuolini, & a canto vi sia un verde arboscello alla riva di un fiume. [...] Il vestito dell'oro significa bontà, per esser l'oro supremamente buono fra tutti i metalli [...]. L'albero alla riva del fiume è conforme allà [sic] parole di David nel suo I Salmo, che dice: l'huomo che segue la legge di Dio esser simile ad un'albero piantato allà riva d'un ruscello chiaro, bello, & corrente, e per non esser altro la bontà, della quale parliamo, che il confermarsi con la volontà di Dio» (*Ibidem*, pp. 51 i 52).

⁴⁴ Rosa Ribas les interpretava, en el mateix ordre, com l'Obediència, la Prudència i la Castedat (RIBAS GARRIGA, R. [2009], *op. cit.*, pp. 63-64).

⁴⁵ «Hijo, con mansedumbre cumple tus obras, y á mas de la gloria de los Hombres serás amado» (trad. bilingüe del pare Scio al castellà).

En la lluneta de sota hi veiem una dona, asseguda enmig d'un camp, que acarona amb les dues mans el llom d'un anyell que té a la falda. Com si es tractés d'una obra de Murillo, la imatge és d'una gran dolçor i transmet harmonia, però s'allunya de l'estil brillant i vaporós que caracteritza el mestre sevillà del barroc. La veu *Mansuetudine* es compila en l'edició prínceps de l'obra de Ripa, però la personificació que s'hi descriu difereix de la figura representada a l'Aula capitular. En el text és un elefant, per la seva capacitat de resistir la provocació d'altres animals, el qui acompanya la dona.⁴⁶ Tanmateix, en la mateixa *Iconologia* s'hi descriu una al·legoria que és similar a la pintura barcelonina, hi llegim: «Fanciulla, che tenga fra le braccia in atto di accarezzare un picciolo, & mansueto agnello, co'l moto cavato dal Salmo: Mansueti hereditabum terram».⁴⁷ Correspon a la segona de les Benaurances: la Mansuetud.

La dona velada amb el cap cot i un ceptre a la mà dreta hauria de ser la Modèstia en funció del filacteri superior (10), on de nou es combinen dos versicles bíblics: «Modestia vestra nota sit omnibus hominibus finis (autem). Modestiae timor Domini. Ad. Philipp. cap. 4. v. 5. Prov. cap. 22, v. 4» (fig. 8).⁴⁸ El concepte es recull en la primera edició de Ripa, en què l'autor cita la descripció d'Aristòtil en l'obra *Fisiognomia*.⁴⁹ De manera sorprenent (qui sap si per descuit), la Modèstia no es torna a compilar en la *Iconologia* fins a la impressió de Siena del 1613,⁵⁰ en la qual la definició primigènia es fonamenta ara en autoritats cristianes com sant Agustí i s'hi inclou la xilografia corresponent.⁵¹ Les paraules i les formes ripianes són coincidents amb la figura

⁴⁶ «Donna, vestita d'oro, con un'Elefante à canto, sopra del quale posi la destra mano. L'Elefante, nelle lettere de gli antichi Egittij, perche hà per natura di non combattere con le fiere meno [...]» (RIPA, C. [1593], *op. cit.*, p. 160).

⁴⁷ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, p. 37. Curiosament, la segona benaurança en l'edició prínceps s'expressa per mitjà d'una dona amb un punyal que li travessa el pit i les dues mans juntes (RIPA, C. [1593], *op. cit.*, p. 30). En cap de les impressions consultades de l'obra de Ripa, anteriors al cicle pictòric barceloní, s'il·lustra tanmateix la segona benaurança. La transcripció, com identifica l'any, es correspon amb la primera estampada.

⁴⁸ «Sea vuestra modestia patente a todos los Hombres. El Señor está cerca» i «El fin de la modestia es el temor de Dios, las riquezas [...]» (trad. de la Vulgata al castellà pel pare Scio).

⁴⁹ RIPA, C. (1593), *op. cit.*, p. 170.

⁵⁰ No es recull en les edicions del 1603 i el 1611.

⁵¹ L'autor dedica aquesta edició a la família Salviatti, de la qual sempre havia obtingut protecció. Significa un augment considerable d'al·legories del 1080 al 1214 i una nova obertura de matrius amb la incorporació d'imatges que encara no havien estat mai il·lustrades (RIPA, C. [1613], *Iconologia di Cesare Ripa Perugino...* Siena: Appresso gli Heredi di Matteo Fiorimi). A partir d'aques-



Figura 8. Esquerra: *La Modèstia*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora). Dreta: *Modestia* (C. Ripa, 1613).

barcelonina,⁵² els atributs més evidents de la qual són el ceptre —no podem arribar a precisar si coronat també per un ull en la pintura—⁵³ i la indumentària a base de robes humils i ampul·lofes. El fet que la figura vesteixi de blanc a Barcelona indica ben possiblement una subjecció a la descripció literària, car la silueta gravada no és gens explícita quant als colors.

Com a Continència definiríem la penúltima virtut del costat de tramuntana (II), malgrat la dificultat que comporta la traducció de determinats conceptes a altres llengües. El terme usat en el filacteri llatí és *Ponderatio*; una inscripció formada per la suma de dos versicles. Diu així, l'àngel: «*Sint lumbi vestri praecincti; omnis autem ponderatio non | continentis animae. Luc. cap. 12, v. 35. Eccli. 26. v. 20*».⁵⁴ En la pintura, una dona, descalça però abillada luxosament amb un vestit brodat i un mantell tornassolat, té la mà dreta a l'alçada del pit mentre assenyala amb l'esquerra un animaló blanc, representat a la llunyania del frondós paisatge on s'emplaça (fig. 9). La forma,

ta edició, la Modèstia es trobava descrita i representada en impressions posteriors, com la de Pàdua del 1625.

⁵² «Una giovanetta, che tenga ne la destra mano uno scettro, in cima del quale vi sia un occhio, vestasi di bianco, & cingasi con una cinta d'oro. Stia con il capo chino, senza ciuffo, & senz'altro ornamento di testa» (RIPA, C. [1613], *op. cit.*, p. 59).

⁵³ «[...] è simbolo l'occhio in cima de lo scettro, percioche gl'antichi sacerdoti volendo con gieroglifico significare il moderatore, solevano fare un occhio, & uno scettro, cose molto convenienti alla modestia, perché chi ha modestia, ha occhio di non cascare in qualche mancamento, & chi lassa reggere dallo scettro della modestia, sa raffrenare li suoi pensieri, acciò non incorrino nel soverchio» (RIPA, C. [1613], *op. cit.*, pp. 59-60).

⁵⁴ «Estén ceñidos vuestros lomos [...]» (Lc 12,35); «Pues no hay peso, que se compare con un alma continente» (Qo 26,20). Transcripció de la Vulgata en la traducció castellana del pare Scio.



Figura 9. *La Continència*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

la mida, el color i la llarga cua fan pensar que potser es tracta d'un ermíni, i aquesta podria ser la causa per la qual Rosa Ribas va identificar l'allegoria amb la castedat,⁵⁵ ja que és una de les virtuts —a banda de ser símbol de la reialesa— on se sol emprar aquest mustèlid. Tanmateix, l'ambientació és especial perquè l'animal és lluny de la dona, no és al seu costat ni a la falda, i dirigeix la mirada cap a l'entrada d'una cova; hi ha, per tant, un detallisme narratiu que, al meu parer, indica l'existència d'un significat en la disposició de l'escena. De nou, la clau interpretativa es troba en Ripa. L'autor de Perusa introdueix la *Continenza*, diferenciada de la *Continenza militare*, en

⁵⁵ RIBAS GARRIGA, R. (2009), *op. cit.*, p. 64.

l'edició romana del 1603 per primer cop.⁵⁶ La descriu com una figura femenina d'aspecte viril que sosté un ermini. La novetat en aquest cas rau en el fet que el pintor barceloní no tria representar només la figura al·legòrica, sinó que hi afegeix el motiu pel qual aquest animaló és considerat atribuït de la Continència; unes explicacions que l'autor de Perusa va desgranant en cadascuna de les entrades. Així, en el darrer paràgraf d'aquesta veu, hi llegim: «Il candido armellino dimostra essere il vero simbolo della continenza, perciò che non solo mangia una volta il giorno, ma anco [*sic*] per non imbrattarsi, più tosto consente d'esser preso da i cacciatori, li quali per pigliare questo animaletto gli circondano la sua tana con il fango».⁵⁷ La darrera frase explica el perquè de la representació del cau i el perquè del to marronós que envolta l'animal, que està atrapat enmig del fang.

Com estem demostrant, la *Iconologia* és fonamental per conèixer el significat de les figures femenines que envolten tota l'Aula capitular. Això no vol pas dir que sigui l'única font literària emprada pel pintor i que no intervinguin en el procés creatiu fonts visuals autònomes a Ripa, tal com succeeix en la secció zenital de la volta. Alguns dels casos fins ara analitzats no anaven il·lustrats en cap de les edicions de Ripa que podien haver estat a l'abast del pintor, i quan hi anaven calia adaptar igualment les figures a la posició sedent, a què obliga el format de la lluneta. Per escatir el significat de l'única al·legoria que Rosa Ribas va deixar sense identificar ha estat fonamental conèixer una cèlebre pintura de Ticià (fig. 10).

En el filacteri angèlic superior, hi llegim: «Te ipsum castum custodi (nam) incorruptio facit esse proximum Deo | P^o ad Thimors. cap. 5. c. 22. Sap. cap. 6. v. 20».⁵⁸ La virtut de la puresa i la qualitat d'incorrupta expliquen el vestit blanc i la grossa branca de llorer que la donzella subjecta amb la mà dreta (12). De ben segur, la restauració futura del llenç permetrà apreciar petits detalls avui impossibles de desxifrar en el fons de l'escena. Tot i això, sembla que la silueta de la dona es retalla damunt d'una construcció abstracta atalussada, mentre que a la seva esquerra s'intueix una gran columna de fum. Malgrat la dificultat apuntada, les fotografies mostren com la donzella, mercès a l'ajut diví —expressat amb el llibre obert i la mirada elevada—, ha aconseguit vèncer l'enemic, que jeu forçat sota els seus peus. L'escorç de la figura derrotada és valent, el cap gairebé sobresurt del pla pictòric. Sembla

⁵⁶ En conseqüència no s'inclou a l'edició prínceps del 1593.

⁵⁷ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸ «[...] guárdate puro á ti mismo» (*Primera carta a Timoteu*, 5,22). «[...] y la incorruptibilidad hace estar cerca de Dios» (*Saviesa*, 6,20). Traduccions de la Vulgata al castellà del pare Scio.



Figura 10. *La Castedat*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

que va nua i té creuat damunt del pit un arc que encara sosté pels extrems amb les dues mans. Això explica el buirac abandonat que hi ha en primer terme a la dreta de la lluneta. L'al·lusió a la castedat del filacteri ens fa pensar que el personatge vençut podria ser una al·legoria de l'amor carnal. La indumentària de la dona, vestida de blanc i amb una cinta vermella a la cintura, i la contraposició que hi ha entre el costat esquerre i el dret del paisatge recorden *l'Amor sacre i l'amor profà* del pintor venecià, avui a la Galeria Borghese de Roma. Podríem ser, doncs, al davant de l'al·legoria de l'Amor sagrat o de la Castedat.

A hores d'ara només una de les figures se'ns resisteix a ser identificada amb precisió (fig. 11). S'emplaça entre la Caritat i la Pau, i va ser denominada sense argumentació per David Albesa, i en conseqüència també per Rosa Ribas, com la Generositat (2).⁵⁹ El filacteri angèlic superior ressenya en vermell la inicial del primer i tercer mot de la inscripció: «**L**aetamini in **D**omino, et exultate iusti, et gloriemini | omnes recti corde. Psalm 31 v.11». Correspon a la benedicció final del poema 32: «Alegreu-vos, justos, celebren el Senyor; | homes rectes, aclameu-lo»,⁶⁰ que alhora s'inicia i s'intitula: «Feliç el qui ha estat absolt de la falta». El ressaltat del filacteri i la inscripció expressen, a parer nostre, més l'alegria de qui se sent just (lliure de culpa) que el benestar del qui dona.

⁵⁹ ALBESA, D. (1998), *op. cit.*, p. 391 i RIBAS GARRIGA, R. (2009), *op. cit.*, p. 60.

⁶⁰ Salm 32 (31), v. 11 (p. 996). Les citacions bíbliques en català són extretes de la *Bíblia catalana*, traducció interconfessional.



Figura 11. *L'Alegria en la Gràcia de Déu*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

Si analitzem la pintura de la lluneta inferior, la donzella és asseguda amb els peus encreuats i la mirada elevada, mentre s'assenyala amb les dues mans el costat dret del pit. El vestit blanc que du és tot ell brodat amb flors i dos rams exuberants i acolorits es disposen a banda i banda de l'escena. Al darrere es retallen els aiguavessos d'un edifici, potser una església, i quatre àngels, dos a cada costat, canten versos que llegeixen en llibres oberts, que també interpreten amb instruments de vent; representen el cor angèlic que guia l'ànima alegre i justa de qui serveix Déu en vida i és coneedora de la Glòria futura. En les ampliacions de l'obra de Ripa,⁶¹ la Generositat és descrita com una dona vestida del color de l'or que mostra les joies que està disposada a donar, tot acaronent el cap d'un lleó; així s'il·lustra, per exemple, en l'edició de Pàdua del 1625;⁶² una imatge, per tant, del tot allunyada de la que ara estudiem. Les veus *Letitia*, *Allegrezza* i *Giubilo*, la primera al·ludida en la inscripció i totes afins al tarannà agradós de la figura, són agrupades en l'obra literària de Ripa en una descripció única; es remet a la definició d'*Allegrezza* en els dos altres mots —recordem que l'ordenació del llibre és alfabètica—. ⁶³ L'autor de Perugia identifica l'*Allegrezza* amb una dona jove coronada de flors, que sosté una

⁶¹ El concepte no és compilat en les edicions dels anys 1593, 1603, 1611 i 1613.

⁶² RIPA, C. (1624). *Della novissima iconologia di Cesare Ripa Perugino...*, parte seconda. Pàdua: Pietro Paolo Tozzi, p. 269.

⁶³ «Vedi Allegrezza» (RIPA, C. [1603], *op. cit.*, p. 185 [*Giubilo*] i p. 290 [*Letitia*]). Això també ocorre a la del 1611 (pp. 11, 198 i 310), sense que considerem necessari consultar més edicions.

gera de cristall amb vi negre a la mà dreta i una gran tassa d'or a l'esquerra.⁶⁴ Una definició que sembla remetre més a un àmbit terrenal que espiritual. Això no exclou, tanmateix, que l'alegria sigui implícita en la imatge analitzada: el gaudi d'aquell que confia en la salvació. Una de les característiques de la Gràcia, seguint també l'obra de Ripa, és la joventut de la dona, la mirada elevada i el gest d'escampar roses sense espines.⁶⁵ Potser aquesta és l'acció descrita per les mans, ja que als peus de la figura també hi ha flors espargides. Una representació de la Gràcia, més propera a la descripció literària de Ripa, que combina també les flors i els àngels, s'inclou a Nàpols en la decoració pictòrica de l'antic refector de San Lorenzo Maggiore, obra de Luigi Rodriguez (c. 1608), al costat d'una ripiana Benignitat.⁶⁶ El títol del Salm, «Feliç el qui ha estat absolt de la falta», explica el significat de l'allegoria pintada, a la qualensem que el pintor ha donat forma combinant els atributs de l'*Allegrezza* i de la *Gratia* de l'obra de Ripa.

L'Alegria en la Gràcia de Déu no és la darrera virtut cristiana representada en el conjunt pictòric de l'Aula capitular de la catedral de Barcelona. Encara més desapercebudes són les alegories que es troben en els quatre angles de la sala, pintades en aquesta ocasió directament sobre el mur i de tonalitat groguenca, i que s'integren així en els elements que defineixen l'arquitectura fingida de la volta (fig. 12). Simulen ser el baix relleu d'unes cornucòpies, encabides de manera forçada als carcanyols de les voltes. Cadascuna, vuit en total, va acompanyada també d'un filacteri, col·locat damunt de la doble voluta de l'emmarcament superior i retallat sobre branques de llorer. La identificació dels conceptes sembla prou clara i les imatges s'escapen de l'objectiu principal del nostre estudi; tot i això, considerem necessari fer-ne una anàlisi breu per tal de valorar si el llenguatge simbòlic emprat és coincident amb el de les llunetes i en complementa la lectura.

Les alegories que hem pogut identificar de bon començament són les que passem a comentar. A la primera cantonada, des de l'accés actual i al costat

⁶⁴ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, pp. 10-11.

⁶⁵ Ripa també hi inclou un collar de perles: «[...] nelle mani tenga in atto di gittare piacciolmente rose di molti colori, senza spine, haverà al collo un bezzo di perle... [explica a continuació el perquè dels dos elements]: «le quali risplendono, & piacciono, per singolare, & occulto dono della natura, come la gratia, che è ne gli'huomini una venustà particolare, che muove, & rapisce gl'animi all'amore, & genera occultamente obbligo, & benevolenza» (RIPA, C. [1603], *op. cit.*, p. 195).

⁶⁶ Es tracta d'un dels conjunts pictòrics més notables preservat d'aquest pintor originari de Messina a la ciutat de Nàpols, tot ell protagonitzat també per alegories centrades en aquest cas en la idea del bon govern.



Figura 12. *La Ciència i la Pietat*. Aula capítular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

de la Bondat, es representen la Ciència⁶⁷ i la Pietat (fig. 12);⁶⁸ totes dues, femenines, dempeus i de gest elegant, són descrites i bellament il·lustrades en l'edició de la *Iconologia* del 1611.⁶⁹ Les inscripcions superiors ratifiquen la interpretació: «Aures tuae ad verba scientia»⁷⁰ i «Pietas ad omina utilis».⁷¹ A l'altre extrem, entre la Castedat i la finestra, es representen la Fortalesa i el Consell (fig. 13a). La primera, femenina i marcial, la caracteritzen el casc, l'asta i la base de columna on recolza.⁷² Més curiós és el cas del Consell, una personificació masculina. Amb llarga barba i vestit amb túnica, el penjoll del collar que porta és un cor, mostra un llibre amb la mà dreta i sembla

⁶⁷ La Ciència té ales a les temples, mira el seu rostre en un mirall que sosté amb la mà dreta mentre a l'esquerra aguanta una esfera amb un triangle al damunt (*Ibidem*, pp. 471-472).

⁶⁸ A la Pietat, alada i coronada de foc, l'acompanya el corn de l'abundància, i du la mà esquerra al pit (RIPA, C. [1611], *op. cit.*, pp. 426-428).

⁶⁹ En la primera edició il·lustrada de Ripa, del 1603, la Pietat va acompanyada d'imatge (RIPA, C. [1603], *op. cit.*, p. 410).

⁷⁰ *Proverbis*, 22,12.

⁷¹ «[...] perquè l'exercici corporal serveix de poca cosa, mentre que “la pietat és útil per a tot”, ja que conté la promesa de la vida, tant de la present com de la futura» (1 *Carta a Timoteu*, 4,8). El fragment en qüestió té força ús en el camp dels emblemes i *vanitas*.

⁷² RIPA, C. (1603), *op. cit.*, p. 165.

acaronar un animal tricèfal, que recorda aquell emblema pictòric de Ticià sobre la prudència.⁷³ La criatura monstruosa —d'àmplia difusió en el gènere de l'emblemàtica—⁷⁴ no s'incorpora a la *Iconologia* fins a l'edició de Siena del 1613; en les anteriors, l'erudit ancià sosté tan sols un llibre i una òliba.⁷⁵ De fet, la descripció literària és encara més complexa que la pintura barcelonina, diu així: «Huomo vecchio vestito d'habito lungo di color rosso, haurà una collana d'oro alle quale sia per pendente un cuore; ne la destra mano tenga un libro chiuso con una civetta sopra; nella sinistra mano tre teste attaccate ad un collo, una testa sarà di cane, che guarderà verso la parte diritta; verso la parte sinistra una testa di lupo, in mezzo una testa di leone; soto il piede destro tenga una testa d'orlo, & un delfino».⁷⁶ Al costat de l'home es representa només la tríada animal, composta com un ca cerber, amb tres caps i un sol cos. La caracterització de savi és també adient amb la inscripció superior: «Consilium illius ab abyssio magna».⁷⁷ La Fortalesa expressa una senzilla, però rotunda, sentència: «Deus fortitudo mea».⁷⁸

De les quatre alegories restants en podem identificar amb relativa facilitat només dues, i desaparellades. En l'angle de l'altre costat de la finestra hi ha representada la Saviesa (fig. 13b); es tracta d'una donzella jove i innocent, amb una esfera solar enmig del pit i la mirada i la mà dreta dirigides cap a un raig de llum superior que li il·lumina el rostre; la buidor de les mans descriu: «il dispreggio delle cose terrene».⁷⁹ Respon a la «sapienza vera», diferenciada de la «humana» i la «divina», que consisteix en la capacitat de contemplar Déu, l'única anicònica de les tres en les edicions consultades de Ripa.⁸⁰ La inscrip-

⁷³ Ens referim a la pintura servada avui a la National Gallery de Londres i datada en l'etapa de maduresa de Ticià (c. 1560-1570). Com a obres de referència, cal esmentar els estudis ja clàssics d'Erwin Panofsky («La alegoría de la Prudencia de Ticiano: Post-scriptum». A: *El significado de las artes visuales*, 1985 [1955], pp. 171-193; «Reflexiones sobre el tiempo». A: *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003 [1969]).

⁷⁴ ZAFRA, R. (2010). «El prudente Tiziano y su emblema de la Prudencia». *Potestas*, núm. 3, pp. 123-146.

⁷⁵ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, p. 85 i RIPA, C. (1611), *op. cit.*, p. 97.

⁷⁶ RIPA, C. (1613), *op. cit.*, p. 127.

⁷⁷ «A mari enim abundavit cogitatio ejus, et 'consilium illius ab abyssio magna'» (Eccl 24:39. *Vulgata*). «El coneixement del savi és abundós com un aiguat, i els seus consells, com una font d'aigua viva» (Sir 21,13 [*Bíblia catalana, traducció interconfessional*]).

⁷⁸ «Quia tu es, Deus, fortitudo mea: quare me repulisti? Et quare tristis incedo, dum affligit me inimicus?» (Psalm 42,2 [*Vulgata*] i Sl 43,2 [*Bíblia catalana, traducció interconfessional*]).

⁷⁹ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, p. 440.

⁸⁰ En la del 1603 s'il·lustra la *Sapienza* a seques (p. 441), en la del 1613 la *Sapienza humana* (p. 207) i en la del 1625 s'inclouen les dues anteriors (pp. 581 i 583).

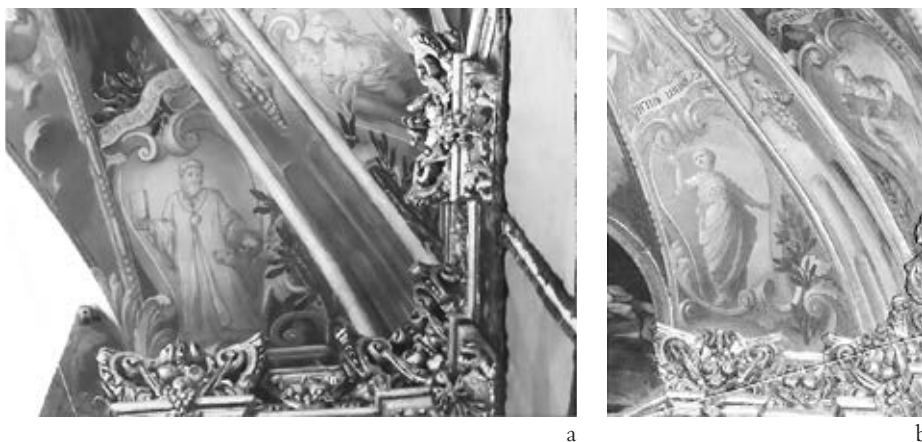


Figura 13a. *El Consell i la Fortalesa*. Figura 13b. *La Saviesa i l'Enteniment*. Aula capítular de la catedral de Barcelona (fotografies de l'autora).

ció superior és clara: «Virtus unita Fortior»; com també ho és la que acompanya la figura del costat: «Sicut prudentes, sicut serpentes».⁸¹ De nou, és una jove donzella, ara de tarannà tendre i amb el cap cot, que sosté amb les dues mans un llarg tauler al qual adreça la mirada. Recorda la taula, però més gran, que sol acompanyar la gramàtica, l'aritmètica i la matemàtica o, fins i tot, els manaments de Moisès; però en veiem tan sols el revers. Hem consultat diferents veus a la *Iconologia* —l'estudi, la història, la memòria o l'oració—, però de moment no tenim resultats. És cert que la serp, com ara la bifacialitat, el mirall o el cérvol, solen ser símbols que defineixen la virtut cardinal de la Prudència, a la qual fa al·lusió el filacteri superior.

A la darrera cantonada, on s'emplaça la data del 1705, es repeteixen les dues falses cornucòpies amb relleus (fig. 14a). En una hi ha de nou un home, adult i ajupit, que es colpeja el pit amb la mà dreta mentre eleva l'esquerra davant de la irrupció de la *Dextera domini*, armada d'una espasa de fulla ondulant com si es tractés d'un llamp. El filacteri superior diu: «Timor domini sanctus».⁸² En aquesta ocasió, la imatge és una traducció literal de les paraules, que pot estar inspirada, en funció del repertori ripià, en la Constricció, una dona

⁸¹ «Mireu, jo us envio com ovelles enmig de llops: “sigueu astuts com les serps i innocents com els coloms”» (Mt 10,16).

⁸² «“Timor Domini sanctus”, permanens in saeculum saeculi; judicium Domini vera justificata in semet ipsa» (Psalm 18,10 [Vulgata] i Sl 19,10 [Biblia catalana, traducció interconfessional]).



a



b

Figura 14a. *El Temor per Déu*. Figura 14b. *Any*. Aula capítular de la catedral de Barcelona (fotografies de l'autora).

plorosa que es colpeja el pit amb el puny;⁸³ en el *Flagell de Déu*, un home ancià que sosté un llamp,⁸⁴ i el *Temor*, un vell arraulit.⁸⁵ Sota l'*any*, i sense cap altra inscripció de suport, hi figura la clàssica serp *ouroboros*, circular i mossegant-se la cua (emblema d'Andrea Alciato), que sol simbolitzar l'eternitat.⁸⁶ Al seu interior hi ha un objecte que, a diferència de la fletxa habitual, és un clau amb la seva forma apuntada i cabota superior. És la primera ocasió, en tot el conjunt pictòric de l'Aula capítular, en què no es recorre a la personificació a l'hora d'elaborar un missatge simbòlic.

Enllestida l'anàlisi iconogràfica, percebem l'existència d'una diferenciació entre els conceptes representats a les llunetes i els que figuren en els angles

⁸³ Veu compilada des del 1593, no es representa en cap de les edicions de Ripa consultades (1603, 1611, 1613 o 1625), les escrites en vida de l'autor.

⁸⁴ En l'edició del 1603 s'inclou, a banda de la definició, també la xilografia (RIPA, C. [1603], *op. cit.*, pp. 164-165).

⁸⁵ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, pp. 486-487. En cap de les edicions consultades es representa aquest concepte.

⁸⁶ El lema diu així: «Ex literarum studiis immortalitatem adquiri». A: ALCIATO, A. (1531). *Emblemata liber...* Augsburg: Heinrich Steyner, s.p.

de la volta. Els primers són gairebé sempre virtuts cristianes, i principalment morals, mentre que els segons responen a valors universals com la ciència, la saviesa, la fortalesa, la pietat... Pau Priu demostra així que coneix la sintaxi de la pintura decorativa italiana d'ençà del Manierisme, sia en *quadri riportati* o frescos, en què l'ús de gammes monocromes en zones marginals denota un canvi d'època o de discurs. Els exemples són nombrosos, des del sostre de Vasari al Palazzo Vecchio, a la Galleria Farnese dels Carracci o al saló Barberini de Pietro da Cortona; era una pràctica que aconsellaven també els tractadistes, com ara Palomino mateix a Espanya. D'altra banda, amb l'exclusió de l'emblema, les alegories representades són set; un nombre molt poc casual tant en la filosofia antiga com en la doctrina cristiana, la qual cosa fa pensar en la presència d'una sèrie temàtica adaptada als angles necessàriament parells de l'Aula capitular.

La consulta del catecisme confirma la nostra hipòtesi. En la síntesi més famosa de la doctrina catòlica, escrita pel jesuïta alemany Pere Canisi l'any 1555, se sistematitzen —al costat de les virtuts cardinals, els actes de misericòrdia o les benaurances— els dons de l'Esperit Sant. Textualment, l'edició castellana del 1558 diu: «Hállanse siete en Esaias [*sic*] Profeta y en los Padres Santos de la Yglesia. El espíritu de Sabiduría, de Entendimiento, de Consejo, de Fortaleza, de Sciencia, de Piedad, y finalmente el Espíritu del Temor de Dios». ⁸⁷ Es desgranen, i computen, els mitjans transferits a la humanitat el dia de la Pentecosta, en forma de llengües de foc segons les Sagrades Escripures, per tal d'aconseguir viure en santedat a la Terra. La coincidència de les imatges amb l'enumeració catequètica és absoluta, i ens brinda la possibilitat d'identificar aquella donzella absorta que mirava un tauler com l'enteniment o l'intel·lecte, entès com la capacitat de comprendre els misteris de la fe i especialment indicada a teòlegs i homes de l'Església. ⁸⁸ La consulta de la veu *intelletto* a la *Iconologia* de Cesare Ripa no ens aporta en aquest cas cap similitud, ni visual ni textual, ⁸⁹ amb la pintura de la volta.

L'*ouroboros* s'emplaça a la vuitena i última cornucòpia, un cop finida la seqüència dels dons de l'Esperit Sant amb l'al·lusió al Temor de Déu (fig. 14b). Per la seva forma circular esdevé símbol del temps, de l'eternitat, de l'univers... En el cas de la Seu barcelonina, a l'interior hi ha representat un clau.

⁸⁷ CANISIUS, P. (1558). *Summa de la doctrina christiana: compuesta por preguntas y respuestas...* Anvers: Guillermo Simon, p. 97.

⁸⁸ En l'edició catalana consultada s'anomena el «do d'enteniment» (p. 37).

⁸⁹ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, pp. 237-238; RIPA, C. (1611), *op. cit.*, p. 257; RIPA, C. (1613), *op. cit.*, pp. 384-385; RIPA, C. (1625), *op. cit.*, pp. 327-328.

No ens sembla pas una casualitat que l'allegoria de l'any descrita per Ripa, un home de mitjana d'edat amb símbols de les quatre estacions en tot el cos (neu, roses, espigues, raïm...), tingui «in una mano [...] un serpe rivolto in giro, che si tenga la coda in bocca, & nell'altra haverà un chiodo».⁹⁰ A l'hora de justificar els motius l'autor de Perusa remet a l'escriptor Sextus Pompeius Festus i al costum instaurat en la República romana de fixar un clau en el temple de Júpiter del Capitoli a l'inici de cada nou any (la cerimònia del *Clavus annalis*). De ben segur que l'associació d'aquests dos elements és més rica i variada dins la història sònica occidental, però no és aquest l'espai per aprofundir-hi. De moment, la lectura feta de l'emblema explica el perquè de la col·locació de la datació de les pintures en aquest punt. D'altra banda, l'any té dotze mesos i aquest és el nombre d'allegories de les llunetes, i també dels fruits de l'Esperit Sant.

Si es continua amb la lectura del catecisme, després d'enumerar els regals comunicats als apòstols s'especifiquen els guanys morals que se'n poden obtenir, els anomenats Fruits de l'Esperit Sant. Aquests són —reproduïm ara una edició catalana—: «caritat, goig espiritual, pau, paciència, longanimitat, bondat, benignitat, mansuetud, fe, modèstia, continència i castedat».⁹¹ Poques paraules calen. L'associació d'aquesta sèrie amb les pintures de les llunetes és clara. D'altra banda, i seguint l'ordre de l'enumeració, permet matisar dos conceptes de l'anàlisi prèvia. L'alegria davant la Gràcia de Déu es correspon amb el Goig espiritual, i confirma la relació feta amb les veus ripianes *Letitia*, *Allegrezza* i *Giubilo*. La dona amb l'àncora simbolitza la Longanimitat, entesa com la paciència a llarg termini, una paraula present en la inscripció angèlica superior,⁹² que la tradició figurativa ens ha fet associar de manera automàtica amb la virtut teològica. En l'obra de Ripa es recull el concepte com un dels dons de l'Esperit Sant, i aquest és representat per «una matrona assai attempata, à sedere sopra d'un sasso, con l'occhi verso il cielo, con le braccia aperte, & mani alzate».⁹³ La descripció literària afirma que l'acompanya l'esperança. El pintor barceloní, doncs, incorporà amb fonament la grossa àncora en la figura femenina de mirada celestial asseguda en una roca.

⁹⁰ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, pp. 26-27.

⁹¹ *Catecisme de la doctrina Christiana*. Cervera: Impremta de la Pontificia y Real Universitat, 1792, p. 37.

⁹² Recordem la primera part, extreta de la Segona carta als Corintis: «Exhibeamus nosmet ipsus... in longanimitate».

⁹³ RIPA, C. (1603), *op. cit.*, p. 299.

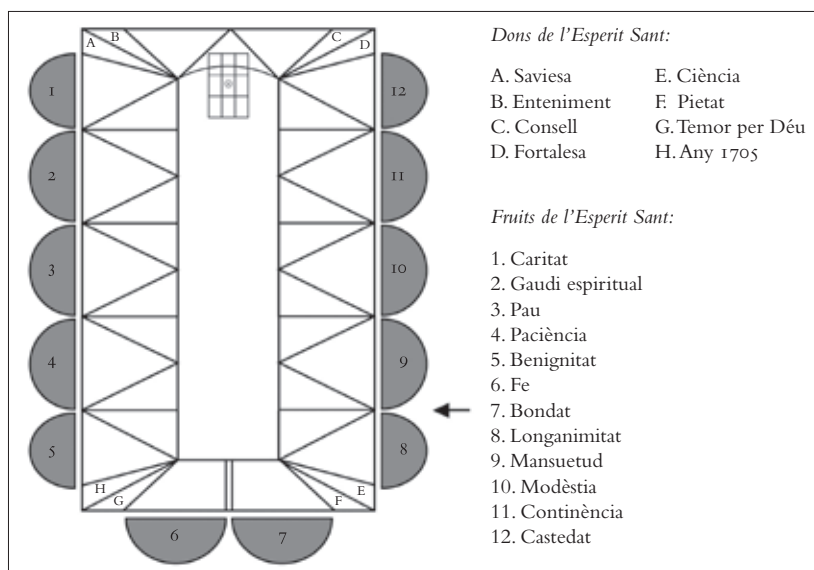


Figura 15. Tema i ubicació de les pintures de l'Aula capítular de la catedral de Barcelona (disseny de Sergi Bueno).

Els acolorits rajons de llum que projecta el relleu de l'Esperit Sant del centre de la volta es converteixen en els dons i els fruits que Déu envia a la humanitat, dels quals gaudiren Eulàlia màrtir i Oleguer bisbe, ara a la Glòria. No és gens casual que en ocasions solemnes, com la presa del canonicat d'un nou membre, es canti a l'interior de l'Aula l'himne gregorià intitulat *Veni creator spiritus*.⁹⁴ Aquesta invocació litúrgica de l'Esperit Sant pren forma en les pintures que decoren les parets; ús i cerimònia expliquen el perquè dels temes seleccionats.⁹⁵ Sens dubte, som al davant d'un programa iconogràfic molt elaborat i també de curiosa distribució (fig. 15). La ubicació dels temes a les llunetes

⁹⁴ «Vine, Esperit creador, | visita les ànimes dels teus, omple de la divina gràcia | els cors que tu vas crear. | A tu que se t'anomena Defensor, do del Déu Altíssim, viva font, foc, caritat | i unció espiritual. Dona'ns els set dons | dit de la dreta del pare, tu el promès del Pare, ens desperta la paraula. | Sigui lleuger per a l'intel·lecte, | flama ardent al cor, | cura les nostres ferides | amb el bàlsam del teu amor. | Defensem-nos de l'enemic, | aporta la pau com a regal | la vostra guia invencible | protegeix-nos del mal. | Llum de l'eterna saviesa, | revela el gran misteri | de Déu Pare i del Fill | units en un sol amor. | Glòria a Déu Pare, al Fill que d'entre els morts | va ressuscitar, i a l'Esperit Sant | pels segles del segles. | Amén.»

⁹⁵ Una agradable conversa amb mossèn Robert Baró em va permetre conèixer aquests detalls del ritual capítular. Li estic enormement agraïda i em confirma la necessària complementarietat dels coneixements.

i cantonades segueix un ordre determinat. Ambdues sèries comencen a l'angle nord-oest però es relaten en sentits oposats: si els fruits se succeeixen en sentit antihorari, els dons ho fan al contrari. D'aquesta manera, al costat de la Caritat (1), expressió màxima de l'amor segons sant Pau, es troba la Saviesa, que la consolida segons el catecisme mateix. D'igual manera, la Castedat té al costat la Fortalesa; la Pietat, la Bondat o la Fe, el Temor de Déu. La presidència de la sala, que assenyalava l'antic dosser,⁹⁶ s'emplaça sota la finestra mirant l'altar, de tal manera que a la dreta de la màxima dignitat comença el record visual dels dons i fruits de Déu tramesos a la humanitat en la Pentecosta.

LECTURES HUMANISTES I NOUS DOCUMENTS

El missatge de la decoració pictòrica s'enriqueix encara més amb la lectura de les inscripcions en lletres capitals que hi ha a la banda inferior dels llenços de les llunetes, la qual cosa confirma, com exposarem en aquest epígraf, l'existència d'un ideòleg en la concepció del discurs pictòric de la nova Aula capitular de la catedral (fig. 2, 6, 11). Aquests díctics avui són difícils de veure i encara més complicats de llegir a causa del precari estat de conservació dels llenços i de l'aparatós sistema d'il·luminació elèctrica existent a la sala. Tanmateix, en la presa del canonicat de Carles III devien ser ben visibles, com ho demostra la monumental i detallada pintura de Manuel Tramulles (fig. 16), en la qual uns rengles d'escrits intel·ligibles recorren la part superior de l'entapissat per sota de les llunetes.⁹⁷ Amb paciència i bones imatges fotogràfiques ens ha estat possible desxifrar totes les inscripcions i n'ofereim ara per primer cop una transcripció, acompanyada d'alguns apunts contextuals, en espera d'un estudi més aprofundit.

A diferència dels filacteris angèlics, i en correspondència per tant amb el registre terrenal on s'inscriuen, no són versicles de les Sagrades Escripures sinó poemes llatins d'autors, preferentment, de l'Antiguitat i del Renaixement.

⁹⁶ Descrivia així l'Aula mossèn Mas: «Dos largas hileras de sillas, obrades, a lo que parece, en el siglo XVII, cubiertas de terciopelo encarnado, y claveteadas en el cuarto último del siglo XVIII, corren a lo largo de ambos lados del local, y convergen con la presidencial. Estropeados paños del siglo XVII cubren las paredes» (MAS, J. [1916], *op. cit.*, p. 116).

⁹⁷ La pintura de Manuel Tramulles s'emplaça en un dels laterals de l'Aula capitular, i es data el 1770, onze anys després del fet que s'hi representa. L'esbós preparatori es conserva al MNAC (1768. Oli sobre llenç, 63 × 119 cm. Cat. 200472-000).



Figura 16. Manuel Tramulles, *La presa del canonicat de Carles III*, 1770. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

ment, els que es reproduïxen.⁹⁸ No s'hi explicita en un altre color el concepte que volen simbolitzar, i tampoc se n'assenyala sempre la procedència.

De poetes de l'Antiguitat, n'hem pogut identificar quatre. Ovidi Nasó és l'autor que dona veu a la Pau i la Continència. En el primer cas es reproduïx el penúltim díptic del llibre I dels *Fastos*, corresponent al mes de gener, que en l'edició de Gredos s'acompanya de l'epígraf: «Día 30 de enero. El altar de la paz».⁹⁹ Llegim en la pintura: «UTQUE DOMUS, QUAE PRAESTAT EAM, CUM PACE PERENNET, | AD PIA PROPENSOS VOTA ROGATE DEOS». És el vers 720 dels *Fastos*, que en l'edició de la Fundació Bernat Metge Jaume Medina tradueix així: «pregueu els déus, que escolten les súplices piadoses, que la casa que ens assegura la pau sigui perenne com la pau».¹⁰⁰ En el cas de la figura identificada a partir de Ripa com la Continència, es tracta d'un díptic de les *Heroides* (*Epis-*

⁹⁸ COROLEU LLETGET, A. (2014). *Printing and Reading Italian Latin Humanism in Renaissance Europe (c. 1470-c. 1540)*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 93-94.

⁹⁹ OVIDIO NASÓN, P. (2001). *Fastos*. Madrid: Gredos, pp. 51-52.

¹⁰⁰ OVIDIO NASÓN, P. (1991). *Fastos*, I. Barcelona: Fundació Bernat Metge, pp. 64-65. En una traducció castellana de la primera meitat del set-cents, llegim: «Y rogad à los Dioses, propensos à los piadosos votos para que | aquella casa, que dà la paz, se perpetue con ella» (OVIDIO NASÓN, P. [1737]. *Fastos. Libro, I, II y III le comenta, e ilustra el doctor don Diego Suárez de Figueroa...* Madrid: Herederos de Francisco del Hierro).

tulae Heroïdum), obra de joventut d'Ovidi, que diu el següent: «DISCE MEO EXEMPLO FORMOSIS POSSE CARERE | EST VIRTUS PLACITIS ABSTINUISSE BONIS». Entre els 21 poemes llatins, s'escull l'epístola xvii escrita per Helena a Paris —de dubtosa atribució a Ovidi—, el fragment seleccionat de la qual confirma la lectura interpretativa feta de la imatge, car elogia la virtut de l'abstinència.¹⁰¹ Les paraules d'Horaci acompanyen la Modèstia i la Caritat. En el primer cas és una exhortació a la pràctica de la primera: «EST MODUS IN REBUS; SUNT CERTI DENIQUE FINES, QUOS ULTRA CITRAQUE NEGUIT CONSISTERE RECTUM»; un vers extret del primer poema de les *Sàtires* en què l'autor llatí analitza les causes de la insatisfacció humana i la solució que s'hi podria donar.¹⁰²

La sentència d'Horaci encaçala també un burí anterior de Gerard de Jode, en què la figura central de la Temprança, envoltada de llum i coronada per àngels, és recriminada i ignorada pels pecats capitals, fortament caracteritzats en els tipus humans que els representen (fig. 17).¹⁰³ L'estampa flamenca exemplifica la fortuna del vers llatí en època del barroc i confirma alhora la subjecció a Ripa de l'al·legoria pintada a la catedral de Barcelona, on també la Modèstia, regida pel ceptre ocular, esdevé una mesura per evitar la cobdícia. Cèlebre és també la màxima horaciana retolada sota la Caritat, «OMNE TULIT PUNCTUM, QUI MISCUIT UTILE DULCI», extreta de l'*Ars Poetica*,¹⁰⁴ en aquest cas cristianitzada: «OMNE TULIT PUNCTUM DIVINO QUI ACTUS AMORE | ET STUDIUM SUPERUM MISCUIT, ET HOMINUM».¹⁰⁵

Dos autors del Baix Imperi clouen la nòmina d'escriptors de l'Antiguitat. Claudi Claudià (370-405), considerat el darrer gran poeta de la cort imperial, versifica la Benignitat per mitjà d'una metàfora amb les fèrtils aigües del Nil: «LENE FLUIT NILUS, SED CUNCTIS AMNIBUS EXTAT | UTILIOR NULLO CONFESSUS MURMURE VIVES», extreta del panegíric dedicat al cònsol Flavi Manli

¹⁰¹ «Aprèn del meu exemple a poder ésser mancat d'allò que és bell: hi ha virtut a abstenir-se del bé que plau» (OVIDI NASÓ, P. *Heroides* [1927]. Barcelona: Fundació Bernat Metge, núm. 29, p. 98. Trad. a càrrec d'Adela M. Trepal i Anna M. de Saavedra). Una edició catalana del segle xv, obra de Guillem Nicolau, es conserva a la Biblioteca Nacional de França (ms. 543). Vegeu: GARRIDO I VALLS, J.-D. (2002). «La traducció catalana medieval de les *Heroides* d'Ovidi», *Faventia*, 24/2, pp. 37-53.

¹⁰² «Hi ha en les coses una mesura, i hi ha, en resum, uns límits més enllà o més ençà dels quals no hi ha res que s'aguanti dret» (HORACI [2008]. *Sàtires* [trad. de Jaume Juan Castelló], I, 1, v. 106-107. Martorell: Adesiara, pp. 30-31).

¹⁰³ La gola, l'enveja i la ira (a l'esquerra de l'estampa) i l'avarícia, la mandra, la luxúria i la supèrbia (a la dreta).

¹⁰⁴ «S'emportà tots els vots qui mesclà l'útil amb el dolç» (HORACI [1927]. «Art poètica». A: *Sàtires i epístoles* [trad. Llorenç Riber]. Barcelona: Fundació Bernat Metge, núm. 23, p. 34, v. 343).

¹⁰⁵ Va guanyar tots els vots divins qui combinà els actes d'amor i els estudis superiors, i els homes (traducció de l'autora).



Figura. 17. Gerard de Jode, *La victòria de la Temprança sobre els pecats capitals*. Segona meitat del segle XVI (Barcelona, col·lecció particular).

Teodor.¹⁰⁶ Cristià, i bon coneixedor de sant Agustí, és l'autor de l'epigrama que ilustra la Castedat, diu així: «COR MUNDUM, ET SAPIENS, FRUCTU VIRTUTIS ALATUR, | ET CHRISTI IN NOSTRO PECTORE REGNET AMOR», obra de Pròsper d'Aquitània (c. 390-460).¹⁰⁷

Com a mínim són dos els poemes reproduïts a l'Aula capitular de Barcelona de l'humanista gallès John Owen (1564-c. 1622), conegut també amb les formes llatines d'Oweni, Ovenus, Audoenus o Audoeni, a qui cal no confondre amb el coetani teòleg purità i polític homònim (1616-1683), malgrat que alguns dels seus versos fossin també perseguits per la Inquisició.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Diu així el vers complet: «Lene fluit Nilus, sed cunctis amnibus extat | utilior nullo confessus murmure vives; | acrior ac rapidus tacitas praetermeat ingens | Danuvius ripas; eadem clementia sani | gurgutis immensum deducit in ostrom Gangem» (*Panegyricus dictus Manlio Theodoro Consuli*, v. 232-236). Hem pogut consultar la traducció anglesa de Maurice Platnauer: «Gently flows the Nile, yet it is more beneficent than all rivers for all that no sound reveals its power» («The Consulship of Manlius»). A: CLAUDIAN, I. [1999]. Londres: Loeb Classical Library, p. 355). Aquest autor —amb els seus panegírics— ressorgí en època moderna gràcies a l'ambient cortesà que requeria la construcció del prototip del bon governant en què la benignitat formava part de les virtuts exigides.

¹⁰⁷ Epigrama LXXI, «De gaudio recto».

¹⁰⁸ Foren introduïts en l'Índex de llibres prohibits del 1654.

La seva *Epigrammata*, publicada de manera progressiva des del 1606 en 12 volums, va ser força popular a Europa. Així, per exemple, l'autor tortosí amb projecció cortesana Francisco de la Torre y Sevil¹⁰⁹ en feu una edició bilingüe al castellà els anys 1674¹¹⁰ i 1682,¹¹¹ en la qual traduí el terme epigrama per *Agudezas*.¹¹² Una reedició conjunta, dedicada a sant Vicenç màrtir, fou publicada també a Madrid el 1721.¹¹³ Aquest gènere, de poesia breu, tingué una forta influència en autors del Segle d'Or de la literatura castellana, com ara Góngora o Quevedo, i fou idoni per a la seva adaptació a emblemes, empreses o divises. Provenents del llibre tercer són els versos que exemplifiquen les virtuts de la Bondat i de la Fe. La dona que té el pelicà i els polls al costat declara: «VIR SAPIENS PLERUMQUE BONO EST SAPIENTOR, ESTO | DUMMODO SIT MELIOR VIR SAPIENTE BONUS». Correspon a l'epigrama número 108, que Francisco de la Torre traduí de la següent manera: «La bondad. Muchas vezes admirè | que el sabio mas sabio fue, | que el Bueno, sin ser agravios | mas què importa? Puesto que el Bueno es mejor que el sabio».¹¹⁴ La Fe, amb la creu i el calze, il·lumina el món com el sol, segons la inscripció inferior: «UNA FIDES, VELUT UNA DIES, ILLUMINET ORBEM; | UNUS UT IN CAELO SOL, ET IN ORBE DEUS».¹¹⁵

Les inscripcions inferiors de les imatges identificades en el nostre estudi com el Goig espiritual, la Pacència i la Longanimitat finalitzen amb el nom de l'autor «verimus»; una dada sempre escrita en cursiva, i no en capitals,

¹⁰⁹ QUEROL COLL, E. (2006). *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 247-283; 279 (núm. 34).

¹¹⁰ TORRE Y SEVIL, F. DE LA (1674). *Agudezas de Juan Ovén traduzidas en metro castellano*. Madrid: Francisco Sanz.

¹¹¹ TORRE Y SEVIL, F. DE LA (1682). *Agudezas de Juan Ovén: Segunda parte que contiene el llamado uno...* Madrid: Antonio González de Reyes.

¹¹² RUIZ PÉREZ, P. (2014). «Traducir epigramas como agudezas. La versión de Owen por Torre Sevil», *Criticón*, núm. 120-121, pp. 279-304.

¹¹³ TORRE Y SEVIL, F. DE LA (1721). *Agudezas de Juan Ovén traduzidas al metro castellano, ilustradas con adiciones, y notas por... Dedicadas a S. Vicente mártir*. Madrid: Blás de Villanueva y Vicente de Senosián.

¹¹⁴ TORRE Y SEVIL, F. DE LA (1721), *op. cit.*, libro III, núm. 108, p. 283.

¹¹⁵ Correspon també a un epigrama del llibre tercer de John Owen, el núm. 92, que sencer diu així: «Unus in orbe Deus semper fuit, est, erit idem; | cur non est eadem semper et una fides? | Una fides, velut una dies, illuminet orbem; | unus ut in caelo sol, et in orbe Deus» (AUDEOENI, J. [1794]. *Cambro-britanni. Epigrammata*. París, p. 92). Aquest poema en concret no es compila en les traduccions castelleses de Francisco de la Torre y Sevil. És possible que l'associació de la Fe amb la unitat divina ressonés en orelles contrareformistes a la «sola fidei». De totes maneres, els quatre primers volums de l'*Epigrammata* foren editats el 1606.

quan hi figura. Michele Verino és un humanista florentí de la segona meitat del segle xv (1469–1487), autor d'uns *Disticha moralia*, que tingueren també una extensa difusió a Europa.¹¹⁶ En el radi de la península Ibèrica es publicaren, per exemple, a Burgos (1489 i 1497), Salamanca (1494, 1496, 1501 i 1502), Tarragona (1499), Sevilla (1506) i Saragossa (1503, 1508 i 1510).¹¹⁷ L'edició barcelonina, del 1512,¹¹⁸ anà acompanyada d'uns comentaris i epígrames propis de l'humanista càntabre Martín Ivarra, que gaudí de la seva pròpia cadena de transmissió, dins i fora del Principat. En l'edició més antiga que hem pogut consultar, l'editada a Burgos el 1497,¹¹⁹ es compilen els tres poemes. El número 30 es correspon amb el que acompanya el Goig espiritual i, amb el títol *De veris gaudiis*, diu així: «UNA SALUS SERVIRE DEO EST; HAEC GAUDIA SOLA | VERA PUTES, QUORUM GLORIA FINIS ERIT».¹²⁰ La Paciència manifesta: «SI QUANTA AETERNE SUNT VITAE PRAEMIA VOLVAS, | OMNIA PRO CHRISTO PERPETIERE LIBENS», epígrama 72.¹²¹ I la Longanimitat, a continuació: «Spe regni aeterni debes tolerare labores: | longe promissis uberiora feres». Els tres versos es compilen en l'edició barcelonina de l'any 1512 per Carles Amorós.

La diversitat d'èpoques i d'escriptors emprats en l'elaboració del programa iconogràfic ens fa pensar que l'ideòleg (seria massa agosarat atorgar aquest rol al pintor —en l'inventari *post mortem* de Pau Priu no s'hi registra per exemple cap llibre—)¹²² es basà en compilacions de sentències, màximes i poemes d'autors llatins i de la patristica per compondre aquesta simfonia de textos. Tal com apunta Sagrario López Poza, d'ençà de la proliferació de la impremta aquests repertoris, intitolats en l'època *polyantheas*, florilegis..., foren molt habituals per a usos ben diversos, tals com: l'argumentació teològica, la retò-

¹¹⁶ COROLEU LLETGET, A. *Printing...*, op. cit., pp. 93 i 101.

¹¹⁷ SALVADÓ RECASENS, J. (2012). «Dos ediciones barcelonesas del *Distichorum Liber* de Michele Verino (1512–1526)». A: LUQUE, J.; RINCÓN, M. D.; VELÁZQUEZ, I. (eds.). *Dulces Camenaea. Poética y poesía latinas*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 983–990.

¹¹⁸ TERRASSA MONTANER, C. (2001). «El comentario de Martín Ivarra a los “disticha” de Michele Verino (Barcelona, 1512)». A.: BARRIOS CASTRO, M. J.; CRESPO, E. *Autoridades Aducidas. Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 3, pp. 515–520 (l'autora de l'article centrà la seva tesi doctoral en la qüestió [Martí Ivarra comentarista...], defensada a la Universitat de Barcelona l'any 1999).

¹¹⁹ VERIMUS, M. (1497). *Disticha moralia*, Burgos.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 3r.

¹²¹ Intitulat: «Omnia pro vita aeterna hic sunt tolleranda» (*Ibidem*, p. 5r).

¹²² Donat a conèixer per Santiago ALCOLEA (1978) a «Sobre “argenters” barceloneses de los siglos xvii y xviii», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, vol. 6, p. 269. El document original es pot consultar al carrer del Notariat amb la cota: AHPB, Bonaventura Galí, *Llibre segon de Inventaris y encants*, fol. 139.

rica culta, la formació acadèmica o l'ostentació erudita.¹²³ Un dels poemes de l'Aula capitular, fins ara, només l'hem pogut localitzar en obres d'aquestes característiques. La veu de la Mansuetud, «AT MITES NOS ESSE DOCET MODERATOR OLYMPI; NAMQUE QUOD EST, ALIOS CHRISTUS ID ESSE DOCES», és compilada a la *Polyanthea nova, noc est, opus suavissimis floribus...*, signada per Joseph Lang;¹²⁴ una obra d'amplíssima difusió a Europa amb edicions en diversos països els anys 1612 (Frankfurt), 1613 (Frankfurt), 1625 (Lió), 1669 (Lió) o 1681 (Lió)... En tots els casos consultats, aquesta sentència concreta de la *mansuetudo* és revalidada citant una mateixa font de procedència, també un repertori, l'*Anthologia Sacra*, de Jacques de Billy.¹²⁵ De fet, en una edició de Lió del 1591,¹²⁶ les octaves d'aquest professor de teologia es publiquen de manera conjunta amb els epigrames de Pròsper d'Aquitània i, d'aquesta manera, es compilen en un mateix llibre dos dels autors reproduïts a les llunetes de l'Aula capitular. Sembla clar, doncs, que aquest degué ser el gènere literari, amb l'excepció de la consulta d'alguna obra monogràfica, que degué emprar qui va concebre la decoració pictòrica de l'Aula capitular de la Seu barcelonina.

Amb la transcripció dels textos i la identificació dels seus autors finida, i amb el corrent ideològic i l'adscripció cultural que seran objecte de futurs estudis, estem ara en condició d'afirmar que existeix una coherència temàtica entre els filacteris bíblics dels àngels, les figures ripianes i els poemes llatins. Cadascun dels anuncis extrets de les Sagrades Escripures és il·lustrat per una alegoria i revalidat per una autoritat de l'Antiguitat o de l'Humanisme. A parer nostre, es tracta d'un argument prou sòlid per imaginar una execució unitària de les pintures murals i els llenços, a banda de les sintètiques semblances formals apuntades. De fet, considerem que l'obra de més dissonància estilística és l'alegoria de la Caritat (fig. 18), de colors més vius, formes més seques i més serenitat, que podria correspondre amb una de les restauracions

¹²³ «[...] avanzado el siglo XVI, cada vez se acudiera menos a las fuentes y más a las polyantheas; éstas se van especializando y alguna se destinan especialmente a predicadores, como [...]» (LÓPEZ POZA, S. [1990]. «Florilogios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, núm. 49, pp. 61-76).

¹²⁴ «De animi lenitate. | Discitur in Satana morum truculentia ludo; | namque quod est, alios id docet esse Satan. | At mites nos esse doces moderator Olympi; | namque, quod est, alios Christus id esse decet. | Ac velut hoc lignum latice sanavit amarus, | quod iecit vatis dextra iubente Deo; | sia animis adhibere solet medicamen acerbis | Crux ea, qua nobis vita, salusque fuit.» (LANG, J. [1607]. *Polyanthea nova...* Frankfurt: Sumptibus Zetzneri Bibliopolae, p. 706).

¹²⁵ BILLY, J. DE (1575). *Anthologia sacra, ex probatissimus utriusque linguae Patribus collecta atque octastichis versibus comprehensa*. París: apud N. Chesneau.

¹²⁶ *Anthologia sacrae. Libri quator*. Lió: Iacobum Chouët, 1591.

fetes per Pere Pau Muntanya l'any 1799, descrita de manera genèrica en el registre documental com «un dels semicírculs».¹²⁷ Podria ser que la intervenció restaurativa respongués a una filtració d'aigua, car els àngels amb l'escut episcopal i aquesta virtut cardinal (1) envolten l'única finestra de la sala. Esperant la restauració íntegra de les pintures, a simple vista es perceben clarament els retocs, de tonalitat més fosca i opaca, tant en la pintura mural zenital com en les escenes laterals.



Figura 18. *La Caritat*. Aula capitular de la catedral de Barcelona (fotografia de l'autora).

En funció de la data del 1705, col·locada damunt la cornucòpia de l'angle sud-oest de la sala (fig. 14b), hem repassat diferents manuscrits conservats a l'Arxiu capitular.¹²⁸ Una seqüència de tres registres ens confirma que aquest fou l'any de la finalització de les pintures de l'Aula capitular. En el primer, datat el 6 de febrer, se sol·licita als membres del capítol que supervisin la feina ja enllestida per si han de fer alguna esmena o suggeriment.¹²⁹ En el segon, del 7 de setembre, Pau Priu suplica al capítol que es liquidi el compte, un cop acabada la feina i rebuda la bestreta, ja que passa per dificultats econòmiques, davant la qual cosa el capítol respon que caldrà esperar el re-

¹²⁷ Vegeu la nota núm. 18 d'aquest estudi. En el llenç de Manuel Tramulles (fig. 16), datat el 1770, s'identifica la composició, per la qual cosa suposem que es tracta d'una restitució.

¹²⁸ Agraïm molt sincerament la col·laboració de mossèn Robert Baró en aquesta tasca, dissortadament sense finalitzar a causa del tancament derivat de l'epidèmia de COVID-19.

¹²⁹ AC, *Llibre de la Sivella*, vol. 10, fol. 108v.

torn d'un dels comissaris a la ciutat.¹³⁰ Finalment, l'11 de desembre, s'acorda pagar al pintor la quantitat pendent de la caixa de comuns.¹³¹ En totes aquestes mencions hi consta el nom del canonge Antoni Saiol, que havia estat nomenat, junt amb Francesc Josa, supervisor del projecte decoratiu. Ell mateix havia estat declarat responsable d'establir el sistema de remuneració a l'inici de l'obra, llegim: «Lo señor canonge don Antoni Saiol ha proposat de que havent-se de pagar alguna cosa del gasto que se comensa ha fer per la fàbrica de la Aula Capitular, que se vegia com vol lo Capítol que se paguerà si ab manaments o, de altra manera = Resolt que se deixa al sr. canonge don Antoni Saiol perquè ho aportia de la millor manera que li apareixera, en lo modo y ab tot».¹³² Una referència que serveix també per conèixer quan es comença la decoració, la tardor del 1703. Tan sols ens ha estat possible localitzar, de moment, una altra dada anterior en relació amb les pintures de l'Aula capitular. El 28 d'octubre de 1702 es paga una lliura i 70 sous al fuster Silvestre Calm per «portar los quadros, y posar los al capítol», en funció de l'ordre rebuda en aquesta ocasió d'Antoni de Saiol i Josep Romaguera.¹³³

Naturalment, aquestes sintètiques dades documentals obren nous interrogants, però no tenim més espai i tampoc era la nostra intenció endinsar-nos en el procés de contractació de l'obra. Ens sembla interessant, no obstant, subratllar la participació d'Antoni de Saiol, canonge des del 1682, partidari de la pagesia en la revolta dels Gorretes (1687-1689) i membre de la Diputació del General, per ser integrant d'una important família de la classe dirigent barcelonina durant el regnat de Carles II, parafrasejant el títol del llibre d'Antoni Simon.¹³⁴ El seu germà, Daniel de Saiol, que cursà estudis eclesiàstics a Roma i fou ardiaca de la Seu, disposà d'una voluminosa biblioteca (entre 1.300 i 1.500 volums), especialitzada en ciència i cultura humanística,¹³⁵ de la qual se serven alguns volums al fons de reserva de la Universitat de Barcelona. Aquest morí l'any 1701, i Antoni de Saiol també fou rector de la Universitat Literària els anys 1677 i 1683. Tots els germans jugaren la carta austriacista d'ençà del 1701. Francesc Miralpeix es preguntà sobre la possible

¹³⁰ AC, *Llibre de la Sivella*, vol. 10, fol. 265v.

¹³¹ AC, *Llibre de la Sivella*, vol. 10, fol. 266r.

¹³² AC, *Llibre de la Sivella*, vol. 10, fol. 108v.

¹³³ AC, *Albaranes*, 1703-1705, fol. 108.

¹³⁴ SIMON TARRÉS, A. (2011). *Del 1640 al 1705. L'autogovern de Catalunya i la classe dirigent catalana en el joc de la política internacional europea*, pp. 101-134.

¹³⁵ ESPINO LÓPEZ, A. (2000). «Les lectures d'un religiós durant el regnat de Carles II. La biblioteca de Daniel Saiol». *Revista de Catalunya*, núm. 150, pp. 32-62.

intervenció d'Antoni de Saiol en la comanda de diverses obres pictòriques a Rafael Gallart per a la catedral de Barcelona, el retaule de la capella de les ànimes i l'orgue portàtil de la capella de sant Oleguer.¹³⁶ Es tracta, doncs, d'una figura de rellevància històrica de la qual caldria resseguir en futurs estudis la promoció d'iniciatives artístiques; en tot cas, la biblioteca i la ideologia política de la família podrien explicar tant la realització com la complexitat intel·lectual d'un programa iconogràfic com l'analitzat i la projecció de Pau Priu com a pintor de la Diputació del General durant la cort de l'arxiduc Carles.

¹³⁶ MIRALPEIX, F. (2007), *op. cit.*, pp. 209-232.

BARCELONA PUNTO DI INCONTRO. L'INFLUSSO DELLA PITTURA ITALIANA NELLA FORMAZIONE DEI PITTORI CATALANI TRA BARCELONA, MADRID E ROMA NEL SETTECENTO

Anna Trepat Céspedes
Universitat de Barcelona

Censire la presenza dell'arte italiana nella Barcellona del XVIII secolo è un'impresa ancora ardua e per ora compiuta in modo parziale, fortemente legata alle testimonianze scritte conservate presso gli archivi ecclesiastici e notarili. Rintracciare l'attività di artisti italiani nella città rappresenta un esercizio di approfondimento del mercato artistico lungo il Settecento e richiede una lettura minuziosa dei cambiamenti che si susseguirono nell'ambito artistico ma anche urbanistico, sociale ed economico nella città portuale. Le notizie sugli artisti italiani nella città nel corso del XVIII secolo sono scarse e datano soprattutto all'inizio e alla fine del secolo. Il caso più rilevante fu il soggiorno di Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) assieme a Conrad Rudolf (?-1732) e ad Andrea Vaccaro (1604-1670) presso la corte dell'arciduca Carlo d'Austria (1685-1740), che dal 1705 si stabilì a Barcellona. Il grande avvenimento segnò in modo indiscutibile l'evoluzione dell'immaginario artistico della città e favorì la modernizzazione del linguaggio nell'arte catalana tramite la pittura e la trattatistica italiana. Infatti l'attività che incarnarono gli artisti di corte a cui si affidarono i principali progetti artistici svolti in città divenne un contatto diretto con nuovi modelli e significò l'apertura all'estetica in voga. A differenza di quanto riguarda Andrea Vaccaro, pittore di cui finora conosciamo solo i ritratti che fece all'arciduca e a sua moglie Isabel de Brunswick (1690-1750) durante la loro permanenza a Barcellona, l'attività presso il Teatre Principal e i diversi incarichi per le chiese della città fecero di Ferdinando Galli Bibiena una delle figure sicuramente più importanti nell'introduzione del barocco italiano. L'opera del pittore di camera e primo architetto di corte si svolse tra il 1708 e il 1711, anni in cui, come vediamo dai pagamenti, collaborò con Alessan-

dro Bibiena (1686-1748), suo primogenito, e Pietro Righini (1683-1742), suo discepolo.¹

Le testimonianze scritte fanno riferimento ai progetti che Ferdinando Galli Bibiena condusse nella decorazione della chiesa di Sant Miquel Arcàngel e ritraggono i lavori per la Congregazione della Missione oltre ai mutamenti scenografici che effettuò per le rappresentazioni operistiche in città. Malgrado che il suo ruolo come scenografo sia stato circoscritto a *Zenobia in Palmira* (1708) o all'opera conosciuta come *Festa della Peschiera* (1708-1711), è plausibile interpretare che l'implicazione del Bibiena oltrepassasse i titoli precedenti, essendo anche estesa la sua partecipazione nelle scenografie d'*Imeneo*, *Scipion nelle Spagne*, *Alceste* o *Dafni*, messe in scena nel 1709,² ma anche nelle opere *Ercole in cielo*, *L'Atenaide* o *L'Amor generoso*.³

Nonostante la visibilità che dovrebbero avere i suoi lavori in scena, un chiaro indicatore dell'influsso dell'artista è la diffusione de *L'architettura civile* (1711), trattato che si convertì in uno dei manuali presenti nelle biblioteche degli artisti catalani del XVIII secolo.⁴ Sebbene tanti inventari dell'epoca siano di carattere generale e non specificchino i titoli o gli autori dei libri citati, in diversi casi il trattato compare nei registri di pittori, scultori, architetti e falegnami catalani. Lungo il Settecento, sono documentati esemplari della pubblicazione nei beni di pittori quali Pau Rossell i Amat (ant. a 1729-1758) e Isidre Illa (1781) così come nel patrimonio dello scultore Pere Costa (1693-1761), che collaborò direttamente con Bibiena.⁵ Assieme al trattato di Andrea Pozzo (1642-1709),⁶ *L'architettura civile* ebbe un posto tra i manuali di riferimento degli architetti, come si comprende dagli inventari di Francesc Renart (1723-1791) del 1791, Joan Soler i Faneca (1731-1794) del 1794 e Joan Fàbregas (?-1795) del 1795.⁷

¹ BERNARDINI, L. (2009). «Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la Festa della Peschiera». *Quaderns d'Italia*, n.14, p. 136.

² ALIER I AIXALÀ, R. (1990). *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, pp. 42-45; CARRERAS I BULBENA, J.R. (1993). *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswich Wölfenbüttel a Barcelona y Girona*. Barcelona: Rafael Dalmau, pp. 119-121.

³ BERNARDINI, L. «Ferdinando Galli Bibiena alla corte...», *op. cit.*, p. 134.

⁴ GALLI BIBIENA, F. (1711). *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena*. Parma: Paolo Monti, vol. I.

⁵ DORICO I ALUJAS, C. (2016). «La biblioteca de l'escultor vigatà Pere Costa». *AUSA*, n. 27.177, p. 509.

⁶ POZZO, A. (1723). *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma: Stamperia Antonio de Rossi.

⁷ ALCOLEA GIL, S. (1961-1962). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, p. 161; SOLER I FABREGAT, R. (1994). «Llibres de perspectiva a biblioteques d'artistes espanyols (segles XVI-XVIII)». *D'Art*, n. 20, p. 171.

Lo stabilimento degli artisti di corte a Barcellona fu un caso eccezionale e comportò un punto di inflessione nella produzione artistica della città, la cui influenza si tramandò nelle generazioni posteriori di artisti e artigiani. Infatti, durante il decorso del secolo sono saltuarie le occasioni in cui viene citata la partecipazione di artisti stranieri a Barcellona. Da segnalare è la costruzione della Llotja, immobile che accolse la prima scuola ufficiale di disegno della città e la cui fabbrica fu inizialmente affidata agli architetti francesi Pierre Branlij (a Barcellona nel 1770) e Bartolomé Tanni assieme agli italiani Aurelio Verda e Angelo Marqués.⁸ Sicuramente l'importanza dell'incarico e il potere simbolico che doveva identificare il nuovo edificio motivarono anche l'ingaggio di artisti stranieri nella decorazione pittorica della nuova cappella della Llotja (1774-1776), opera di Perrughetti e di un gruppo di pittori di Valencia sotto le direttive di Manuel Tramulles (1715-1791).⁹

Avere la possibilità economica di assoldare artisti stranieri, reputati qualitativamente superiori rispetto agli artisti del proprio territorio, divenne un simbolo di distinzione e buon gusto, un privilegio generalmente ristretto ai cittadini benestanti e riservato alle opere in corso più importanti della città. Fonte di riferimento per lo studio del Settecento a Barcellona, le cronache riportate nel diario personale di Rafael d'Amat de Cortada y Sentjustí (1746-1819), conosciuto come il barone di Maldà, descrivono come lui stesso contrattualizzò un pittore genovese di imparagonabile abilità in città per la decorazione della sua residenza.¹⁰ Grazie alla piuma del medesimo autore sappiamo che nel 1794 era in attivo un pittore francese residente in carrer Nou de la Rambla di cui viene dettagliato solo il dipinto dedicato a sant'Ignazio di Loyola che realizzò in onore della celebrazione presso la chiesa di Betlem di Barcellona durante la Settimana Santa.¹¹

Nelle sue memorie il barone di Maldà racconta anche della sua visita a Ramon Foguet (1729-1792), canonico della cattedrale di Tarragona, che alla fine del XVIII secolo dava esilio al pittore Antoine de Sartine (1729-1801).

⁸ ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, p. 76.

⁹ CATÀ, M. (1986). *Manel i Francesc Tramullas, pintors*. Universitat de Barcelona, vol. I, p. 78 [tesi de llicenciatura].

¹⁰ AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre* (1987). Barcelona: Curial, vol. IV, p. 55 (25 maggio 1798) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. (2018). *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg*, p. 172 [tesi di dottorato]. <https://tdx.cat/handle/10803/667219#page=1>].

¹¹ AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. II, *op.cit.*, p. 165 (10 marzo 1794) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 172).

L'autore, infatti, rimane impressionato dal gabinetto della dimora decorato da Sartine con finta prospettiva e fa riferimento al quadro della Madonna a cui lo stesso pittore stava lavorando in quel periodo.¹²

Anche se i casi esposti rappresentano a livello quantitativo un campione ristretto, è prudente supporre che, come il barone di Maldà, tanti altri individui della borghesia catalana si servissero di artisti stranieri con l'obiettivo di proiettare un'immagine di modernità e lusso nelle loro residenze in base al loro potere economico. Le notizie scritte della fine del XVIII secolo riportano anch'esse la vendita di sculture e collezioni intere negli atelier di artisti stranieri. L'organizzazione di mostre nelle proprie botteghe era probabilmente una pratica abituale per attirare l'attenzione dei passanti che, incuriositi dalle opere esposte sulla strada, si fermavano a guardare. In questo modo uno scultore tedesco che abitava a Barcellona mise in mostra una collezione di figure di cera che rappresentavano diverse personalità illustri della storia di Europa, tra le quali si poteva osservare la casa reale di Francia seduta intorno a un banchetto, un gruppo di sultani, la sposa dello zar di Mosca, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria con il figlio Giuseppe II e il re di Prussia.¹³ Un anno dopo, in un appartamento presso la Rambla, si annunciò la possibilità di vedere una collezione praticamente identica con l'aggiunta di alcune sculture, tra cui quella del monarca spagnolo Carlo III e della sua guardia, il ritratto del conte di Aranda, l'immagine del principe di Masserano o quella del capitano generale, il marchese della Mina, tra i personaggi più noti.¹⁴ Episodi simili hanno visto come protagonista Joan Gambuseca, insegnante di scultura che nel 1793 mise in vendita la sua collezione di personaggi illustri in un locale di carrer d'Escudellers,¹⁵ come pure fecero, anni dopo, Fernando Luchesi e altri scultori italiani di cui non conosciamo l'identità.¹⁶

¹² AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. II, *op.cit.*, p. 245 (29 settembre 1794) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 172).

¹³ AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. I, *op.cit.*, p. 61 (21 agosto 1777) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 171).

¹⁴ AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. I, *op.cit.*, p. 65 (1 gennaio 1778) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 171).

¹⁵ AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. II, *op.cit.*, pp. 100-101 (16 luglio 1793) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 171).

¹⁶ AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. IV, *op.cit.*, p. 94 (20 settembre 1799) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 171); AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. IV, *op.cit.*, p. 258 (2 dicembre 1799) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 171).

OPERE ITALIANE NELLA CITTÀ PORTUALE

Oltre agli artisti italiani stabilitisi a Barcellona, il traffico delle navi e i carichi che arrivavano nel porto ci aiutano a ricostruire un mercato artistico più ricco e variato di quanto sia stato ricostruito dalle stesse opere d'arte conservate finora presso le collezioni dei musei e delle chiese della città. Nel Settecento Barcellona era in contatto marittimo con città come Napoli, le cui imbarcazioni prevedevano spesso una sosta nel capoluogo catalano nelle loro rotte commerciali, ma anche Genova che, come viene descritto nello studio sul commercio di importazione di Pierre Vilar, nel 1793 fu l'unica città che registrò forniture di carichi di stampe per via marittima con destinazione Barcellona, ottocentosessantanove pezzi, per la precisione.¹⁷ Tra i rapporti commerciali rilevanti per il nostro studio dobbiamo anche segnalare le imbarcazioni provenienti da Marsiglia che, insieme a quelle di Genova, attraccavano nel porto della città catalana provviste di varie merci. Anche se la documentazione conservata non ci permette di approfondire il contenuto degli inventari delle navi, è importante notare che non si trattava di trasporto di prodotti alimentari – classificati dagli stessi inventari portuali –, ma di prodotti di diverso tipo e natura, tra cui non dovremmo escludere opere e oggetti d'arte. Il commercio marittimo fu uno dei principali motori di ricchezza della città, permise lo scambio con le colonie spagnole, specialmente con i porti di Veracruz, L'Avana e Buenos Aires, e grazie ad esso si formò il ceto borghese di Barcellona. Il porto fu un centro nevralgico di arrivo e partenze, sia di merce sia di passeggeri: ambasciatori, borghesi, ecclesiastici, mercanti d'arte, commercianti e marinai favorirono l'apertura della città oltre le mura e diventarono portatori di nuovi linguaggi. Tra il via vai dell'attività portuale, il barone di Maldà annota nelle sue cronache lo sbarco dell'ambasciatore di Venezia, di passaggio in città e diretto a Madrid, nel 1776, come pure l'arrivo, un anno dopo, dell'ambasciatore del re del Marocco e il soggiorno dell'ambasciatore tedesco nel 1786.¹⁸

¹⁷ AURELIO LAURIA, G. (1877). *Napoli nella fine del XVIII secolo*. Napoli: Tipografia di R. Avalone, pp. 85-86; VILAR, P. (1986). «La formació del capital comercial». *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, vol. IV. Barcelona: Edicions 62, p. 135.

¹⁸ AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. I, *op.cit.*, p. 50 (17 luglio 1776) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 173); AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. I, *op.cit.*, p. 63 (9 novembre 1777) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 173); AMAT I DE CORTADA, R. D', *Calaix de Sastre*, vol. I, *op.cit.*, p. 165 (12 novembre 1786) (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 173).

Tra i personaggi da individuare nel giro portuale ci sono i mercanti d'arte e gli intermediari commerciali, il cui profilo è ancora da definire e sui quali abbiamo ancora poche notizie che possano aiutarci a ricostruirne la partecipazione al mercato artistico della città. I dati raccolti finora ci fanno ipotizzare una certa continuità rispetto alle fonti e ai mezzi già presenti nel XVII secolo, e dunque il numero di intermediari e i punti di rifornimento si sarebbero diversificati soprattutto a partire dalla seconda metà del Settecento. Come riferisce Santi Torras nel suo studio sul mercato artistico catalano nel Seicento, intorno al 1715-1720 è nota in città l'attività dei francesi Tàpies e dei fratelli Giraud, che lavoravano come mercanti d'arte con sede a Barcellona.¹⁹ Prova anche della domanda di oggetti artistici sono le seicentosestantacinque stampe dipinte e altri oggetti di valore che furono inventariati tra i beni del commerciante veneziano Jaume Angelini dopo la sua morte presso l'Hospital de la Santa Creu di Barcellona.²⁰ Oltre agli stranieri, fecero da intermediari anche altre figure legate all'ambiente artistico, come Josep Via, fratello del rinomato orafo Francesc Via «el jove» (?-1724 ca.), che lavorò come mercante a Genova e che probabilmente si dedicò al commercio tra le due città.²¹

Mentre l'identità e i circuiti dei mercanti d'arte a Barcellona ci sono ancora per lo più ignoti, è verosimile considerare che, a seconda della provenienza, degli autori e della qualità delle opere, si sia sviluppato un commercio variato, pensato per accontentare tutte le tasche e le esigenze, così da poter comprendere committenti come il barone di Maldà e acquirenti con meno possibilità come gli stessi artisti e gli artigiani della città. Furono probabilmente questi ultimi i principali clienti di un mercato artistico le cui testimonianze pervenute sono di carattere generale e non forniscono dati specifici su autori, dimensioni, provenienza o soggetti raffigurati. Gli inventari *post mortem* dei pittori della città ci riferiscono che la diffusione della pittura italiana nella Barcellona del XVIII secolo fu più comune tra i beni degli artisti rispetto alla pittura o l'arte francese, per la quale abbiamo individuato alcuni esempi nella famiglia del pittore Manuel Tramulles²² e altri tra le opere dell'inci-

¹⁹ TORRAS, S. (2012). *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Memoria Artium, 11, pp. 241-242.

²⁰ MARTÍN CORRALES, E. (2001). *Comercio de Cataluña con el Mediterráneo musulmán, siglos XVI-XVIII: El comercio con los «enemigos de la fe»*. Barcelona: Bellaterra, cop, p. 518.

²¹ SUBIRANA REBULL, R.M. (2008). «El taller dels "Francesc Via", un paradigma dels argenter-gravadors catalans al tombant del Set-cents». *Recerca*, n.12, pp. 134, 136.

²² Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 92 (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, op.cit., p. 175).

sore Pasqual Pere Moles (1741–1797) e nella sua biblioteca. Tra i beni degli artisti dell'epoca sono diversi i casi documentati in cui si citano dipinti provenienti da città d'arte come Napoli e Roma. Nell'inventario del pittore Francesc Arnau (ant. a 1733–1767) si specifica che tra i suoi beni c'erano «quatre quadros grans ab guarnicio, dorada de colradura comprats en Napolis», descrizione che potrebbe accennare a un ipotetico viaggio dell'artista nella città campana oppure alla presenza di quadri provenienti da Napoli nel mercato artistico di Barcellona.²³ In questo senso, l'inventario dell'incisore Jaume Boix (?–1769) è alquanto rivelatore quando riferisce di otto quadretti provenienti da Napoli che aveva nella sua stanza, essendo questi identificati con quelli che vendevano gli italiani all'epoca (fig. 1).²⁴ Questi appunti non fanno che testimoniare la presenza



Figura 1. Estratto dell'Inventario dell'incisore Jaume Boix, AHPB, Francisco Gualsa i Aparici (1002–22), 1768–1770, f. IIII (foto di A.Trepat).

sicuramente generalizzata della pittura italiana in città e il suo influsso, come si può anche dedurre dalle due vedute veneziane che realizzò nel 1779 Antoni Casals (ant. a 1758–post. a 1786) o dall'Annunciata che il benestante Antoni Sunyer teneva nella cappella privata della sua residenza presso carrer dels Templers assieme ad altri dipinti, arazzi e stampe di autori francesi.²⁵

In ambito religioso, possiamo rintracciare diversi casi all'interno delle chiese e dei conventi di Barcellona, ma anche in tutto il territorio catalano, in cui

²³ AHPB, Llorenç Madriguera i Famades, 1024/16, 1767, f. 27 (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, op.cit., p. 175).

²⁴ AHPB, Francisco Gualsa i Aparici, 1002/22, 1768–1770, f. IIII (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, op. cit., p. 175).

²⁵ AHPB, Fèlix Veguer Avellà, *Primus liber testamentorum*, 1751–1755, f. 254 (citato da MIRALPEIX, F. [2014]. *Antoni Viladomat i Manalt: 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, p. 252).

la pittura italiana ha fatto parte della devozione e dell'immaginario religioso dell'epoca. Le fonti riferiscono che nella basilica di Nostra Senyora de la Bonanova dei Trinitari scalzi c'erano due dipinti di Paolo di Matteis (1662-1728) con scene dedicate a San Giovanni Nepomuceno.²⁶ Le testimonianze scritte parlano anche di un quadro con l'allattamento di San Bernardo attribuito a Placido Costanzi (1702-1759) presso l'oratorio di Sant Felip Neri e diverse opere attribuite a Jusepe de Ribera detto «lo Spagnoletto» (1591-1652), sicuramente provenienti dal convento di Sant Josep di Barcellona.²⁷ La bibliografia cita anche un quadro con l'effigie di San Carlo Borromeo presso la collegiata di Santa Anna così come alcuni dipinti originari di Napoli e Genova nella chiesa del convento della Congregació de la Missió.²⁸

Fuori dalla grande città, in cattedrali, chiese e centri di pellegrinaggio di tutto il territorio furono abbelliti altari e cappelle con pittura italiana. Prima delle intemperie che segnarono il XIX e il XX secolo, il monastero di Montserrat custodiva un ricchissimo patrimonio artistico formato in gran parte da opere di pittori italiani provenienti da Roma e Napoli che il gesuita Mucio Vitelleschi inviò al monastero a inizio del Seicento.²⁹ Come scrive Santi Torras, la chiesa custodiva una raccolta di qualità e quantità sicuramente insolite per l'epoca, se consideriamo che presso la cappella di San Luigi dei francesi esisteva una copia di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e all'interno della cappella di San Ildefonso di Toledo c'era una riproduzione della *Deposizione* di P. Paul Rubens (1577-1640) che il notaio Pere Joan Vilamur aveva donato al monastero; e nelle tribune disposte sopra le cappelle della chiesa erano esposti almeno quattordici dipinti che l'abate Juan Manuel de Espinosa aveva fatto mandare da Roma.³⁰ Sono anche da segnalare i diversi esempi individuati presso le certose di Scala Dei e di Montealegre, che custodivano riproduzioni del ciclo della vita di san Bruno dipinto da Vicente Carducho (1576-1638), e i diversi quadri provenienti da Roma presenti nel convento di Sant Jeroni di Vall d'Hebron che i fedeli avevano donato alla comunità.³¹

²⁶ MIRALPEIX, F. *Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 249.

²⁷ MIRALPEIX, F. *Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 252.

²⁸ Consultare ROVIRA, M.M. (2019). *Casa de la Congregació de la Missió a Barcelona. De l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu dels paüls a la parròquia mercedària de Sant Pere Nolasc (1703-2017)*. Universitat de Barcelona [tesi di dottorato]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/667213>.

²⁹ MIRALPEIX, F. *Antoni Viladomat...*, op. cit., p. 249.

³⁰ TORRAS, S. *Pintura catalana del Barroc...*, op. cit., p. 184.

³¹ TORRAS, S. *Pintura catalana del Barroc...*, op. cit., pp. 169, 469.

ARTISTI CATALANI TRA BARCELONA,
MADRID E ROMA

L'analisi del mercato artistico lungo il Settecento ci ha portato a individuare gli agenti che ebbero un ruolo attivo nell'apertura, nell'evoluzione e nell'arricchimento dell'ambiente artistico di Barcellona intorno alla diffusione e alla recezione della pittura italiana. L'attività di librai, mercanti d'arte e intermediari favorì la circolazione di nuove fonti e modelli che furono accessibili mediante il commercio marittimo, promossi dall'attività degli artisti stranieri in città e tramessi dai contatti tra i religiosi stabiliti all'estero con le proprie comunità. Di speciale interesse sono le biografie e le opere degli artisti attivi a Barcellona durante il XVIII secolo, considerati indicatori chiave per fare una lettura approfondita da un punto di vista sociale della storia dell'arte intorno al viaggio formativo inteso come meccanismo principale per gli scambi artistici e il rinnovamento dell'immaginario.

In una Barcellona ancora fortemente condizionata dalle organizzazioni corporative, l'educazione pittorica era sottoposta al controllo del *Collegi de Pintors*, corporazione a cui venivano iscritti i pittori operativi in città e che tramandava un ordinamento basato sul sistema tradizionale di maestro-discepolo all'interno della bottega. Durante la prima metà del Settecento la crescita di un pittore veniva segnata dalle prove di *llicència* e *mestria* che la stessa gilda organizzava per attestare le competenze degli apprendisti. Infatti la libera attività per un pittore veniva concessa unicamente a coloro che, già in possesso della licenza, superavano con successo l'esame di maestro, ottenendo il diritto di aprire la propria bottega e avere dei discepoli.

La fondazione della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nel 1744 e lo stabilimento dell'Escola Gratuïta de Dibuij de Barcellona nel 1775 rappresentarono una svolta nell'apprendimento artistico, per il quale, dopo una formazione graduale in disegno e riproduzione di stampe, gessi e nudi, si crearono delle borse di studio all'estero per premiare i migliori alunni. Il ruolo delle accademie fu fondamentale per rompere l'antico modello legato alle corporazioni e incentivò il viaggio formativo dei pittori catalani a Madrid e in altre città d'arte come Parigi o Roma. Nella prima metà del Settecento il numero dei pittori e incisori che lasciarono la città natale per continuare la formazione all'estero fu abbastanza ridotto. Anche se non possiamo escludere altri casi non documentati, dai dati reperiti nelle fonti dell'epoca sappiamo che Bru Tramulles (1719-1722), Miquel Sorelló (1724-1754), Jaume Carreras (1759-metà anni Sessanta del XVIII ca.), Francesc Tramulles (1745-1748), Pasqual Pere Moles (1766-1774) e Francesc Arnaudias (1768-post. a 1774)

soggiornarono a Madrid, Roma e Parigi. Si tratta di pittori e incisori che ricevettero una prima formazione nella bottega di famiglia o presso l'atelier di un maestro, la cui influenza fu sicuramente decisiva perché continuassero a formarsi altrove seguendo i loro passi. Bisogna infatti notare che Francesc Tramulles (1720-1773) si assentò due anni da Barcellona facendo tappa a Madrid e Parigi, e durante questo periodo realizzò anche degli incarichi nel sud della Francia come a sua volta fece suo padre. Jaume Carreras (ant. a 1749-1765), discepolo di Manuel Tramulles, probabilmente si stabilì per un periodo a Madrid dopo aver aderito alla proposta di creazione di un'Accademia di Nobili Arti a Barcellona avanzata nel 1758 da un gruppo di artisti rappresentati da Francesc Tramulles e Pere Costa. Apprendista nella bottega di Jaume Carreras, il pittore Francesc Arnaudias (? - post. a 1774) seguì i passi del maestro e lasciò Barcellona per continuare la sua attività a Madrid e successivamente a Roma, dove viene documentato almeno dal 1768.³² Tra i casi più singolari dobbiamo anche citare l'incisore valenciano Pasqual Pere Moles che presto si trasferì a Barcellona, dove lavorò con Francesc Tramulles probabilmente finché non si stabilì a Parigi per ben otto anni in cui si dedicò ad approfondire l'arte dell'incisione.

Anche se i dati di cui disponiamo non ci permettono di delineare l'attività di questi artisti fuori dalla Catalogna, indubbiamente il loro ritorno a Barcellona funse da stimolo per reindirizzare la formazione artistica con il rinnovamento di modelli ma anche in chiave pedagogica e istituzionale visto che parte di loro aveva seguito i corsi presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, l'Accademia del Nudo a Roma e l'Académie Royale de Peinture et Sculpture a Parigi. Insolitamente, sembra che l'incisore Miquel Sorelló (1700 ca.-1756) sia stato uno dei pochi che rimase definitivamente a Roma, dove ebbe l'opportunità di imparare accanto a Jakob Frey (1681-1752) e di realizzare stampe sulle opere di maestri come Raffaello Sanzio (1483-1520), Carlo Maratta (1625-1713), Agostino Masucci (1691-1758) e artisti coevi di grande importanza come Sebastiano Conca (1680-1764), Charles François Hutin (1715-1776), Antonio González Velázquez (1723-1794) o Preciado de la Vega (1712-1789).³³

³² URREA FERNÁNDEZ, J. (2006). *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, p. 190.

³³ SUBIRANA REBULL, R.M. (1996). *La calcografia catalana del segle XVIII. Dels Argenters als Acadèmics*. Universitat de Barcelona, pp. 573-578 [tesi di dottorato]; CORNUDELLA I CARRÉ, R. (1998). *El gravador català Miquel Sorelló a Itàlia: estudi biogràfic i catàleg de la seva obra*. Universitat Autònoma de Barcelona [tesi di dottorato].

Oltre al viaggio formativo in sé, tra i rientri da considerare nell'evoluzione dei linguaggi artistici in città bisogna includere gli artisti e gli artigiani catalani che erano partiti per prender parte alle campagne militari italiane. Come ben ha segnalato Anna Vallugera, falegnami, manovali e architetti parteciparono alla Guerra di Successione polacca (1733-1735), dove abbiamo notizia dell'attività di Marc Ivern (1690-1761), Vicenç Boneu (1692-1749) e Josep Martí i Amat (1705-1762).³⁴ Dopo aver fatto parte delle truppe dell'infante Carlo per la conquista di Napoli (1734-1759), rientrò a Barcellona lo stesso Martí i Amat che troviamo citato come direttore di Architettura assieme a Ramon Esplugas (1700-1771) nella petizione per l'approvazione dell'Acadèmia de les Tres Nobles Arts di Barcellona.³⁵ Tale progetto, che alla fine non ebbe né il riconoscimento né il favore della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ci serve a capire come, dopo la sua assenza in città, l'architetto fu considerato il più adatto a occupare un ruolo di tale importanza.

Progressivamente nel tempo e soprattutto con la centralizzazione della pratica artistica intorno alla Real Academia de Belles Artes de San Fernando dal 1744, il vecchio sistema delle corporazioni rimase man mano in disparte e gli esami di *llicència* e *mestria* furono sostituiti dai titoli di accademici rilasciati unicamente dalla stessa istituzione. Anche se, in parallelo all'accademia di San Fernando, l'attività del Collegi de Pintors andò avanti fino al 1786, anno della sua abolizione, gli artisti di Barcellona sentirono la necessità di accreditare le loro competenze presso l'unico organismo attivo ufficialmente in Spagna nel campo delle belle arti. Ciò è dimostrato dal numero in crescita di accademici catalani che seguì alla nomina, avvenuta nel 1754, dello scultore Pere Costa e di Francesc Tramulles, primo pittore catalano a ottenere questo riconoscimento.³⁶ Tra gli artisti dell'epoca, anche i pittori Gabriel Duran (1781) e Tomàs Solanes (1786) furono distinti con questo titolo, come pure l'incisore Pasqual Pere Moles, nominato accademico *supernumerario* nel 1765 e accademico di merito nel 1770. Sempre agli ultimi decenni del Settecento risale la nomina degli architetti Andrés Bosch Riba (1750-1779), nel 1779, e Simón Ferrer (ant. a 1779-?), nel 1788, nonché il riconosci-

³⁴ MONTANER I MARTORELL, J.M. (1990). *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 351; VALLUGERA, A. (2016). *El mercat artístic a Barcelona (1770-1808). Producció, consum i comerç d'art*. Universitat de Barcelona, pp. 125-126 [tesi di dottorato]. www.tesisenred.net/handle/10803/398758.

³⁵ AHPB, Jacint Baramon, 1056/4, 1758, f. 157 (citato da ALCOLEA GIL, S. «La pintura en Barcelona...», *op. cit.*, p. 177).

³⁶ TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, *op. cit.*, p. 179.

mento allo scultore Josep Antoni Folch Costa (1768-1814), che nel 1797 ottenne il titolo di accademico di merito e a cui nel 1814 fu concesso il titolo di direttore di scultura.³⁷

Dal punto di vista della sociologia dell'arte, la fondazione della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e, successivamente, della Real Academia de San Carlos di Valencia (1768) regolò e arricchì l'educazione artistica; entrambe le istituzioni diventarono un richiamo per le nuove generazioni e crearono una necessità per gli artisti già attivi, cresciuti nelle botteghe e sotto il regime della gilda. Uno degli aspetti più importanti legato all'istituzionalizzazione della pratica artistica fu la creazione delle borse di studio comprese negli stessi percorsi formativi, che venivano concesse mediante concorsi ai migliori studenti. Mentre prima della creazione delle accademie l'artista era nella condizione di dover farsi carico delle proprie spese, con la messa in funzione di istituzioni artistiche quali l'Academia de San Fernando a Madrid e l'Escola Gratuïta de Dibuix a Barcellona diventò possibile proseguire la formazione nelle città d'arte grazie al contributo delle *pensiones* ricevute durante il soggiorno. Tra i primi a diventare *pensionados* dell'Escola Gratuïta de Dibuix di Barcelona fu il pittore Tomàs Solanes, che di propria iniziativa si stabilì a Madrid e che nel 1781 chiese un aiuto economico alla Junta de Comerç per continuare gli studi presso l'Academia de San Fernando.³⁸ Nel 1789, invece, fu la stessa Escola a organizzare i concorsi di pittura, scultura e incisione, che furono vinti rispettivamente da Francesc Rodríguez Pumat (1767-1840), Francesc Bover (1769-1831) e Blai Ametller (1768-1841) con destinazione Roma e Madrid.³⁹

La partenza di artisti catalani per Madrid e Roma rese accessibile nuove fonti e modelli soprattutto italiani tramite le copie, le stampe e i dipinti di propria invenzione che gli stessi *pensionados* mandavano alle rispettive istituzioni. Era infatti loro dovere inviare periodicamente alcuni lavori come prova dei loro progressi, facendo entrare le opere stesse nelle collezioni delle accademie come modelli di studio per il resto degli allievi. L'arrivo di queste opere in Spagna e la loro ricezione costituiscono ancora un argomento da approfondire. Dobbiamo però partire dal fatto che i lavori spediti a Madrid

³⁷ *Relación general de académicos (1752-2014)* (2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Archivo-Biblioteca, pp. 91; 173; 178 (citato da TREPAT CÉSPEDES, A. *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas...*, op. cit., p. 179.)

³⁸ ALCOLEA GIL, S. «La pintura en Barcelona...», op. cit., p. 171.

³⁹ RUÍZ ORTEGA, M. (1999). *La Escuela Gratuïta de Diseño de Barcelona 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Unitat Gràfica, p. 159.

e a Barcellona soprattutto da pittori e incisori furono probabilmente molti di più rispetto a quelli che conserviamo oggi. Oltre ai titoli elencati negli inventari delle istituzioni artistiche, in gran parte realizzati anni dopo, bisogna considerare le opere che, a petizione degli stessi artisti, furono rimandate indietro per il loro riutilizzo, per poter venderle o farne altre copie. Quanto alla spedizione dei lavori che i *pensionados* dell'Accademia de San Fernando mandavano in Spagna, sappiamo che dal 1751 era consueto l'utilizzo di imbarcazioni generalmente catalane, come la *Garan* o *Ripa Grande*, con disegni, gessi, accademie e pitture con destinazione Barcellona. La procedura prevedeva che, una volta arrivati in città, il capitano della nave consegnasse il carico a un intermediario, ma non disponiamo di altri dettagli per determinare se in qualche modo l'Escola Gratuïta de Dibuix vi avesse accesso o potesse trarne beneficio artisticamente parlando. In pratica, una volta in porto, le casse venivano tutelate dall'intermediario fino a ricevere indicazioni della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.⁴⁰

Nonostante sia ancora molto complesso ricostruire il catalogo degli artisti catalani stabiliti a Madrid o a Roma, grazie agli inventari della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sono stati rinvenuti i dipinti che Gabriel Duran e Francesc Arnaudias spedirono durante e dopo la loro formazione presso l'Accademia del Nudo nella capitale italiana. Ambedue i pittori, presenti a Roma intorno agli anni Sessanta del Settecento, vissero praticamente a loro spese ed inviarono diverse copie di Tiziano Vecellio, Raffaello, Caravaggio e Agostino Masucci.⁴¹ Nel loro caso, rimangono ancora da individuare quali opere siano di loro invenzione e fino a che punto la loro attività artistica si sia concentrata principalmente sulla riproduzione della pittura italiana o se invece abbiano fatto combaciare questa pratica con altri incarichi. Se parliamo del catalogo di Gabriel Duran, uno dei discepoli di Anton Raphael Mengs (1728-1779), dal 1781 membro dell'Accademia di San Luca,⁴² dobbiamo segnalare *Paesaggio con Mercurio e Argo* e *San Sebastiano assistito da sant'Irene* tra i dipinti di propria invenzione come pure il disegno del ritratto di San Juan de Palafox inciso da Angelo Campanel-

⁴⁰ URREA FERNÁNDEZ, J. *Relaciones artísticas hispano-romanas...*, op. cit., p. 136.

⁴¹ La copia che mandò Francesc Arnaudias alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando si trova nel museo della stessa istituzione (n. 0092).

⁴² Sul pittore Gabriel Duran consultare TREPAT CÉSPEDES, A. (2020). «El pintor Gabriel Duran (1749-1806) i la seva activitat entre Barcelona i Roma. Producció, relacions i intercanvis artístics al voltant de l'Ambaixada d'Espanya davant la Santa Seu». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 39 (in stampa).

la (1746-1811) nel 1772.⁴³ Su Francesc Arnaudias, invece, le informazioni che siamo riusciti a reperire sono ancora più ridotte: fanno riferimento alle composizioni che disegnò per la prima edizione di *Dell'origine e delle regole della musica* di Antonio Eximeno y Pujades, pubblicato a Roma nel 1774, come, probabilmente, il ritratto dello stesso Eximeno y Pujades.⁴⁴

Dalla produzione degli stessi pittori e incisori attivi durante la seconda metà del XVIII secolo si deduce che le fonti di riferimento a loro disposizione erano varie e comprendevano i maestri antichi e i più conosciuti artisti coevi. In particolare, il primo inventario conservato della collezione della Llotja, antica Escola Gratuïta de Dibux, del 1833, mostra un'elevata rappresentazione di pittori del Classicismo e Barocco italiano, come Giovanni Francesco Barbieri, detto «Guercino» (1591-1666), Guido Reni (1575-1642), Raffaello, Carlo Maratta, Salvator Rosa (1615-1673) o Onorio Marinari (1627-1715). Curiosamente, tra questi nomi non troviamo quelli di Corrado Giaquinto (1703-1766), Sebastiano Conca, Agostino Masucci o Benedetto Luti (1666-1724), proprio i maestri che accolsero i pittori spagnoli e catalani a Roma. In generale, sembra che nell'accademia catalana ci fu una predilezione per le opere dei grandi maestri, sicuramente per una questione di reperibilità. Tra gli artisti spagnoli citati troviamo infatti Juan de Juanes (1507-1579), José de Ribera, Diego Velázquez (1599-1660) e Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), mentre ebbero meno visibilità i pittori del Settecento spagnolo, essendo Mariano Salvador Maella (1739-1819) il principale esponente, con otto opere tra copie e originali.

Dopo aver fatto una lettura approssimativa con la ricostruzione dell'immaginario artistico della Barcellona del XVIII secolo, è da notare che i mercanti d'arte, gli stessi maestri pittori e le loro collezioni, così come gli artisti stranieri stabiliti in città, furono i principali attori nell'apertura a nuovi linguaggi tramite la pittura e la stampa italiana. Il soggiorno di artisti presso città d'arte quali Madrid e Roma, in gran parte grazie alle borse di studio concesse dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e dall'Escola Gratuïta de Dibux di Barcellona, non fece che favorire il consolidamen-

⁴³ I dipinti di Duran si trovano nella collezione del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con il numero di inventario (nn. 0087, 0836, 0392, 0298, 0320, 0431 e 0329). Sulla stampa riferita esistono degli esemplari presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (ING) (FN33470; FN33788).

⁴⁴ EXIMENO Y PUJADES, A. (1774). *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione. Opera di D. Antonio Eximeno fra i pastori arcadi Aristosseno Megareo*. Roma: Michel'Angelo Barbiellini.

to della formazione artistica e promuovere il rinnovamento del linguaggio pittorico nella città catalana. Nonostante ciò, è ancora presto per precisare il ruolo che ebbero i pittori e gli incisori catalani definitivamente stabiliti in queste città, come Miquel Sorelló o Gabriel Duran, e quali furono i loro contatti con Barcellona.

PINTURA MURAL DEL VIGATÀ ALS PALAUS I LES CASES GRANS DE BARCELONA¹

Rosa Maria Subirana Rebull
Universitat de Barcelona

Francesc Pla Duran (Vic, 1743–Barcelona, 1805), més conegut com *el Vigatà*, fou un dels pintors més actius al darrer terç del segle XVIII, sobretot en pintura mural. En són testimoni la quantitat i la magnitud dels projectes que va realitzar, majoritàriament a Barcelona, però també a la seva població d'origen, Vic. Amb tot, no ha suscitat prou l'atenció dels historiadors. Si bé el nostre equip de recerca hi està treballant, encara manca un estudi monogràfic que analitzi el conjunt de la seva producció, en valori adequadament l'aportació artística i la posicioni críticament en el grau d'excel·lència que li correspon. A més, cal afegir que moltes de les seves realitzacions es conserven fora de lloc sense restaurar ni documentar. Les trobem, bé disperses i/o en el comerç de l'art, bé agrupades en fons museístics.² Fins i tot, alguns dels conjunts decoratius preservats *in situ* romanen en un estat molt precari, en creixent deteriorament i en greu perill de desaparició.

Tal és el cas de la casa de Bonaventura Grases,³ una residència de grans dimensions inaugurada pels volts del 1793. Diverses estances de l'edifici estan decorades per un conjunt de plafons murals, sostres, sobreportes i altres elements decoratius, tot plegat de temàtica mitològica i allegòrica. Aquestes pintures, malgrat que ja han estat atribuïdes al Vigatà, pensem que requereixen un estudi més precís per tal de confirmar-ho. A finals del segle XIX i principis del XX l'immoble patí successives reformes, sobretot en la façana i, durant un temps, fou destinat a acollir l'Escola Tàber. Fa disset anys, però, caigué en desús i fou ocupat. La decoració de la façana mostrava el greu deteriorament exterior

¹ Una part d'aquest estudi la vam donar a conèixer amb motiu d'un homenatge acadèmic. SUBIRANA REBULL, R. M. (2019). «Una monografia necessària: Francesc Pla, el Vigatà». A: JIMÉNEZ, L. (ed.). *Liber Amicorum. A Francesc Fontbona, historiador de l'art*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 162–168.

² En relació amb aquests fons museístics, YEGUAS, J. (2018). «L'obra del Vigatà al Museu Nacional d'Art de Catalunya». A: GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA, A. (ed.). *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, ACPA Llibres, 1, pp. 69–85.

³ Ubicada a Barcelona, al carrer Major de Sarrià, 189–193.

de la finca i, no obstant la recuperació dels murals de les estances interiors, la considerem imprescindible pel seu valor artístic i documental. L'Associació de Veïns de Sarrià, així com el veïnat de l'entorn, han insistit en la seva recuperació.⁴ El Banc Sabadell, actual propietari del casal, l'ha posat en mans de la immobiliària Solvia, de manera que es troba immers en un procés de transformació a habitatge de luxe, juntament amb la construcció de tres edificis més de nova planta a l'entorn del parc de Joan Raventós. Ens preocupa molt tot plegat, i per això hem iniciat un seguiment destinat a controlar, especialment, la conservació de les pintures murals, alhora que insistirem en el seu estudi.

Com ja hem comentat, foren majoritàriament apreciades les pintures murals amb què Francesc Pla va ornar els murs dels principals salons de palaus i cases grans dels eclesiàstics, nobles i burgesos catalans enriquits en la segona meitat del set-cents. Tanmateix, tenim constància de la realització de pintures de cavallet que conformen sèries iconogràfiques. És a dir, un conjunt de llenços que cerquen la mateixa funció programàtica dels cicles murals.

El gest valent i contundent de la pinzellada del Vigatà, el seu traç espontani i lliure, com també les formes obertes de les seves composicions, el situen cap a una manera de fer propera a la d'un Frans Hals. Una tècnica molt allunyada de les contemporànies proposades artístiques de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tant van influenciar l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona des del primer moment de la seva fundació, l'any 1775. Dibuixos precisos atacats amb el pinzell directament sobre la tela o el guix fresc dels murs, la composició dels quals havia marcat prèviament amb una gúbia; posteriors retocs o variants al tremp; darrers termes atrevits i summament esquemàtics. En resum, una obra en què preval un interès més gran pel resultat global del conjunt que no pas la perfecció del detall, algunes de les característiques que considerem que defineixen més bé la producció del darrer pintor barroc català. Considerat un preromàntic per la historiografia,⁵ plàsticament destacà molt per sobre de la resta dels seus contemporanis.

Amb motiu de les activitats programades per commemorar el cinquè centenari del naixement de Giorgio Vasari (1511-1574)⁶ vam participar en el se-

⁴ VERA, C.; LLORENS, M. (2019). «Veïns de Sarrià demanen que es rehabiliti l'antiga Escola Tàber». Reportatge de *betevé* (27 de novembre de 2019, a les 13.54 h). A: <https://beteve.cat/so-cietat/veins-demanen-reforma-escola-taber-sarria/>.

⁵ TRIADÓ, J. R. (1984). *L'època del barroc, s. XVII-XVIII*. Barcelona: Edicions 62, Història de l'Art Català, vol. v, p. 236.

⁶ Arquitecte, pintor i tractadista italià al qual volem fer referència pel seu recull de biografies a *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (Florència, 1550, en primera edició, i par-

minari de recerca dedicat a les *Narratives biogràfiques en la Història de l'Art*,⁷ destinat a reconsiderar les *Vite* en el seu context i en la seva visió d'època, per tal d'analitzar de quina manera el gènere biogràfic, com a font històrica, ha estat i és fonamental en el procés de donar a conèixer la creació artística. Amb el títol «El document com a font de narracions biogràfiques: una aproximació a Francesc Pla, el Vigatà»,⁸ vam presentar la nostra proposta biogràfica, l'esquema de la qual vam començar a treballar amb l'objectiu de donar a conèixer la vida i l'obra d'aquest pintor. Tal com és preceptiu, el primer pas ens portà a plantejar-nos l'estat bibliogràfic de la qüestió.

Així, vam iniciar el recorregut citant el metge, historiador i escriptor vigatà Joaquim Salarich Verdaguer com a autor de la primera referència a Francesc Pla, *el Vigatà*,⁹ en la qual es fa esment d'algunes de les pintures dutes a terme a Vic i a Barcelona; comenta la trobada entre Francesc Pla i Anton Raphael Mengs (1728-1779) a Barcelona i ens dona a conèixer el nom del seu cunyat i col·laborador més proper, Lluçà Romeu Quingles (1761-d. 1846).¹⁰

El 12 d'abril de 1902 es convocà la reunió constituent de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, de la qual el periodista, crític i col·leccionista d'art Raimon Casellas Dou va ser un dels vocals. Els membres de la Junta van decidir organitzar una exposició sobre l'art català de tots els temps. Anys després, aquesta exposició mereixeria aquestes paraules de Casellas, en parlar dels autors barrocs:

cialment reescrita i ampliada el 1568), les quals han esdevingut una font primordial per a la història de l'art italià, alhora que model per a les narratives biogràfiques.

⁷ Organitzat pel projecte de recerca «ACAF-ART Análisis crítico y fuentes cartográficas del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2009-07053), del qual formava part en aquell moment com a investigadora (Universitat de Barcelona, del 19 al 22 d'octubre de 2011).

⁸ Tot i que no vam publicar el text, se'n pot recuperar el contingut en el recull de les intervencions portades a terme per UBTv-Portal audiovisual de Barcelona (editat el 3 de febrer de 2012): <http://www.ub.edu/ubtv/video/el-document-com-a-font-de-narracions-biografiques-el-cas-de-francesc-pla-el-vigata>.

⁹ SALARICH, J. (1854). *Vic, su historia, sus monumentos, sus hijos y sus glorias*. Vic, pp. 196-206 (n'existeix un facsímil de l'any 2005 editat pel *Diari de Vic*).

¹⁰ Romeu era fill de Vic, on fou batejat el 22 de desembre de 1761. Com a deixeble de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, fou guardonat en diverses ocasions, entre 1779 i 1780, per exemple amb el «premio de invención de flores en su aplicación a fábricas», ja que ens consta la seva col·laboració amb el Vigatà a Barcelona, especialment en els elements decoratius. Més informació sobre aquest pintor a ALCOLEA GIL, S. (1969). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». A: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, vol. xv, pp. 157-158.

[...] quan, en una Exposició retrospectiva com la que va celebrar-se a Barcelona l'any 1902, s'exhibeix una Sala pintada pel Vigatà l'obra, además de curiositat, causa, per lo desconeguda, general sorpresa, ab tot y no comptar gayre més d'una centúria [...].¹¹

Al cap d'una altra centúria, malauradament, l'obra del Vigatà segueix generant sorpresa. Pocs anys després, Joaquim Folch i Torres,¹² prestigiós membre de la Junta dels Museus de Barcelona, intervingué en el rescat de diversos programes pictòrics provinents de les cases afectades d'enderroc per l'obertura de la Via Laietana (1908-1913), alguns dels quals passaren a incrementar els fons museístics barcelonins i d'altres els de col·leccions privades. Alhora, Folch i Torres mostrà un evident interès a recuperar la figura del Vigatà en dedicar-li una sèrie de quatre estudis que publicà, respectivament, a *La Veu de Catalunya* (1913, 1914 i 1916) i al *Butlletí del Museu d'Art de Barcelona* (1936).¹³

Al marge d'aquestes i altres aportacions puntuals, com la de Joan Subias Galter,¹⁴ el qui més insistí en el tema fou Santiago Alcolea Gil¹⁵ a partir de la presentació de la seva tesi doctoral,¹⁶ i continuà indagant i publicant¹⁷ al respecte.

¹¹ CASELLAS, R. (1907). «Els últims barrochs de Barcelona». A: *Empori*. Barcelona: Establiment Gràfic Tomàs, 5-2, p. 18.

¹² Escriptor, pintor, museòleg, historiador i crític d'art, fou secretari de la Junta de Museus i director dels Museus d'Art de Catalunya (1920-1923, 1930-1939). Va fer una gran tasca per la salvaguarda dels béns patrimonials catalans durant la Guerra Civil espanyola (1936-1939), motiu pel qual va ser apartat de tots els seus càrrecs, jutjat i condemnat després del 1939.

¹³ FOLCH I TORRES, J. (6 de febrer de 1913). «La sala d'El Vigatà a Can Serra». A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: Imprenta de La Renaixensa, Pàgina Artística; (25 de juny de 1914). «La sala d'El Vigatà a casa del comte de Güell». A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: Imprenta de La Renaixensa, Pàgina Artística, p. 6; (27 de novembre de 1916). «Una pintura d'El Vigatà al Museu de Barcelona». A: *La Veu de Catalunya*. Barcelona: Imprenta de La Renaixensa; (1932). «La sala d'El Vigatà a l'antiga Casa del Marquès de Monistrol». A: *Butlletí del Museu d'Art de Barcelona*. Barcelona: Publicació Junta de Museus «Poble Español» de Montjuïc, núm. 8, pp. 19-23.

¹⁴ SUBIAS, J. (1951). *Un siglo olvidado de pintura catalana, 1750-1850*. Barcelona: Amics dels Museus.

¹⁵ Estudià a la Universitat de Barcelona, de la qual fou professor, alhora que el primer director del Departament d'Història de l'Art de les universitats catalanes. De la seva tasca com a investigador volem destacar la detallada aportació documental de la pintura catalana del segle XVIII.

¹⁶ Va fer el doctorat a Madrid. La tesi fou presentada a la Facultat de Filosofia i Lletres de Barcelona l'any 1965 i publicada íntegrament. ALCOLEA GIL, S. (1969). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». A: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, vols. XIV i XV.

¹⁷ ALCOLEA GIL, S. (1954). *Francisco Pla, El Vigatà*. Vic: AUSA; (abril del 1972). «El palacio Moya, en Barcelona, y su arquitecto Josep Mas». A: *D'Art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, núm. 1,

Del llibre de Manuel Arranz Herrero,¹⁸ dedicat als mestres d'obres i fusters del set-cents barceloní, volem destacar les referències a les decoracions murals de dos dels palaus més destacats i ben conservats, Moja i Episcopal:

[...] l'equip que projecta, basteix i decora el Palau Moja és fonamentalment el mateix que projecta, basteix i decora l'ala del palau episcopal de Barcelona que dona a la Plaça Nova, edificada entre 1782 i 1785 per iniciativa del bisbe Gabino de Valladares y Messía [...]. Tant en una obra com en l'altra el pintor Francesc Pla, «el Vigatà», fou l'encarregat de decorar la façana i les sales principals [...]. Però ni Mas, ni el prelat Valladares, no es conformen a contemplar la natura des dels terrats, finestres i balcons; volen ficar-la a casa; volen que hom pugui gaudir-ne tothora, sense sortir del palau. Cal, doncs, que la natura entri als estatges; el pintor Francesc Pla, amb les seves voladisses d'ocells i garlandes, contribueix a fer realitat aquest projecte en la mateixa mesura que Josep Mas.¹⁹

Val a dir que aquestes converses entre Pla i el bisbe Valladares, fins al moment, no les hem pogut confirmar amb documents. Amb tot, Maribel Rosselló,²⁰ professora d'arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), es fa seva la informació aportada per Manuel Arranz quan tracta l'interior del Palau del Bisbe.²¹ Àngels Coll publicà un magnífic article, el qual vam pressuposar com un primer pas cap a una futura tesi doctoral dedicada a aquest pintor.²² Dissortadament no va ser així i, a dia d'avui, encara

pp. 5-11; (1983). *Época Barroca 1625-1775*. Barcelona: Nauta-Edicions Mateu; «L'Art a Catalunya» *Dolça Catalunya*, I, p. 224; (1986). *Thesaurus*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, pp. 273-275; (1987). *Sobre la pintura catalana del segle XVIII. Un cicle de Francesc Pla «El Vigatà»*. Barcelona: Artur Ramon, «Opera Minora», 2; (1987). *El Palau Moja. Una contribució destacada de Josep Mas i Dordal a l'arquitectura catalana del segle XVIII*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

¹⁸ Doctorat amb una tesi sobre *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII* (Universitat de Barcelona, 1979), va dedicar bona part de la seva recerca al patrimoni urbanístic i arquitectònic de Barcelona.

¹⁹ ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics, pp. 302 i 303.

²⁰ ROSSELLÓ, M. (2005). *L'interior en l'arquitectura del segle XIX*. Tesi doctoral presentada a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, llegida l'octubre del 2005 i publicada el 2007, la qual ha donat lloc a diferents articles i capítols de llibre.

²¹ ROSSELLÓ, M. (2009). «Els interiors barcelonins de finals del segle XVIII i començaments del XIX». A: *Locus Amoenus*. Bellaterra: Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, p. 283, nota 34.

²² COLL, À. (2000). «Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la Casa Fontcoberta de Vic». A: *Locus Amoenus*. Bellaterra: Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, núm. 5, pp. 242-252.

resta pendent un estudi monogràfic complet. Un cas similar fou el de Judit Figueras, que semblava que volia assentar la seva recerca en els programes iconogràfics.²³

En aquest context, juntament amb Joan Ramon Triadó, vam començar a treballar les connexions entre patronatge, mecenatge i col·leccionisme en l'art modern català i vam centrar-nos, bàsicament, en els exemples de Barcelona i la seva relació en l'àmbit mediterrani. Així, l'any 2005 vam participar en els cursos d'estiu organitzats a la Universitat de Barcelona.²⁴ Per primer cop ens vam ocupar de les pintures murals que decoraven els salons principals dels palaus Moja i Episcopal a Barcelona. Ambdues realitzacions són fruit de la cooperació entre l'arquitecte Josep Mas Dordal (1724/1725-c. 1808) i la concepció artística del Vigatà; ambdues al servei de dos destacats comitents, alhora que probables ideòlegs dels respectius programes artístics: la marquesa de Cartellà i vídua de Moja, Maria Lluïsa de Copons i Descatllar, i el bisbe de Barcelona, Gabino de Valladares. Sens dubte, aquests dos conjunts són els exemples més ben conservats *in situ* i continuem avançant en les diferents etapes del seu estudi. Una primera interpretació iconogràfica del Saló del Bisbe al Palau Episcopal, la vam presentar vinculada al projecte de recerca de la Universitat de Múrcia, *Reflejo de los nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco. Arquitectura, arte y devoción*,²⁵ que en va editar els resultats després del seu darrer congrés.²⁶ Recentment, n'hem publicat un estudi més extens i documentat.²⁷

L'any 2008 va concloure el procés de restauració dels sostres de la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès,²⁸ ubicada a la planta noble del que havia estat

²³ FIGUERAS, J. (2003). «La decoració de la Casa Ribera de Barcelona». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 23-II, pp. 579-606.

²⁴ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (18-22 de juliol de 2005). *Barcelona al segle XVIII. Comitència de la noblesa. Patronatge religiós*. Barcelona: Universitat de Barcelona (Els Juliols).

²⁵ Projecte finançat per MEDU-Ministeri d'Educació i Ciència, HUM2006-12319, dirigit per Germán Ramallo entre 2007-2009, en el qual formàvem part de l'equip investigador.

²⁶ SUBIRANA REBULL, R. M. (2010). «El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del obispo». A: *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca católica*. Múrcia: Universidad de Murcia, pp. 589-604.

²⁷ SUBIRANA REBULL, R. M. (2018). «Comitent i artista: el bisbe Gabino de Valladares i el Vigatà». A: *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA, A. (eds.). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, ACPA Llibres, 1, pp. 39-68.

²⁸ Fou duta a terme per Cristina Martí, de Restauracions Policromia, reconeguda especialista en la recuperació i conservació de les pintures murals. Actualment, com a component del nostre equip de recerca ACPA, ens aporta els seus coneixements tècnics i els exemples de les

residència de Josep Francesc Ferrer de Llupià Brossa, baró de Savassona (1796). Aquest fet afavorí un nou estudi de la producció mural de Francesc Pla,²⁹ alhora que comportà serioses dificultats en l'anàlisi atributiva, bàsicament propiciades per les anteriors intervencions dutes a terme. Una problemàtica que ens motiva a continuar treballant en la recerca documental.

Amb Joan Ramon Triadó perseverem en l'objectiu de potenciar la recerca sobre les pintures murals i els programes iconogràfics dels palaus i les cases grans de Barcelona en la segona meitat del set-cents. El 2008 havíem publicat un exhaustiu estat de la qüestió,³⁰ i el 2011 hi vam continuar insistint, en el marc de la recuperació econòmica i la seva repercussió en la producció artística,³¹ amb nous plantejaments, nous exemples i aprofundint en els presentats anteriorment.

Cada oportunitat sorgida per tractar el tema, encara que sintètica a causa d'imposicions editorials, l'hem considerat propícia,³² com també l'ofertament de participació en un curs de la XLVII Universitat Catalana d'Estiu;³³ la direcció de tesis doctorals al respecte,³⁴ la publicació en col·laboració amb

seves intervencions a les obres objecte del nostre estudi. MARTÍ, C. (2018). «Restauració d'un tremp i un fresc del segle XVIII. Palau Savassona i Palau Palmerola». A: *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA, A. (eds.). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, ACPA Llibres, 1, pp. 27-38.

²⁹ SUBIRANA REBULL, R. M. (2010). «El Palau Savassona. Francesc Pla, El Vigatà. Sostres de la planta noble». A: *Testimonis artístics. Ateneu Barcelonès*. Barcelona: RBA, pp. 12-14.

³⁰ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins a la segona meitat del segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 28-1, pp. 503-550.

³¹ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2011). «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i els palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII». A: *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 113-134.

³² SUBIRANA REBULL, R. M. (2015). «Escenes històriques de la família Cartellà. Francesc Pla El Vigatà. L'obra i l'artista»; «Carles III i el comerç»; «Escenes històriques de la família Despujol o Palmerola. Pere Pau Muntanya. L'obra i l'artista». A: *Pintura històrica catalana. Art i memòria*. Barcelona: Editorial Base, col·lecció Apographa Historica Cathaloniae 18, pp. 146-148 i 156-158.

³³ SUBIRANA REBULL, R. M. *Els murals pintats del Palau Palmerola a Barcelona*. Prada (Conflent), XLVII Universitat Catalana d'Estiu, 18 d'agost de 2015, curs dirigit per Francesc Fontbona, *Obres mestres de l'art català*.

³⁴ E. García Portugués, *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català* (2007); A. Vallugera Fuster, *El mercat artístic a Barcelona, 1770-1808. Producció, consum i comerç d'art* (2015); M. M. Rovira Marquès, *La Casa de la Congregació de la Missió a Barcelona. De l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu, dels paüls, a la parròquia mercedària de Sant Pere Nolasc 1703-2017* (2019) i A. Trepat Céspedes, *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg* (2019).

doctorandes³⁵ i el seguiment per la salvaguarda del patrimoni, alhora que proporcionem un toc d'alerta als mitjans de comunicació quan el risc es preveu, tal com va succeir amb el cas de la Casa Erasme de Gònima.³⁶ Una de les darreres activitats organitzades abans de crear l'Equip de Recerca ACPA fou la celebració del simposi internacional «Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani»,³⁷ les primeres contribucions del qual ja han estat publicades.³⁸

Fins aquí una breu síntesi de l'estat bibliogràfic de la qüestió. Pel que fa a les troballes documentals, les noves exhumacions i la revisió de les publicades fins al moment estan en procés d'elaboració. Però no ens limitem a cercar i treballar únicament els documents manuscrits, sinó que considerem de gran rellevància la documentació gràfica, la planigrafia, la fotografia, els testimonis petris o monumentals i les inscripcions o dissenys pictòrics (filacteris, escuts dels comitents, dates). Així mateix, iconografia i iconologia són dues referències bàsiques per situar les obres en relació amb la seva vinculació amb el comitent i/o ideòleg, alhora que en el context històric i social. Interpretar el missatge dels conjunts programàtics és bàsic per tal d'afinar la producció de manera global en el context, a més de resultar una iniciativa de complexitat.

³⁵ SUBIRANA REBULL, R. M.; VALLUGERA, A. (2013). «Erasme de Gònima. De fabricant d'indianes a l'estatus nobiliari. Preservació patrimonial». A: *Actes del VII Congrés d'Història Moderna de Catalunya: «Catalunya, entre la guerra i la pau», 1713, 1813». Pedralbes, Revista d'Història Moderna, pp. 609-628.*

³⁶ PALAU, M. (3 de maig de 2016). «La defensa del patrimoni. Neguit pel futur de ca l'Erasme». *El Punt Avui*, pp. 28-29; FARRÉ, N. (3 de maig de 2016). «Ni piu sobre Ca l'Erasme». *El Periòdic*, p. 35; PAUSAS, J. (9 de maig de 2016). «Ca l'Erasme». *20 Minutos*, cartes de Zona 20, p. 9.

³⁷ Tingué lloc a Barcelona, del 28 al 29 d'abril de 2015. Les sessions es van desenvolupar al Palau Moja (Saló d'El Vigatà) i a la Facultat de Geografia i Història. Al marge de les sessions acadèmiques, es va programar un recorregut per a tots els assistents, per tal de poder visionar *in situ* alguns dels salons estudiats.

El Servei d'Audiovisuals de la Universitat de Barcelona va gravar totes les intervencions del simposi i es poden consultar en aquest enllaç UBtv: <http://www.ub.edu/ubtv/colleccio/congrossos-i-jornades/simposi-internacional-imatges-del-poder-a-la-barcelona-del-set-cents>. Igualment, la premsa escrita se'n va fer ressò. Vegeu els articles: PALAU, M. (25 d'abril de 2015). «Un patrimoni artístic ocult. El barroc ignorat (Un simposi convida a celebrar, estudiar i sobretot, salvaguardar els conjunts pictòrics setcentistes de les cases senyoriales i els palaus barcelonins)». *El Punt Avui*, pp. 30-31; FARRÉ, N. (25 de maig de 2015). «Això no és Itàlia». *El Periòdic*, p. 14.

³⁸ GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA, A. (eds.) (2019). *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, ACPA Llibres, 1.

Considerem que el millor sistema per ordenar tota la informació, al ritme que vagi aflorant, és anar confeccionant una exhaustiva biografia cronològica. Això és, visualitzar de manera sintètica fets i dates, fent constar les fonts bibliogràfiques i documentals d'on s'han extret. Estem en ple procés del que, sens dubte, resultarà la principal guia de l'estudi monogràfic, de la mateixa manera que ens és molt útil per anar conformant la genealogia del pintor.

A partir d'aquí, la resta de material l'anem organitzant en tres apartats ben definits. El primer, dedicat a perfilar l'home, es basa a referir les notícies biogràfiques (naixement, baptisme, matrimoni, descendència, residència...), com també a definir la seva personalitat, ideologia, estatus social i cultural, les relacions socials i els béns materials. El segon dibuixa el perfil de l'artista, i n'especifica la formació, les influències i/o dependències, l'evolució professional, els col·laboradors i/o deixebles, titulacions, reconeixements i càrrecs vinculats a la professió. Finalment, el tercer apartat se circumscriu en l'obra. Cal contextualitzar la producció de l'artista. És a dir, examinar l'evolució social i econòmica a Catalunya i, sobretot, a la ciutat de Barcelona, en la qual va produir més quantitat de pintures; confrontar amb la producció artística contemporània; analitzar la vinculació amb la comitència; estudiar les remuneracions econòmiques... Tanmateix, s'han d'analitzar i valorar les pintures en aspectes tan diversos com són estil, tècnica, suport, sistema de treball, composició, temàtica, precisions iconogràfiques, fonts literàries, fonts gràfiques... I, finalment, confeccionar el catàleg raonat de tota l'obra.

Evidentment, és una tasca ambiciosa en la qual resulta imprescindible agrupar les aportacions de la resta dels components de l'equip. Tot i que ens trobem en un estadi força avançat, encara hi ha molta feina per fer. No obstant, com vam anunciar en una recent primera edició dels resultats d'aquesta recerca, en què ens comprometíem a anar publicant les novetats i aportacions més destacades,³⁹ annexem a continuació uns breus apunts de les activitats del pintor que ens ocupa, juntament amb un concís esquema cronològic.

³⁹ SUBIRANA REBULL, R. M. (2019). «Una monografia necessària: Francesc Pla, el Vigatà». A: JIMÉNEZ, L. (ed.). *Liber Amicorum. A Francesc Fontbona, historiador de l'art*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 168.

L'ACTIVITAT DEL VIGATÀ. TRAJECTÒRIA BIOGRÀFICA I ARTÍSTICA⁴⁰

Francesc Pla Duran, també anomenat *el Vigatà* pel fet d'haver nascut a Vic, fou batejat el 25 de juny de 1743. Els seus pares foren Maria Rosa Duran i Onofre Pla, torner i daurador, que l'introduí en l'aprenentatge del dibuix i la pintura. Se'n pot seguir el rastre documental a la capital de la comarca d'Osona fins a l'any 1756 a través de les llibretes de compliment pasqual de la parròquia.

Pel març del 1757, amb 14 anys, ja se'l troba treballant d'aprenent a l'obra-dor barceloní del reconegut pintor i gravador Manuel Tramulles i Roig (1715-1791),⁴¹ amb qui, el 25 de juliol de l'any següent, formalitzà un contracte per a sis anys.⁴² És a dir, que el seu procés d'instrucció en la pràctica artística es mantingué actiu fins al 1763. Val a dir que, al taller dels germans Tramulles, Francesc Pla pogué copsar i experimentar un ric i variat ventall d'activitats en què s'inclouien, a més de pintures sobre tela, decoracions murals d'interiors de cases senyoriales, dissenys escenogràfics, dibuixos i gravats.

Durant aquest període, amb el també pintor i company Gabriel Duran (1749-1806),⁴³ el 15 de setembre de 1758 exercí de testimoni en el document que els germans Tramulles, juntament amb els millors artífexs de la ciutat, enviaren a Madrid per tal que els fos concedida l'autorització reial per establir una Acadèmia de Tres Nobles Arts a Barcelona.⁴⁴ Sembla que la crítica coincideix a datar l'execució de la pintura *Mare de Déu del Pilar* l'any 1760.

⁴⁰ Ressenyem, únicament, les referències documentals, i reservem les citacions bibliogràfiques que hi fan referència fins a la finalització de la biografia cronològica.

⁴¹ Manuel Tramulles i Roig era descendent d'una coneguda nissaga d'artistes catalans i formà equip professional amb el seu germà petit Francesc (1722-1773), al qual sobrevisqué molts anys. Ambdós van ser deixebles del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755), que influí fortament en llurs trajectòries professionals, tot i que Francesc va evolucionar cap a un estil pictòric més personal gràcies a la influència d'obres italianes i franceses, entre d'altres, que va poder estudiar en els seus desplaçaments a Madrid, on visità les col·leccions reials, i en territori francès. En canvi, Manuel es mantingué com a fidel seguidor de Viladomat, no únicament pel que fa a la tècnica, sinó també en la pràctica de la docència artística, la qual mantingué activa a Barcelona. Vegeu: TREPAT, A. (2019). *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg*. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art. Tesi doctoral dirigida per Rosa Maria Subirana Rebull.

⁴² AHPB, Jeroni Gomis, man. 1758, fol. 400r-v.

⁴³ El març del 1756 havia ingressat com a aprenent al taller de Manuel Tramulles, on fou company del Vigatà (AHPB, Jeroni Gomis, man. 1758, fol. 399v).

⁴⁴ AHPB, Jacint Baramon, man. 1758, fol. 157.

Ubicada d'origen a la capella de la Rodona del claustre de la catedral de Vic, actualment es conserva al Museu Episcopal de la mateixa ciutat.⁴⁵

El 24 de juliol de 1766, després de la mort del seu pare, trobem Francesc Pla altre cop a Vic, on apadrinà la seva germana Maria.⁴⁶ Probablement, per aquesta època degué rebre l'encàrrec de pintar dues de les primeres intervencions murals d'envergadura de la seva trajectòria: les decoracions per a les cases Cortada i Fontcoberta.

Per a can Cortada, ubicada al vigatà carrer de la Ciutat, realitzà diversos plafons murals inspirats en les aventures de Telèmac; al sostre, hi representà els déus de l'Olimp, concretament la coronació de Juno per Júpiter; a les sobreportes, quatre medallons amb els retrats dels reis de la casa d'Àustria, i, a l'alcova, onze escenes hagiogràfiques. Hi col·laborà el seu cunyat, Lluçia Romeu.⁴⁷ L'obra es portà a terme sota la comitència de Josep d'Oriola Cortada. Actualment és seu de l'oficina de turisme. La Casa Fontcoberta, situada al carrer de la Riera número 25, sembla que fou un encàrrec de Miquel Fontcoberta Morgades. Les pintures es basen en quatre alegories i quatre escenes de les *Metamorfosis* d'Ovidi. Malgrat haver patit diverses restauracions que han fet desaparèixer traços característics del pintor, es conserven en bon estat. Actualment és seu d'un dels restaurants més antics de la ciutat, Cal'U.

De nou a la Ciutat Comtal, el 6 de febrer de 1768 contragué matrimoni amb Antònia Grau,⁴⁸ filla de Geroni Grau, artesà de barrets barceloní, i de la seva muller, Francesca. Fruit d'aquesta unió nasqueren llurs filles Maria (1772), Teresa (1775) i Maria Magdalena (1784). Ser col·legiat implicava poder treballar lliurement, obrir obrador i disposar d'aprenents. Així, el 6 de desembre de 1771 Francesc Pla es presentà a l'examen de mestria per ingressar al Col·legi de Pintors de Barcelona. Fou apadrinat pel pintor Francesc Clotet, superà totes les proves teòriques i, per a la pràctica, executà un quadre, el *Naiement de Jesús*.⁴⁹

Tot i seguir els passos de la trajectòria d'un pintor tradicional i agremiat, el febrer del 1775 el Vigatà va decidir concursar a les oposicions convocades per la Junta de Comerç, per a una plaça de tinent de director de la nova Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. No aconseguí guanyar, i les places, que finalment van ser dues, van ser atorgades als pintors Marià Illa i Pere Pau

⁴⁵ Inventari MEV 16276.

⁴⁶ AHPB, Not. Geroni Gomis, man. 1758, fol. 400.

⁴⁷ Cf. nota 10 del present escrit.

⁴⁸ ACB, Sposalles, 1766-1768, fol. 179; AHPB, Isidro Augirot Sunyer, man. 1768, fol. 19, 25, 26.

⁴⁹ AHPB, Josep Ribas Granés, man. 1771, fol. 604-v.

Muntanya,⁵⁰ curiosament els únics candidats no pertanyents al Col·legi de Pintors. A més, és probable que influís en la comissió avaluadora la personal manera de fer del Vigatà. La pinzellada oberta del seu traç, fort i arriscat, que no resseguia la línia, al contrari, dibuixava amb la pintura directament. En definitiva, una manera de fer molt allunyada del món acadèmic dominant en el moment. Així, continuà el seu itinerari com a membre del Col·legi de Pintors, i l'any següent fou nomenat cònsol segon de la corporació; posteriorment, examinador, el 1781, i cònsol primer, el 1782.

Per altra banda, constatem, en les relacions de personal pel pagament de tributs de l'Ajuntament, que Pla contribuí, des del 1777 fins al 1780, com a mestre amb casa sense taller propi; a partir del 1781 ja compta amb casa i botiga. El 1787 consta la seva residència al carrer Comtal 16 i, des del 1792, al carrer del Comte d'El Asalto, també conegut per Nou de la Rambla. Ens plantejem la possibilitat que passés a ser mestre sense botiga quan no la necessitava, en funció dels encàrrecs. Amb tot, i segons les relacions dels pintors de la ciutat, el Vigatà abonà cada any els 45 rals pertinents, a excepció del 1793,⁵¹ sense que en coneguem el motiu. A partir del 1798 deixa de figurar en els cadastres, tot i que resideix a la Ciutat Comtal. Qui sap si fou perquè ja no pintava o perquè, simplement, tenia algun impediment de salut. Tornem a documentar-lo l'any 1805, amb 62 anys, signant al costat d'Antoni Feu i Manuel Lcoma una procura en què figura com a professor de pintura resident a Barcelona.⁵²

Francesc Pla Duran, el Vigatà, va morir el 26 de febrer d'aquell mateix any d'un atac de feridura i fou sepultat a la barcelonina església de Santa Maria del Pi.⁵³

LES OBRES MÉS SIGNIFICATIVES DE FRANCESC PLA A BARCELONA

A la Ciutat Comtal es van portar a terme el major nombre de decoracions murals, especialment al darrer terç de la centúria, gràcies al bon desenvolupament de l'economia del país; també és on el Vigatà va rebre més projectes

⁵⁰ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1774-1775, fol.122, 213-214, 222 i 225.

⁵¹ AHCB, Reial Cadastre de la Ciutat de Barcelona, Gremi de Pintors, fulls personals, 1777-1797.

⁵² AHPB, Not. José Antonio Catà i Palahí, man. 1805, p. 93.

⁵³ AHPB, Not. Grau Casani, man. 1791, fol. 112.

i d'envergadura, essent requerit per la noblesa, per la branca eclesiàstica i, sobretot, per la burgesia comercial emergent. Bàsicament, els programes de les pintures murals catalanes ocupaven els interiors de les residències senyoriales, sobretot els salons principals, destinats al lluïment públic i social. Així, fem un breu repàs de les obres més significatives.

Cap a l'any 1780, sembla que el Vigatà realitzà una sèrie de catorze pintures de cavallet dedicades a narrar episodis relacionats amb la vida de la Mare de Déu. Avui es conserven disperses. Dotze d'aquestes teles es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), gràcies a una donació.⁵⁴ Dues més es van presentar a Madrid en una subhasta pública⁵⁵ i les dues restants es van integrar al mercat artístic de la ciutat de Barcelona.⁵⁶ S'ignora la seva procedència, motiu pel qual ens movem únicament en el camp de l'especulació. Haurem d'esperar a l'exhumació de nous documents per tal d'esbrinar-ho. El que ens interessa remarcar aquí és el fet, ja comentat a l'inici del present escrit, que aquestes sèries iconogràfiques cerquen accomplir la mateixa funció programàtica dels cicles murals. És a dir, en el cas que aquestes pintures sobre la vida de la Mare de Déu estiguessin destinades a decorar un espai religiós, la seva funció litúrgica queda prou definida; altrament, si procedissin d'una llar civil, probablement devien haver ornat algun espai femení, en què s'acostumava a representar històries de vides exemplars, comportaments morals i/o religiosos. Si aquest darrer fos el cas, una sèrie com aquesta resultaria del tot adient per ser valorada com a programa iconogràfic.

Cap a l'entorn del 1783 s'atribueix la realització de les onze peces sobre tela de la Casa Clarós (després anomenada Casa Serra).⁵⁷ Els plafons del saló principal recreen els orígens de Roma per Ròmul i Rem i es complementen amb

⁵⁴ L'any 1997 foren donades a la Generalitat de Catalunya per l'empresa vigatana Girbau SA, que les diposità al museu. Els temes són: *Naixement de la Mare de Déu*, *Presentació de la Mare de Déu al Temple*, *Esposalles de la Mare de Déu*, *Visitació*, *Adoració dels pastors*, *Presentació del Nen al Temple*, *La casa de Natzarret*, *Jesús entre els doctors*, *La visió de sant Joan a Patmos*, *Somni de sant Josep*, *Mort de sant Josep* i *Assumpció de la Mare de Déu*.

⁵⁵ *L'educació de la Verge* i *L'Anunciació*, a Alcalá Subastas (1 i 2 de desembre de 2004, núm. 68 i 69, pp. 42-43). Van ser venudes, però en desconeixem el comprador.

⁵⁶ *Preparatius de la circumcisió* i *Fugida a Egipte*. Desconeixem on es troben avui, tot i que van ser exposades com a peces destinades a la venda a la galeria Artur Ramon Art, tal com consta en el catàleg que van editar aleshores, *Memoria y deseo. Temporada 2014-2015*.

⁵⁷ L'hereva fou una filla de Llorenç Clarós, Mariana Clarós, que es casà amb Domènec Serra, un altre fabricant d'indianes. La casa, en ser enderrocada, va ser adquirida per un particular, Eusebi Bertrand.

les pintures del sostre i els diversos ornaments de les sobreportes i cornises; a la Sala bíblica, cinc pintures amb històries de l'Antic Testament, referents a Abraham i a Tobies; una altra sala amb la representació d'àngels entre núvols sostenint les Taules de la Llei al costat de la Mare de Déu; set plafons de la Sala de paisatges i el sostre corresponent, a més de fragments diversos. D'altra banda, un conjunt tradicionalment lligat a aquesta casa, malgrat que no sigui segura la seva provenença, és el corresponent a la Sala neoclàssica, amb representació d'un cicle dedicat a Adam i Eva, a més de fragments diversos. En definitiva, tot un recull de peces conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya que Joan Yeguas, que n'és conservador, explicita en el seu article.⁵⁸ L'edifici, enderrocat a causa de les obres de la Via Laietana, havia estat ubicat entre els carrers de la Riera de Sant Joan i Sant Pere més Alt. Les pintures sobre tela se salvaren, tot i que van tenir destinacions diverses. Finalment, els hereus en feren donació al Museu d'Art de Catalunya el 1985 i, actualment, es guarden als seus dipòsits. N'hi ha de molt deteriorades. Cal seguir fent recerca documental, com també estudiar-ne el traç, de cara a les atribucions.

Un altre conjunt conservat al museu, i sembla que realitzat a la mateixa època, és el de la casa del comerciant Joaquim Roca Batlle, propietari d'una drogueria.⁵⁹ L'edifici fou enderrocat a inicis del segle xx i, suposadament, nou teles sobre la història de Tobies es van cedir al Museu d'Arts Decoratives. El cert, però, és que fins al 1948 no es feu efectiva la definitiva donació de les pintures a la Junta de Museus, gràcies a la generositat dels germans Bach Escofet. En relació amb el tema, val a dir que els episodis bíblics vinculats a la fidelitat de Tobies vers els interessos paterns, com també el seu compromís matrimonial, eren exemplificadors dels postulats diocesans impulsats per tal de controlar l'increment de divorcis. Creiem, doncs, que la seva demanda per decorar els salons principals respon a una clara ideologia social que així es posava de manifest.

El 1784 rebé de Gabino de Valladares, bisbe de Barcelona, la comanda de realitzar les pintures del Palau Episcopal. El cost de tota la feina ascendí a un

⁵⁸ YEGUAS, J. (2018). «L'obra del Vigatà al Museu Nacional d'Art de Catalunya». A: GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA, A. (eds.). *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, ACPA Llibres, 1, pp. 69–85.

⁵⁹ En aquell moment, un droguer era un botiguer de productes alimentaris, molts dels quals es popularitzaren arran del comerç amb Amèrica, com la xocolata, el cafè que torraven i les espècies que molien. Per fer-nos una idea del volum de diner que manejava aquest droguer, hem de comptar que l'any 1781 va pagar a l'Ajuntament 300 rals per la seva activitat econòmica, enfront dels 100 que va pagar el fabricant Llorenç Clarós, client també de l'artista, i dels 45 que va pagar el Vigatà aquell mateix any.

total de 2.114 lliures barcelonines, les quals van acabar de ser cobrades pel pintor el 4 d'abril de 1785.⁶⁰ Incloïen la decoració del saló principal, dues façanes del carrer, les escales, els terrats, els miradors, tres habitacions amb alcoves, frisos i mampares de les dues habitacions principals, menjador, sagristia, sostre de la biblioteca (amb al·legories dels cinc continents), passadissos, gabinets, dependències del bisbe, vuit escenes representant la història d'Abraham i dues escenes més que completaven la sèrie de sis peces del cicle de Tobies. Com es pot apreciar, les retribucions eren, no únicament per les composicions artístiques, sinó també per les tasques pròpies d'un simple pintor de parets.⁶¹

Aquell mateix any inicià les tasques al Palau Moja i no va ser fins al 4 de setembre de 1791 que Maria Lluïsa de Copons i Descatllar, marquesa de Cartellà i de Moja, acabà de pagar tota la feina feta pel Vigatà. El total fou de 2.980 lliures, per les quals el pintor manifestà «haver rebut de la referida Il·lre Sra. en diner comptant realment y de fet a totes mas voluntats, ab diferents partidas de que he otrogat recibos que vull vingan compresos en la present època per no apareixer una mateixa quantitat dos vegades pagada».⁶² Volem destacar alguns dels registres, com el de les pintures del saló principal (730 lliures): «quatre quartos que son el de la raconada del jardí, el del menjadó de la part de dit jardí, el de la primera sala que es la pessa dels criats, el del quarto ab alcobva que dona al saguán y lo corredor de entrar a est quarto» (460 lliures); façanes de la Rambla i de la Portaferrixa (675 lliures); frontis del jardí, «tot lo jardí y lo cel obert del tocador» (475 lliures); vestíbul gran i capella (150 lliures); «quarto, alcova y retrete del segon pis que fa cantonada a la Rambla y Portaferrixa, los del quartet del cap del jardí al fresco y la pared de la Rambla» (275 lliures); «antequarto de la dita cantonada y gerros del jardí» (75 lliures i gratificació); «per lo que se ajustaren las milliores de alguns pintats fetas a mes dels preus fets» (140 lliures).⁶³ Tal com ja hem comentat en l'exemple anterior, no únicament es feu càrrec de les pintures historiades o programàtiques. Afortunadament, malgrat algunes reformes interiors degudes als diferents usos que va patir després de morir sense descendència la darrera propietària vinculada als Cartellà, la decoració del saló principal es

⁶⁰ *Mensa Episcopal* II, 001, 137-2.

⁶¹ SUBIRANA REBULL, R. M. (2018). «Comitent i artista: el bisbe Gabino de Valladares i el Vigatà». A: *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA, A. (eds.). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, ACPA Llibres, 1, p. 45.

⁶² AHPB, Grau Casaní, man. 1791, fol. 112

⁶³ AHPB, Not. Grau Cassani, man. 1791, fol. 112.

mantingué i, amb les pintures, la història i el llinatge familiar. Així, cal agrair a Josepa de Sarriera Copons († 1865) que en les seves disposicions testamentàries prohibís als futurs propietaris l'enderroc o la modificació estructural de l'edifici. El programa pictòric ofereix plafons murals amb narracions llegendàries i/o històriques de la nissaga dels Cartellà i, al sostre i a l'escòcia, l'heràldica familiar voltada de déus mitològics. El sostre de la capella adjunta al saló llueix, també, pintures del Vigatà.

Més o menys per aquesta època pintà un sostre amb els déus de l'Olimp per a la casa del marquès de Monistrol. L'edifici havia estat ubicat a la Riera de Sant Joan fins que, el 1914, fou enderrocat per obrir la Via Laietana. Les pintures es conserven actualment al Palau de Pedralbes, durant molts anys seu del Museu de les Arts Decoratives. Al mateix carrer es trobava la casa del comerciant Bulbena, també afectada per les obres de la Via Laietana. El conjunt de les pintures es compon de vuit escenes bíbliques sobre els Macabeus i els Fets dels Apòstols, vuit escenes de la història de Tobies, dos sostres de temàtica mitològica i tres teles més. Van patir un llarg recorregut fins que, el 1920, la Junta de Museus acordà comprar-les. Actualment, i des de l'any 2014, pertanyen als fons del Museu del Disseny de Barcelona. Sembla que hi ha una certa confusió entre aquestes pintures de la Casa Bulbena i les de la també desapareguda casa del marquès de Monsolís. Al Museu Nacional d'Art de Catalunya, procedents del Palau de Pedralbes, es guarden més pintures com ara, entre d'altres, dues escenes relacionades amb la deessa Diana, una altra sèrie de Tobies i un sostre circular amb Venus i Anquises i Pan i Selene. Cap als primers anys de la dècada del 1790, hom situa l'execució dels murals de les estances principals de la casa del comerciant i corredor d'orella Joan Ribera Oriol, al carrer Nou de Sant Francesc. En destaca el saló principal, decorat amb temes mitològics i al·legòrics. Les pintures passaren a mans d'Eusebi Güell Bacigalupi l'any 1901, i els seus hereus les van vendre, el 1934, a Pau Casals. L'any següent el conjunt fou traslladat a la residència del músic català a la platja de Sant Salvador (el Vendrell), on específicament es remodelà una nova sala per ubicar-les. Avui romanen encara al mateix lloc i formen part del Museu Pau Casals. D'aquesta mateixa època es considera el conjunt decoratiu de la casa de Bonaventura Grases, al vell Sarrià. Al seu contingut temàtic, així com a la precària conservació de les pintures, ja hi hem fet referència a l'inici del nostre escrit.

Al 1796 s'atribueix la decoració de la casa de Josep Francesc Ferrer de Llupià Brossa, baró de Savassona, al carrer de la Canuda, amb cinc sostres mitològics, el del saló principal presidit pel *Judici de Paris*. El conjunt ha sofert diverses restauracions i, d'anteriors intervencions, en resten pintures sobre-

posades, la qual cosa en complica l'estudi. L'edifici és, des del 1906, seu de l'Ateneu Barcelonès. Les pintures murals ocupen els sostres de la planta noble i aixopluguen les estances de la biblioteca del centre.

Habitualment es comenta el caràcter fort i voluble del pintor, a qui s'ha tractat d'irritable, mandrós i poc complidor, i que mantingué nombrosos plets amb els seus clients.⁶⁴ Donat que aquests comentaris són repetits pels historiadors, ara per ara no volem manifestar-nos al respecte, en l'espera de poder localitzar ben aviat documentació pertinent. Per altra banda, cal tenir present que fou un pintor al marge de la normativa acadèmica. La seva activitat professional coincidí amb una etapa de decadència, en relació amb la pintura tradicional vinculada als gremis. El Vigatà, però, mantingué amb solvència la seva personalitat artística, desmarcant-se de la línia més oficialista. És, potser, per aquest el motiu que no figura en recopilatoris biogràfics d'artistes a partir del segle XIX. A més, la seva dedicació més gran a la pintura mural tampoc hi ajudà, ja que es tracta d'una feina escassament valorada a l'època. Els documents certifiquen que aquests pintors eren tractats com la resta de treballadors o artesans que participaven d'una obra. De fet, com ja hem comentat, les retribucions posen al mateix nivell els cicles temàtics murals i les simples capes de pintura a les parets de terrats, escales, portes i/o estances de poca rellevància. És a dir, no es valorava la responsabilitat de crear un mecanisme d'ostentació i poder tan important com el que genera un programa iconogràfic. En aquest sentit, és significatiu que en els inventaris *post mortem* no quedin reflectits els conjunts de pintura mural. Com també que el Baró de Maldà no en faci cap referència en el seu conegut *Calaix de Sastre*,⁶⁵ en què destaca, únicament, els llums o el mobiliari dels edificis que descriu.

El testament i/o inventari *post mortem* de Francesc Pla encara no ha estat localitzat. Lamentablement, la manca d'aquest document ens impedeix entrar

⁶⁴ «Era a lo que parece hombre irritable, incapaz de sufrir la más pequeña observación referente a su trabajo, sumamente perezoso e incumplidor de sus compromisos, lo cual fue causa de innumerables disgustos y pleitos movidos por sus clientes, indignados al tener sin terminar durante largo tiempo los encargos que le habían hecho, sin que ello fuera obstáculo a que pintara con una actividad febril cuando le parecía bien o la inspiración le movía, en fin, una curiosa personalidad, fuente de muchísimas agudezas, que debió dar no poco que hablar en el plácido ambiente barcelonés de la época». ALCOLEA GIL, S. (1954). *Francisco Pla «El Vigatà»*. Vic: AUSA, p. 404 (citat per ell mateix a ALCOLEA GIL, S. (1969). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». A: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, volum XV, p. 141).

⁶⁵ Conjunt de manuscrits referenciats i coneguts com a *Calaix de Sastre*, conformats per setanta-tres volums escrits al llarg de gairebé cinquanta anys (1769-1819) per Rafael d'Amat i de

en la intimitat del personatge, la seva ideologia, si disposava o no de biblioteca, de col·lecció d'obres d'art (pintures, escultures, dibuixos, gravats) i, amb elles, possibles influències. No obstant, la seva obra ens permet establir certes connexions amb gravats italians i francesos, pintures de Simon Vouet, entre d'altres. A més, l'ús de la *quadratura*, dels *quadri riportati* i de les grisalles que imiten escultures, tot plegat per remarcar-ne el relleu, així com la simulada projecció d'ombres, ens fa pensar que d'alguna manera coneixia els recursos emprats pels Carracci, especialment per Annibale, a la Galleria Farnese de Roma. En relació amb possibles desplaçaments, però, sembla com si Francesc Pla no hagués sortit mai de Catalunya, malgrat que, com ja hem comentat, tampoc el podem documentar durant tot l'any 1793.

A manera de conclusió, considerem l'obra de Francesc Pla, *el Vigatà*, el cant de cigne del barroc pictòric català. La seva pinzellada lliure i valenta, el dibuix esquemàtic i el domini de la composició són els seus trets principals. Cercava copsar el conjunt, més que no pas el detall. L'esquematisme dels segons termes de les escenes resulta avui d'una gran modernitat.

Cal destacar el seu sistema de treball, ja que sobre el guix fresc acostumava a marcar amb una gúbia la composició i, posteriorment, hi aplicava la pintura, la qual cosa ens permet actualment seguir-ne les rectificacions. Aquesta tècnica ens ha estat també molt útil per recuperar la iconografia dels plafons de les façanes, com és el cas de les pintures del Palau Moja o del Palau del Bisbe, desaparegudes a conseqüència de la seva ubicació a la intempèrie.

Quant a col·laboradors, en disposem d'un parell de documentats, actius en relació amb els grans conjunts murals. Tal és el cas del ja esmentat Lluçà

Cortada, primer baró de Maldà i de Maldanell (1746-1819). El manuscrit original s'ha conservat en els arxius privats dels descendents del seu autor, primer a Can Falguera (Sant Feliu de Llobregat), segons les darreres notícies, a Barcelona, a la seu del Palau de Maldà. No han estat mai publicats íntegrament. A l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, amb seu a la Casa de l'Ardiaca, se'n pot consultar una còpia incompleta, manuscrita cap a finals de la Guerra Civil espanyola per E. Santacana (*Rafael Amat i Cortada, baró de Maldà, Calaix de Sastre en que se explicarà tot quant va succeint en Barcelona, y vehinat, desde mitg any 1769. A las que seguirán las dels demás anys esdevenidos, per divertimento del Autor, y sos Oyents, adnexas en el dit Calaix de Sastre las mes mínimas frioleras. 1769-1816; també, Festas Reals que se feren en esta Ciutat de Barcelona ab lo motiu del feliz part de la Serenissima Princesa de Asturias dels dos Infants Gemelos Dn. Carlos y Dn. Felip, y també per la Pau: Any 1773 [sic] en los dias 8 = 9 = y 10 de Desembre*). S'han portat a terme publicacions parcials del dietari, així com diversos estudis sobre el text i el seu autor. Vegeu, entre d'altres: BOIXAREU, R. (ed.) (1987-1999), *Rafael d'Amat i de Cortada, Calaix de Sastre*. Barcelona: Curial, vols. I-IXV i PASCUAL, V. (2003). *El Baró de Maldà. Material per a una biografia*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Romeu, amb qui l'unien vincles familiars. Eren cunyats, ja que Romeu es casà amb Maria, germana del Vigatà. Romeu treballà amb Francesc Pla a Vic, però també col·laborà amb ell a Barcelona, sobretot en les parts ornamentals. Així mateix, en els comptes d'obres del Palau Episcopal, figura com a ajudant un tal A. Domingo,⁶⁶ de qui no tenim cap altra referència.

⁶⁶ ADB, Mensa Episcopal, *Palacio Episcopal. Legajos de planos y perfiles de las obras executadas en el palacio desde el año 1782 al 1785...*, núm.11, fol. 146 i ss.

ANNEX. ESQUEMA CRONOLÒGIC⁶⁷

- 1743 Neix a Vic, probablement al carrer de la Riera, on residien els seus pares, Onofre Pla, torner i daurador, i Maria Rosa Duran. Fou batejat el 25 de juny.
- 1756 Documentat fins a aquesta data a la parròquia de Vic, quan la informació de les llibretes de compliment pasqual sofreix una interrupció temporal.
- 1757 Pel març d'aquest any, hom el situa a Barcelona com a aprenent al taller del pintor Manuel Tramulles.
- 1758 El 25 de juliol formalitza un contracte d'aprenentatge de 6 anys (1757-1763) amb Manuel Tramulles.
El 15 de setembre, juntament amb Gabriel Duran, «ambos practicantes de pintor en dicha ciudad residentes», figura com a testimoni del document que sol·licita l'autorització reial per establir a Barcelona una Acadèmia de Tres Nobles Arts.
- 1760 Probable data de realització de la *Mare de Déu del Pilar* (Museu Diocesà de Vic), tradicionalment atribuïda al Vigatà. Es venerava a la capella de la Rodona del claustre de la catedral.
- 1766 El 24 de juliol torna a Vic, després de la mort del seu pare, i apadrina la seva germana Maria.
- c. 1767 Data probable d'execució, a Vic, de les pintures per a les cases Cortada i Fontcoberta.
- 1768 El 6 de febrer contrau matrimoni amb Antònia Grau, filla de Geroni Grau, artesà de barrets barceloní, i de la seva esposa, Francesca.
El 23 de febrer l'esposa del pintor rebé, en concepte de matrimoni, un llegat de 100 lliures del prevere Bonaventura Cabanes.
- 1771 El 6 de desembre ingressa al Col·legi de Pintors de Barcelona i és apadrinat pel pintor Francesc Clotet. Presenta una pintura, el *Naixement de Jesús*.
- 1772 Neix la seva primera filla, Maria.
- 1775 Neix la seva segona filla, Teresa.
El mes de febrer concursa, sense èxit, per una plaça d'ajudant del director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.
- 1776 És nomenat cònsol segon del Col·legi de Pintors de Barcelona.
- 1777 Fins al 1780, consta als llistats personals del cadastre de Barcelona com a mestre pintor sense botiga.
- 1780 Possible realització del cicle sobre tela dedicat a la *Vida de la Mare de Déu*.

⁶⁷ Tal com ja hem comentat, estem en procés d'elaboració d'una biografia cronològica exhaustiva, en la qual anem introduint totes les referències documentals i bibliogràfiques. No obstant això, en el present annex ens limitem a esmentar cronològicament les dades principals.

- 1781 Figura als llistats personals del cadastre de Barcelona com a mestre pintor amb casa i botiga.
Consta com a examinador del Col·legi de Pintors de Barcelona.
- 1782 Segons el cadastre de Barcelona, viu al carrer Comtal, 16.
Figura com a cònsol primer del Col·legi de Pintors de Barcelona.
- c. 1783 Probable realització dels murals de la Casa Clarós (després Casa Serra) i de les pintures per a la Casa Roca.
- 1784 Neix la seva tercera filla, Maria Magdalena.
Fins a l'any 1797, exceptuant el 1793, consta entre els pintors sense casa ni botiga.
S'ocupa de la decoració pictòrica del Palau Episcopal.
Inicia les tasques decoratives al Palau Moja.
- 1787 Figura als llistats personals del cadastre de Barcelona com a resident al carrer Comtal, 16.
- 1789 Al cadastre vigatà dels «Herederos d'Onofre Pla» s'especifica un increment de 45 rals per «un hierno Luciano» (Llucià Romeu, gendre d'Onofre Pla i cunyat del Vigatà).
- 1791-1792 Rep la liquidació de les pintures del Palau Moja.
Possible data de les pintures de les cases del marquès de Monistrol, Bulbena i del marquès de Monsolís, Ribera i Grases.
- c. 1796 Pintures murals a la residència de Josep Francesc Ferrer de Llupià Brossa, baró de Savassona.
- 1792 Segons el cadastre de Barcelona, viu al carrer del Comte d'El Asalto.
- 1798 Deixa de figurar en les relacions dels pintors de Barcelona, probablement per algun impediment físic.
- 1805 Juntament amb Antoni Feu i Manuel Lacoma, signa, amb lletra tremolosa, una procura en què figura com a professor de pintura resident a Barcelona.
El 26 de febrer mor a Barcelona d'un atac de feridura. Té 62 anys. Rep sepultura a l'església parroquial de Santa Maria del Pi.

JOSEP FLAUGIER Y LOS CONJUNTOS PICTÓRICOS DE TEMÁTICA MITOLÓGICA REALIZADOS EN CATALUÑA EN EL CAMBIO DE SIGLO (1790-1808)¹

Maria del Mar Rovira i Marquès
Universidad de Barcelona

Josep Bernard Flaugier (Martigues, 1757 – Barcelona, 1813) está considerado el introductor del lenguaje neoclásico y de un repertorio temático singular en la pintura catalana de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que se distanciaban en cierto modo de la estética barroca que aún era formulada por algunos artistas contemporáneos, como Francesc Pla i Duran (1743-1805) o Pere Pau Muntanya (1749-1803), y que dieron inicio a una corriente que gozó de una repercusión notoria durante el primer tercio del siglo XIX gracias a la producción artística de sus discípulos y seguidores.

Este artículo tiene como objetivo aportar nuevos datos sobre la obra del pintor a través de la presentación de tres de sus series de temática mitológica y siguiendo como método de análisis la estela de los últimos estudios sobre conjuntos pictóricos de finales del setecientos en Cataluña. Estos estudios han destacado el papel representativo que tenían los proyectos iconográficos de tipo histórico, mitológico y alegórico en las residencias de la incipiente burguesía catalana, que demuestra un evidente cambio de gusto en la temática y la estética de las decoraciones, si bien se imitaban las pautas de comportamiento nobiliario como instrumento de legitimación y prestigio social.

EL CICLO PICTÓRICO DE LA CASA SOLER

A pesar de los orígenes provenzales del pintor Josep Flaugier, tanto su actividad como su formación artística transcurrieron sobre todo en Cataluña,

¹ Esta investigación se enmarca en el proyecto de investigación «ACPA2 - Arte y cultura en la Barcelona moderna (ss. XVII-XVIII). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental», (PGC2018-093424-B-I00) de la Universidad de Barcelona y subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

donde se cree que se estableció definitivamente alrededor del año 1773. Su estilo ecléctico, de inicios barrocos e inspirado en la obra de Mengs, pero de madurez neoclásica, se ha relacionado en múltiples ocasiones con la influencia de la obra de Pierre Paul Prud'hon y Jacques-Louis David.²

Como ya constataba Raimon Casellas a principios del siglo xx, con Josep Flaugier se formaron artistas como Salvador Mayol, Bonaventura Planella y Pau Rigalt,³ quienes seguirían e incluso mimetizarían las soluciones formales, las tipologías figurativas y las resoluciones compositivas de su maestro más allá del primer tercio del siglo xix.⁴

Buena parte de la producción artística de Flaugier se caracterizó por la realización por encargo de obras y ciclos pictóricos de temática religiosa, histórica, alegórica y mítica, destinados a decorar las remodeladas residencias de los nobles y comerciantes pudientes catalanes en el cambio del siglo xviii al xix. En el caso de los programas artísticos de temática mitológica documentados en Barcelona, nuestra investigación se centra en el conjunto pictórico que Flaugier concibió para la vivienda de los comerciantes Soler, derribada en 1890.⁵

El linaje Soler (fig. 1) estuvo vinculado durante más de cuatro generaciones a una de las actividades más características de la Barceloneta, el barrio marítimo de Barcelona: la fabricación de jarcia y de cordaje de cáñamo para los barcos y buques oceánicos.⁶ El primer miembro de la casa Soler en asentarse en Barcelona fue Josep Soler († 1728), quien residió en la calle

² CASELLAS, R. (1910). «L'Estil Imperi a Barcelona». *La Veu de Catalunya*, núm. 3834, 6 de enero, p. 3; núm. 3848, 20 de enero, p. 3; núm. 3876, 17 de febrero, p. 3.

³ QUÍLEZ CORELLA, F. M. (1999). «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del s. xix: El conjunt del Cercle Artístic de Sant Lluc i altres aportacions al catàleg del pintor». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 13, p. 141.

⁴ Alrededor del año 1830, el pintor Josep Arrau i Barba (1802-1872) manifestaba su reprobación ante el estilo de Josep Flaugier y sus discípulos, que consideraba «más convencional que verdadero, hijo de las máximas admitidas durante el último tercio del siglo pasado», y lamentaba que no se hubiera abandonado aún enteramente «buscar en las regiones fantásticas de la imaginación la belleza ideal, y no en la naturaleza, que tantos tipos nos ofrece de verdadera belleza». ARRAU I BARBA, J. (c. 1830). *El juramento de un artista, o Juan y Pepita. Relato histórico del primer tercio del siglo xix*. Barcelona: Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Ms. núm. 31, s.f.

⁵ Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), Q127, Comissió de Foment, exp. 735-Q, 12/8/1890.

⁶ TATJER, M. (2015). «La Barceloneta com a centre de producció i aprovisionament naval, 1750-1850». *Barcelona: Quaderns d'Història*, núm. 22, pp. 77-78.

d'en Gignàs, cerca de la Muralla de Mar, hasta su fallecimiento. Su hijo, Bartomeu Soler i Esteve († 1790), prosiguió con la fábrica de cordelería y se casó con Mariana Berga, hija de un cribador de Barcelona. Este matrimonio dio continuidad al negocio familiar con dos vástagos, que acabarían abasteciendo las embarcaciones regias tras obtener el título real para sus fábricas y el permiso para el uso de las reales armas como distintivo de sus negocios en la Barceloneta.

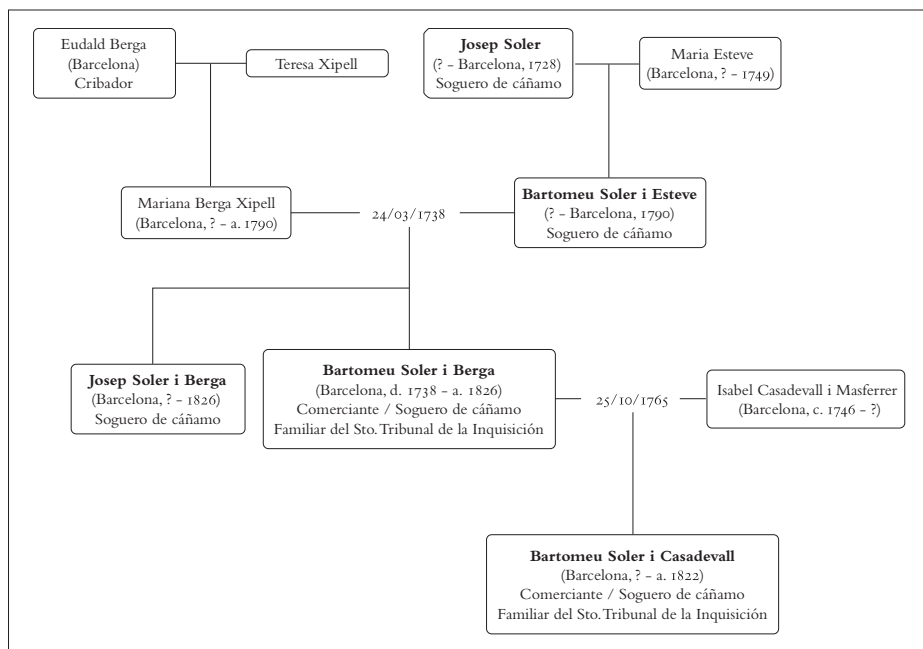


Figura 1. Linaje Soler (realización: M. M. Rovira, 2017).

Nuestro interés principal se centra en la figura de Bartomeu Soler i Berga († c. 1826), hijo del matrimonio, quien logró enriquecerse no solo con la fábrica de jarcia y el comercio de ultramar,⁷ sino también con el negocio del giro de vales reales o papel amonedado. En 1769, tres años después de su enlace con Isabel Casadevall, hija de un carpintero de Barcelona, el núcleo fa-

⁷ Su vertiente comercial viene dada por la adquisición de algunos bergantines, con los que inicia el negocio de ultramar. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Josep Clos i Trias, 1164/5, fól. 25v-26r (25/1/1802).

miliar de Bartomeu Soler i Berga pasó a habitar una vivienda situada en la esquina de la calle Rera Palau y del paseo de la Duana, es decir, al lado del Palacio del Virrey y frente a la Aduana vieja⁸ (fig. 2). Su localización, muy cercana a la de otros sogueros de Barcelona,⁹ suponía introducirse en el centro de la actividad económica comercial de la ciudad, de tal forma que podían controlar el ritmo de los mercados, además de disgregar su domicilio del espacio profesional en la Barceloneta.

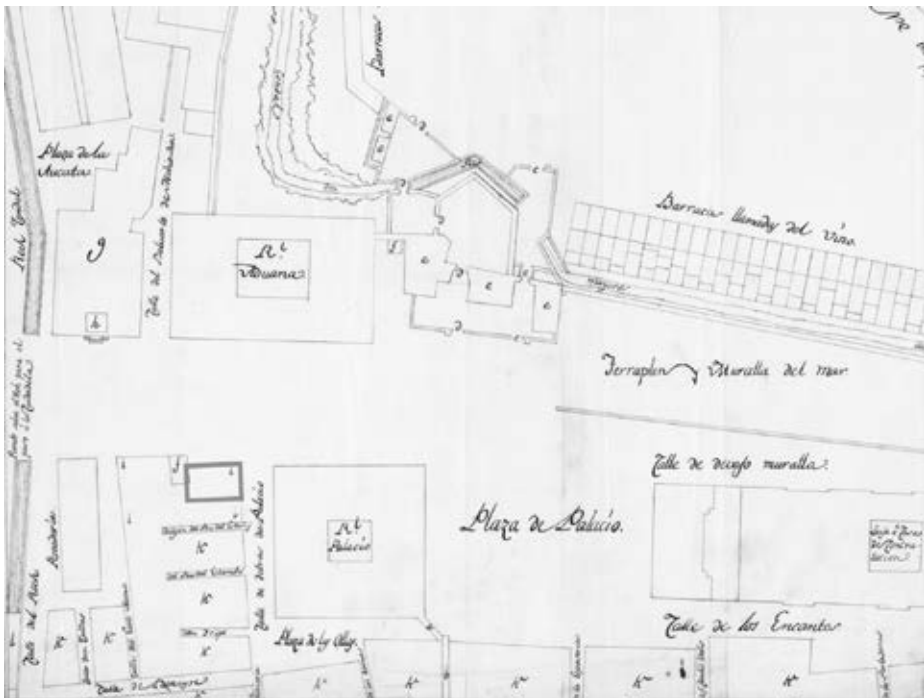


Figura 2. Antonio López Sopeña, *Plano que demuestra la situación del Real Palacio de esta ciudad, plaza de su nombre, Real Aduana, Lonja y puertas de la Marina y porciones de las islas de casas*, 20-IV-1802. Fuente: AHCB, Plànols, cota 6.1/1361.

⁸ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Cadastre, I-105, n. 1350.

⁹ Desde mediados del siglo XVIII, el catastro de Barcelona permite localizar en la calle Rera Palau, también conocida como Traspalacio, y sus calles colindantes a otras familias de sogueros, como las de Pablo Vergés, Jacinto Oriol, Pedro Ferrer, Ignacio Boixó y Jaume Gay, aunque van desapareciendo a medida que se acerca el fin de siglo. AHCB, Cadastre, I-75 (1776-1793), I-104 (1750-1763), I-105 (1766-1775), I-85 (1794-1836).

El crecimiento económico de la casa Soler, testimonio del panorama de prosperidad que protagonizó Barcelona en el último cuarto del setecientos, favoreció que entre 1790 y 1798 Bartomeu Soler i Berga solicitase el permiso municipal para modificar la fachada de su casa y derruir el interior de las edificaciones que había ido adquiriendo en la calle Rera Palau a fin de remodelar su residencia.¹⁰ Esta edificación renovada constituiría una muestra solemne del poder de la familia y un signo de modernidad.

Prueba fehaciente de la suntuosidad de la casa y del reconocimiento social de esta familia fue la visita real de Carlos IV y María Luisa de Austria en 1802, momento en el que las residencias de los comerciantes e industriales más importantes de Barcelona fueron destinadas al alojamiento de la alta nobleza madrileña que llegaba a la ciudad con motivo de esta visita. Por esta razón, Bartomeu Soler tuvo que hospedar en su casa a Diego Ventura de Guzmán (1738-1805), marqués de Montealegre y mayordomo mayor del rey de España.¹¹ Con todo, el culmen de su distinción social llegaría en 1803, cuando Bartomeu Soler i Berga y su hijo, Bartomeu Soler i Casadevall († c. 1822), obtuvieron el real privilegio para acomodar el real escudo en su fábrica de jarcias de la Barceloneta, por su servicio a la Real Armada.¹²

El proceso de remodelación de su vivienda fue documentado por Rafael de Amat i de Cortada, quinto barón de Maldà,¹³ quien escribió en su dietario que la nueva casa de los Soler había sido construida con las comisiones que les había aportado el giro de vales reales.¹⁴ Con ello, a finales del mes de noviembre de 1797, la vivienda ya tenía de nuevo realizadas las paredes y las aper-

¹⁰ AHCB, Obrería, 1C-XIV-c53, 30/8/1790; 1C-XIV-c60, 9/1/1796; 1C-XIV-c61, 27/7/1797; Cadastre, I-34, p. 2012.

¹¹ AHCB, Ms. A-225, p. 389, 16/9/1802; citado por PÉREZ SAMPER, M. A. (1973). *Barcelona, corte: la visita de Carlos IV en 1802*. Barcelona: Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, p. 97; y GARCÍA SÁNCHEZ, L. (1998). *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802* [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 301.

¹² Este se concedió después de haber justificado las provisiones con las que se abastecía a la Real Armada y los 300 reales de vellón que debían proporcionar al fondo de la Caja de Consolidación de Vales Reales, conforme a la disposición de la real cédula de 1801. AHPB, Josep Clos i Trias, 1164/13, 1807, fols. 432r-434v.

¹³ Debo el conocimiento de numerosas de las referencias del barón de Maldà sobre la casa Soler a Lluís Bertran Xirau, que en 2017 defendió su tesis doctoral, *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*, en la Universidad de Poitiers. Su trabajo trata sobre los espacios barceloneses donde se desarrolló la actividad musical en la segunda mitad del siglo XVIII, para lo cual Bertran realizó un exhaustivo vaciado del dietario del barón de Maldà que se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB).

¹⁴ AHCB, Ms. A-220, pp. 45-47, 16/1/1800.

turas para los balcones;¹⁵ y en abril de 1798, según se añadió en el dietario, la casa y la tienda se habían agrandado y tenían dieciséis balcones, un mirador y un portal redondo.¹⁶

La fachada exterior de la vivienda de los Soler se puede apreciar en algunos grabados de principios del siglo XIX (fig. 3), en los cuales aparece una construcción clasicista, con numerosos balcones y con el mirador que describía el barón de Maldà y que después sería un elemento presente también en la residencia de otros vecinos.¹⁷



Figura 3. CHAPUY, N., *Vista de la Aduana* (1842). En: *L'Espagne, vue des principales villes de ce royaume*. París, Bulla. Fuente: AHCB, Plànols, cota F3-C3.

Una vez finalizada la reestructuración de la vivienda, los Soler encargaron su decoración con programas pictóricos, uno de los cuales fue el que ornamentó el salón de pequeños conciertos, realizado por Josep Flaugier alrededor del año 1798. El mismo barón de Maldà tuvo la oportunidad de visitar la renovada casa de Bartomeu Soler en el año 1800, con el pretexto

¹⁵ AHCB, Ms. A-215, p. 514. 3/11/1797.

¹⁶ AHCB, Ms. A-216, p. 324, 24/4/1798.

¹⁷ En 1826, Antònia Roca, viuda de Josep Roca, modifica las aberturas de las fachadas de su vivienda y realiza un mirador en la calle Rera Palau, esquina Bonaire. AHCB, Obreria, 1C-XIV-c97, 20/9/1826.

de asistir a un concierto de música que Soler organizaba habitualmente en sus aposentos con la orquesta de músicos de la basílica de Santa Maria del Mar.¹⁸ El autor afirmaba que el salón de conciertos estaba decorado con «pinturas que representaban inanimadas ninfas y diosas, pinturas muy finas de Flaugier, el famoso pintor gabacho de finales de siglo», y añadía que también tenía pintado así su techo, dorado y con una primorosa araña de cristal.¹⁹

La decisión de los Soler de ornamentar las estancias de música con motivos mitológicos no es un caso excepcional, ya que el mismo barón de Maldà recogía que el salón de conciertos de la casa del barón de Rocafort, situada en la esquina de la Rambla con la calle de la Canuda, disponía de arrimaderos que representaban fábulas de los dioses.²⁰ Por consiguiente, el salón de la casa Soler constituía un nuevo ejemplo de la profusión decorativa que ocupaba las paredes y los techos de los salones donde tenía lugar la vida pública de esta familia.

Por desgracia, el barón de Maldà no especificó qué escenas mitológicas habían sido representadas, por lo que ignoramos qué temas se escogieron y qué relación tendrían con el uso que se le daba al salón, si bien es probable que incluyeran alguna alegoría marítima relacionada con las actividades profesionales de los comitentes de la obra. Lo que sí se destila es que estas decoraciones evidenciaban el poder económico de sus propietarios y eran objeto de interés y consideración por parte de quienes las contemplaban, así como que destacaban el cambio de gusto experimentado en la época, tanto en la indumentaria como en el aparato ornamental.

Finalmente, cabe comentar que desconocemos si las pinturas de este salón fueron preservadas cuando la vivienda pasó a manos del comerciante Josep Safont, en 1832, y si se llegaron a amparar de la demolición de la casa que se efectuó en 1890. En cualquier caso, aún se conservan en colecciones particulares algunos testimonios de otras composiciones con motivos mitológicos de diosas y ninfas que también han sido atribuidas a Flaugier, como el tondo de Las Horas que fotografió Josep Gudiol i Ricart en 1978 y que de-

¹⁸ AHCB, Ms. A-220, p. 22, 9/1/1800; E. AB. y MH. (1836). *Suplemento al Diccionario o Biografía universal compendiada*. Barcelona: Librería de los Editores Antonio y Francisco Oliva, p. 32.

¹⁹ AHCB, Ms. A-220, pp. 45-47, 16/1/1800; citado por BERTRAN XIRAU, LL. (2017), *Musique en lieu... op. cit.*, p. 181.

²⁰ SUBIRANA REBULL, R. M., TRIADÓ, J. R. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins a la segona meitat del segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 28-1, pp. 529-530.

coró el techo de alguna *casa gran* en Cataluña, desarrollando un lenguaje similar al que el artista francés debió emplear en la casa Soler.²¹

LAS PINTURAS DE LA CASA ALBA

El conjunto de la casa Soler es solo un ejemplo de los numerosos programas ornamentales de temática mitológica que Flaugier pudo realizar a finales del siglo XVIII en las *cases grans*²² catalanas. Dentro de este género, otro asunto habitual en los salones de música fue la representación de escenas de la historia de Roma narradas en los poemas de la *Eneida* de Virgilio, la *Ilíada* de Homero y la *Biblioteca* de Pseudo Apolodoro.

Este tipo de programas dedicados a la historia épica fueron creados por encargo tanto de la clase noble y aristocrática como de la burguesía. Este es el caso, por ejemplo, de la casa Serra (antes Clarós), situada en la desaparecida calle Riera de Sant Joan de Barcelona y de la cual aún se conservan nueve telas realizadas por Francesc Pla, el Vigatà (1743-1805).²³ En el caso de Flaugier, contamos con dos ciclos sobre la historia de Troya y el héroe Eneas, de los cuales desconocemos su origen, aunque sabemos que se llegaron a exponer de forma conjunta en el Museo de las Artes Decorativas del Palacio de la Virreina a mediados del siglo XX²⁴ y que en la actualidad se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Por lo que respecta al primer ciclo, se trata de tres pinturas al óleo de gran formato (2 m de ancho por 1,5 m de alto) que representan el juicio de Paris, el rapto de Helena y la huida de Troya de Eneas, Anquises y Ascanio. El origen de las pinturas aún es impreciso y la primera noticia bibliográfica que tenemos sobre este conjunto data de 1955, cuando Joaquim Folch i Torres publicó un artículo centrado en la producción artística de Josep Flaugier en la provincia de Tarragona y comentó que «también (aunque la tradición no lo dijo) existieron en la villa de Montblanch las [pinturas] de una casa señorial, reconocidas hace pocos años como obra del pintor y cuyos plafones murales, pintados al óleo, se hallan hoy en el Museo de la Virreina de Bar-

²¹ Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH), Fons Arxiu Fotogràfic Mas, G69054; fotografía reproducida en QUÍLEZ CORELLA, F. M. (1999), «Pau Rigalt...», *op. cit.*, p. 153.

²² Término catalán con que se hacía referencia a viviendas urbanas de uso privado.

²³ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2008), *op. cit.*, pp. 541-542.

²⁴ VV. AA. (1954). *Guía de los museos de arte, historia y arqueología de la provincia de Barcelona*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, p. 69.

celona».²⁵ Asimismo, existe una referencia anterior que podríamos relacionar con esta noticia, ya que es posible que estas obras sean las mismas atribuidas a Flaugier que el catálogo de la Exposición de Arte Antiguo que se celebró en Barcelona en 1902 localizaba en Montblanc.²⁶

Las fotografías pertenecientes al fondo personal de la familia Alba (figs. 4-7) permiten comprobar que en la década de 1940 las obras estuvieron expuestas en uno de los salones de la casa familiar en Montblanc;²⁷ hasta que en el año 1948, tal y como evidencian los registros de adquisición de la Junta de Museos, las tres pinturas al óleo fueron examinadas por Francesc de Paula Bofill, conservador del Museo de Artes Decorativas de Barcelona, y fueron adquiridas a Francisco de Alba Campà el 3 de enero de 1949 por 115.000 pesetas, junto con otros muebles del siglo XVIII que había en la casa. Las obras se depositaron en el Palacio de la Virreina el 18 de enero de 1949.²⁸

Francisco de Alba Campà (1901-1975), practicante de asistencia pública en Barcelona, era descendiente de una familia de notarios que entre los siglos XVII y XVIII establecieron su residencia en la vivienda conocida como casa Alba en Montblanc. A partir de 1781, el notario Josep Ramon Alba Ferrer se trasladó a vivir a Reus, donde su esposa, Maria Francesca Milà Marc, tenía la casa familiar, pero el linaje mantuvo la propiedad de la casa de Montblanc hasta mediados del siglo XX.

Así pues, en lo concerniente al origen de las pinturas, en 1836, el primer biógrafo del artista afirmó que Josep Flaugier se estableció durante una etapa de su vida en la provincia de Tarragona y que realizó varios encargos en Reus, Montblanc y otros pueblos de Cataluña, como el documentado en la sacristía de Poblet.²⁹ Aun así, las fotografías del interior del salón principal de la casa Alba en 1947 (figs. 4-7) no nos permiten estar completamente seguros de que estas estuvieran expuestas en su espacio original, ya que las

²⁵ FOLCH I TORRES, J. (1955). «Obras del pintor Flaugier en tierras tarraconenses». *Destino*, núm. 956, pp. 28-29; ALCOLEA GIL, S. (1961-1962). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XV, p. 74.

²⁶ BOFARULL SANS, C. de (1902). *Catálogo de la exposición de arte antiguo*. Barcelona: Rep. Artísticas Thomas, p. 101.

²⁷ También fueron fotografiadas por Vicenç Baldrich, aunque se recortó el fondo de la imagen y solo se pueden observar los cuadros. Arxiu Comarcal de la Conca de Barberà (ACCB), Fons Vicenç Baldrich, CAT. ACCB310-88-N-151; FUGUET I SANS, J.; PLAZA I ARQUÉ, C. (2008). *Història de la Conca de Barberà: història de l'art*. Montblanc: Consell Comarcal de la Conca de Barberà, p. 387.

²⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria, Adquisicions d'obres destinades als museus, 1949, s.f.

²⁹ E. AB. y MH. (1836), *Suplemento... op. cit.*, p. 32.



Figuras 4, 5, 6 y 7. Las pinturas de Josep Flaugier sobre la historia de la guerra de Troya expuestas en un salón de la casa Alba de Montblanc, antes de su venta en 1949.
Fuente: Colección particular (fotografías de la autora).



Figuras 8 y 9. Josep Flaugier, *El incendio de Troya* y *El rapto de Helena*. Depósito del Museo Nacional de Arte de Cataluña, refs. MNAC 47326-00 y MNAC 47327-00 (fotografías de la autora, 2017).

arquitecturas ficticias y molduras representadas en los muros del salón no coinciden con las proporciones de las pinturas al óleo de Flaugier: el pintor podría haberlas hecho por encargo del notario Salvador Alba Molins († 1807) o de Josep Ramon Alba Ferrer († 1820) para otro salón de la casa de Montblanc. Sin embargo, tampoco podemos descartar que provinieran de otra residencia, como la casa Alba (antes Milà) de Reus, y que fueran trasladadas posteriormente por algún miembro de la familia.³⁰

En la actualidad, las pinturas *El incendio de Troya* y *El rapto de Helena* se conservan en los depósitos del Museo Nacional de Arte de Cataluña, mientras que la tercera, *El juicio de París*, está expuesta en el Salón Carlos III del Ayuntamiento de Barcelona (figs. 8-10).³¹

³⁰ A Josep Flaugier se le atribuyen varios encargos de programas pictóricos en Reus, como el techo del salón principal de la casa de Ferran Miró, derruido el 1973, o dos de los cuadros del salón noble de la casa Bofarull, vid. MASERAS, A. (1933). «Una decoració de Josep Flaugier al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 22, p. 69; FOLCH I TORRES, J. (1955), «Obras...», *op. cit.*, p. 28; QUÍLEZ CORELLA, F. M. (2010). «L'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Palau Bofarull de Reus». En: ARNAVAT, A. (dir.). *El Palau Bofarull i l'arquitectura reusenca del segle XVIII*. Tarragona: Diputació de Tarragona, pp. 79, 81-84 y 173.

³¹ MNAC 47326-00; MNAC 47326-00; MNAC 47328-00.



Figura 10. Josep Flaugier. *El juicio de Paris*. Salón de Carlos III del Ayuntamiento de Barcelona, ref. MNAC 47328-00 (fotografía de la autora, 2017).

CONJUNTO SOBRE LA HISTORIA DE ENEAS

En los depósitos del Museo Nacional de Arte de Cataluña también se conservan otros seis plafones al óleo atribuidos a Josep Flaugier y dedicados a la historia de Eneas.³² Aunque aún desconocemos el origen de estas obras, sabemos que fueron adquiridas a Joaquim Folch i Torres, e ingresaron en los Museos de Arte del Ayuntamiento de Barcelona el 7 de julio de 1947,³³ para ser expuestas en el Museo de Artes Decorativas del Palacio de la Virreina.

³² MNAC 42397-000, 42398-000, 42399-000, 42400-000, 42401-000, 42402-000.

³³ ANC, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de secretaria, Adquisicions d'obres destinades als museus, 1947, fól. 2r, ANC1-715-T-3069.

Este hecho, junto con la adquisición de las obras de la casa Alba en 1949, demuestra que los comisarios se propusieron destacar en una sala del museo municipal las decoraciones que Flaugier realizó sobre temática mitológica en las residencias de la nobleza y la burguesía catalanas como una muestra de la creación prolífica de un pintor significativo para la historia de la pintura de Cataluña y para sus instituciones académicas.

Por lo que respecta a la temática de las composiciones, tal y como afirma Victoria Ramírez, las series históricas sobre Troya y las hazañas de sus héroes fueron difundidas con gran éxito desde finales del siglo XII, momento al que se remontan sus primeras traducciones a lenguas romances, aunque su profusión se desarrollaría a partir del siglo XVI.³⁴ Era una temática que gustaba a la aristocracia y a la nobleza, ya que permitía reflejar los deseos y las aspiraciones sociales y económicas del comisario, el cual anhelaba verse y ser reconocido en la historia de personajes heroicos.

CONCLUSIONES

Mediante este estudio hemos tratado de indagar en el origen de algunos conjuntos pictóricos realizados por Josep Flaugier a partir de los testimonios contemporáneos sobre ellos o de las referencias gráficas y bibliográficas realizadas posteriormente. Como ya han destacado algunos de los últimos estudios sobre conjuntos pictóricos de finales del setecientos en Cataluña,³⁵ el uso de las imágenes como instrumento de legitimación social de sus comi-

³⁴ RAMÍREZ RUIZ, V. (2013). *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 92.

³⁵ BARBA, M. (2017). *Un palau de Barcelona: història del Palau Savassona*. Barcelona: RBA, La Magrana, pp. 83-84; FIGUERAS, J. (2003). «La decoració de la casa Ribera de Barcelona». *Pedralbes*, núm. 23, pp. 579-606; GARCÍA PONS, S. (2001). «Les pintures del sostre del saló principal de la planta noble de la Casa-Museu Castellarnau». En: *Casa Castellarnau: família, història i art a Tarragona*. Tarragona: Bibliòfils de Tarragona, pp. 125-151; GARCÍA SÁNCHEZ, B. (2003). «Las pinturas del salón noble de la Casa Castellarnau de Tarragona: ¿Reflejo pictórico del patrimonio de una familia?». *Pedralbes*, núm. 23, pp. 561-578; SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». *Pedralbes*, núm. 28, pp. 503-550; SUBIRANA REBULL, R. M.; VALLUGERA, A. (2013). «Erasmè de Gònima. De fabricant d'indianes a l'estatus nobiliari. Preservació patrimonial». En: *Actes del VII Congrés d'Història Moderna de Catalunya: «Catalunya, entre la guerra i la pau, 1713, 1813»*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 609-628; VALLUGERA, A. (2015). «El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmerola: arte, poder y legitimación social en la Barcelona del setecientos». *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, núm. 7, pp. 43-57.

tentes justifica el encargo de estas obras a pintores reputados como decoradores en el momento. En este sentido, consideramos que la elección de Flaugier reflejaba, a su vez, un cambio de gusto en el lenguaje figurativo hacia un estilo imperio que no era del agrado de todos, como bien demuestran las observaciones de Rafael de Amat i de Cortada en su dietario.

De todas formas, aún hay mucho por investigar en relación con el periplo del artista en Barcelona, Tarragona, Reus y Montblanc. Tal vez algún día podamos esclarecer el origen de las numerosas obras que se conservan en la actualidad en el sector museístico y de las que circulan en el ámbito del mercado del arte, así como discernir qué pinturas atribuidas a Flaugier realmente fueron realizadas por el artista y cuáles son obra de sus discípulos y seguidores.

EL PALACIO DE LA ANTIGUA ADUANA DE BARCELONA. ARTE, COMERCIO Y POLÍTICA EN EL PLA DE PALAU

Laura García Sánchez
Universidad de Barcelona

Secuenciar la historia constructiva y funcional del antiguo palacio de la Aduana de Barcelona es una tarea creativa e interesante que ofrece, a día de hoy, algunos episodios cronológicos aún por clarificar, especialmente aquellos que hacen referencia a sus años iniciales y a la intervención del marqués de Roncali.¹ La mayor parte de los historiadores interesados en el edificio se han aproximado al mismo desde un criterio amplio,² analizando con relativa profundidad desde puntuales aspectos arquitectónicos hasta la decoración pictórica de sus diferentes salas y salones. Así, a la espera de la oportunidad de consultar la documentación conservada de su antiguo archivo, la información más relevante hace referencia a su cronología y ubicación. El edificio fue proyectado en 1790 junto al Portal del Mar, la entrada marítima de la ciudad, y finalizado dos años después. La necesidad de ejercer un férreo control sobre el gran aumento de mercaderías procedentes del cercano puerto durante los últimos años del siglo XVIII fue un motivo más que suficiente para justificar su construcción.³

Por entonces, el Pla de Palau, nombre con el que se designa el lugar donde se ubica, era el centro comercial de la ciudad y su plaza más grande, con el edificio de la Lonja y el propio palacio de la Aduana como puntos de referencia.⁴ Sus orígenes, obviamente, tienen una estrecha relación con el mar y, según el historiador Duran i Sanpere, aquel espacio era al principio una extensión natural de la playa que acabó unida a unas pequeñas islas rocosas

¹ Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación «ACPA2 - Arte y cultura en la Barcelona moderna (ss. XVII-XVIII). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental» (PGC2018-093424-B-I00), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² Suele ser mencionado en libros genéricos de arquitectura y urbanismo de Barcelona.

³ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2017). «El Palacio de la Aduana de Barcelona, testimonio artístico e histórico de la vida de la ciudad». *Arte y Patrimonio*, núm. 2, pp. 59-83.

⁴ RISQUES I CORBELLA, M. (2008). *El Palau de la Duana de Barcelona. De Govern Civil a Delegació del Govern*. Barcelona: Delegació del Govern en Catalunya, p. 12.

salientes de un mar de escasa profundidad.⁵ Con el tiempo, esta plaza fue tejiendo su propia historia dentro del desarrollo urbanístico de Barcelona,⁶ con una primera época básicamente comercial. Las mercancías desembarcadas en el cercano puerto impulsaron unas necesarias transacciones entre importadores y revendedores,⁷ quienes, hasta la construcción del denominado Pallol o Porxo del Forment d'Avall por iniciativa del Consejo de la Ciudad (1387-1389), se reunían en barracas y alhóndigas. Este cobertizo o *porxo* era en realidad un edificio cubierto, de estructura cuadrada, que inicialmente tenía una sola planta, con amplias arcadas abiertas al exterior y suelo enlosado para una mejor conservación de los granos.⁸ Su autoría se atribuye a los maestros de obras Arnau Bargués y Ramon Vilardell,⁹ y, a pesar de que, según Bruniquer, el conjunto fue definido por sus contemporáneos como «noble i vell», tan solo está documentada la participación de ambos en tareas de pavimentación.¹⁰ Su función era, por tanto, la de depósito de harinas y trigo u otros cereales descargados en el puerto que no se habían vendido o transportado a la ciudad durante el día.

⁵ DURAN I SANPERE, A. (1973). *Barcelona i la seva historia. La formació d'una gran ciutat*. Barcelona: Edicions Curial, vol. 1, p. 441.

⁶ PI I ARIMON, A. (1854). *Barcelona antigua y moderna, ó Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, vol. 1, p. 383; AINAUD, J.; GUDIOL, J.; VERRIÉ, F. P. (1947). *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*. Madrid: CSIC; FERNÁNDEZ, M., et al. (1985). *Passat i present de Barcelona (II). Materials per l'estudi del medi urbà*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

⁷ ALEMANY, J. (1998). *El Port de Barcelona*. Barcelona: Lunwerg Editores, p. 23.

⁸ BERNAUS I VIDAL, M. (2003). «Els espais arquitectònics de la indústria i el comerç». En: CUBELES, A.; GRAU, R. (eds.). *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona. Barcelona: Quaderns d'Història*, núm. 8, p. 113. La autora indica que, entre los años 1390 y 1391, el municipio barcelonés destinó 1.200 libras a la obra de un porche cercano a la pescadería, que podría ser el Porxo del Forment (AHCB, 1B-XI, 15, fols. 132r, 137v, 155v, 167r).

⁹ TERÉS TOMÀS, M. R. (1982). «Arnau Bagués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IX, pp. 72-88; MARTÍNEZ COLOMÉ, R. «Arnau Bargués, un mestre d'obres professional». *Culturalia*, 15 de julio de 2011. <https://blogculturalia.net/2011/07/15/article-arnau-bargues-un-mestre-dobres-professional/> [consulta en línea: noviembre de 2020].

¹⁰ GILABERT I BRUNIKUER, E. (1916). *Cerimonial dels magnífics consellers i regiment de la ciutat de Barcelona, o Rúbriques de Bruniquer*, vol. IV, pp. 168 y 170. Citado por BERNAUS I VIDAL, M. (2003). «Els espais arquitectònics de la indústria...», *op. cit.*, p. 113. Pese a la estructura funcional del edificio, Bernaus i Vidal indica que tanto el gasto económico como la participación de ambos maestros en el empedrado efectuado entre 1391 y 1393 subrayan su autoría en todo el conjunto y aporta la idea de una cuidadosa atención en su construcción. Véase también CUBELES I BONET, A. (2001). «Poder públic i llançament urbanístic en el segle XIV». En: CUBELES, A.; GRAU, R. (eds.). *El procés urbà...*, *op. cit.*, pp. 35-64.

A lo largo del siglo xv, sin embargo, el Porxo del Forment fue paulatinamente adaptando sus funciones a nuevas necesidades. Así, en 1441, el Consejo Municipal acordó construir en la parte superior un *hala dels draps* o lonja de pañeros, espacio utilizado para el reconocimiento de los tejidos de lana en el que se comprobaba su calidad y se sellaba su garantía. Esta parte fue inaugurada tres años después.¹¹ La intención era que este producto principal manufacturado de la ciudad contase con su propio mercado cubierto:

Tot d'una, la comissió i el mestre d'obres municipal, Joan Vidal, reberen una proposta [...]: es tractava d'aixecar un pis sobre el porxo del Forment, que evitava l'ocupació de nous solars i al mateix temps representava un cost menor, atès que els fonaments ja estaven fets i només caldria reforçar els murs de l'edifici preexistent. Les obres no van durar gaire temps, i la casa —que va costar més diners dels previstos inicialment— estava ja finalitzada al novembre de 1443. Com succeïa amb el porxo del Forment o del Blat que hi havia a sota, els barcelonins la qualificaven de noble i vella, i per bé que nosaltres no hem pogut documentar cap intenció purament estètica en el seu plantejament, és interessant destacar la importància que, a l'hora de definir la forma particular de l'edifici, es va atorgar a la seva susceptibilitat de ser modificada amb facilitat, i/o reutilitzada. Així, quan en un primer moment es parlà d'un claustre amb quatre galeries, s'hi afegí que es construís de manera que s'hi pogués afegir un pis al damunt si en el futur fos necessari, i, quan finalment s'optà per aixecar un pis sobre el porxo del Blat, s'afirmà que sempre es podria utilitzar —com així va succeir a partir del segle xvi— com a magatzem de forments.¹²

Durante el siglo xvi,¹³ las autoridades decidieron modificar de nuevo el edificio y destinar esta *hala* a sala de armas, si bien al principio no se dedicó en exclusiva a custodiar objetos armamentísticos. Su construcción se dilató en el tiempo por problemas económicos y no se finalizó hasta 1608, aunque en 1598 ya empezó a reunir material bélico. Su distribución correspondió a un piso alto de cuatro salones con capacidad para dotar a treinta mil hombres. Fueron dos, por tanto, las funciones que ejerció a la par el edificio:

¹¹ DURAN I SANPERE, A. (1973). *Barcelona i la seva història...*, op. cit., p. 443. Este privilegio vino a solaparse con el que ya se realizaba en el General o Casa de la Bolla, un edificio construido por la Generalitat en el siglo xv en el mismo frente marítimo; BOFARULL, A. de (1855). *Guia-Cicerone de Barcelona: o sea viajes por la ciudad, con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos*. Valencia: Librerías París-Valencia.

¹² BERNAUS I VIDAL, M. (2003). «Els espais arquitectònics de la indústria...», op. cit., p. 115.

¹³ Ainaud, Gudiol y Verrié (1947) proponen la fecha de 1553. Duran i Sanpere (1973), la de 1514.

por un lado, la de almacén, en la parte baja, del cereal más indispensable para las necesidades del pueblo como precaución contra un azote de hambre; y, por otro, la de acopiar artefactos que, en circunstancias peligrosas, convertirían a anónimos ciudadanos en defensores de la ciudad y que podrían luchar por la causa si llegaba la amenaza de una guerra.¹⁴ En 1617-1618 se construyó un claustro de dos pisos en la parte posterior, obra de Francesc Sociés.¹⁵ Finalizada la guerra dels Segadors (1652), el inmueble fue confiscado por Felipe V para ser utilizado como residencia del virrey de Cataluña y, entre 1668 y 1688, por orden del virrey Vicente Gonzaga Doria, fue profundamente reformado según la traza del carmelita descalzo fray Josep de la Concepció,¹⁶ quien, sin embargo, se mostró respetuoso con el edificio precedente. Tenía planta cuadrangular con patio central, tres niveles con balcones y fachada con elementos góticos.¹⁷ Tras el decreto de Nueva Planta, donde quedó abolida la figura del virrey, pasó a ser la sede del capitán general de Cataluña (1716-1846), la primera autoridad militar del lugar.

Hasta su completa desaparición en un incendio en 1875, ejerció funciones de mansión real para Felipe V, el archiduque Carlos de Austria, Carlos IV, Fernando VII, Isabel II¹⁸ y María Cristina de Borbón Dos-Sicilias (fig. 1 y 2).

A mediados del siglo XIX, la fachada del edificio tenía un reloj en el frontón rectangular que la coronaba y dos elegantes tribunas en los extremos de la planta principal (fig. 3), resultado de las diversas intervenciones realizadas a lo largo del tiempo tras el cambio efectuado por fray Josep de la Concepció:

[...] se habilitó para recibir á S. M. la Reina Doña Isabel II, habiéndose hecho desde dicha época [1844] diferentes obras de comodidad y de adorno con el fin de hacer mas agradable su estancia á las augustas personas cuando se dignan pasar á esta ciudad. Se han reformado las cuatro fachadas del edificio quitando los bal-

¹⁴ Ninguna de las fuentes bibliográficas consultadas es coincidente en el momento de precisar la fecha o la época en la que cesó la actividad con los tejidos de lana.

¹⁵ PERELLÓ, M. A. (1996). *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; VV. AA. (1998). *Art de Catalunya*, vol. III. *Urbanisme, arquitectura civil i industrial*. Barcelona: Edicions L'Isard, p. 206.

¹⁶ NARVÁEZ CASES, C. (2002-2003). «El tracista Fra Josep de la Concepció: revisió històrica i noves atribucions». *Locvs Amoenus*, 6, pp. 257-270. De la misma autora (2004), *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Curial Edicions Catalanes.

¹⁷ DURAN I SANPERE (1973). *Barcelona i la seva historia...*, op. cit., p. 442.

¹⁸ La reina Isabel II utilizó el inmueble como residencia privada durante su visita a Barcelona en tres ocasiones diferentes. A partir de la segunda, correspondiente a 1846, el edificio pasó a ser conocido oficialmente como Palacio Real.

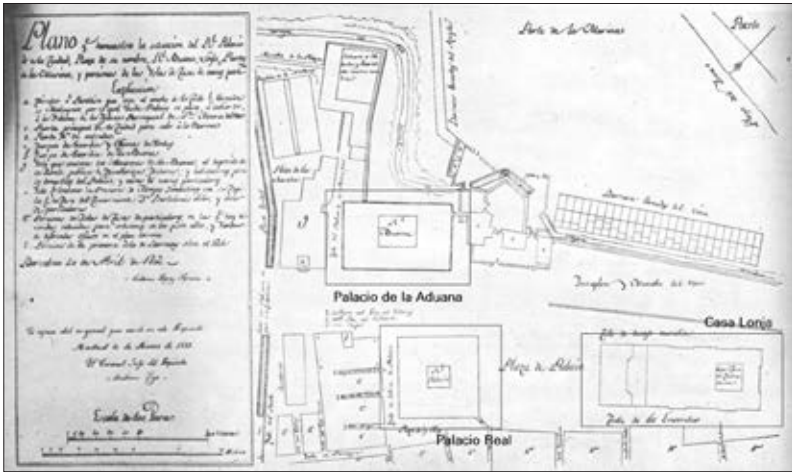


Figura 1. *Plano general de Barcelona de 1802*, de Antonio López Sopeña y Antonio Rojí Dinares. Leyenda: «Plano que demuestra la situación del R.I. Palacio de esta Ciudad, Plaza de Su Nombre, R.I. Aduana, Lonja, Puertas de la Marina y porciones de islas de casas de varios particulares». Fuente: AHCB.



Figura 2. Palacio Real. Fuente: litografía de Isidore Laurent Deroy, h. 1850.

cones salientes, poniendo otros de hierro colado, al nivel de la pared de diferentes dibujos al estilo gótico: se han construido dos magnificas tribunas, con un balcon saliente en el centro, de exquisito gusto, los cristales son de diferentes colores, habiéndose pintado y decorado las paredes al estilo gótico que tenia primitiva-

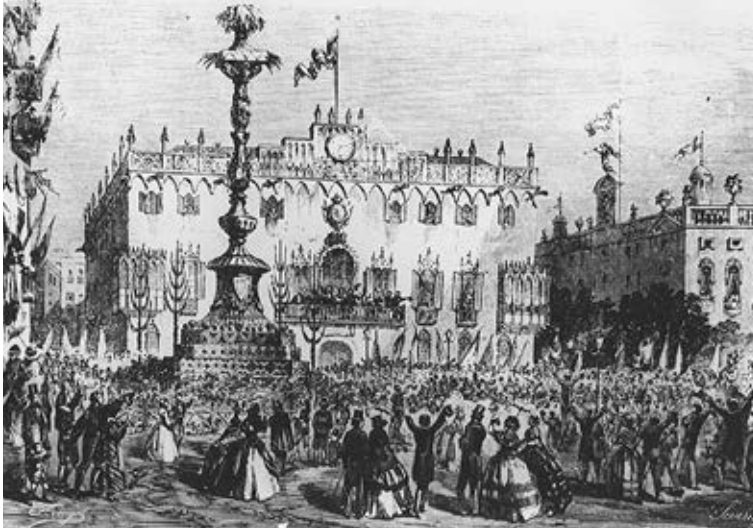


Figura 3. Concentración de artesanos de Barcelona en honor de la reina Isabel II el 23 de septiembre de 1860. Fuente: MCU, Archivos Estatales.

mente: en el centro se ha colocado un reloj, que se ilumina por la noche, el primero que ha habido en esta ciudad, de esta clase. El interior[,] aunque no ofrece la grandiosidad de otros palacios, se halla tan bien arreglado que no le falta nada que desear; el salon del trono infunde cierto respeto y admiracion, asi como las salas del despacho y recibimiento; á lo que contribuyen mucho sus bien adecuadas pinturas y ricos muebles que las decoran, trabajados en el país.¹⁹

En este mismo lugar, lejos aún de la denominación de plaza, existía la Casa Lonja, construcción que debe a Pedro el Ceremonioso (1380) la voluntad de crear un espacio cerrado para que los comerciantes barceloneses pudiesen realizar con mayor seguridad y comodidad el elevado número de transacciones económicas propias de su oficio. Durante los siglos XVI y XVII, este ámbito fue ampliado y, en tiempos de Felipe V, ejerció las funciones de cuartel, circunstancia que, unida a otros avatares perniciosos previos, no ayudó a conservar el edificio.²⁰ La Real Junta Particular de Comercio de

¹⁹ SAURI, M.; MATAS, J. (1849). *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo o sea Guia general de Barcelona*. Valladolid: Maxtor, p. 131; PI I ARIMON, A. (1854). *Barcelona antigua y moderna...*, *op. cit.*, p. 386.

²⁰ BERNAUS I VIDAL, M.; CABALLÉ I CRIVILLÉS, G. (2003). «De Llotja de mercaders a caserna militar: la Llotja de Barcelona a l'època moderna». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 23, pp. 781-796.

Barcelona,²¹ impulsora de los nuevos avances técnicos y científicos, consiguió recuperarlo y restaurarlo a finales del siglo XVIII, fecha a la que corresponde su nueva fachada de estilo neoclásico. Además de la Casa de la Bolla y la habitual presencia de cambistas, completaba el carácter comercial de aquel espacio el propio palacio de la Aduana. A partir de entonces, todas las modificaciones realizadas en los edificios de la plaza respondieron a la intención de asentar el carácter del lugar, ya defendido por la Muralla de Mar y convertido en un emplazamiento seguro y al resguardo de inesperadas sorpresas bélicas.²² Su urbanización se alargó hasta el siglo XIX con la famosa casa de pisos de vecinos conocida como los Porxos d'en Xifré (1836), construcción que ayudó a definir la fachada marítima de la ciudad y completó la regularización del plano.²³

EL MARQUÉS DE RONCALI Y EL PALACIO DE LA ADUANA. UN EPISODIO PUNTUAL DE ALOJAMIENTO REAL

De la figura de Juan Miguel de Roncali y de Stefanis,²⁴ el ya citado marqués de Roncali, artífice de la construcción del palacio de la Aduana, queda aún

²¹ La Real Junta Particular de Comercio, más conocida como Junta de Comercio, fue una institución creada por Fernando VI en 1758. Su principal objetivo fue favorecer la práctica artística con el propósito de fomentar e impulsar, al principio, el desarrollo del tejido industrial catalán, creando una serie de escuelas centradas en la formación del personal especializado que el comercio y las nuevas industrias exigían. Asumió así la responsabilidad de la decoración escultórica y pictórica de edificios como el palacio de la Aduana y la Casa Lonja. CAPMANY, A. de (1779). *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Sancha, p. 125; BASSEGODA I NONELL, J. (1986). *La Casa Lonja de Mar de Barcelona: estudio histórico, crítico y descriptivo del edificio y de sus colecciones de escultura y pintura*. Barcelona: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, p. 57.

²² GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2015). «La plaça de Palau i el Portal de Mar: un projecte de l'urbanisme neoclàssic». En: GRAU, R. (ed.). *Barcelona i el mar. Activitat portuària i façana litoral, segles XVIII-XIX. Barcelona: Quaderns d'Història*, núm. 22, pp. 49-54.

²³ Los Porxos d'en Xifré evidencian ecos del estilo de la Rue de Rivoli de París, de Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine, con sus característicos soportales a lo largo de gran parte de su trazado. MONTANER I MARTORELL, J. M. (1990). *La modernització de l'utilatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 626-633; REMESAR, A.; RÍOS, M. (2018). «Barcelona s. XVIII, un paisaje en construcción. Bases para el espacio público». *On the w@terfront*, vol. 60, nr 1, 10 de enero, pp. 68-69. <https://docplayer.es/85542536-Barcelona-s-xviii-un-paisaje-en-construccion.html> [consulta en línea: agosto de 2020].

²⁴ Nació en Cádiz en 1729 y murió en Cornellá de Llobregat (Barcelona) en 1794.

pendiente un exhaustivo estudio de todo cuanto realizó tanto en España como en América, al margen de un correcto análisis sobre su importante papel en el urbanismo barcelonés. Los datos relativos a su biografía y obras realizadas se repiten en los libros de arquitectura,²⁵ diccionarios,²⁶ manuales²⁷ u otro tipo de publicaciones más actuales centradas de una forma más completa en la labor de los ingenieros militares²⁸ —su profesión, aunque es cierto que también desarrolló una fructífera carrera militar—. Por entonces, la polivalencia de los ingenieros militares y sus campos de actuación presentaba un amplio abanico, que iba desde trabajar para la defensa del territorio —en el siglo XVIII modificaban los espacios fortificados apoyándose en los principios del flamenco Jorge Próspero Verboom—²⁹ hasta el desarrollo de trabajos civiles —edificios administrativos y reales, intervenciones en palacios reales, construcción de aduanas, de hospitales o de iglesias—, sin olvidar un punto intermedio relacionado con el desarrollo económico del país —impulsando carreteras, puentes y canales, o bien fábricas industriales—,³⁰ importante en cualquier fase de la historia. Desde este punto de vista, participaron activamente en la evolución del urbanismo de las ciudades creando nuevos barrios,

²⁵ LLAGUNO I AMIROLA, E. (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid: Imprenta Real, vol. IV, p. 328.

²⁶ *Diccionario geográfico universal dedicado a la Reina Nuestra Señora (Q.D.G.)* (1831). Barcelona: Imprenta de José Torner, p. 717.

²⁷ FORD, R. (2008). *Manual para viajeros por España y lectores en casa que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres; las antigüedades, religión, leyendas, bellas artes, literatura, deportes y gastronomía*. Murcia, Valencia y Cataluña. Madrid: Turner Publicaciones, s.p.

²⁸ A título de ejemplo, cabe citar CAPEL, H., et al. (1983). *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Publicaciones de la Universitat de Barcelona, pp. 407-409; SÁNCHEZ REY, A. (1996). «Los caminos en España hacia 1750 y los medios para su financiación, según el informe de un ingeniero de la época». *Revista de Obras Públicas. Historia de la cultura de la Ingeniería Civil*, núm. 3360, diciembre, pp. 67-81; GALLAND SEQUELA, M. (2008). *Les ingénieurs militaires espagnols de 1710 à 1803. Étude prosopographique et sociale d'un corps d'élite*. Madrid: Bibliothèque de la Casa de Velázquez, vol. 40.

²⁹ Ingeniero general que tuvo un importante papel en la fundación del Cuerpo de Ingenieros Militares a principios del siglo XVIII por la nueva dinastía de los Borbones en España. Verboom utilizó su experiencia y las estructuras existentes para desarrollar e imponer su modelo de ingenieros militares, un cuerpo autónomo, independizado de la tutela de la artillería y reconocido en el seno del ejército por sus competencias. MUÑOZ CORBALÁN, J. M. (2015). *Jorge Próspero Verboom: ingeniero militar flamenco de la Monarquía Hispánica*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, Colección Juanelo Turriano de Historia de la Ingeniería, p. 74.

³⁰ GALLAND SEQUELA, M. (2005). «Los ingenieros militares españoles en el siglo XVIII». En: CÁMARA, A. (COORD.). *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 225-226.

plazas, paseos, redes de saneamiento y un largo etcétera. Tanto en el continente americano como en las Filipinas, el ingeniero desarrolló tareas muy similares a las ejercidas en España.³¹

Roncali inició su carrera en 1747 en el Real Cuerpo de Guardias de Corps, y algunos años más tarde se incorporó a los estudios de la Academia Militar de Matemáticas de Barcelona.³² En 1753 fue nombrado ingeniero extraordinario y ascendido a teniente capitán de Ingenieros, después de los pertinentes exámenes, con destino al canal de Castilla. Tras pasar por los grados de capitán y teniente coronel en el mismo cuerpo, América fue su siguiente destino,³³ concretamente Puerto Cabello, importante plaza de Venezuela en aquella época, cuyo gobierno desempeñó de forma interina. De vuelta a España, la capacidad demostrada le valió ser designado ingeniero director de las fortificaciones de Cataluña, y, en 1762, participó en la guerra de España contra Portugal. Ejerció después como ingeniero jefe en Caracas, La Guaria (Costa Rica) y, de nuevo, Puerto Cabello. De regreso, en 1771 reformó por completo el entonces denominado palacio del Capitán General, ya citado, otorgando un aspecto neoclásico a las fachadas, remodelación que prosiguió, de la mano de otros arquitectos, hasta 1846. Tras su nombramiento como ingeniero en Segunda, obtuvo con posterioridad la designación de ingeniero jefe y, en 1783, fue ascendido a brigadier y participó en el fracasado sitio de Alger.

En 1788 continuaba en Cataluña, donde se encargó interinamente de la dirección de Ingenieros y de las fortificaciones del Principado y realizó notables empresas. En 1790 fue nombrado ministro de Hacienda en la Administración del Principado, y emprendió entonces la construcción del palacio de la Aduana. Según parece, su escaso respeto a las normas académicas³⁴ en

³¹ MORALES, A. J. (2016). «América y los ingenieros de Carlos III». En: *El Greco en su IV centenario. Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo: Actas del XX Congreso CEHA, pp. 67-78. Del mismo autor (2017), «Cuba y Jamaica. Conflictos en el Caribe». En: CRUZ FREIRE, P.; LÓPEZ HERNÁNDEZ, I. J. *Ingeniería e ingenieros en la América hispana: siglos XVIII y XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 13-26.

³² MONTANER I MARTORELL, J. M. (1990). *La modernització de l'utilitatge mental...*, op. cit., pp. 137-222.

³³ *Ibidem*, p. 279. Según Galland Seguela, utilizó la dote que le proporcionó su matrimonio para viajar a América.

³⁴ «Ce dernier bâtiment [la douane] forme une masse isolée et belle, mais il est défiguré par un amas de stuc de plusieurs couleurs, et d'ornements qui nuisent à son ensemble». LABORDE, A. de (1806). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. París: Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, p. 7. Con palabras parecidas se expresaría años después el historiador Avel·lí Pi i Arimon en su famosa obra *Barcelona antigua y moderna* (1854), ya citada.

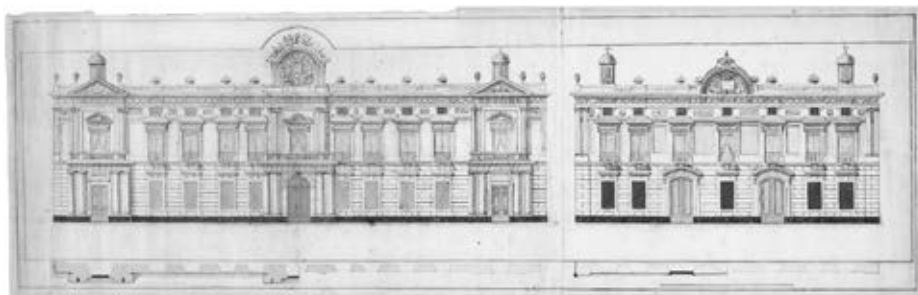


Figura 4. Juan Miguel de Roncali y de Stefanis. Alzados de su proyecto para la nueva Aduana de Barcelona. Fuente: AHCB.

esta empresa precipitó su dimisión y retiró a una casa de campo cerca de Barcelona, donde pasó en completo olvido sus últimos años.³⁵ La Aduana del marqués de Roncali (fig. 4) sustituyó en realidad a otra emplazada en el mismo lugar que había sido destruida por un incendio. Una de las descripciones más detalladas del exterior del edificio es la del historiador Pi i Arimon, quien señaló al efecto:

El edificio de la Aduana es un cuadrilongo aislado de unas 85 varas de largo por 52 varas de ancho. Dos cuerpos forman su arquitectura, uno toscano y otro dórico. En su fachada principal[,] que mira á dicho Palacio Real, se abren tres puertas. La del centro está adornada con cuatro columnas pareadas toscanas que descansan sobre un zócalo de mármol negro, el cual corre todo el edificio; en el friso del cornison también toscano que la corona, se lee en letras grandes *Aduana nacional* y en la clave de su arco está esculpido en relieve un mascarón con una argolla en la boca, sin duda para sostener la cadena que debió de colocarse en dicha puerta en señal de haber el Rey visitado el establecimiento. Las dos puertas laterales, de menores dimensiones que la principal, están también decoradas con cuatro columnas toscanas pareadas, con su cornison correspondiente. Cada una conduce á una escalera de mármol ancha y suave que va á las piezas superiores, en que hay espaciosos salones con pinturas al fresco de varios pasajes de la historia de España, y en donde residen el Gobernador civil de la Provincia, sus oficinas, las de Rentas, etc.

Piezas muy capaces ocupan el piso bajo de la Aduana alrededor de su patio céntrico, para el almacenaje de géneros y frutos, Depositaria de Rentas y oficinas de la Administración; pero son ya en la actualidad insuficientes por la gran

³⁵ CAPEL, H., et al. (1988). *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones del Serbal / CSIC, p. 371.

conurrencia originada del extenso giro del comercio barcelones. Para ocurrir á este inconveniente pensóse en levantar un cuerpo avanzado en el lado izquierdo del edificio; pero ello no fué mas de un mero proyecto: la falta de fondos ha impedido su realización.

La fachada principal del piso superior es del orden dórico. Sobre la puerta del centro hay cuatro columnas pareadas, y en medio de ellas un balcon con balaustrada imitando el mármol; otros cuatro siguen á la derecha y á la izquierda, con barandas de hierro, adornados con guirnaldas[,] así como las ventanas de rejas del piso inferior lo están con palmas. Encima de las puertas laterales resaltan cuatro pilastras que tienen en el centro un balcon con baranda de hierro que descansa en la cornisa del referido piso bajo, de la cual se eleva un frontispicio en cuyo tímpano se ven esculpidos cajones, baules, sacos y otros útiles del comercio.

Corona todo el edificio una elegante balaustrada, intermediada de zócalos, en que están colocados alternativamente grupos de genios, jarros y cestones de flores y frutas, etc.

En el centro de la puerta principal, sobre la dórica cornisa, osténtase un cuerpo ático, y en medio un escudo real hermosamente labrado. Remata esta obra una Fama como en actitud de pregonar la inscripcion entallada debajo: *Reynando el Señor D. Cárlos quarto año de 1790.*³⁶

La distribución interna se articulaba alrededor de las cuatro alas del patio porticado, que se comunicaba con el exterior mediante un vestíbulo. La planta baja estaba ocupada por las cocheras y las caballerizas. El primer piso correspondía a la planta noble, con las dependencias de la administración, y el segundo se destinó a funciones de desván o buhardilla. Destacaban en los ángulos internos los relieves alegóricos de Europa, Asia, África y América, temas que posteriormente, junto con el de Neptuno y las nereidas, fueron también representados como esculturas exentas en el patio de la Casa Lonja, ya en pleno lenguaje neoclásico. Las restantes fachadas del edificio presentan una disposición parecida en cuanto a puertas, balcones y estucados decorativos. Fue, en definitiva, una obra de combinación efectista de la piedra con elementos cromáticos a modo de imitación del mármol y molduras de estilo clásico francés (fig. 5).

El resultado final, de nuevo en palabras de Pi i Arimon, quizá explica por qué truncó la trayectoria profesional del marqués de Roncali en vez de asegurarle un reconocimiento generalizado (fig. 6):

³⁶ PI I ARIMON, A. (1854). *Barcelona antigua y moderna...*, op. cit., pp. 417-418.



Figura 5. Palácio de la Aduana. Juan Miguel de Roncali y de Stefanis, 1790-1792. Fuente: Archivo Delegación del Gobierno en Cataluña, ADGC.



Figura 6. Palácio del Capitán General (izquierda) y de la Aduana (derecha), h. 1800. Fuente: AHCB.

Estucado todo el edificio, es uno de los primeros que atraen la atención del vulgo por producir á la vista un pintoresco efecto, debido á sus relucientes paredes y á la profusion de sus adornos; pero repútanlo los inteligentes por obra de notables defectos, siendo el principal la falta de carácter y fisonomía, pues su aspecto, en juicio de ellos, es mas bien de palacio de un magnate que de aduana marítima. Al cuerpo ático que sirve de pié ó basamento á la Fama, táchanlo de incongruente, por cuanto es un contrasentido suponer que el edificio se levanta á la altura de aquel, miéntras que en realidad tiene por límite el cornison general de las fachadas.

Varias veces se han alojado en la Aduana personas reales ú otras distinguidas. Dijimos ya que en 1802 hicieron en ella su residencia los Reyes de Etruria y los Príncipes de Nápoles.³⁷

Efectivamente, tal y como constata el último párrafo del comentario anterior, uno de los acontecimientos que más popularidad proporcionó al edificio fue su efímera reconversión en alojamiento de una parte de la familia real de los Borbones.³⁸ La decisión del consistorio barcelonés de que residieran allí durante algunas semanas del mes de octubre de 1802 los reyes de Etruria³⁹ y los príncipes de Nápoles⁴⁰ conllevó la petición por parte de Madrid de los planos del edificio a fin de consensuar su aprobación. Estos planos, hoy en el Archivo General Militar de la capital, permiten conocer con precisión cómo era entonces la distribución interna;⁴¹ sin embargo, al margen de la explicación escrita a mano en el margen lateral izquierdo de la distribución de cada uno de los pisos, no consta en ellos indicación alguna de cambios o reformas para conseguir un entorno más acogedor y, sobre todo, acorde al alto rango de las personalidades que iban a hospedarse en él.⁴²

³⁷ *Ibidem*, p. 418.

³⁸ La visita de Carlos IV y María Luisa de Parma a Barcelona en 1802 es uno de los episodios más emblemáticos de la historia de la ciudad. Los monarcas, acompañados de su familia y de un numeroso séquito, se desplazaron a la Ciudad Condal para asistir a la ratificación de dos matrimonios: el del entonces príncipe de Asturias, Fernando (el futuro Fernando VII), con María Antonia de Nápoles, y el de la infanta María Isabel, desposada con Francisco Genaro de Nápoles. El acto tuvo lugar el 4 de octubre, a las ocho de la noche, en el edificio que aún era conocido como palacio del Capitán General, ya descrito, y en el que se alojaron los propios reyes.

³⁹ El Reino de Etruria, sucesor del antiguo ducado de la Toscana, fue un efímero Estado resultado de la firma del Tratado de Aranjuez. Fruto, en realidad, de acuerdos políticos establecidos por Napoleón, perduró entre 1801 y 1807. Luis I de Borbón-Parma (hijo de Fernando I —duque de Parma y hermano de la reina María Luisa— y de la princesa Luisa Isabel de Francia) y María Luisa de Borbón (hija de Carlos IV y de María Luisa de Parma), cónyuges y primos entre sí, fueron sus primeros y únicos regentes.

⁴⁰ María Antonia y su hermano Francisco Genaro eran hijos de María Carolina de Nápoles y Fernando IV, hermano de Carlos IV. Lazos de consanguinidad unían, por tanto, ambos matrimonios.

⁴¹ Fondo núm. 7 de Documentación Gráfica, unidad 7.1. Colección cartográfica: atlas, mapas y planos (1602-1950). Documento 010-164; 010-165; 010-166. Corresponden a los pisos bajo y plan terreno, el principal y el segundo. Están fechados a 19 de abril de 1802 y firmados por el arquitecto Pere Serra i Bosch.

⁴² GARCÍA SÁNCHEZ, L. (1998). *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, p. 338 [tesis doctoral]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/35614>.

La exigencia de Carlos IV en relación con su siempre puntillosa inquietud de mantener una cercana comunicación con los miembros de su familia dio lugar a la construcción de una de las arquitecturas efímeras neoclásicas más interesantes de la época: un elegante puente de madera de tres arcos que, además de permitir salvar la distancia por alto entre el alojamiento de los reyes y el palacio de la Aduana, resolvió temas vinculados a la seguridad de la familia real y el ahorro a pie de calle de continuas muestras de admiración y respeto por parte del pueblo barcelonés varias veces al día.⁴³ Los planos del proyecto, firmados por el arquitecto Tomás Soler, fueron en gran parte materializados gracias a la magistral intervención del carpintero Antonio Rovira Riera, miembro del antiguo Gremio y Cofradía de Maestros Carpinteros de Barcelona.

DE CARLOS III AL QUIJOTE. LA DECORACIÓN PICTÓRICA DE SALAS Y SALONES

La decoración pictórica de las diferentes salas y salones del palacio de la Aduana es, actualmente, uno de los conjuntos artísticos de Barcelona sobre los que más falta hace realizar una profunda investigación, actualmente impedida, en parte, por la imposibilidad de acceder al interior del inmueble desde que cesó su actividad gubernamental en el año 2008. Se conocen, al menos, los temas representados y a su maestro artífice, pero su visualización tan solo a través de imágenes no permite precisar con la nitidez adecuada los aspectos técnicos y diferenciar las diversas aportaciones; en otras palabras, individualizar dónde está la mano del pintor principal y dónde intervinieron sus ayudantes,⁴⁴ dada la sujeción de estos al dibujo preparatorio.⁴⁵

Pere Pau Muntanya fue su artista ejecutor, un hombre vinculado desde siempre a la Escuela Gratuita de Dibujo —conocida también como Escuela Gratuita de Diseño—, una de las instituciones académicas más importantes de la ciudad y cuyo espacio físico fue el último piso de la Casa Lonja,⁴⁶ parte de

⁴³ CID PRIEGO, C. (1955). «El arte barcelonés y las visitas reales de 1802». *Hispania, Revista Española de Historia*. Madrid: CSIC, tomo xv, núm. LIX, pp. 25-26.

⁴⁴ ARRAU I BARBA, J. *El juramento de un artista, o Juan y Pepita: relato histórico del primer tercio del siglo XIX* (manuscrito).

⁴⁵ QUÍLEZ CORELLA, F. M. (2010). «L'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Palau Bofarull de Reus». En: ARNAVAT, A. (ed.). *El palau Bofarull de Reus i l'arquitectura reusenca al segle XVIII*. Tarragona: Diputació de Tarragona, pp. 79-81.

⁴⁶ La creación de la Escuela Gratuita de Dibujo debe analizarse como resultado de la ideología mercantilista practicada por una institución como la ya citada Junta de Comercio. RUIZ

lo que hoy en día es la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Primero como profesor (1775) y después como director (1797), Muntanya siempre ha sido considerado como uno de los más acertados exponentes de la pintura de corte académico oficial, y de ello es testimonio su trabajo decorativo al fresco en palacios, residencias e instituciones públicas barcelonesas y foráneas. Al igual que sucede con el marqués de Roncali, su versatilidad como artista y docente no ha tenido hasta la actualidad una justa lectura y reconocimiento. Entre otras cuestiones, queda pendiente valorar su aportación a la pintura mural catalana del siglo XVIII,⁴⁷ de la que Barcelona cuenta con numerosos testimonios de ámbito privado.⁴⁸ En el terreno más oficial, su nombre y prestigio aparecen desde siempre relacionados con dos programas pictóricos de notable repercusión social: el de la Casa Lonja⁴⁹ y el del palacio de la Aduana.

Ambos programas, pero en especial el último —que Muntanya realizó entre 1790 y 1792, principalmente—, pronto se convirtieron en modelo de referencia de artistas tanto contemporáneos como de las generaciones venideras. El resultado final permite apreciar su técnica individual y su preparación para dirigir el trabajo de un nutrido taller,⁵⁰ dado que el maestro y sus ayudantes asumieron la decoración mural del conjunto de salas y salones que integran la planta noble del edificio. El más importante es el Salón de Actos, ornamentado con pinturas alegóricas e históricas a modo de enaltecimiento de la figura de Carlos III y su interés por la firma de tratados y el establecimiento de decretos

ORTEGA, M. (1999). *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña. Véase la nota núm. 20.

⁴⁷ Aproximaciones a su figura y trabajo son: ALCOLEA GIL, S. (1959-1960 y 1961-1962). «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII» [tesis doctoral]. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. XIV-XV, I-II; BALLART, E. (1987). *Pere Pau Montaña (1749-1803), pintor. Segon director de l'Escola Gratuïta de Dibuix*. Barcelona [tesis de licenciatura inédita], Universidad de Barcelona; GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2017). «Pere Pau Muntanya a l'escenari artístic barceloní: dels cicles pictòrics privats als programes iconogràfics institucionals». En: COMPANY, X.; REGA CASTRO, I.; PUIG, I. (eds.). *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*. Lérida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, CAEM Arte. Publicacions, pp. 453-467.

⁴⁸ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ TUR, J. R. (2008). «Art, historia i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 28-1, pp. 503-550.

⁴⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2018). «El uso de la alegoría en el programa pictórico de la Casa Lonja de Barcelona: la Iconología de Cesare Ripa como fuente artística y documental». En: GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA FUSTER, A. (eds.). *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 87-101.

⁵⁰ QUÍLEZ CORELLA, F. M. (2010). «L'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya...», *op. cit.* En: ARNAVAT, A. (ed.). *El palau Bofarull de Reus i l'arquitectura reusenca al segle XVIII*. Tarragona: Diputació de Tarragona, pp. 63-97.



Figura 7. Salón de Actos. Palacio de la Aduana. Fuente: Archivo Delegación del Gobierno en Cataluña, ADGC.

en favor de la política comercial de Barcelona. El tema escogido quedó así en plena consonancia con las funciones del edificio y la prosperidad económica de la época. Por su tamaño y ubicación, la obra más representativa de todo el conjunto es, sin duda alguna, *La política internacional de Carlos III* (fig. 7).

En el gran salón de la fachada lateral, orientada al Pla de Palau, la temática mural se centró en la evocación de las cualidades negociadoras del pueblo catalán. Del resto de las dependencias destaca, especialmente, la sala con seis pinturas relacionadas con el Quijote,⁵¹ de singular importancia por su vertiente literaria en un edificio de funciones vinculadas al comercio. El motivo de esta elección temática es aún una incógnita, aunque es cierto que existe una relación demostrable entre el Caballero de la Triste Figura y Barcelona. Esta comenzaría con su autor, Miguel de Cervantes, a quien el historiador medievalista Martín de Riquer situó en Barcelona entre la primavera de 1609 y el otoño de 1611.⁵² La admiración del escritor por la ciudad llegó hasta el punto de que es la única urbe que tiene protagonismo en su célebre novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pese a sus murallas, callejones estrechos y carestía de largas avenidas y sitios de ocio y paseo.⁵³ El desplazamien-

⁵¹ VILA-SAN JUAN, S. (2015). «Quijote: Las pinturas de su paso por Barcelona». *La Vanguardia*, 15 de marzo, pp. 54-55.

⁵² RIQUER, M. de (1989). *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio.

⁵³ BURGOS, R. (2013). *Cervantes en Barcelona. Guía de la ciudad vista por Don Quijote*. Barcelona: Marge Books, p. 98.

to de Cervantes a la Ciudad Condal tenía nombre propio: don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, su protector, con quien deseaba encontrarse antes de que este se embarcase hacia Nápoles a principios de junio de 1610.⁵⁴ Lemos siempre le había brindado protección y ayuda económica.⁵⁵

La acción de la primera parte del *Quijote*, publicada en 1605, ocurre en verano, mientras que los sucesos de la segunda, aparecida en 1615, se inicia «casi un mes» después de acabada la primera. Don Quijote y Sancho llegan a tierras catalanas en el capítulo LX de la segunda parte, con la muerte como primer contacto con la realidad social del momento. De hecho, la decisión de ir a Barcelona la provoca la edición de una falsa segunda parte de las aventuras de don Quijote, aparecida en Tarragona en 1614, atribuida a un tal Alonso Fernández de Avellaneda, del que solo se conoce que era oriundo de Aragón.⁵⁶ Este los sitúa en las justas de Zaragoza, coincidentes con las fiestas de San Jorge,⁵⁷ de modo que, para alejarse de esta versión, Cervantes los encamina hacia la costa catalana, aunque también cabe la posibilidad de que la intención del escritor fue dar a entender que sabía que el libro apócrifo no había sido impreso en Tarragona, sino en Barcelona, por Sebastián de Cornellas.⁵⁸ Así, en el capítulo indicado, un asustadizo Sancho observa estupefacto algunas piernas entre el follaje de las ramas de algunos árboles y acude al hidalgo en busca de una explicación, quien le responde que pies y piernas son de bandoleros y forajidos ahorcados para acabar puntualizando: «me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona».⁵⁹

Cervantes aprovechó la coyuntura del viaje de la pareja por la Corona de Aragón hasta llegar a la ciudad para contextualizar delicadas cuestiones de la

⁵⁴ CANAVAGGIO, J. (2007). «Cervantes en Barcelona». En: RIERA, C.; SERÉS, G. (eds.). *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, p. 52.

⁵⁵ MONTERO REGUERA, José (2007). «Impresores, editores y lectores en torno al *Quijote*». En: RIERA, C.; SERÉS, G. (eds.). *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona, op. cit.*, p. 196.

⁵⁶ Conocido con el título de *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, fue publicado con dos licencias. RIQUER, M. de (1989). *Cervantes en Barcelona, op. cit.*, p. 33.

⁵⁷ EGIDO, A. (1989). «Zaragoza y don Quijote, o el espacio contra el tiempo». *Caracola*, III-IV, pp. 26-31.

⁵⁸ VINDEL, F. (1937). *La verdad sobre el falso Quijote: I, El falso Quijote fue impreso en Barcelona por Sebastián de Cornellas*. Barcelona: Antigua Librería Babra; JOSET, J. (2007). «El valeroso don Quijote de la Mancha». En: RIERA, C.; SERÉS, G. (eds.). *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona, op. cit.*, pp. 172-174.

⁵⁹ *Don Quijote*, II, cap. LX, p. 546. Para contextualizar las notas a pie de página se ha utilizado la versión de CERVANTES, M. de (2003). *Obras completas de Cervantes*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, citada aquí y en lo sucesivo como: *Don Quijote* y en números romanos el capítulo correspondiente.

historia contemporánea de España. Por ejemplo, la relación de la corte con Cataluña; las periódicas incursiones de los turcos en las costas catalanas y del resto de España;⁶⁰ o la corrupción política del reinado de Felipe III. Sin embargo, a través del personaje del Quijote, se percibe también la incipiente importancia de una ciudad en movimiento gracias a su industria editorial, la actividad portuaria, las fiestas organizadas por la burguesía e incluso cierta alegría popular.⁶¹ Aun así, el tema del bandolerismo catalán es uno de los que cobra mayor importancia.⁶² Los constantes enfrentamientos entre los bandos contrarios de los *nyerros* y de los *cadells*, impulsados y amparados por destacados miembros de la aristocracia del Principado, resultaban habituales.

Este conjunto de experiencias, vivido en clave personal, fue utilizado por Cervantes para convertir a Barcelona en el único escenario urbano de su novela.⁶³ El escritor concentró en siete capítulos de la segunda parte (60-66) toda una serie de reflexiones, un trasfondo histórico y un abanico de sentimientos a través, precisamente, de las vivencias del Caballero de la Triste Figura durante su estancia entre los catalanes. De todas ellas, el pintor Pere Pau Muntanya escogió seis para decorar uno de los salones de la Aduana. Siguiendo en estricto orden la novela cervantina, estas fueron: el recibimiento por parte de Antonio Moreno —un poderoso caballero defensor de los *nyerros*—,⁶⁴ la festiva entrada en la ciudad (fig. 8),⁶⁵ el paseo con un cartel colgando a sus espaldas,⁶⁶ una escena de baile,⁶⁷ el burlesco episodio de la ca-

⁶⁰ «El peligro turco y la piratería del litoral constituían otra gravísima preocupación de los catalanes y de las autoridades del Principado, donde las poblaciones costeras eran frecuentemente atacadas por bajeles turcos en corso, que las destruían, saqueaban y, sobre todo, apresaban a los que podían para llevárselos a Argel o a otros puntos del norte de África en calidad de esclavos». RIQUER, M. de (1989). *Cervantes en Barcelona*, op. cit., p. 24.

⁶¹ ETTINGHAUSEN, H. (2007). «Barcelona, un centro mediático a principios del siglo XVII». En: RIERA, C.; SERÉS, G. (eds.). *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona*, op. cit., pp. 149-167.

⁶² REGLÁ, J. (1956). *Felip II i Catalunya*. Barcelona: Aedos, pp. 101-166.

⁶³ UNAMUNO, M. de (1958). *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral.

⁶⁴ *Don Quijote*, II, cap. LXI, pp. 552-553; GIVANEL Y MAS, J. (1911). *Don Quijote en Cataluña. 2, Comentarios al capítulo LXI de la segunda parte del «Don Quijote»*. Barcelona: Enriquer Dieste.

⁶⁵ *Don Quijote*, II, cap. LXII, p. 555.

⁶⁶ *Don Quijote*, II, cap. LXII, p. 555; REDONDO, A. (2001). «El episodio barcelonés de don Quijote y Sancho frente a don Antonio Moreno (II, 61-62): intertextualidad, burla y elaboración cervantina». En: BERNAT VISTARINI, A. P. (ed.). *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 409-513.

⁶⁷ *Don Quijote*, II, cap. LXII, p. 556; JOLY, M. (1990). «Las burlas de don Antonio. En torno a la estancia de don Quijote en Barcelona». *Anthropos, Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 71-81.



Figura 8. Pere Pau Muntanya, *Festiva entrada a Barcelona de Don Quijote y Sancho Panza*. Leyenda del margen inferior: «Al son de las chirimias y atabales entraron en la ciudad y los muchachos al Rúcio y al Rocinante les encaxaron sendos manojos de aliagas. Sintiendo los pobres animales las nuevas espuelas y apretando las colas y dando mil corcovos dieron con sus dueños en tierra». 1792. Fuente: Gabinete de Dibujos y Grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña, GDGMNAC.

beza encantada⁶⁸ y la derrota ante el bachiller Sansón Carrasco, conocido como el Caballero de la Blanca Luna,⁶⁹ contienda que propició la partida de don Quijote y Sancho hacia otros lugares.⁷⁰

⁶⁸ *Don Quijote*, II, cap. LXII, pp. 557-558; RUTA, M.^a C. (2007). «La “aventura” de la cabeza encantada en el contexto urbano». En: RIERA, C.; SERÉS, G. (eds.). *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona*. *op. cit.*, pp. 213-230; CLOSE, A. (2007). «La comicidad del episodio barcelonés del *Quijote*». En: RIERA, C.; SERÉS, G. (eds.). *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶⁹ *Don Quijote*, II, cap. LXIV, pp. 567-568.

⁷⁰ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2020). «“Sé breve en tus razonamientos, que ninguno hay gustoso si es largo”. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha en Barcelona y los epi-

Cada uno de estos momentos está pictóricamente resuelto en composiciones bastante elocuentes que no presentan complejidad alguna para reconocer a qué capítulo del *Quijote* pertenecen. Los fragmentos extraídos de la novela que pueden leerse en la parte inferior de estas facilitan esta identificación. De todo el conjunto, Muntanya se decantó en dos episodios por recrear un ambiente más bien privado cuando, en la narración cervantina, la vida del caballero andante en Barcelona se desarrolla en exteriores e interiores según una alternancia bastante regular.⁷¹ Por otra parte, el artista no contó con muchos recursos literarios en los que inspirarse, dado que Cervantes no había revelado referencias urbanísticas concretas de Barcelona que le permitiesen ambientar de una forma más precisa sus pinturas.⁷²

EL EDIFICIO GUBERNAMENTAL HOY. EL PROYECTO DE UNA REFORMA

El palacio de la Aduana es, hoy por hoy, un edificio que mantiene su importancia en el Pla de Palau pese a las importantes reformas urbanísticas realizadas en la zona durante el siglo XIX: entre otras, la creación del Jardín del General (1816), la construcción de los Porxos d'en Xifré (1836), la aparición de la línea de ferrocarril Barcelona-Granollers (1848) —hoy estación de Francia—, o el derribo del Portal del Mar (1859), unas obras que podrían haber desdibujado la ubicación estratégica del palacio en aquel punto de la ciudad. Está catalogado como monumento de especial interés, afectado por el Plan Especial de Protección del Patrimonio Histórico-Artístico en el ámbito del distrito de Ciutat Vella, por lo que cualquier intervención en él tiene que realizarse con una rigurosidad extrema. Tras su importante papel aduanero, fue sede durante más de ciento cincuenta años del Gobierno Civil,⁷³ y desde la restauración de la democracia ejerció funciones de Delegación del Gobierno. Pero, una vez extinguido este servicio, albergó el De-

sodios pictóricos de su paso por la ciudad». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 39, pp. 925-950.

⁷¹ RUTA, M.^a C. (2007). «La “aventura” de la cabeza encantada en el contexto urbano», *op. cit.*, pp. 213-214.

⁷² RIQUER, M. de (1989). *Cervantes en Barcelona*, *op. cit.*, p. 113. Esta afirmación refuerza la de Américo Castro, para quien «la visión de Barcelona es puramente abstracta en el Quijote». En: «La palabra escrita en el *Quijote*». *Hacia Cervantes* (1947). Madrid: Taurus, p. 113.

⁷³ Compartió espacio con las dependencias de la Aduana hasta que, en 1902, esta última ocupó el nuevo edificio construido al final de la Rambla, obra de Enric Sagnier y Pere García

partamento de Control de Extranjería para aquellas personas que querían regularizar su situación en España. En abril de 2008 cesó por completo su actividad,⁷⁴ y ese cierre de diligencias convirtió sus puertas en infranqueables a los historiadores del arte y a los barceloneses en general, pese a las buenas intenciones de puntuales iniciativas políticas por reformar sus prestaciones, activar su papel funcional y abrirlo al público.⁷⁵ Desde 1980, la representación del Estado quedó asumida por el palacio Montaner, feudo modernista de la Subdelegación del Gobierno en la calle Mallorca de Barcelona.

Durante su mandato, el gobierno del entonces presidente José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011) se interesó por el palacio y decidió llevar a cabo una serie de reformas con la intención de poner al día el edificio, restaurar las fachadas y recuperar el bello patio interior. Sin embargo, los andamios desaparecieron al poco tiempo sin que se percibiese mejoría alguna. Los especialistas comprobaron que el inmueble necesitaba un refuerzo estructural de mayor envergadura, circunstancia que obligó a elaborar un reformado proyecto y un nuevo contrato de obra, ya que los trabajos requerían un 20% más de presupuesto. La crisis impidió disponer de esa cantidad y, por ello, tras realizar en 2010 las obras imprescindibles para garantizar la seguridad, fue definitivamente cerrado.

A finales del año 2015, el palacio de la Aduana volvió a recobrar cierto protagonismo público. La prensa difundió por entonces toda una serie de artículos en los que se hacía mención expresa del acuerdo alcanzado por el Consejo de Ministros, ahora bajo la presidencia de Mariano Rajoy (2011-2018), y a través de los ministerios de Fomento, Hacienda y de Administraciones públicas,⁷⁶ para llevar a cabo la rehabilitación tras pactar la partida económica y la firma de un protocolo de colaboración.⁷⁷ Suponía recuperar

Faria, obra emblemática de la arquitectura portuaria de Barcelona. RISQUES I CORBELLA, M. (2008). *El Palau de la Duana...*, op. cit., p. 15.

⁷⁴ RISQUES I CORBELLA, M. (2008). *El Palau de la Duana...*, op. cit., pp. 59-183.

⁷⁵ CAÑIZARES, M.^a J. «El Estado reforma el edificio más codiciado por el independentismo». *Crónica Global*, 24 de enero de 2017. https://cronicaglobal.elespanol.com/politica/estado-reforma-edificio-mas-codiciado-independentismo_66961_102.html [consulta en línea: agosto de 2020].

⁷⁶ «La Delegación del Gobierno en Barcelona se abrirá al público». *La Vanguardia*, 13 de noviembre de 2015, p. 15.

⁷⁷ «Más de doce millones de euros para rehabilitar el Palau de la Aduana de Barcelona». *La Vanguardia*, 9 de octubre de 2015, p. 23; M. J. C., «El Gobierno rehabilita su emblemática sede en Cataluña en pleno pulso secesionista». *ABC*, 9 de octubre de 2015, p. 16. La duración de las obras quedó establecida en unos treinta y seis meses.

el principal espacio institucional de representación del Estado en Cataluña y, al mismo tiempo, una apuesta por la modernización de determinadas sedes y servicios, con especial hincapié en el firme compromiso del Gobierno con la comunidad autónoma. Respondía, por otra parte, al «mandato constitucional por el que los Poderes Públicos deben garantizar la conservación y promover el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad».⁷⁸

La mejora de la situación económica del país hizo más viable la situación, aunque fue necesario más de un año para que el Consejo de Ministros aprobase el gasto previsto.⁷⁹ El anuncio previo de licitación de las obras para la rehabilitación del edificio se publicó⁸⁰ y, con fecha posterior, apareció también el proceso en sí mismo,⁸¹ así como una precisión posterior del Ministerio de Fomento.⁸² Desde entonces, poco o nada ha mejorado. Sin embargo, es de esperar un inicio y conclusión de las obras, tarea que posibilitaría la reapertura del antiguo palacio y, en paralelo, el exhaustivo estudio no solo de las pinturas del interior, sino también del conjunto arquitectónico del edificio.

⁷⁸ Artículo 46 de la Constitución Española. www.derechoshumanos.net/constitucion/articulo46CE.htm [consulta en línea: septiembre de 2020]

⁷⁹ SUÑÉ, R. «Luz verde a la rehabilitación del edificio del Gobierno Civil de Barcelona, cerrado desde el 2008». *La Vanguardia*, 1 de julio de 2016, p. 23.

⁸⁰ *BOE*, 28 de febrero de 2017, núm. 50, p. 15205.

⁸¹ Anuncio de licitación de obras de rehabilitación del antiguo edificio de la Aduana en Barcelona como sede de la Delegación del Gobierno en Cataluña. Publicado en la Plataforma de Contratación del Sector Público con fecha de 25 de junio de 2017. El plazo de presentación de ofertas caducó el 17 de julio del mismo año. La sede de recepción de ofertas fue el Registro General del Ministerio de Fomento y la entidad adjudicadora fue la Dirección General de Arquitectura, Vivienda y Suelo, ambas en Madrid.

⁸² «El Ministerio de Fomento formaliza el contrato de las obras de rehabilitación del Palacio de la Aduana de Barcelona, sede de la Delegación del Gobierno de Cataluña». *Ministerio de Política Territorial y Función Pública*, 22 de diciembre de 2017. www.mitma.es/el-ministerio/sala-de-prensa/noticias/mar-26122017-0902 [consulta en línea: septiembre de 2020].

LA CASA MOXÓ: ESTUDI DEL PROCÉS CONSTRUCTIU I DEL PROGRAMA PICTÒRIC (1770-1815)¹

Anna Vallugera Fuster
Universitat de Barcelona

A mitjan 2017, la casa de la família Moxó a la plaça de Sant Just de Barcelona es posava a la venda després d'haver-ne traslladat els béns mobles que contenia. Es tracta d'una de les moltes *cases grans* que, en poques dècades, aproximadament entre 1770 i 1808, es van construir arreu de Barcelona, en un interessant procés de reafirmació social de les famílies nobles i burgeses de la Ciutat Comtal en les noves àrees de referència en l'àmbit urbanístic, majoritàriament a prop de la Rambla.

Malgrat que el valor històric i artístic d'aquestes edificacions és més que evident, ha esdevingut un patrimoni artístic certament menystingut i en males condicions de conservació fins als nostres dies. El cas del Palau Moxó resulta especialment polèmic i dolorós atesa la seva importància en l'ecosistema de la societat barcelonina de finals del segle XVIII, però també perquè es tractava de l'únic *palau* del seu tipus que s'havia mantingut en mans de la família propietària fins a l'actualitat. D'aquesta manera, i donats els escassos canvis i reformes soferts al llarg de la seva història, conformava un conjunt únic i una oportunitat irreplicable de poder gaudir d'un interior domèstic barroc intacte amb el mobiliari original i l'ambient dels seus espais principals de sociabilitat de manera directa, sense haver de recórrer a la recreació.

El cas ha saltat als mitjans de comunicació, no només a causa del valor patrimonial únic del conjunt i de les circumstàncies exposades, sinó també per ser objecte de discussió en seu parlamentària municipal amb la intervenció de les diverses forces polítiques locals, davant la negativa de l'Ajuntament de Barcelona d'adquirir la propietat. Malgrat que la família Moxó va oferir-ne la compra al consistori en reiterades ocasions, abans de la sortida a subhasta de l'immoble, i que l'edifici havia estat declarat Bé Cultural d'Interès Local (BCIL)

¹ El present estudi s'emmarca dins el projecte de recerca «ACPA2 - Arte y cultura en la Barcelona moderna (ss. XVII-XVIII). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental» (PGC2018-093424-B-I00) del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

amb un nivell de protecció patrimonial B pel mateix Ajuntament de Barcelona l'any 2000, el govern municipal va declinar-ne l'opció de compra.

L'estudi que a continuació aportem pretén argumentar a favor de la importància patrimonial de la Casa Palau Moxó pel que fa als aspectes arquitectònic, històric i artístic, però també exposar proves històriques i documentals que permetin una reforma de l'edifici amb consciència patrimonial i que respecti l'esperit, l'ambient i la disposició originals i únics.² Per aquest motiu, ens proposem reconstruir a partir de la documentació de la construcció de l'edifici i de les seves reformes un itinerari que permeti identificar els artífexs que van dur a terme el projecte —amb especial atenció a la decoració pictòrica—, les motivacions dels propietaris i d'aquests artistes involucrats i el context en el qual cal situar-lo.

LA CONSTRUCCIÓ DE LA CASA PALAU MOXÓ (1770-1773)

L'actual Casa Palau Moxó és una construcció de nova planta edificada entre 1770 i 1773 per encàrrec de Francesc de Graell i Orís³ a l'actual plaça de Sant Just número 4 de Barcelona (fig. 1). La casa es va construir davant l'església dels Sants Just i Pastor, a la cantonada que creen el carrer de la Daguèria i el carrer del Bisbe Caçador, quan el fossar de Sant Just es trobava als seus darrers anys de funcionament. Habitualment, la pràctica de l'edificació en la història de la ciutat de Barcelona es caracteritzava per la reutilització i la superposició d'estructures. Per aquest motiu, resulta d'interès que l'edifici es projectés de zero i que fins i tot l'obra prevegi l'enderrocament de les construccions anteriors, com ens mostra la documentació.⁴

La *casa gran* era el paradigma de l'habitatge aristocràtic de la Barcelona del set-cents, amb orígens en la casa gòtica, ja que en general partien d'una construcció anterior que amb el temps s'havia anat transformant i adaptant. Es tractava generalment de cases benestants que havien anat creixent amb l'annexió de les cases veïnes. Precisament el nom d'aquesta tipologia d'habitatges

² Agraïm a Veclus S.L. Gestió i documentació del patrimoni arqueològic i arquitectònic, i en especial a Francesc Caballé, haver-nos ofert la possibilitat de participar en l'elaboració de l'informe tècnic —històric i arquitectònic— de l'edifici, previ a la seva rehabilitació.

³ Francesc de Graell i Orís (1743-1775), fill de Narcís de Graell i Anglasesell Castelló i de Paratge (Vic, 1693-1769) i de Maria Magdalena d'Orís Puiggener i Descatllar (1708-?).

⁴ ANCI-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori. 5341.3. Condicions fixades per a l'obra de les cases que vol fer Francesc de Graell a la plaça de Sant Just i carrer de la Daguèria (1770?).

prové del creixement constant que van experimentar moltes llars aristocràtiques.⁵ De manera genèrica, aquests edificis s'organitzaven al voltant d'un pati quadrangular que contenia l'escala d'honor que pujava a la planta principal i un vestíbul que unia el pati amb el carrer amb una entrada amb una porta adovellada⁶ seguint principis de simetria i equilibri. La majoria dels espais de la casa es van decorar amb pintura mural, especialment en les estances de representació, com els salons i els *estrados*.



Figura 1. Façana de la Casa Palau Moxó des de la plaça de Sant Just (fotografia de l'autora).

El model més directe per a aquests espais el trobem en els italians *apartamenti da parata*, literalment «apartaments de desfilada», un concepte encunyat per l'abat sicilià Giovanni Amico a mitjan segle XVIII.⁷ Consistien a pensar l'organització interna dels espais com si es tractés d'un recorregut de representació social, del més públic al més privat. Es tractava d'un sistema que, malgrat tenir una lògica interna una mica diferent, mantenia el mateix esperit i vocació escenogràfica que la distribució *en enfilade*.⁸ Aquest és el prin-

⁵ CREIXELL, R. M. (2013). *Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)*. Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 51-52.

⁶ ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, p. 98.

⁷ AMICO, G. (1750). *L'architetto pratico*. Palerm: Stamperia di Angelo Felicella.

⁸ Aquest disseny va ser pensat i impulsat de manera important per Catherine de Vivonne, marquesa de Rambouillet (1588-1665), mitjançant el disseny de la seva pròpia residència, l'Hôtel

cipi inicial de l'escenografia de la casa, pròpia dels palaus barrocs francesos, en els quals les diverses estances es col·locaven l'una a continuació de l'altra, amb les portes i les finestres a la mateixa altura i a la mateixa distància de la paret. Els espais estaven separats per grans portes i en el cas que estiguessin totes obertes la sensació espacial era més gran, cosa que creava una escena visualment atractiva i grandiloqüent que buscava sorprendre i impressionar el visitant, accentuada encara més per una decoració luxosa que cercava la coherència del conjunt. El sistema *en enfilade* manté una clara jerarquia, no només en els espais en si: en ser emprat com un recorregut processional per l'habitatge, estableix unes restriccions d'accés segons el rang o la intimitat del visitant. La línia entre l'àmbit privat i el públic és ben difícil de definir, ja que entre els espais de representació trobem que els primers, respecte de l'entrada, són els més públics, i els darrers els més íntims, com ara un cabinet o un *boudoir*. Aquesta mena de decoració dels interiors es va donar al llarg de tot el segle XVIII, especialment en la cronologia que ens ocupa, malgrat que s'estengué fins a la dècada de 1830, perquè el conservadorisme d'alguns artistes i clients va fer que se sol·licitessin els mateixos models.⁹ El saló principal exercia d'eix per a l'organització i la distribució de l'habitatge, atès que es tractava de l'estança més gran amb grans finestral o balcons i, en ocasions, una sortida a la terrassa o al jardí terraplenat —funció que feia el menjador si no s'hi podia connectar el saló. A ambdós costats del saló se situaven altres estances de forma simètrica, habitualment dues sales més, una sala de visita anomenada *estrado* o un primer dormitori i un altre dormitori que solia ser una sala de visita amb una alcova al fons.

Resulta especialment interessant presentar les qüestions genèriques anteriors per tal de poder comprendre i valorar el procés constructiu de la Casa Palau Moxó, així com algunes decisions fonamentals respecte al disseny i la distribució dels interiors. Aquest procés es degué iniciar poc abans del 1770, donat que Francesc de Graell i Orís va ser nomenat hereu universal del patrimoni del seu pare, Narcís de Graell i d'Anglasell, a la mort d'aquest

Rambouillet, en la qual es creà el primer centre de sociabilitat de París organitzat per una dona. En aquesta mena de salons es reuniren algunes de les dones més importants de l'aristocràcia francesa per debatre qüestions intel·lectuals amb escriptors, pensadors i també religiosos. La casa estava pensada per ser pràctica en el cas que s'hi celebressin aquestes reunions i que el camí fins a l'espai de trobada fos impactant, però que alhora respectés la privacitat de la casa i transmetés un clar missatge de poder als assistents.

⁹ ROSSELLÓ, M. I. (2005). *L'interior a Barcelona en el segle XIX*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, pp. 33-34 [tesi doctoral].

l'any 1769.¹⁰ La documentació ens indica que la propietat arribà a les seves mans procedent del llinatge Castelló, el qual va prendre'n possessió el 1588, i que és descrita com «unes casas y botigas a ellas contiguas situadas en lo carrer de la Dagaria y devant la parroquial Iglesia de Sant Just i Pastor que antes havian estat del quondam Miquel Joan Castelló».¹¹ La família Castelló entroncà al segle XVII amb el llinatge Graell, fet que, a més de permetre a alguns dels seus membres continuar emprant aquest cognom, va suposar la transmissió patrimonial de les seves propietats al llinatge principal, ara Graell.

Francesc de Graell i Orís va viure a Vic fins a la mort del seu pare l'any 1769, però en ser declarat hereu universal i, per tant, rebre en herència el patrimoni patern, va decidir construir una casa a la ciutat de Barcelona, com altres famílies nobles que gaudien d'una residència a la capital, adequada al seu estatus social. En menys d'un any, Francesc de Graell ja havia elaborat un projecte per a la casa gran que pretenia construir al solar que quedaria en enderrocar les antigues cases propietat dels Castelló, que probablement estaven en mal estat.¹² La documentació mostra una relació detallada de les tasques i obres que haurà de dur a terme qui finalment es faci càrrec de la construcció de la casa, i ja s'indica que, en primer lloc, caldrà enderrocar les cases preexistents. També s'indica que ja hi havia un projecte dissenyat:

[...] sàpia que haura de fer y axecutar las ditas casas conforme estan explicadas y demostradas en los plans y perfil que se manifestara los quals consisteix en lo pla terreno, entrasuelos de las butigas, primer pisso, segon pisso y purxadas. Item sera de la obligació del mestra de casas que empendra dita obra fer los pisos a las alturas que son demostradas en lo perfil que se li entragara sen de sa obligació fer los sostres dels entrasuelos de las butigas que dints no ban demostrats en lo perfil.¹³

¹⁰ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori. Inventari *postmortem* dels béns de Narcís de Graell i d'Anglasell, 4312.4 (16 d'abril de 1769). Respecte a les propietats que el noble vigatà posseïa a Barcelona, només s'esmenta la que ens ocupa: «Una casa sita en la ciutat de Barcelona y en lo carrer dit de la Dagaria ab differents Botigas en los baixos de dita casa» i que provenia del llinatge Castelló. Cal recordar que Narcís de Graell era fill de Josep Graell, que encara emprava el cognom «Castelló». En canvi, el llinatge Graell era originari de Vic, on tenia la major part de les seves propietats, malgrat que també posseïa finques a Vilafranca del Penedès o a Barcelona, entre altres poblacions catalanes.

¹¹ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori. Possessió de les cases per part de Joan Castelló i Dot, jurista de Barcelona, 5341.1 (9 d'abril de 1588).

¹² ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori. 5341.3. Condicions fixades per a l'obra de les cases que vol fer Francesc de Graell a la plaça de Sant Just i carrer de la Daguera (1770?).

¹³ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori. Inventari *postmortem* dels béns de Narcís de Graell i d'Anglasell, 4312.4 (16 d'abril de 1769).

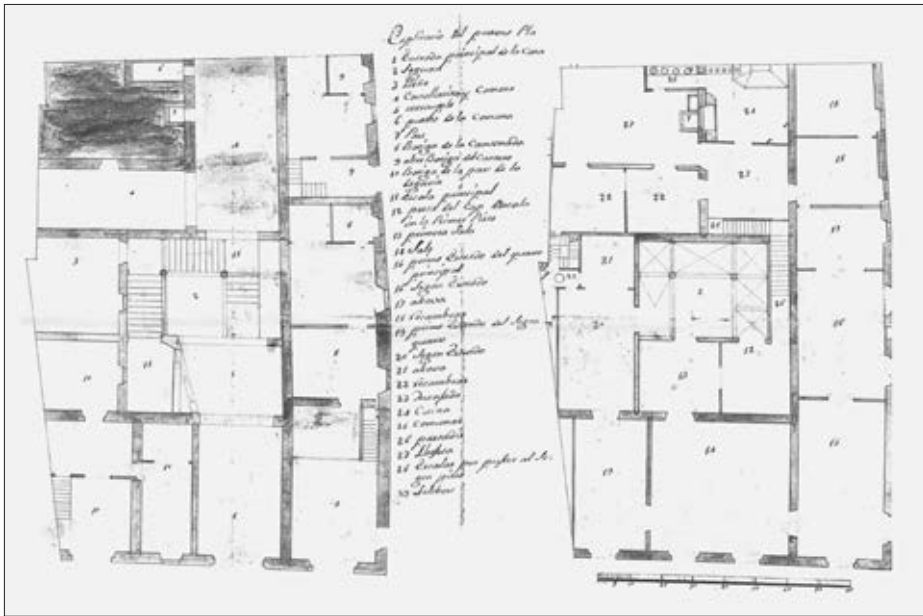


Figura 2. Plànol del primer projecte. Font: ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.4.

D'aquesta manera, suposem que Francesc de Graell va dissenyar el seu propi projecte i, a manera de «concurso», s'esperava que diversos mestres de cases es mostressin interessats a dur-lo a terme i per tant fessin una oferta econòmica, per tal que el propietari triés la més convenient als seus interessos. És possible també que el projecte inicial esmentat del 1770 es correspongui amb els primers plànols de planta baixa i planta noble, sense data ni signatura, que hem pogut localitzar en el fons patrimonial de la família Moxó conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya (fig. 2).¹⁴ El plantejament de la distribució interior és diferent a l'actual, fins i tot la posició de l'escala, però sí que hi apareix ja el jardí terraplenat, probablement preexistent. En el projecte es pot veure un saló ubicat a la plaça de Sant Just, aprofitant la major entrada de llum a l'estança, entre dos *estrados* i amb un espai que el connectava

¹⁴ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.4. Pel que fa a les reiterades referències que en el projecte redactat (ANC1-256.5341.3) es fan a un alçat quan diu «demostradas en lo perfil», no se n'ha conservat cap entre la documentació localitzada. Creiem que les plantes són les que reproduïm, en les figures aportades, i que malgrat que no es conservi plànol del segon pis, és obvi que la casa ja es projectava amb aquest darrer nivell i la porxada.

amb l'escala, de manera que el pas dels espais com el menjador o el jardí o hort d'esbarjo s'havia de fer a través de les alcoves i dificultava la circulació també des de la cuina.

Sobre la base de les condicions proposades per Francesc de Graell, l'abril del mateix any 1770, el mestre de cases Francesc Mestres va fer una oferta econòmica de 16.600 lliures per tal de realitzar l'obra, inclosos tots els treballs de mestres de cases, fusters i manyans.¹⁵ Val a dir que la quantitat que es pressupostava per a tota l'obra és bastant baixa si es té en compte que implicava la construcció de bell nou de la casa i si se la compara amb altres obres d'envergadura similar els mateixos anys —per exemple amb les 90.000 lliures que va costar la construcció del Palau Moja l'any 1774¹⁶ o les 46.000 lliures que es van pagar el 1782 per l'ampliació del Palau Episcopal,¹⁷ ambdues fetes per Josep Mas i Dordal, o les 49.000 lliures del Palau Sessa, construït per Josep Ribas i Joan Soler i Faneca el 1778.¹⁸

Sembla que a partir de l'acceptació d'aquesta oferta s'elaboraren uns nous plànols, fets posteriorment al proposat pel mateix Francesc de Graell per tal de poder fer les ofertes econòmiques. Així s'explicaria la nova proposta, de la qual s'ha localitzat igualment i única el projecte de la planta baixa i la planta pis,¹⁹ en què apareix ja la solució que es va dur a terme finalment respecte al saló i a una de les cambres principals encarats a la façana principal, tot i que es troben en una disposició inversa a la definitiva. En aquesta segona versió, l'escala principal tampoc no té la disposició ni la ubicació definitiva, i desapareix el jardí al nivell del pis principal; en el seu lloc es dibuixa un celobert. Els plànols, possiblement aquests sí ja obra de Francesc Mestres, contenen una llegenda que descriu en detall qüestions relacionades amb la circulació a les estances.²⁰ Hi destaca la cura amb què es planteja la ubicació de les diferents

¹⁵ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3. Oferta econòmica de Francesc Mestres per realitzar l'obra (28 d'abril de 1770). A continuació del pressupost general de l'obra, Mestres hi afegí partides desglossades de canes d'excavació de murs i altres treballs.

¹⁶ AHPB, Notari Grau Cassani, man. 1791, fol. 81-142. A: ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, p. 304.

¹⁷ ADB, *Mensa Episcopal*, vol. «Palacio Episcopal», 1985.

¹⁸ ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, pp. 402-403.

¹⁹ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.4. Plànol sense signar ni datar, amb colors en l'original.

²⁰ La llegenda és sorprenentment explícita en els motius del disseny i l'ordenació dels espais: «Primo: Los dos passadissos o portals lavats de verds que se adverteixen en la primera sala n. 1 poden servir per introduhir a las pessas de major cumpliment sens nosa de indecencia a qualsevol

habitacions en funció de la privacitat que requereixen els usos dels espais; per exemple, s'hi veu l'interès que la comunicació entre estances sigui fluida, però que no suposi haver-les de travessar per arribar al saló, motiu pel qual s'afegeixen dos passadissos al voltant de l'escala. Això permetia servir qualsevol estança des de la cuina, sense haver de passar per les altres alcoves, o fins i tot de manera que el servei no sabés què passava en els espais principals, perquè hi havia un pas alternatiu que els comunicava amb les «peces extrínseques». Aquest plànol mostra que en aquest estadi del projecte, en què ja treballa Francesc Mestres, es desenvolupa un sistema d'ordre i circulació interna *en enfilade* de les estances principals en l'ala dreta de la casa amb una successió d'*estrados* i alcoves, assenyalant ja un primer joc de jerarquies d'espais públics i de representació i espais privats. A més, aquest disseny, a banda de cercar una representació del poder més eficaç, es planteja qüestions com la bona comunicació, la il·luminació natural i la circulació d'aire a la casa (fig. 3).

Cal destacar que, malgrat l'escàs recorregut que un visitant hauria de fer per accedir al saló un cop ja ha pujat l'escala —és a dir, el «saguán» i una sola estança, anomenada en el plànol «Primera Sala»—, és precisament el saló, principal espai de representació i recepció pública dins la casa, el que dona accés a espais més privats com les alcoves i els seus *estrados* respectius. D'altra banda, tot i que el saló té el seu propi *estrado*, assenyalat com a «gran estrado», es comunica amb una altra alcova, i en canvi, l'entrada des de l'escala és gairebé directa.

És important tenir present que la construcció de la Casa Moxó respon cronològicament a una de les primeres construccions de bell nou —també s'hi van fer remodelacions— que es van dur a terme a la ciutat de Barcelona el darrer terç del segle XVIII. Enmig d'una nova etapa de bonança econòmica, la ciutat va viure una reforma urbanística important que va incloure la trans-

persona quant en lo saló hi haze o espectáculo juvial o funest: quals comunicacions altrament poden estar suspessa o sens actual servey.

Secundo: Lo terrat de sobre la escala principal, lavat de groch, y signat de lletra A, pot ser un petit gerdí compost de masetas o testos de flors per fer mes alegre lo estrado n. 4.

Tercio: Des de la cuyna y sens passar per quartos principals ni de criats se pot donar providencia a totas quatra alcobas, recambras, retrete y peinadors.

Quarto: Desde la recambra o menjador n. 3 que en dia de funció pot servir de reposteria se pot donar providencia a tots los quartos principals ja per via publica, ja privada.

Quinto: Des del cap de escala ni primeras salas n. 1 y n. 2 los criats no poden advertir cosa de lo que passa en los quartos principals, ni en la cuyna ni en altre part, pues la casa se pot [??] per varias parts sense passar per ditas pessas extrinsecas, ni molestar la civilitat de las principals.

Sexto: [??].

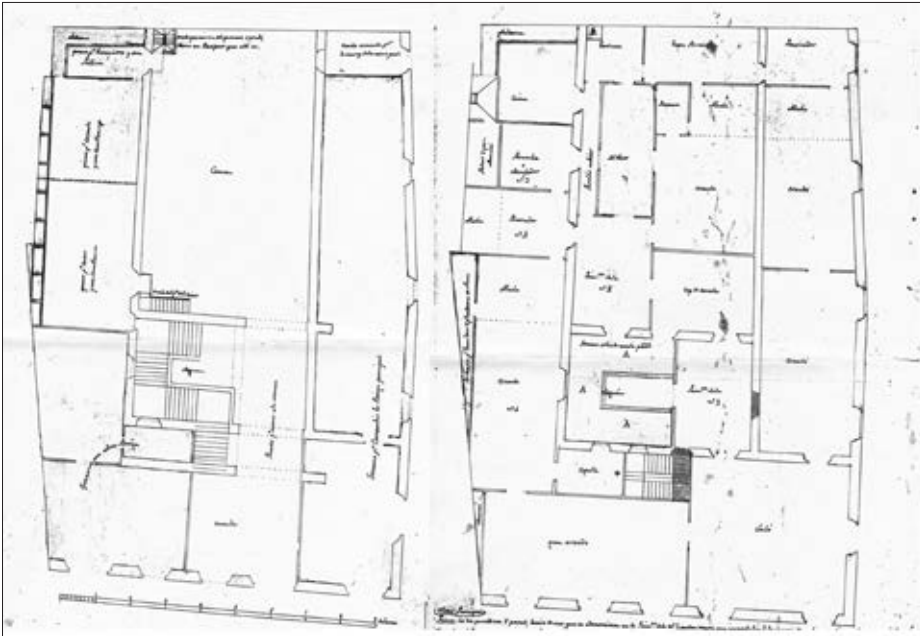


Figura 3. Plànol del segon projecte. Font: ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.4.

formació de les cases grans i sovint el seu trasllat als nous espais de centralitat, de manera que es va arribar a més d'una trentena de noves cases grans en poc més de 25 anys. Es tracta d'un fenomen poc estudiat de reformes internes a la ciutat de Barcelona a finals del segle XVIII. El fet que es tracti d'una de les primeres cases construïdes en aquest període, fa que aquesta successió de plànols localitzats entre la documentació ens mostri no només el procés constructiu de la casa mateixa, sinó també com es van gestant els criteris de circulació habituals en la construcció de cases palau de l'època, com per exemple la lògica interna de l'ordre de les estances amb una organització *en enfilade* i les relacions entre els espais privats i de representació, en un conjunt en què destaquen el saló principal i el menjador i el jardí —habitualment terraplenat a la planta noble— i la circulació i comunicació entre tots ells.

Després d'aquesta nova proposta, Francesc de Graell i el mestre de cases Francesc Mestres signaren finalment la contracta de les obres,²¹ en la qual

²¹ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3. Contracta d'obres signada entre Francesc de Graell i el mestre d'obres Francesc Mestres.

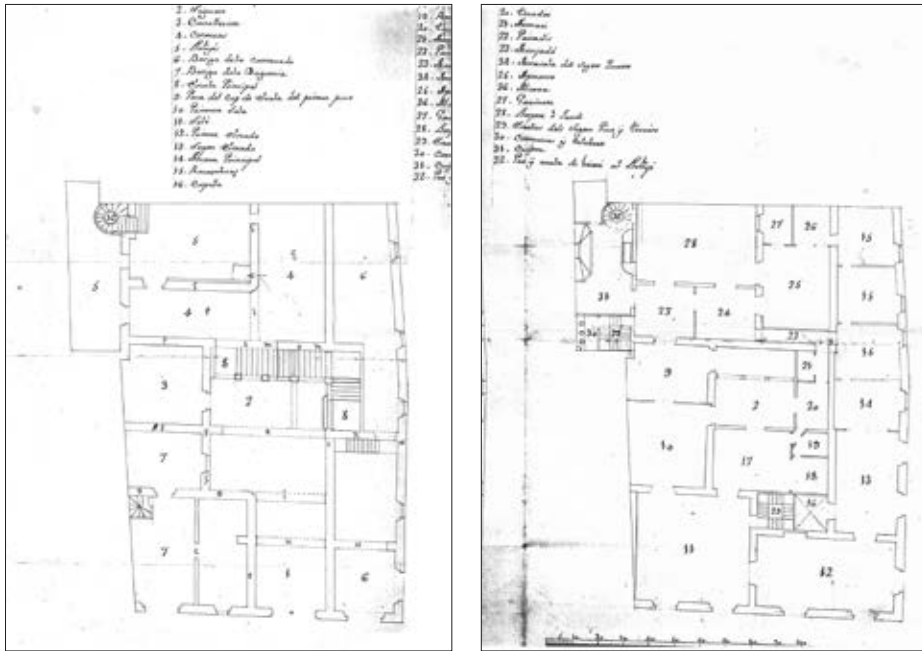
s'afegiren les condicions ja expressades en els documents previs. A mesura que avançaven amb l'obra, Francesc Mestres va signar diversos rebuts a Francesc de Graell, amb pagaments mensuals de 500 lliures, amb algunes excepcions que ascendien a 1.000 lliures, des del juny del 1770. A partir del 1772, les xifres es van reduir fins a arribar al darrer pagament registrat, en què el compte suma 11.800 lliures.²² A mitjan 1771, amb les obres ja iniciades, es va tornar a replantejar el projecte amb la idea de donar més comoditat a la circulació, i sobretot poder recuperar la idea del jardí elevat a la planta noble. Per aquest motiu, Francesc de Graell va adquirir un tros de la part posterior de la casa veïna del carrer de la Dageria, que posseïa Tecla Maseras, per 2.200 lliures²³ i que van servir a Maseras per satisfer diversos deutes i reconstruir parcialment casa seva, tasca que va assumir Francesc de Graell mateix.

Entre la documentació localitzada al fons familiar dels Moxó hi ha un tercer plànol de la casa (fig. 4),²⁴ que considerem el projecte original definitiu, donat que incorpora la nova part annexada. Aquest tercer plànol sense datar ni signar, l'hauria dibuixat Francesc Mestres per adequar les obres a la incorporació de la part posterior adquirida l'agost del 1771. En aquest projecte, l'escala apareix ja situada en la seva ubicació actual, com també el saló principal i el jardí elevat o terraplenat, que són a la part posterior de la casa. El més interessant de la nova distribució és la planificació de l'*enfilada* d'estances, de manera que el cap de l'escala parteix la casa en dos i a un costat queda el menjador amb pas a la llotgeta o el jardí terraplenat a la planta noble, i a l'altra banda es troba una sala que porta al gran saló. Així, la llum entrava pels dos extrems de la casa i afavoria la il·luminació de les estances i la circulació d'aire. A més, des del menjador i el jardí es podia veure el saló al fons i a la inversa. Cal tenir present que l'entrada de llum i la sensació que la natura s'integrava dins la casa era quelcom destacat en nombrosos contractes de cases nobiliàries construïdes en aquest període, com per exemple s'esmenta reiteradament en la documentació de la construcció del Palau Episcopal de Barcelona (fig. 5).

²² ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3. Rebuts parcials de l'obra de Francesc Mestres.

²³ AHPB. Notari Francesc Ferrer, 7 d'agost de 1771 (còpia del document a ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.2. Compravenda d'una porció de casa feta per Tecla Maseras a favor de Francesc de Graell).

²⁴ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.4. Plànol de planta baixa i primer pis de la casa (sense signar ni datar).



Figures 4 i 5. Plànol del tercer projecte, planta baixa (esquerra) i planta noble (dreta).
Font: ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.4.

D'altra banda, en la successió de les estances en la casa i el seu ordre, s'hi percep més lògica en relació amb els espais de representació si comparem aquest plànol amb els anteriors. En aquest cas, des del saló, anem accedint a estances cada vegada més privades, de manera que els possibles visitants podran tenir accés a més espais o més íntims de la casa en funció de la seva importància social, però també de la seva relació amb els propietaris. Per aquest motiu, el saló dona pas a un primer *estrado* i aquest a un segon *estrado* que porten a l'alcova principal, la qual gaudeix d'un seguit de recambres. Des de l'altra zona important de representació pública, el menjador i el jardí, la seqüència resulta similar, ja que a partir d'aquests espais s'accedeix a l'anomenada «antasala del segon quarto», amb un gran espai intermedi de descans i visita esmentat com a «aposeno» que dona accés a l'alcova i al gabinet o el despatx. Molt probablement, aquest segon espai de la casa estava destinat a ser les estances privades de Francesc de Graell, ja que inclouen un espai de despatx públic d'assumptes com és l'*aposeno* i també de treball privat com el gabinet. I la sala anomenada alcova principal devia estar pensada per al matrimoni —malgrat que Francesc de Graell va morir solter. La superfície

guanyada en la construcció amb la compra de la part de la finca del carrer de la Daguera va permetre que s'hi construís una escala secundària amb accés a les comunes amb un celobert, a la cuina i al pou amb una escala de cargol per accedir al llenyer directament des de la cuina.

Francesc Mestres va anotar totes les despeses que no estaven incloses en la contracta signada i que tenien a veure amb l'ampliació i les modificacions del projecte.²⁵ El mestre d'obres de l'Ajuntament Josep Mas i Dordal va realitzar una visura que afegí 1.059 lliures, 6 sous i 2 diners²⁶ a les despeses esmentades i no incloses en la contracta inicial. Aquestes despeses van ser satisfetes definitivament a mitjans de setembre del 1773, com ho mostra la carta de pagament firmada per Mestres a favor de Francesc de Graell per una quantitat de 12.329 lliures, 11 sous i 8 diners.²⁷

A banda dels ajustaments de preu que hi va haver per la modificació i l'ampliació del projecte, els fusters Baltasar Gras (1730-1808), Miquel Guardiola i Pere Vilarrasa també van incrementar els seus honoraris en 350 lliures.²⁸ En aquest cas per a millors ornamentals, especialment del marc de l'alcova principal, fetes seguint un «pla y perfil» que tampoc ha pogut ser localitzat. Els fusters van signar l'època de pagament final de l'obra el mateix dia que Mestres, en el seu cas per la quantitat de 6.631 lliures i 8 sous.²⁹ És rellevant destacar que en cap dels documents d'obres anteriorment esmentats es fa referència a les decoracions d'esgrafiats que encara avui dia es poden veure a la façana principal, i no podem atribuir l'autoria ni dels dibuixos ni de la seva execució.

Amb aquestes informacions, podem concloure que les obres es van donar per acabades a finals del 1773. Malgrat que Francesc de Graell encara residia a temporades a la ciutat de Vic, a partir d'aleshores es va traslladar a viure a aquesta casa la resta de l'any. Tot i això, només en va gaudir dos anys, ja que

²⁵ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3. Ampliació de les despeses de construcció de la casa (1771-1772?).

²⁶ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3. Valoració de Josep Mas i Dordal de les obres fetes fora de la contracta (1772?).

²⁷ AHPB Notari Francesc Ferrer, 16 de setembre de 1773 (còpia conservada a ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3). Carta de pagament de les obres signada per Francesc Mestres.

²⁸ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3. Ajust de feines de fuster en la construcció de la casa (1772). No s'han localitzat els dibuixos que s'indiquen en el document.

²⁹ AHPB Notari Francesc Ferrer, 16 de setembre de 1773 (còpia conservada a ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, 5341.3). Carta de pagament de les obres signada per Miquel Guardiola i Baltasar Gras.

va morir el 1775. El mateix any, ja malalt, va redactar el seu testament a Vic, en què indicava que desitjava que els seus oncles —tots dos militars de carrera— Francesc (?-1776) i Plácido de Graell (?-1797) poguessin residir a la nova casa de Barcelona durant el temps que visquessin. Tot i això, la seva germana Josepa de Graell i Orís (1738-?), esposa de Francesc de Moxó i Ninot (1735-1819), fou nomenada hereva universal. Precisament a la mort del seu oncle Francesc de Graell i Anglasell l'any 1776, Josepa de Graell i el seu marit Francesc de Moxó i Ninot heretaren el «mayorazgo de la casa de Graell», com s'indica en el seu testament.³⁰ Francesc i Plácido de Graell van acabar residint a Barcelona, però no a la casa palau construïda pel seu nebot a la plaça de Sant Just, sinó en una casa del carrer de Sant Honorat amb plaça de Sant Jaume, pròpia de Francesc de Moxó i Ninot. Sembla, doncs, que la parella Josepa de Graell i Francesc de Moxó van arribar a un acord i van intercanviar la seva residència familiar i cedir l'usdefruit de la casa del carrer de Sant Honorat a canvi de poder prendre la possessió efectiva de la nova casa palau de la plaça de Sant Just. De fet, hi visqueren juntament amb el pare de Francesc de Moxó i Ninot, Francesc de Moxó i Francolí, mort en aquest immoble a inicis del 1782, com s'indica en el seu inventari *postmortem*.

L'any 1819 moria Francesc Bonaventura de Moxó i Ninot, espòs de Josepa de Graell, i el seu fill Francesc de Moxó i de Graell era nomenat hereu universal i per tant va donar el seu cognom patern a la casa. Després de diverses generacions, la segona meitat del segle XIX va ser una època d'esplendor per a la família Moxó i la seva residència, ja que, per exemple, van heretar el títol de baró de Moncortès i el mateix Diego de Moxó va ser nomenat cavaller de l'orde de Calatrava i de la Maestranza de Sevilla (1854), fets que probablement devien anar acompanyats de millores en l'edifici que no han pogut ser documentades. Tot i això, es fan evidents en l'adequació dels habitatges del segon pis com a residència d'altres membres de la família (germans o fills de l'hereu), per exemple. A més, es van crear habitatges independents pels quals va caldre obrir una nova caixa d'escala amb sortida al carrer del Bisbe Caçador. En canvi, els habitatges del principal van esdevenir els espais de residència de la família, tot i que posteriorment es van traslladar al primer pis, de manera que el principal va quedar reservat a altres usos. Durant el parèntesi de la Guerra Civil, l'edifici fou cedit a la Generalitat de Catalunya, després d'haver retirat tots els béns mobles, que van retornar acabada la guerra. Francesca Güell va tornar al palau amb el seu fill Antoni de Moxó i de

³⁰ AHPB Notari Daniel Troch, 1037/45. Testament de Francesc de Graell.

Güell i hi va residir fins a la seva mort el 1976. Els darrers anys, l'última propietària de la família Moxó, Inés de Moxó i Alonso-Martínez, va convertir la major part del pis principal en espai de celebració d'esdeveniments fins a la venda de l'immoble el 2017.

ELS ARTÍFEXS DE L'OBRA

Pel que fa als artífexs de la casa, en la documentació de contractació de les obres consten diversos noms, alguns dels quals eren habituals en els encàrrecs de certa importància a la ciutat en aquell moment. Potser el personatge més destacat és el mestre de cases Francesc Mestres Guitart (1726-1794), un dels més importants entre l'elit barcelonina d'aquest gremi. Assolí el títol de mestre paleta l'any 1747, als 21 anys, i posteriorment ocupà diversos càrrecs dins la confraria de Mestres de Cases i Molers, per exemple el de prohom tercer el 1762, el de prohom primer els anys 1766, 1770, 1775 i 1791 i el d'examinador els anys 1778, 1779, 1789, 1793. Probablement a causa de la mort del mestre de cases Josep Juli i Vinyals el 1764, Francesc Mestres fou nomenat mestre d'obres de la catedral de Barcelona, càrrec que va exercir fins a la seva mort l'any 1794. Mestres va participar en diversos projectes d'importància com a fiador soci dels adjudicataris, en les quatre quantitats fixades a preu fet per als quatre preu-fets de les obres al campanar de la catedral, on hi havia el rellotge municipal l'any 1762. També fou el cas del trasllat i la col·locació de la nova campana de les hores del rellotge esmentat el 1763. D'altra banda, participà en la reparació de les fortificacions de Tarragona entre 1772 i 1777, i de nou entre 1778 i 1783. Sabem també, mitjançant la documentació, que a inicis del 1785 feia obres a casa del canonge Roig, probablement com a prolongació de la seva feina com a mestre d'obres de la catedral. Gaudia d'una situació econòmica prou favorable si considerem la documentació, ja que l'any 1778 fou fiador del proveïdor de les reparacions dels edificis militars de Tarragona, per la qual cosa va hipotecar unes cases al carrer de Sant Domènec del Call que posseïa en virtut d'establiment emfitèutic escripturat el 1750 i de les quals un alt funcionari de la Intendència deia: «Se asegura que son de mucho valor, y lo haze verosimil el mayor aprecio que al presente tienen las fincas».³¹ A més, va contribuir amb 72 lliures a la subscripció oberta el 1793 per als col·legis i gremis de Barcelona amb motiu de la

³¹ ACA, Intendència, 2/62, fol. 162.

guerra contra la França revolucionària, i es mostrà com un dels contribuents més esplèndids entre els professionals de la construcció. Francesc Mestres pertanyia a una confraria devota, en el seu cas la de la Mare de Déu dels Dolors, establerta al convent del Bonsuccés, en la qual ingressà el març del 1764.³² En definitiva, podem afirmar que ens trobem al davant d'un dels mestres de cases més destacats del moment: ens ho demostra el càrrec oficial que ocupà respecte a la Seu barcelonina, i també dins de la seva mateixa confraria. D'altra banda, cal que el situem formant part d'una de les nissagues de mestres de cases que integrà l'elit d'aquest ofici a la ciutat de Barcelona i que més s'enriquí gràcies a la seva professió, mitjançant encàrrecs i també diversos *asientos* i participacions en companyies. Per acabar, creiem igualment destacable el fet que, probablement per la seva posició propera a la jerarquia eclesiàstica, assolí un prestigi social i professional que el va acostar a certes famílies nobles i per tant li va facilitar que li encarreguessin obres com la que ens ocupa.

Als contractes es parla també de Miquel Guardiola, del qual sabem que fou fuster, fill d'un abaixador i esparter de Barcelona. S'inicià en l'ofici de fuster com a aprenent al taller de Pau Tintorer entre 1753 i 1757, on posteriorment va treballar com a oficial, i més tard amb Manuel Melcior, així com amb altres mestres de la ciutat. A inicis del 1764, va superar els exàmens i va ingressar al gremi de mestres fusters. Durant anys, va compatibilitzar la feina de fuster amb la seva participació en negocis molt diferents, per exemple en la companyia arrendatària de la neu entre 1782 i 1786, com era habitual en aquest període. El maig del 1787 va dictar testament, en què disposava que l'enterressin a Santa Maria del Mar, parròquia de la qual era feligrès.³³

Finalment, un altre fuster intervingué en l'obra, Baltasar Gras i Bertran (1730-1808 o poc després).³⁴ De Gras se sap que fou investit mestre per la confraria de fusters el setembre del 1754. La documentació mostra que participà en la construcció del Palau Sessa-Larrard al carrer Ample, així com al

³² AHCB, Gremial, 37-17, fol. 79. A: ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, pp. 316-317.

³³ Deixà a les seves dues filles 300 lliures i una calaixera amb vestits i roba de casa a cadascuna i feu la seva esposa usufructuària vitalícia dels seus béns, i el seu fill Miquel (únic fill), hereu universal. A: ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, p. 221.

³⁴ AHCB *Acords*, 1799, fol. 467-469. A: ARRANZ, M. (1991). *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, p. 217.

Palau Moxó que ens ocupa en aquest estudi. Gras representà diversos càrrecs dins la confraria, per exemple en fou prohom tercer el 1771, examinador el 1778, prohom primer els anys 1782-1783 i capeller el 1795. Va viure la major part de la seva vida al carrer de Fonollar.

HERÀLDICA I DOCUMENTACIÓ: DISPUTES SOBRE LA CONSTRUCCIÓ DE LA CASA

La prematura mort sense descendència als 32 anys del promotor de la casa, Francesc de Graell, va fer que la transmissió de la finca es fes a la seva germana Josepa, casada amb Francesc de Moxó. Per aquest motiu, la residència ha pertangut des d'aleshores (1775) i fins a inicis del segle XXI als hereus de la família Moxó, per tant durant gairebé dos segles i mig l'edifici ha rebut el nom de Casa Moxó. L'heràldica present en l'immoble ens mostra precisament aquest interès per destacar el llinatge Moxó, donat que els escuts nobiliaris que es troben en diversos espais de la casa, com el pati o la biblioteca, reproduïen exclusivament les seves armes —els Moxó eren originaris de Cervera— i s'ha fomentat la idea que la casa va ser construïda per ells.³⁵ Sobta, però, que entre la documentació familiar dels Moxó hi hagi un document relacionat amb la genealogia en què s'indica erròniament l'origen de l'immoble:

Don Francisco de Moxó i Graell, 50 barón de Moncortés, fies bautizado el 1 de noviembre de 1770. Este parece que fue el adquisidor de la casa de la Plaza de San Justo, número cuatro, frente a la iglesia de San Justo, que convirtió en patrimonial. Anteriormente tenía la casa número 1 de la calle de San Honorato, esquina a la calle del call n. 21.³⁶

Aquesta informació no és correcta, ja que Francesc de Moxó i de Graell no va construir ni adquirir la finca, sinó que hi anà a viure quan tenia cinc

³⁵ Entre els escuts dels Moxó i els Graell es dona una coincidència amb l'aparició de tres ocells. Tot i l'interès d'aquesta demostració de poder a través del llinatge i els blasons, cal tenir present que les mostres que es conserven a la casa són posteriors a la seva construcció, a excepció de l'escut del pati posterior, probablement ja existent en la finca enderrocada el 1769 per construir el palau. Ens ho fa pensar la representació d'una torre rodona flanquejada per uns lleons rampants i sobre la qual hi ha tres garses, corresponents a la família Paratge, una de les nissagues emparentades amb els Castelló i els Graell.

³⁶ ANC1-256. Fons Moxó, marquesos de Sant Mori, III.2. Genealogia del llinatge Moxó (sense datar).

anys acompanyant la seva mare —hereva de la casa construïda pel seu germà Francesc de Graell—, el seu pare i el seu avi patern, Francesc de Moxó i de Ninot. Val a dir, però, que Francesc de Moxó i de Graell va ser el primer membre de la família Moxó que va posseir l'edifici després de la mort de la seva mare.

LES PRIMERES «REFORMES» DE LA CASA: LA REDECORACIÓ DEL SALÓ

En les noves *cases grans* construïdes a Barcelona durant el darrer terç del segle XVIII és habitual que les principals sales de representació pública, és a dir, els salons i espais annexos, disposessin de decoració pictòrica amb programes murals en panys de paret i sostres, com és el cas del Palau Moja o el Palau Sessa-Larrard. De vegades, aquestes decoracions patien modificacions a causa de reformes necessàries pel mal estat de conservació o bé per noves propostes artístiques que obligaven a abandonar models anteriors i a substituir-los.

Actualment, el gran saló de la Casa Moxó mostra una decoració pictòrica al sostre que sembla posterior a la data de construcció de l'edifici. Per tant, també seria possible que la decoració conservada fos part d'una segona fase de treballs duta a terme unes dècades després. Francesc de Moxó i de Graell es va casar l'any 1815 a Mataró amb Soledat de Vilallonga i Marimon. En aquella data, i sembla que com a regal de noces —dada només aportada anecdòticament pels descendents de la família Moxó—, es va procedir a una nova decoració del saló principal i, suposadament, de l'*estrado* o saló contigu. Per una banda, els elements d'arquitectura pintada o *quadratura* que apareixen especialment a l'escòcia còncava del sostre semblen projectar una continuïtat que podria concretar-se en les pintures que hipotèticament es podrien haver fet als paraments.

La recerca històrica duta a terme per a la realització d'aquest estudi ha permès documentar en els llibres de comptes de l'administració de la casa els pagaments de diverses reparacions «en la recomposición de los aposentos...»³⁷ el 1815, unes despeses que cal relacionar amb aquesta nova decoració prèvia al casament de Francesc de Moxó. A banda de l'adquisició de dues aranyes

³⁷ ANCI-256 Fons Moxó, marquesos de Sant Mori. 1141.5.1. Comptes de l'administrador de la casa Moxó, Felip de Rufasa, 1815-1816.

de cristall —avui dia no conservades—, entre els pagaments n'hi ha algun a un daurador i al «pintor Planella», fet que encaixaria amb l'estètica de les pintures conservades al sostre del gran saló.

EL PROGRAMA PICTÒRIC I EL PROBLEMA DE L'AUTORIA

Precisament aquest programa artístic centra els nostres interessos de recerca respecte a l'obra de la Casa Moxó. En el cas del gran saló, el conjunt mostra vuit escenes amb figures al·legòriques femenines relatives a les arts i les ciències —la pintura, l'arquitectura, la geografia, l'astronomia, la música, la literatura, l'agricultura i l'escultura—, així com a les quatre estacions de l'any (fig. 6). Diverses qüestions ens porten a la hipòtesi que el pintor devia ser un dels membres de la nissaga de pintors i escenògrafs Planella, molt actius a la ciutat els darrers anys del segle XVIII i les primeres dècades del XIX. Es podria tractar de Bonaventura Planella Conxello (1772-1844), potser el pintor de més fama de la família, per la similitud d'aquestes pintures amb altres escenes que Bonaventura executà en diversos conjunts murals, així com amb alguns dibuixos preparatoris que es conserven del mateix autor. Per contra, el fet que en la documentació no s'indiqui el nom de pila del pintor i que la família Planella fos una de les nissagues més prolífiques de l'àmbit pictòric, faria possible que l'autoria de les pintures correspongués a Gabriel Planella Conxello (1777-1851), germà de Bonaventura.

Si ens centrem en aquests dos pintors, cal valorar el rol que van tenir en l'ambient artístic barceloní del moment, i podem concloure que es trobaven entre els més destacats del moment a la ciutat. Bonaventura Planella Conxello fou pintor, escenògraf i dissenyador d'arquitectures efímeres, especialment destacat en el primer terç del segle XIX.³⁸ Fou un dels deixebles més destacats de Pere Pau Muntanya a partir de la seva formació a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i col·laborà en el disseny de la màscara reial i altres escenografies i esdeveniments organitzats l'any 1802 per la visita de Carles IV a la ciutat.³⁹ Especialment entre 1815 i 1840 va fer múltiples treballs com a escenògraf en alguns dels teatres més destacats de Catalunya. Gabriel Planella Conxello fou ajudant de professor a la Llotja en la classe de flors des del 1818, i succeí

³⁸ QUÍLEZ, F. (1995). «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX». *Locus Amoenus*, 1, pp. 193-207.

³⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (1998). *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras: la visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*. Barcelona: Universitat de Barcelona [tesi doctoral].



Figura 6. Detall del programa del sostre del gran saló amb dues de les vuit figures allegòriques femenines que representen les arts, concretament la pintura i l'arquitectura (fotografia de l'autora).

Carles Ardit com a tinent de la direcció de l'escola, a més de participar en l'exposició organitzada per la Junta de Comerç l'any 1826.

La hipòtesi de l'autoria de Gabriel es reforça pel seu treball expert en la pintura de flors a la Llotja, un tipus de representacions que domina en la decoració dels panys de paret però sobretot en el sostre de l'estança contigua al saló. D'altra banda, en el Gabinet de Dibuxos i Gravats del MNAC es conserva un dibuix de Gabriel Planella, catalogat com a «decoració per a un sostre», que conté quatre medallons amb ocells a l'interior, de la mateixa manera que es veuen en el sostre de la casa fent referència a l'escut heràldic de la família Moxó (fig. 7). A banda d'aquest detall i que la composició de l'espai és similar, la resta del dibuix no encaixa amb la decoració central del sostre (fig. 8), tot i que es podria tractar d'un projecte no realitzat o modificat.

A més del saló, també hi ha pintures murals en la gran sala contigua («primer estrado»). En aquest cas, es tracta de decoracions florals amb gerros i colors vius en els paraments emmarcats amb una arquitectura pintada o *quadratura* daurades (fig. 9). El sostre està decorat amb filigranes *a candelieri*, de manera especialment profusa al cel ras. En el cas d'aquesta decoració, l'auto-

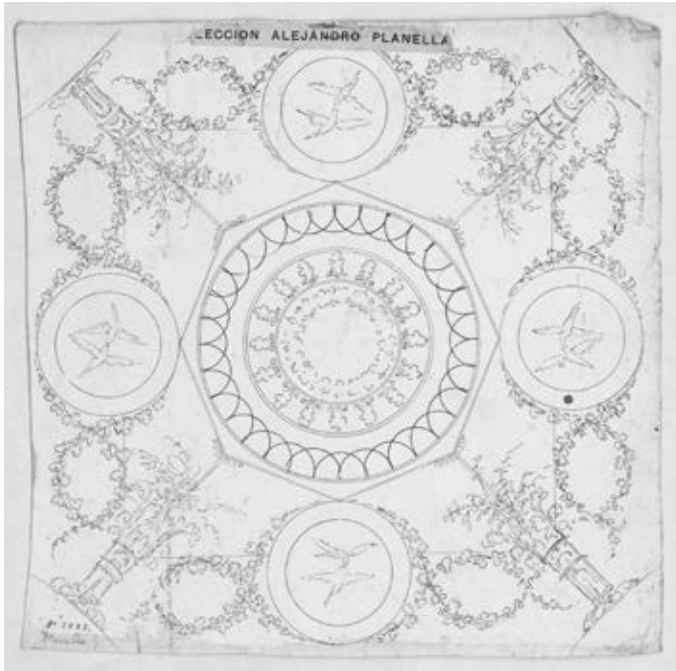


Figura 7. Gabriel Planella Conxello, *Decoració per a un sostre*. Primera meitat del segle XIX. Croquis a la ploma sobre paper, 31 × 31,2 cm. Adquisició de la col·lecció Casellas, 1911. Font: MNAC 002833-D.



Figura 8. Sostre del saló principal (fotografia de Veclus S.L.).



Figura 9. Decoració dels paraments i sostre del primer *estrado* o sala contigua (fotografia de Veclus S.L.).

ria ens acosta més a Gabriel Planella, pintor del qual ens han arribat al MNAC dibuixos de projectes amb decoracions similars (fig. 10). També es conserven tant dibuixos de projectes similars amb els mateixos motius decoratius i gamma de colors com exemples de programes pictòrics semblants —per exemple al Palau Sessa-Larrard— de Nicolau Planella i Travé (1810-?), pintor, pessebrista i escenògraf, fill de Gabriel Planella Conxello, amb qui manté múltiples semblances estilístiques.⁴⁰

És interessant destacar que la nissaga dels pintors Planella tenia una clara consciència del valor i el paper dels seus avantpassats en l'àmbit artístic barceloní, i que per aquest motiu van conservar com a element formatiu però també d'interès artístic, particular o colleccionista, gran quantitat de dibuixos i esbossos que tant Gabriel Planella Bonfill (1754-1824) com els seus cinc fills, tots ells pintors, decoradors i/o escenògrafs, van executar. És a dir, Bonaventura (1772-1844), Joaquim (1779-?), Gabriel (1777-1851), Ramon (1783-Roma, 1819) i Joan Planella Conxello (1785-1845). Precisament, un dels seus descendents, Alexandre Planella Roura (c. 1830-1900), fou un pintor que regentava una botiga de materials per a pintors, en la qual emmarcava quadres, restaurava tota mena de peces i alhora feia de marxant. Alexandre feu un

⁴⁰ QUÍLEZ, F. (2015). «La contribució d'Alexandre Planella (c. 1830-1900) a la història de la restauració i el colleccionisme catalans del vuit-cents». *Locus Amoenus*, 13, p. 107-125.

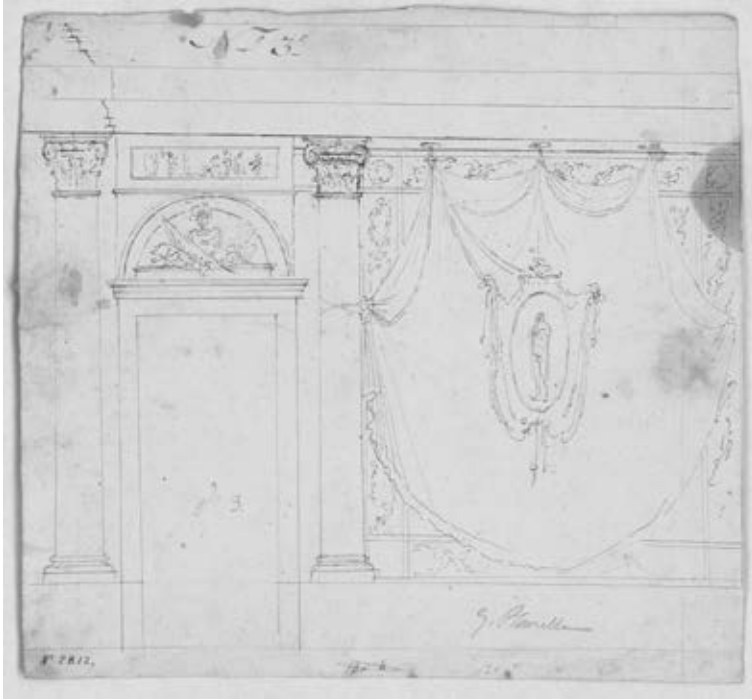


Figura 10. Gabriel Planella Conxello. Projecte de decoració. Segona meitat del segle XVIII-primer meitat del segle XIX, ploma sobre paper, 24,3 × 26,5 cm. Adquisició de la col·lecció Casellas, 1911. Font: MNAC 002812-D.

àlbum amb els dibuixos que la família conservava, majoritàriament de Bonaventura, cosa que si bé d'una banda els ha deteriorat a causa de l'adhesiu emprat, de l'altra ha permès conservar-los i valorar la seva obra pictòrica en conjunt i un possible catàleg de l'artista, al qual dedicarem un futur estudi.

A falta de documentació que permeti assegurar l'autoria de les pintures, cal referir-se als germans Planella, Bonaventura i Gabriel com els possibles artífexs del programa pictòric. Les pintures mostren trets que podrien acostar-les a ambdós, a Bonaventura per les figures femenines i a Gabriel per la concepció de l'espai i la decoració floral. També és possible que desenvolupessin el treball de manera conjunta, tot i que això no es pot confirmar documentalment. Val a dir també que les 300 lliures rebudes pel pintor són una quantitat important i potser adequada per a una decoració com és la del sostre del saló, si ho comparem amb quantitats percebudes pels pintors en altres casos en què havien de pintar programes en diverses estances i fer-se càrrec de la pintura general de tot l'edifici, a més de possibles decoracions exteriors

en façanes i en exemples certament grans, com pot ser el cas de Francesc Pla, el Vigatà, amb les més de 1.000 lliures cobrades per tota la pintura del Palau Moja l'any 1774 o les 2.300 lliures, 8 sous i 2 diners que va cobrar per la decoració de l'ampliació del Palau Episcopal.⁴¹

Se'ns presenta un altre dubte respecte a la decoració dels principals espais de socialització, com és ara el gran saló. Tal com es pot veure en les imatges aportades, l'espai disposa d'un entapissat de seda de color rosat amb motius damasquinats que podrien estar cobrint decoracions pictòriques anteriors. Aquesta possibilitat es veu reforçada pel fet que la moda de l'època implicava la decoració global de l'espai i per tant caldria esperar que els paraments també estiguessin pintats. A més, tant les pintures del sostre com els possibles dibuixos preparatoris mostren la continuïtat dels elements arquitectònics pintats. Caldria valorar en la restauració del saló, per tant, la necessitat de comprovar la presència d'una decoració anterior, malgrat que no se'n tinguin notícies documentals ni contractes que s'hi relacionin. D'altra banda, el fet que sí que s'hagi conservat la decoració pictòrica del sostre fa pensar en la concepció d'un programa unitari en el projecte originari.

⁴¹ SUBIRANA REBULL, R. M. (2019). «Comitent i artista: el bisbe Gabino de Valladares i el Vigatà en la decoració pictòrica del Palau Episcopal», *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, ACPA-Llibres, 1, p. 45.

EL PALAU MOJA, DE L'ABANDONAMENT A SEU INSTITUCIONAL

Elisenda Rosàs Tosas
Arquitecta restauradora

Entre les nombroses cases senyoriales que es van construir a Barcelona durant la segona meitat del segle XVIII destaca, per les dimensions, la ubicació, la qualitat arquitectònica, els elements decoratius i la repercussió històrica dels personatges que hi habitaren, el Palau Moja (fig. 1).



Figura 1. Façana del Palau Moja a la Rambla. Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Aquesta residència unifamiliar va ser edificada entre els anys 1774 i 1789. Hi va treballar un equip format pels millors operaris —fusters, molers, ferrers...— que hi havia llavors a la ciutat, sota la direcció de Josep Mas i Dordal, un dels grans mestres de cases barcelonins de la seva època, autor de destacats edificis públics. Malgrat que mai no va tenir el títol oficial d'arquitecte, que només podia concedir la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, va exercir un paper destacat dins la Corporació de Mestres de Cases i Molers de Barcelona, en un moment en què aquesta corporació adquiria un alt nivell tècnic i els seus membres esdevenien, en la pràctica, veritables arquitectes.¹ Des d'un punt de vista estilístic, Mas i Dordal depassa els gustos del barroc retardatari i actua amb uns conceptes propers a un neoclassicisme

¹ MONTANER, J. M. (1990). *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 60.

molt personal, caracteritzat per la simetria, la regularitat, la simplicitat, la línia recta i les superfícies planes formant composicions coherents.

La nova casa va ser bastida sobre el lloc que ocupava l'antic edifici de la família nobiliària dels Cartellà, adossat a la muralla medieval de la Rambla. De fet, va ser la marquesa de Cartellà, casada amb el marquès de Moja, la que va impulsar la nova construcció erigida a major glòria dels seus ancestres. Aprofitant un antic privilegi del rei Felip V que li permetia enderrocar les torres de la Portaferrixa i el sector de muralla amb el qual limitava l'antiga casa i el seu hort, i després d'obtenir permís de l'Ajuntament per avançar l'alineació de l'edifici per la façana de la Rambla, la marquesa va comprar tres cases contigües a la seva pel costat de la Portaferrixa, i va disposar així de la superfície de terreny necessària per portar a la pràctica el projecte.

L'habitatge es va ordenar d'acord amb els criteris tradicionals dels casals senyoriais barcelonins: una gran entrada desemboca en un pati central, des del qual s'accedeix a les cavallerisses i a dependències secundàries destinades a cotxeres, estables, corrals, celler, rebost... repartits en diferents nivells d'entresols i soterranis. I a un costat del pati, l'escalinata que puja a la planta noble. Però, a diferència del que era habitual, l'eix principal del primer pis no coincideix amb el dels baixos, sinó que li és perpendicular. La causa és que en el moment de l'edificació el carrer principal era la Portaferrixa, mentre que la Rambla encara era una via semiurbanitzada, entre muralles i convents. Per això, el portal principal —que marca l'eix dels baixos— s'obre a la Portaferrixa, mentre que els balcons del saló principal —que marca l'eix del primer pis— s'obren a la Rambla, molt més ampla, la qual cosa proporciona al saló una magnífica llum de ponent que li ofereix la vista unitària de la gran façana lateral de l'església jesuïta de Betlem.

Aquest gest que fa l'edifici, fent rotar l'eix de la planta del carrer de la Portaferrixa a la Rambla, posa de manifest que la construcció del Palau Moja contribuï a impulsar la Rambla com a via urbana de primer ordre (fig. 2).

És evident que Mas i Dordal estava al dia dels tractats francesos d'arquitectura del seu temps, tant pel que fa a la composició general com als elements decoratius, i això es nota també en l'organització dels espais.² A la planta noble, un eix central amb dos grans vestíbuls condueix al gran saló principal, que ocupa, des del primer pis, tota l'alçària de l'edifici. A partir del saló la casa es desplega lateralment i de manera simètrica tot al llarg de les façanes. A cada

² ALCOLEA GIL, S. (1987). *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 81.

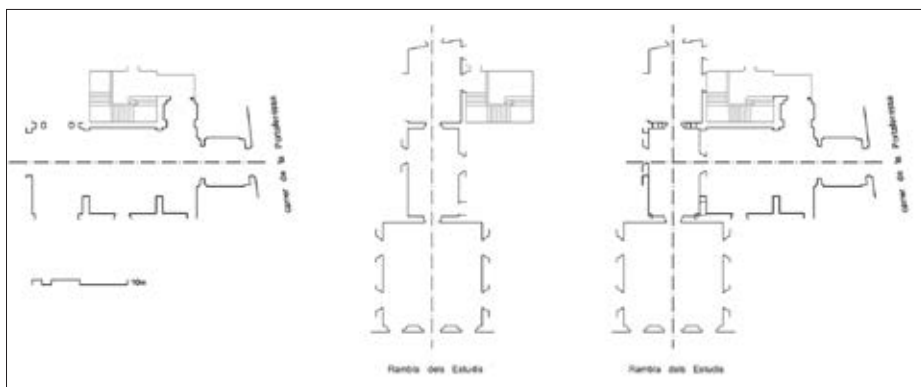


Figura 2. Estudi dels eixos del Palau Moja. Esquerra: planta d'accés al palau amb l'eix perpendicular al carrer de la Portaferriera. Centre: planta noble amb l'eix perpendicular a la Rambla. Dreta: superposició de les dues plantes (planimetria de l'autora).

banda del saló hi ha un *estrado*, que dona accés a sengles habitacions compostes de sala i alcova. Per fer-nos càrrec de les proporcions, només cal dir que cadascuna d'aquestes sales estava moblada amb 30 cadires, a banda del llit, calaixeres i unes quantes taules. A continuació de cada alcova hi havia una altra peça destinada a vestidor, i des d'allà es passava a una recambra per al servei nocturn. Però a partir d'aquí l'organització de l'espai perdia coherència i es complicava en solucions improvisades per cobrir les necessitats ordinàries de la família, de tal manera que cap a l'interior es creava un laberint de recambres, entresolats i espais reservats a l'estricta intimitat domèstica, com passava a tots els casals barcelonins. A la Catalunya de l'època, els costums socials feien que en aquests espais secundaris hi hagués el menjador i, separades d'ell pel vestíbul, la cuina i una cuineta destinada a la xocolata. Aquesta organització menys sistemàtica continuava al segon pis, desproveït de l'eix de vestíbuls central i sense accés al gran saló, cosa que donava coherència a la planta principal i en centrava la circulació. Estava destinat a espais utilitaris per a guarda-roba, administració, etc. Però també disposava de cambres amb alcova i sales importants per a l'habitatge de la família i del servei. A les golfes, segons descriuen els inventaris de l'època, s'hi guardaven atuells i estris diversos, brasers, cubells, figures de pessebre, telers, etc. I de ben segur que hi havia les habitacions del servei de menys nivell.³

³ ALCOLEA GIL, S. (1987). *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 64.

De tot el conjunt, en destacava el gran saló, decorat amb les pintures de Francesc Pla, dit *el Vigatà*, que glorifiquen la història de la família Cartellà.⁴ Tanmateix, aquestes obres, que actualment es consideren un element artístic del màxim nivell en la pintura mural catalana del segle XVIII, tenien en el passat un valor més decoratiu que no pas artístic, si considerem les abundants faltes de rigor en la formalització del conjunt. Amb el pas del temps, el saló es va omplir d'aranyes de cristall, cortinatges, consoles amb grans miralls, cadires i fins i tot un dosser amb dues cadires d'honor i els retrats dels reis, que en gran part amagaven les pintures murals. Des del carrer tot quedava resguardat per unes façanes neoclàssiques, simples però perfectament ordenades, amb una decoració arquitectònica i escultòrica molt continguda, gairebé austera. Però això tenia el contrapès d'unes immenses pintures murals que decoraven els grans plafons que quedaven entre les pilastres de pedra que modulen l'edifici. Són tres grans façanes (la de la Rambla, la de la Portaferrixa i la del jardí, visible des de la Rambla) decorades també pel Vigatà en un punt clau de la ciutat.

En aquest espai es va desenvolupar durant molts anys la vida social d'una de les grans famílies catalanes del seu temps. De ben segur que l'intens ús que se'n feia obligava a constants obres de manteniment i d'adequació, però en termes generals cal considerar que els treballs no afectaren l'essència de l'edifici, més enllà de concessions secundàries a les modes decoratives. Potser la intervenció més destacable va ser l'immens mur que convertí el fons del jardí en una gran escena clàssica, una obra de mitjan segle XIX de l'arquitecte barceloní Antoni Rovira i Trias que tenia per objectiu amagar les parets mitgeres de les cases posteriors.

L'any 1865 va morir sense descendència Josepa de Sarriera i de Copons;⁵ amb ella s'acabava la nissaga familiar i abandonava l'edifici la noblesa catalana més antiga, amb el seu gust pels temps pretèrits i la seva afecció a tot allò que tingués un caire vetust i tradicional. En el seu testament manava que tot fos venut i destinat a obres pietoses. Però al comprador del Palau Moja —i a tots els futurs propietaris— els imposava unes condicions que, a canvi de minorar el seu valor econòmic, garantien la preservació de la memòria gloriosa dels Cartellà: no es podia enderrocar la casa ni s'hi podien fer obres

⁴ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». A: *Actes del VI Congrés d'Història Moderna de Catalunya: «La Catalunya diversa»*. Pedralbes, *Revista d'Història Moderna*, 28, p. 522.

⁵ ALCOLEA GIL, S. (1987). *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, op. cit., p. 150.

que la transformessin. Es podien redistribuir només el segon i el tercer pis; també es podia edificar el jardí.

El 1870 n'esdevenia propietari Antonio López i López (1817-1883),⁶ un comerciant i navilier que havia fet una gran fortuna a Cuba i ara necessitava un decorat per mostrar la seva grandesa a la ciutat. Tot seguit va fer tapar les pintures del Vigatà que decoraven les façanes, i al damunt hi va fer aplicar una imitació de carreus. Els murals exteriors tenien més de vuitanta anys i devien estar prou degradats, però el resultat de la reforma degué ser criticat, perquè tres anys després, el 1873, feia recuperar la imatge anterior, la decoració de la qual encarregà a un pintor de prestigi: Eduard Llorens i Masdeu (1837-1912).

Dos anys després, el 1875, Antonio López estava del tot compromès amb la reinstauració de la monarquia borbònica. L'operació va tenir èxit i ell, convertit en marquès de Comillas, va ser un personatge influent a la cort i l'economia d'Espanya. En aquell mateix moment va començar la transformació interior del palau. L'escala principal va ser completament redecorada amb l'aplicació de grans plafons de marbre i unes pintures murals sobre tela del mateix Eduard Llorens amb alegories del mar i els vents, que eren la base econòmica de la fortuna del nou marquès. Una escalinata de marbre blanc i una barana esculpida del mateix material completaven el conjunt. Fins i tot van fer portar de París una gran escultura de bronze que representava un atlant que sostenia el llum central. Les reformes van continuar al pis principal. Part dels arrimadors originals de Pere Pau Muntanya van ser substituïts per uns altres amb motius decoratius a la moda. Els paviments de terracota de diversos colors van ser canviats per un parquet luxós; es va introduir mobiliari modern; els sostres dels *estrados* i els entapissats dels murs van ser decorats amb motius pictòrics; en el lloc de les cuines antigues es va construir una immensa cuina dotada de tots els avenços del segle XIX i una sala annexa es va convertir en menjador; en conclusió, tot va ser pintat i actualitzat excepte el gran saló, protegit per les amenaçadores disposicions testamentàries de la difunta marquesa. Si l'arribada del llum de gas va obligar a encastar tubs als murs, es va fer dissimuladament i amb el menor dany possible. Els espais residuals que quedaven fora dels eixos principals van ser alterats amb menys miraments, però en general el conjunt de la planta noble es va mantenir.⁷ La intervenció a les dues plantes superiors va ser molt més agressiva, d'acord amb el que permetia el testament.

⁶ RODRIGO, M. (1996). *Antonio López y López (1817-1883), primer marqués de Comillas*. Madrid: Fundación Empresa Pública.

⁷ ALCOLEA GIL, S. (1987). *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII, op. cit.*, p. 154.

Però, segurament, la transformació més important la va sofrir la planta baixa, on es van anar obrint botigues en les dependències que donaven a la línia de façana per tal de llogar-les i treure'n rendiment econòmic. Un altre espai, petit però molt representatiu, que va resultar notablement alterat va ser la capella, vinculada directament al gran saló. Només hi va quedar la decoració dels sostres. Com es pot comprovar actualment, el retaule i tota la decoració van desaparèixer i foren substituïts per un retaule de guixos insubstancials i unes pintures a la moda. En conclusió, però, el gran casal mantenia l'aspecte i la magnificència originals. Simplement s'havien substituït elements de la més alta qualitat del segle XVIII per d'altres equivalents del segle XIX, i els criteris i gustos de l'antiga noblesa pels de la nova alta burgesia ennoblida. Va ser en aquest període quan hi va viure disset anys com a capellà domèstic el poeta Jacint Verdaguer, i fou l'indret on s'esdevingué el seu drama personal i va escriure una part essencial de la seva obra.⁸

Diverses circumstàncies familiars van fer que l'hereu del marquès de Comillas, Claudi López, s'allunyés cada cop més de Barcelona. En morir sense fills el 1925 va heretar la casa el seu nebot Joan Antoni Güell i López, un home connectat amb la cultura catalana i el món dels museus. Era, doncs, una persona amb criteri en l'àmbit del patrimoni cultural. Però l'antic casal havia perdut en gran part la seva funció de residència familiar, la decoració dels espais principals es basava en una estètica de final del segle XIX absolutament passada de moda i el neoclassicisme de finals del segle XVIII que es mostrava en el saló principal i en l'arquitectura general de la casa no era gens valorat pels prohoms de la cultura del moment.

Joan Antoni Güell, amb uns criteris prou conservadors per a la seva època, va preservar els espais que va considerar patrimonials i va explotar econòmicament la resta de la propietat. Era un criteri similar al que ja havia iniciat el seu oncle Claudi, quan el 1891 va dedicar el segon pis a oficines de la Companyia Transatlàntica, va deixar el principal com a residència familiar i va destinar les golfes al servei. Posteriorment, el segon pis es va reservar

⁸ Jacint Verdaguer va ser el capellà domèstic del Palau Moja del 1876 al 1893. En aquest període escrigué gran part de la seva obra literària més notable, com ara part de *Atlàntida* (1878) o *Canigó* (1886). En tornar del viatge a Terra Santa, l'any 1886, Verdaguer va tenir un canvi d'actitud vital que el dugué a abocar-se a l'atenció als desvalguts i a defugir els honors i practicar sessions d'exorcismes dins el cercle del pare Pinyol. A conseqüència d'aquest comportament, que comprometia el prestigi de l'Església i l'economia dels marquesos de Comillas, el bisbe Morgades i Claudi López van maniobrar per allunyar Verdaguer de la ciutat i el van enviar al santuari de la Gleva. L'any 1893 Verdaguer va sortir del Palau Moja i no hi va tornar mai més.

a altres serveis per extreure'n un benefici econòmic; per exemple, el 1940 hi havia oficines de la duana. Més tard, hi va tornar la Transatlàntica. També va ser seu del Banc Atlàntic i algunes temporades els espais van ser compartimentats i convertits en dos o tres habitatges d'alt nivell que es llogaven. Això va desfigurar notablement la segona planta i va canviar el concepte unitari que havia tingut el conjunt com a palau.

Aquest canvi conceptual va obligar a transformar l'entrada. El típic accés de palau barceloní amb el gran pati va ser disfressat com l'entrada a un edifici comunitari. Per això, les antigues parets de carreus del pati rectangular van ser amagades rere uns murs de maó i amb un recobriment fet amb una decoració de guixos «a la romana», que tancaven un espai vuitavat amb fornícules amb grans gerros de ceràmica als costats oblics. A nivell del primer pis es cobria aquest distribuïdor amb una claraboia translúcida de vidre que irradiava una tènue llum zenital. En conseqüència, els balcons del primer pis es van transformar en portals que donaven accés a aquest pati interior, que ara quedava a nivell dels salons. El primer tram de l'entrada va ser empetitit per tal de cedir part del seu espai a les botigues que s'obrien als baixos. Cotxeres, estables i cellers es van transformar en botigues i, com que aquestes requerien espais més amplis que les antigues dependències, es van enderrocar parets mestres de l'interior i es van substituir per grans jàsseres metàl·liques que sostenen a partir del primer pis la massa enorme dels murs de pedra. Des del fons del pati d'entrada, una escala de marbre, pròpia d'una casa de veïns, permetia accedir a les plantes superiors sense interferir en la vida senyorial de la planta noble. Al seu costat, una gran reixa impedia l'accés a la cotxera als visitants que anaven als pisos superiors. També va caldre posar una porta sumptuosa al primer replà de l'escala que conduïa al principal.⁹

Totes aquestes operacions estaven vinculades a la gran maniobra que es portà a terme el 1934 per rendibilitzar l'edifici: la constitució d'una companyia amb capital suís en la qual el propietari del palau aportava els terrenys del gran jardí elevat que donava a la Rambla. Es va buidar tot el terreny tertraplenat i el jardí —que fins aleshores estava a nivell del principal— va ser substituït per uns grans magatzems, el SEPU. L'alineació de la façana del jardí va recular uns metres, i es va construir en tota la seva superfície un edifici de soterrani, planta baixa i un pis que va amagar el basament de la columnata que oculta la paret mitgera del fons. La façana del palau que dona a aquest

⁹ Paral·lelament, el mateix any que moria Claudi López es perllongava la línia de metro de la Rambla, a pocs metres dels fonaments de la casa, cosa que hi provocava vibracions notables al pas de cada comboi.

jardí també va restar pràcticament amagada en la seva franja inferior, i les habitacions del principal que donen a aquesta façana van quedar notablement enfosquides, il·luminades només per un petit pati que separa la façana del nou edifici. La composició arquitectònica dels nous magatzems s'insereix en el conjunt sense estridències estilístiques, però la desconfiguració del sentit urbà del palau és notable. La barana del terrat es va coronar amb els florons del segle XVIII que abans remataven el mur del jardí.

Aquesta operació va anar acompanyada d'una altra, amb un benefici menys evident per al propietari. En atenció que aquest és el punt més estret de la Rambla, per ampliar el pas dels vianants es va cedir una franja de terreny dels baixos de l'edifici i es va obrir una successió d'arcades a la planta baixa. Però això va justificar que des d'aquests porxos s'accedis a una línia de noves botigues que van ocupar gran part de la planta baixa. Aquests arcs estan fets de pedra ben treballada i amb uns acabats adients a la categoria del palau. Tanmateix, distorsionen notablement l'aspecte setcentista del conjunt, pel fet que obren una sèrie ininterrompuda de buits en un mur compacte que donava l'aspecte de solidesa de la base del gran edifici original.

Poc després, els fets revolucionaris del 1936 van afectar la decoració interior del palau, que va ser ocupat per un comitè de la CNT. Però en general el conjunt es va mantenir. Quan, acabada la Guerra Civil, el casal va tornar als Güell, l'aspecte exterior conservava la imatge general i el pis noble seguia ostentant la grandesa passada. Els hereus de Joan Antoni Güell van ser menys sensibles al tema patrimonial i a partir dels anys seixanta l'estat del Palau Moja va ser cada cop més precari. Segurament fou aquesta situació la que va fer que el 1969 la casa fos declarada Bé d'Interès Cultural, amb la finalitat de protegir-la. Però aquesta declaració condicionava l'immens valor del terreny, ubicat en un lloc clau de Barcelona. El 1971, dos incendis teòricament fortuits, amb pocs dies de diferència, van afectar greument l'edifici, però per sort no el van destruir (fig. 3). El monument va quedar inservible, però no prou malmès perquè se'n permetés l'enderroc.

Durant aquest període d'abandonament, mobles, pintures i objectes valuosos que restaven a l'interior van anar desapareixent i alguns van ser incorporats al mercat artístic de l'antiquariat. Foren més de deu anys de degradació continuada sense trobar-hi una sortida econòmicament viable. Santiago Alcolea, que havia estat al palau abans de l'espoliació, descriu els fets de la manera següent:

Recordem encara haver vist en el seu lloc original aquestes pintures [els arrimadors obra de Pere Pau Muntanya], realitzades a l'oli sobre llenç i que devien



Figura 3. Pati del Palau Moja, després dels incendis (fotografia de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

tenir uns 40-50 centímetres d'alçada i prop de 1,50 metres de llargada, però les tristes incidències sofertes per l'edifici fa molt pocs anys, abans d'integrar-se al patrimoni de la Generalitat, foren causa d'una espoliació sistemàtica, perquè aquestes composicions decoratives es podien arrencar fàcilment.¹⁰

Finalment, el 1982 la Generalitat de Catalunya va adquirir l'edifici per instal·lar-hi la seu de la Direcció General del Patrimoni Cultural de la Generalitat, creada de feia poc.

A partir de l'estudi atent de diverses fonts, hem pogut reconstruir alguns aspectes del procés de restauració que es dugué a terme al palau en el moment que va ser adquirit per la Generalitat. Pel que fa a la documentació d'arxiu, d'una banda hem consultat l'arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, amb el fons de Francesc Mitjans, en què es conserva l'expedient d'intervenció en el palau; de l'altra, hem consultat l'arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en què, a part de la planimetria històrica i tots els projectes i estudis vinculats a l'edifici, es guarden una sèrie de fotografies interessantíssimes encarregades pel Departament mateix

¹⁰ ALCOLEA GIL, S. (1987). *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII, op. cit.*, p. 58.

a Montserrat Segarra l'any 1982. El 22 de setembre de 2017 vam entrevistar Joan Rosàs, que en el moment de la restauració era funcionari del Departament de Cultura i observava atentament l'execució de l'obra, la qual recorda —com hem pogut contrastar a partir de l'estudi de la documentació de Mitjans— de manera molt precisa. El mes de novembre del 2017 vam poder entrevistar Emili Julià —que durant l'obra dels anys vuitanta va restaurar la pintura mural del saló del Vigatà— a la seva casa de Gelida. Durant l'entrevista, ens va facilitar la consulta del seu fons personal, amb imatges inèdites i rellevants sobre el procés de restauració.

Abans de la restauració del palau, l'edifici estava notablement malmès. Molts elements decoratius havien estat arrencats, i algunes zones havien estat afectades per l'incendi de manera considerable. El saló principal era tot ennegrit pel fum i la meitat del sostre havia caigut, cosa que permetia veure les teules de la coberta. Els coloms hi campaven lliurement. El mobiliari que encara quedava a la casa estava malmès i brut. Les teles dels quadres, esventrades, i la instal·lació elèctrica, inutilitzada. D'altra banda, calia instal·lar-hi immediatament les oficines i els funcionaris de la Direcció General. Es va improvisar, doncs, una restauració d'urgència.

El 2 de febrer de 1982 es va encarregar el projecte a un arquitecte de prestigi. Francesc Mitjans tenia aleshores 73 anys, havia construït algunes obres emblemàtiques, com el camp del Barça (1957) o la seu del Banc Atlàntic (1968), i era conegut com a arquitecte de les residències de la burgesia barcelonina. Però no estava especialitzat en restauració i feia anys que no havia participat en cap projecte important. En canvi, el director general del Patrimoni Cultural que li feia l'encàrrec era un altre arquitecte llargament implicat en temes patrimonials, Jordi Bonet. Mitjans va signar el contracte de restauració del palau el 2 de febrer de 1982. En una nota de 26 de gener de 1983, ja durant l'execució de l'obra, Mitjans escriu a Bonet: «l'encàrrec que dec a la teva confiança».¹¹ La relació entre el promotor —que representava l'administració— i l'arquitecte va ser, en aquest cas, singular.

Immediatament, encara sense el projecte redactat, va entrar a la casa un equip d'operaris que va iniciar l'enderroc de tot allò que l'arquitecte va considerar inútil, un moment que Montserrat Segarra va fotografiar en part. Mentrestant, es començaven a aixecar els primers plànols i el personal del Servei de Museus feia l'inventari dels béns mobles que hi quedaven. L'equip

¹¹ Fragment de la carta que escriu Francesc Mitjans a Jordi Bonet amb data de 26 de gener de 1983. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.

de l'organisme que feia l'encàrrec estava format per arqueòlegs, arquitectes de patrimoni, museòlegs, arxivers, restauradors, etc., que seguien amb atenció el desenvolupament dels treballs de la seu de les seves oficines.

El 22 de febrer es demanava la llicència municipal d'obres i el 15 de març l'Ajuntament reclamava més documentació tècnica per prosseguir la tramitació. El 7 d'abril el director general del Patrimoni Cultural escrivia a l'arquitecte:

Prego que ho preparis de la manera més senzilla per tal que quedi clar que el que s'hi fa en aquesta primera fase són obres d'exploració i reparació de cobertes, restauració de pintures murals i adaptació provisional dels serveis de la Direcció General.¹²

L'equip d'operaris seguia treballant sense llicència en un dels edificis civils més importants de la Catalunya del segle XVIII. Per tal de no complicar la situació legal, el 27 d'abril la Comissió Tècnica de Patrimoni de la Generalitat donava la seva conformitat al projecte, que va ser presentat el 4 de maig a l'Ajuntament. Vint dies després l'informe dels bombers reclamava l'adopció d'un seguit de mesures que el projecte no havia previst, i l'obra continuava sense llicència. El 10 de juny, el director general Bonet escrivia a l'arquitecte Mitjans per recordar-li que el personal s'havia d'instal·lar a la casa immediatament, i que a l'octubre havia d'estar llesta la planta noble. Li lliurava un plànol amb la situació de les taules i els telèfons necessaris per als funcionaris i li demanava que enllestís un projecte bàsic amb detall dels sanitaris, escala, pati, etc. per presentar a la Comissió Tècnica de Patrimoni. Els paletes seguien reforçant bigues, reparant cobertes i eliminant elements sobrers. Així van desaparèixer la gran cuina del palau, la «sala dels vaixells» —destinada a exposar les maquetes de la Companyia Transatlàntica, que era l'antiga propietària de la casa (fig. 4)—, i altres dependències menors, a banda dels espais afectats més greument per l'incendi del 1971. Lamentablement, de tot això no se'n va aixecar cap plànol. Després d'adequar els espais indispensables, va entrar a treballar a la casa el personal de la Direcció General, submergit entre operaris.

La pressa per l'execució de l'obra i la manca d'un equip pluridisciplinari que acompanyés la direcció arquitectònica del projecte en temes de restauració arquitectònica van ser segurament dues de les causes que van provocar que en el curs de l'obra no es tingués la cura que hauria calgut a l'hora d'estudiar

¹² Fragment de la carta que escriu Jordi Bonet a Francesc Mitjans amb data de 7 d'abril de 1982. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.



Figura 4. Sala anomenada «dels vaixells» abans que se n'enderroqués la configuració vuitcentista (fotografia de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

per al seu ús adequat, i per complimentar les ordenances contra incendis».¹⁴ La gran escala noble només unia la planta baixa i el principal, i la resta funcionava amb escales de servei. La nova escala, d'1,50 m d'amplada, es va fer ocupant l'espai de la cuina, d'un pati i d'una escala de servei que va ser enderrocada. Es va fer amb una llosa contínua de formigó i s'hi va preveure un acabat de marbre en el primer tram i de linòleum a la resta, tot i que finalment es va fer tota de marbre. A cada planta, adjacents a l'escala, s'hi van preveure uns serveis sanitaris que finalment es van desplaçar a altres llocs.

i d'intervenir en la construcció històrica. Si bé es va aconseguir un edifici prou funcional com a institució pública, durant l'execució de l'obra es van enderrocar i perdre elements que, sens dubte, tenien prou interès històric i artístic per ser mantinguts o, com a mínim, estudiats. L'arquitecte Mitjans, en tota la documentació que es conserva, només exposa una vegada, en una sola línia, els criteris que segueix en matèria de restauració; ho fa en la memòria d'intervenció, del 15 de setembre de 1982. Els criteris són simples i, en alguna mesura, contradictoris: «recuperar lo inicial, respectar lo existent i en tot cas mantenir el caràcter».¹³

Potser la intervenció més destacable i més coherent va ser la construcció d'una escala general per a tot l'edifici. Mitjans diu, en la memòria de la nova escala, que: «la utilització de totes les tres plantes, pels diferents serveis de les Direccions, obliga a una nova escala,

¹³ Fragment de la memòria d'intervenció al Palau Moja, de 15 de setembre de 1982, de Francesc Mitjans. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.

¹⁴ Fragment de la memòria de la nova escala al Palau Moja, de Francesc Mitjans. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.

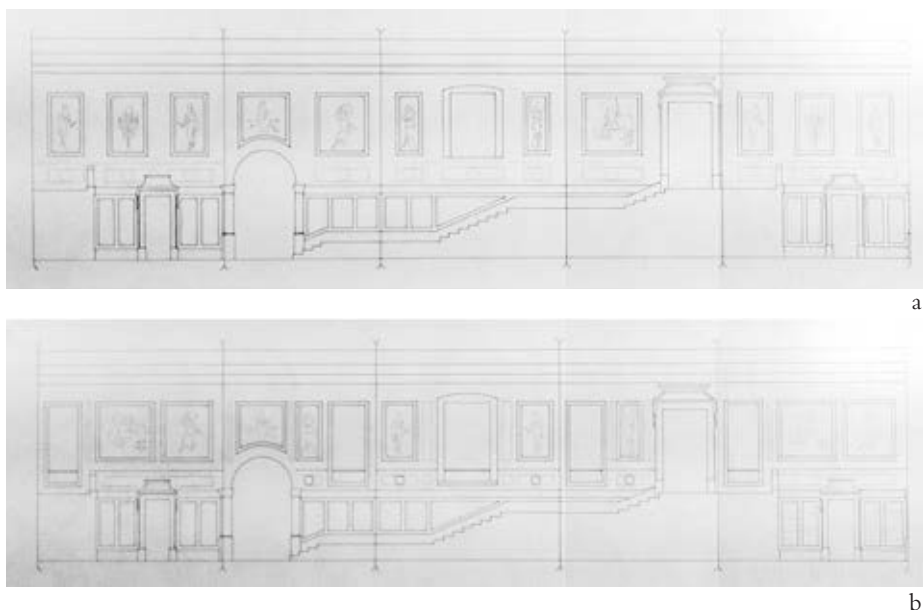


Figura 5a. Estat de l'escala principal del palau. Figura 5b. Proposta de l'arquitecte Mitjans amb l'obertura de finestres i redistribució de les teles decoratives. Plànols del 15 de setembre de 1982. Francesc Mitjans. Font: Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans.

L'escala surt al terrat on, aprofitant la caixa d'escala, hi ha instal·lats els aparells d'aire condicionat. Però no arriba a la planta baixa. Entre el principal i els baixos només es va fer una escaleta semicircular perquè es va considerar que ja era suficient l'antiga escala noble que es comunica amb la nova a través d'un saló. Paral·lelament, van desfer-se algunes escales secundàries, se'n va construir una que uneix només el principal amb el pis immediatament superior i es va suprimir a partir del segon pis una escala que abans comunicava la planta baixa amb les golfes. També es va tallar a partir de les golfes una altra escala que abans arribava al terrat, encara que partia del principal, sense arribar als baixos.

Tampoc van faltar, durant aquells mesos, intervencions estètiques de dubtós interès artístic i que no tenien en compte l'interès històric del palau. L'antiga escala noble, amb la seva decoració vuitcentista, no agradava prou a Mitjans i, aprofitant que s'havien portat a restaurar les grans teles de les seves pintures murals, s'hi van obrir tres grans finestral verticals que comunicaven l'escala amb tres sales interiors (fig. 5a i 5b). Tot eren espais sense llum, i aquestes obertures, que desgavellaven la unitat magníficament de l'escala no-

ble, no servien per il·luminar-la. Cal pensar que es tractava d'una velleïtat decorativa de l'arquitecte, perquè tot i que en un informe ho justifica dient que això servirà per «il·luminar les peces de l'entorn de l'escala», «donar transparència a l'escala principal» i «enriquir els paraments amb millor aspecte», tot seguit confessa que cal fer-ho mentre les pintures són a restaurar, ja que «l'actual [oportunitat] és única, perquè un cop entregades les peces afectades, renovada, no és lògica la seva modificació»¹⁵ (fig. 6a-6d).



a



b



c



d

Figures 6a, 6b, 6c i 6d. Fotografies dels quatre murs de l'escala on manquen algunes de les teles que s'havien dut a restaurar al Centre de Restauració de Béns Mobles i que no tornarien a ser instal·lades fins al cap de vint anys (fotografies de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Vint anys després, la Direcció General del Patrimoni va eliminar les tres obertures i va retornar les teles al seu lloc, de manera que es va recuperar la composició del conjunt.

¹⁵ Fragment de l'informe referent a la intervenció a l'escala noble de 15 de setembre de 1982, de Francesc Mitjans. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.

Una intervenció important va ser la del pati central amb l'enderroc del decorat fet a principis del segle XX, que amagava els murs originals i en modificava totalment el concepte cobrint-lo amb un terrat amb claraboia a nivell del principal. Forjat i claraboia van ser eliminats i el pati va recuperar la unitat vertical (fig. 7).



Figura 7. Moment de l'enderroc del forjat del pati (fotografia de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Com és lògic, va caldre resoldre també alguns murs malmesos, i aleshores Mitjans va projectar dues finestres ovalades. Va dubtar força en aquest element: en un primer dibuix les finestres eren horitzontals, posteriorment les va projectar verticals i finalment les va fer construir horitzontals.

Les finestres ovalades són pròpies dels palaus setcentistes barcelonins; en tenen altres habitatges nobles com el Palau Moxó, el Palmerola o el Fivaller. El fet és, però, que al Palau Moja només hi havia una finestra ovalada, a l'òcul de la capella. Mitjans va decidir obrir algunes finestres ovalades típicament setcentistes —no només al pati, sinó també als passadissos, i en pintà decorativament a les façanes—, cosa que genera per força un fals històric que passa, de segur, inadvertit a la majoria dels visitants de l'edifici. Les banyeres dels banys vuitcentistes del palau es van col·locar al pati, a manera de jardineres.

També es va projectar l'obertura de dos balcons nous al pati central del segle XVIII, però finalment la Direcció General va aturar aquesta interven-

ció. Tanmateix, segons Joan Rosàs, es va suprimir la galeria setcentista de fusta i vidre, de la qual no es conserva cap fotografia, en tot similar a les de la façana del Palau Episcopal de Barcelona, obra del mateix Josep Mas i Dordal. Rosàs ens explica que «aquesta galeria conferia amplitud i lleugeresa al pati, amb un equilibri asimètric, i donava llum a l'òcul de la capella. En el seu lloc es va continuar el mur i el balcó igual que a les altres tres cares del pati, amb pedra picada seguint el model antic».¹⁶

Al setembre, l'Ajuntament tornava a denegar la llicència d'obres perquè els plànols no assenyalaven les reformes projectades, no complien la normativa d'incendis i no estaven visats pel Col·legi d'Arquitectes. S'havien presentat plantes dels quatre pisos de l'edifici, una secció i alçats de les façanes, tot a escala 1/100. La Secció de Restauració del Servei del Patrimoni Arquitectònic es va posar a fer aixecaments. Ja n'havia fet alguns a partir de l'abril. Ara va fer alçats a escala 1/50 del pati central i de l'escala noble en el seu estat i de les modificacions projectades. També va continuar una sèrie de seccions a escala 1/100 amb el projecte de les futures escales i altells, i plantes de tot l'edifici, que ja havia començat al juliol. Només es va dibuixar en detall, a escala 1/20, els sanitaris de dones amb rajoles «de flors blanques i papallones» i les balconades i prestatgeries de la biblioteca.

El 23 de setembre de 1982 es feu un nou encàrrec a Mitjans: el projecte bàsic del conjunt i projectes d'execució per acabar les dependències i portar a terme la direcció de les obres. Es preveia sanejament, reparacions, nova caixa d'escala, recinte de calderes al terrat, banys, ascensors, pintura... En definitiva, continuar les obres començades amb un nou pressupost de 91.000.000 de pessetes. El projecte no incloïa les botigues de la planta baixa, que encara eren ocupades pels llogaters, ni una casa adjacent a l'edifici, al carrer de la Portaferrixa, però que formava part de la mateixa propietat. Les negociacions amb els llogaters van ser llargues i en alguns casos els pactes van condicionar zones secundàries del palau.

Els paviments del segon pis segurament foren en origen de tova ceràmica posada sobre l'empostissat de fusta. Era un sistema molt propi del país. Però a principis del segle xx les toves van ser substituïdes per rajola hidràulica blanca i negra en forma d'escacs. Durant la remodelació es va eliminar aquest paviment i per sobre de les posts de fusta s'hi va fer una capa de compressió consistent en unes relligues de ferro i l'abocament d'un morter que, per massa líquid, va colar-se entre les posts i, travessant el guix del cel ras dels *estra-*

¹⁶ Entrevista realitzada a Joan Rosàs en el seu domicili en data de 22 de setembre de 2017.

dos de la planta noble, en va malmetre algunes pintures dels sostres. Aquesta manera de reforçar forjats històrics ha estat molt habitual al nostre país des dels anys seixanta del segle XX, malgrat els riscos que comporta l'execució d'una obra així i la naturalesa irreversible de la intervenció. Per sobre del morter s'hi va estendre un linòleum que imitava l'escacat de les rajoles que s'havien eliminat.

Mentrestant, la Comissió Tècnica de Patrimoni, que depenia de la Direcció General que havia encarregat el projecte, tenia dubtes per avalar les intervencions fetes fins aquell moment i va fer diverses reunions a peu d'obra. Però els mesos passaven i les obres no s'acabaven. El 26 de gener de 1983 l'arquitecte reclamava la col·laboració incondicional del personal de la Direcció General i dels treballadors de l'empresa constructora. Entre altres coses, demana «una franca i ordenada col·laboració del Julià, segons les meves notes, des de Londres (i anteriors), que no em faci més el despistat, ni la guerra pel seu compte (amb admiració de la seva traça)».¹⁷

Durant tot aquest temps, enmig de les obres, un sol home enfilat en una immensa bastida intentava recuperar les pintures del saló del Vigatà. Per encàrrec de la Secció de Restauració de Béns Mobles, Emili Julià provava de refer el que s'havia perdut i retornar el saló al seu aspecte original amb criteris de restauració il·lusionista. Malgrat la falta d'una bona il·luminació i la pressa que imposaven els terminis, se'n va sortir de la millor manera que permetia la situació.

La pintura mural del saló estava molt malmesa, especialment al plafó central, en què hi havia una gran llacuna. Julià va estudiar la llacuna a partir de les fotografies històriques del saló i va reintegrar-la segons la seva interpretació de com devia haver estat. El traç de la reintegració de la llacuna era prou diferent de l'original per ser detectat per un ull expert des d'una distància propera al parament, però per a un espectador situat al saló la visió de la pintura era completa i coherent (fig. 8).

La darrera fase de les obres arquitectòniques va fer èmfasi en aspectes decoratius, i aleshores Francesc Mitjans va decidir intervenir al saló. Va voler canviar el paviment original per un altre de marbre de Carrara, va intentar penjar-hi nou aranyes i va proposar d'ocultar alguns plafons florals originals sota grans miralls, damunt dels quals Julià hauria hagut de reproduir les garlandes de flors que es tapaven. Fins i tot va fer gestions per adquirir mobi-

¹⁷ Fragment de la carta escrita per Mitjans a Bonet, de 26 de gener de 1983. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.



Figura 8. Estudi de la llacuna del plafó central del sostre del saló del Vigatà en el moment de la restauració amb què Julià va estudiar el problema de la reintegració de la llacuna pictòrica. Font: Fons personal d'Emili Julià, cal Xim, Gelida.

liari de luxe procedent de diversos antiquaris o de particulars, amics i família. En una carta de Mitjans al galerista Fernando Vijande, del 28 de juliol de 1983, comprovem el fracàs d'una d'aquestes gestions:

En la coyuntura actual de estrecheces, no cabe ni soñar con el cuadro de Andy Warhol, que me habría gustado colocar en la Capilla del gran salón del Palacio Comillas, en la que habría sido un fuerte revulsivo.¹⁸

¹⁸ Fragment d'una carta de Mitjans al galerista Fernando Vijande, de 28 de juliol de 1983. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.

La resposta del director general va ser contundent: no es podia modificar res de la decoració del saló principal i no es podien fer canvis que incrementessin el cost. «La meua posició és més que justificada», escrivia Bonet a Mitjans en una carta del 27 de juny: «hem de concretar-nos en costos establerts», «no podem fer divagacions», «hem d'acabar les obres d'una vegada».¹⁹

Emili Julià, que anava restaurant les pintures del saló —i que va intervenir també en la restauració d'altres elements menors i de la façana—, va col·laborar, juntament amb alguns treballadors del Departament de Cultura, en el salvament de béns que corrien el risc de ser enderrocats o de ser malmesos. A tall d'exemple, Julià ens explica que, de la bastida estant, va assabentar-se que hi havia la intenció de manipular els vells bancs setcentistes del saló del Vigatà per dividir-los per la meitat. Sembla que Mitjans considerava que eren massa llargs. Llavors Julià va decidir fer desaparèixer els bancs temporalment i els va guardar en un magatzem seu situat a Gelida. Un cop l'obra va ser acabada, i havent deixat passar un temps prudencial, els bancs van reaparèixer, sencers, al seu lloc.

Durant el procés de restauració es van enderrocar nombrosos elements amb interès històric o artístic: algunes de les reformes del segle XIX, com els bancs que hi havia al pati lateral del palau; d'altres de l'obra setcentista, com l'empaperat blanc amb rams liles que hi havia a la sala de l'angle nord-oest de la planta noble i que apareixia sota l'empaperat del segle XIX o el que hi havia al saló blau, pintat a mà, i que també es conservava en força bon estat sota l'empaperat del segle XIX (fig. 9 i 10). Segons ens informa Joan Rosàs, sota la superfície que ocupava la llar de foc que hi havia a la sala sud-est del palau, a la planta noble —espai que avui ocupa la sala de la Junta de Museus—, van aparèixer fragments de guadamassil que tenien repujats platejats. No hem trobat fotografies en detall d'aquest fet; només podem intuir-ho en la imatge general de l'espai que es conserva del 1982.

Durant aquest període també es van desplaçar algunes llars de foc i uns quants arrambadors. En descrivim només alguns. L'arrambador que hi havia a l'actual sala de la Junta de Museus es va col·locar al despatx de secretaria de la Subdirecció General de Patrimoni Arquitectònic, Arqueològic i Paleontològic (fig. 11). La llar de foc que hi havia va ser guardada per uns treballadors del Departament de Cultura en una finca annexa al palau també propietat de la Generalitat, per por que durant la direcció de l'obra es decidís

¹⁹ Fragment d'una carta de Bonet a Mitjans, de 27 de juny de 1983. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.



Figura 9. Fragments de l'antic empaperat original de la casa sota l'entapissat vuitcentista (fotografia de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Figura 10. Fragments de l'empaperat setcentista pintat a mà. Avui només es conserva a la paret divisòria d'una alcova (fotografia de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Figura 11. Arrambador de Pere Pau Muntanya en el seu emplaçament original (fotografia de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

llençar-la. Anys després es va acabar situant a la «sala dels vaixells». L'arrambador, obra de Pere Pau Muntanya, que hi havia a l'habitació de l'angle nord-est de la planta noble del palau va ser traslladat al vestíbul d'aquesta mateixa planta. Altres elements, com els miralls setcentistes, es van enviar a restaurar però no van retornar mai més al palau (fig. 12).

Les obres van continuar. El febrer del 1984, les propostes d'adquisició de mobles i de treballs decoratius i d'acabats seguien. El 21 de maig d'aquell mateix any se signava un nou contracte entre l'arquitecte Mitjans i el director general per un termini de sis mesos en concepte de la direcció d'obres per un valor de 14.500.000 pessetes. Es tractava de liquidar els serrells i d'enllestir la rehabilitació. L'1 de juny de 1984, l'Ajuntament retornava l'expedient perquè no complia la normativa. L'últim document que trobem en l'expedient de l'obra és una carta del Gabinet Tècnic del Departament de Cultura de la Generalitat a Francesc Mitjans: el 12 de març de 1986 li recordaven diversos escrits anteriors i li tornaven a reclamar «les esmenes que s'han d'introduir en el projecte per tal d'obtenir la seva legalització».²⁰ No hi ha resposta.

Durant la intervenció de restauració del Palau Moja dels anys vuitanta, sens dubte precipitada per les exigències de terminis que l'encàrrec compor-

²⁰ Fragment d'una carta del Gabinet Tècnic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya a Francesc Mitjans, de 12 de març de 1986. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, fons Mitjans, expedient d'intervenció al Palau Moja.



Figura 12. Miralls abans que sortissin del Palau Moja (fotografia de Montserrat Segarra, 1982). Font: Arxiu del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

tava, es van perdre elements que possiblement s'haurien pogut salvar o, si més no, estudiar en profunditat abans de ser eliminats per sempre. La redacció del projecte, a mans d'un arquitecte no especialitzat en patrimoni, no va anar acompanyada de cap estudi històric ni artístic que pogués servir-li de suport, ni del seguiment de l'obra per part d'arqueòlegs, restauradors i historiadors de l'art. Però, malgrat tot allò que s'hauria pogut estudiar i no va ser estudiat i tot allò que es va perdre i no s'hauria hagut de perdre, el fet és que la conversió del palau en una seu institucional va ser decisiva per evitar que l'edifici continués en desús. I fer que els edificis tinguin un ús és la condició primera per mantenir-los vius.

SCULTURE DIPINTE O FINTE SCULTURE: CESARE RIPA NEL PALAZZO PALMEROLA A BARCELLONA

María Jesús Rey Recio
Universitat de Barcelona

Nell'ambito dei palazzi settecenteschi ancora esistenti a Barcellona, quello di Palmerola costituisce senza dubbio un singolare esempio di spazio dov'è ancora vivo il rapporto con le decorazioni pittoriche. Gli affreschi che scorrono lungo le pareti del salone, e che ho avuto modo di studiare *in situ*,¹ hanno subito continue vicende e per lungo tempo sono rimasti nascosti alla vista, fino a quando sono riemersi nel 2000 nel corso di un restauro finanziato dall'attuale proprietario.²

Tale apparato decorativo venne realizzato nel 1784 da Pere Pau Muntanya³ (1749-1803), come attesta un documento autografo del pittore reso noto dallo studioso Alcolea: «el gran techo de un salón en casa del Sr. Marqués de Palmerola y diez cuadros históricos pintados al fresco, dos de ellos de ocho varas de alto».⁴ L'artista sottolinea che il soggetto di queste pitture è di natura storica; recentemente esse sono state oggetto di analisi da parte della

¹ Sono profondamente grata a Rosa Maria Subirana e Joan Ramón Triadó per l'organizzazione del simposio internazionale «Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani» (Barcellona, 28-29 aprile 2015), occasione che mi ha permesso di accedere a questo palazzo e alle sue pitture. Sui palazzi nobiliari del Settecento a Barcellona cfr. SUBIRANA REBULL, R.M.; TRIADÓ, J.R. (2008). «Art, historia i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, n° 28, vol. 1, pp. 503-550. Degli stessi autori (2011), «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII». In: CANALDA, S.; NARVÁEZ, C.; SUREDA, J. (eds.). *Cartografias visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 113-134. Ringrazio la professoressa Silvia Canalda, tutor della mia tesi di dottorato, per il suo prezioso aiuto durante questo progetto di ricerca: *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*, Universitat de Barcelona, 2019.

² Ringrazio il proprietario del palazzo, il signor Manuel Outomuro, per avermi concesso di effettuare le fotografie delle decorazioni che pubblico in questo contributo.

³ BALLART, E. (1989). *Pere Pau Muntanya (1749-1803). Segon director de l'Escola Gratuïta de Dibuix* [tesi di laurea inedita, tutor J.R. Triadó], Universitat de Barcelona.

⁴ ALCOLEA GIL, S. (1959-60). «La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV, pp. 282-283.

Vallugera, in merito al rapporto tra le scene narrative e le vicende della famiglia Palmerola.⁵ La studiosa fa riferimento ai soggetti di queste scene e propone di identificarli con i fratelli Pere e Ramón Despujol, rappresentati come cavalieri di Jaume I (fig. 1) e nella *Conquista di Valenza nel 1238* (fig. 8). In questa sede ci si soffermerà invece sulle parti ornamentali del ciclo, e in particolare sul gruppo di dodici figure allegoriche rappresentate come sculture dipinte, di aspetto marmoreo e monocromo, distribuite lungo il perimetro della stanza: due accanto a ognuna delle due grandi pitture sulla parete longitudinale (figg. 1 e 8) e due in ogni angolo del salotto. Queste rappresentazioni allegoriche, già trascurate dai contemporanei,⁶ restano a oggi non identificate, probabilmente a causa anche della presenza di alcuni simboli di non facile decifrazione. Ciò ha portato a considerarle erroneamente parti di un quadro allegorico segnalato dal Conde de la Viñaza: «Casa de los Marqueses de Palmerola: Un cuadro alegórico, en el que se ven el Valor, la Virtud, las Artes, las Ciencias, el Vicio, el Fraude, la Mala Fe, la Fama y el templo de la Inmortalidad».⁷

Il presente studio si propone di analizzare l'apparato simbolico delle figure allegoriche e di provare a risalire alla fonte d'ispirazione del pittore. Ci si chiede quale sia il messaggio che si cela dietro questo codice simbolico e perché l'artista scelse di articolare il programma iconografico mettendo in relazione le virtù della famiglia con quelle espresse da questi personaggi allegorici. L'indagine su questo binomio tra storia e allegoria sarà dunque la chiave per poter ricostruire l'intero programma decorativo.

Il punto di partenza per tale analisi sarà il contesto culturale e artistico dell'epoca,⁸ e in particolare l'Escola Gratuïta de Dibuiç (attuale Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi), un'istituzione formativa gratuita nata a Barcellona nel 1775, che offriva ai suoi allievi gli strumenti pe-

⁵ VALLUGERA, A. (2015). «El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmerola». *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n° 7, pp. 43-57.

⁶ AMAT I DE CORTADA, R. D'. (Baró de Maldà) (1987). *Calaix de Sastre*. Barcelona: Curial, voll. I, II, VI; CARBONELL, M. (2011-2012). «Qüestió de gust. Una visita a Barcelona de l'auditor de la Rota Antoni Despuig, l'any 1785». *Locvs Amoenvs*, 11, pp. 181-192.

⁷ VIÑAZA, CONDE DE LA (1894). *Adiciones al Diccionario histórico de J. A. Ceán Bermúdez*. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, III: 89. Sulla base di questa notizia, la storiografia ha collegato questi affreschi al riferimento del Viñaza, omettendo la parola «quadro»: si veda ad esempio RAFOLS, J.F. (1951). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*. Barcelona: Millà, p. 781.

⁸ GARCÍA MAHÍQUES, R. (2009). *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*. Madrid: Ediciones Encuentro, vol. II.



Figura 1. Pere Pau Muntanya, *I fratelli Pere e Ramón Despujol, cavalieri di Jaume I*, 1784. Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).

dagogici e le fonti letterarie, e presso la quale il Muntanya⁹ fu attivo sin dall'inizio come maestro di pittura. In secondo luogo, si proporrà un confronto tra le scene allegoriche del palazzo e le fonti letterarie e visive di cui disponeva l'artista, analisi che condurrà alla ricostruzione del programma iconografico.

⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2013). «Pere Pau Muntanya y la decoración de la Lonja de Barcelona: interpretación de un momento artístico». In: *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, pp. 457-468; GARCÍA SÁNCHEZ, Laura (2017). «Pere Pau Muntanya a l'escenari artístic barceloní: dels cicles pictòrics privats als programes institucionals». In: COMPANY, X.; REGA CASTRO, I.; PUIG, I. (eds.) *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia: Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), pp. 453-467; GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2018). «El uso de la alegoría en el programa pictórico de la Casa Lonja de Barcelona. La Iconología de Cesare Ripa como fuente artística y documental». In: GARCÍA SÁNCHEZ, L.; VALLUGERA FUSTER, A. (eds.) *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 87-101.

TRA GUSTO ARISTOCRATICO E POLITICA CULTURALE.
L'ESCOLA GRATÛITA DE DIBUIX

L'Escola Gratuïta de Dibuix¹⁰ era finanziata della *Junta di Commercio della Catalogna*, di cui faceva parte l'avvocato Francesc Xavier Despujol i d'Alemaný-Descatllar (1732-1809), marchese di Palmerola e committente del ciclo di affreschi. Laureato in filosofia e sensibile alle cose dell'arte, era responsabile degli affari artistici della scuola, ruolo che gli consentiva di avere un contatto diretto con docenti e allievi, e soprattutto con il suo primo direttore, Pasqual Pere Moles¹¹ (1741-1797). Questi fu responsabile dell'avvio della scuola, a cominciare dalla selezione degli strumenti essenziali per la formazione degli stessi insegnanti e degli studenti, fino alla scelta dei programmi didattici, che dovevano essere in linea con quelli delle accademie nazionali e d'Europa, e della fornitura dei materiali, dalle statue in gesso, alle stampe e ai libri.

Il disegno e la copia della statuaria classica erano una pratica comune di studio sin dai primi anni di formazione. L'apprendimento si svolgeva copiando le statue dai modelli in gesso, alcuni di essi provenienti da Roma. Ad esempio, sappiamo che nel 1782 il pittore José Juan Camarón Meliá (1760-1819) dispose un invio dalla città papale di quattordici casse contenenti statue in gesso, purtroppo ora perdute. L'artista, originario di Valencia, era infatti in contatto con il direttore, anche lui valenzano.¹²

Dalle statue in gesso gli studenti ricavano i disegni, seguendo una pratica avviata da Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), che nella sua *Storia dell'arte degli antichi* (1783-1784) aveva posto in rilievo l'importanza dell'arte greca, teorizzando la copia delle statue come metodo di lavoro per conoscerne gli aspetti nell'antichità. Tale pratica venne condivisa dall'amico e pittore boemo Anton Raphael Mengs (1728-1779), come dimostrano, tra gli altri esempi, un disegno raffigurante la musa Talia che probabilmente «realizó para

¹⁰ RUIZ ORTEGA, M. (1999-2000). *La Escuela Gratuïta de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

¹¹ SUBIRANA REBULL, R.M. (1990). *Pasqual-Pere Moles i Coronas (València 1741-Barcelona 1797)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Della stessa autrice (2003). «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 23, pp. 651-666.

¹² ALCOLEA GIL, S. (1959-1960). «La Pintura en Barcelona...», *op. cit.*, p. 113. Il testo fa riferimento a José Camarón, ma in realtà crediamo si tratti del figlio José Juan Camarón Meliá che si trovava a Roma.

sus discípulos y, por extensión para los futuros alumnos de la Academia de Madrid» (fig. 2).¹³

Il passaggio successivo nelle accademie prevedeva l'esercizio della copia a partire da una stampa, e presso l'Escuela Gratuita de Dibujos la preferenza era naturalmente per quelle del Mengs. Alla morte dell'artista, avvenuta nel 1779, la sua produzione aveva riscosso un notevole successo, al punto che il direttore cercò di acquisire alcuni dei suoi disegni originali, oltre che mediante il citato Camarón, attraverso il diplomatico Nicolás de Azara (1730-1804), residente a Roma in qualità di ambasciatore spagnolo. Questi nutriva grande ammirazione per il pittore boemo, di cui era amico e grande sostenitore.¹⁴ Sappiamo che nella scuola barcellonese si trovavano almeno diciannove disegni del Mengs, purtroppo oggi smarriti. Si conserva invece un'incisione, raffigurante la scena del *Parnaso*, realizzata da Rafael



Figura 2. Anton Raphael Mengs, *La musa Talia*, matita nera e carboncino. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. D-3074) (foto dell'autrice).

Morghen e dedicata a José Nicolás de Azara, Ministro plenipotenziario di Sua Maestà Carlo III, che l'artista aveva realizzato presso Villa Albani nel 1761. L'opera divenne un riferimento di primo livello per la persistenza dell'antichità nell'arte moderna. Di fatto, fu anche il modello per l'affresco con l'*Apoteosi di Traiano* (1774) che l'artista eseguì nel Palazzo Reale di Madrid. Anche il pittore spagnolo Francisco Bayeu (1734-1795), che Mengs chiamò nel 1762 a collaborare per la decorazione madrilená, si ispirò ad essa nel dipingere nell'attua-

¹³ NEGRETE PLANO, A. (2013-2014). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Catalogo della mostra (20 novembre 2013-26 gennaio 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 120-121.

¹⁴ SCHRÖDER, S.; MAURER, G. (2013). *Mengs & Araza. El retrato de una amistad*. Catalogo della mostra (3 luglio 2013-27 ottobre 2013). Madrid: Museo Nacional del Prado.

le Salone degli Specchi del medesimo palazzo l'*Apoteosi di Ercole nell'Olimpo* (1768-1769), così come lo stesso Mengs gli aveva suggerito.¹⁵

Tornando al materiale didattico necessario per la formazione accademica, i libri rivestivano un ruolo fondamentale. L'introduzione delle fonti letterarie nel processo formativo costituiva un passaggio fondamentale per arricchire le conoscenze degli artisti in merito al linguaggio allegorico da adottare nelle loro opere. Rispetto alla biblioteca dell'Escola, l'inventario più antico di cui disponiamo risale al 1810 e fu reso noto dalla Subirana.¹⁶ Sebbene vengano indicati solo gli autori dei testi, senza alcuna specificazione dei titoli e delle edizioni, è possibile comunque identificare alcuni libri. Ad esempio, il testo inventariato come «de Mengs, dos tomos en pasta», potrebbe riferirsi, come qui si propone, all'edizione italiana in due volumi delle *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III re di Spagna* pubblicate da José Nicolás d'Azara a Parma, presso la Stamperia Reale, nel 1780; o forse ai due cataloghi da lui pubblicati in spagnolo: *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Josep Nicolás de Azara, caballero de la Orden de Carlos III* (Madrid, Imprenta Real, 1780) e *Antonio Rafael Mengs, lecciones prácticas de Pintura* (Madrid, Imprenta Real, 1780). Un altro testo che appare inventariato è indicato come «de Palomino, dos tomos a la rústica»,¹⁷ due volumi che potrebbero corrispondere all'edizione del *Museo Pictórico y escala óptica*, pubblicata a Madrid da Lucas Antonio de Bedmar (Vol. I, 1715) e presso la stamperia della Viuda de Juan García Infanzón (Vol. II, 1724). Infine, l'inventario ci informa della presenza di un esemplare dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, indicata come «cinco tomos a la rústica», che si riferisce evidentemente all'edizione stampata a Perugia presso il Costantini tra il 1764 e il 1767. L'opera non era l'unica fonte di conoscenza delle allegorie del Ripa presente nella Escola: sappiamo infatti che prima di essere chiamato a dirigere la scuola il Moles aveva acquistato diverse stampe durante il suo soggiorno a Parigi, tra cui una serie

¹⁵ JORDÁN DE URRÍES, J. (2013). «El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs». In: *Anton Raphael Mengs en la Antigüedad...*, op. cit., pp. 94-107: 98. In riferimento a Bayeu «[...] para la personificación de la Memoria diríase que Mengs le pasó algún estudio de su Mnemósine para el Parnaso de Villa Albani».

¹⁶ SUBIRANA REBULL, R.M. (2003). «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, 23, pp. 651-666. Doc. Biblioteca de Catalunya, AJC (Arxiu Junta Comerç), caixa 17, lligam XII, 45, 5-9.

¹⁷ SUBIRANA, R.M. (2003). «Vistos los dos tomos de Palomino presentados por Montaña [...] se toman para la Escuela donde pueden ser de mucho uso». «Academicisme versus Neoclassicisme...», op. cit., pp. 664.

di dodici fogli raffiguranti alcune delle allegorie di Ripa, che ancora oggi si conservano presso l'istituzione.¹⁸

Viene da pensare, dunque, che nella formazione degli studenti, la conoscenza del Ripa dovette passare per tali riferimenti bibliografici e grafici di facile consultazione. Ciò vale anche per il Muntanya, che insegnò pittura sin dall'apertura dell'Escola e che verosimilmente poté giovare di questa frequentazione per raffinare il proprio stile e adeguarsi al gusto aristocratico dei committenti, come sembra appunto dimostrare l'impresa artistica realizzata presso Palazzo Palmerola nel 1784.

PRECEDENTI VISUALI DEI SOGGETTI ALLEGORICI USATI DAL MUNTANYA

Nell'inserire accanto alle scene di soggetto storico dodici figure allegoriche delle nove muse e delle Belle Arti, il pittore si ispirò alla tradizione pittorica italiana, dove tale scelta compositiva era ben presente sin dal Rinascimento. Nei palazzi nobiliari era frequente avere questo rapporto, prima contrapposto, poi sempre più in dialogo, tra le scene narrative e quelle di soggetto allegorico. Tra gli esempi più interessanti in tal senso va citato il ciclo che Giorgio Vasari realizzò nella sua dimora ad Arezzo, inserendo le figure di Apollo, le nove Muse e l'allegoria dell'amore coniugale. E nel primo decennio del Seicento, presso Villa Sora a Frascati, il pittore Cesare Rossetti licenziò un ciclo di affreschi con vari soggetti, tra cui un *Apollo accompagnato dalle nove muse*. L'autore del programma iconografico di questo ciclo fu il suo maestro Giuseppe Casari, il cavalier d'Arpino, per ben tre volte principe dell'Accademia di San Luca – nel 1600, 1616 e 1619 –, con il quale il Rossetti collaborò durante tutta la sua carriera, emulandone lo stile.¹⁹ Si devono a lui anche alcune delle immagini che compaiono nella prima edizione illustrata dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, quella stampata a Roma nel 1603, a partire dalla quale il testo si diffuse in Europa.

Rispetto alla Spagna, precedenti nella pittura allegorica delle nove muse si ritrovano già nel Seicento, ma purtroppo sono andati perduti e ne abbiamo notizia solo grazie ad alcuni riferimenti letterari di autori contemporanei.

¹⁸ JIMÉNO, F. (2005). «Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ)*, n° XIX, pp. 153-185.

¹⁹ BAGLIONE, G. (1642). *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, 1995, I, p. 294 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-rossetti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-rossetti_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 15 settembre 2017).

San Román si riferisce alla decorazione pittorica della biblioteca del palazzo toledano del conte di Mora, Francisco de Rojas y Guzmán, realizzata dal pittore Juan Bautista Maino (1581-1649), e dice che «[...] i dipinti contenevano i nove cieli e in ciascuno una *Musa*».²⁰ Di poco successiva è la decorazione con il medesimo soggetto per il salone contiguo alla biblioteca del palazzo della Marchesa di Sarrià a Madrid: questo spazio, usato per le riunioni dell'*Academia literaria* da lei patrocinata, presentava, tra le altre decorazioni, una scena raffigurante *Apollo che suona la lira, illuminato da raggi solari e accompagnato dalle nove muse*.²¹

Alla fine del secolo anche Luca Giordano fece ricorso al repertorio allegorico per alcune committenze realizzate per i monarchi di Spagna: nel Palazzo di Aranjuez (*Apollo sul Monte Parnaso*) e nel Casón del Buen Retiro (*Apoteosi della monarchia spagnola*). Il riferimento alle descrizioni ripiane può leggersi sia nella scena mitologica del soffitto sia nella raffigurazione delle muse lungo il perimetro della stanza. Tali soggetti sostengono e conservano simbolicamente la memoria²² dei fatti storici del re Carlo II e della sua origine mitologica. In tal senso, possiamo trovare una similitudine nell'uso delle nove muse con quelle realizzate dal Muntanya a Palazzo Palmerola, poiché anche qui si tratta di conservare la memoria familiare, utilizzando la fonte letteraria della mitologia. Com'è stato giustamente affermato dalla critica,²³ le nove muse sono una diretta derivazione dalla fonte letteraria del Ripa, cui poté ispirarsi attraverso la rilettura del Palomino²⁴ o mediante l'esemplare dell'*Iconologia* che si trovava nella biblioteca dell'Escola Gratuita de Dibujos. La differenza tra Giordano e Muntanya la troviamo nella pratica artistica, nelle due diverse forme d'espressione pittorica. Mentre il primo dipinge le muse e inserisce il nome di ciascuna di esse, il secondo dipinge le

²⁰ SAN ROMÁN, F. de B. (1920) I. «Elisio de Medinilla y su personalidad literaria». Discurso leído en la sesión pública que celebró la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo el día 10 de abril 1921. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, n° 8 e n° 9, pp. 129-170.

²¹ VEGA, J. (2000). «Contextos cotidianos para el arte». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, LV, 1, pp. 5-43.

²² «Las Musas están en realidad, como hijas de *Mnemosine*, encargadas por ello de perpetuar la memoria». LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985). *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, p. 169.

²³ ESPINÓS, A. (2004). *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Catalogo della mostra (7 aprile-2 maggio 2002). Valencia: Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de Bellas Artes de Valencia, pp. 50-53; ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2008). *Luca Giordano y el casón del Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 108.

²⁴ PALOMINO, A. (1947). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: M. Aguilar editor, p. 1107.

muse in forma di finte sculture senza identificarle, particolare che verosimilmente ha contribuito per molto tempo all'erronea decifrazione.

IL PARAGONE TRA LE FINTE SCULTURE E L'«ICONOLOGIA» DEL RIPA

Per tale raffronto si prenderà in considerazione l'edizione senese dell'*Iconologia*, stampata nel 1613.²⁵ Le edizioni italiane del testo presentano la stessa descrizione delle muse, ma sono prive di illustrazioni, mentre nelle edizioni francesi di J. Baudoin²⁶ e di J.B. Boudard²⁷ compaiono incisioni dal tratto semplice.

Si tratta di dodici figure che condividono alcune caratteristiche: sembrano sculture antiche che simulano gli effetti del marmo e mostrano una certa tridimensionalità, ottenuta mediante il perfetto equilibrio tra luce e ombra. Sono tutte giovani donne, e indossano una tunica greco-romana. Lo stesso Ripa scrisse che «furono rappresentate *le Muse* da gli antichi giovani, graziose, & Vergini, quali si dichiarano nell'epigramma di "Platone" riferito da Diogenes Laertio». ²⁸ A questo denominatore comune, Ripa aggiunge diversi attributi, specifici per ciascuna di esse, che ci permettono di identificarle. Le narrazioni del testo sono molto ricche e plastiche, cosa che ha permesso al pittore di adottare la descrizione letteraria per il linguaggio pittorico.

Le prime figure ad essere prese in considerazione sono le allegorie collocate accanto alla scena storica *I fratelli Pere e Ramón Despujol, cavalieri di Jaime I* (fig. 1). A sinistra si trova una giovane donna, che indossa una tunica, con la mano destra sollevata. Si tratta di Polimnia, descritta dal Ripa come:

Polinnia. Stara in atto d'orare, tenendo alzato l'indice della destra mano. L'acconciatura della *testa sarà di perle*, & gioie di varij, & vaghi colori vagamente ornata. L'habito sarà tutto bianco, & con la sinistra mano terrà un volume

²⁵ RIPA, C. (1613). *Iconologia*. Siena: Marco Fiorini.

²⁶ BAUDOIN, J. (1643-1644). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures Hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes Naturelles, des Humeurs différentes et des Passions humaines*. Paris : Chez Mathieu Guillemot, 2 volumi.

²⁷ BOUDARD, J.B. (1759). *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux-Arts*. Parma: De l'Imprimerie de Philippe Carmignani, 3 volumi.

²⁸ RIPA, C. (1613). *Iconologia*, op. cit., p. 76

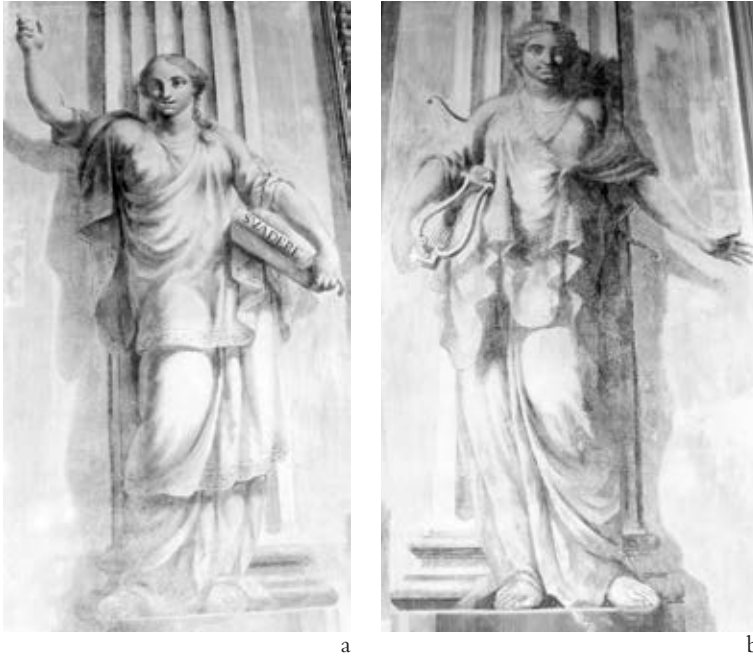


Figura 3a. *La musa Polimnia*. Figura 3b. *La musa Erato*. 1784, Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).

sopra del quale sia scritto svedere. [...] Il volume, col motto Svedere è per dichiarare compitamente la somma della Rhetorica, havendo per ultimo fine il persuadere.²⁹

Il pittore riproduce la figura tenendo conto delle indicazioni del Ripa (fig. 3a), rappresentando la donna con l'indice della mano destra alzato e inserendo la parola «svadere» sul dorso del libro. Nell'edizione francese³⁰ la figura è invece rappresentata con un cartiglio senza il motto a lei associato (fig. 10), particolare che viene a confermare che la fonte di riferimento per l'artista dovette essere quella italiana.

A sinistra si trova la musa Erato (fig. 3b), così descritta dal Ripa:

Erato. Donzella gratiosa, & festevole, harà cinte le tempie con una corona di mirto, & di rose, con la sinistra mano terrà una lira, & con l'altra il plectro, &

²⁹ RIPA, C. (1613). *Iconologia*, op. cit., p. 78.

³⁰ BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, op. cit., vol. II, p. 71.

appresto a lei sarà un'Amorino alato con una facella in mano, con l'arco, & pharetra. Erato, è detta dalla voce Greca Eros significante amore.³¹

Nel raffigurare la musa, il pittore omette l'amorino, presente invece nell'edizione francese (fig. 10).³² Probabilmente tale mancanza si spiega con la volontà di mantenere l'omogeneità con il resto delle finte statue.

Le successive sono Euterpe e Tersicore. La prima è così descritta dal Ripa:

Euterpe. Giovanetta bella, haverà cinta la testa di una ghirlanda de vari fiori, terrà con ambi mani diversi istrumenti da fiato. Euterpe, secondo la voce Greca significa gioconda, & dilectevole, per il piacere, che si piglia dalla buona eruditione, [...].³³

Anche qui è palese il riferimento del pittore alla fonte (fig. 4a). La musa è rappresentata con uno strumento a fiato: *un flauto* (fig. 10).³⁴

La musa Tersicore è descritta come:

Terpsicore. Si dipingerà parimente doncella di leggiadro, & vago aspetto, terrà la cetera mostrando di sonarla, hara in capo una ghirlanda di penne di vari colori, tra quali saranno di Gazza, & stara in atto grazioso di ballare.³⁵

Il pittore ha sottolineato qui gli aspetti più essenziali della descrizione. Ha girato un po' la figura, con il braccio e la gamba destra in avanti, per ottenere un grazioso movimento di ballo (fig. 4b). Nel resto delle edizioni italiane e in quella francese (fig. 10) non ci sono differenze.

Per quanto riguarda la musa Melpomene:

Melpomene. Donzella d'aspetto, & vestito grave, con ricca, & vaga acconciatura di capo, terrà con la sinistra mano scettri, & corone alzate in alto, & parimente saranno altri scettri, & [...], con la destra mano terrà un pugnale nudo, & ne i piedi i coturni. Virgilio attribuisce a questa Musa l'opera della Tragedia.³⁶

³¹ RIPA, C. (1613). *Iconologia, op. cit.*, p. 78.

³² BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, *op. cit.*, vol. II, p. 71.

³³ RIPA, C. (1613). *Iconologia, op. cit.*, p. 76.

³⁴ BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, *op. cit.*, vol. II, p. 73.

³⁵ RIPA, C. (1613). *Iconologia, op. cit.*, p. 79.

³⁶ RIPA, C. (1613). *Iconologia, op. cit.*, p. 77.



a



b

Figura 4a. *La musa Euterpe*. Figura 4b. *La musa Tersicore*. 1784, Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).



a



b

Figura 5a. *La musa Melpomene*. Figura 5b. *La musa Calliope*. 1784, Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).

Tutti gli attributi della descrizione sono presenti nella figurazione (fig. 5a) e nell'edizione francese (fig. 10).³⁷

La rappresentazione della musa Calliope si basa invece su:

Calliope. Giovene ancor ella, & haverà cinta la fronte di un cerchio d'oro, nel braccio sinistro terrà molte ghirlande di lauro, & con la destra mano tre libri, in ciascun de' quali apparirà il proprio titolo, cioè in un *Odisea*, nell'altro *Iliada*, & nel terzo *Eneide*. [...]. Le corone d'alloro dimostrano, che ella fa i Poeti essendo queste premio loro, & simbolo della Poesia. I libri sono l'opere de più Illustri Poeti in verso heroico [...].³⁸

Il pittore ha scelto chiaramente come fonte letteraria la descrizione del testo italiano di Ripa: la ghirlanda di alloro e i tre libri dell'*Odisea*, dell'*Iliade* e dell'*Eneide* (fig. 5b). A differenza dell'edizione francese,³⁹ qui non appaiono i nomi dei poeti (fig. 10); mentre nell'altra edizione del 1759⁴⁰ è aggiunto un quarto libro, quello di Milton. Inoltre, il pittore ha sostituito un cerchio d'oro con una collana di perle d'oro, che ben si abbina alla corona d'alloro.

Quanto alla figurazione della musa Clio:

Representaremo Clio donzella con una ghirlanda di lauro, che con la destra mano tenghi una tromba, & con la sinistra un libro, che di fuori sia scritto TUCIDIDES. [...]. Se dipinge con il libro de *Tucidides*, percioche attribuendosi a questa musa l'istoria. [...] Convien che ciò si dimostri con l'opere del famoso Historico che fu il detto Tucidide. La corona di lauro dimostra, che si come il lauro è sempre verde, e lunghissimo tempo si mantenne così per le opere dell'Historia [...].⁴¹

Nella pittura compare il testo e si mette in evidenza il nome dello storico Tucidide nel libro aperto (fig. 6a). Nell'edizione francese⁴² Clio mostra un libro aperto, che però è privo dell'indicazione dello storico (fig. 10). Si tratta di un'ulteriore prova del riferimento alla fonte letteraria dalle edizioni italiane.

³⁷ BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, op. cit., vol. II, p. 72.

³⁸ RIPA, C. (1613). *Iconologia*, op. cit., p. 79.

³⁹ BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, op. cit., vol. II, p. 71.

⁴⁰ BOUDARD, J.B. (1759). *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes...*, op. cit., vol. III, p. 217.

⁴¹ RIPA, C. (1613). *Iconologia*, op. cit., p. 76.

⁴² BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, op. cit., vol. II, p. 72.

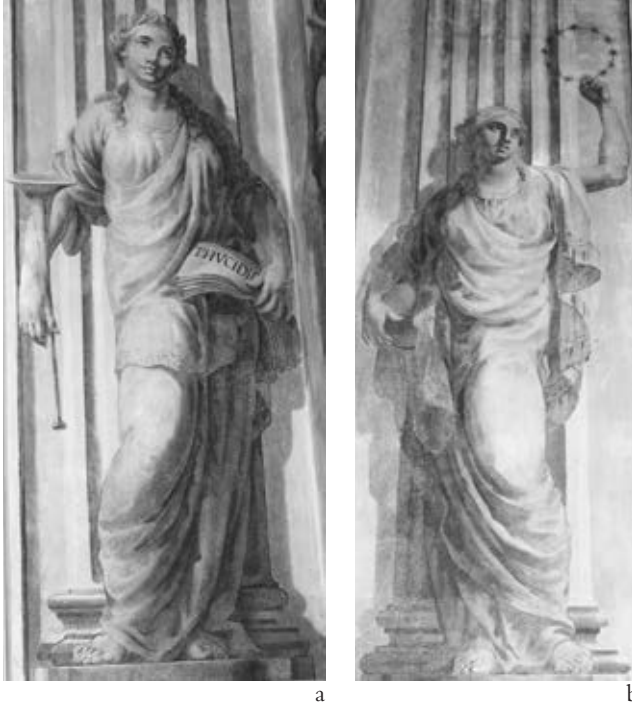


Figura 6a. *La musa Clio*. Figura 6b. *La musa Urania*. 1784, Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).

La figura della musa Urania è così descritta:

Urania. Haverà una ghirlanda di lucenti stelle, sarà vestita di azzurro, & haverà in mano un globo rappresentante le sfere celesti. [...]: vogliono alcuni che ella sia così detta, perché innalza al Cielo gl'huomini dotti.⁴³

Per favorire la vista dell'attributo della «ghirlanda di lucenti stelle» il pittore inserisce una corona di stelle in mano alla donna (fig. 6b) e non sulla testa, così come appare nella raffigurazione dell'edizione francese (fig. 10).⁴⁴

La rappresentazione della nona musa, Talia:

Talia. Giovane di lascivo, & allegro volto, in capo haverà una ghirlanda d'he-dera, terrà con la sinistra mano una maschera ridicolosa, & ne i piedi i soc-

⁴³ RIPA, C. (1613). *Iconologia*, op. cit., p. 79.

⁴⁴ BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, op. cit., vol. II, p. 71.



Figura 7a. *La musa Talia*. Figura 7b. *Allegoria della pittura*. 1784, Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).

chi. A questa Musa si attribuisce l'Opera della Comedia, [...]. Perciò le stà bene il volto allegro, & lascivo, come anco la ghirlanda di hedera in segno della sua prerogativa sopra la Poesia Comica. [...].⁴⁵

Nel dipinto sono presenti tutti gli attributi descritti: la ghirlanda d'edera e la maschera. È interessante notare la somiglianza tra la musa Talia di Palmerola (fig. 7a) e quella di mano del Mengs (fig. 2), nonostante la diversa posizione, frontale e non di tre quarti.

Il messaggio che sembra trapelare da questa decorazione allegorica fa riferimento alle nove muse come figlie di Mnemosine, la dea della memoria, che, come proposto dal López,⁴⁶ sono le incaricate di trasmettere il ricordo alle future generazioni della famiglia Palmerola, oltre ad essere le responsabili di perpetuare il ricordo delle grandi imprese eroiche narrate nelle scene (figg. 1 e 8). Ciascuna delle muse incarna una virtù di cui si gloria la famiglia, oltre che la sua sensibilità per la poesia, la commedia, la tragedia, la storia e l'astronomia; le muse mettono in risalto anche le qualità sociali, l'amore e la danza che si praticava in quel salotto durante le feste familiari.

⁴⁵ RIPA, C. (1613). *Iconologia*, op. cit., p. 77.

⁴⁶ LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985). *La mitología en la pintura española...*, op. cit., p. 169.



Figura 8. Pere Pau Muntanya, *La conquista di Valenza nel 1238*, affiancata dall'*Allegoria della scultura* e dall'*Allegoria dell'architettura*. 1784, Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).

Riguardo invece l'altro grande affresco di soggetto storico,⁴⁷ da identificare come *La conquista di Valenza nel 1238*, esso è affiancato da altre figure allegoriche: a sinistra l'allegoria della scultura e a destra quella dell'architettura (fig. 8).

Scultura, giovane bella, con l'acconciatura della testa semplice, & [...], con la destra mano sopra il capo di una statua di sasso, nell'altra tenghi vari istrumenti necessari per l'esercito di questa arte.⁴⁸

Nel rappresentare questa allegoria l'artista si basa su quanto riportato nella descrizione: la figura ha in una mano la testa di una statua e con l'altra regge gli strumenti di misura (fig. 9a). Né le edizioni italiane né quella francese di Boudoin riportano alcuna illustrazione, mentre nell'edizione di Boudard l'allegoria appare rappresentata con il modello scultoreo antico del torso del Belvedere Vaticano.⁴⁹ Tale elemento può essere di aiuto per escludere questa edizione come fonte per questo ciclo di affreschi (fig. 10).

⁴⁷ VALLUGERA, A. (2015). «El linaje Despujol...», *op. cit.*, p. 51.

⁴⁸ RIPA, C. (1613). *Iconologia*, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁹ BOUDARD, J.B. (1759). *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poëtes...*, *op. cit.*, vol. III, p. 120.



Figura 9a. *Allegoria della scultura*. Figura 9b. *Allegoria dell'architettura*.
1784, Barcellona, Palazzo Palmerola (foto dell'autrice).

Architettura, donna di maura età con le braccia ignude, &, con la veste di color cangiante, tenga in mano l'archipendolo, & il compasso con uno squadro, nell'altra una carta, dove sia disegnata la pianta d'un palazzo con alcuni numeri à torno.⁵⁰

L'allegoria dipinta presenta tutti gli attributi iconografici descritti dal Ripa (fig. 9b). Come nell'allegoria della scultura, anche quella analoga dell'architettura è assente nelle edizioni italiane e in quella la francese di Baudoin, mentre compare nell'edizione di Boudard (fig. 10).⁵¹

La terza allegoria delle Belle Arti è quella della pittura, messa tra le muse accanto a Calliope:

Pittura, donna bella, con capelli neri, [...] si copra la bocca con una fascia legata dietro a gli orecchi, una catena d'oro al collo dalla quale penda una maschera,

⁵⁰ RIPA, C. (1613), *Iconologia*, op. cit., pp. 48-49.

⁵¹ BOUDARD, J.B. (1759). *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poëtes...*, op. cit., vol. I, p. 40.

& habbia scritto nella fronte, *imitatio*. Terra in una mano il pennello, & nell'altra la tavola, [...] a' piedi di esta si potranno alcuni istrumenti della pittura, [...]⁵²

L'artista segue alla precisione la descrizione del Ripa. Ciò si ritrova anche nelle edizioni Baudoin (fig. 10)⁵³ e Boudard,⁵⁴ o ancora nel frontispizio dell'edizione olandese di Dirck Pieter Pers (Amsterdam, 1644) e in un'altra in lingua tedesca.⁵⁵ L'allegoria è sempre effigiata con «la bocca con una fascia legata» in riferimento al concetto di *ut pictura poesis*; presenta inoltre una maschera sul petto e alcuni strumenti legati all'arte di dipingere (fig. 7b). Questo esempio costituisce un'ulteriore conferma della fortuna dell'opera di Ripa in Europa occidentale e della sua importanza nella diffusione dei modelli allegorici, in quanto riferimento iconografico imprescindibile.

LA RICOSTRUZIONE DEL PROGRAMMA ICONOGRAFICO. CONCLUSIONI

L'adozione di queste figure simboliche risponde a un'*Idea* essenziale: rendere armonico il dialogo tra le scene narrate e le allegorie. Per articolare questo discorso tra storia e allegoria, l'artista ricorre alla raffigurazione nelle nove muse che, in tale contesto, sono portatrici di un simbolismo polisemico. Da una parte, sono le figlie di Mnemosine, e dunque responsabili di perpetuare il ricordo di tutti gli eventi eroici narrati nelle scene finalizzate ad esaltare la famiglia Palmerola; dall'altra, mettono in risalto le virtù del marchese, dando vita a un «Parnaso» personale del committente, un luogo piacevole dove contemplare la saga familiare accanto a storia, poesia, letteratura e altre forme artistiche e culturali. Inoltre, le tre allegorie delle belle arti sono direttamente legate al marchese come protettore e promotore delle arti, in particolare dell'Escola Gratuita de Dibuix.⁵⁶

⁵² RIPA, C. (1613). *Iconologia*, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁵³ BAUDOIN, J. (1643). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images...*, *op. cit.*, vol. II, p. 182.

⁵⁴ BOUDARD, J.B. (1759). *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poëtes...*, *op. cit.*, vol. III, p. 55.

⁵⁵ MASER, E. (ed.) (1971). *Baroque and Rococo pictorial imager: The 1758-1760 Hertel edition of Ripa's Iconologia with 200 engraved illustrations*. Dover: Dover Publications, p. 197.

⁵⁶ ROSELLÓ, M. (2007-2008). «Els interiors barcelonins de finals del segle XVIII i començament del XIX». *Locus Amoenus*, 9, pp. 277-307. La decorazione del soffitto è andata purtroppo perduta, ma si pensa che raffigurasse scene allegoriche. Il pittore Muntanya fece ricorso al genere allegorico anche nelle decorazioni successive e continuò a servirsi del testo del Ripa come riferimento



Figura 10. Rappresentazioni delle muse e dell'Allegoria della pittura nell'edizione Baudoin e delle Allegorie della scultura e dell'architettura nell'edizione Boudard.

Il ciclo di affreschi di Palazzo Palmerola è un buon esempio della convergenza tra il gusto di una committenza aristocratica e la politica culturale della scuola di Barcellona, dov'era attivo il pittore Muntanya. L'analisi iconografica delle allegorie consente di individuarne la fonte letteraria nell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593) e di capirne anche i significati simbolici sottesi. In rapporto all'edizione utilizzata, dal confronto tra le diverse versioni emerge che si trattò di una delle edizioni italiane prive di illustrazioni. L'artista fa ricorso a un linguaggio chiaro ed efficace, realizzando in pittura quanto descritto nel testo, differenziandosi così della semplicità delle allegorie raffigurate nell'edizione francese.

L'identificazione di ciascuna delle allegorie consente adesso di riconsiderare le antiche interpretazioni, dimostrando che dietro ciascuna delle figure allegoriche dipinte c'è una fonte letteraria di riferimento, e dunque che sia da escludere il riferimento alla descrizione del Viñaza. Riguardo alle ragioni sottese a questa scelta, si è dimostrato quanto sia stata determinante l'attività in seno alla Escola Gratuïta de Dibux, così come ciascuna delle Accademie settecentesche, in cui si fa ricorso a un linguaggio colto e raffinato, ben diverso dagli altri contesti pittorici tradizionali. Si tratta di rappresentazioni sofisticate e dotate di simboli che ricordano le virtù intellettuali e sociali del padrone di casa. In merito all'articolazione delle scene narrative che si illustrano le imprese familiari, esse entrano in dialogo continuo con le figure allegoriche che si riferiscono ai meriti del committente. Ciò consente di avere una visione più integrale e ricca del programma iconografico ideato dal pittore. In sostanza, questo ciclo di figure si inserisce nel contesto della tradizione pittorica internazionale europea, che ebbe origine nell'Italia del Cinquecento e che nel corso del Seicento e Settecento ebbe larga diffusione anche in Spagna. È in tale circostanza che va inserita l'attività del Muntanya, esponente erudito e illustrato della cultura accademica nella Catalogna del suo tempo.

iconografico. Si veda in proposito REY RECIO, María Jesús (2019). *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica...*, op. cit. In questa tesi, scritta in spagnolo, il nome del pittore appare come Pedro Pablo Montaña. Questo incarico costituisce il punto d'avvio della sua carriera artistica, che lo porterà a essere nominato nel 1797 secondo direttore della scuola di disegno. Tra gli incarichi più importanti vanno ricordate le decorazioni per Casa Llotja, sede della Giunta di Commercio, e per la stessa istituzione.

LA RESTAURACIÓ DELS FRESCOS DEL PALAU PALMEROLA

Cristina Martí Robledo
Restauracions Policromia SL

El Palau Palmerola es troba al número 7-9 del carrer de la Portaferrissa de Barcelona, fent cantonada amb el d'en Bot. En aquesta mateixa via hi ha algunes de les *cases grans* que es van construir a la ciutat el darrer quart del segle XVIII. La seva proliferació és deguda al creixement de l'economia catalana i al desenvolupament del comerç a Barcelona, i a la seva traducció en la renovació o construcció de nous habitatges per part de la noblesa i la burgesia emergent.

L'edifici va ser construït a inicis del segle XVIII, tot i que s'hi van realitzar importants reformes l'any 1776¹ i durant l'estiu del 1784,² quan la família Despujol el va convertir en un luxós habitatge, avui pràcticament irreconeixible per la remodelació del 1857 segons un projecte d'Elies Rogent (1821-1897), que va reformar l'edifici en profunditat³ però conservant a la planta noble el saló principal de doble alçada amb una nova decoració que va cobrir el programa iconogràfic de Pere Pau Muntanya.

Actualment, l'espai que correspon al gran saló és propietat de l'artista Manuel Outumuro.⁴ La decoració pictòrica d'aquest espai, d'un gran interès artístic, fou descoberta l'any 2007 amb les modificacions pròpies de les vicissituds viscudes. Així, a partir del 1784, es va construir una doble alçada

¹ AHCB, Obreria, 1C-XIV-35, document 78. Sol·licitud de permís per a la reedificació de la façana del carrer d'en Bot signada pel marquès de Palmerola i resposta afirmativa de Pau Mas i Dordal, mestre d'obres municipal (30 de maig de 1776).

² AHCB, Obreria, 1C-XIV-44, document 38. Sol·licitud de permís per a la reedificació de la façana del carrer de la Portaferrissa, plànol alçat de la façana (25 de març de 1784), i resposta afirmativa de Pau Mas i Dordal, mestre d'obres municipal (28 d'abril de 1784).

³ Fitxa del Catàleg de Patrimoni Arquitectònic de l'Ajuntament de Barcelona, amb nivell de protecció B com a Bé Cultural d'Interès Local o BCIL. <http://w10.bcn.es/APPS/cat_patri/editElement.do?reqCode=inspect&id.identificador=777&id.districte=01&#> [23-12-2020]

⁴ Es desconeix l'autor del projecte arquitectònic de finals del segle XVIII. VALLUGERA, A. (2015). «El linaje Despujol en el programa pictórico del Palau Palmerola: Arte, poder y legitimación social en la Barcelona del Setecientos». *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, VII, pp. 43-57.

a l'interior, moment a partir del qual es desencadenen un seguit d'intervencions que queden ben paleses a l'hora d'entrar a intervenir les pintures. El cicle està integrat per deu plafons de tema bèl·lic i tradicionalment interpretats com a expedicions catalanes a Orient en època medieval, amb una relació directa amb el llinatge dels Despujol, com es pot constatar contrastant aquestes escenes amb la documentació conservada en l'arxiu patrimonial de la família, consultable a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

Una de les actuacions per part de la propietat que va repercutir de manera evident en la decoració pictòrica fou quan a finals del segle XIX la sala esdevingué capella del convent de Las Hermanas de la Sagrada Família. En aquest moment el conjunt mural fou recobert, en tota la seva superfície, per una decoració amb pa de plata sobre un fons monocrom per proporcionar una visió més sòbria a l'espai. El fet d'amagar les decoracions i el consegüent desconeixement que en tenien els futurs propietaris de la pelleteria va fer que a la dècada de 1930 el suport mural es veiés afectat per les modificacions estructurals que es van dur a terme en la rehabilitació de l'àmbit.

LA TROBALLA DE LES PINTURES

L'any 2007 Manuel Outumuro, propietari de l'espai des de feia pocs anys, emprèn per iniciativa pròpia la restauració de les parets del saló com a conseqüència dels resultats de les cales realitzades, que van posar al descobert detalls de possibles escenes d'un estil i d'una execució aparentment excel·lents (fig. 1).

A més d'aquestes cales, que descobriren fragments de la policromia original, es va trobar, també a la zona inferior d'una de les parets, un perfil relacionat probablement amb la forma d'un altar, que a manera de reserva va protegir la decoració original de la capa monocroma aplicada a la resta de la superfície pictòrica, anteriorment esmentada (fig. 2).

Durant l'estudi general dels paraments previ a l'actuació, la utilització de la llum rasant va posar en relleu unes incisions que posteriorment es van relacionar amb la tècnica d'execució del fresc. Quan es va haver enretirat la capa d'emblanquinat van aparèixer uns fantàstics frescos amb escenes de batalles i un gran nombre de personatges que sorprenien pel tractament dels detalls tant a les vestimentes com a les armes que portaven (fig. 3).

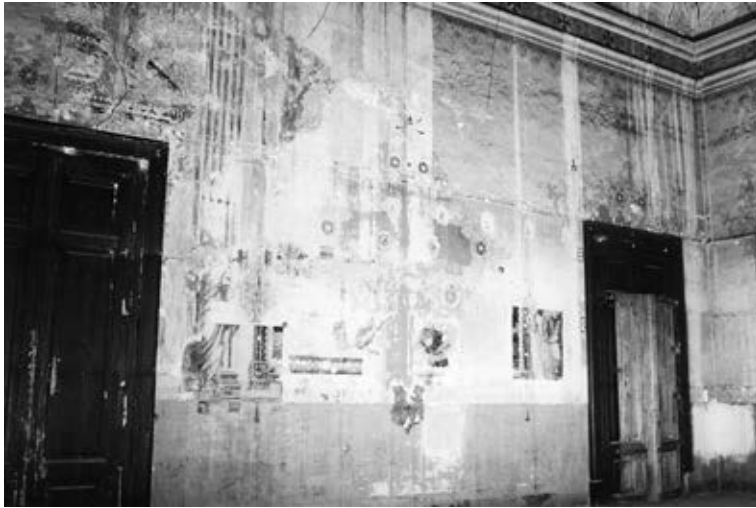


Figura 1. Palau Palmerola. Parament amb cales de neteja (fotografia de l'autora).



Figura 2. Cales amb l'aparició de la policromia original (fotografia de l'autora).



Figura 3. Zona en procés de neteja (fotografia de l'autora).

TÈCNICA PICTÒRICA I ESTAT DE CONSERVACIÓ

La utilització del fresc com a tècnica pictòrica va ajudar sens dubte a la preservació de les pintures. En aquest procediment, els pigments s'apliquen sobre el lliscat o *intonacco* humit i són aglutinats durant el procés de carbonatació. Aquest fet ajuda a la seva conservació, tot i que s'han de tenir en compte altres factors d'alteració propis de l'edifici que acull les pintures murals. Les problemàtiques que afecten les parets i l'estructura hi repercutiran, i així passa amb les humitats que provoquen efflorescències salines amb l'aparició de bombaments de les diferents capes del suport que finalment perjudiquen l'*intonacco* amb la policromia inclosa. En les pintures que ens ocupen, aquesta afectació va ser molt puntual i es va sanejar la superfície amb la seguretat que la causa del problema estava controlada. Una alteració que



Figura 4. Pèrdua de suport en una de les escenes a causa de les bigues (fotografia de l'autora).

malauradament ens trobem bastant en les intervencions de restauració és l'antròpica, que ja s'ha comentat anteriorment en el cas del saló del Palau Palmerola. Quan la sala va passar a ser una pelletteria s'hi van practicar un seguit d'obertures per col·locar unes bigues estructurals que van malmetre el suport amb la policromia original inclosa, i es va ocasionar una pèrdua irrecuperable d'aquestes bases (fig. 4).

Com que les pintures estaven amagades, l'afectació global no es va saber fins a la intervenció de restauració en què van ser descobertes. Malgrat aquestes i altres pèrdues ocasionades els primers anys del segle xx, l'estat general de conservació de les pintures murals de Pere Pau Muntanya⁵ era molt acceptable quan es va poder tenir tota l'àrea mural a la vista. A partir d'aquell moment, amb un estudi curós de la superfície es van poder apreciar detalls propis de la tècnica al fresc com són les jornades de treball i les incisions del moment del traspàs del dibuix al suport. Amb llum rasant, en les parets de les decoracions es van detectar alguns dels penediments de l'artista, com s'aprecia en aquest detall (fig. 5), en què les incisions detectades no corresponen a la decoració final.

Pel que fa al suport, a part dels forats deguts als tractaments ja esmentats, es van detectar unes esquerdes estructurals a la part superior de dues de les parets, supervisades per l'arquitecte del projecte de l'obra.



Figura 5. Incisió que mostra el penediment (fotografia de l'autora).

⁵ Pere Pau Muntanya (1749-1803), pintor barceloní del darrer barroc i d'estil classicista més acadèmic. Sembla que fou deixeble de Francesc Tramulles. Acadèmic de la Reial Acadèmia de Sant Carles de València i posteriorment acadèmic de mèrit de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Va ser ajudant del primer director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Pasqual Pere Moles, des del 1775, i el va succeir l'any 1797 fins a la seva mort.

PROCÉS DE RESTAURACIÓ

La restauració no es podia valorar fins a tenir al descobert el conjunt sencer de pintura mural. Amb les cales obertes amb anterioritat es podia deduir la grandesa i la importància de les decoracions, però no se sabia el percentatge de la pèrdua de suport durant els seus anys d'existència i alteracions. Així doncs, el primer pas va ser l'eliminació de la capa d'emblanquinat que cobria tota la superfície de les quatre parets del saló. A més d'aquesta capa, que es retirava en humit, les decoracions realitzades amb pa de plata van ser



Figura 6. Injecció del morter hidràulic (fotografia de l'autora).

tractades de manera puntual amb dissolvents. La superfície situada a nivell d'arrambadors, per l'elevat grau d'intervenció a causa de la facilitat d'accés i el deteriorament que devia implicar, va ser més complicada de netejar. S'hi van trobar cinc capes diferents de pintura sintètica superposades, molt adherides entre si, que creaven un gruix considerable i laboriós d'eliminar.

Una vegada es va tenir tota la pintura mural al descobert, es va dissenyar una metodologia d'actuació. Seguint els criteris de la mínima intervenció en l'obra d'art, tot i presentar un bon estat general de conservació, es va haver de consolidar puntualment el suport injectant-hi un morter hidràulic per l'obertura de les esquerdes que va permetre l'adhesió de les capes de morter manques de cohesió (fig. 6).

De la mateixa manera, es va aplicar morter hidràulic en les zones on s'havia perdut el suport, esmentades anteriorment. Amb aquesta preparació de la base es va poder procedir després a la reintegració pictòrica per recuperar la imatge del conjunt. En aquest cas, es va realitzar una reintegració pictòrica il·lusionista en les petites pèrdues, imitant al més possible el color, la textura i la transparència de l'original. Per aconseguir una vibració dels colors i la seva integració en les zones reintegrades, la pinzellada es va fer mitjançant línies primes utilitzant tots els colors de la paleta. Per ajustar cromàticament les zones més grans que no permetien tancar dibuixos de manera

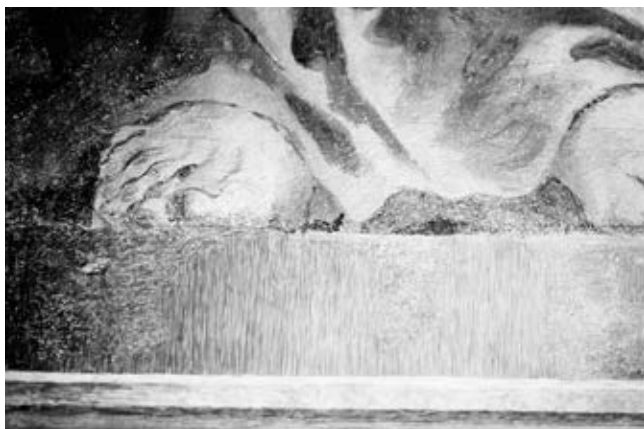


Figura 7. Detall d'una zona de suport refeta i la reintegració cromàtica (fotografia de l'autora).

definida, es va optar per fer els retocs amb tons neutres i plans, integrant-los el màxim possible al fons de l'escena en qüestió (fig. 7).

Amb aquesta intervenció de restauració es volia recuperar i alhora potenciar la importància de les pintures d'aquest gran conjunt, obra de Pere Pau Muntanya (fig. 8). El pintor va realitzar les decoracions d'aquestes grans es-



Figura 8. Saló de l'antic Palau Palmerola després de la restauració (fotografia de l'autora).

cenes amb escenaris diversos i personatges amb una gran riquesa d'ornamentacions, tant en la vestimenta com en la diversitat de les armes i els elements que hi apareixen. Totes les composicions es presenten emmarcades per elements arquitectònics com són les pilastres, amb clares referències al món clàssic pels capitells d'estil corinti, que serveixen al mateix temps de fons a les figures al·legòriques.⁶

Entenem que historiadors i historiadores de l'art tenen un gran recorregut per fer i que en sabran treure molt més profit en l'estudi dels temes i dels detalls que es descobreixen a cada racó d'aquest gran conjunt pictòric, fins ara amagat. No s'acabaria el llistat si enumeréssim les particularitats de cada fragment: les traces de llapis a l'altura de l'arrambador, el joc de llums per crear la perspectiva de les columnes, els escorços dels personatges dins les escenes de batalla i tants d'altres que fan d'aquest conjunt pictòric una de les grans joies de l'època barroca a Barcelona, conservada gràcies a la sensibilitat del seu nou propietari, Manuel Outumuro.

⁶ Vegeu l'article de María Jesús Rey Recio en aquest mateix volum.

LA ARQUITECTURA ILUSIONISTA DE DOMENICO CHELLI

María Fernanda García Marino

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Vere credean di Zeusi
l'uve i canori augelli;
ma vere credon gli uomini
le tue bell'opre, o Chelli.
Tacqui, e in tal loco insolita,
S'intese eco giuliva
Chelli immortal ripetere
Fra i plausi della Diva.¹

Domenico Chelli (1746-1820) fue, desde 1782 hasta 1807, el arquitecto y director de escena del Real Teatro San Carlo de Nápoles, ciudad en la que trabajó simultáneamente como arquitecto, escenógrafo y profesor de dibujo técnico. Llegó a Nápoles desde Florencia en 1781, llamado a la corte del rey Fernando IV, para preparar *Calipso*, ópera que se puso en escena el 30 de mayo de 1782 con motivo de la onomástica del rey. El éxito logrado en esta ocasión le permitió congraciarse aún más con la corte y con el soberano, obteniendo, en septiembre de ese mismo año, el cargo de arquitecto y director de la escenografía del Teatro San Carlo, institución de la que fue el cuarto, y último, arquitecto del siglo XVIII: el primero había sido Pietro Righini, desde la inauguración, en 1737, hasta 1740; el segundo había sido Vincenzo Re, que ocupó el cargo entre 1740 y 1762; y el tercero, Antonio Joli, desde 1762 hasta 1777. Durante los cinco años que transcurren desde la muerte de Joli hasta la llegada del Chelli, el responsable de las escenografías fue Giuseppe Baldi.

¹ FILOMARINO, C. (1786). «Anacreontica». En: *Applausi poetici al merito del Signor D. Domenico Chelli architetto teatrale di S. M. Nápoles*, s.n.t., s.p.

FORMACIÓN Y ANTECEDENTES

Respecto al estilo del arquitecto florentino, la mayor parte de la historiografía especializada, en particular napolitana, es de la opinión de que Chelli habría llevado a cabo su aprendizaje con algún miembro de la célebre familia de los Bibiena, una hipótesis no respaldada por datos documentales objetivos, sino por algunos elementos estilísticos que distinguen solo una de sus intervenciones en la capital del reino. Sin embargo, es indudable que la cultura escenográfica y artística de Chelli recibió una notable influencia de la manera y del repertorio bibienesco que marcó tanto el campo teatral como el del cuadraturismo del siglo XVIII.

Excluida categóricamente cualquier posibilidad de que Chelli se formara con el gran Ferdinando Galli Bibiena, que murió en 1743, es decir, tres años antes del nacimiento del propio Chelli, se asume, en cambio, la factibilidad de la influencia de Antonio Galli Bibiena (Parma, 1697 – Milán, 1774), hijo de Ferdinando y activo en Bolonia, Pistoia, Siena, Padua y Mantua, debido a los elementos de carácter emiliano que se evidencian en su obra, que revelan, por la concepción del espacio que presentan y por el uso de la ciencia de la perspectiva y de la cuadratura, no solo el conocimiento de Chelli de los numerosos tratados bibienescos en circulación, sino también el estudio puntual de los muchos textos sobre el tema, esenciales para quienes se ocupaban de la perspectiva arquitectónica: entre los más conocidos, los de Vitruvio, Alberti, Serlio y Palladio, y, avanzando en el tiempo, los de Nicola Sabatini (Pesaro, 1574-1654) y Andrea Pozzo (Trento, 1642 – Viena, 1709).² A la formación de carácter teórico se debe sumar, naturalmente, el aprendizaje con su maestro, el escenógrafo Domenico Stagi, miembro de la Acade-

² Cfr. VITRUVIO POLLIONE, M. (1829). *De architectura*, Carlo Amati (ed.). Milán: Tip. Giacomo Pirola, L. V, pp. 122-145; ALBERTI, L. B. (1782). *Della Architettura, della pittura e dalla statua*, Cosimo Bartoli (trad.). Bolonia: Istituto delle Scienze (en particular: partes I y II); SERLIO, S. (2010). *Trattato di Architettura. Libro I: Principi della geometria. Libro II: Trattato di prospettiva & Trattato sopra le scene*. Roma: Dedalo. Para Baldassarre Peruzzi, cfr. VASARI, G. (1884). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Nápoles: Francesco Rossi-Romano ed., pp. 308-311; DAMISCH, H. (1992). *L'origine della prospettiva*. Nápoles: Guida, pp. 229-231, 278 y 287; PALLADIO, A. (1990). *I quattro libri di architettura*, Ottavio Cabiati (ed.). Milán: Hoelpli; SABATINI, N. (1638). *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*. Rávena: Per Pietro de' Paoli e Gio. Battista Giovannelli; POZZO, A. (1693 y 1700). *Perspectiva pictorum et architectorum. Prospettiva de' pittori e architetti*, vols. 1 y 2. Roma: Giov. Giacomo Komarek Boëmo all'Angelo Custode.

mia del Diseño de Florencia, pintor de arquitectura y célebre cuadraturista de la escuela florentina.³

Durante los años que precedieron su llegada a Nápoles, Chelli había operado principalmente en Florencia (en el Teatro del Cocomero y en el Pallacorda), pero también en Milán (para el Teatro de la Canobbiana y para La Scala), en Mantua, en Siena, en Novara y en Pisa, junto con los mejores escenógrafos activos en ese periodo, como el ya mencionado Domenico Stagi y los hermanos Fabrizio y Bernardino Galliari y, con pintores del calibre de Andrea Appiani y Pietro Gonzaga, artistas de fuerte fe neoclásica. De este modo, consolidó su reputación nacional como escenógrafo y, en 1774, resultó elegido «pintor de arquitectura» de la Academia Florentina.⁴

NÁPOLES, 1782-1820

Ed ecco che se l'Italia riconosce da Ferdinando Bibbiena l'eccellenza del disegno, e le singolari meraviglie, che si ammirano nelle Scene de' suoi teatri; può gloriarsi di avere ai nostri giorni nel Galeari, nel Cav. Fontanesi, e per somma sua gloria nel sorprendente ingegno, nella sublime maniera d'immaginare e di eseguire dal Signor Chelli il novello Paolo Veronese del Teatro Italiano.⁵

Su llegada a Nápoles en 1782 marca un momento crucial: la interrupción de la tendencia exclusivamente emiliana que hasta entonces había dominado la escenografía partenopea. De hecho, la cultura toscana, en particular, la florentina, como núcleo irradiador, en aquellos años era heredera de las culturas emiliana y romana. En este contexto destacaban diversos pintores de escenografía y arquitectura, como Jacopo Chiavistelli, Giuseppe Tonelli, Pietro Anderlini, Vincenzo Botti, Lorenzo del Moro y Domenico Stagi. Al mismo

³ Archivio di Stato di Firenze (ASFi) – Accademia del Disegno, f. 18 c. 78v. 8.1.1736. D. Stagi: Pittore, eletto Accademico. Cfr. *L'Architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Fauzia Farneti y Stefano Bertocci (eds.). Florencia: Alinea, 2002; NEUMAN, R. (1986). «Stagi, Betti, and Zocchi at S. Carlo dei Barnabiti. Style and Meaning in Florentine Quadratura of the Late Baroque». En: *Studies in iconography*. Michigan: Western Michigan University, 10: 119-144.

⁴ ASFi – Accademia del Disegno. *Giornale della Reale Accademia del Disegno*, f. 22 c. 18v. 9.1.1774.

⁵ FILOMARINO, C. (1786). *Applausi poetici al merito del Signor D. Domenico Chelli architetto teatrale di S. M. Nápoles*, s.n.t., pp. 4-5.

tiempo, el ambiente lombardo ejercía una fuerte influencia por medio de figuras notables como Clemente Isacci, los hermanos Galliari y Pietro Landriani, por mencionar apenas los nombres más conocidos. Ya instalado en la corte borbónica de Nápoles, Domenico Chelli comienza en 1783 a trabajar como profesor de dibujo en perspectiva, en un primer momento, de manera privada y con el beneplácito del rey, y más tarde, a partir de 1791, como docente de la Academia de Pintura, dirigida por el pintor Johann Tischbein. Entre otros, Chelli tuvo entre sus alumnos al famoso pintor Giuseppe Cammarano, que fue su ayudante durante un cierto tiempo en la creación de los escenarios para el Teatro San Carlo.

Dal canto lor la meritata lode
Chelli riscuota, e delle Itale Scene
Il Toscano Parrasio oda chiamarsi.⁶

Desde muy pronto, Chelli adquiere gran notoriedad por su trabajo como escenógrafo, y es aclamado por la crítica, por el público general y por la corte, hasta el punto de que, en 1788, a su cargo como escenógrafo real se suma, como informa un Despacho del 4 de marzo de ese año, el encargo para realizar las pinturas de perspectiva y ornamentación en el Palacio Real de Nápoles y en los «Sitios Reales».⁷

Este nuevo encargo no solo constituyó una gran responsabilidad, sino que también sirvió para testimoniar su prestigio y la consideración y el aprecio que se tenía por su trabajo. Además, supuso un importante progreso en su trayectoria profesional, que lo llevó del espacio escenográfico a los grandes ciclos decorativos y que lo puso en contacto directo con los artistas activos en los sitios reales. Así, enseguida llegaron también los encargos para la realización de aparatos civiles, que comenzaron con la construcción de un teatro efímero, en el ámbito de los festejos por la instauración de la Colonia de San Leucio, el 25 de junio de 1789, con la puesta en escena de la *Nina, o sia la pazzia per amore*, del compositor napolitano Giovanni Paisiello. Sin duda, el periodo más prolífico del arquitecto fue la década de 1790. El primer trabajo de esta etapa es la decoración del nuevo Teatro San Ferdinando, obra del

⁶ FANTONI, G. (1827). *Poesie scelte di Giovanni Fantoni fra gli Arcadi Labindo*, Florencia: Tip. Francesco Alessandri, p. 243.

⁷ Cfr. LORENZETTI, C. (1952). *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*. Florencia: Felice Le Monnier, p. 308. Para el documento original, cfr. Archivio di Stato di Napoli (ASN) – *Segreteria di Stato di Casa Reale, Udienza di Guerra e Casa Reale. Teatri*. b. 58, fl. 115.

arquitecto Camilo Leonti e inaugurado el 17 de agosto de 1790. El año siguiente, el arquitecto florentino recibe el encargo más relevante de toda la carrera: el aparato efímero realizado con ocasión de los festejos por el regreso de los soberanos Fernando IV de Borbón y María Carolina de Habsburgo, quienes volvían a Nápoles de su viaje a Viena. La celebración, que tuvo lugar el 26 de abril 1791, se configura como un evento de absoluta importancia, no solo por la suntuosidad del aparato, sino también por ser uno de los últimos grandes eventos de este tipo. De hecho, en la última parte del siglo XVIII, de acuerdo con la situación política y económica del Reino, mientras que las fiestas religiosas son cada vez más y más numerosas, las civiles (especialmente las de la corte) son más esporádicas. *Gli eletti* de la ciudad de Nápoles instituyen un concurso público para la preparación del aparato. A pesar de la importancia del evento, no existe documentación sobre los criterios utilizados para la elección del arquitecto responsable de la dirección de la fiesta. El único participante del que se han recuperado registros es el arquitecto Gaetano Barba, que publica un álbum con todos sus diseños, gracias a los cuales es posible tener una idea de cómo pudieron ser la fiesta y los aparatos. Las fuentes contemporáneas, sin embargo, solo indican que el famoso arquitecto y escenógrafo del Teatro San Carlo, el florentino Domenico Chelli, fue el creador y director de esta fiesta. Este mismo año, paralelamente a su trabajo como escenógrafo y con los nuevos encargos para la corte, entre ellos, las decoraciones en el Sitio Real de Carditello, fue también llamado por entidades religiosas, como el monasterio napolitano de Regina Coeli.

LA DECORACIÓN DEL PARLATORIO DEL MONASTERIO DE REGINA COELI

Este complejo conventual se encuentra aún inserido en el tejido urbano del centro histórico de Nápoles, tal como se representa en la cartografía de Giovanni Carafa, duque de Noja, de 1775. La presencia de Chelli en el monasterio de Regina Coeli se registra por un periodo de seis años, de 1791 a 1797, según lo certifican los documentos administrativos de la congregación de las monjas canónicas regulares de Letrán. El monasterio fue construido entre 1590 y 1594. No existe un acuerdo sobre el arquitecto responsable; algunas fuentes mencionan a Giovanni Vincenzo Della Monica, y otras atribuyen el trabajo a Giovanni Francesco Di Palma. Ciertamente, las obras para la iglesia del convento terminaron en 1594, bajo la supervisión del arquitecto Luciano Quaranta, tal como lo indica la inscripción en el portal princi-



Figura 1. Fachada principal de la iglesia del monasterio Regina Coeli, Nápoles (fotografía de la autora).

pal (fig. 1). Entre los años 1634 y 1659, el arquitecto Pietro De Marino diseñó y construyó el techo de madera de la única nave, ricamente tallado y dorado. En el interior de la iglesia se conservan aún hoy pinturas de artistas como Massimo Stanzione, Luca Giordano, Micco Spadaro, Giovan Battista Beinaschi y Pietro Bardellino, que testimonian la importancia que tuvo este complejo monástico.

Domenico Chelli trabajó bajo la supervisión del arquitecto Ignazio Di Nardo, quien fue el director de las obras del monasterio durante estos años. La primera intervención de la que existen noticias es la perspectiva pintada del *grottone* en el jardín del gran claustro. Una nota encontrada en los Archivos Estatales de Nápoles (Archivio di Stato di Napoli), fechada el 16 de abril de 1791, documenta los trabajos realizados «por el escenógrafo del Teatro San Carlo para la pintura de una perspectiva del *Grottone* del Giardino para la fiesta anual de las alumnas» (fig. 2). Obviamente, de esta obra, por su carácter efímero, no quedan testimonios ni documentos iconográficos.

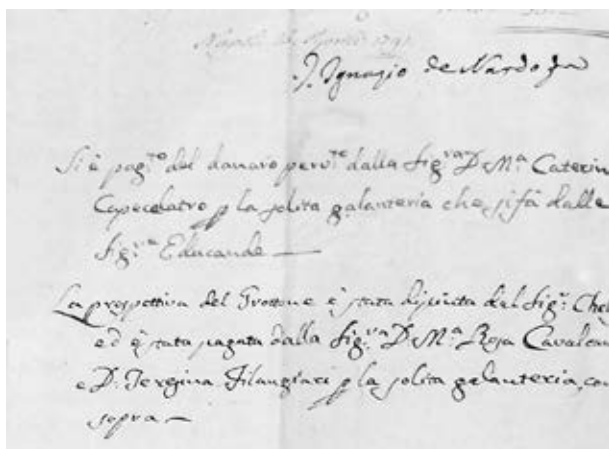


Figura 2. Nota del *grottone*. Fuente: Archivo di Stato di Napoli, Monasteri Soppressi, S. Maria Regina Coeli, LM 1965, fasc. 2025.

Al mismo tiempo, inicia su intervención en el parlatorio. Un documento que carece de firma y fecha y se conserva en los Archivos del Estado de Nápoles, en el fondo de las Corporaciones Religiosas Suprimidas, informa acerca de los gastos para la decoración del parlatorio y del refectorio del monasterio. Contiene el detalle de los trabajos realizados: color de las paredes, la balaustrada, las puertas, las logias, las ventanas, los bancos falsos, los colores utilizados, la cantidad de retoques efectuados, la calidad y el tipo de pintura aplicada, y las medidas de cada elemento pintado (fig. 3).

El parlatorio es un ambiente de dimensiones bastante reducidas, de 7 m de largo por 5,50 de ancho. El techo alcanza alrededor de los 6,5 m. Evidentemente, a lo largo de su historia, este espacio ha sufrido modificaciones distributivas, pero ninguna que afectara a la configuración decorativa, que se conserva intacta y que fue realizada con la técnica del *mezzo secco* y de la tèmpera grasa (llamada técnica mixta), ampliamente difundida durante este periodo, tanto, que la mayor parte de las decoraciones efectuadas en los departamentos reales de Caserta, de San Leucio y de Carditello se realizaba con esta técnica y no con el fresco, como suele pensarse.

Todo el espacio es una constante alternancia de elementos reales (cornisas, ménsulas, etc.) con elementos ficticios. La obra reviste una notable importancia, sobre todo porque ha determinado en gran parte el juicio negativo de la crítica, que ha calificado el estilo del Chelli —justamente, si se tiene en cuenta solo este ejemplo aislado— como un representante anticua-

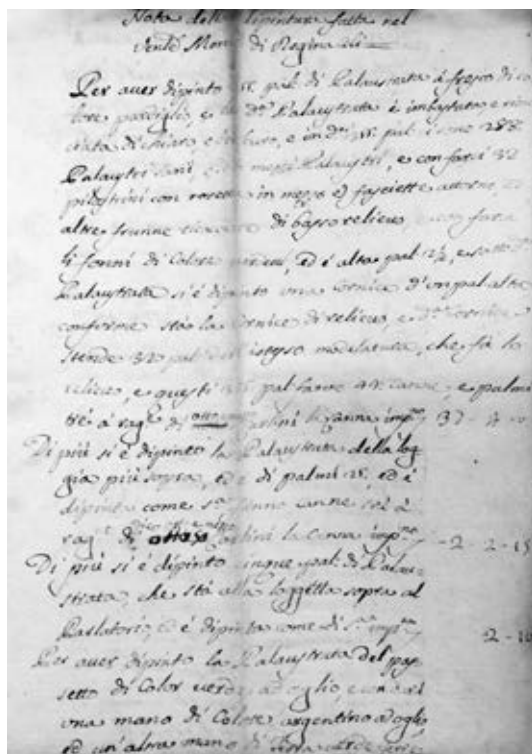


Figura 3. Nota con el detalle de los gastos y materiales necesarios para la decoración del parlatorio y del refectorio del monasterio de Regina Coeli. Fuente: Archivio di Stato di Napoli, Monasteri Soppressi, S. Maria Regina Coeli, LM 1965, fasc. s.n.

do de la escuela bibienesa. La configuración decorativa original, que, como ya se ha señalado, permanece intacta, se caracteriza por el continuo juego, de matriz barroca, entre lo verdadero y lo ficticio. Los motivos arquitectónicos se hallan colocados en el interior de un riguroso marco perspectivo, el conjunto presenta una interesante sinergia entre escultura y pintura, y aparecen, además, algunos elementos decorativos del repertorio neoclasicista.

En el vano actual de ingreso, hace un tiempo había una reja que separaba a las monjas de los visitantes. Hacemos la lectura del espacio en el sentido de las agujas del reloj, empezando por la pared meridional (fig. 4). Todo el esquema compositivo está delimitado en ambos lados por dos grandes columnas con capiteles compuestos y coronas florales. Una especie de arco de palco escénico es la parte que reviste más interés desde el punto de vista compo-

sitivo. La superficie se divide en dos áreas y dos planos visuales. En el registro inferior (en primer plano), la articulación es tripartita: dos portales pintados flanquean el nicho central.



Figura 4. Pared meridional. Parlatorio, monasterio de Regina Coeli, Nápoles (fotografía de la autora).

El portal de la izquierda contiene una rejilla, enmarcada por una cornisa de mármol, a través de la cual es posible ver otro ambiente, no accesible. El de la derecha tiene pintada una puerta de madera dorada y, por sus características estilísticas, situaría su realización en un periodo posterior. Es factible que el esquema decorativo del portal izquierdo, incluida la rejilla, originalmente se repitiera también a la derecha. Ambos tienen, en la parte superior y en una posición central, sendas molduras con voluta y peana, sobre las que descansa un pequeño jarrón decorado con motivos fito e zoomórficos. En el centro de la pared meridional, el nicho central se apoya encima de un zócalo y de una base trapezoidal con festones y volutas, con un jarrón con flores sobre una especie de *kylix* decorado con una concha, mientras que el cuerpo del jarrón presenta trazos sinuosos (fig. 5).

Sobre el nicho nace una ménsula con voluta que soporta la parte central de la balaustrada superior. Este constituye el elemento de unión entre el área inferior y la superior de la superficie a través de la fuerte presencia de la balaustrada continua y mixtilínea, en la que se alternan formas cóncavas (en los portales) y convexas (en el nicho central) (fig. 6).



Figura 5. Pared meridional, particular con nicho central. Parlatorio, monasterio de Regina Coeli, Nápoles (fotografía de la autora).



Figura 6. Pared meridional, particular ángulo superior izquierdo con moldura, balastrada y detalles decorativos. Parlatorio, monasterio de Regina Coeli, Nápoles (fotografía de la autora).

El registro superior, a pesar de que ocupa una superficie de muro reducida, es la zona más interesante en lo que respecta a la ilusión de la perspectiva. Detrás del marco escenográfico que contiene toda la composición, en el ángulo superior derecho, se construye la profundidad espacial a través de la sucesión de cuatro planos superpuestos que vienen sugeridos por la presencia de capiteles compuestos con sus relativos zócalos, molduras y cornisas. Desde este punto, se puede trazar una línea descendente hacia el nicho donde está colocado el punto de fuga central. Los elementos legibles (columnas, capiteles, arcos y bóvedas cruzadas) y su entorno sugieren la presencia de un patio trasero y un piso noble. El aligeramiento de los colores, que aparecen aclarados y más matizados, casi monocromáticos, contribuye a crear el efecto de profundidad. El campo visual se cierra con una balaustrada que dibuja una clara línea horizontal. Un elemento interesante es que Chelli utiliza como modelo para la composición del fondo el claustro del monasterio. El motivo, ciertamente, es una referencia a los elementos que connotan la arquitectura barroca napolitana, jardines y terrazas colgantes.

Continuando hacia la derecha, en el lado occidental, se observa una gran ventana enmarcada por columnas (idénticas a las anteriores en cuanto a tipología) que sostienen un marco mixtilíneo roto que, en el centro, presenta un elemento decorativo circular con un pequeño jarrón con flores. En la parte inferior, se observa el diseño de una pequeña escalera que simula ser de mármol blanco, con cinco peldaños terminados en bancos ficticios (fig. 7).

El lado septentrional se caracteriza por un gran arco de medio punto con un profundo intradós con una franja central decorada con elementos florales pintados sobre un fondo amarillo y algunas molduras monocromas en rosa. El extradós, con excepción de algunas características que sirven para subrayar el carácter arquitectónico de los elementos, presenta solo algunos detalles florales. Dentro del arco, se encuentra la puerta de acceso original del parlitorio. Aunque el aparato decorativo es significativamente menos exuberante que en el lado sur, se observa el mismo esquema compositivo de base con las columnas a los lados —como un proscenio teatral— que conecta el conjunto en un diálogo de continuidad.

Por último, el lado oriental se caracteriza por una decoración en la que se alternan de continuo elementos arquitectónicos ficticios y molduras marmóreas. Aquí, el límite entre ficción y realidad es indudablemente impreciso. En el centro y en primer plano, un gran portal en mármol blanco *intarsiado*, que presenta un cartel mixtilíneo en mármol con una inscripción colocado en la clave. Sobre el portal aparece pintado un marco mixtilíneo con un jarrón en el centro. Detrás, se ha simulado un balcón cóncavo con balaustrada (fig. 8).



Figura 7. Pared occidental, ventanal con escalera, columna y portal mixtilíneo. Parlatorio, monasterio de Regina Coeli, Nápoles (fotografía de la autora).

A ambos lados del portal, en la parte inferior, se ha pintado un zócalo clásico sobre el que descansa una reja de hierro rodeada por una cornisa de mármol *intarsiada*, y sobre ella se apoya una base decorada que sostiene un jarrón estrilado con motivos florales. En el fondo, se distingue una pilastra (pintada) con volutas y festones que se eleva hasta el arranque del segundo arco de la zona superior. Este último, retrasado en segundo plano y realizado en perspectiva, presenta un profundo intradós en color rosa claro con pequeños detalles en amarillo, semejante a la decoración de la pared norte. En el fondo (tercer plano compositivo), algunos elementos arquitectónicos bosquejados en monocromo, pilastras y cornisas crean el efecto espacial de profundidad.

Finalmente, la bóveda de barca o esquistada domina todo el ambiente. Se caracteriza, en el lado sur y norte, por una imponente cornisa escenográfica, compuesta de grandes volutas enfrentadas, molduras y elementos florales (fig. 9).



Figura 8. Lado oriental. Actual acceso. Parlatorio, monasterio de Regina Coeli, Nápoles (fotografía de la autora).

Hacia el centro, se enmarcan en sucesión otras cornisas más sutiles: la primera, de color rosa, con una línea de cuentas y ménsulas «fughianas»; luego se alternan el oro y el verde. El área central está ocupada por una especie de telón («velario») de color claro decorado con pequeñas flores policromadas: se trata de un trabajo documentado del pintor ornamental Giuseppe Di Domenico, colaborador de Chelli en el contexto de los trabajos realizados en el monasterio de Regina Coeli. Como se ha anticipado antes, este encargo duró hasta 1797, y una nota fechada el 21 de agosto de ese año confirma el «pago final de 60 ducados por los trabajos realizados [...] para la abadesa».⁸

⁸ Archivio di Stato di Napoli (ASN) – Corporazioni Religiose Soppresse, fasc. 1928, fl. 576, fasc. 11-13. Para los pagos del monasterio de Regina Coeli, cfr. Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN) – Banco della Pietà, 1791-1797.

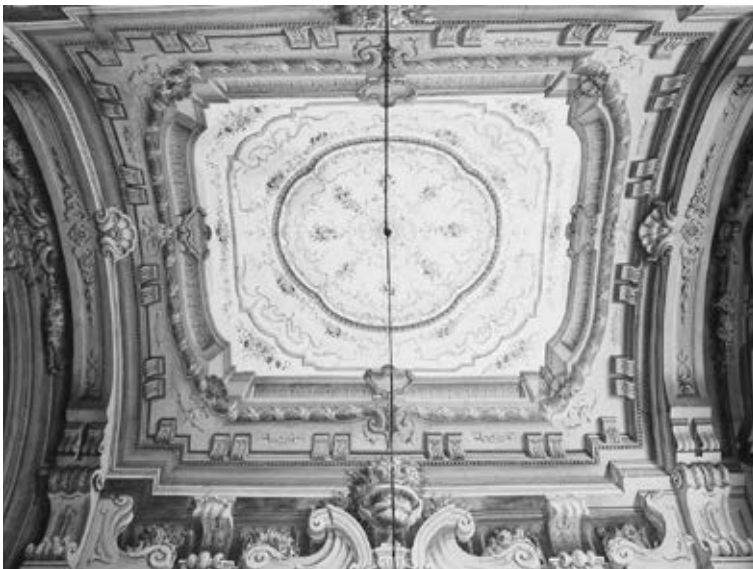


Figura 9. Bóveda. Parlatorio, monasterio de Regina Coeli, Nápoles (fotografía de la autora).

A primera vista, la descripción del parlatorio parece dar la razón a estudiosos como Taddei, Lorenzetti, Garzya y Mancini, que calificaron la obra del Chelli de anticuada, perceptiblemente vinculada a las características del estilo barroco tardío y bibienesco, y que señalaron que esta falta de actualización de Chelli habría sido la causa de que se le alejara y acabara siendo luego reemplazado por Antonio Nicolini en el cargo de «escenógrafo y arquitecto real» del Teatro San Carlo.⁹ Sin embargo, la situación se invierte

⁹ Cfr. LORENZETTI, C. (1952). *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1852-1952)*. Florencia: Felice Le Monnier, p. 308; MANCINI, F. «Appunti per una storia della scenografia napoletana del Settecento. Il periodo della decadenza 1762-1806». En: *Napoli Nobilissima*, II (1962): 147-159; *Idem* (1997). *Feste ed Apparati Civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla capitale*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 112-121; *Idem* (1964). *Scenografia napoletana in età Barocca*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 111-128; *Idem* (1980). «Il "Trucco" urbano: apparati e scenografie tra finzione e realtà». En: *Civiltà dell'700 a Napoli 1734-1799, 1980*, vol. 2. Florencia: Centro Di, pp. 302-370; *Idem* (1987). «Giuseppe Baldi e Domenico Chelli. Il tramonto dei bibieneschi». En: *Il teatro San Carlo le scene, i costumi*, vol. III, Nápoles, p. 60; *Idem* (1997). «I teatri dei Borbone: due storie in cento immagini». En: *Donizetti e i teatri napoletano nell'Ottocento*, Franco Mancini e Sergio Ragni (eds.). Nápoles: Electa, pp. 154 y 164; TADDEI, E. (1817). *Del Real Teatro di San Carlo. Cenno Storico*. Nápoles: s.n.t., pp. 11-12; GARZYA, Ch. (1978). *Interni neoclassici a Napoli*. Nápoles: Società Editrice Napoletana, p. 44.

a la luz de lo que en estudios más recientes han propuesto otros especialistas, como Strazzullo, Ciapparelli, Porzio y Cioffi,¹⁰ y de resultados del análisis de otras intervenciones del periodo napolitano que son atribuibles a Chelli, así como a la luz de lo que actualmente se conoce acerca de su actividad precedente en Toscana y Lombardía. En este sentido, se debe destacar la contemporaneidad de los trabajos del arquitecto no solo en el ámbito de los Sitios Reales de la dinastía borbónica, sino también fuera del contexto de la corte. El primer ejemplo es la decoración interna del Teatro San Ferdinando en Nápoles, realizada a principios de la década de 1790, que anticipa su adhesión a un lenguaje que es, si no del todo neoclásico, al menos ecléctico. El original aparato decorativo fue unánimemente apreciado por la crítica y el público, y la crónica de la época subrayó la coexistencia de motivos tomados tanto del repertorio rococó como del clasicista. A este trabajo siguen las decoraciones para el Palacio Real de Nápoles, donde la matriz neoclásica resulta mucho más evidente. Trabajo que es contemporáneo a sus intervenciones para la decoración de los apartamentos reales en el sitio de Carditello y al inicio de su intervención para el palacio de la familia Colonna di Stigliano en Giugliano (1795). En estos últimos, la propensión por el gusto neoclásico y neopompeyano da prueba de una notable capacidad para insertar en un esquema ornamental y arquitectónico figuras o grupos de figuras, creando innovadores espacios ilusorios de carácter ecléctico. La sintaxis estilística de las obras no sorprende, si se tiene en cuenta la consolidada relación de Chelli con Tischbein, Hackert y Kniep, máximos representantes del neoclasicismo en Nápoles y fuertemente insertados en el *entourage* de la corte borbónica.

¹⁰ CIOFFI, R. (2019). «Architetture dipinte e rappresentazioni mitologiche negli affreschi di Giuseppe Cammarano, Pietro Bardellino e Domenico Chelli nel Palazzo Spinelli di Fuscaldo a Napoli». En: *L'arte della quadratura. Storia e Restauro. Quadraturismo e Grande decorazione in età barocca*, Mimma Pasculli Ferrara e Isabella Di Liddo (eds.). Bari (en prensa); PORZIO, A. (2001). *Quaderni di Palazzo Reale. L'Antico. Opere recuperate*. Nápoles: Arte Tipografica; STRAZZULLO, F. (1962). *Contributi periodo napoletano napoletano dello scenografo Domenico Chelli*. Nápoles: DC; *Idem* (1964). «La Situazione dello scenografo Domenico Chelli dopo la restaurazione borbonica». En: *Atti della Accademia Pontaniana*, n.s., XIII; CIAPPARELLI, P. L. (2009). «I luoghi del teatro e l'effimero. Scenografia e scenotecnica». En: *Storia dello spettacolo e della musica a Napoli*, vol. II, *Il Settecento*, Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione (eds.). Nápoles: Turchini Edizioni, pp. 240, 241, 251-255, 271 y 306; *Idem* (1999). *Due secoli di Teatri in Campania (1694-1896). Teoria, progetti e realizzazioni*. Nápoles: Electa, pp. 21, 49, 51, 57, 58, 68, 130, 165-169 y 199.

CONCLUSIÓN

Por lo tanto, la hipótesis de que Chelli haya sido excluido de su cargo como escenógrafo real debido a su estilo desactualizado carece de base. Este prejuicio se basa exclusivamente en las críticas dirigidas al arquitecto por la restauración que realizó en 1797 en el interior del teatro San Carlo de Nápoles. De hecho, se le acusó de haber cambiado, en un sentido peyorativo y en señal de un obstinado atraso cultural, la disposición decorativa establecida en la década de 1770 por Ferdinando Fuga. A esto es necesario agregar el papel determinante del comitente en la elección de los repertorios decorativos que oscilaban entre el barroco tardío y las formas neoclásicas, así como la función y el significado de los espacios implicados. Un hecho incontestable es que los trabajos de Chelli para otros teatros —los casos conocidos son el de San Gicchino di Salerno (1811) y el de San Ferdinando di Avellino (1813-1817)— obtuvieron un amplio éxito.¹¹ Es en estas obras donde el arquitecto florentino demuestra su genio a la hora de transformar edificios religiosos en salas para espectáculos profanos.

¹¹ Para el teatro San Giacchino di Salerno, cfr. LENZA, C. (1997). *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica. L'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 351-357, 402, 406; GIANNETTI, A.; MUZZI, R. (eds.) (1997). *Antonio Niccolini architetto e scenografo alfa Corte di Napoli (1807-1850)*. Nápoles: Electa, pp. 41-47 y 97-101; DE SETA, C. (ed.) (1987). *Il Teatro San Carlo*. Milán: Francesco Maria Ricci editori; CANTONE, G.; GRECO, F. C. (1787). *Il Teatro del re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 45-80; TOZZA, F. (1996). «Il teatro a Salerno negli ultimi due secoli». En: *Rassegna Storica Salernitana*, a. XIII, 2, n. 26, p. 80; CIAPPARELLI, P. L. (1999). *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896): teorie, progetti e realizzazioni*. Nápoles: Electa, pp. 164-169; MANGONE, F. (1996). *Pietro Valente*. Nápoles: Electa, pp. 9-10, y p. 27, n. 17; TAVARONE, C. (1998). *Scene e sipari. Immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*. Salerno: Le Arti, pp. 14, 22-24 y 74; FIORE, M. (1945). *Il Teatro a Salerno nei secoli XVIII e XIX*. Salerno: Lino-typografia Spatafora, p. 14; SASSO, C. N. (1861). *Storia dei monumenti e degli architetti che gli edificavano*, vol. 2, Nápoles, p. 196. Para los documentos de archivo relativos a este argumento, cfr. Archivio di Stato di Salerno (ASS), *Intendenza, Teatri*, b.1887; b.1888.

Para Ferdinando de Avellino, cfr. BUCCARO, A.; LENZA, C.; MASCILLI MIGLIORINI, P. (2012). «Il Mezzogiorno e il decennio. Architettura, città, territorio». En: *Atti del 4° Seminario di studi sul decennio francese*. Nápoles: Gianini; LENZA, C. (1997). *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica. L'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 356-357; BIONDI, C. (2002). *Un teatro di provincia*. Avellino: Elio Sellino Editore, pp. 29-47; SCANDONE, F. (1959). *Storia di Avellino. Avellino nell'età moderna*, vol. III. Avellino: Tip. Pergola, p. 272; CIAPPARELLI, P.L. (1999). *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896): teorie, progetti e realizzazioni*. Nápoles: Electa, p. 179, n. 43; p. 197, n. 3, n. 4, n. 9; p. 199, n. 14. Para todos los documentos de archivo, cfr. Archivio di Stato di Avellino (ASA) – *Tribunale, perizie*, b.815; *Intendenza*, b.1126; Archivio di Stato di Napoli (ASN), *Ponti e Strade*, b.314.

Se puede afirmar que el parcial y controvertido alejamiento de los cargos públicos de Chelli —tras casi un cuarto de siglo en ellos—¹² tuvo que ver sobre todo con cuestiones personales, estrechamente relacionadas con los acontecimientos políticos de la época: la breve República Napolitana de 1799, la restauración borbónica y el comienzo del dominio napoleónico o «década francesa». A partir de los nuevos estudios que se han llevado a cabo, se puede concluir que las elecciones de Chelli demuestran una posición cultural definida que tenía en cuenta la tradición pero estaba abierta al mismo tiempo a las influencias del neoclasicismo, de manera que permanecía en una dimensión decididamente ecléctica, y su aportación al ámbito de la escenografía, el cuadraturismo y la proyección arquitectónica asienta su valor en la globalidad y complejidad de sus intervenciones.

Chelli fue una personalidad multifacética que actuó, en el contexto de la escenografía napolitana del siglo XVIII, como bisagra entre el estilo barroco tardío y el neoclásico, y que tuvo el gran mérito de haber preparado el terreno para el espléndido florecimiento de la escenografía de la primera mitad del siglo XIX.

¹² Domenico Chelli conservó su cargo como profesor en la Academia de Pintura hasta su muerte, en 1820.

LA PITTURA DI ARCHITETTURA NELLA CAPPELLA DELLE DONNE DI SAN SEBASTIANO DAL MANOSCRITTO DI GIUSEPPE NATILLI

Adelaide Maresca
Universitat de Barcelona

Il contesto della mia tesi di dottorato, basata sullo studio della Chiesa delle donne nella Certosa di San Martino, mi costringe a stabilire dei paralleli con altri edifici che posseggono la stessa funzione e delle caratteristiche simili, come la Cappella di San Sebastiano. Un breve soggiorno di studio in Toscana mi ha dato modo di analizzare questo spazio certosino, il cui quadraturismo stravolge l'ambiente ecclesiale trasformandolo in una corte di palazzo attraverso le capacità artistiche di Giuseppe Natilli (fig. 1).

Questa è la ragione per cui presento un breve studio in questo volume monografico dedicato alla pittura decorativa del Settecento e indico alcune novità e ipotesi di ricerca che saranno sviluppate prossimamente. Inoltre riporto un manoscritto nel quale il pittore annota alcuni dettagli tecnici molto precisi di grande interesse per lo studio della tecnica dell'affresco della fine del XVII secolo.

IL QUADRATURISMO NELLA CAPPELLA DELLE DONNE DI SAN SEBASTIANO

L'autore delle pitture, Giuseppe Natilli, è un pittore pisano di cui purtroppo non si hanno molte notizie biografiche. Nel 1792 stava lavorando a Pisa come pittore di quadratura nella Certosa di Calci, nella Cappella di San Sebastiano, come dimostrano le ricevute dell'operato del 3 agosto 1792.¹

Bruno Titoni, priore della certosa nel 1839 (14 agosto), nel testo *Certosa di Calci. Notizie Storiche...*² descrive le trasformazioni barocche apportate al mo-

¹ Archivio di Stato di Pisa, *Fascio di ricevute di pittori, doratori, stuccatori ed intagliatori, 1557-1797*, Corporazioni Religiose Soppresses, inventario 14, segnatura 154.

² Archivio della Certosa di Calci, *Certosa di Calci, Notizie storiche di Don Bruno Titoni*, Serie: Cassettes a forma di libro, n.5.



Figura 1. Lucernario tracciato nell'abside (foto dell'autrice).

nastero e menziona Giuseppe Natilli come pittore delle stanze e del giardino della Farmacia nell'anno 1793. Così, alla fine del Settecento, il maestro partecipava a uno spazio certosino caratterizzato da un contesto culturale frequentato nel secolo precedente da pittori di quadratura della grande scuola lombarda e della scuola bolognese di Girolamo Curti. La mia ipotesi è che il pittore Natilli recepisce un'influenza napoletana nella creazione delle decorazioni della cappella, da un lato, dal pittore di quadratura Pasquale Cioffo, presente nella certosa dal 1787, e dall'altro dalla struttura della Cappella di San Sebastiano nata sul modello della Chiesa delle donne della Certosa di San Martino a Napoli. Quest'ultimo aspetto è approfondito nella mia tesi dottorale.

La Certosa di Calci accoglie la Cappella di San Sebastiano nella pianura pisana. Giuseppe Piombanti scrive:

Una delle maggiori e più belle sue valli, quasi nel centro posta, si è quella di Calci, la quale è dominata dal monte Serra [...] A sinistra di chi la guarda dal piano, quella valle ha il popoloso villaggio che le dà il nome; nel mezzo la Certosa, tra le più grandiose d'Italia.³

³ PIOMBANTI, G. (1971). *La Certosa di Pisa e dell'Isola di Gorgona con notizie inedite e la descrizione della prima come esiste presentemente* pel sacerdote Giuseppe Piombanti. U. Bastogi, Editore Livorno, p. 5.

La Cappella di San Sebastiano è situata fuori dalla porta centrale del monastero, nella parte destra della loggetta utilizzata come vestibolo (fig. 2). La funzione della chiesa era di accogliere le donne a cui era proibito entrare nella certosa fin dalla formazione dell'ordine certosino. Questa cappella, come la Chiesa delle donne della Certosa di San Martino, nasceva accanto all'entrata della certosa. Il divieto di entrata al genere femminile, nel corso dei secoli, fu ribadito più volte: da papa Giulio II nel 1506, da papa San Pio V della Controriforma e da papa Benedetto XIV nel 1757. La Chiesa delle donne di San Martino nacque nel 1590 e in essa operò l'architetto manierista Giovanni Antonio Dosio (1533-1611). Nella chiesetta si può leggere un'influenza rinascimentale fiorentina nella bicromia bianco e grigio.

La cappella è stata progettata dall'architetto certosino Fra Jacopo Boccamanti e costruita durante il priorato di D. Basilio Righi, nel 1672, per opera di Simone Menichini. L'altare della cappella è ricoperto di decorazioni



Figura 2. L'interno della Cappella di San Sebastiano (foto dell'autrice).

architettoniche del pittore Giuseppe Natilli realizzate nel 1792, quasi un secolo dopo. Il quadraturismo di questo pittore pisano fa parte delle trasformazioni barocche apportate alla Certosa a opera del priore Giuseppe Alfonso Maggi negli anni che vanno dal 1764 al 1797.

La chiesetta è suddivisa in due ambienti attraverso una ringhiera utilizzata per creare una certa distanza tra le donne e il prete. Sulla sinistra si apre uno spazio di dimensioni ridotte dedicato alla statua di Santa Rita. L'altare fa parte del primo ambiente, riservato al sacerdote, in cui sono custoditi due dipinti: il *San Sebastiano* di Matteo Baccelli e la *Madonna* di un pittore anonimo toscano del XVIII secolo. Il secondo ambiente è riservato al culto religioso delle donne. Le pareti laterali sono decorate da elementi floreali e geometrici intervallati dalle scene della *via Crucis* e con un affresco sul soffitto, dipinti da un pittore anonimo del XVIII secolo. La porta è decorata da una struttura architettonica adornata da elementi floreali, realizzata anch'essa da Giuseppe Natilli.

La prospettiva architettonica dipinta sulla superficie curva della volta a crociera dell'abside simula una cupola aperta al cielo attraverso una trabeazione circolare protetta da una balaustra. Il richiamo alla Camera degli Sposi di Mantegna è inevitabile, insieme al gusto barocco nell'utilizzo della prospettiva per creare un effetto di infinito tanto nello spazio interno quanto in quello esterno. Si crea così l'illusione di un ambiente tridimensionale dal punto di vista dello spettatore che proietta la vista dal basso verso l'alto (fig. 3).

Le pareti laterali, che sostengono la volta, sono strutturate da contrafforti che sostengono le loggette, trasformando l'edificio religioso in un palazzo ducale. Il pittore in questo modo crea l'illusione di una doppia altezza, coinvolgendo lo spettatore in un ambiente formato da una superficie reale e una di inganno architettonico. Questo doppio spazio è intensificato dalle aperture esistenti: sulla sinistra, una porta che si apre sulla sacrestia, e sulla destra una finestra. La decorazione architettonica che incornicia la porta si avvale degli elementi decorativi della quadratura, della prospettiva e dei fiori. È interessante osservare il frontone sulla porta d'ingresso che mediante la decorazione a grisaille crea un falso volume e delle ingannevoli modanature che lo definiscono (figg. 4, 5 e 6).

Sul finire degli anni Ottanta del Settecento la Certosa di Calci diventa un punto di incontro tra la cultura pisana e quella napoletana. Ai tempi in cui Giuseppe Natilli lavorava nella Cappella di San Sebastiano, la Certosa era una fabbrica in costruzione e rinnovazione in cui un esercito di pittori e artigiani lavorava alla nuova trasformazione barocca richiesta dal priore Giuseppe



Figura 3. Altare e volta della Cappella di San Sebastiano (foto dell'autrice).



Figura 4. Lato sinistro dell'abside della Cappella di San Sebastiano con accesso alla sacrestia (foto dell'autrice).



Figura 5. Lato destro dell'abside della Cappella di San Sebastiano (foto dell'autrice).



Figura 6. Controfacciata della Cappella di San Sebastiano (foto dell'autrice).

pittore P. Cioffo, e dall'altra alla struttura della cappella costruita sul modello della Chiesa delle donne della Certosa di San Martino a Napoli. Nel 1790 il pittore napoletano lavorò come quadraturista con Giovanni Battista Tempesti nel Palazzo Franco e nel Palazzo Malaspina; nello stesso periodo Giovanni Corucci, allievo del Tempesti, lavorava nella Cappella di San Sebastiano all'affresco della porta d'ingresso, raffigurante la Vergine, San Bruno e San Sebastiano, insieme a Giuseppe Natilli. Si sviluppò così un contatto indiretto tra Giuseppe Natilli e Pasquale Cioffo, in un periodo in cui la fama del pittore napoletano era molto estesa a Pisa.

Il pittore Pasquale Cioffo è un maestro del quadraturismo napoletano che influenzò la cultura pisana di fine Settecento, come scrive Maria Teresa Lazzarini:

A giudicare dalla qualità delle opere pervenute e dalle fonti del tempo, la cultura artistica pisana del tardo settecento deve molto a Pasquale Cioffo. Presso la sua scuola serale si formano artisti importanti come Antonio Niccolini che lo ricorderà con benevole affetto. "Pittore d'Architettura e di Prospettiva" come egli ama definirsi, opera per laici e per religiosi. Il Cavaliere Giovanni Battista Lanfreducci, il conte Roncioni e il marchese Bartolini sono alcuni suoi committenti e i protagonisti della vita pisana del Settecento. Perdute molte opere, le finte architetture della cappella di Sant'Antonio e quelle che egli affresca nella volta del vano delle scale della villa Roncioni a Pugnano, testimoniano la

Alfonso Maggi e in opera tra il 1764 e il 1797, basata su un nuovo programma decorativo.

La certosa era frequentata da pittori locali toscani come Pietro Giarrè e il suo quadraturista Luigi Pochini, occupati dal 1770 al 1774 a rinnovare la foresteria nobile e la foresteria della Madonna, il refettorio e la Cappella del Capitolo, ma anche da pittori del sud Italia come il napoletano Pasquale Cioffo, che nel 1787 decora la Cappella di Sant'Antonio, e dal luganese Angiolo Maria Somazzi. In questo clima culturale opera il Natilli nella cappella come quadraturista, respirando le influenze napoletane dovute, da una parte, al

bravura tecnica e soprattutto il virtuosismo del pittore che mira al superamento del quadraturismo architettonico tramite l'apparato scenografico.⁴

Alla fine del XVII secolo, prima della venuta di Pasquale Cioffo e di Giuseppe Natilli, il retroscena culturale nella Certosa era costituito da un'influenza lombarda, con pittori e quadraturisti come Stefano Cassiani, Giovanni Battisti e Gerolamo Grandi, e da un'influenza bolognese, con pittori e quadraturisti quali Giuseppe Rolli, Pietro Rolli, Paolo Antonio Guidi e Rinaldo Guidi. Giuseppe Rolli apparteneva alla scuola di quadratura di Gerolamo Curti, considerato il primo maestro nell'arte della quadratura prospettica, riconosciuto per la precisione scientifica.

Il ruolo del priore nelle strutture certosine è determinante nella scelta del sistema iconografico e della sua esecuzione da parte degli artisti, degli artigiani e dei muratori. Possiamo considerare il priore come il primo tassello per la costruzione dell'affresco.⁵ In questo caso è importante la figura di Giuseppe Alfonso Maggi, priore nella Certosa di Calci dal 1764 al 1790. Il secondo tassello è formato dalla creazione di gruppi di forza lavoro composti da pittori, quadraturisti, figuristi, doratori, stuccatori e muratori che lavorano insieme alle opere. Durante la costruzione della decorazione architettonica dell'affresco dell'altare nella Cappella di San Sebastiano, Giuseppe Natilli faceva parte di uno di questi gruppi. Nella ricevuta per la spesa dei materiali necessari per la realizzazione dell'affresco, datata 3 agosto 1792, il pittore descrive minuziosamente il compito del doratore e del figurista, dimostrando una stretta collaborazione tra di loro per la creazione dell'opera artistica.

Per colori provenuti e la Santa Cappella comprasi quelli ancora serviti e il Figurista e lo sfondo di mezzo, quelli anco comprasi Biacca e olio di noce e mrmorzava l'altare come dalla nota n.1.2 sono - 89

Per tanti pagati a Mvo Giuseppe Leonardi Doratore, inverniciatore e la doratura della cornice del quadro del altare e un'altra cornice piccola e la Madonna e aveva tinto e dato la vernice ai banchi, al confesionali, al altare come dalla nota e ricevuta di n.3 e sono - 84.⁶

⁴ GIUSTI, M.A.; LAZZARINI, M.T. (2003). *La Certosa di Pisa a Calci*. Pisa: Pacini Editore, p. 90.

⁵ BARLÉS BÁGUENA, E. (1993). «La participación de los miembros de las Órdenes Religiosas en el proceso de construcción de sus Monasterios: el caso de la Orden Cartujana en España (siglos XVII y XVIII)». *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n° 10, p. 32.

⁶ Archivio di Stato di Pisa, *Fascio di ricevute di pittori, doratori, stuccatori ed intagliatori, 1557-1797*, Corporazioni Religiose Soppresse, inventario 14, segnatura 154.

Sara Fuentes Lázaro, specialista nello studio dell'influenza del Trattato di Andrea Pozzo in Spagna,⁷ analizza e descrive il concetto di questi gruppi presenti nella prima metà del Settecento che si spostavano dal nord Italia al Regno di Spagna, di cui facevano parte i quadraturisti. Scrive:

È interessante notare inoltre che questi artisti e artigiani formavano gruppi di lavoro che includevano pittori di quadratura e di storia, stuccatori, doratori, muratori, architetti, carpentieri, ecc, insomma tutti i mestieri necessari per l'ornamento dei palazzi. Tali gruppi potevano anche trasferirsi da una zona all'altra, facilitando in questo modo la contrattazione dei lavori e alla stesso tempo radicando il gusto emiliano genovese e lombardo nelle decorazioni palatine per tutta Europa. Questi gruppi provenienti da Piacenza operano nella corte di Madrid dapprima sotto la direzione del ministro Alberoni, poi, a partire dal 1719, sotto la supervisione del marchese Annibale Scotti...⁸

Analizzando il manoscritto delle ricevute dei lavori pittorici realizzati da Giuseppe Natilli per le opere della cappella, fino a questo momento inedito, è interessante osservare il processo pittorico nella scelta dei colori, nella quantità richiesta e nel prezzo di mercato dei pigmenti (fig. 7).

La somma complessiva delle pitture è di 901.18.8 libbre. Il colore adoperato dal pittore assiduamente è la *Terra Verde di Verona*, l'acquisto risulta più di una volta nelle ricevute. Deduco che l'utilizzo del pigmento nell'affresco sia stato di una quantità maggiore a quello che in un primo momento pensava di adoperare. Gli altri colori impiegati sono la *Terra Combra*, la *Terra Rossa d'Inghilterra*, il *Nero di Brace Fina*, il *Giallo di Siena Arico*. In alcuni casi il Natilli indica la provenienza dei composti. È possibile venire a conoscenza del nome degli artigiani che preparavano i composti a cui il pittore accedeva, come è dimostrabile nell'acquisto della *Terra Gialla del Nasini*, nello *Smalto composto da Emiliano Ferrari*. A volte indica il luogo di creazione del composto come la *Terra di Verona*, *Smalto composto a Livorno*, *Biacca composta a Genova*.

Dall'analisi del manoscritto si può osservare lo studio sulla tecnica di marmorizzazione, utilizzata per la decorazione dell'altare che Giuseppe Natilli aveva delegato al suo figurista. Il pittore spiega la necessità di acquistare una maggiore quantità di biacca di Genova e olio di noce per la marmorizzazione

⁷ FUENTES LÁZARO, S. (2016). *Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, Perspectiva Pictorum Architectorum (Roma 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII*. Universidad Complutense de Madrid [tesis doctoral en red].

⁸ FUENTES LÁZARO, S. (2020). «Quadraturisti piacentini in Spagna». In: BERTOCCI, S.; FARNETI, F. *L'Architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Firenze: Didapress.

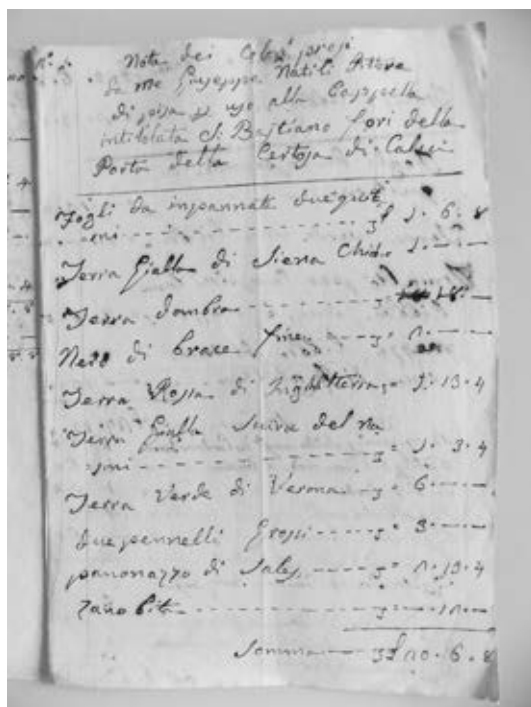


Figura 7. Nota dei colori presi da me Giuseppe Natilli, pittore di Pisa, uso alla Cappella intitolata di Bastiano fuori de la porta de la Certosa di Calci (foto dell'autrice).

dell'altare. Nella nota 2 del manoscritto foglio 4, elenca anche i colori, che sono il verde eterno, l'azzurro e il giallo.

L'arte della scagliola fiorentina ebbe inizio nella prima metà del Seicento, derivò dalla lavorazione della tecnica a stucco per abbellire i manufatti e più tardi, nel corso del Settecento, fu utilizzata come genere pittorico per evocare materiali preziosi. Rappresentò una soluzione economica. Nella Cappella di San Sebastiano non solo le pitture parietali contribuivano a creare un «effetto sorpresa» nello spettatore, ma anche i luccicanti finti marmi. L'artificio poteva essere svelato attraverso la percezione tattile delle pitture. Questa tecnica ebbe molto successo durante la Controriforma, che aveva come obiettivo quello di sconvolgere emozionalmente il fedele e farlo riflettere sulla realtà terrestre e celestiale.

Nel manoscritto compare l'uso della tecnica a spolvero impiegata nella Cappella di San Sebastiano. Nella lista della spesa dei colori, il pittore afferma di aver comprato «tre quinterni di Carta e gli spolveri».

Lo spolvero è una tecnica rinascimentale basata sul disegno preparatorio di un'opera pittorica. Si riproduce l'immagine su un cartone preparatorio forato da un ago e si appoggia sulla superficie da dipingere. Il pittore, con un sacchetto di carboncino, tampona l'opera e la duplica sulla parete. In seguito ripassa il disegno con un pennello impastato di tinta rossa o nera. Lo spolvero era una tecnica molto adoperata in Toscana fin dal xv secolo e rappresenta uno strumento molto preciso per l'affresco.

CONCLUSIONE

In questo testo ho ritenuto interessante riflettere sull'importanza della scoperta del manoscritto di Giuseppe Natilli, una raccolta di quattro fogli sui pagamenti ricevuti per le decorazioni della Cappella di San Sebastiano nella Certosa di Calci, per quanto riguarda il mio studio sugli spazi per le donne nelle certose. Il testo rivela il processo creativo dell'artista pensato esclusivamente per decorare questo ambiente a cui poteva accedere solo il genere femminile. Quindi gli inganni architettonici furono creati per essere visti dalle donne. Attualmente, rispetto alle altre chiese delle donne, tale manoscritto rappresenta un inedito perché mi permette di capire la particolarità di esecuzione con la quale veniva concepito tale spazio. Ho potuto fare chiarezza sulle differenti tecniche utilizzate per la creazione delle opere, dalla marmorizzazione allo spolvero, presenti nella Cappella delle donne della Certosa di Pisa.

Ho potuto constatare le influenze napoletane in tale chiesa, dovute alla struttura e al clima culturale presente nel xviii secolo a Pisa. Considerando che la prima chiesa delle donne edificata in Italia è quella napoletana della Certosa di San Martino nel 1590, le mie ricerche mi portano a definirla come modello architettonico che influenzò la Cappella di San Sebastiano, fondata quasi un secolo dopo, nel 1672. Per quanto riguarda il clima culturale pisano nell'ambito del quadraturismo, il napoletano Pasquale Cioffo era riconosciuto per le sue grandi doti artistiche che rivoluzionarono la *pittura di architettura* a Pisa. Non è un caso che Giuseppe Natilli decori la cappella in compagnia di Giovanni Corucci, allievo di Giovan Battista Tempesti, che a sua volta lavora con il quadraturista napoletano Pasquale Cioffo negli affreschi di alcuni palazzi toscani. La Cappella delle donne di San Sebastiano rappresenta una tappa importante della mia ricerca, che studia le influenze napoletane barocche in questi particolari spazi femminili che si estendono per tutta l'Italia e tutta la Spagna.

APPENDICE

Manoscritto 3 agosto 1792.

I. FOGLIO

“Nota dei colori presi da me Giuseppe Natilli, pittore di Pisa, uso alla Cappella intitolata di Bastiano fori de la porta de la Certosa di Calci.

Fogli da inpannate due quinterni-3.6.8

Terra gialla di Siena Arico

Terra Combra-1.8

Nero di brace fina

Terra rossa di Inghilterra-9.13.4

Terra gialla luiva del Nasini-9.3.4

Terra verde di Verona-6

Due pennelli grossi-3

Panonazzo di ialei-1.13.4

Zaino bita-1.11

Somma-20.6.8

2. FOGLIO

Somma e segue-10.6.8

Smalto libbre due-1.13.4

Fogli da inpanale un quiterno-13.4

Terra verde una libbra

Smalto per campire luna libbre due e mezzo-3.6.8

Mezza libbra di terra rosia di Inghilterra-13.4

1792, Somma-29.13.4

A di 29 Gennaio smalto composto de Emiliano Ferrari-1.6.8

13 Febbraio Terra verde di Verona-1.6.8

Per uno smalto-1.3.4

Più altri colori composti-4

Più altri colori e scanicci-16.8

Per tre quinterni di Carta e gli spolveri-2

Più altra tinta... Terra verde, smalto e composto a Livorno-8

Più indico, terra gialla di... -1.16.8

Più... comprara Biacca, olio di noce... giglio, altro-13

Più 5 Cartucce di... P-3

Somma-67.3.4

3. FOGLIO

Conto della spesa fatta e la Cappellina di S. Sebastiano fuori alla porta di monastero tanto e la Pittura e altre cose.

Per n. 130... pagate a Giuseppe Natili Pittore a 3.6.8, il 9 no fatte a dipingeva la Santa Cappella dal di 2 al 9... 1792 Sino al 22 aprile 1792 e sono-433 6.8

Per n.78 ½... pagate al sud. Pittore 2.6.8 il gno fatte alla madonna. Cappella dal di 22 Aprile al 11 agosto 1792 come dal libretto del ope e sono-183 3.4

Per colori provenuti e la Santa Cappella comprasi quelli ancora serviti e il Figurista e lo sfondo di mezzo, quelli anco comprasi Biacca e olio di noce e marmorizava l'altare come dalla nota n.1.2 sono-89

Per tanti pagati a Mvo Giuseppe Leonardi Doratore, inverniciatora e la doratura della cornice del quadro del altare e un'altra cornice piccola e la Madonna e aveva tinto e dato la vernice ai banchi, al confesionali, al altare come dalla nota e ricevuta di n.3 e sono -84

Per un Paliotto, Tela e tende fattura a nappe e... taffettá color verde e la tendina... in tutto speso come dalla n.di n.4-112 8.9

Somma 901.18.8

... 3 agosto 1792

4. FOGLIO

N.2 Nota della tinta e del tingere a marmorizare Certosa della Cappella di fuori della porta.

Biacca di Genova fina lib.dodici

Olio di Noce lib.sei

Soldi una loncia-7.4

Notagilio lib.sei

Due bottiglie di vetro per mettervi l'olio-10

Mescle interno la cola

Pannoli due-1.6.8

Azzurro oncia due

Paoli due oncia-5-1.13.4

Giallo... un paoli-5-1.3.4

Somma 18.13.4

Uno zecchino 13.6.8

5.5.8

SEGONA PART

Caramuel a Barcelona i Nàpols

LA INFLUÈNCIA DEL TRACTAT DE JUAN CARAMUEL Y LOBKOWITZ EN L'ARQUITECTURA CATALANA DEL SEGLE XVIII. PRIMERA APROXIMACIÓ¹

Joan Ramon Triadó
Universitat de Barcelona

Hoy nace una Arte Nueva; (octava entre las Liberales, Decima entre las Musas) de la qual nadie ha escrito en Mundo. LA ARCHITECTURA OBLIQUA, digo: porque a ella se ordena quanto la arquitectura Recta, quanto de el Templo de Ierusalen [...] ha de tener por Padrino un Principe tan singular [...].²

El tractat de Caramuel (fig. 1), publicat en castellà l'any 1678 i en llatí el 1681, va ser dedicat a Joan Josep d'Àustria, germà bastard de Carles II. El tractat es divideix en tres toms, però el que ens interessa per al nostre estudi és el tractat sisè, en què parla de l'ordre oblic i en fa la sistematització.

Ocupase de la Obliqua, donde el suelo se inclina (como lo haze en todas las escaleras: en que cada dia se cometen mil yerros) en los Passadiços y Puertas que corren en viage: en los templos Redondos o de figura Eliptica: en las coronas

¹ Una part dels resultats d'aquesta recerca la vam donar a conèixer amb motiu d'un homenatge acadèmic. TRIADÓ, J. R. (2019). «La influència del tractat de Juan Caramuel Lobkowitz a l'arquitectura catalana del segle XVIII. Primera aproximació». A: JIMÉNEZ, L. (ed.). *Liber Amicorum. A Francesc Fontbona, historiador de l'art*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pp. 156-160.

² CARAMUEL Y LOBKOWITZ, J. (1678). *Architectura Civil Recta, y Obliqua considerada y dibujada en el templo de Ierusalen [...] promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial que invento con su Divino Ingenio, delineo, y dibuxo con su Real mano, y con excessivos gastos empleando los mejores Architectos de Europa erigio el Rey d. Philippe II*. Vigevano: Emprenta Obispal por Camillo Corrado. Existeix una edició facsímil d'*Arquitectura civil recta, y obliqua de Juan Caramuel Lobkowitz*, 3 volums, Madrid: Turner, 1984. Un estudi exhaustiu d'aquest tractat és la tesi doctoral de PENA LUJÁN, C. (2007). *La Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII*. Santiago de Compostella: Universitat de Santiago de Compostella.



Figura 1. Frontispici del tractat *Architectura civil recta, y obliqua*, de Juan Caramuel y Lobkowitz. Vigevano, 1678.

que se ponen sobre las Ventanas y los fastigios, en que se rematan los Frontispicios de los Templos.³

Com bé podem veure en aquest fragment, la proposta de Caramuel no només fa menció de les escales, sinó de les solucions en planta rodona o el-

³ CARAMUEL Y LOBKOWITZ, J., *Architectura civil...*, op. cit., p. 90.

líptica. Nosaltres, amb relació a la nostra investigació, només ens centrarem en les solucions de l'obliquïtat en les escales. Com afirma Josep R. Fontana Usón en la seva modèlica tesi:

Conscient potser que, entre les diferents aplicacions pràctiques de l'arquitectura obliqua, la resolució d'escales era potser la que tenia una sortida pràctica més immediata, l'autor la publicita com una de les fites màximes de la seva troballa: «*aedificare obliqua*» es edificar muros que con otros, con quienes hazen angulo obliquo, tengan buena correspondència». O encara més explícit: «*El mayor uso que puede tenir la obliquïtat de inclinación, viene a ser en el adornar las escaleras*». Tanmateix, els nombrosos exemples que cita per justificar l'ús del sistema oblic són bàsicament exemples d'escales.⁴

La utilització de les solucions exposades per Juan Caramuel y Lobkowitz en el tractat sisè de la seva obra *Architectura civil recta, y obliqua* (1678) són presents en moltes de les escales dels palaus i les cases grans de Barcelona. És evident, com bé assenyala Josep R. Fontana Usón:

Tan sols uns pocs s'han plantejat què passa quan aquests ordres es fan servir en plans inclinats com els que formen una escala. I no és pas una qüestió retòrica ni trivial, perquè quan l'escala afegeix una direcció més a les habituals coordenades horitzontals i verticals, un eix en pendent, aquest fet aparentment innocu immediatament posa en crisi tota la lògica dels ordres.⁵

És per aquesta raó que tots els tractadistes italians —Serlio, Palladio Vignola i Scamozzi al segle XVI i, en menor mesura, la tractadística acadèmica francesa del segle XVII amb Abraham Bosse i del segle XVIII amb Jacques-François Blondel— defensen la no distorsió de les columnes i pilastres, premissa que fan seva la majoria d'arquitectes italians del segle XVII com Bernini, Borromini⁶ i Guarino Guarini. Bernini, a l'Escala Regia del Palau Vaticà, soluciona en part l'adequació de les columnes a una superfície obliqua fent descansar la seva base en els esglaons, però no resol la part del capitell, al qual afegeix un triangle que s'adequa a la superfície inclinada del sostre. És eloqüent l'opinió de Caramuel en criticar aquesta escala:

⁴ FONTANA USÓN, J. R. (2001). *L'escala i l'ideal. L'escala com a receptora, intermediària i generadora d'idees*, ESARQ / UIC, p. 329.

⁵ *Ibidem*.

⁶ A títol d'exemple, cal esmentar aquesta falta de distorsió a les escales de Bernini i Borromini en el Palau Barberini de Roma.

La Escalera nueva del Vaticano fuera hermosa, si en ella no huviera tantos yerros [...] Las columnas no tienen çoque de debaxo de sus bases, porqu  se asientan sobre los escalones, y con esso en ellas el primer error se dissimula: mas tienenle sobre los chapiteles, que hacen muy mala vista. En otras partes hay Escaleras semejantes, y todas dignas de una misma censura.⁷

Guarino Guarini, un dels màxims exponents de l'arquitectura barroca, en el seu tractat *Architettura civile*, publicat p stumament per Vittone l'any 1737, critica, en el capítol «Per adornare le scale non si deve adoperare l'architettura obliqua» del Tractat Tercer, la proposta de Caramuel amb aquestes paraules:

Le colonne oblique in isola non si potranno collocare senza pericolo [...] per la qual cosa mi stupisco come il Caramuel nella sua Architettura scritta nello Spagnuolo idioma adorni le scale co' colonnati obliqui acompagnati coi retti ne' piani, ed ancor di pi  faccia ci , che   pi  deforme, cio  una colonna mezza dritta, mezza obliqua contro ad ogni uso dell'Architettura Romana, e quel che   peggio, si rida e condanni il costume Romano [...].⁸

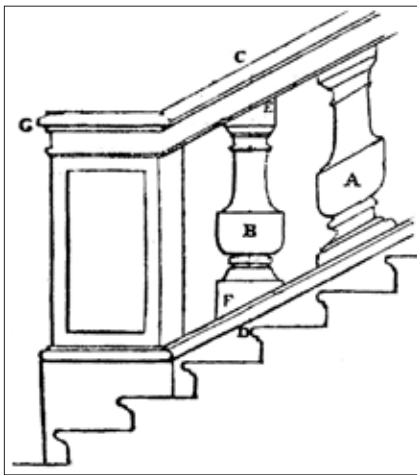


Figura 2. Blondel presenta en un mateix gravat les dues alternatives geomètriques per als balustres de les escales. Font: J. R. Fontana Usón (2001). *L'escala i l'ideal*, ESARQ / Vic, p. 349.

Aquesta presa de posició a les tesis de Guarino la trobem en el tractat de Jacques-François Blondel, que encara que la pot comprendre, no accepta l'obliquitat dels balustres (fig. 2):

Le sentiment de ceux qui préfèrent les moulures inclinées est appuyé sur ce qui'il convient d'observer le parallélisme dans un ouvrage de même genre & cela est vrai à bien des égards. Cependant il semble qu'il vaut mieux que cette inclinaison se remarque dans le sommet du tailloir & dans la base de la plinthe, que dans les membres du balustre en général, [encara que *  bien des égards*] [...] ces balustres dont les moulures sont rampantes, offrent un aspect contraire à l'idée de solidité, qui seule exige que leur axe étant perpendiculaire

⁷ CARAMUEL Y LOBKOWITZ, J., *Architectura civil...*, op. cit. p. 93

⁸ GUARINO GUARINI (1737). *Architettura civile*. Milà: Edizioni Il Polifilo, 1968, p. 263.

pour porter le poids des tablettes, leurs moulures soient horizontales. Au lieu que, lorsque les lignes qui les composent sont rampantes, il semble que les balustres glissent de dessus leur socle, ce qui porte l'esprit à concevoir la destruction prochaine de toute la balustrade.⁹

És a dir, com bé assenyala Fontana Usón: «Blondel argumenta que les solucions obliqües donen aparença de manca de solidesa, tant si es fa una lectura visual (*semblent glisser*) com una de més conceptual (*idée contraire à la solidité*)».¹⁰ Com a solució final, Blondel aconsella usar motius decoratius alternatius a les balustrades que no depenguin tant de l'ortogonalitat, com ara entrellaços o baranes de ferro forjat amb geometries menys severes. És una proposta que ens recorda solucions de Guarino Guarini, de marcat accent ornamental, per dissimular els triangles i *chapines* que, segons Caramuel, com veurem, «hacen mala vista».

Davant l'ortodòxia de Guarino i, quasi un segle després, de Jacques-François Blondel, Caramuel se'ns presenta com un transgressor de la norma clàssica, i com afirma Bonet Correa:

[...] es un verdadero barroco, es un acérrimo enemigo de las reglas clásicas, a las que juzga restrictivas y convencionales [...]. Relativista en filosofía, lo es también en materia arquitectónica. Cualquier orden u ornamento, por inusitado e insólito que parezca, puede ser bello si tiene coherencia dentro de un conjunto lógico y de por sí armónico [...]. A sus ojos no existían modelos clásicos, incommovibles, absolutos e infalibles.¹¹

Aquesta manera d'entendre l'arquitectura com un tot harmònic queda reflectida en la crítica que Caramuel fa de les solucions ortodoxes de l'edifici barroca i la seva visualització en negatiu i positiu. Així, a l'«Artículo XII, De los balustres y columnas obliquas, con que se suelen adornar escaleras» es troba un discurs prou explícit amb text i il·lustracions:

[...] nadie me negará, que hacen aquellos chapines triangulares mala vista: y però los chapines rectos, que no concuerdan con la cornixa obliqua, sinó que se unen por violència y sin gracia con otros çoquetes triangulares, de quienes dixera

⁹ BLONDEL, J. F. (1738-1739). *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*. París: Charles-Antoine Jombert.

¹⁰ FONTANA USÓN, J. R., *L'escala...*, op. cit., p. 349.

¹¹ WIEBENSON, D. (ed.) (1988). *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madrid: Hermann Blume, pp. 108-109.

Hiran, que fue el Arquitecto que el Templo de Salomón delineo, y erigió, que quinta rota incurru era cada uno de ellos...¹²

Afegeix al seu escrit una làmina amb la solució clàssica, segons ell errònia, i tres làmines [XIII, XVI i XX] amb solucions obliqües per als ordres dòric, jònic i corinti, a més de la làmina XXI, en què mostra la manera de resoldre el pas d'una base horitzontal a una d'inclinada que ell anomena indistintament «semirectes» o «semiobliqües» (fig. 3 i 4).

Com bé afirma Fontana Usón:

Les seves propostes d'arquitectura obliqua van resultar polèmiques des del punt de vista formal. Així, per evitar una excepció artificiosa dels ordres, Caramuel provoca un ordre distorsionat el qual, en determinades circumstàncies, pot resultar encara més artificiosos que la situació que volia evitar. En els gravats del tractat Caramuel comptabilitza dues retícules convergents en un context controlat en el qual els ordres treballen com pilastres, és a dir, virtualment bidimensionals. A la pràctica, però, quan es treballa amb columnes, en tres dimensions, es poden produir situacions de més difícil resolució [...] incapaç de suportar la prova definitiva: l'experimentació pràctica.¹³

La proposta de Caramuel no va ser acceptada, com ja hem dit, pels principals arquitectes barrocs, i pot ser qualificada dins d'unes formulacions manieristes i anticlàssiques. No podem oblidar, però, que un segle abans Alonso Vandelvira, en el seu tractat d'arquitectura,¹⁴ inclou el gravat de l'escala del *caracol de Emperadores*, en què incorpora clarament l'ordre oblic. I tampoc que Filipo Juarra fa seves les tesis de Caramuel a l'escala del Palau Madama, a Torí, i que l'arquitectura centreeuropea del segle XVIII utilitza l'ordre oblic, com podem veure, entre molts exemples, a l'escala exterior del Zwinger de Dresden (1697-1716), de Matthaüs Daniel Pöppelmann; la de la Residenz de Würzburg (1735), de Balthasar Neumann; la del Palau de Weissentein (1711-1718), a Pommersfelden, de Johann Dientzenhofer i Johann Lukas von Hildebrandt; la del Belvedere de Viena (1721-1723), d'aquest darrer arquitecte, i l'Escala d'Emperadors, de Bartolomeo Francesco Rastrelli —també coneguda com a escala del Jordà, del Palau d'Hivern de Sant Petersburg.

¹² CARAMUEL Y LOBKOWITZ, J., *Architectura civil...*, op. cit., p. 92.

¹³ FONTANA USÓN, J., *L'escala...*, op. cit., p. 338.

¹⁴ VANDELVIRA, A. (1575-1591). *El tratado de arquitectura de Alonso Vandelvira*. Barbé-Coquelin, G. (ed.). Albacete: Editorial Castalia, 1977, p. 96.



Figura 3. Làmina VIII del tractat *Architectura civil recta, y obliqua*, de Juan Caramuel, amb la seva proposta per a l'ordre dòric.

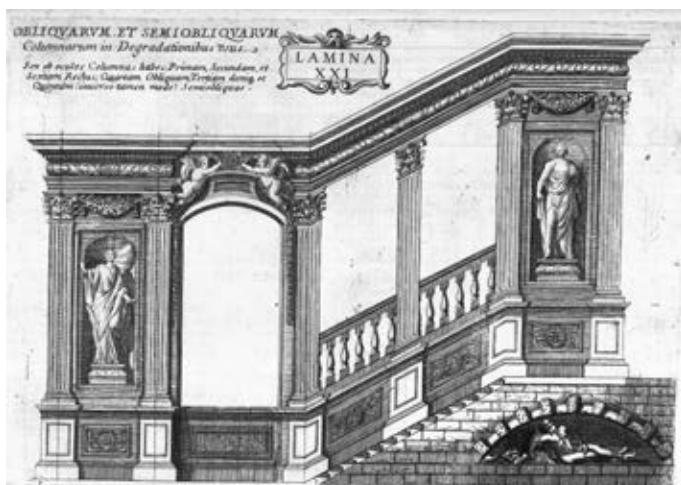


Figura 4. Làmina XXI del tractat *Architectura civil recta, y obliqua*, de Juan Caramuel, amb la seva proposta per a les semiobliques o semirectes.

EL CAS BARCELONÍ

El nostre projecte d'investigació «ACPA - Arquitectura y ciudad: Programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo» té un doble objecte d'estudi: els programes artístics dels palaus i cases grans barcelonins i, alhora, el seu continent arquitectònic, amb especial atenció a la influència que el tractat de Caramuel pogué tenir en la realització i la projecció de les escales. Cal deixar clar que, com ja hem dit, l'escala com un cos dinàmic no era un element primordial per als arquitectes i teòrics italians, ja que la seva obliquïtat deguda al sentit ascendent dels trams trencava l'ordre i l'equilibri dels espais horitzontals i verticals de l'edifici. I aquí veiem com l'escala amagada de la Itàlia renaixentista esdevé un espai arquitectònic amb valor per si mateix.

La presència a Catalunya de les solucions obliqües en les escales ja va ser apuntada per Bonet Correa:

Únicamente sus modelos de escaleras, con la oblicuidad de sus balaustres y las columnas, encontraron seguidores en Cataluña. De sobra es conocido el ejemplo de la Casa de los Balbases [*sic*] [Dalmases], en la calle Moncada de Barcelona. A él añadiríamos el más espectacular, por tener su columna partida a la mitad, en la calle Lladó, número 1 [Lledó, 11], de Barcelona, y otro caso de escalera oblicua en un portal de una casa de las calles de la Antigua Gerona, y asimismo en Barcelona en las escaleras del Palacio de la Virreina.¹⁵

Cal, però, treure els balustres d'aquest text, atès que no són la solució emprada en els ampits de les escales dels palaus barcelonins; en tots s'opta per solucions ornamentals de ferro forjat seguint les indicacions dels teòrics francesos, més concretament els exemples gravats, entre d'altres, en el tractat citat de Jacques-François Blondel.¹⁶

Una primera aproximació ens ha permès estudiar quinze exemples de palaus i cases grans a Barcelona amb presència de solucions obliqües. Catorze s'ubiquen a Ciutat Vella: nou als carrers de la Portaferrissa, Ample, barris del Pi i de la Catedral, i cinc als barris de Santa Caterina i de Santa Maria

¹⁵ BONET CORREA, A. (1993). «Juan Caramuel Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco». A: *Figuras, modelos e imágenes en los tratados españoles*. Madrid: Alianza Forma. Publicat per primera vegada com a pròleg de l'edició facsímil d'*Architectura civil recta, y obliqua de Juan Caramuel Lobkowitz*, 3 volums. Madrid: Turner, 1984.

¹⁶ La nostra intenció és fer un estudi de tot el treball de forja en les baranes i els balcons dels palaus barcelonins per cercar-ne els models i, alhora, comprovar-ne l'originalitat creativa.

del Mar. Només un, el Palau de la Virreina, s'ubica al barri del Raval. La majoria d'aquests palaus foren construïts o remodelats al voltant del darrer quart del segle XVIII, amb l'excepció del Palau Dalmaes, de principis del set-cents. En aquests moments, els membres de l'equip d'investigació estem analitzant cada un d'aquests exemples de manera exhaustiva, aixecant planimetries i comparant les diverses solucions emprades en cada una de les obres. Malgrat que alguns dels edificis estan en precari, la majoria presenten un estat immillorable que ens facilita l'anàlisi. És evident que la nostra tasca ha d'ampliar el nombre d'edificis en un intent de cartografiar Barcelona dins els paràmetres de la influència de Caramuel.

Cal remarcar que en tots aquests exemples només podem trobar relacions amb les propostes gràfiques de Caramuel en la solució obliqua de pilastres i columnes, ja que moltes obren la caixa de l'escala amb la utilització de l'ordre dòric. També cal dir que les columnes i les pilastres poques vegades es projecten totalment en les parets contràries, només ho fan els capitells, quasi sempre ornamentats en el seu perfil a la manera de les propostes de Guarino Guarini, com sí que succeïa en les escales esmentades de Roma, en què les columnes circulars es projecten a la paret com a pilastres en tota la seva alçària.

Com a antecedent dels exemples que estudiarem, posteriors al tractat de Caramuel, destaca un cas de la utilització d'elements oblics *avant la lettre*. És el Palau Cervelló Giudice del carrer de Montcada número 25, construït al segle XVI, on, sobre els capitells ortogonals, se situa un dau trapezoïdal rematat per unes motlures que segueixen el pendent de l'escala. En aquesta solució l'arquitecte no trenca la lògica dels ordres, sinó que mostra visualment l'obliquïtat del pendent de l'escala amb l'ús d'aquestes motlures.

Ja dins del període objecte d'estudi, en aquesta primera aproximació hem trobat alguns exemples significatius fora de l'àmbit barceloní, com els balustres de l'escala d'accés a la catedral de Girona, on l'ordre oblic és present,¹⁷ de la mateixa manera que en l'escala d'accés a l'església d'Arbeca. Alguns autors analitzats en la tesi de Josep R. Fontana Usón esmentada¹⁸ formulen i mostren solucions semblants als balustres de l'escala de Girona: uns models poc probables, com els de Mathurin de Jouasse en el tractat *Le Théâtre de l'art de Charpentier* (1627), i d'altres de més plausibles, com els del tractat

¹⁷ Vegeu TRIADÓ, J. R. (2003). «Espai escenogràfic i espai ideològic a la catedral de Girona». A: *La catedral de Girona. L'obra de la Seu*. Girona: Fundació La Caixa, pp. 145-158.

¹⁸ FONTANA USÓN, J. R., *L'escala...*, op. cit., p. 346.

d'Abraham Bosse,¹⁹ en què es juga tant amb les formes rectes com amb les obliqües en els mitjos balustres dels extrems, de manera semblant als de l'escala gironina. Les solucions emprades a Girona i Arbeca, malgrat que segueixen les formulacions de Caramuel, en tractar-se de balustres i no de columnes, es podrien relacionar amb projectes propers a la tasca de fusters, on les distorsions són més freqüents.

La proposta de Caramuel es fa més evident en les solucions de les escales dels palaus barcelonins al llarg del segle XVIII. La nostra recerca s'ha centrat en el treball de camp que ens ha portat a visitar i analitzar la majoria d'aquests palaus i cases grans, alguns objecte comú amb la investigació i l'anàlisi dels programes artístics, mentre que d'altres tenen només presència en l'estudi relacionat amb la proposta de Caramuel. És innegable que encara manca una tasca d'arxiu centrada fonamentalment en els inventaris dels propietaris, així com dels arquitectes, per poder constatar la presència del tractat de Caramuel i la seva causa directa en les solucions que presenten les escales. Fins ara, el tractat de Caramuel no consta en els inventaris aportats per Manuel Arranz,²⁰ Francisco Segovia Barrientos²¹ i Mary Sol Mora Charles,²² però la certesa de la presència de solucions relacionades amb la proposta de Caramuel ens permet afirmar que el tractat era conegut, si no directament, sí a través del tractat de Tomàs Vicent Tosca,²³ que va estar a l'abast dels mestres d'obres barcelonins, molts dels quals formats a l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona, juntament amb enginyers militars borbònics de vasta cultura constructiva.

¹⁹ DESARGUES, G.; BOSSE, A. (1643). *La Maniere universelle de Mr. Desargues, Lyonnais, pour poser l'essieu, et placer les heures et autres choses aux cadrans au soleil, par A. Bosse graveur en taille douce, en l'isle du Palais devant la Megisserie, à la Roze rouge*. París: Imprimerie de Pierre Des-Hayes.

²⁰ ARRANZ, M. (2001). *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat / Proa, pp. 79-93.

²¹ SEGOVIA BARRIENTOS, F. (2004). «Los fondos bibliográficos de la Academia de Matemáticas». A: *La Academia de Matemáticas de Barcelona. El legado de los ingenieros militares*. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 77-92.

²² MORA CHARLES, M. S. (2004). «El valor científico y técnico de los textos utilizados en la Academia de Matemáticas». A: *La Academia de Matemáticas de Barcelona. El legado de los ingenieros militares*. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 93-100.

²³ TOSCA, T. V. (1707-1715). *Compendio mathematico, en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad*. Entre els continguts de l'obra, cal esmentar el tom v, llibre II, tractats XIV i XV: «De la arquitectura obliqua» i «De la montea y cortes de canteria», on Tosca escriu: «Son las escaleras muy principales en un edificio, y por consiguiente debe poner el Arquitecto especial cuidado en su disposición, porque siendo lo primero que dentro de la fábrica se ofrece à los ojos, seria gran descrédito de la obra, encontrasen estos presto cosa que reprehender».



Figura 5. Ampit del Palau Dalmases (fotografia de Conxi Duro).

Aurora Rabanal constata que:

El tratado de Tosca fue un texto básico para la formación de los ingenieros militares presente en los cuadernos de apuntes de los alumnos de esta academia que se conservan manuscritos e incluso en los dibujos de estos cuadernos que reflejan el conocimiento de las láminas de Tosca.²⁴

També Arranz²⁵ veu el tractat del felipó cabdal en la formació professional de base científica de tres generacions de mestres d'obres i arquitectes del segle XVIII barceloní. Això ho demostra la presència del tractat de Tosca a les biblioteques d'Agustí Juli, Pere Costa, Francisco Paredes, Ramon Ivern, Francesc Renart, Joan Soler i Faneca, Narcís Serra i Andreu Bosch i Riba.

Obre aquesta primera aproximació l'escala del Palau Dalmases, al carrer de Montcada (fig. 5). D'autoria incerta, es data a inicis del segle XVIII, i en destaquen els motius decoratius de l'ampit, amb els temes del rapte d'Europa i el carro de Neptú. S'ha especulat sobre la possible autoria de Konrad Rudolf, arquitecte i escultor al servei de l'arxiduc Carles, o de José Benito de

²⁴ RABANAL, A. (1990). «El tratado de arquitectura enseñado en la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona». A: *Anuario del Departamento de Historia del Arte*. UAM, vol. 2, pp. 179-185. Vegeu també CÁMARA, A. (2005). «La arquitectura militar del padre Tosca y la formación teórica de los ingenieros militares entre Austrias y Borbones». A: *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 133-158.

²⁵ ARRANZ, M., *La menestralia...*, op. cit., p. 90.

Churriuguera, exiliat a Barcelona per professar la causa austriacista. Ambdós arquitectes devien ser coneixedors del tractat de Caramuel, fet que es palesa en la torsió obliqua de la base i el capitell de les columnes salomòniques que imposten sobre la barana obliqua de l'escala, o del tractat de Tosca *Compendio mathematico*. Bérchez²⁶ ens recorda que aquest tractadista, juntament amb els *novatores* Coratjà i Falcó de Belaochaga, van donar la seva opinió al projecte de Rudolf per a la façana de la catedral de València i que quan Rudolf va marxar a Barcelona amb el seguici de l'arxiduc, fou Tosca qui va assessorar per a l'acabament de la façana.

Un exemple singular és el Palau de la Virreina, a l'escala del qual l'arquitecte utilitza les semiobliqües en les pilastres, mentre que en la paret, en les pilastres adossades i en els capitells penjats, abandona la tipologia clàssica per solucions decoratives florals en sintonia amb solucions apuntades per Guarino Guarini, el qual, conscient de la manca estètica dels «triángulos y chapines» —als quals al·ludia Caramuel—, resol: «ogni architetto potrà trovar qualche altra, de anche più bella invenzione per fuggire il zoccolo o triangolo senza entrare negli ordini obliqui».²⁷ La barana de l'escala, un excel·lent treball de forja, busca l'obliquïtat amb dibuixos capritxosos inspirats en models francesos propers als proposats i gravats en el tractat de Jacques-François Blondel ja esmentat: *De la distribution des maisons de plaisance*. Aquestes solucions també les trobarem en altres palaus, entre els quals destaca el situat a la plaça de Sant Josep Oriol número 4.

Proper al Palau de la Virreina hi ha el Palau Moja, en el qual l'obliquïtat és present en els motius de les parets, que decoren, més que sustenten, la volta que cobreix el tram ascendent de l'escala, a la manera de les del Palau de la Virreina, ja esmentades. Una solució semblant la veiem al Palau Palmerola (fig. 6), adjacent al Palau Moja, amb un amplitud d'escala amb motius ornamentals que recorden la proposta de Blondel per fugir dels balustres distorsionats en la seva obliquïtat.

La utilització de capitells penjats permet l'obliquïtat, ja que, en no dependre de cap element vertical, poden adquirir la forma obliqua més com a indicadors d'un recorregut ascensional que de la mateixa funció d'un capitell. Això és evident en la casa de Josep Martí i Fàbregas, al número 17 del carrer de la Portaferrixa (fig. 7), on tornem a trobar les semiobliqües que permeten el trànsit suau entre la secció horitzontal i la inclinada.

²⁶ BÉRCHÉZ, J. (1993). *Arquitectura barroca valenciana*. València: Bancaixa, pp. 80, 82, 90.

²⁷ GUARINO GUARINI, *Architettura civile*, op. cit., p. 272.



Figura 6. Barana amb motius decoratius de ferro i obliquïtat de la columna al Palau Palmerola (fotografia de Conxi Duro).



Figura 7. Capitell ornamental de forma semiobliqua de la pilastra projectada en la paret a la casa Martí Fàbregas del carrer de la Portaferissa (fotografia de Conxi Duro).

Curiós és el cas del Palau Mercader, al carrer dels Lledó número 11, on les columnes de l'escala estan trencades i deixen lliures les solucions de bases i capitells que, en la seva individualització, poden agafar les formes obliqües impunement, sense que semblin forçades pel desnivell dels trams inclinats de l'escala. Les pilastres del cos baix assumeixen la solució semiobliqua, ja pre-

sent en altres palaus esmentats. Aquí, les columnes es projecten a la paret en forma de pilastres, cosa poc usual en altres exemples.

Altres solucions visibles en alguns d'aquests palaus són les motlures que, alliberades de qualsevol funció relacionada amb els elements de suport, segueixen l'obliquïtat de l'escala, com es pot veure a la casa del número 5 del carrer del Correu Vell, i també els capitells decoratius en posició obliqua sota el pendent exterior de l'escala, presents al Palau Moxó, a la plaça de Sant Just.

La solució de l'escala de la casa del carrer d'Avinyó números 52-54 és singular: les columnes recolzen de manera obliqua sobre altes bases per tornar a l'horitzontalitat dels capitells gràcies als arcs rampants, solució semblant a la de l'escala de la casa del carrer de la Blanqueria número 13 (fig. 8) i la del car-



Figura 8. Base semiobliqua i projecció del capitell en la paret amb motius decoratius a la casa del carrer de la Blanqueria número 13 (fotografia de Conxi Duro).

rer de Mercaders número 42, en les quals s'utilitzen també les semiobliqües i elements decoratius i motlluratge oblic.

Un palau amb història és el Sessa-Larrard del carrer Ample, remodelat als anys 1772-1778, fins fa poc col·legi de les Escoles Pies i avui tancat. Important per la seva decoració pictòrica, encara per estudiar pel nostre equip de recerca, les solucions obliqües són també presents a l'escala noble, tant en les robustes pilastres del cos baix com en les pilastres adossades de les parets, on la superfície plana fa més fàcil la distorsió, ja que tenen un perfil proper a l'ordre dòric. Tornant a l'inici del nostre recorregut, al carrer de Montcada trobem la casa del número 1-3, de l'any 1723, on, com a la seva veïna, la casa Dalma-ses, s'utilitzen solucions obliqües, si bé més modestament.

DARRERA REFLEXIÓ

Aquesta primera aproximació ha volgut mostrar com la influència de Caramuel és present a l'edifici barcelonina del segle XVIII. Encara hi ha molta feina per fer, i una de les tasques principals és trobar el document que, de manera definitiva, certifiqui la presència del tractat a Catalunya, fet per ara indemostrable. Hi podria haver vies indirectes, com ara les opinions de Guarino Guarini en el seu tractat *Architettura civile*, publicat, però, *a posteriori* de la construcció dels primerencs exemples de l'escala de Girona i de la del Palau Dalma-ses. Jacques-François Blondel, en el seu tractat, també proposa una doble solució en l'acomodació dels balustres a una superfície inclinada: una d'ortodoxa, amb triangles sota la base i sobre el capitell, i una d'obliqua, a la manera de la proposada per Guarino. Aquest tractat, com assenyalava Manuel Arranz en el seu estudi,²⁸ és present en dues biblioteques de mestres d'obres, igual que l'*Architettura civile* de Guarino Guarini. A tots aquests tractadistes cal afegir-hi també la influència indirecta a través del tractat de Tosca, *Compendio mathematico*, que, com hem vist, formava part de les biblioteques de mestres d'obres barcelonins i de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona.

Un cas singular és l'edifici de Llotja. Tot l'espai de l'escala, de superba estereotomia i volguda ondulació barroca, queda temperat per l'ús de columnes sobre «triángulos y chapines», contràriament als exemples que hem assenyalat, on l'obliquïtat és ben present. És evident que Joan Soler i Faneca havia estudiat a fons el *Compendio mathematico* de Tosca, que tenia a la seva

²⁸ ARRANZ, M., *La menestralia...*, op. cit., p. 92, taula 2.3.

biblioteca, i que el tractat xv «De la montea y cortes de canteria» va ser assumit de manera admirable per ell mateix.

És la nostra intenció continuar cartografiant tots els exemples de solucions obliqües a Barcelona i fer-les extensives a tot Catalunya, i alhora confrontar aquests exemples amb els d'altres indrets europeus per veure fins a quin punt la proposta de Caramuel, ja sigui directament o indirectament, fou seguida al Mediterrani.

JUAN CARAMUEL Y LOBKOWITZ A NAPOLI. SCIENZA, TECNICA E ARCHITETTURA TRA SEICENTO E SETTECENTO

Elena Manzo

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Non c'era dubbio che, al di là delle accuse di lassismo ricevute per il suo testo *Theologia fundamentalis*, pubblicato a Francoforte nel 1651, per il cistercense Juan Caramuel y Lobkowitz, il vescovado di Campagna-Satriano e Sant'Angelo Le Fratte era la velata punizione per la sua ambizione alla porpora di Cardinale pontificio. Campagna, infatti, se è oggi una cittadina di modeste dimensioni a sud di Salerno, situata nella piana del fiume Sele, a quei tempi era un importante centro religioso e amministrativo, ma molto isolato sul versante meridionale dei monti Picentini e «di sottile entrata perciò di gran lunga inferiore al di lui merito», così come considerò il suo stesso primo biografo Jacopo Antonio Tadisi.¹ Parimenti, benché fosse stato espressamente lo stesso Papa ad affidargli quell'incarico, la cui investitura era avvenuta il 4 luglio 1657, un tale allontanamento da Roma era la non così implicita determinazione degli Studi di porre un freno alle sue sempre più agguerrite posizioni antiaristoteliche, cui poco erano valse né le accese dispute da lui sostenute contro il Giansenismo, né le intense attività di ausilio ai soccorsi per la peste del 1656.

La complessa congiuntura, generata dal passaggio sul soglio pontificio, appartenuto a Urbano VIII, prima di Innocenzo X Pamphilj, poi di Alessandro VII, aveva lasciato un'articolata eredità culturale e, ancor più, politica, con aperture alla revisione dei principali dogmi etici e scientifici dall'impronta assolutamente inedita, il cui avanzamento era ormai difficilmente eludibile. Altrettanto inverosimile era tenere a freno, ancora a lungo, l'ampio spazio concesso dal papa Barberini alle filosofie galileiane, alle ipotesi

¹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita di monsignore Giovanni Caramuel di Lobkowitz, vescovo di Vigevano, descritte da Jacopo Antonio Tadisi*. Venezia: Giovanni Tevemin, p. 108. Sul soggiorno di Caramuel come vescovo di Campagna e Satriano, si legga anche DE ROSA, G. (1987). «La vita religiosa nel Regno di Napoli». In: *Tempo religioso e tempo storico*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, vol. 1, pp. 388-393.

di eliocentrismo, alle teorie scientifiche nate in seno all'Accademia dei Lincei – nonostante le contrastanti azioni dei Gesuiti – e ai rivoluzionari studi astronomici e astrologici. Tracce indelebili restavano persino nella sottesa iconologia nascosta tra gli intrecci geometrici nel primo progetto della borrominiana chiesa di Sant'Ivo, quello revisionato e modificato più e più volte, proprio durante i lunghi anni intercorsi tra il processo a Galilei e la morte dello scienziato. Il progetto, infatti, avrebbe dovuto riflettere l'ambizioso programma del Pontefice di omologare l'immagine di Roma a quella della *Città del Sole* di Tommaso Campanella, della quale lui sarebbe stato la guida spirituale e morale assoluta.²

In questo clima, Caramuel aveva incominciato a rivolgere i suoi interessi all'architettura in modo sempre più approfondito. La Città Eterna, però, al contempo, osservando con sguardo critico, gli stava offrendo un repertorio del mondo classico ben più variegato di quello rigidamente incluso nei dogmi tramandati dalla trattatistica rinascimentale o dallo stesso Vitruvio; una varietà, questa, che non era sfuggita agli artisti del Barocco a lui coevi e, tantomeno, a Borromini. Quest'ultimo, d'altro canto, in più occasioni, aveva già fatto riferimento all'architettura come a una scienza costruita sulle basi della matematica,³ mentre si erano avviati i lavori per la costruzione del colonnato berniniano di San Pietro, cui Caramuel indirizzò le sue prime aspre e dirette critiche. Era stato come manifestare apertamente contro l'autorità del neoeletto Papa, alimentando ancor più il divario ideologico, intellettuale, scientifico e relazionale che intercorreva con i Domenicani e con i Carmelitani Scalzi di Salamanca.⁴

La nomina a vescovo della lontana diocesi di Campagna-Satriano, dunque, era lo specchio della scarsa sintonia con gli ambienti vaticani, nonostante quella stima – o forse, proprio a causa di essa, come oramai concorda la storiografia più accreditata – lungamente guadagnata presso Alessandro VII, sia per la fede del cistercense sia per la sua sterminata erudizione, stima, d'altronde, testimoniata dall'investitura a Consultore della Congregazione

² STALLA, R. (1999). «L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano». In: BÖSEL, R.; FROMMEL, C.L. (eds.). *Borromini e l'Universo barocco*, catalogo della Mostra celebrativa nel quarto centenario della nascita dell'architetto (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dic. 1999-28 febr. 2000). Milano: Electa, pp. 23-33.

³ STALLA, R. (1999). «L'opera architettonica di Francesco Borromini...», *op. cit.*, p. 30.

⁴ PENA BUJÁN, C. (2007). *La Architectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII* [tesi di dottorato]. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Historia del Arte, p. 50.

del S. Ufficio e dei Riti, ricevuta per esplicita volontà del Pontefice. L'espedito del Papa di allontanarlo dal Vaticano, dove, per l'appunto, era invisibile a diversi cardinali e dove il concitato clima giansenista, di cui si stavano impregnando gli ambienti intellettuali romani, era ostile alle sue posizioni cartesiane, invece, si sarebbe trasformato subito in un'occasione di approfondimento teorico delle sue dottrine e di continue investigazioni.⁵

Eppure, di certo non avrebbe potuto essere Campagna a prodursi per la giusta e necessaria disponibilità di fondi librari, con cui Caramuel desiderava condurre, con minori impedimenti, gli studi su quelle nuove dottrine tanto contestate in Vaticano. L'isolata diocesi, infatti, ben poco spazio di confronto intellettuale gli avrebbe offerto per portare avanti il suo disegno culturale, la cui apertura innovativa aveva indiscutibili radici e aderenze al Gassendismo del Collège Royal, piuttosto che, come è stato osservato, al dogmatismo giansenista di Port Royal.⁶ Del resto, a Roma, per le sue posizioni confidenti nel libero arbitrio per la redenzione dell'uomo, egli era apparso «strumentalmente» come «acerrimo difensore della fede catholica et in particolare contro gli eretici».⁷

VERSO NUOVI INTERESSI

La capitale del Mezzogiorno d'Italia, invece, aperta alle nuove dottrine e dove perduravano frange intellettuali legate alle sollecitazioni francesi, si sarebbe

⁵ CESTARO, A. (1992). *Juan Caramuel vescovo di Satriano e Campagna (1657-1673). Cultura e vita religiosa nella seconda metà del Seicento*. Salerno: Edisud. Sull'ostilità in seno al clima giansenista e sulla sua condizione invisibile presso il Vaticano per le sue esplicite posizioni antiaristoteliche e, di contro, favorevoli al cartesianesimo, cfr. MARINO, A. (1973). «Il colonnato di Piazza S. Pietro: dall'architettura obliqua di Caramuel al "classicismo" berniniano». *Palladio, Rivista di Storia dell'Architettura*, xxiii, genn.-dic., vol. I-II, pp. 83-120.

⁶ Cfr. MARINO, A. (1973). «Il colonnato...», *op.cit.*, p. 82. Sulla vicinanza di Caramuel al Gassendismo, invece, si legga GUY, A. (1985). *Historia de la filosofía española*. Barcelona: Anthropos, p. 471; MENÉNDEZ PELAYO, M. (2015). *La ciencia española: polémicas, indicaciones y proyectos*. Alicante: Fundació Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Si cfr. anche BERTELLI, T. (1873). «Apunti storici intorno alle ricerche sui piccoli e spontanei moti dei pendoli, fatte dal secolo XVII in poi dal P. D. Timoteo Bertelli Barnabita». *Bullettino di Bibliografia e di Storia delle Scienze Matematiche e Fisiche*, vol. 6, pp. 1-44.

⁷ ASV (Archivio Segreto Vaticano), SCC, P. Dat Anno 1657, col. 36, f. III, ora in DE ROSA, G. (1998). *Tempo religioso e tempo storico. Saggi e note di storia sociale e religiosa dal Medioevo all'Età contemporanea*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, vol. III, p. 107. Si veda anche MEZZADRI, L.; VISMARA, O. (2006). *La Chiesa tra Rinascimento e illuminismo*. Roma: Città Nuova, p. 268.

presto rivelata feconda e stimolante. Qui, nota Alberto Asor Rosa, personaggi come Lucantonio Porzio, Francesco d'Andrea, Niccolò Amenta e Leonardo di Capua (o Lionardo de Capua) stavano già svolgendo un ruolo di

[...] fondamentale raccordo tra il sensismo telesiano e il gassendismo, e tra Napoli e la Toscana attraverso il Borrelli. Tra Firenze e Napoli soprattutto, attraverso questi canali, in misura varia e discontinua, ci si muove in una direzione antitetica.⁸

La città partenopea, dal canto suo, nonostante le aporie sottese al maturarsi della nuova consapevolezza scientifica, vantava un clima teorico-speculativo e culturale di indiscutibile apertura al panorama internazionale. E tale rimase negli anni a seguire, tant'è che, proprio di questo vivace e stimolante ambiente intellettuale, sarà il giovane Pietro Giannone a darne contezza nel 1723, quando pubblicherà l'*Istoria Civile* in quattro volumi e contestualizzerà il suo racconto nel clima di degrado, in cui, secondo il giurista, versavano Napoli e il Regno per la disattenzione e per la politica morale della Chiesa.⁹ «L'occasione d'una nuova filosofia [...], la quale ponendo in discredito la Scolastica professata da' monaci», secondo lui, affondava le radici sin dalla monarchia di Carlo II d'Angiò, sebbene «non molto potea piacere a Roma».¹⁰

Al radicamento della nuova dottrina, avevano contribuito gran parte dei più rinomati letterati e intellettuali partenopei e, soprattutto, gli Accademici degli Investiganti.¹¹ Riuniti sotto l'egida di Andrea Concublet, marchese d'Arena, erano stati esplicitamente critici nei confronti dell'istruzione filosofica dispensata tra le mura ecclesiastiche. Accesi antiaristotelici, erano saldamente propugnatori tanto delle teorie, quanto del metodo cartesiano, nonché divulgatori delle opere di Pietro Gassendo, le cui opere, come annota Giannone,

[...] aveano in Francia [...] acquistata grandissima fama, così per la sua molta erudizione ed eloquenza, come per aver fatta risorgere la filosofia d'Epicuro, la quale al paragone di quella d'Aristotele, e specialmente di quella insegnata nelle scuole, era riputata la più soda e la più vera. Si procurò farle venire in Napoli [...] onde in breve tempo si fecero tutti Gassendisti, e questa filosofia era da'

⁸ ASOR ROSA, A. (1982). *Letteratura italiana: Il letterato e le istituzioni*. Torino: Einaudi. p. 365.

⁹ GIANNONE, P. (1723). *Dell'Istoria civile del Regno di Napoli*. Libri XI. Napoli: stampatore Niccolò Naso.

¹⁰ GIANNONE, P. (1723). *Dell'Istoria civile...*, *op. cit.*, tomo 4, p. 114.

¹¹ Sull'Accademia degli Investiganti cfr. TORRINI, M. (1981). «L'accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670». *Quaderni Storici*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, XVI, n° 48 (3), pp. 845-883.

nuovi filosofanti professata. [...] Gl'Investiganti però, non men di quello che avea fatto Gassendo, scoprivano gli errori del poeta [Tito Lucrezio Caro], e gli detestavano a' giovani ed insegnavano che quella filosofia non fosse da seguirsi in maniera, giacchè non dovesse sottoporsi alla nostra religione.¹²

La nomina a vescovo della isolata diocesi di Campagna-Satriano, quindi, certamente più che una promozione, era stata una punizione. Eppure, di contro, sarebbe stata destinata ad incidere sulla formazione di Caramuel molto più di quanto egli stesso avrebbe immaginato. Proprio durante questo complesso periodo della sua vita, infatti, il binomio architettura-astrologia, al pari di quello con le discipline della matematica e della geometria, si rinforzerà nelle sue convinzioni e sarà condotto a maturità negli anni seguenti (fig. 1).



Figura 1. Johannes Keplero, frontespizio, *Tabulae Rudolphinae*. Ulm 1627.

¹² GIANNONE, P. (1723). *Dell'Istoria civile...*, op. cit., tomo 4, p. 114.

Non fu, però, la labile aspirazione ad adoperarsi per svolgere un'influenza spirituale su un territorio «vasto abbastanza per esercitare il suo zelo, e comodo eziandio per attendere alli suoi studi»¹³ e neanche quella a rivestire un incarico precedentemente esercitato da Monsignor Maria Giuseppe Avila, morto per la peste, a contribuire ad alimentare la ben più fiduciosa e salda aspettativa di continuare le ricerche scientifiche e filosofiche avviate da tempo, giacché Campagna, centro principale del Vescovado, non solo era un luogo di grande arretratezza culturale, ma era contrassegnato da un dilagante malcostume, seguito alla pandemia, sia tra i cittadini che tra gli stessi ecclesiastici, così come lo stesso Caramuel denunciò nelle *relazioni ad Limina* [...], tanto da indurlo a preferire di soggiornare altrove.¹⁴ Tuttavia, il poco distante paese di Sant'Angelo, se gli apparve una dimora più sicura, lontana anche dai frequenti e pericolosi atti di delinquenza, era ben più isolata.

Fu Napoli, invece, ad offrirgli terreno fertile per approfondire e perfezionare le conoscenze nei suoi molteplici campi di interessi.

CARAMUEL E L'AMBIENTE SCIENTIFICO-CULTURALE NAPOLETANO

Quando Juan Caramuel y Lobkowitz visitò per la prima volta Napoli, «non perdette però punto di tempo, né di reputazione in tale occasione», ci racconta Tadisi, «Dottore in Sacra Teologia e proposto della chiesa S.S. Faustino e Giovita» e primo biografo dell'illustre studioso madrileni.¹⁵ Il vescovo cistercense, infatti,

[...] ebbe agio di ammirare le rarità di quell'Insigne Metropoli popolosa ed ammirabile in ogni genere di grandezza. Dovunque [...] andava, cercava sempre occasioni di approfittare, ed amava di conversare con Uomini letterati, ed eruditi, da cui potesse apprendere qualche cosa, e perciò nel tempo che colà si trattenne colle vedere quella famosa Università, e conoscer di vista come già

¹³ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della vita di monsignore...*, *op.cit.*, p. 108. Cfr. anche DE ROSA, G. (1998). *Tempo religioso...*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁴ Biblioteca Seminario di Campagna, Fondo archivistico, fondo XIII, busta 4, doc. n. 14, *Relazione ad Limina di Monsignor Caramuel del 1662*.

¹⁵ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della vita di monsignore...*, *op.cit.*, p. 117. L'autore si firma come «Dottore in Sacra Teologia e proposto della chiesa S.S. Faustino e Giovita» nel frontespizio di un'altra sua opera pubblicata nel 1788: *Vita di Monsignor Marco Girolamo Vida, Nobil Cremonese, Vescovo d'Alba*. Bergamo: tip. Vincenzo Antoine. Per una biografia su Caramuel si rimanda a Pastine D. (1975). *Juan Caramuele. Probabilismo ed enciclopedia*. Firenze: La Nuova Italia.

aveva conosciuti per fama i Professori delle Scienze e dell'Arti, i Lettori che onoravano quelle Cattedre, e tutti i Dottori che fiorivano in quella Illustre Accademia. Fra le altre Cattedre v'ha ancora quella che tratta de' Feudi fondata dai Re Cattolici, e dottata di ricco Onorario, allora occupata da D. Gregorio Gallo Uomo di fortissimo ingegno, e di grandissima erudizione.¹⁶

Ci si riferisce qui, con ogni probabilità, a quel Gregorio Gallo, cattedratico del Collegio di Salamanca, ricordato da Lorenzo Giustiniani perché era giunto a Napoli nel 1661, alla riapertura dei Regi Studi, dopo la peste del 1656, per insegnare Diritto Civile, cattedra promessa al giurista Giulio Capone, già docente presso la prestigiosa università partenopea.¹⁷

Caramuel era arrivato nel Mezzogiorno peninsulare appena l'anno dopo lo scoppio di quell'epidemia, che dalla Sardegna aveva coinvolto l'intera Italia, ma che nella sola Napoli aveva decimato oltre il 60% della popolazione. Entrato presto in contatto con alcuni dei più brillanti intellettuali e scienziati del Regno, tra cui lo stesso Gallo, stinse amicizia con Lionardo de Capua, che lo introdusse all'Accademia degli Investiganti. Qui stavano «fiorendo» «senza godervi veruna pensione, de' nostri il Cornelio, [...] il Pellegrino, il Bartoli, Francesco di Andrea ed il Reggente suo fratello, il Buragna, [...] il Lizzardi, ed altri insigni letterati forestieri».¹⁸ Si incontravano tutti i mercoledì pomeriggio e, poco dopo la loro costituzione, secondo il racconto dell'inglese Philip Skippon, naturalista, deputato inglese e futuro membro della prestigiosissima Royal Society, erano già oltre sessanta persone.¹⁹

Intanto, grazie al mecenatismo di «privati cittadini», tutt'intorno proliferavano e si consolidavano altre prestigiose accademie, giacché, come ricorda Signorelli, «lo stesso spirito di fomentare ora le belle lettere ora le scienze, per solo nobile desio di gloria ed amor delle loro patrie, animò nel nostro regno le adu-

¹⁶ TADISI, J.A. (1760). *Ibidem*.

¹⁷ GIUSTINIANI, L. (1788). *Memorie Istoriche Degli Scrittori Legali Del Regno Di Napoli raccolte da Lorenzo Giustiniani*. Napoli: Stamperia Simoniana, tomo 1, p. 195.

¹⁸ NAPOLI-SIGNORELLI, P. (1786). *Vicende della coltura nelle due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli, e dalle colonie straniere insino a noi, Divise in quattro Parti*. Napoli: Vincenzo Flauto stampatore, tomo v, p. 286.

¹⁹ SKIPPON, P. (1752). *An Account of a Journey Made Thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy and France*. In: *A Collection of Voyages and Travels*. London, VI, p. 620. Il viaggio di Skippon in Italia si svolse tra il 1664 e il 1665, proprio negli anni di intensa ripresa dell'Accademia degli Investiganti. Sui rapporti stretti da allora tra gli Investiganti e la Royal Society cfr. il saggio di FISCH, M.H. (1953). «The Academy of the Investigators». In: ASHWORTH UNDERWOOD, E. (ed.). *Science, Medicin and History. Essays of the of Scientific Thought and Medical Practice Written in Honour of Ch. Singer*. Oxford, p. 528 [trad. ital. in *De Homine*, 27-28, 1968, pp. 17-75].

nanze degl'Incogniti, de i Discordanti, dei Ravvivati e degli Oscuri», le quali si andavano a sommare a quella maggiormente rinomata degli Oziosi.²⁰ Oltre a queste, però, la città offriva copiose biblioteche di pregiati e rari volumi, manoscritti, codici e trattati, come quella istituita nella casa di Tommaso Niccolò d'Acquino quando questi fondò l'Accademia degli Audaci; oppure quella di Giuseppe Valletta, ritenuta una delle più vaste e ricche. Senza dimenticare, poi, le tante raccolte librerie custodite presso i principali ordini ecclesiastici della città, cui certamente Caramuel poteva accedere senza difficoltà e che, intanto, controbilanciavano l'attesa dell'apertura di quella pubblica dei Regi Studi, come da tempo era stata delineata nell'ambiziosa idea del Conte di Lemos.

A Napoli, inoltre, proliferavano quelle frange cartesiane, cui abbiamo accennato in precedenza, che partorivano e divulgavano idee e teorie sostenute da continue scoperte e invenzioni, nelle quali egli ritrovava le precedenti esperienze romane. Il dibattito culturale era particolarmente fervido soprattutto nelle riunioni della già ricordata Accademia degli Investiganti, la più connessa a tali tematiche, nata dal progetto culturale di d'Andrea, il cui obiettivo era il «conoscimento del vero» e quindi, come riflette il figlio Gennaro, quello di «investigare le cagioni delle tante e sì meravigliose opere della natura».²¹ Era, cioè, «il primo lume» «nelle folte tenebre [...] nelle quali giacevano gli intellettuali, [...] co'l quale cominciarono a rischiararsi le tenebre», grazie all'impegno di uomini quali Tommaso Cornelio, Lionardo di Capua e lo stesso Marchese, che avevano introdotto la filosofia e la scienza galileiana, ancora molto scarsamente diffuse in città.²² Lo avevano fatto con discrezione, per prudenza verso ritorsioni da parte del Sant'Ufficio, che intendeva frenare gli slanci innovatori degli accademici, e per insolita autonomia intellettuale rispetto a forme di mecenatismo o di affiliazione culturale, in nome di una ricerca scientifica costantemente rivolta all'accertamento della verità, attraverso un rigoroso processo di confronto, di verifica e di revisione.²³ Gli Investiganti, per di più, erano attivamente partecipi alla vita sociale e professionale di Napoli, interessandosi di problematiche strettamente legate al territorio partenopeo, nell'obiettivo di fornire fondate com-

²⁰ NAPOLI-SIGNORELLI, P. (1786). *Vicende della coltura nelle due Sicilie...*, op. cit., p. 287.

²¹ DI CAPUA, L. (1683). *Lezioni intorno alla natura delle mofete*. Napoli: Salvatore Castaldo, Introduzione, pagine non numerate.

²² DI CAPUA, L. (1683). *Lezioni intorno...*, op. cit., dedica al lettore, pagine non numerate.

²³ GIANNONE, P. (1763). *Istoria civile del Regno di Napoli, con accrescimento di Note, Riflessioni, Medaglie, e moltissime correzioni date e fatte dall'Autore, e che non si trovano né nella Prima, né nella Seconda edizione*. Napoli: Palmyra IV, p. 120.

petenze al progresso della città e del Regno, come dimostra la nota disputa sulla macerazione dei lini e della canapa nel lago di Agnano.²⁴

L'evento, generalmente ricordato dalla storiografia come esemplificativo della posizione di revisione critica tenuta in seno all'Accademia, e indicativo della dimensione di apertura ideologica presente tra gli affiliati, infatti, andava ben oltre il problema di pervenire al giusto rimedio agli odori e ai fumi emanati da tale prassi, giacché si era trasformato nell'occasione di affermare la nuova scienza sulla miopia di quella medica galenica, che individuava in ciò la causa di quelle numerosissime morti per febbre, i cui decessi, invece, preannunciavano lo scoppio della terribile pandemia di peste del 1656.²⁵ Al tempo stesso, era l'esplicito intento di affermare il probabilismo sulle posizioni dei tradizionalisti, il metodo galileiano e cartesiano sull'aristotelismo, nonché di dimostrare la validità di uno studio che si fondasse sulla collegialità, sulla costante revisione critica dei risultati, sulla messa in dubbio di dogmi e pregiudizi, ma ancor più sulla libertà di argomentare le proprie tesi e sul lasciar spazio alla pluralità di posizioni ideologiche.²⁶ Ciò significava anche credere che tanto il sapere, quanto la ricerca scientifica e umanistica avrebbero avuto fondamento e validità solo se avessero mosso i loro passi da un rapporto osmotico e di interazione tra le discipline, anche tra quelle fino ad allora tenute separate, come nel caso dell'astronomia e della filosofia oppure della chimica e dell'algebra o, ancora, della geometria e della fisica.

Tutto ciò non sfuggì a Caramuel, favorevolmente propenso ad accettare l'invito degli Investiganti ad assistere tanto agli esperimenti del 26 ottobre 1668, programmati per lo studio diretto dei fenomeni relativi ai gas tossici del Lago di Agnano, quanto alle successive adunanze presso la sede dell'Accademia, «per poi discorrervi sopra nel lor Congresso», giacché era loro prassi «indagare gli effetti della natura, per iscoprire le lor cagioni, ed esercitarsi nella Fisica Sperimentale».²⁷ D'altronde, l'interesse suscitato nel vescovo da un tale atteggiamento, condotto con una rigorosa metodologia critica,

²⁴ Su tali temi si legga l'ampia e critica analisi dell'attività dell'Accademia degli Investiganti pubblicata nel saggio TORRINI, M. (1981). «L'Accademia...», *op.cit.*

²⁵ FUIDORO, I. (1934). *Giornali dal 1660 al 1680*. In: SCHÜTZER, F. (ed.). Napoli: Società Napoletana di Storia Patria, I, p. 200.

²⁶ CORNELIO, T. (1652). *Discorso dell'eclissi detto nell'Accademia degli Otiosi nel dì 29 di maggio 1652. Dato in luce per l'Accademico detto l'Arrestato*. Napoli: C. Cavallo, p. 9.

²⁷ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della vita di monsignore...*, *op.cit.* pp. 117-118. Sul rapporto tra Caramuel e gli Accademici, si legga TORRINI, M. (1990). «Monsignor Juan Caramuel e l'Accademia napoletana degli Investiganti». In: PISSAVINO, P. (ed.). *Le meraviglie del probabile: Juan Caramuel 1606-1682*. Vigevano: Assessorato alla Cultura del Comune di Vigevano, pp. 29-33.

prontamente sollecito agli stimoli e alle interrelazioni provenienti da campi del sapere fino ad allora tenuti distanti, nonché dalla centralità attribuita dagli accademici alle discipline matematico-astronomiche, ebbe un riscontro diretto nel 1670, quando Caramuel pubblicò *Mathesis biceps, vetus et nova*, uno dei suoi più importanti trattati (fig. 2).²⁸

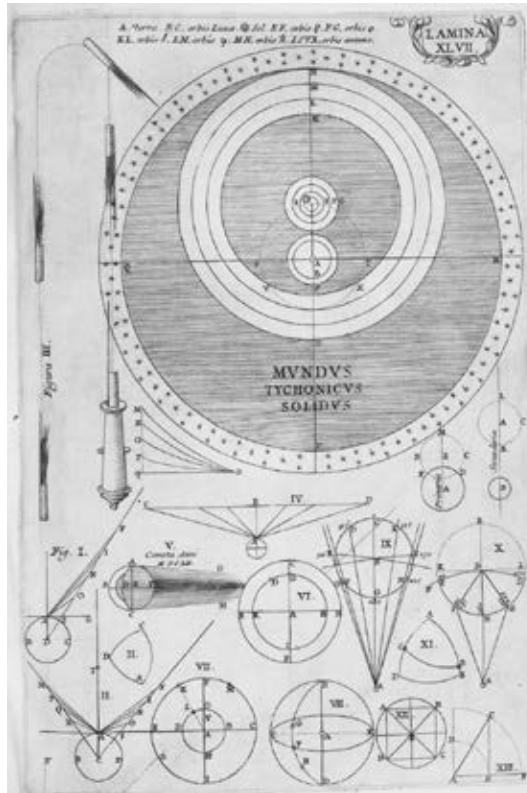


Figura 2. Juan Caramuel y Lobkowitz, *Mundus Tychonicus Solidus*, lamina XLVII, *Mathesis biceps*. Campagna, 1670.

²⁸ È appena il caso di precisare che, in realtà, nel 1660 Caramuel chiese una licenza per stampare un'opera intitolata *Cursus mathematicarum facultatum*, che nel piano iniziale dell'opera sarebbe stata composta da quattro volumi o «sezioni»: *Mathesis vetus*, *Mathesis nova*, *Mathesis architectonica* e *Mathesis astronomica*. È però del 1667 una prima pubblicazione, con il titolo generale, mentre tra il 1667 e il 1668 Caramuel diede alle stampe il trattato di *Mathesis biceps, vetus et nova*, presso la tipografia Officina Episcopali che aveva fatto istituire a Campagna.

SPERIMENTAZIONE, SCIENZA MATEMATICA
E CONOSCENZA UNIVERSALE

Parte del *Cursus mathematicarum facultatum*, *Mathesis biceps* è uno dei cinque trattati da lui programmati durante gli anni del suo vescovado a Campagna. Benché volesse, da un lato, sistematizzare gli studi matematici tradizionali, e, dall'altro, aprire prospettive di consapevole analisi sulle nuove conquiste e sulle metodologie innovative di tale scienza sotto l'aspetto teorico e applicativo, esso si sviluppa con continui riferimenti a molteplici fonti conoscitive, ma ancor più a discipline tra loro differenti al primo approccio, così da porre costantemente l'attenzione sulla positiva interferenza delle dottrine. È dunque una chiara esemplificazione della ricerca di conoscenza universale costruita architettonicamente dalla matematica, cui non mancano celebrazioni del pragmatismo di Caramuel, nonché delle sue «invenzioni».

Nondimeno, qui, il Vescovo, come parte esemplificativa delle sue dissertazioni, non omise di citare le esperienze consumate presso l'Accademia, tra le quali, per l'appunto, quella presso la Grotta del Cane, sul Lago di Agnano, cui ricorse per affermare, con approccio lontano da quello aristotelico e scolastico, quanto la sperimentazione fosse una premessa obbligatoria nell'indagine scientifica sulla natura, e, al contempo, ribadire con una visione di grande modernità, che la matematica assume un ruolo strategico e strumentale a tal fine. Temi, questi, che attraversano la maggior parte dei suoi trattati. Nello specifico, nel campo dell'architettura, sono frequentemente proposti tra le pagine dell'*Architectura Civil Recta, y Obliqua considerata y dibuxada en el templo de Ierusalen*, i cui volumi furono redatti e pubblicati successivamente, nel 1678, mentre era vescovo di Vigevano.

A titolo esemplificativo, basti pensare allo studio sul tempio di Gerusalemme, contenuto nel primo tomo, ovvero quando egli affronta la teoria delle ombre e della prospettiva in disaccordo con le posizioni di Daniele Barbaro e degli architetti del Rinascimento. A tal proposito è chiaro il ruolo da protagonista che Caramuel attribuì al Sole nella progettazione architettonica, non solo per quanto attiene all'emanazione dei fasci luminosi, il rapporto con l'orientamento dell'edificio e lo studio delle proiezioni delle ombre, ma anche per ciò che riguarda strettamente lo studio delle orbite e delle costellazioni, da cui lo studioso di astronomia fa scaturire considerazioni sull'immobilità terrestre secondo la dottrina di Tycho Brahe e l'idea del movimento del Sole in una traiettoria orbitale ellittica intorno al nostro pianeta.

Ed è proprio la dissertazione sulla centralità della Terra e l'eccentricità del movimento solare una delle questioni preminenti nella sua teoria sull'obli-

quità in architettura, giacché quest'ultima è presentata come la risposta per raggiungere una visione adeguatamente ritoccata in funzione delle distorsioni percettive determinate da punti focali fissi.²⁹ È, cioè, una sorta di nuova tipologia di «correzioni ottiche», sicché la prospettiva e la teoria delle ombre giocarono un ruolo fondamentale nella sua costruzione speculativa, non solo in termini formali, ma anche strutturali. Concordemente a quanto dice Manfredo Tafuri, è da sottolineare che «i paradossi [da lui] messi a nudo [...] avevano lo scopo di misurare la coerenza sintattica del classicismo dal punto di vista della più razionale esigenza» (figg. 3 e 4).³⁰

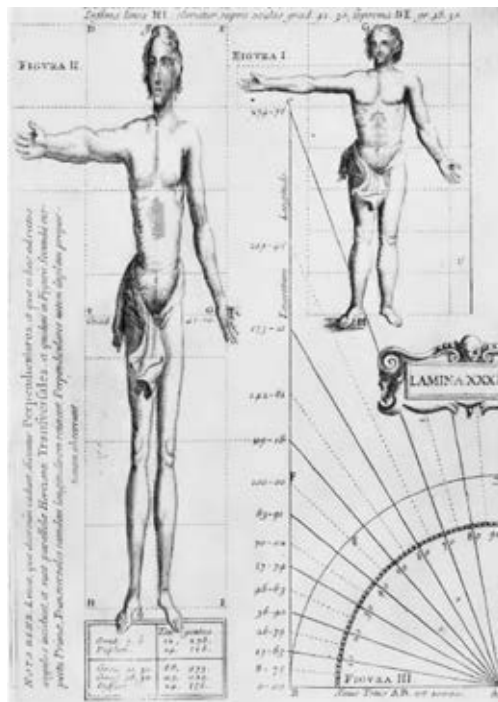


Figura 3. Juan Caramuel y Lobkowitz, lamina XLVII, parte IV, *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano, 1678.

²⁹ Cfr. anche PÉREZ-GÓMEZ, A.; PELLETIER, L. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. London: MIT Press Cambridge, pp. 125-175.

³⁰ TAFURI, M. (1970). «Retorica e sperimentalismo: Guarino Guarini e la tradizione manierista». In: VIALE, V. (ed.). *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*. Torino: Accademia delle Scienze, vol. 1, p. 682.

Figura 4. Juan Caramuel y Lobkowitz, lamina x, parte IV, *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano, 1678.

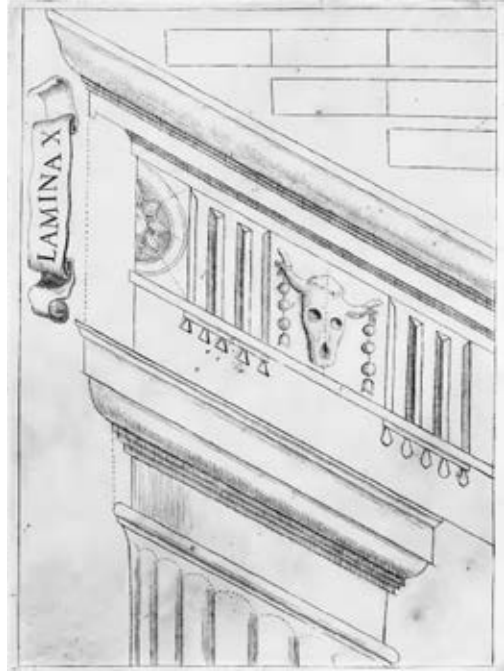


Figura 5. Juan Caramuel y Lobkowitz, lamina xxv, parte IV, *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano, 1678.



Nello specifico, in campo architettonico, per richiamare l'aspetto anti-ortodosso e non dogmatico delle sue asserzioni è esplicativo anche il solo accenno alla lunga disquisizione che il vescovo affrontò sul fusto e sul diametro delle colonne o a quella sull'inclinazione delle balaustre lungo la pendenza delle scale (fig. 5). Per quanto attiene più in generale al suo approccio al tema dell'obliquità, la compresenza delle esperienze consumate nelle discipline teologico-filosofiche è un costante riferimento allo sviluppo dei principali capisaldi della sua logica. D'altra parte, l'appropriata esegesi dell'*Architectura civil* non può non passare per le tappe obbligate del trattato *Theologia rationalis* – in cui, per l'appunto, è dedicato uno specifico approfondimento sulla *Logica obliqua* in contrapposizione a quella *recta*, legata al metodo aristotelico – e di *Theologia moralis fundamentalis*, dove è contenuto il *Cursus philosophicus*, che dedica un'attenzione specifica alla *Logica*.³¹ Entrambi furono pubblicati durante il periodo romano. Il primo, edito tra il 1654 e il 1655, è una sorta di antologia in cui sono confluiti gran parte dei suoi scritti sulla Logica, l'altro fu dato alle stampe nel 1657, cioè poco prima di lasciare il Vaticano, per andare nella diocesi di Campagna-Satriano.

UNA «LOGICA OBLIQUA» IN ARCHITETTURA

L'obliquità per Caramuel, com'è stato osservato, è soprattutto uno strumento di continua verifica critica, da lui caricato di una forte componente metodologica scientifico-filosofica, che affonda le radici nell'influsso cartesiano.³² Più in generale, è la risposta a problemi determinati da precise condizioni contestuali, grazie al ricorso a soluzioni – quali, per esempio, in linguistica, quella degli elementi grammaticali in accordo all'obliquità sintattica – tali da non restare vincolati o, addirittura, imprigionati in dogmi morfologici. L'apporto dei sistemi di indagine dello sperimentalismo, contribuendo in lui all'elaborazione della posizione interpretativa della «doppia via», omologa della teoria della «doppia verità» di Averroè, interviene ad avallare il concedersi licenze di dubbi e alternative rispetto agli assunti ortodossi, separando

³¹ Su tale tema, si cfr. uno dei primi studi al riguardo: BORREGA HERNÁNDEZ N. (1992). «La lógica oblicua de Juan Caramuel». *Theoria, Revista de Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia*, VII, 16-17-18, pp. 297-325. Si rimanda, inoltre, a: DVOŘÁK P.; SCHMUTZ J. (eds.). *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*. Praga: Filosofia-ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, 2008.

³² MARINO, A. (1973). «Il colonnato...», *op. cit.*, p. 88. Cfr. anche MARINO A. (2017). *Abitare a Roma nel Seicento: I Chigi in città*. Roma: Gangemi Editore.

le differenti prospettive di analisi su due livelli paralleli, quello speculativo e quello pratico. Ciò, per quanto attiene più strettamente all'architettura, significa approcciarsi non

[...] con gli strumenti ad essa specifici, bensì con la universalizzazione dei principi matematico-scientifici; ma questa apparente «estraneità» delle soluzioni del Caramuel, suscita però a sua volta delle ipotesi nello specifico architettonico in cui vengono calate; e sono ipotesi di notevole importanza per tutto il metodo compositivo barocco; si tratta di reificare certe leggi della visione, tradurre in struttura, nella realtà del manufatto architettonico le immagini della percezione sensoriale; dopo averle fatte passare attraverso il filtro della razionalizzazione geometrica.³³

In questo modo, non solo gli è lecito mettere in discussione i principi della trattazione vitruviana, ma si fornisce un metodo compositivo innovativo e assolutamente aderente tanto allo spirito del tempo, quanto alle recenti acquisizioni in campo sia umanistico – si pensi a quelle della filosofica o dell'etica – sia scientifico, come in astronomia, fisica, matematica. Tali acquisizioni, per altro, trovavano già specchio nell'arte e nell'architettura: nel naturalismo illusionistico del Barocco,³⁴ nella rappresentazione degli «sfondati» di Pietro da Cortona, nella continuità della linea di Bernini, nell'articolazione pulsante delle membrature delle opere di Borromini o nelle successive scenografie di Andrea Pozzo, giusto per citare alcuni dei maggiori protagonisti del Seicento. Persino la stessa obliquità degli elementi compositivi aveva corrispondenze e applicazioni: basti solo pensare a quella dei portali borrominiani del Collegio di Propaganda Fide.

Caramuel, però, superò tutto ciò, proprio perché introdusse un metodo operativo non solo corrispondente alle nuove conquiste scientifico-filosofiche, ma per l'appunto di grande rigore applicativo, tale da fornire una legittimazione a quelle soluzioni linguistiche e spaziali lontane dalle regole del dogma classico, laddove queste fossero state una forzatura nella loro rigida

³³ MARINO, A. (1973). «Il colonnato...», *op. cit.*, pp. 88-89. Su tali temi si rimanda, tra i tanti, a: D'ACCUNTO, G. (2014). «Architectura civil recta y obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz. Regola, geometria, trasgressione». In: DE ROSA, A.; D'ACCUNTO, G. (eds.). *Rappresentazione alle soglie del vuoto*. Padova: Il Polifgrafo, pp. 215-269; FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, J. (2014). *Caramuel y la probable arquitectura*. Madrid: CEEH; IURILLI, S. (2014). *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura: l'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*. Firenze: Firenze University Press.

³⁴ GRISERI, A. (1967). *Le metamorfosi del Barocco*. Torino: Einaudi, pp. 147-216.

e rigorosa applicazione. Non si trattava, cioè, di un diverso modo di proporre il carattere della dimensione ottica dell'architettura nel secolo della «Meraviglia» con l'inganno di spazi immaginari ovvero con la correzione delle devianze visive prospettiche, come si è detto in precedenza, bensì di propor- si anche e soprattutto come un riferimento matematico-geometrico, tradot- to in termini costruttivi e strutturali, parimenti guidato dalle regole della percezione. È dunque una questione tecnico-scientifica, prima ancora che compositiva. Ciò è quanto sta alla base della revisione del sistema relativo all'inserimento del cuneo «vitruviano» per risolvere il conflitto generato tra gli elementi dell'architettura «recta», elevati in corrispondenza di piani in- clinati, come nel caso delle balaustre per le scale, lì dove introdurre l'obli- quità significava correggere, adeguare e creare concatenazioni maggiormen- te organiche tra le parti e il tutto (figg. 6 e 7).



Figura 6. Napoli, scala di Palazzo d'Atri, poi Cimitile (foto dell'autrice).



Figura 7. Napoli, scala di Palazzo d'Atri, poi Cimitile. Particolare (foto dell'autrice).

Il vescovo cistercense, dunque, si era inserito pienamente nello spirito rinnovatore del periodo, quello legato a un mondo clericale colto, che aveva fatto della filosofia cartesiana e dell'indagine conoscitiva, basata sulla matematica, un ponte di revisionismo critico persino dei principali assunti dell'architettura.³⁵ Senza per questo rinnegare o contrastare i dogmi pervenuti dalla cultura classica, si era trattato della rilettura in chiave razionalista, le cui radici, in Italia, si possono tuttavia già individuare in padre Orazio Grassi, ma con le debite e note divergenze di posizione ideologico-intellettuale, fino a teorizzazioni meno divulgate ma più esplicite, come quelle espresse da Carlo Cesare Osio nel suo trattato di Architettura civile.³⁶

Tuttavia, nel ritornare al rapporto di Caramuel con gli ambienti scientifico-culturali napoletani e, segnatamente, con l'Accademia degli Investiganti, è da considerare che, nell'ambito delle adunanze, la partecipazione del vescovo di Campagna si prospettava reciprocamente proficua e costante-

³⁵ MANFREDI, T. (2003). «Idea e Norma». In: SCOTTI TOSINI, A. (ed.). *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*. Milano: Electa, vol. II, pp. 614-631.

³⁶ Su Padre Orazio Grassi cfr. SANTILLO, F. (2000). «Il commento di padre Orazio Grassi S.J. al primo libro sull'architettura di Marco Vitruvio Pollione». *Archivum Historicum Societatis Jesu*, LXIX, pp. 57-150; BÖSEL, R. (2004). *Orazio Grassi. Architetto e matematico gesuita*. Roma: Argos. Per il trattato di Carlo Cesare Osio ci si riferisce a OSIO, C.C. (1641). *Architettura civile dimostrativamente proporzionata et accresciuta di nuove regole con l'uso delle quali si facilita l'invenzione d'ogni dovuta proporzione nelli cinque ordini, e col ritrovamento di un nuovo strumento angolare...* Milano: Stampa Archiepiscopale, p. 85.

mente di grande stimolo, giacché egli era senza dubbio tra le più prestigiose presenze in seno all'Accademia.³⁷ Nondimeno, al pari dell'interesse verso il metodo dello sperimentalismo da essa perseguito, lo scambio di idee che Caramuel riuscì a nutrire con gli altri affiliati, tanto sul piano scientifico quanto su quello filosofico-letterario, sollecitò in lui nuove riflessioni, al punto che la «logica dell'obliquo» diventò un processo operativo sistematicamente applicato in ogni campo del suo sapere e non solo in quello specifico della linguistica.³⁸ È questo uno degli aspetti di Caramuel su cui andrebbe ancora aperto il confronto scientifico-disciplinare e su cui resta molto da indagare, benché tanto *Theologia fundamentalis* quanto *Architectura civil recta, y obliqua*, cioè due dei suoi maggior trattati, siano stati a lungo studiati e analizzati con attenta esegesi e grande spirito critico.

Il primo di questi, nella versione integrale, quella pubblicata a Francoforte nel 1652, aveva sanzionato l'inizio della impopolarità presso il Vaticano dell'allora giovane monaco cistercense a causa delle sue teorie sulla *probabilitas* e, parimenti, per le sue non poi così velate posizioni teologiche al riguardo;³⁹ l'altro è il frutto della sua crescita di scienziato a Napoli, dove era oramai libero dai condizionamenti conservatori della Curia e dove trovò terreno fertile per le proprie posizioni ideologico-culturali.

Maturata in un'ottica di convergenza verso le teorie copernicane e verso i principi cartesiani del «Cogito», con le conseguenti articolazioni di metodo, la «probabilità», in Caramuel, giunse al compromesso della «doppia verità», attentamente analizzata da Angela Marino.⁴⁰ I risvolti si riscontrano proprio nell'altro testo, *Architectura civil recta, y obliqua*, cui fece seguire, tre anni dopo, *Mathesis architectonica*, il terzo dei volumi programmati mentre era a Campagna, affinché formassero il *Cursus mathematicarum facultatum*.

³⁷ BADALONI, N. (1961), *Introduzione a Vico*. Milano: Feltrinelli, pp. 44-65; cfr. anche TORRINI, M. (1981). «L'Accademia...», *op. cit.* p. 851.

³⁸ Sul tema della filosofia dell'obliquo della linguistica e sullo studio dei sistemi grammaticali, si legga PAVIS, M. (1988). «Novità e conservatorismo nell'opera architettonica di Juan Caramuel di Lobkowitz». *Annali di Storia Pavese*, 16-17, giugno, pp. 265-276.

³⁹ Sul tema del dubbio e della probabilità come elementi metodologici di confronto e revisione nella ricerca scientifico-filosofica si legga NELSON, B. (1965). «Probabilists, anti-probabilists and the question for certitude on the 16th and 17th centuries». In: *Atti del X Congresso Internazionale di Storia della Scienza*. Parigi: Hermann, pp. 269-270, che, tra l'altro, tra i primi studiosi, approfondisce la questione della *probabilitas* in Caramuel. Si leggano, inoltre, FRANKLIN, J. (2002). *The Science of Conjecture: Evidence and Probability Before Pascal*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 88-93; 316-319; FLEMMING, J. (2006). *Defending probabilism: the moral theology of Juan Caramuel*. Washington: Georgetown University Press.

⁴⁰ MARINO, A. (1973). «Il colonnato...», *op. cit.*

Esito dello sviluppo di idee e teorie su cui il cistercense rifletteva sin dagli anni in Castiglia, *Architectura civil recta, y obliqua* non circoscrive le sue argomentazioni a tematiche strettamente tecniche della disciplina, ma si confronta con le attività richieste dal ruolo professionale dell'architetto e, segnatamente, con il bagaglio culturale, necessariamente ampio e articolato su cui queste dovevano fondarsi, così da accentuarne in modo inedito il profilo scientifico, ricco persino di nozioni astronomiche e astrologiche; un aspetto, quest'ultimo, che ben si sarebbe sposato con la sensibilità dimostrata da molti aristocratici partenopei nel corso del Settecento.⁴¹ Basti solo pensare all'osservatorio e alla meridiana che il principe Spinelli di Tarsia si farà realizzare da Domenico Antonio Vaccaro nel suo palazzo della *merveille*, a Napoli.⁴²

L'OBLIQUITÀ NELL'ARCHITETTURA NAPOLETANA TRA SEICENTO E SETTECENTO: UN'APERTURA TUTTA PARTENOPEA

Quanto il trattato *Architectura civil recta, y obliqua* abbia influito direttamente sui coevi architetti partenopei e sia stato da loro consapevolmente assimilato è difficile a dirsi in mancanza di fonti e di precise testimonianze documentarie al riguardo. Ad oggi, inoltre, pochissime sono le informazioni sui testi librari da essi posseduti o i modelli cui facevano esplicito riferimento. La stessa lettura formale delle loro opere non può risultare esaustiva, giacché gran parte degli edifici residenziali realizzati *intra moenia* tra gli ultimi decenni del Seicento e il primo quarto del Settecento, a causa delle severe restrizioni legislative imposte all'interno delle mura dalle prammatiche vicereali, non solo sono più frequentemente il frutto di interventi su palazzi preesistenti, ma questi stessi interventi, successivamente, hanno subito ulteriori e sostanziali trasformazioni, rimaneggiamenti, stratificazioni ovvero sono stati addirittura demoliti. È il caso, per esempio, di molta edilizia civile in cui fu coinvolto Cosimo Fanzago (1591-1678), l'indiscusso protago-

⁴¹ Si cfr. anche GAMBARDELLA, A. (1992). «Cultura architettonica a Napoli dal vicereame austriaco al 1750». In: CANTONE, G. (ed.). *Barocco napoletano*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 137-155; GAMBARDELLA, A. (2003). «Rapporti osmotici dal vicereame all'autonomia». In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 11-18.

⁴² MANZO, E. (1997). *La merveille dei principi Spinelli di Tarsia. Architettura e artificio a Pontecorvo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.



Figura 8. Napoli, scala di Palazzo Miranda. Particolare (foto dell'autrice).

nista e caposcuola di questo periodo, oppure di quella di Francesco Antonio Picchiatti (1617-1694) e di Dionisio Lazari (1617-1689).⁴³

Per di più, come è stato osservato frequentemente dalla letteratura specialistica, proprio per la ristrettezza delle aree urbane a disposizione, talvolta residuali, l'applicazione dei principi dell'architettura obliqua è più frequentemente riscontrabile negli elementi sintattico-grammaticali e in quelli decorativi piuttosto che negli impianti compositivi e spaziali. Nella maggior parte dei casi, però, si tratta di interventi ascrivibili con certezza a un periodo successivo al primo quarto del Settecento, probabilmente per il vuoto storiografico e documentale registrabile per gli anni coincidenti con il periodo di permanenza di Caramuel nel Mezzogiorno d'Italia, periodo per il quale sono ancora necessari approfonditi studi di scavo archivistico e di esegesi critica (fig. 8).

Con la chiusura, inoltre, dall'Accademia degli Investiganti e fino al primo decennio del XVIII secolo, fatta eccezione per alcuni casi episodici, quali la fondazione nel 1698 dell'Accademia Palatina di Medinacoeli, le scienze e le dottrine filosofiche avevano avuto una battuta di arresto e di stasi, così come, conseguentemente, le congiunte sperimentazioni in campo architettonico. Il noto processo agli ateisti napoletani, iniziato nel 1788 e terminato solo nel 1797, aveva inflitto un durissimo colpo alle speculazioni e ai vivaci fermenti dell'Illuminismo e alle ricerche dell'atomismo napoletano, frenando gli slanci intellettuali persino di menti quali quelle di Giovan Battista Vico, di Francesco d'Andrea e del fratello Gennaro.⁴⁴

⁴³ CANTONE, G. (1985). *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*. Napoli: Banco di Napoli; dello stesso autore (1992), *Napoli Barocca*. Roma-Bari: Laterza.

⁴⁴ GALASSO, G. (1970). «Napoli nel vicereame spagnolo dal 1648 al 1696». In: *Storia di Napoli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, vol. VI, pp. 1-400. Nello stesso volume si rimanda anche

Il successivo impulso di rinnovamento, rinverdito sui temi della geometria euclidea e cartesiana, grazie soprattutto all'azione culturale svolta da Celestino Galiani e dall'interesse da lui suscitato verso le idee di Bacone, l'empirismo inglese di John Locke e David Hume, l'ottica e la cosmologia di Newton, l'astronomia e la matematica di William Burnet, contraddistinguono gli anni del Regno autonomo di Carlo di Borbone. Per altri versi, le ragioni della statica, avanzate da Caramuel, troveranno la loro giusta corrispondenza in diverse opere di Ferdinando Sanfelice (1675-1748), segnatamente negli schemi strutturali impostati sulla logica compositiva delle sue azzardate scale 'ad ali di falco', la cui grammatica architettonica segue le due fughe prospettiche del disegno d'insieme, che regola la sintesi visiva dell'intero impianto.⁴⁵ Tra i maggiori sostenitori dell'architettura obliqua, il Nobile del Seggio di Montagna, però, era nato nel 1675, tre anni dopo la partenza del vescovo cistercense da Campagna. Quando questi muore, inoltre, l'architetto napoletano aveva appena nove anni; pertanto, come è stato sottolineato dalla storiografia, solo molto più tardi ebbe modo di conoscerne le teorie e solo attraverso la divulgazione dei trattati di Caramuel tra gli intellettuali partenopei.

Sebbene non sia ancora stato appurato se nella ricca e preziosa biblioteca della famiglia Sanfelice fossero presenti copie dei saggi del vescovo madrileno e, segnatamente, quelli sulle teorie architettoniche, è plausibilmente ipotizzabile uno studio iniziale dell'architetto, avviato sin da quando era stato avvicinato all'educazione della matematica da Lucantonio Porzio e dal cilentano Antonio de Monforte, tra i più attivi e partecipi soci dell'Accademia degli Investiganti.⁴⁶ Quest'ultimo, in particolare, dedito anche alle scienze astronomiche e alla filosofia, come Porzio, diventò tra l'altro socio anche di quell'Accademia Palatina, fondata nel 1698 dal Viceré di Napo-

a DE GIOVANNI, B. (1970). «La vita intellettuale a Napoli fra la metà del '600 e la restaurazione del regno». In: AA.VV. *Storia di Napoli*. Napoli: Società editrice Storia di Napoli, vol. VI, pp. 401-501. Inoltre, per la questione dell'Inquisizione: OSBAT, L. (1974). *L'inquisizione a Napoli. Il processo agli ateisti (1688-1697)*. Roma: Edizioni di Storia e di Letteratura. Si cfr. anche CANOSA, R. (2003). *Storia dell'Inquisizione in Italia dalla metà del Cinquecento alla fine del Settecento*. Roma: Sapere 2000, vol. V.

⁴⁵ Sulla figura di Ferdinando Sanfelice e sul panorama culturale e architettonico che fa da sfondo alla sua opera, resta un testo imprescindibile GAMBARDELLA, A. (1974). *Ferdinando Sanfelice architetto*. Napoli: Arti Grafiche Licenziato.

⁴⁶ LENZO, F. (2010). «Ferdinando Sanfelice e l'«architettura obliqua» di Caramuel». In: CURCIO, G.; NOBILE, M.R.; SCOTTI TOSINI A. (eds.). *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*. Palermo: Edizioni Caracol.

li Luigi della Cerda Duca di Medinaceli, la quale, come ci racconta il Signorelli già al volger del secolo, «avvisò di raccogliere nel real palazzo un'adunanza di valentuomini che per alquanti anni vi recitarono lezioni pregevoli di geografia, di astronomia e di storia». ⁴⁷ Per quanto attiene nello specifico alle opere sanfeliciane, se si tralasciano gli esempi più noti, come le rielaborazioni interpretative magistralmente applicate nella stessa residenza dell'architetto napoletano, il caso di Palazzo Lariano è correttamente preso a riferimento di una esaustiva decodificazione della sua personale elaborazione dei principi costruttivi e formali di Caramuel, fino al punto da ricorrere a vere e proprie «correzioni» per compensare le eventuali «aberrazioni ottiche» nella lettura d'insieme.

Per Sanfelice, non si tratta solo di una progettualità fondata sulle approfondite conoscenze dei principi e delle tecniche della stereometria, indubbiamente frutto di attenti e consolidati studi da lui compiuti sui trattati di Alonso Vandelvira, Jean Charles de la Faille e, soprattutto, Philibert de L'Orme, di cui l'architetto napoletano dovette possedere alcune copie, segnatamente del testo *Premier Tome de l'Architecture*. ⁴⁸ Piuttosto, le sue soluzioni sintattiche e morfologiche furono l'esito dell'applicazione di principi matematico-geometrici caramueliani nella definizione di involucri spaziali e, ancor più, a sostegno della progettazione di ardite strutture architettoniche su basi scientifiche, con cui rispose alle eventuali contingenti difficoltà, prospettate da vincoli presentati dai lotti a disposizione; prime fra tutte, le già menzionate frequenti anguste dimensioni e la mancanza di adeguate fonti luminose naturali.

A partire dagli anni delle sperimentazioni sanfeliciane e nel corso di tutta la seconda metà del Settecento, fino a raggiungere ultimi echi, agli inizi del secolo successivo, architetti dalla caratura di Nicolò Tagliacozzi Canale (1691-1764), Giuseppe Astarita (1707-1775), Mario Gioffredo (1718-1785), Nicolò Carletti (1723-1796), Gaetano Barba (1730-1806) o Pompeo Schiantarelli (1746-1805) ricorsero frequentemente alla sintassi composta da elementi grammaticali «obliqui», come la prestigiosa residenza dei Principi Albertini di Cimitile (già Palazzo Acquaviva d'Atri), in via Santa Teresa degli Scalzi, dove lavorarono gli architetti Giuseppe Astarita, Nicolò Carletti, Giuseppe Fulchignoni; alcuni dei più significativi progetti di edilizia civile di Nicolò Tagliacozzi Canale, tra cui i palazzi Tufarelli, Mastellone, Trabucco; alcuni palazzi a via Tommaso Caravita, attribuiti a Mario Gioffredo e Mi-

⁴⁷ NAPOLI-SIGNORELLI, P. (1786). *Vicende della coltura nelle due Sicilie...*, op. cit., p. 284.

⁴⁸ Cfr. DEL PESCO, D. (2018). «Arrangiarsi con arte. Note su Ferdinando Sanfelice: Maestri e libri». *Confronto, Studi e Ricerche di Storia dell'Arte Europea*, n. 1 (n.s.), pp. 151-178.

chelangelo Porzio o quello al civico 262 di via Foria, probabilmente realizzato da Pompeo Schiantarelli, nonché quelli disegnati da Gaetano Barba, quali le prestigiose residenze degli Ayerbo d'Aragona a salita San Raffaele, e dei Miranda-Ottajano a via Chiaja.

Molti altri sono gli edifici presenti a Napoli in cui si individuano elementi di architettura obliqua ma su cui, allo stato attuale degli studi, sono molto lacunose le informazioni, tanto da risultare estremamente difficile esprimere attribuzioni certe. Essi però restano a testimonianza dell'apertura partenopea alle innovative teorie scientifiche di respiro internazionale e ai costanti e intensi scambi culturali che la capitale del Regno dei Borbone ha mantenuto con Roma e con i paesi d'Oltralpe, così come della vivacità intellettuale del Mezzogiorno d'Italia, sempre pronto a sperimentazioni e applicazioni in ogni branca del sapere (figg. 9 e 10).



Figura 9. Napoli, scala di Palazzo Petina (foto dell'autrice).



Figura 10. Napoli, scala di Palazzo Costantino (da A. Gambardella e G. Amirante, *Napoli fuori le mura. La Costigliola e Fonseca da Platee a Borgo*, Napoli: ESI, 1994, p. 117).

JUAN CARAMUEL Y LOBKOWITZ E IL PROBLEMA GEOMETRICO DELLA FACCIATA DI SANT'AMBROGIO A VIGEVANO

Ornella Zerlenga

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Juan Caramuel y Lobkowitz (Madrid, 1606–Vigevano, 1682) è stato un ecclesiastico e studioso erudito in molte discipline umanistico-scientifiche, noto in architettura per aver pubblicato a Vigevano nel 1678 il trattato *Architectura civil recta, y obliqua*.¹ In questo volume, per risolvere in pianta e in alzato alcuni problemi di costruzione e decorazione, alla regola della tradizione classica dell'angolo retto l'autore ne affianca un'altra, inedita e di sua invenzione, che fa uso della direzione obliqua. Dal punto di vista geometrico-proiettivo, questa posizione del religioso fonda su un'allora ancora inconsapevole conoscenza della trasformazione omologica delle figure. Senza ricorrere alla relazione di omologia di ribaltamento, nella specie di omologia affine o affinità omologica, così come codificata nel 1822 da Jean-Victor Poncelet (Metz, 1788–Parigi, 1867) nel suo *Traité des propriétés projectives des figures*, ma basandosi solo sulla empirica osservazione della trasformazione di una forma in un'altra grazie alla proiezione parallela della sua ombra su un piano,² il trattatista rappresenta nella lamina xxxix del *Tratado v* sull'*Architectura recta* e nella lamina I del *Tratado vi* dell'*Architectura obliqua* una costruzione geometrica che, ben lontana dall'assegnare nel piano dell'omologia il centro, l'asse e una coppia di enti corrispondenti (punti o rette), fornisce al progettista una regola pratica per trasformare quadrati e rettangoli in parallelogrammi, circonferenze in ellissi, sfere in ellissoidi, così come una qualsiasi decorazione architettonica da 'retta' a 'obliqua', superando l'imbarazzo del 'cuneo' vitruviano (fig. 1).

¹ CARAMUEL, J. (1678). *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano: Empronta Obispal por Camillo Corrado.

² D'ACCUNTO, G. (2014). «Architectura civil recta y obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz. Regola, geometria, trasgressione». In: DE ROSA, A.; D'ACCUNTO, G. (eds.). *Rappresentazione alle soglie del vuoto*. Padova: Il Poligrafo, pp. 222 e 261-264; IURILLI, S. (2014). *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura: l'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*. Firenze: Firenze University Press, p. 138.

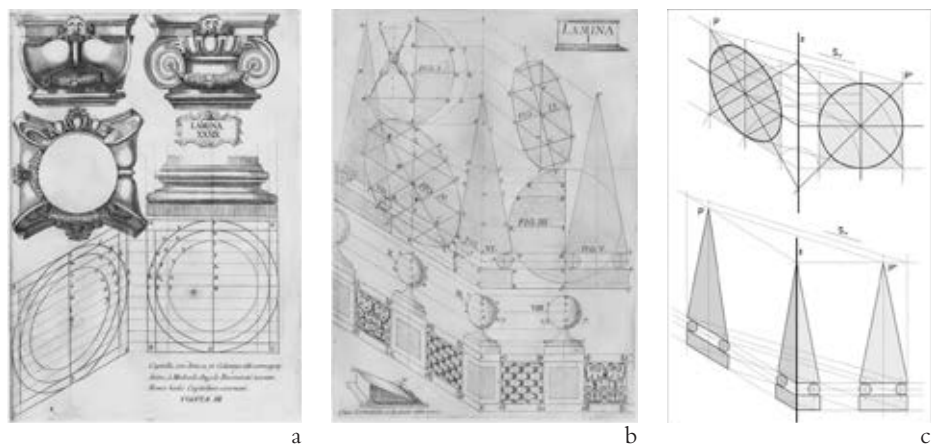


Figura 1a. Lamina xxxix, *Tratado v, Architectura recta*. Figura 1b. Lamina 1, *Tratado vi, Architectura obliqua*. Figura 1c. Costruzione geometrica dell'omologia affine (disegno di O. Zerlenga).

Collocato nell'ambito disciplinare della scienza della rappresentazione (in particolare, dell'interpretazione geometrica dell'architettura attraverso l'analisi grafica), questo contributo è strutturato in tre parti e indaga il progetto architettonico di Caramuel per la nuova facciata della cattedrale di Sant'Ambrogio in Piazza Ducale a Vigevano alla luce delle determinazioni dell'architettura obliqua.

Nella prima parte viene esaminata la formazione scientifico-culturale dello studioso e, in particolare, l'esperienza maturata nel campo dell'architettura militare. Fondamentale per la disamina di questi aspetti è stata la consultazione della recente storiografia su Caramuel redatta in ambito architettonico ed ecclesiastico-matematico, nonché la *Memoria* scritta nel 1760 dal dottore in Sacra Teologia Jacopo Antonio Tadisi, che appare di notevole importanza per la descrizione delle diverse attività svolte dall'ecclesiastico durante la sua vita.³ A tal proposito, di là dall'affermare nella *Prefazione* di essere rimasto «ammirato per lo straordinario sapere» del religioso, Tadisi dichiara di aver scritto la *Memoria* grazie alla lettura di numerosi libri e manoscritti dello spagnolo, allora ancora disponibili nel Seminario di Vigevano o tra quelli in possesso dello zio, il chierico regolare Ignazio Tadisi.⁴ L'analisi di queste fonti biografiche è risultata di particolare importanza per la comprensione dell'i-

³ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita di monsignore Giovanni Caramuel di Lobkowitz, Vescovo di Vigevano, descritte da Jacopo Antonio Tadisi*. Venezia: Giovanni Tevernin.

⁴ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, v-x.

dea creativa di Caramuel a Vigevano, in quanto sia la formazione di questi nella pratica dell'architettura militare che quella di teologo morale sostenuto da uno spirito casuistico⁵ si ritiene porteranno il trattatista a concepire il progetto architettonico come un problema geometrico dimostrabile e risolvibile sulla base dell'analisi oggettiva delle circostanze contestuali piuttosto che ricorrendo a dogmatiche posizioni ideologiche.

Nella seconda e terza parte, partendo dalle interpretazioni simboliche attribuite dalla storiografia al progetto dell'ecclesiastico per la nuova facciata della cattedrale di Sant'Ambrogio a Vigevano e attraverso il ricorso al metodo dell'analisi grafica, vengono ipotizzate le costruzioni geometriche adoperate da Caramuel per il tracciamento della nuova facciata della chiesa in relazione all'invaso spaziale della Piazza Ducale di Vigevano. In particolare, l'analisi qui condotta sulla base del contesto ambientale della piazza e del rilievo architettonico della chiesa consente di inquadrare la soluzione realizzata dal religioso come improntata ai principi dell'architettura obliqua e, pertanto, come quella più adeguata a rispondere alle complesse condizioni del contorno, che non consentivano di risolvere il problema attraverso il ricorso alla tradizione classica dell'architettura retta. In tal senso, e anticipando le determinazioni a seguire, il progetto dello spagnolo, spesso definito eretico e diletteristico dalla storiografia architettonica, rappresenterebbe la soluzione a un problema geometrico risolto tramite la teoria dell'*Architectura obliqua* che, secondo Caramuel, ha pari dignità di quella *recta*.

LA FORMAZIONE SCIENTIFICA E UMANISTICA DI CARAMUEL

Durante la sua vita, Juan Caramuel y Lobkowitz (fig. 2) scrisse di architettura (civile e militare), astronomia, filosofia, fisica, linguistica, matematica, teologia, tipografia, e fu in contatto epistolare con i più famosi studiosi dell'epoca.⁶

⁵ FLEMING, J.A. (2006). *Defending probabilism: the moral theology of Juan Caramuel*. Washington: Georgetown University Press; NAVARRO MORALES, M.E. (2013). «L'architettura obliqua di Juan Caramuel, un approccio casuistico». In: LÓPEZ CALDERÓN, C., FERNÁNDEZ VALLE, Ma.A.; RODRÍGUEZ MOYA, Ma.I. (eds.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, vol. 1, pp. 145-153.

⁶ DE FERRARI, A. (1976). «Juan Caramuel y Lobkowitz». In: *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 19. URL: [www.treccani.it/enciclopedia/juan-caramuel-lobkowitz_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/juan-caramuel-lobkowitz_(Dizionario-Biografico)/)



Figura 2. Ritratto di Juan Caramuel y Lobkowitz (tratto dalla biografia redatta da Jacopo Antonio Tadisi, 1760).

Di natali aristocratici, Juan ereditò dal padre, ingegnere⁷ e «assai versato nella Scienza Astronomica»,⁸ il cognome Caramuel (pur essendo questa famiglia di origini fiamminghe, poi trasferitasi in Spagna a servizio di Carlo V d'Asburgo) e dalla madre quello nobile di una delle famiglie più antiche di Boemia, Lobkowitz.⁹

Educato in «Retorica e Poetica alle scuole Cesaree de' Padri della Compagnia di Gesù in Madrid»,¹⁰ il religioso continuò gli studi presso l'Università di Alcalà, dove si trasferì «all'età, che forse non toccava ancora due lustri [10 anni]» per studiare Filosofia e Logica ed eccellere in quest'ultima, tant'è che «gli si soleva dir per proverbio *aut es Angelus, aut Diabolus, aut Caramuel*».¹¹ All'età di quattordici-quindici anni entrò come

novizio nel monastero reale cistercense di Santa Maria, situato nella piccola città di La Santa Espina, in provincia di Valladolid,¹² e continuò i suoi studi in Teologia scolastica e in scienze matematiche presso l'Università di Salamanca. Nel 1634, lasciò per sempre la Spagna e, per volere dei cistercensi, fu nominato «Visitatore» con autorità di Vicario generale e partì alla volta d'Inghilterra, Irlanda e Scozia per contrastare gli effetti dello scisma anglicano sulle popolazioni locali.¹³ Nominato Gran Priore dell'Ordine militare di Calatrava, andò in Fiandra dove nel 1635 si trovò a difendere le mura di Lovanio dall'assedio franco-olandese durante la Guerra dei Trent'an-

⁷ O'CONNOR, J.; ROBERTSON, E.F. (2010). «Juan Caramuel y Lobkowitz». In: *MacTutor History of Mathematics archive*. Scotland: University of St. Andrews, School of Mathematics and Statistics. <http://mathshistory.st-andrews.ac.uk/Biographies/Caramuel.html>

⁸ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 1.

⁹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, pp. 1-2.

¹⁰ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 7.

¹¹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹² TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 21.

¹³ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 39.

ni.¹⁴ Impegnato nel 1637 a Bruxelles, nel 1638 ritornò a Lovanio e li conseguì la laurea dottorale in Teologia scolastica nella prestigiosa Università.¹⁵ Nelle Fiandre, l'ecclesiastico viaggiò molto, tanto da poter affermare «non che viaggiasse, ma che volasse».¹⁶ Nel 1644, rimasto bloccato a Frankenthal [Pflaz], si trovò di nuovo impegnato in attività militari, tant'è che, in occasione dell'assedio dell'omonima fortezza da parte dei francesi, «ammaestrò negli Esercizi militari quelle poche soldatesche che v'erano. Visitò le fortificazioni, ne fece alzare di nuove, e ristorare le vecchie, e dispose talmente bene le cose che davano soda speranza a difesa».¹⁷ La fortezza non fu espugnata e l'esito positivo dell'impresa fu attribuito a Caramuel.

Nel 1645, fu chiamato a Vienna dall'imperatore del Sacro Romano Impero, Ferdinando III d'Asburgo, il quale aveva ricevuto «informazioni della rara sapienza di Caramuele, e specialmente della singolare perizia di lui nell'Architettura Militare, di cui ancor Esso assaissimo si diletta, invogliosi di averlo finalmente appresso di sé».¹⁸ Durante il soggiorno a Vienna, l'imperatore:

[...] lo sperimentò poi così pratico della Militare Architettura che abbisognandogli di riformar le Fortezze dell'Ungheria ridotte dalle continue guerre in istato infelice, appoggiò a lui solo il carico di visitarle, quantunque non fosse privo di altri dotti, ed esperti Ingegneri. Inviollo pertanto colà accompagnato con denaro e servitù conveniente, e con lettere ai Governatori di quelle Piazze, imponendo ad esso loro di accoglierlo qual suo Inviato, di eseguire i di lui ordini intorno al riformare, al riparare, al rinnovare le fortificazioni, e al fabbricare ancor di nuove. Esegui l'Inviato i comandamenti di Cesare non senza gravissimo incomodo nella stagione Invernale sotto di un clima freddissimo. Visitò le Fortezze, provvide ai bisogni, diede gli ordini opportuni, e delineati in carte i disegni di tutte loro presentoli nel suo ritorno al Sovrano il quale avute ancora degnissime relazioni da que' Prefetti rimase soddisfattissimo dello studio, e delle fatiche sostenute in questa visita dal suo Ministro.¹⁹

Nel 1648 gli Svedesi occuparono la cosiddetta 'città piccola' di Praga e assediaron la restante parte della città. Anche in questa occasione:

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op.cit.*, p. 47.

¹⁶ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op.cit.*, p. 67.

¹⁸ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, pp. 73-74.

[...] fu scelto pertanto Caramuele Abate di Emmaus, il quale era in concetto non meno di gran Letterato, che di prode Guerriero, in grande stima dell'Imperadore, ed era noto per fama, mercé dell'aver con la sua spada in questo secolo stesso difesa dall'Armi Francesi la Rocca di Frankendal l'anno 1644. E la Città di Lovanio dall'assedio degli Olandesi l'anno 1635. [...] Visitando poi le trincee, e le fortificazioni, [Caramuel] dava gli ordini opportuni, e i necessari provvedimenti. Queste riparava distrutte, e rovinate: quelle alzava di bel nuovo, e muniva di gente.²⁰

Dalle esperienze riportate dal biografo Tadisi si evince che il religioso fu studioso non soltanto di discipline umanistiche e scientifiche ma anche di architettura militare e, soprattutto, ne praticò l'arte tanto durante gli assedi di Lovanio (1635), Frankenthal (1644) e Praga (1648) quanto nel supervisionare lo stato di efficienza delle fortificazioni ungheresi per volere dell'imperatore Ferdinando III d'Asburgo. Inoltre, nel 1644 egli pubblicò a Frankenthal il trattato *Arte Militar* mentre altri due lavori dai titoli *Architectura Militaris* e *Theologia Militaris* rimasero manoscritti.²¹ I suoi studi sull'architettura fortificata furono molto lodati da Josep Chafrion (1653-1698), rinomato ingegnere militare spagnolo al servizio del re di Spagna, che ebbe modo di conoscere l'ecclesiastico in Italia e di assisterlo nell'ultimo anno della sua vita. Nel 1693, Chafrion pubblicò a Milano *Escuela de Palas, o sea Curso Matemático. Arte Militar*, un trattato fondamentale per gli ingegneri militari dell'epoca, «compiato dai Manoscritti, e dai disegni in varie occasioni da Caramuele descritti, e specialmente durante l'assedio di Praga» e nel quale Chafrion affermò che «il nuovo metodo di fortificare inventato da Caramuele nell'anno 1645, insegnato da lui in diverse sue Opere è approvato dal P. Claudio Milliet de Chales nel suo *Curso Mattematico* to. 2. lib. 2. de *Archit. Milit.* e fu seguito dal Conte Pagani Francese nel suo libretto in 8. stampato l'anno 1669».²² La formazione teorica negli studi matematici e quella pratica nell'architettura militare si trasformerà per il trattatista spagnolo in una notevole risorsa creativa all'indomani dell'unica esperienza progettuale attribuitagli ovvero il disegno per la nuova facciata della cattedrale di Sant'Ambrogio a Vigevano al suo arrivo in Italia da Praga.

Nel 1655, Caramuel fu chiamato a Roma dal papa Alessandro VII, al secolo Fabio Chigi, suo «insigne Protettore, ed intrinseco amico»²³ avendolo, que-

²⁰ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 83.

²¹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op.cit., pp. 192, 194.

²² TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op.cit., p. 84.

²³ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op.cit., p. 49.

sti, anni addietro «conosciuto di vista a Colonia».²⁴ In base al suo eccellente operato ecclesiale presso l'imperatore Ferdinando III d'Asburgo, il religioso fu nominato dal Papa consulente «nelle due gravissime Congregazioni del Sant'Ufficio, e del Sagri Riti», dalle quali si era soliti scegliere i pontefici.²⁵ Durante il soggiorno romano, che durò tre anni, esercitò la sua carica senza venir meno alla sua formazione di scienziato e non furono poche le dispute in cui egli fece ricorso alla scienza piuttosto che alla fede per spiegare eventi definiti miracolosi. Si riporta qui, quale esempio, la disputa svoltasi nella

[...] Congregazione de Riti in cui si doveva trattare la verità di un miracolo operato (come diceasi) per la intercessione e pe' meriti di S. Leonardo. Erasi sommersa [una] Persona nell'acque, in cui essendo molto tempo giacciuta, e raccomandata da suoi parenti al S. Taumaturgo avea ricuperata, come credeasi, miracolosamente la vita. I Teologi presenti erano di parere che questa novella vita dal sommerso ricuperata era miracolosa.²⁶

Ma l'ecclesiastico intervenne adducendo di aver letto nei libri di un medico famoso, Giovanni Elmozio, che un uomo poteva rimanere sommerso sott'acqua per molto tempo senza morire e che, pertanto, la

[...] faccenda abbisognava di nuovo esame, e di nuova più matura inquisizione [in quanto] l'esame de miracoli [doveva essere] commesso soltanto a Uomini dottissimi, ed esertissimi non solo in Teologia, ma ancora nell'altre Scienze, e specialmente in Medicina; imperciocchè mal potrà divisarsi dove comincino l'opere della grazia, se prima non si conosce dove arrivano quelle della natura.²⁷

Definito dal papa Alessandro VII «homo d'ingenio, ma poco prudente»,²⁸ Caramuel non divenne mai cardinale nonostante la proposta del pontefice al Concistoro, durante il quale il diniego alla carica fu sostenuto dal più dotto dei cardinali allora stimati, il quale affermò che:

²⁴ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 99.

²⁵ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 100.

²⁶ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, pp. 100-101.

²⁷ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 101.

²⁸ BELLAZZI, P. (1982). *Juan Caramuel de Lobkowitz*. Vigevano: Editrice Opera Diocesana Buona Stampa, p. 25; SCHMUTZ, J. (2019). «Juan Caramuel y Lobkowitz». In: *Scholasticon*. https://scholasticon.msh-lse.fr/Database/Scholastiques_fr.php?ID=316

[...] se, Caramuele si mette nel ruolo, de Cardinali, tutta la Chiesa, dovrà governarsi secondo i pareri del solo Caramuele. I decreti, le decisioni, le sentenze, i statuti si dovranno tutti distendere a suo talento, poiché niuno potrà opporsi ai raziocinj di lui. Io stesso, che sono in credito per bontà degli amici di, saper qualche cosa, non potrò, alle di lui opinioni resistere e, contraddire.²⁹

Il timore che il religioso fosse più uomo di 'scienza' che di fede, nonché il ruolo di fiducia che Alessandro VII gli riconosceva nell'affidargli gli «affari più ardui e segreti di S. Chiesa»,³⁰ ebbero un peso avverso alla sua nomina a cardinale. Pertanto nel 1657 lo spagnolo rinunciò a tutte le cariche di cui godeva in Germania e accettò quanto il Papa gli propose, ovvero l'investitura di vescovo nella lontana e isolata diocesi di Campagna e Satriano nel Regno di Napoli, situata «fra monti e di sottile entrata, e perciò di gran lunga inferiore al di lui merito, ma però vasto abbastanza per esercitare il suo zelo, e comodo eziandio per attendere alli suoi studi».³¹ Caramuel rimase patriarca di Campagna e Satriano per quindici anni (1657-1673), non senza aver amaramente commentato questa destinazione, tant'è che era solito dire che «colà lo aveano confinato i suoi peccati sotto specie di promozione, tant'era il disagio dell'aria, del vitto, e dell'abitazione; oltre di che ivi non avea libri».³² Tuttavia, in questi lunghi anni ebbe modo di conoscere i professori dell'Università di Napoli e di diventare uno dei maggiori rappresentanti dell'Accademia degli Investiganti. Avvenne, infatti, che durante un suo soggiorno a Napoli la «famosa Accademia Indagatrice, la quale avea già dalla fama inteso il di lui nome, avuta la notizia della di lui presenza in quell'insigne Città, lo volle in ispeciale maniera riconoscere, ed onorare».³³ Questa accademia, fondata a Napoli nel 1650 e soppressa dal Viceré di Napoli Pedro Antonio de Aragón nel 1668,³⁴ era di ispirazione antiaristotelica e solita a «indagare gli effetti della natura, per iscoprire le lor cagioni, ed esercitarsi nella Fisica Sperimentale».³⁵ A questo rinnovamento culturale il vescovo aderì con posizioni ideologiche molto vicine a quelle del filosofo Descartes (con cui era in contatto epistolare) e, per certi versi, anticipatorie del pen-

²⁹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 108.

³⁰ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 101.

³¹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 108.

³² TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 115.

³³ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 117.

³⁴ FISCH, M.H. (1953). «The Academy of the Investigators». In: ASHWORTH UNDERWOOD, E. (ed.), *Science, Medicine and History*. London: Oxford University Press, vol. 1.

³⁵ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 117.

siero vichiano, secondo cui la scienza è una costruzione della mente umana e la realtà può essere osservata solo sperimentalmente.³⁶

Su questi argomenti, nel 1663 pubblicò un lavoro inedito sulla dottrina della probabilità, *Apologema pro Antiquissima et Universalissima Doctrina de Probabilitate*, che fu immediatamente collocato nell'*Indice dei libri proibiti*,³⁷ mentre nel 1670 diede alla luce *Mathesis biceps* che, oltre a essere riconosciuto come una delle enciclopedie più complete delle scienze matematiche pubblicate nel XVII secolo, secondo il matematico Donald Knuth rappresentò il primo studio scientifico in cui si espone per la prima volta il principio del sistema binario.³⁸ Per tutti questi aspetti e nonostante l'abito cistercense, per la chiesa cattolica egli rimaneva un personaggio alquanto ingombrante, poiché per il vescovo spagnolo finanche la teologia poteva configurarsi come uno dei tanti ambiti della scienza dimostrabile con l'applicazione di regole scientifiche. Questa posizione portò l'ambiente ecclesiastico a guardare il religioso con sospetto, tant'è che agli inizi del XX secolo nell'*Enciclopedia cattolica* Caramuel era ricordato sia come un erudito che pubblicò tanto (non meno di 260 opere su argomenti quali grammatica, poesia, oratoria, matematica, astronomia, fisica, politica, diritto canonico, logica, metafisica, teologia e ascetismo), ma con poco valore permanente, che come colui che amava formulare e difendere nuove teorie morali al limite dell'eretismo. Fra queste opere valga per tutte l'esempio di *Theologia moralis ad prima atque clarissima principia reducta* (Lovanio 1643), dove cercò di risolvere problemi teologici con regole matematiche, tanto da ottenere da Sant'Alfonso de' Liguori l'appellativo di «Principe dei lassisti».³⁹

Oramai alla soglia dei settant'anni, Caramuel fu nominato vescovo di Vigevano, vicino Milano, per intervento dei re di Spagna che, già con Filippo IV di Asburgo, si erano costantemente interessati allo stato del cistercense.⁴⁰ Durante il regno di Carlo II di Asburgo⁴¹ e per disposizione del papa Clemente X, lo spagnolo lasciò la diocesi di Campagna e Satriano e il 27 settembre 1673 fece

³⁶ BADALONI, N. (1961). *Introduzione a Giovan Battista Vico*. Milano: Feltrinelli, p. 52.

³⁷ FLEMING, J.A. (2006). *Defending probabilism...*, *op.cit.*

³⁸ KNUTH, D. (1997). *The Art of Computer Programming. Seminumerical Algorithms*. Massachusetts: Addison-Wesley, vol. 2.

³⁹ O'NEIL, L.F. (1908). «Juan Caramuel y Lobkowitz». In: *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, vol. 3. <https://www.newadvent.org/cathen/03329c.htm>

⁴⁰ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 122.

⁴¹ WESTFALL, R.S. (1995). «Caramuel y Lobkowitz, Juan». In: VAN HELDEN, A.; BURR, E. (ed.). *The Galileo Project*. Rice University. <http://galileo.rice.edu/Catalog/NewFiles/caramuel.html>

il suo ingresso in Vigevano.⁴² Qui rimase nove anni, fino alla morte, non senza ammonizioni da parte della chiesa cattolica sui suoi interessi per la ricerca sperimentale. Alcune fonti, infatti, riportano nel 1677 una visita al patriarca da parte di tre membri della facoltà teologica dell'Università di Lovanio per convincerlo a ritrattare alcune sue posizioni che, di lì a un anno, lo spagnolo avrebbe pubblicato nel suo trattato sull'*Architectura civil recta, y obliqua*.⁴³

IL DISEGNO DELLA FACCIATA: UN PROBLEMA DI GEOMETRIA ELEMENTARE

A Vigevano, Caramuel ebbe modo di interessarsi al progetto architettonico per la nuova facciata della cattedrale di Sant'Ambrogio, che prospettava sulla rinascimentale e oblunga Piazza Ducale, costruita fra il 1492 e il 1494 sullo spiazzo dell'antico mercato, forse su progetto di Bramante,⁴⁴ e che «ridotta a forma di Teatro era una delle più belle e nobili di Lombardia» (fig. 3a-3c).⁴⁵

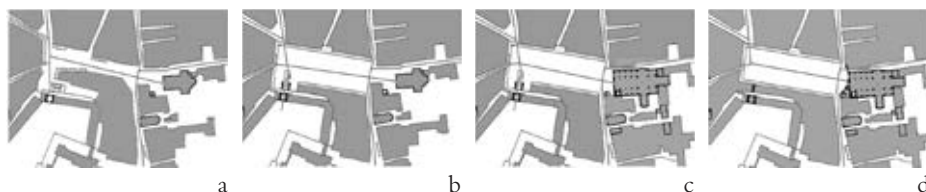


Figura 3. Trasformazioni della Piazza Ducale a Vigevano (planimetrie di G. Stoppino; disegno della viabilità di O. Zerlenga).

Prima di sottoporre ad analisi grafica di tipo geometrico il progetto, appare interessante riportare per esteso la minuziosa descrizione dell'idea e dell'intervento operato sulla preesistente piazza dal religioso così come formulata da Jacopo Antonio Tadisi al *Capo xxxii* della «Memoria», intitolato *Ingresso di Caramuele in Vigevano. Sua piissima Vita. Sua Vigilanza sul gregge a se commesso. Opere insigni di lui*.

⁴² TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 125.

⁴³ FLEMING, J.A. (2006). *Defending probabilism...*, *op. cit.*; O'CONNOR, J.J., ROBERTSON, E.F. (2010). «Juan Caramuel y Lobkowitz»..., *op. cit.*

⁴⁴ VITALE, D. (1983). «Vigevano». In: GAMBÌ, L. (ed.). *Città da scoprire. Guida ai centri minori. Italia settentrionale*. Milano: Touring Club Italiano, vol. 1, pp. 120-131.

⁴⁵ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 125.

Or la sua Chiesa reale, cioè il Duomo [di Vigevano] avea una notevole sconciatura, la quale se nol rendea deforme, lo rendea però men Maestoso, e men bello. Ne porrò sotto l'occhio la descrizione, acciocchè spicchi maggiormente l'antico difetto, e la correzione fattane da Giovanni. Vanta Vigevano, come dissi, una gran Piazza quadrilunga con portici a colonnato. In faccia di essa, non di prospetto affatto retto, ma obbliguo piuttosto, e declinante alquanto verso una parte, è piantata la fabbrica del Duomo, la quale per corrispondenza alla facciata riusciva bieca e distorta. Aprivansi in essa tre porte, e non più. Collaterale al sinistro fianco del Duomo giace una strada ad esso lui parallela. Poco discosta dal destro fianco di esso giace un'altra strada, la qual divarica dal lato stesso, e forma con esso lui un ottusangolo, il di cui vuoto è riempito tutto di case. E chi non vede una tal positura di Duomo, e situazione di porte fare una notevole deformità all'occhio di chi si trovi in fondo della gran Piazza? Ora Giovanni che fece? Descrisse in carta, e mise in opera una nuova e prodigiosa facciata, con cui raddrizzò l'obliquità del gran Tempio, e la collocò a dirimpetto della medesima, Piazza con ottima prospettiva, e sommamente gradevole agli occhi. Alzò pertanto un muro, che con l'antico ideale formava un angolo isoscele, la di cui base interiore a dilettevole inganno dell'occhio riempì con vario ornata. In esso aprì cinque porte, una in mezzo, con due più piccole laterali, per cui s'entra nel Duomo. Una discosta più, per cui s'entra in una delle due strade, e l'altra corrispondente a questa, per cui s'entra in una Cappella, ove conservansi l'ossa de morti, posta frammezzo il Duomo, e l'altra strada.⁴⁶

Tadisi commenta anche l'intervento dello stesso sulla piazza (fig. 3c-3d):

Ne fece però un'altra assai utile e decorosa. Stendevasi quasi in fino alla metà della Piazza un magnifico e sontuoso Scalone, per cui salendo senz'accorgersene ancor le carrozze si entrava nel sopraddetto Ducale Palagio, e appena conoscevasi la salita con grato inganno de' piedi. Questo Scalone interrompeva la continuazione del colonnato, da cui è cinta tutta all'intorno con vaghi portici la bella piazza, e si toglieva a lei bellezza e maestà, che risulta dall'ordine successivo delle colonne e del portico. Gli venne in cuore la voglia di togliere questo disordine con isplanar lo Scalone, e appianare il passeggio, con la continuità del Porticale. Ma perchè il Palagio era del Re di Spagna fece a lui ricorso, e n'ebbe l'approvazione, e la licenza, cosicché spianato lo scalone, e provedutosi al bisogno in altro modo, si diede compimento al colonnato.⁴⁷

⁴⁶ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 128.

⁴⁷ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 130.

Sulla base di questa minuziosa descrizione del progetto è doveroso affermare che, prima di chi scrive, già altri hanno riconosciuto in questo intervento la volontà da parte di Caramuel di aver cambiato il valore simbolico di questo vuoto urbano: non più ingresso al potere civile del castello (costruito da Luchino Visconti fra il 1345-50 e poi residenza estiva degli Sforza, dove nacque Filippo Maria ovvero Ludovico il Moro), ma al potere ecclesiastico della cattedrale.⁴⁸ Prima dell'intervento dell'ecclesiastico, infatti, la piazza presentava una prevalente direzione di attraversamento, quella trasversale (in direzione N-S) di accesso al castello sforzesco, ritenuta di spettacolare preparazione prospettica all'ingresso al castello,⁴⁹ mentre quella longitudinale (in direzione E-O) di ingresso alla cattedrale di Sant'Ambrogio era inibita dalla posizione decentrata della chiesa (fig. 3c). Rispetto alla situazione originaria, che delineava due assi di percorrenza fra loro pressoché ortogonali, egli concepì un nuovo assetto spaziale per risolvere il problema geometrico di due direzioni non coassiali da raccordare: l'asse longitudinale e decentrato della cattedrale di Sant'Ambrogio e la direzione longitudinale della piazza, ora individuata dal vescovo-architetto come asse simbolico della nuova prospettiva sulla cattedrale ma, al contempo, capace di restituire la piazza come centro civile e sociale della città.⁵⁰ Per realizzare la sua idea, Caramuel eliminò la monumentale rampa di accesso al castello (che aggettava in piazza creando lungo la direzione N-S una visuale privilegiata di accesso), completò il portico sui tre lati opposti alla cattedrale (rafforzando l'idea albertiana di piazza come rimando ideale al *forum* dell'antichità classica) e, dinnanzi alla chiesa, concepì un artificio scenografico per chiudere il vuoto urbano e correggere il disallineamento. Il risultato finale fu quello di una piazza oblunga con una percorrenza longitudinale privilegiata in direzione E-O e un unico fulcro visivo: la nuova facciata della cattedrale di Sant'Ambrogio (fig. 3c-3d).

Per eseguire fisicamente e simbolicamente questo attrattore visivo-percettivo, egli dovette ripensare l'intero prospetto della cattedrale in quanto,

⁴⁸ BERGHOEF, V. (1964). «Les origines de la place ducale de Vigevano». *Palladio, Rivista di Storia dell'Architettura*, XIV, ott.-dic., pp. 165-178; LOTZ, W. (1974). «La piazza ducale di Vigevano, un foro principesco del tardo Quattrocento». In: *Studi Bramanteschi, Atti del Congresso Internazionale Milano-Urbino-Roma*. Roma: De Luca, pp. 205-221; MOROLLI, G. (1987). «Vigevano. Piazza Ducale». In: BORSI, F.; PAMPALONI, G. (eds.). *Monumenti d'Italia. Le piazze*. Novara: De Agostini, pp. 100-105.

⁴⁹ STOPPINO, G. (1993). «La piazza Ducale di Vigevano». *Spazio e Società*. Roma: Gangemi, n. 64, pp. 60-71.

⁵⁰ PAGLIARDINI, P. (2012). «Il capolavoro di Caramuel: la facciata della cattedrale di Vigevano». *Il Covile*. Anno XII, n. 692, 2012, pp. 1-9.

come già anticipato, l'asse longitudinale della chiesa non era coassiale con quello della piazza. Sorta su una preesistente chiesa con campanile risalente forse al XII secolo, una nuova chiesa fu costruita fra il 1360 e il 1370 (fig. 3a-3b).⁵¹ Divenuta sede vescovile nel 1529, essa fu ulteriormente rinnovata nel suo impianto a croce latina con tre navate su progetto bramantesco dell'architetto Antonio da Lonate. I lavori si conclusero nel 1606⁵² ma anche questo nuovo assetto non risolse l'imbarazzo prospettico della piazza, il cui asse visuale terminava verso una cattedrale la cui facciata appariva in posizione arretrata e decentrata (fig. 3c).

Al suo arrivo a Vigevano, e data la formazione e vasta erudizione di Caramuel in matematica e geometria, al vescovo spagnolo non poté passare inosservata questa intollerante eccentricità sulla quale era doveroso intervenire. Sulla base delle sue notevoli conoscenze in geometria elementare e, soprattutto, in architettura militare bastionata dove la coeva trattatistica intendeva il progetto della difesa come un problema geometrico dimostrabile⁵³ e nel cui campo egli aveva manifestato anni addietro una notevole conoscenza teorico-pratica durante gli assedi di Lovanio, Frankendal e Praga, il vescovo-architetto mise mano al progetto per la Piazza Ducale. È dunque lecito immaginare l'oramai anziano vescovo che, armato di compasso e squadra e sulla base del rilievo architettonico della piazza eseguito nel corso del XVII secolo,⁵⁴ appare assorto nello svolgimento di un problema di geometria euclidea per trovare il modo di rendere coassiale la nuova facciata della cattedrale di Sant'Ambrogio con la direzione longitudinale della piazza.⁵⁵

La nuova facciata della chiesa fu costruita fra il 1680 e il 1684⁵⁶ e pensata da Caramuel come parte di una superficie cilindrica, una quinta scenica generata da un raccordo concavo con la piazza e rivolto verso di essa (figg. 4a e 4b). L'an-

⁵¹ MARINO, N.; PERANI, G.; VERGANI, C. (2001). «Duomo di Vigevano». Scheda SIRBeC. Lombardia Beni Culturali. www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/PV110-00027/

⁵² VITALE, D. (1983). «Vigevano»..., *op. cit.*, p. 126.

⁵³ ZERLENGA, O. (1996). «Il disegno della difesa bastionata: un problema geometrico dimostrabile». In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Dal Barocco al Razionalismo. Studi di architettura*. Napoli: ESI, pp. 181-193; ZERLENGA, O. (1997). «Del modo di disegnar le piante delle fortezze secondo Euclide...». In: CIGOLA, M.; FIORUCCI, T. (eds.). *Il disegno di progetto dalle origini al secolo XVIII*. Roma: Gangemi, pp. 122-125.

⁵⁴ LOTZ, W. (1974). «La piazza ducale di Vigevano...», *op. cit.*, pp. 205-221.

⁵⁵ GASPERUZZO, F. (2018). «Il Duomo di Vigevano: il progetto obliquo della facciata caramueliana». In: *Rappresentazione/Materiale/Immateriale* (a cura di R. Salerno, R.). 40° Convegno internazionale dei docenti della Rappresentazione UID. Roma: Gangemi, pp. 581-586.

⁵⁶ VITALE, D. (1983). «Vigevano»..., *op. cit.*, p. 127.

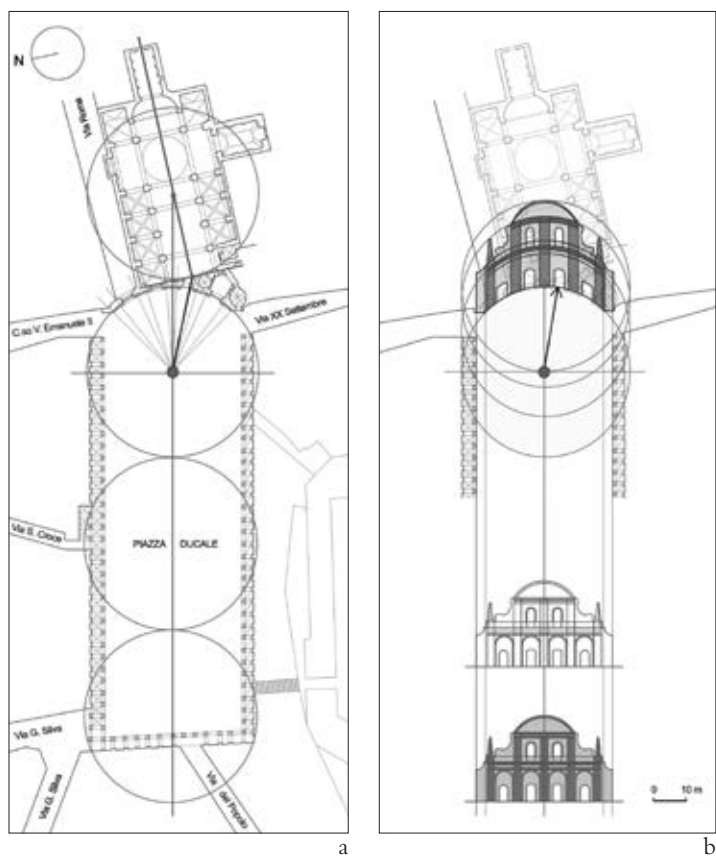


Figura 4a. Costruzione geometrica per risolvere il decentramento visuale fra la facciata della chiesa e la piazza. Figura 4b. Studio dei rapporti altimetrici della nuova facciata della cattedrale di Sant' Ambrogio (disegni di V. Cirillo).

damento concavo, e non convesso, fu tale da ampliare l'idea visivo-percettiva di vuoto urbano che 'entrasse' nella chiesa. La facciata cilindrica doveva pertanto configurarsi come fronte coassiale rispetto all'asse longitudinale E-O della oblunga piazza rettangolare. Tuttavia, la condizione planimetrica della preesistente chiesa, così decentrata lateralmente rispetto all'asse della piazza, non soltanto rendeva impossibile la coassialità fra piazza e chiesa ma comportava anche un'ulteriore scelta nel progetto dell'ecclesiastico, decisamente ardita: impostare l'asse di simmetria bilaterale del prospetto su un pieno e non sul vuoto del portale d'ingresso alla chiesa come la tradizione classica avrebbe voluto (fig. 4b).

Il disegno della facciata, di certo all'attualità non 'eccezionale' dal punto di vista dei coevi registri figurativi e frutto di più interventi successivi che impediscono di riconoscere il vero disegno dello spagnolo, secondo la critica architettonica contemporanea è manchevole di «qualsiasi traccia di una tradizione di "scuola", [e] si definisce quale tipica opera di un architetto dilettante; soluzioni simili si trovano fuori d'Italia nel St. Peter Cornhill di Chr. Wren e nel "zweites Exempel einer Kirche" del Goldmann».⁵⁷ Modificata dal restauro condotto da G. Moretti nel 1910, che sostituì le volute laterali con due obelischi, ampliò le finestre e cambiò gli architravi dei portoni,⁵⁸ la nuova facciata restituì un fronte simmetrico con quattro aperture collocate al primo ordine e due grandi finestroni al secondo (fig. 5c). Dei quattro passaggi, i due laterali immettevano in spazi all'aperto: a destra, in un ambiente-filtro di connessione con la chiesa e sul quale affacciava parte della preesistente facciata; a sinistra, nella strada laterale che lambiva il fianco della chiesa, oggi via Roma. Quelli centrali, invece, introducevano rispettivamente nella navata laterale sinistra e in quella principale della cattedrale. In relazione al numero delle porte aperte in facciata, nella sua descrizione Tadisi ne indica cinque anziché quattro, includendo in questo numero anche una porta situata all'estremità destra della nuova facciata, che dava accesso «in una Cappella, ove conservansi l'ossa de morti».⁵⁹ All'attualità, questa porta non è rinvenibile ma nei rilievi architettonici è possibile identificarla con l'apertura di servizio all'attuale fonte battesimale a pianta ottagonale, posta nello spessore derivante dall'elemento di raccordo della nuova facciata con la quinta urbana situata sull'odierna via XX Settembre (fig. 4a).

Planimetricamente, la progettazione della nuova scena urbana non modificò il flusso viario delle strade, storicamente inserite nella struttura anulare e radiale del centro urbano (fig. 3a) e passanti sia dinnanzi alla cattedrale (attuale corso Vittorio Emanuele II) che all'estremo opposto della piazza (attuali via Silva e via del Popolo). Né tanto meno l'immagine complessiva della piazza, che rimase legata a quella di una cittadina rurale e medievale (figg. 5a e 5b). Infatti, nell'intento di mantenere una continuità urbana, l'altezza del primo ordine di questa quinta fu uniformata a quella dei fronti porticati.

⁵⁷ DE FERRARI, A. (1976). «Juan Caramuel y Lobkowitz»..., *op. cit.*

⁵⁸ BONZANINI, M. (1965). *Relazioni di restauro della facciata del duomo di Vigevano*. Vigevano; DE BERNARDI FERRERO, D. (1965). «Il Conte Iuan Caramuel di Lobkowitz, vescovo di Vigevano, architetto e teorico dell'architettura». *Palladio, Rivista di Storia dell'Architettura*, 15/1-4, pp. 91-110.

⁵⁹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, *op. cit.*, p. 128.



a



b



c

Figura 5a. Piazza Ducale a Vigevano in una vista attuale dall'alto (foto di Francobellofoto). Figura 5b. Prospettiva centrale sulla nuova facciata della cattedrale di Sant' Ambrogio (foto di Città di Vigevano). Figura 5c. Facciata attuale della cattedrale di Sant' Ambrogio (foto di Full Travel.it).

L'unico elemento che sovrastò questa quota fu la parte centrale della quinta, consistente in un ordine sormontato da un timpano curvilineo e raccordato al sottostante con volute laterali. L'effetto finale fu quello di uno stacco visuale, innalzando questo componente architettonico sia come facciata della chiesa che come fulcro percettivo della piazza. In tal senso, secondo l'analisi che qui si propone, la nuova quinta realizzata da Caramuel diventava funzionale a due obiettivi: il primo, riconfigurare la facciata della cattedrale come sfondo prospettico della piazza attraverso la parte centrale a doppio ordine architettonico; il secondo, raccordare questo prospetto alla piazza attraverso le 'ali' laterali del primo ordine aventi comune altezza con i fronti porticati.

Dal punto di vista geometrico (fig. 6), la quinta scenica progettata dal vescovo è parte di un settore cilindrico avente per base una circonferenza, il cui centro giace sull'asse longitudinale della piazza e di cui è possibile identificare una coppia di assi passanti per la suddetta direzione e per la trasversale fra i due fronti porticati.

Per costruire questo fronte circolare, egli traccia un arco di circonferenza γ tangente alla preesistente facciata della cattedrale all'altezza del portale di accesso alla navata laterale sinistra nel punto P_2 e avente per centro C il punto d'intersezione fra l'asse longitudinale a_1 della piazza e la parallela a_3 , all'asse a_2 della chiesa passante per il punto P_2 . Questa circonferenza passa per altri due punti notevoli del progetto: P_1 , estremo della quinta urbana sull'attuale via Roma, e P_3 , tangente al muro esterno della «Cappella delle Ossa». Rispetto al punto P_1 , la quinta circolare viene prolungata a sinistra, raccordandosi con il fronte urbano di corso Vittorio Emanuele II e accogliendo al suo interno il costruendo portale di passaggio dalla piazza nell'attuale via Roma. A destra, invece, questa nuova parte di quinta urbana va progressivamente allontanandosi dalla preesistente facciata della cattedrale, creando uno spessore in cui Caramuel dispone il raccordo con il varco di accesso alla navata centrale e tre ambienti diversi: il primo a pianta esagonale e gli altri due (già citati) corrispondenti allo spazio-filtro a cielo aperto e alla «Cappella delle ossa», oggi fonte battesimale. In relazione alla pianta ottagonale di quest'ultima e alla sua posizione esterna al muro della preesistente facciata della chiesa, potrebbe qui formularsi l'ipotesi di un precedente battistero poi inglobato nella chiesa dall'intervento dell'ecclesiastico (fig. 3c).

Così configurata, questa nuova facciata rinvia a quella progettata e realizzata nel 1660 dal sacerdote teatino Guarino Guarini (Modena, 1624-Milano, 1683) per la chiesa della Santissima Annunziata a Messina, distrutta in parte dal sisma del 1908. Anche in questo caso l'orientamento dello spazio

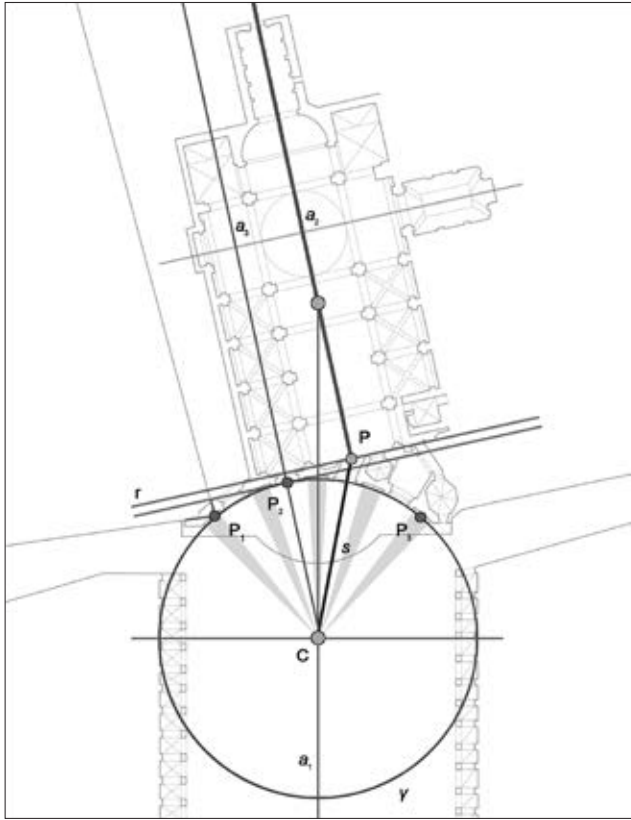


Figura 6. Costruzione ideata per risolvere il duplice problema del decentramento tra facciata e piazza e dell'ingresso dalla piazza alla navata centrale della cattedrale di Sant'Ambrogio in Piazza Ducale a Vigevano (disegno di V. Cirillo).

esterno rispetto al precedente assetto della chiesa dovette suggerire a Guarini l'utilizzo di un raccordo concavo con l'inserimento del campanile all'interno dello spessore che si era venuto a creare. Il disegno di pianta e facciata della chiesa della Santissima Annunziata, *Tav. 28*, fu pubblicato una prima volta nel 1686 nella raccolta denominata *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica inventati, e delineati dal padre D. Guarino Guarini* e nel 1737 nell'edizione completa di testo e tavole del suo celebre trattato *Architettura civile*.⁶⁰ Non

⁶⁰ CARBONERI, N.; TAVASSI LA GRECA, B. (1968). *Guarino Guarini. Architettura civile*. Milano: Il Polifilo, p. 456.

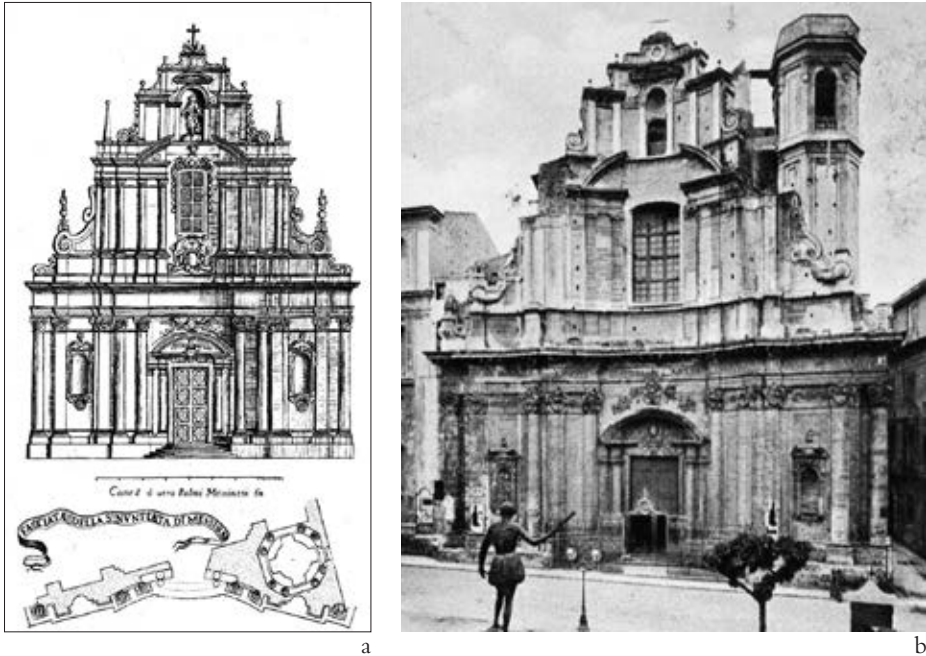


Figura 7a. Disegno di progetto per la facciata della chiesa della Santissima Annunziata a Messina di Guarino Guarini. Figura 7b. Foto d'epoca prima del terremoto del 1908 (foto da Wikimedia).

sappiamo se Caramuel avesse potuto accedere a questi disegni prima della loro pubblicazione, avvenuta solo dopo la sua morte; fatto sta che la comune formazione geometrico-matematica dei due religiosi li aveva condotti a soluzioni analoghe per risolvere il progetto della facciata di una chiesa dato il preesistente e articolato contesto ambientale (fig. 7).

Ritornando alla nuova facciata della cattedrale di Vigevano progettata dal vescovo spagnolo, così definita, essa risulta scandita da un ritmo alterno di nove settori radiali in cui giacciono i quattro accessi suddetti (fig. 6). Al primo ordine, cinque coppie di lesene di ordine dorico-corinzio si alternano ai quattro portali di accesso, tutti sormontati da timpani curvilinei spezzati e inquadrati da archi modanati apparentemente a tutto sesto ma in realtà, poiché giacenti in una superficie cilindrica, da curve del quarto ordine. Dei quattro fornic, quelli interni sono attualmente sormontati da piattabande leggermente arcuate mentre gli esterni da archi rettilinei spezzati. Al secondo ordine, invece, alle tre coppie di lesene di ordine dorico-corinzio si alternano due finestrone arcuati con balaustre. Analogamente, anche il timpano curvilineo di chiusura della

facciata è una curva del quarto ordine. Dal punto di vista dell'apparato decorativo, come già affermato da altri, «gli elementi di dettaglio sono disegnati e realizzati in maniera tradizionale, secondo i principi di impronta classicista che lo stesso Caramuel direbbe pertinenti all'*Architectura recta*».⁶¹

L'ecclesiastico non vide compiuta la sua opera. Nel 1680 divenne cieco a un occhio perché «impallidiva quattordici ore ogni giorno sui libri sagri e profani» e, nascondendo questa condizione «acciocché non mi dicessero il Vescovo guercio», nel 1681 perse definitivamente la vista a entrambi gli occhi.⁶² Morì l'otto settembre 1682 a Vigevano all'età di 76 anni dopo che una «febbre maligna [...] in pochi dì lo ridusse agli estremi».⁶³ I suoi funerali furono solenni.

Si sparse la fama di questa morte per tutto il mondo, e il mondo Letterario fece le doglienze meritate da quell'Illustre Soggetto. Molte Università di Europa gli celebrarono solennissimi funerali testimoni del gran concetto in cui era appresso loro. Esse furono quelle di Lovanio, di Parigi, della Sorbona, di Salamanca, di Alcala, di Conimbria, di Baeza, di Granata, e del Collegio maggior di Siviglia. In Vienna poi nel gran Duomo addobato con superbissimo apparato gli fu prestato lo stesso pietoso Ufficio con l'intervento delle Imperiali Persone.⁶⁴

Non avendo nominato eredi, la sua biblioteca, «consistente in libri stampati e manoscritti, in istromenti matematici, e tavole scolpite in rame [e] valutata in dodici mila scudi», andò dispersa.⁶⁵ Juan Caramuel y Lobkowitz, vescovo di Vigevano, fu sepolto nella cattedrale di Sant'Ambrogio, dove un epitaffio inciso su una lapide in marmo nero con caratteri d'oro ne ricorda l'operato.⁶⁶ Negli ultimi anni della sua vita, e «a sue spese»,⁶⁷ egli si era dedicato alla risoluzione di un complesso problema di geometria elementare che, a dispetto delle regole usuali della tradizione classica, avrebbe restituito la Piazza Ducale come un'unità spaziale orientata alla centralità del potere ecclesiastico e dimostrato il credo di tutta una vita: quale ambito della scienza, l'assunto teologico della superiorità 'celeste' rispetto a quella 'terrena' era risolvibile con il ricorso a regole geometrico-matematiche.

⁶¹ IURILLI, S. (2014). *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura...*, op. cit., p. 121.

⁶² TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., pp. 132-133.

⁶³ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 134.

⁶⁴ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., pp. 135-136.

⁶⁵ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 137.

⁶⁶ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 136.

⁶⁷ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 129.

L'ACCESSO OBLIQUO ALLA NAVATA CENTRALE
E LA LAMINA III DEL TRATADO VI

«Perché non rechi ad alcun maraviglia, che un Prelato la faccia da Architetto, non sarà qui fuor di proposito l'accennare, quant'ei valesse in una tal nobilissima Facoltà». ⁶⁸ Così Tadisi giustifica questa stranezza ai lettori, asserendo che Caramuel non fosse soltanto dotto nelle teorie architettoniche formulate da Vitruvio, Palladio, Serlio, Vignola, ma «che ancor esso con l'ajuto dell'altre sue Scienze Filosofiche e Matematiche a maggior perfezione ha affinata e promessa» ⁶⁹ e che, per questo motivo, allorquando «gli Architetti, i quali nell'anno 1715 ebbero a travagliare intorno alla fabbrica della gran Cupola alzata in Duomo, e presentemente compiuta, confessarono ingenuamente, che ad altri fuorché a Giovanni non potea venire in capo una così difficile e nobile invenzione da loro appellata *Un miracolo di Architettura*». ⁷⁰

Quale intellettuale attivo nei campi della teologia e filosofia così come delle scienze matematiche e astronomiche, egli stampa a Vigevano nel tardo 1678 il suo trattato sull'*Architectura civil recta, y obliqua*, che si integra con difficoltà nella tradizione classica della trattatistica architettonica risentendo di quella tendenza verso uno sperimentalismo scientifico a lui tanto congeniale. Le critiche non mancano, soprattutto dal suo contemporaneo Guarino Guarini tanto che, nel celebrarne la vita, Tadisi così commenta:

[...] ma perché non ogni cosa piace a tutti, così benché quest'Opera abbia incontrati degli Approvatori assai, come sono il Sig. Cavaliere Ferdinando Bibiena Architetto celebratissimo, il Sig. D. Francesco Maria Biacca nel suo *Trattenimento Istorico*; pure incontrò disapprovatore il P. Guarini Cherico Regolare che nella sua *Architettura* l'impugna intorno all'invenzione del fabbricare obliquo, benché al trat. 3. cap. 10. [23] il loda giustamente, e comenda. ⁷¹

Il trattato di Caramuel è noto per proporre un nuovo sistema di classificazione teorica, quello dell'architettura 'obliqua' oltre a quello della 'retta'. Come già affermato da altri, «l'*Architectura obliqua* è indicata come arte delle trasformazioni geometriche che “genera ellissi dai cerchi e corpi ovali dai globi”, quando vengono meno le condizioni di ortogonalità che governano

⁶⁸ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 136.

⁶⁹ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 128.

⁷⁰ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita...*, op. cit., p. 129.

⁷¹ *Ibidem*.

il disegno dell'architettura 'retta': se il piano d'imposta della costruzione s'inclina, come nel caso di pendii o scale, o il fronte s'incurva, come negli impianti circolari o ellittici, l'ordine non deve restare imperturbato ma seguire senza pregiudizi la natura geometrica dello spazio». ⁷² Il religioso coltivò questo tema per più di cinquant'anni, così come egli afferma nella sua *Architectura civil recta, y obliqua* nel *Tratado VI*, da quando nel 1624 in Spagna ebbe modo di osservare l'architettura di una bellissima cappella. Da allora iniziò a riflettere e scrivere su questo argomento e, dal 1635, a far incidere le tavole in ogni luogo dove fosse stato (Bruxelles, Lovanio, Anversa, Vienna, Praga, Roma, Campagna) fino a Vigevano:

Empecé a escribir y delinear estas Ideas allá en España, siendo mozo, ano 1624, con ocasion de una hermosa capilla que en nuestro Monasterio se erigia; y ahora me hallo harto viejo, y siempre la voy perfeccionando. Desde el ano 1635 se han ido entallando y gravando estas laminas; algunas en Bruselas, en Lovayna y Amberes. Otras en Viena de Austria. Muchas en Praga. En Roma, en Campaña y Otranto. Y ahora, después de cuarenta y tantos años, se van acabando de ordenar y esculpir en Milan, y Vigevano; donde he hecho exercito esta Architectura Obliqua en el frontespicio de mi Iglesia. ⁷³

A parere di chi scrive, contrariamente a tanti e come già anticipato, si ritiene che il progetto di Caramuel sia degno di nota non soltanto per il respiro urbano, scenografico e simbolico che questo intervento comportò alla preesistente Piazza Ducale, quanto per il valore positivamente 'eretico' del disegno architettonico della facciata. L'interpretazione che qui si propone restituisce l'intervento dello spagnolo per la nuova facciata della cattedrale di Sant'Ambrogio come improntato alla teoria dell'architettura obliqua e muove dalla considerazione, basata sulla lettura del *Tratado VI* dell'*Architectura civil recta, y obliqua*, che questa trasgressiva idea interessi tanto i registri figurativi dei prospetti quanto gli impianti planimetrici. In tal senso, l'idea di un'architettura obliqua da lui proposta è una soluzione ammissibile al pari

⁷² IURILLI, S. (2014). *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura...*, op. cit., p. 10.

⁷³ «Ho cominciato a scrivere e abbozzare queste idee in Spagna, da giovane, nel 1624, in occasione di una bella cappella che fu eretta nel nostro monastero; e ora sono molto vecchio e lo perfeziono sempre. Dal 1635 questi fogli sono stati intagliati e incisi; alcuni a Bruxelles, a Lovayna e ad Anversa. Altri a Vienna in Austria. Molti a Praga. A Roma, in Campagna e Ottranto. E ora, dopo una quarantina d'anni, vengono ordinati e scolpiti a Milano e Vigevano; dove ho realizzato questa Architettura Obliqua nella parte anteriore della mia chiesa». CARAMUEL, J. (1678). *Architectura civil recta, y obliqua...*, op. cit., VI, 2.

della 'retta' per risolvere particolari condizioni. Nel caso dello studio per la nuova facciata della cattedrale di Vigevano (figg. 4 e 6), la soluzione geometrica che il vescovo adotta per migliorare il disallineamento fra l'asse a_1 della piazza e quello a_2 della chiesa fonda su un'originale soluzione non tradizionalista di raccordarli attraverso una direzione obliqua s passante per il centro C della circonferenza γ di supporto alla quinta e il punto di mezzeria P del varco di accesso alla navata principale della chiesa, al contempo punto d'intersezione fra la direzione r della preesistente facciata e l'asse longitudinale a_2 della suddetta navata.

Inoltre, per riconquistare prospetticamente la vista centrale della chiesa, pur entrando in essa da una posizione decentrata, Caramuel ricorre ancora una volta al principio dell'architettura obliqua in deroga alla tradizione classica. In tal senso, egli risolve un nuovo problema di geometria elementare e, invece di modellare il varco con una sezione retta – operazione che avrebbe accentuato il decentramento dell'asse prospettico verso l'altare – utilizza un taglio obliquo per riconquistare il suddetto asse. Con questa soluzione, utilizzata peraltro anche da Guarini nella già citata chiesa della Santissima Annunziata a Messina (fig. 7a), il vescovo utilizza la tradizione spagnola del cosiddetto *arcos en esviaje*, una deviazione obliqua o inclinazione di un muro, arco o volta rispetto, che richiama nel suo trattato sull'*Architettura civil recta, y obliqua* e rappresenta nella lamina III del *Tratado VI* dove disegna la pianta di una chiesa a tre navate con abside centrale, nei cui intercolumni e nel cui muro del fronte principale apre dei varchi non retti ma obliqui (fig. 8b). La lamina III, denominata *Planta de un Templo, en que se exercita todo genero de Obliquidad*, viene commentata nell'articolo IV del *Tratado IX*, dove «se ilustran y declaran brevemente las Laminas, Dibuxos, Figuras y delineaciones, que en este Tercer tomo se ponen» e dove Caramuel afferma:

Mucho de lo que vees, hallaras puesto en obra en el Escorial, Idea del Rey Don Philippe II. mucho en algunos Templos: y principalmente en los de la Religion Cisterciense porque en nuestra Orden la Theologia a corrido dada de las manos con la Mathematica; y principalmente con la Architectura. En solo el Monasterio de la Espina, fundacion del Emperador D. Alonso, donde, aunque indigno, recibí el Santo Habito, y professe, se veen y admiran las V[B]ovedas y Arcos Obliquos (o como el Vulgo dice, en viaje [esviaje]) que en esta Lamina se representan.⁷⁴

⁷⁴ «Trattato IX. Si illustrano brevemente le tavole, i disegni, le figure, che in questo terzo Tomo sono inseriti». «Tavola III, *Pianta di un tempio, in cui vengono esercitati tutti i tipi di obliquità*. Molto di ciò che vedrai, lo troverai messo in opera nell'Escorial, idea del re Don Filippo II,

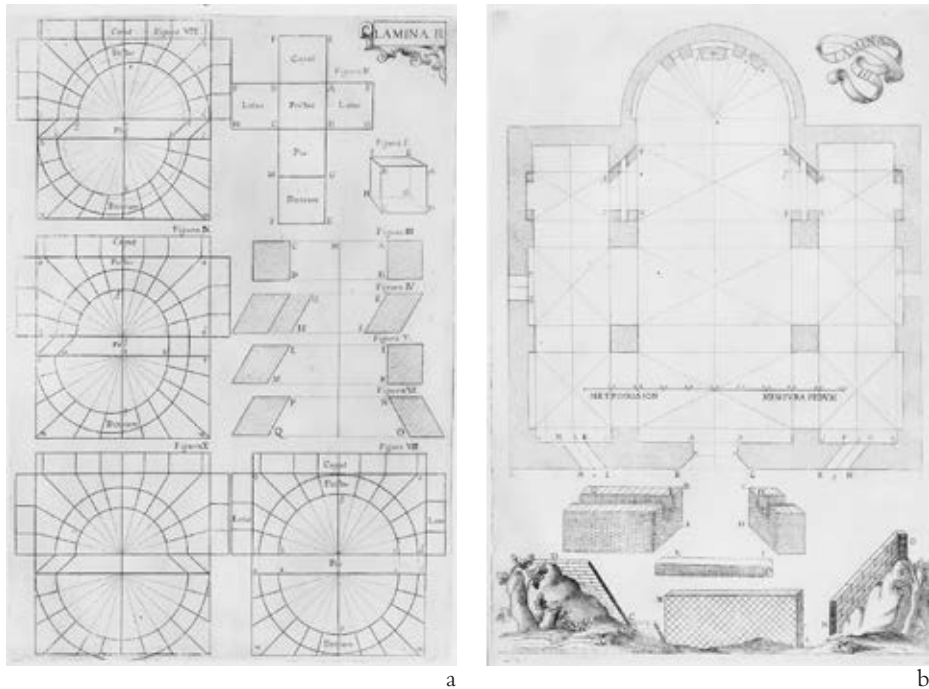


Figura 8a. Lamina II. *De la obliquidad de los muros*. Figura 8b. Lamina III. *Planta de un templo, en que se exercita todo gennero de obliquidad*. Juan Caramuel y Lobkowitz, *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano, 1678.

Quanto richiamato dal trattatista trova riferimento nel *Tratado de arquitectura sobre el arte de cortar la piedra* di Alonso de Vandelvira (Úbeda, 1544-Cádiz, 1626), realizzato fra il 1575 e il 1591, e nella più generale tradizione spagnola del taglio della pietra che, già dal medioevo, aveva fondato il suo operato su strumenti e metodi geometrici per gestire forme complesse dello spazio.⁷⁵ Caramuel citerà questa tradizione nella lamina II del *Tratado VI*, inti-

molto in alcuni templi: e principalmente in quelli della religione cistercense perché nel nostro Ordine la Teologia è andata di pari passo con Matematica; e principalmente con l'architettura. Solo nel Monastero di La Espina, fondazione dell'Imperatore D. Alonso, dove, sebbene indegno, ho ricevuto la Santa Morale e professai, le Volte e Archi Obliqui sono visti e ammirati (o come dice il Volgo, storti) che in questa tavola sono rappresentati». CARAMUEL, J. (1678). *Architectura civil recta, y obliqua...*, *op.cit.*, IX, IV, III, 105.

⁷⁵ CALVO LÓPEZ, J. (2001). «Arquitectura oblicua y trazas de monte». *Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, n. 2, pp. 38-51; CALVO LÓPEZ, J. (2004). «Estereotomia de la piedra». In: CALVO LÓPEZ, J. et al., *Master de restauración del Patrimonio Histórico. Área 3: Intervención y téc-*

tolata *De la Obliquidad de los Muros*, nella quale mostrerà in sintesi in quanti modi si può aprire un varco (retto od obliquo) in un muro e come coprirlo con un arco o una volta (fig. 8a).

CONCLUSIONI

Il valore aggiunto che Caramuel offre alla tradizione medievalista spagnola dell'architettura obliqua è di averla proposta alla cultura europea non come pratica ma quale soluzione teoricamente ammissibile, al pari di quella retta, laddove le condizioni ambientali lo richiedessero. In tal senso, questo pensiero 'nuovo' costituisce la vera innovazione culturale nel campo della produzione trattatistica dell'architettura europea dei Seicento e, in tal senso, va valutato il progetto del vescovo spagnolo per la Piazza Ducale: non una soluzione 'eretica' o dilettantistica, ma un'applicazione consapevole della cultura dell'obliquità per risolvere un problema, là dove altri con la sola cultura dell'architettura retta lo avevano lasciato irrisolto.

La lezione di Caramuel sarà accolta nel corso del Settecento a Napoli dall'architetto Ferdinando Sanfelice (Napoli, 1675-1748), figura di primissimo piano nel campo della cultura dell'architettura effimera e delle scale aperte quale vero e proprio artificio scenografico residenziale. Come già affermato da altri,⁷⁶ Sanfelice fece uso della decorazione obliqua nel prospetto del suo palazzo nobiliare, Palazzo Sanfelice in via Arena alla Sanità n. 6. Ma, soprattutto, fece suo quel concetto progettuale di obliquità che lo portò a manipolare negli impianti planimetrici delle scale le forme geometriche elementari del quadrato e della circonferenza, ruotandole di 45° rispetto agli assi e assumendo le diagonali come genesi eccentrica di inusitate configurazioni spaziali.⁷⁷ Queste determinazioni trovano riscontro nelle recenti campagne di

nicas. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia / Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, pp. 115-151.

⁷⁶ LENZO, F. (2010). «Ferdinando Sanfelice e l'«architettura obliqua» di Caramuel». In: CURCIO, G.; NOBILE, M.R.; SCOTTI TOSINI, A. (eds.). *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*. Palermo: Caracol, pp. 102-107.

⁷⁷ ZERLENGA, O. (2014). Staircases as a representative space of architecture. In: GAMBARDILLA, C. (ed). *Best practices in Heritage Conservation Management. From the world to Pompeii*. Napoli: La Scuola di Pitagora, pp. 1632-1642; ZERLENGA, O. (2015). «Le scale sanfeliciane a Napoli». In: GIOVANNINI, M.; ARENA, M.; RAFFA, P. (eds). *Spazi e culture del Mediterraneo. Costruzione di un atlante del patrimonio culturale mediterraneo*. Napoli: La Scuola di Pitagora, vol. 4, pp. 237-244. Della stessa autrice, «Drawing the Reasons of Constructed Space. Eighteenth-Century Neapo-

rilievo architettonico delle scale aperte napoletane attribuite a Ferdinando Sanfelice o di sua derivazione, coordinate da chi scrive con Vincenzo Cirillo⁷⁸ e al cui contributo si rinvia nel presente volume,⁷⁹ e con la guida dello storico dell'architettura Alfonso Gambardella, che per primo ha intuito il portato innovativo degli impianti spaziali e urbani del Sanfelice nell'architettura del primo Settecento a Napoli (GAMBARDELLA, 1968; 2004; 2019).⁸⁰

litan Open Staircases». *Diségno*, 1 (1), dic. 2017, pp. 45-56; *M'illumino d'immenso. La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona* | *The staircase of palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona*. Napoli: La Scuola di Pitagora, 2018, vol. 3, p. 112.

⁷⁸ CIRILLO, V. (2017). «Istruzioni diverse di modelli e forme del salire. La scala fra teoria, principi e maestri». In: DI LUGGO A.; GIORDANO, P.; FLORIO, R.; PAPA, L.M.; ROSSI, A.; ZERLENGA, O.; BARBA, S.; CAMPI, M.; CIRAFICI, A. (eds). *Territori e Frontiere della Rappresentazione* | *Territories and Frontiers of Representation*, pp. 301-310. Roma: Gangemi Editore. Dello stesso autore, «La rappresentazione della scala nella trattatistica italiana dal XVI al XVIII secolo | The Representation of Staircases in Italian Treatises from the Sixteenth to Eighteenth Centuries». *Diségno*, vol. 3, dic. 2018, pp. 177-188; *Riflessioni e suggestioni fra geometria e forma. Le scale del '700 napoletano* | *Reflections and suggestions between geometry and form. The Neapolitan staircases of eighteenth century*. Napoli: La Scuola di Pitagora, 2019, vol. 7.

⁷⁹ Si tratta del saggio intitolato «Il disegno obliquo di Ferdinando Sanfelice nella ideazione della scala come spazio rappresentativo dell'architettura».

⁸⁰ GAMBARDELLA, A. (1968). *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*. Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno; GAMBARDELLA, A. (ed.) (2004). *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane; GAMBARDELLA, A. (2019). «Editorial». *AREA. Rivista Internazionale di Architettura e Arti del Progetto*, n. 167, nov-dic.

ARCHITETTURA OBLIQUA DA JUAN CARAMUEL A LUIGI VANVITELLI ATTRAVERSO FERDINANDO SANFELICE. LA SCALA REGIA DEL PALAZZO REALE DI CASERTA

Riccardo Serraglio

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Protagonista della scena sociale e culturale della città di Napoli nel primo Settecento, Ferdinando Sanfelice si distinse dagli architetti coevi perché il nobile lignaggio della famiglia e l'agiatezza economica gli consentirono di esercitare «questa bella professione d'Architettura, e di Pittura per suo puro genio, e non mai per alcun fine di lucro, o di guadagno».¹ Nonostante avesse mostrato una precoce inclinazione per il disegno e per la meccanica, Sanfelice pervenne alla pratica dell'architettura in età matura, non per tradizione familiare o attraverso l'apprendistato presso un affermato maestro, come avveniva solitamente, ma forte di una solida formazione culturale acquisita in età giovanile. Il padre desiderava che diventasse un giureconsulto, coerentemente al proprio rango, e soltanto dopo la morte del genitore poté dedicarsi con costanza alla pittura, e successivamente all'arte del progettare e del costruire, con il benessere del fratello maggiore Antonio, canonico della cattedrale di Napoli e vescovo di Nardò dal 1707 al 1736, il quale «considerando, che li giovani bisogna farli applicare dove han genio, l'animò a seguitare a dipingere».²

RELAZIONI TRA SANFELICE E CARAMUEL

Anche quando riuscì ad assecondare la propria vocazione artistica, Ferdinando Sanfelice continuò ad avere familiarità con i libri, al punto da volere

¹ SANFELICE, F. (1738). *Breve ragguaglio della rinomata fiera che sotto la direzione di D. Ferdinando Sanfelice Cavalier Napoletano si celebrò nel mese di luglio dell'anno 1738 in occasione del Real Maritaggio del nostro Re D. Carlo Borbone dedicato agli Eccellentissimi Eletti della Fedelissima Città di Napoli*. Napoli: Francesco Ricciardo Stampatore del Real Palazzo, p. 2.

² DE DOMINICI, B. (1742-1745). *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*. Napoli: Francesco e Cristoforo Ricciardo Stampatori del Real Palazzo, vol. III, p. 640.

scrivere un trattato di architettura, come egli stesso riferì nell'introduzione della *Campania notis illustrata* e come confermò il biografo Bernardo De Dominicis.³ Alfonso Gambardella ha identificato nel corpus di disegni autografi custoditi presso il Museo di Capodimonte, originariamente rilegati in un album inopportunosamente smembrato, i grafici dell'irrealizzato trattato.⁴ Altrettanto interessante è un ritratto del nobile architetto, databile al 1735, nel quale sono raffigurati due libri: l'uno chiuso, che mostra sul dorso il titolo «Architettura del Sanfelice»; l'altro, non identificabile, aperto e consunto. Il primo corrisponde certamente al trattato che l'architetto intendeva scrivere, il secondo potrebbe rappresentare i molti libri, non solo di architettura, da lui studiati.⁵ È noto, infatti, che Antonio Sanfelice, mentore del giovane Ferdinando, aveva composto una fornita raccolta di libri a Napoli, probabilmente condivisa con il fratello minore, e aveva istituito un'importante biblioteca pubblica nella sede episcopale di Nardò. Non si conoscono i titoli della biblioteca privata dei Sanfelice; al contrario si dispone dell'inventario della biblioteca vescovile neretina, nel quale non sono elencate opere di Juan Caramuel.⁶ Tuttavia, pur in assenza di una prova definitiva, si può ipotizzare che Antonio e Ferdinando conoscessero il trattato di Caramuel sull'*Architectura civil recta, y obliqua*, innovativo nei contenuti prettamente disciplinari e ricco di riferimenti ai luoghi primigeni della religione cristiana.⁷

Latore delle teorie sull'*architectura recta y obliqua* potrebbe essere stato Lucantonio Porzio, precettore di Ferdinando e socio dell'Accademia degli Investiganti contemporaneamente al Caramuel.⁸ Si potrebbe pensare, ma in verità sembra improbabile, che Sanfelice conoscesse un intervento architettonico

³ SANFELICE, A. (1726). *Antonii Sanfelicii Campania notis illustrata cura et studio Antonii Sanfelicii junioris*. Napoli: Johannes Franciscus Paci, ff. non numerati; DE DOMINICI, B. (1742-1745). *Vite de' pittori...*, op. cit., vol. III, p. 657.

⁴ GAMBARDELLA, A. (1992). «Cultura architettonica a Napoli dal viceregno austriaco al 1750». In: CANTONE, G. (ed.). *Barocco napoletano*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 137-155.

⁵ GAMBARDELLA, A. (1992). *Cultura architettonica...*, op. cit., pp. 137-155; LENZO F. (2010). «Ferdinando Sanfelice e l'«architettura obliqua» di Caramuel». In CURCIO, G.; NOBILE, M.R.; SCOTTI TOSINI, A. (eds.). *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (xv-xx secolo)*. Palermo: Edizioni Caracol, pp. 102-107.

⁶ GABALLO, M. (2003). «Antonio Sanfelice vescovo della diocesi di Nardò». In: GABALLO, M.; LACERENZA, B.; RIZZO, F. (eds.). *Antonio e Ferdinando Sanfelice. Il vescovo e l'architetto a Nardò nel primo Settecento*. Galatina: Congedo Editore, pp. 51-58.

⁷ LENZO, F. (2010). *Ferdinando Sanfelice...*, op. cit., pp. 102-107.

⁸ TORRINI, M. (1981). «L'Accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670». *Quaderni Storici*, XVI, 48, pp. 845-883; *Idem* (1990). «Monsignor Juan Caramuel e l'Accademia napoletana

del vescovo di Campagna. Infatti, secondo Maria Raffaella Pessolano, Caramuel avrebbe potuto mettere in pratica le proprie competenze architettoniche nella concattedrale di Santa Maria della Pace, in particolare nel dimensionamento delle campate della navata centrale, progressivamente scalate di dieci centimetri in modo da generare una correzione ottica.⁹ Tuttavia la suggestiva ipotesi non è confermata da alcun documento. Si può anche supporre che Sanfelice fosse stato introdotto all'uso della veduta per angolo e dell'architettura obliqua dal «celebre, e capriccioso Bibiena» – Francesco Galli Bibiena, con il quale collaborò nella realizzazione di alcuni apparati effimeri in occasione della visita a Napoli di Filippo V re di Spagna nel 1702 –¹⁰ o mediante *L'architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive* di Ferdinando Galli Bibiena, fratello maggiore di Francesco, edita a Parma nel 1711. Quest'ultimo, infatti, indicò il Caramuel tra gli autori – con Vitruvio, Palladio, Scamozzi, Serlio, Alberti, Cataneo e Vignola – che erano stati suoi riferimenti nella redazione del trattato e raccomandava lo studio dell'architettura obliqua agli allievi dell'Accademia Clementina di Bologna.¹¹ Più in generale, si può ritenere che tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento gli architetti più colti, e tra questi va annoverato il Sanfelice, conoscessero il trattato sull'architettura del nobile cistercense spagnolo, la cui vasta produzione poligrafica era diffusa nei consessi scientifici e letterari dell'epoca.

AmMESSO che ne approvasse i contenuti, sembra eccessivo attribuire al trattato di Caramuel un'influenza determinante nella formazione architettonica del Sanfelice, come ha affermato Fulvio Lenzo.¹² Al contrario, si può condividere la posizione meno estrema espressa da Gambardella, secondo il quale le complesse composizioni geometriche delle scale sanfeliciane traevano origine da una padronanza della geometria cartesiana ed euclidea acquisita mediante

degli Investiganti». In: PISSAVINO, P. (ed.). *Le meraviglie del probabile: Juan Caramuel 1606-1682*. Vigevano: Assessorato alla Cultura del Comune di Vigevano, pp. 29-33.

⁹ PESSOLANO, M.R., «Continuità e innovazioni in una diocesi periferica: il caso Campagna». In: CANTONE, G. (ed.). *Barocco napoletano, op. cit.*, pp. 243-244.

¹⁰ BULIFON, A. (1703). *Giornale del viaggio in Italia dell'invittissimo, e gloriosissimo Monarca Filippo V Re delle Spagne, e di Napoli etc.*. Napoli: Niccolò Bulifoni, pp. 67-181; DE DOMINICI, B. (1742-1745). *Vite de' pittori...*, op. cit., p. 645.

¹¹ GALLI BIBBIENA, F. (1711). *L'architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive*. Parma: Paolo Monti, parte seconda, pp. 61-62; TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita di monsignore Giovanni Caramuel di Lobkowitz, Vescovo di Vigevano, descritte da Jacopo Antonio Tadisi*. Venezia: Giovanni Tevernin, p. 129; BIFFIGNANDI BUCCELLA, P.G. (1810). *Memorie storiche della città e contado di Vigevano*. Vigevano: Tipografia di Vigevano, p. 222.

¹² LENZO, F. (2010). *Ferdinando Sanfelice...*, op. cit., pp. 102-107.

gli insegnamenti di Giovan Battista Vico.¹³ Pur ammettendo la straordinaria autonomia da lui mostrata nel comporre forme innovative, va considerato che il Sanfelice sicuramente aveva studiato i principali trattati di architettura e le opere dei grandi architetti del passato e di conseguenza ne traeva ispirazione. Gambardella ritiene che avesse attinto ai *Quattro libri dell'Architettura* di Andrea Palladio nella realizzazione di scale 'ad ali di falco' – nel proprio palazzo alla Sanità e in altri edifici napoletani – e si fosse ispirato a Michelangelo in alcuni elementi decorativi ricorrenti nelle sue opere – i capitelli ionici con drappo pendente tra le volute e i mascheroni tendenti al mostruoso –, ma non ha annotato particolari affinità con l'opera del Caramuel.¹⁴

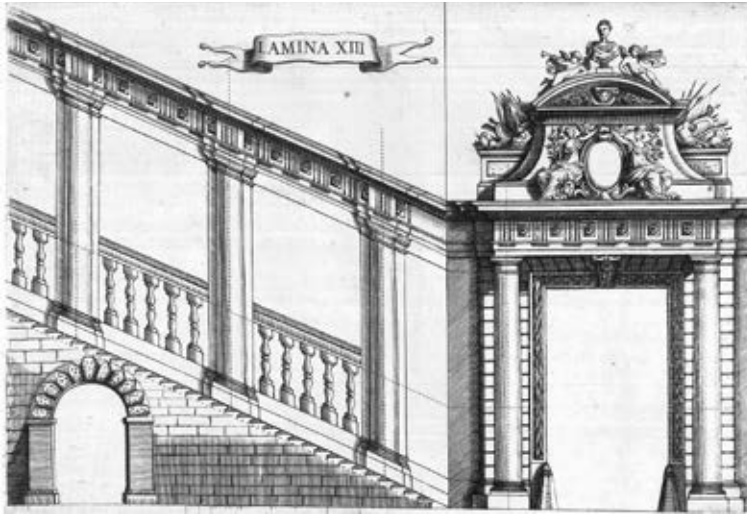


Figura 1. Juan Caramuel y Lobkowitz, scala con ordine dorico obliquo, lamina XIII, parte IV. *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano, 1678.

Al contrario, relazioni tra le architetture del Sanfelice e il trattato di Caramuel sono state indicate da Daniela del Pesco, che ha segnalato analogie con le lamine XIII (fig. 1) e XXI della parte IV (*Architectura obliqua*) dell'*Architectura civil* nella forma e nella disposizione delle colonnine in marmo dello

¹³ GAMBARDELLA, A. (1974). *Ferdinando Sanfelice architetto*. Napoli: Arti Grafiche Licenziato, pp. 73-77.

¹⁴ GAMBARDELLA, A. (1992). *Cultura architettonica...*, op. cit., pp. 150-152.

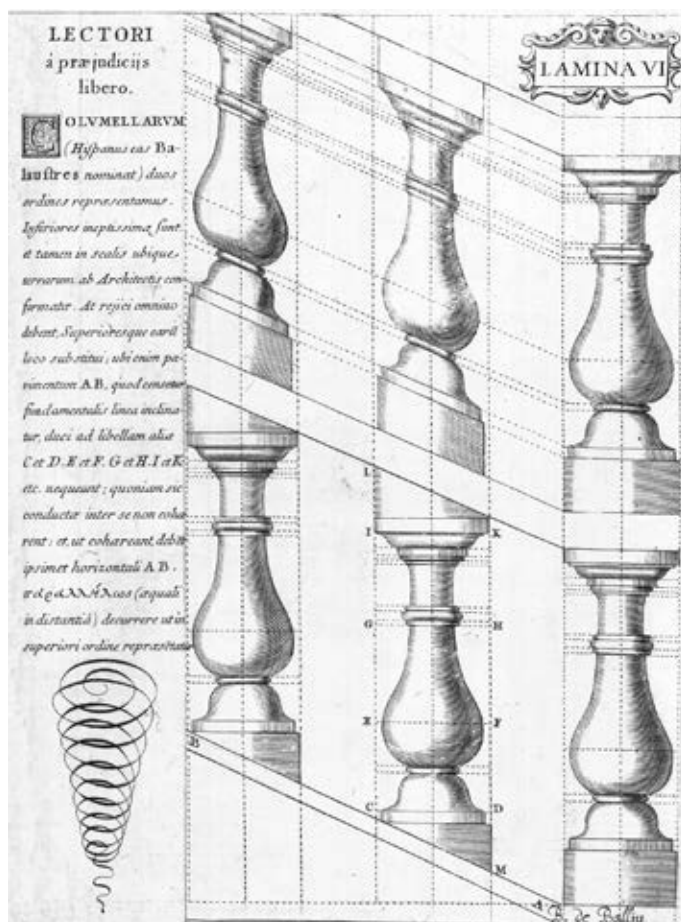


Figura 2. Juan Caramuel y Lobkowitz, colonnine di balaustre, lamina vi, parte iv. *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano, 1678.

scalone di Palazzo Serra di Cassano a Napoli.¹⁵ Tuttavia, gli elementi delle balaustre di questo palazzo, a sezione quadrangolare e disposti in diagonale, pur essendo sagomati secondo l'andamento dei rampanti, ovvero secondo una direttrice obliqua, non sono simili a quelli tondeggianti raffigurati nelle lamine del trattato (fig. 2). Si riconoscono, piuttosto, congruenze con le lamine IX e XIII della parte IV nel progetto per la scala del seminario di Nardò

¹⁵ DEL PESCO, D. (2018), «Arrangiarsi con arte, Note su Ferdinando Sanfelice: maestri e libri». *Confronto, Studi e Ricerche di Storia dell'Arte Europea*, n. 1 (n.s.), pp. 151-178.

e soprattutto nella scala del palazzo di famiglia alla Sanità, «che più bella, vaga, e magnifica non si è veduta al mondo»,¹⁶ nella quale le modanature rettilinee ascendenti diventano capitelli obliqui di ordine tuscanico nei nodi dello scenografico telaio traforato.

In definitiva, dopo avere analizzato le sue opere, si può affermare che il Sanfelice abbia affrontato con consapevolezza le tematiche dell'architettura obliqua ma le abbia interpretate in maniera originale, conciliando il proprio estro alle conoscenze matematiche e geometriche acquisite in età giovanile, e non attraverso una stretta osservanza del trattato del Caramuel, che probabilmente non ignorava.

RELAZIONI TRA VANVITELLI E SANFELICE

Nel saggio introduttivo agli atti del Convegno Internazionale di Studi *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, Alfonso Gambardella affermò che «gli esiti della ricerca sanfeliciano risultavano certamente ben noti a Vanvitelli, che seppe anzi mutuarne alcune tra le più felici soluzioni della reggia casertana, come i cortili ad angoli smussati e il nodo ottagonico, centro dei percorsi e delle prospettive».¹⁷ Era un'interpretazione critica innovativa perché mai prima di allora le opere del Sanfelice erano state considerate come modelli del nuovo palazzo reale borbonico. In precedenza studiosi autorevoli come Wittkower e Venditti avevano evidenziato la distanza del Vanvitelli dal «gusto capriccioso» degli architetti di formazione napoletana.¹⁸ Tuttavia, l'innegabile svolta verso il classicismo dell'architettura borbonica del secondo Settecento rappresenta un fenomeno complesso ed è opportuno ricercare, oltre alle diversità, anche possibili convergenze tra le espressioni autoctone e le nuove forme introdotte dopo la metà del secolo da Luigi Vanvitelli e Ferdinando Fuga, entrambi provenienti da Roma. Per esempio, si riscontra un'evidente analogia tra la scala del Palazzo della Consulta a Roma, costruito su progetto del Fuga tra il 1731 e il 1737, e le scale aperte sanfeliciane, riconducibile al soggiorno napoletano-

¹⁶ DE DOMINICI, B. (1742-1745). *Vite de' pittori...*, op. cit., p. 651.

¹⁷ GAMBARDELLA, A. (2005). «Luigi Vanvitelli e la cultura architettonica del Settecento». In: *Idem* (ed.), *Luigi Vanvitelli 1700-2000*. Caserta: Edizioni Saccone, pp. 13-17.

¹⁸ WITTKOWER, R. (1972). *Arte e architettura in Italia*. Torino: Einaudi, pp. 337-342; VENDITTI, A. (1973). «L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli». In: DE FUSCO, R.; PANE, R.; VENDITTI, A.; DI STEFANO, R.; STRAZZULLO, F.; DE SETA, C. (eds). *Luigi Vanvitelli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 137-145.

no dell'architetto fiorentino nel 1726, quando era stato chiamato dal cardinale Del Giudice per la ristrutturazione di Palazzo Cellamare.¹⁹

Non si individuano consonanze altrettanto evidenti tra gli edifici del Vanvitelli e quelli del Sanfelice, ma si possono esplorare affinità compositive tra le opere dei due architetti. Gambardella, attento esegeta delle opere sanfeliciane, ha riconosciuto in esse il rispetto di regole precise nel rapporto scalacortile. In effetti, nei palazzi progettati dal nobile napoletano le scale chiuse sono accoppiate a cortili quadrangolari con gli angoli smussati, come in Palazzo Serra di Cassano o in Palazzo di Majo; al contrario, le scale aperte, 'ad ali di falco', sono collocate sul fondo di cortili rettangolari, come in Palazzo Sanfelice alla Sanità.²⁰ Inoltre, in molti edifici dell'architetto napoletano ricorre la forma ottagonale, sperimentata in plurime varianti nei vani delle scale chiuse oltre che nei cortili a esse adiacenti.²¹ Strutture d'impianto ottagonale sono basilari anche nella composizione architettonica della reggia di Caserta, opera del Vanvitelli. Si pensi ai vestiboli ottagonali allineati lungo l'asse centrale e sovrapposti nello snodo baricentrico che collega la scala ai simmetrici cortili laterali.

Nonostante le riscontrate affinità, non si distingue un edificio del Sanfelice che possa essere considerato un vero e proprio prototipo della reggia vanvitelliana. Palazzo Serra di Cassano sembra quello concettualmente più vicino al progetto elaborato dal Vanvitelli: presenta un percorso assiale di collegamento tra due ingressi opposti – il principale da via Egiziaca, a Pizzofalcone, e il secondario da via Monte di Dio, attualmente più utilizzato – e la scala principale, «la più magnifica, che sia in Napoli»,²² divisa in due rampe simmetriche e connessa a un cortile ottagonale (fig. 3). Analogamente, nella reggia di Caserta una lunga galleria interna attraversa l'edificio, dalla piazza ellittica ai giardini reali, e la scala d'onore, divisa in due rampanti simmetrici dopo il ballatoio intermedio, è collegata a cortili ad angoli smussati. Tuttavia, evidenti differenze nella composizione, nelle proporzioni tra le parti, nel linguaggio degli elementi decorativi allontanano l'ipotesi di una relazione diretta tra i due edifici. Inoltre, Carolina De Falco ha dimostrato, sulla scor-

¹⁹ TABARRINI, M. (2014), «Lo scalone settecentesco di Palazzo Pighini in piazza Farnese e l'influenza del modello scalare sanfeliciano a Roma». *Studi sul Settecento Romano*, vol. 30, pp. 59-76.

²⁰ GAMBARDELLA, A. (1974). *Ferdinando Sanfelice...*, op. cit., pp. 84-89.

²¹ PEZONE, M.G. (2015), «Geometria e arditezza tecnica nelle scale napoletane del settecento a matrice poligonale». In: AMIRANTE, G.; PEZONE, M.G. (eds.). *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*. Napoli: Grimaldi & C. Editori, pp. 123-148.

²² DE DOMINICI, B. (1742-1745). *Vite de' pittori...*, op. cit., p. 649.

ta di documenti d'archivio, che il cortile ottagonale di Palazzo Serra di Cassano è stato realizzato dopo il 1760 dall'architetto Giuseppe Astarita, continuatore dell'opera del Sanfelice, ovvero quando il progetto del Vanvitelli era già stato redatto.²³ Neppure si distinguono evidenti similarità tra altri edifici dei due maestri, sia negli impianti architettonici sia negli elementi di dettaglio. Peraltro, Vanvitelli intervenne su un'opera dell'architetto napoletano – la caserma di cavalleria al ponte della Maddalena a Napoli – modificandone sostanzialmente l'assetto originario. In quel caso, tuttavia, sembra ignorare che l'illustre predecessore fosse stato l'autore dell'edificio, né mai Vanvitelli citò esplicitamente il Sanfelice nei suoi epistolari.²⁴



Figura 3. Ferdinando Sanfelice, Napoli, scala di Palazzo Serra di Cassano (foto dell'autrice).

In definitiva, confrontando le opere dei due architetti, si riconoscono temi compositivi analoghi ma approcciati in maniera differente e si può anche ritenere, con ragionevolezza, che Vanvitelli conoscesse gli edifici del Sanfelice.

²³ DE FALCO, C. (1999). *Giuseppe Astarita architetto napoletano 1707-1775*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 101-121.

²⁴ STRAZZULLO, F. (1976-1977). *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*. Galatina: Congedo Editore, voll. I-III, *passim*; GIANFROTTA, A. (2000). *Manoscritti...*, *op. cit.*, p. 203.

Finora, però, non sono stati trovati elementi dirimenti per trasformare in certezza la suggestiva ipotesi, formulata da Gambardella, di una consapevole elaborazione da parte di Vanvitelli di realizzazioni architettoniche dell'illustre predecessore.

LA COSTRUZIONE DELLA SCALA REGIA DEL PALAZZO REALE DI CASERTA

L'impegno di Luigi Vanvitelli nella progettazione e nella costruzione del Palazzo Reale di Caserta è documentato a partire dal gennaio del 1751.²⁵ Dopo circa un anno, il 20 gennaio del 1752, i lavori ebbero ufficialmente inizio con la cerimonia di posa della prima pietra, alla presenza del re di Napoli Carlo di Borbone e della regina Maria Amalia di Sassonia, cerimonia descritta dallo stesso Vanvitelli.²⁶ Tuttavia, l'edificio non fu mai completato come da progetto a causa della partenza del re per la Spagna nel 1759. Forse perché privo delle parti irrealizzate – i quattro attici angolari e la cupola centrale, raffigurati nei grafici di progetto, e alcuni settori dei quartieri disposti intorno alla piazza ellittica – l'architettura del palazzo non raccolse consensi unanimi.²⁷ Al contrario, molti apprezzarono la scala d'onore, definita «di splendida architettura»,²⁸ «la più nobile che si possa sperare di vedere per tutta l'Italia»,²⁹ «magnifica oltre ogni dire»,³⁰ «il più bell'esemplare del genere in Europa».³¹

L'imponente struttura della Scala Regia, considerata da alcuni il capolavoro del Vanvitelli,³² presenta plurimi motivi d'interesse. Dal punto di vista compositivo, l'architetto impostò il progetto del Palazzo di Caserta partendo dall'idea di una scenografica galleria assiale interna all'edificio, di raccordo tra la strada rettilinea proveniente da Napoli e il viale centrale dei retrostanti giardini (fig. 4). Di conseguenza, il percorso ascensionale verso gli apparta-

²⁵ STRAZZULLO, F. (1976-1977). *Le lettere di Luigi Vanvitelli...*, op. cit., vol. 1, pp. 13-14.

²⁶ VANVITELLI, L. (1756). *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*. Napoli: Regia Stamperia, pp. III-V.

²⁷ GENTILE, A. (1980-1982), *Caserta nei ricordi dei viaggiatori stranieri*. Napoli: Società Editrice Napoletana, voll. I-II, *passim*.

²⁸ GENTILE, A. (1980-1982), *Caserta...*, op. cit., vol. 1, pp. 21-26.

²⁹ CARPEGGIANI, P.; GIACOMINI, L. (2011). *Luigi Trezza architetto veronese. Il viaggio in Italia (1795)*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore, pp. 158-159.

³⁰ GENTILE, A. (1980-1982), *Caserta...*, op. cit., vol. 1, pp. 141-143.

³¹ GENTILE, A. (1980-1982), *Caserta...*, op. cit., vol. II, pp. 119-122.

³² GENTILE, A. (1980-1982), *Caserta...*, op. cit., vol. II, pp. 167-176.

menti reali e la cappella palatina venne posizionato lateralmente, proprio per preservare la continuità del «Gran Portico, che traversa tutta la Regia, steso fino all'ingresso del Gran giardino».³³ Alla scala si accedeva da un vestibolo ottagonale aperto, sistemato nel baricentro del possente edificio e circoscritto da piloni polistili di forma triangolare, che regolava i collegamenti ai vari ambienti. Dallo snodo mediano, percorsi ortogonali alla galleria dirigevano da un lato verso il teatro di corte e dall'altro direttamente al primo rampante della scala; tracciati diagonali immettevano mediante brevi corridoi in quattro corti simmetriche, divise dai bracci della crociera centrale, intorno alle quali erano disposte stanze destinate all'amministrazione pubblica (segreterie e ministeri), ai militari di guardia e ai servizi (cucine, guardaroba ecc.).

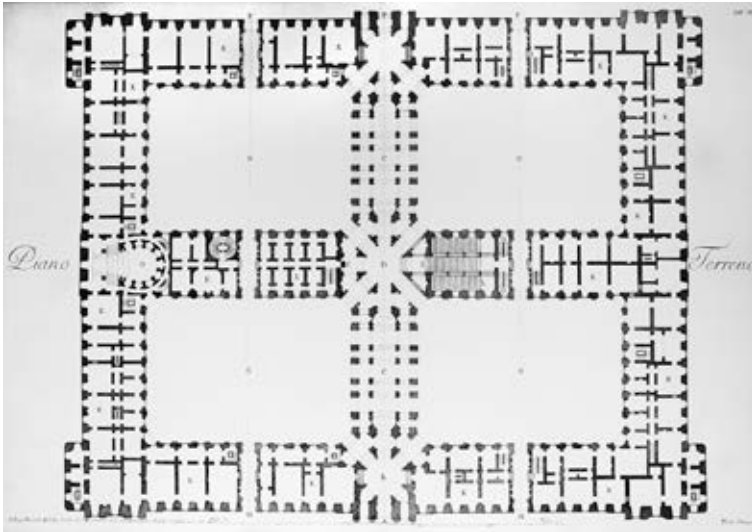


Figura 4. Luigi Vanvitelli, Pianta del Pian Terreno, tavola II. *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*. Napoli, 1756.

L'articolazione della scala si presenta complessa, con un ingresso tripartito costituito da un vano centrale orizzontale, in asse con il primo rampante, e due laterali obliqui, di raccordo con il vestibolo ottagonale. Dal ripiano intermedio si dividono due rampanti simmetrici, ascendenti in direzione opposta, che immettono in un vestibolo superiore analogo nella forma e nella

³³ VANVITELLI, L. (1756). *Dichiarazione...*, op. cit., p. IX.

posizione a quello del piano terreno. Il cammino ascensionale offre sequenze di visuali definite da Arnaldo Venditti «pluriprospectiche e poliassiali», conseguenti a una studiata trama di esatte corrispondenze geometriche.³⁴ La veduta prospettica del primo rampante converge in una scena fissa, allestita sulla parete di fondo, con la statue allegoriche della Maestà Regia, del Merito e della Verità (fig. 5). Lo stesso Vanvitelli, nella «Dilucidazione dei simboli» che accompagna la tavola XI della *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, dedicata alla Scala Regia, spiega il significato iconologico della composizione scultorea: la statua centrale rappresenta il sovrano nelle vesti di un cesare che cavalca un leone, simbolo della forza ma anche della clemenza; quella sulla destra la *Verità*, nelle sembianze di una giovane donna con il sole nella mano destra e il globo terrestre sotto il piede sinistro, virtù richiesta a chi si recava in udienza dal re per chiedere giustizia; quella sulla sinistra il *Merito*, nelle sembianze di un giovane uomo con un libro nella mano destra e una spada nella sinistra, virtù richiesta a chi si recava in udienza per chiedere di essere compensato dei servizi civili o militari resi al sovrano.³⁵



Figura 5. Luigi Vanvitelli. Caserta, scala del Palazzo Reale, fondale del ripiano intermedio (foto di Bruno Cristillo).

³⁴ VENDITTI, A. (1973). *L'opera napoletana...*, op. cit., pp. 115-116.

³⁵ VANVITELLI, L. (1756). *Dichiarazione...*, op. cit., p. IX.

Dopo il ripiano intermedio, i due rampanti laterali diretti al «Piano Reale» conducono al vestibolo superiore disvelando, attraverso i fornicati di un triforio (fig. 6), una «scenografia dinamica» composta da sequenze di bibienesche vedute per angolo.³⁶ Il vestibolo superiore, esattamente simmetrico all'atrio ottagonale del piano terreno, definisce lo snodo principale dell'organismo architettonico al piano nobile. Tuttavia, rispetto all'omologo inferiore viene percepito in maniera affatto differente per l'intensa luminosità dello spazio, per la posizione rialzata dal piano di smonto mediante uno stilobate e per il singolare cassettonato a forma di vortice della calotta di copertura. «L'immagine di un tempio centrico», evocata da Venditti,³⁷ trova conferma nei ricordi di un anonimo visitatore settecentesco, forse un corrispondente dell'Accademia di San Luca:

Sopra lo scalone vi è un grande salone di forma rotonda simile alla base di un antico tempio scoperto a Pozzuoli, e costruito con gli stessi materiali, con un duplice ordine di colonne eseguite proprio per collocarle in questo salone, illuminato attraverso una cupola al centro dell'edificio.³⁸



Figura 6. Luigi Vanvitelli, Caserta, scala del Palazzo Reale di Caserta, rampanti simmetrici e triforio di accesso al vestibolo superiore (foto di Bruno Cristillo).

³⁶ VENDITTI, A. (1973). *L'opera napoletana...*, op. cit., pp. 115-116.

³⁷ VANVITELLI, L. (1756). *Dichiarazione...*, op. cit., pp. XVII-XIX.

³⁸ GENTILE, A. (1980-1982). *Caserta...*, op. cit., vol. I, pp. 55-56.

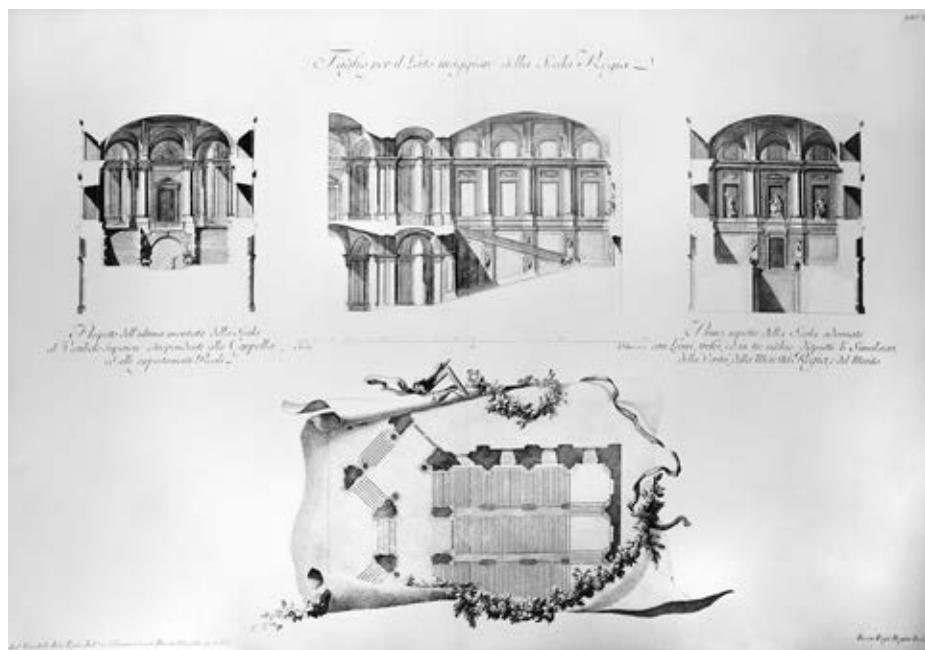


Figura 7. Luigi Vanvitelli, Scala Regia, tavola xi. *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*. Napoli 1756.

L'ipotizzata citazione di un edificio antico – forse il tempio di Serapide a Pozzuoli, scoperto nel 1750 e conosciuto dal Vanvitelli, che intendeva utilizzarne i marmi nella reggia di Caserta³⁹ manifesta l'intenzione di riferirsi al mondo classico per affermare la magnificenza del re, confermata dal programma iconologico dei cicli pittorici e scultorei scelti per adornare la scala: dalla statua romana dell'Ercole Latino, collocata di fronte al rampante centrale, all'affresco della *Reggia di Apollo*, realizzato da Girolamo Starace Franchis sul controsoffitto della volta superiore.

L'importanza che Vanvitelli attribuì alla scala d'onore della reggia di Caserta è attestata dalla tavola (tav. xi) a essa dedicata nella *Dichiarazione* (fig. 7) – una delle tre, su un totale di quattordici, riservate a un elemento del palazzo di particolare pregio, con quelle della galleria centrale (tav. ix) e della cappella palatina (tav. xii). Una dettagliatissima *maquette*, realizzata dall'ebanista Antonio Ross nel 1759, dopo essere stata presentata ai sovrani per mo-

³⁹ STRAZZULLO, F. (1976-1977). *Le lettere di Luigi Vanvitelli...*, op. cit., vol. I, pp. 541-542; vol. II, pp. 494-496.

strare loro un'immagine precisa di come sarebbe stata l'opera una volta terminata, era utilizzata all'occorrenza come modello per le maestranze.⁴⁰ Il valore di testimonianza del progetto originario attribuito al prototipo ligneo trova una significativa conferma nel 1768, quando Girolamo Starace, in occasione dell'esecuzione dell'affresco della *Reggia di Apollo*, richiese il bozzetto in miniatura approvato da re Carlo, realizzato circa dieci anni prima su una lastra di rame applicata al plastico realizzato dal Ross.⁴¹

Differenze tra la miniatura tridimensionale, conforme alla realtà, e le tavole della *Dichiarazione* mostrano che il progetto della Scala Regia fu perfezionato dopo una prima stesura di massima, poiché nei grafici dati alle stampe non compare la doppia calotta della volta posta sopra il vano della scala d'onore.⁴² Come nel plastico, la prima calotta, costruita in muratura, è forata da un ampio oculo ellittico ideato per sistemare un'orchestra che avrebbe accompagnato con musiche e canti il percorso verso i piani alti della famiglia reale e degli ospiti in occasione di feste e ricevimenti. Il ballatoio, ricavato sopra la volta in muratura, avrebbe dovuto essere delimitato intorno alla bucatina ellittica da una ringhiera di ferro, in modo da mostrare dal basso musicisti e figuranti, che diventavano parte, con le decorazioni plastiche e pittoriche, dello scenografico apparato allestito dal Vanvitelli:

L'idea del Vanvitelli era di cinger con ringhiera di ferro il foro ovale della prima volta, onde render più gaia la veduta della regia Scala osservandosi dal basso persone girar nell'alto.⁴³

Sopra la prima calotta, una seconda, realizzata con la tecnica dell'incannucciata, è agganciata mediante un sistema di tiranti di legno alle capriate del tetto. Dai rampanti, la percezione della doppia volta non è immediata, pertanto la complessa copertura della Scala Reale può essere interpretata come un'elaborazione architettonica della tecnica pittorica del *trompe-l'oeil*, che pressappoco negli stessi anni, tra il 1762 e il 1767, Giambattista Tiepolo metteva

⁴⁰ PETRENGA, G. (2003). «Modello raffigurante il Vestibolo, lo Scalone e la Cappella». In: *Caserta e la sua Reggia. Il Museo dell'Opera*. Napoli: Electa Napoli, pp. 102-103.

⁴¹ GIANFROTTA, A. (2000). *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, pp. 189-190.

⁴² VANVITELLI, L. (1756). *Dichiarazione...*, *op. cit.*, tavv. VIII, XI.

⁴³ PATTURELLI, F. (1826). *Caserta e San Leucio descritti dall'architetto Ferdinando Patturelli*. Napoli: Stamperia Reale, p. 45.



Figura 8. Luigi Vanvitelli, Caserta, scala del Palazzo Reale di Caserta, volta a doppia calotta (foto di Bruno Cristillo).

in pratica per Carlo di Borbone nel Palazzo Reale di Madrid.⁴⁴ Si può ipotizzare che nell'occasione Vanvitelli abbia voluto mostrare, con l'invenzione della volta a doppia calotta (fig. 8), di essere più abile di Francesco Sabatini – che egli stesso aveva consigliato come direttore delle reali fabbriche madrilene – perché, com'è noto, sperava in un trasferimento da Caserta, dove si sentiva limitato dall'ostilità del reggente Bernardo Tanucci, a Madrid, per ricomporre il felice sodalizio con Carlo di Borbone.⁴⁵

⁴⁴ PUPPI, L. (1998). «Giambattista e Giandomenico Tiepolo artisti alla corte di Spagna». In: PUPPI, L. (ed.). *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Padova: Il Poligrafo, pp. 444-452.

⁴⁵ DIVENUTO, F. (2003). «Il mancato trasferimento di Vanvitelli a Madrid». In: GAMBARDILLA, A. (ed.). *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 143-152.

Le carte d'archivio descrivono il lungo e costante impegno di Vanvitelli nella costruzione della scala, dal febbraio del 1752, quando comunicò al fratello Urbano di lavorare «alla gagliarda al disegno in grande della Scala Regia»,⁴⁶ al gennaio del 1772, quando autorizzò i pagamenti agli artisti impegnati nelle opere di finitura.⁴⁷ Tra i documenti citati, una serie di comunicazioni prevalentemente di carattere contabile,⁴⁸ consente di ripercorrere l'avanzamento dei lavori e talvolta di cogliere le impressioni dell'architetto:

Le prove, che ò dovuto far fare nelli ornati della volta della scala, mi ànno tenuto applicato più di quello che credevo; per altro, grazie a Dio, riesce assai bene; quando sarà compita, sorprenderà chiunque, mentre tutto quello che vi si fa accresce bellezza.⁴⁹

All'impegno professionale del Vanvitelli corrispose quello economico del re, che lo autorizzò a scegliere artisti rinomati e ad acquistare materiali pregiati per la realizzazione della scala. In particolare, l'imponente struttura si distingueva per la bellezza dei marmi che la ricoprivano, provenienti dalle cave di Carrara, di Sant'Angelo in Puglia, di Billiemi in Sicilia e da diverse località della Campania.⁵⁰ La nitidezza del marmo bianco dell'ordine architettonico, la varietà di toni delle pietre colorate delle colonne e delle specchiature laterali, la geometricità dei pavimenti policromi, la potenza delle costolature delle volte, e, infine, la delicatezza delle decorazioni in stucco compongono trame di linee, forme e colori in armonia con la struttura architettonica. In definitiva, si può sostenere che la riuscita complementarietà degli elementi architettonici, strutturali e decorativi con le composizioni scultoree, pittoriche e musicali che l'arricchivano rende la scala d'onore della reggia di Caserta uno dei brani migliori, con il ponte ad arcate sovrapposte dell'Acquedotto Carolino, della cospicua produzione del Vanvitelli.

RELAZIONI TRA CARAMUEL E VANVITELLI

Autorevoli studiosi hanno indicato opere e artisti che avrebbero potuto influenzare Vanvitelli nella costruzione della scala del Palazzo Reale di Caserta.

⁴⁶ STRAZZULLO, F. (1976-1977). *Le lettere di Luigi Vanvitelli...*, op. cit., vol. I, pp. 119-120.

⁴⁷ GIANFROTTA, A. (2000). *Manoscritti...*, op. cit., pp. 302-303.

⁴⁸ GIANFROTTA, A. (2000). *Manoscritti...*, op. cit., passim.

⁴⁹ STRAZZULLO, F. (1976-1977). *Le lettere di Luigi Vanvitelli...*, op. cit., vol. III, p. 425.

⁵⁰ PATTURELLI, F. (1826). *Caserta...*, op. cit., pp. 45-48.

Arnaldo Venditti, per esempio, pur affermando l'autonomia dell'architetto da realizzazioni precedenti, in particolare dalla scala progettata da Robert de Cotte per l'ampliamento del Buen Retiro di Madrid, ha riconosciuto riprese di temi adottati fin dall'età romana e tardoantica e poi nel Rinascimento; ricordi di soluzioni architettoniche desunte da Michelangelo, Vignola, Bernini e Borromini; relazioni con le architetture di Filippo Juvarra e con le scenografie dei Bibiena.⁵¹ Tuttavia, queste e altre interpretazioni, pur condivisibili, non possono essere accolte con certezza perché il vaglio di numerosi documenti autografi del Vanvitelli non ha rivelato, per quanto riguarda la Scala Regia, l'ammissione di riferimenti diretti a edifici o a trattati d'architettura.⁵²

Ciò non di meno, ricercare ulteriori possibili modelli rappresenta un esercizio storico-critico opportuno. Infatti, anche se portato alla pratica dell'architettura più che alle dissertazioni teoriche, come ha argomentato Renato De Fusco, Luigi Vanvitelli era comunque dotato di un solido retroterra culturale.⁵³ Il nipote-biografo Luigi Vanvitelli Jr. riferisce che l'illustre progenitore negli anni giovanili aveva studiato molti trattati di architettura, e anche in età matura, quando ormai era un professionista rinomato, continuava ad acquistare libri e «non cessava di studiare sempre i migliori autori di architettura e d'idraulica».⁵⁴ Pertanto, l'attitudine allo studio, la consapevolezza dell'utilità di un continuo aggiornamento culturale, la disponibilità di una cospicua biblioteca privata sono motivi sufficienti per ricercare ulteriori possibili riferimenti che Vanvitelli avrebbe potuto considerare nella composizione dell'opera.

Per quanto riguarda l'adozione di elementi di architettura obliqua, si può partire da un'intuizione di Angela Marino, profonda conoscitrice delle teorie del Caramuel.⁵⁵ La studiosa, in un recente saggio sulla committenza architettonica della famiglia Chigi, ha dichiarato che «Il Vanvitelli stesso usa elementi di architettura obliqua nello scalone di Caserta» ma non ha argo-

⁵¹ VENDITTI, A. (1973). *L'opera napoletana...*, op. cit., pp. 115-116.

⁵² STRAZZULLO, F. (1976-1977). *Le lettere di Luigi Vanvitelli...*, op. cit., vol. I-III, passim; GIANFROTTA, A. (2000). *Manoscritti...*, op. cit., passim.

⁵³ DE FUSCO, R. (1973). «Vanvitelli nella storia e nella critica del Settecento». In: DE FUSCO, R.; PANE, R.; VENDITTI, A.; DI STEFANO, R.; STRAZZULLO, F.; DE SETA, C. *Luigi Vanvitelli...*, op. cit., pp. 11-40.

⁵⁴ VANVITELLI JR., L. (1823). *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*. Napoli: Angelo Trani, pp. 4-6, 25-26.

⁵⁵ MARINO, A. (1973). «Il colonnato di piazza S. Pietro. Dall'architettura obliqua al classicismo berniniano». *Palladio, Rivista di Storia dell'Architettura*, n. 23 (n.s.), pp. 81-120.



Figura 9. Luigi Vanvitelli, Caserta, scala del Palazzo Reale, rampanti simmetrici, specchiature laterali e ordine ionico (foto di Bruno Cristillo).

mentato la stimolante affermazione.⁵⁶ Tuttavia, dall'esame degli elementi architettonici che compongono la Scala Regia, non si evince una stretta osservanza delle indicazioni del Caramuel. In effetti, le colonnine delle balaustre dei rampanti non sono sagomate in diagonale, come consigliato nella lamina VI della parte IV (*Architectura obliqua*) dell'*Architectura civil*, ma pareggiate nelle basi all'inclinazione della scala e poi modellate secondo allineamenti orizzontali, nella maniera definita «ineptissima» da Caramuel.⁵⁷

Inoltre, nel comporre l'ordine architettonico delle pareti perimetrali della scala, l'architetto configurò, mediante specchiature marmoree di forma trapezoidale, allineamenti orizzontali per ottenere un'altezza costante, evitando di sviluppare in obliquo i capitelli ionici (fig. 9). Al contrario, costruzioni in obliquo si distinguono nelle mensole delle paraste binate poste sopra i primi gradini del rampante inferiore (fig. 10), nelle modanature delle predette specchiature, nei capiscala e nei finali dei rampanti. Relazioni, in ve-

⁵⁶ MARINO, A. (2017). *Abitare a Roma nel Seicento. I Chigi in Città*. Roma: Gangemi Editore, p. 306.

⁵⁷ CARAMUEL, J. (1678). *Architectura civil recta, y obliqua*. Vigevano: Empreanta Obispal por Camillo Corrado, parte IV, lamina VI.



Figura 10. Luigi Vanvitelli, Caserta, scala del Palazzo Reale, paraste binate con modanature e mensole oblique sul primo rampante (foto di Bruno Cristillo).

rità non stringenti, con le alterazioni delle forme geometriche sperimentate da Caramuel si riconoscono nell'ovale «equilatero serliano» del foro della doppia volta,⁵⁸ nel «vorticoso mulinello» del cassettonato della calotta del vestibolo superiore e nei lacunari «esagonali deformati» delle scodelle minori dei vani di accesso al detto vestibolo.⁵⁹ Un ulteriore riferimento, ma certamente non decisivo, all'opera di Caramuel, in questo caso all'*architectura recta* si può individuare nell'adozione «del bell'ordine *Ionico* di Michelangelo Bonaroti» nelle quinte laterali della scala e nel contiguo vestibolo superiore.⁶⁰ Infatti, tra i vari tipi di ordine ionico mostrati nel trattato di Caramuel – ben dodici varianti – nella lamina xxxix della parte III (*Architectura recta*), è raffigurato quello inventato da Michelangelo:

Capitella ista Ionica, et Columna sibi correspondentes, à Michaele Angelo Buonarotâ inventae, Romae hodie Capitolium exornant.⁶¹

⁵⁸ COLONNESE, F. (2005). «Lo scalone d'onore». In: CUNDADRI, C. (ed.). *Il Palazzo Reale di Caserta. Testi Immagini Rilievi*. Roma: Edizioni Kappa, pp. 157-164.

⁵⁹ VENDITTI, A. (1973). *L'opera napoletana...*, op. cit., pp. 115-116.

⁶⁰ PATTURELLI, F. (1826). *Caserta...*, op. cit., pp. 6-7.

⁶¹ CARAMUEL, J. (1678). *Architectura civil recta, y obliqua...*, op. cit., parte III, lamina xxxix.

Non riconoscendo una stretta osservanza del trattato di Caramuel nella Scala Regia, si può ipotizzare che Vanvitelli lo conoscesse, al pari di molti altri libri d'architettura, ma è difficile pensare che lo considerasse una fonte primaria. In effetti, non si ha prova che fosse in suo possesso, né sono state trovate citazioni dell'autore nei numerosi autografi vanvitelliani consultati nel corso della ricerca. È noto, però, che l'*architectura obliqua* di Caramuel fosse conosciuta e apprezzata da personaggi vicini a Vanvitelli, per esempio da Berardo Galiani «il quale fa una traduzione di Vitruvio e spesso conferisce meco».⁶²

In conclusione, dopo un'analisi delle componenti architettoniche della scala vanvitelliana, si può ammettere l'adozione di composizioni relazionabili al trattato di Juan Caramuel, ma non necessariamente riferite ai principi dell'*architectura obliqua*. Se si dovesse classificare la Scala Regia secondo parametri caramueliani, si potrebbe ricondurla ai casi di ibridazione tra le due maniere definiti «semiretti» o «semiobliqui» nelle lamine dalla XIX alla XXI della parte III del trattato. In effetti, nella scala vanvitelliana composizioni in obliquo sono utilizzate negli elementi di raccordo tra i tratti in piano e quelli ascensionali ma l'ordine ionico delle quinte laterali e dei fondali del corpo scala è deliberatamente disteso tra piani orizzontali. In definitiva, lo sviluppo in senso inclinato di alcuni elementi decorativi sembra frutto di elaborazioni originali e non di dotti rimandi al Caramuel o ad altri teorici dell'architettura. Vanvitelli, come Sanfelice, quando utilizzò figure e composizioni riconducibili all'architettura obliqua le elaborò in maniera autonoma, attingendo al proprio retroterra culturale o forse ispirandosi a opere particolarmente suggestive, ma non ci sono elementi per affermare che le desunse scientemente dal Caramuel o che propose con spirito citazionistico soluzioni realizzate da altri architetti.

⁶² STRAZZULLO, F. (1976-1977). *Le lettere di Luigi Vanvitelli...*, op. cit., vol. I, pp. 418-420; CARRAFIELLO, T. (2019), *La biblioteca di Berardo Galiani. Vicende storiche e catalogo commentato, con un approfondimento sugli inediti galianei*. Firenze: Altralinea, pp. 90, 177.

ARCHITETTURA OBLIQUA NEI PALAZZI NAPOLETANI DEL '700. ESITI DEL PROGETTO DI RICERCA ACPA 2016-2017

Danila Jacazzi

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

La ricerca che si presenta è stata coordinata dai professori Joan Ramon Triadó Tur e Rosa Maria Subirana Rebull del Dipartimento di Storia dell'arte dell'Universitat de Barcelona per il progetto internazionale «ACPA - Arquitectura y ciudad: Programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo» (periodo 2016-2017). Il lavoro è stato svolto in correlazione con gruppi di docenti e studiosi della stessa Universitat de Barcelona, dell'Università degli Studi di Palermo, dell'Universidad de Málaga, dell'Universitat Politècnica de Catalunya, del Museo Nacional del Prado, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, della Secció de Gestió i Coordinació Museística de la Generalitat de Catalunya, della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma e del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli. Il progetto di studio si è basato sulla catalogazione e l'analisi critica di palazzi e case della nobiltà, della borghesia emergente e delle gerarchie ecclesiastiche e istituzionali, nonché dei programmi artistici attuati nel XVIII secolo nelle città di Barcellona, Palermo, Roma e Napoli. In particolare, si è inteso mettere a confronto quegli esempi che presentassero elementi architettonici obliqui di particolare interesse, espressione di un lessico architettonico che prese forma nel XVIII secolo nelle città di Barcellona e Napoli, anticipato dal trattato del teologo Juan Caramuel y Lobkowitz, *Architectura civil recta, y obliqua* pubblicato a Vigevano nel 1678.

Il gruppo dell'Università della Campania, coordinato dalle proff.sse Danila Jacazzi e Elena Manzo, ha visto la partecipazione di altri docenti del settore della Storia dell'architettura (prof. Riccardo Serraglio) e del disegno (prof.ssa Ornella Zerlenga), oltre a dottorandi e assegnisti di ricerca (dott. Vincenzo Cirillo, María Fernanda García Marino e Giada Luiso). In particolare il lavoro di ricerca ha avuto come oggetto di approfondimento lo studio e il censimento dei palazzi nobiliari napoletani del Settecento caratterizzati dalla presenza di elementi architettonici costruiti con il principio dell'architettura obliqua. È stato, quindi, organizzato un laboratorio di tesi

di laurea con la partecipazione di assegnisti, dottorandi e allievi. A tal fine, dopo un'analisi complessiva dello sviluppo settecentesco di Napoli, la città è stata suddivisa in aree, assegnate a diversi gruppi di lavoro: Pizzofalcone e le Mortelle (arch. María Carmen Cacciapuoti); Vergini, Stella e Sanità (arch. Liberata d'Amore); Centro antico, Quartieri bassi e Quartieri spagnoli (arch. Vincenzo Dau); Spirito Santo e Materdei (arch. Teresa dell'Aversano); Foro Carolino e via Foria (arch. Cristina Pascalucci).

Nella programmazione dell'attività, una prima fase è stata incentrata sullo studio delle fonti bibliografiche edite, al fine di procedere a un iniziale censimento dei palazzi napoletani del XVIII secolo che rispondessero ai canoni dell'*architettura obliqua*, per acquisire un apparato di conoscenze di base sul quale impostare le successive fasi operative, attuate mediante un calendario di sopralluoghi e rilievi fotografici, cui ha fatto seguito la raccolta di dati documentari, bibliografici, cartografici ed iconografici. Numerosi sopralluoghi in sito hanno permesso di riconoscere e catalogare gli edifici che presentassero elementi associabili al concetto di architettura obliqua. Per ognuno sono state approfondite le vicende storiche relative alla costruzione e alle successive trasformazioni ed esaminate le caratteristiche architettoniche e decorative al fine di fornire una completa descrizione delle strutture.

Tutto il materiale reperito, opportunamente analizzato e selezionato, è infine confluito in singole schede tecniche, corredate dalle fonti cartografiche ed iconografiche di maggior rilievo e completate da un apparato fotografico che documentasse l'attuale configurazione dell'edificio. Infine è stata elaborata una mappa interattiva con la distribuzione dei palazzi nel perimetro urbano. L'elemento distintivo degli edifici catalogati è dato dalla peculiarità obliqua dei modelli progettuali e decorativi, organizzati in un lessico formale degli apparati strutturali, sia interni che esterni, composto da un virtuosismo di linee che si *inclinano* e si *declinano*, creando delle vere e proprie scenografie di architettura.

LA SPECULAZIONE TEORICA DI JUAN CARAMUEL Y LOBKOWITZ

Dell'architettura obliqua Juan Caramuel è stato il massimo teorico, autore di un trattato pubblicato a Vigevano *Architectura civil recta, y obliqua*, frutto di una lunga riflessione che rimanda alla vasta gamma di interessi del vescovo dal multiforme ingegno. Nella sua opera il tema dell'obliquo è sviluppato soprattutto sul piano della speculazione teorica, cercando di costruire apparati strut-

turali e di classificare ordini e sistemi architettonici in base a una nuova categoria storiografica. Per Caramuel ogni elemento in combinazione con configurazioni curve ed oblique, soprattutto nel caso di spazi circolari e di scale, doveva seguire la natura geometrica dello spazio, il carattere «obliquo» delle membrature, secondo le leggi prospettiche: come risultato si avranno capitelli e balaustre oblique, colonne dal diametro ovale, mensole e basi inclinate. Nei testi e nelle tavole grafiche del trattato, Caramuel dispose elementi architettonici lungo piani inclinati, facendo corrispondere alla base della colonna la linea obliqua del capitello. È stato notato come:

[...] la deformazione di elementi architettonici, determinata dalla visione prospettica o da logiche geometriche, non era un'assoluta novità. Si trattava di una pratica in uso in quei paesi dove la tradizione tardogotica del taglio della pietra era sopravvissuta all'affermazione del linguaggio all'antica, e se ne trova traccia nei trattati manoscritti di Alonso Vandelvira e Jean Charles de la Faille. Nuova, nel trattato di Caramuel, era invece la proposta di fare dell'architettura obliqua una scienza autonoma, diversa dall'architettura *recta* di ascendenza vitruviana, di cui pure Caramuel riconosceva l'importanza.¹

Indubbiamente le sue riflessioni rimandano agli studi di ottica, prospettiva e stereotomia:

È di fatto espressione di una ricerca formale che, procedendo di pari passo con il progresso scientifico in campo geometrico, legittima quelle che lo stesso Caramuel definisce 'bizzarrie dell'ingegno', elevandole al rango di nuova architettura.²

Non si tratta, dunque, di un'invenzione, ma di un'interessante tentativo di dare strutturazione ai termini della 'moderna' architettura, in una complessa rete di relazioni con la scienza seicentesca.³ Alcune soluzioni proposte, come l'arco *en esviaje* e l'obliquazione dell'ordine sulle scale, rispondono a figurazioni individuabili nei trattati stereotomici di Hernán Ruiz (1560) e di Alonso de Vandelvira (1575), nonché nel *Tratado de la Arquitectura* scritto a Madrid nel 1636 dal padre Jean-Charles de la Faille che anticipa l'esistenza

¹ LENZO, F. (2010). «Ferdinando Sanfelice e l'«architettura obliqua» di Caramuel». In: CURCIO, G.; NOBILE, M.R.; SCOTTI TOSINI, A. (eds.). *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*. Palermo: Edizioni Caracol, p. 104.

² IURILLI, S. (2014). *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architettura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*. Firenze: University Press, p. 10.

³ *Ibidem*, p. 17.

di un'architettura obliqua con regole proprie che ricordano molto da vicino le prescrizioni caramueliane; trattati certamente noti al cistercense sin dai suoi anni di studio presso i monasteri spagnoli.⁴

Prima della sua nomina a vescovo di Campagna e Satriano, nel Regno di Napoli, avvenuta il 4 luglio 1657, Caramuel aveva infatti peregrinato lungo tutta l'Europa del '600: in Spagna, in Portogallo, nei Paesi Bassi, in Germania, in Austria, in Boemia, in Ungheria e infine in Italia, dove frequentò l'ambiente vaticano e i circoli accademici napoletani.⁵ A Napoli, Caramuel fu autorevole membro dell'Accademia degli Investiganti, che riuniva gli intellettuali e gli uomini di cultura di maggior prestigio del tempo, nel comune intento del progresso del sapere civile e della scienza fondata su moderni principi, aperta alla discussione e alla sperimentazione.⁶ Tra essi si annoverarono Tommaso Cornelio, che ne fu il fondatore nel 1650; Gennaro e Francesco D'Andrea; Luca Antonio Porzio; Leonardo di Capua e Antonio Monforte, tra i maggiori protagonisti della rivoluzione scientifica del XVII secolo nel Regno di Napoli e del dibattito culturale che ne derivò.⁷

Proprio nel comune obiettivo di collegare le discussioni teoriche alle esperienze pratiche, alcuni accademici, tra cui anche il Caramuel, si resero protagonisti di un sopralluogo a carattere scientifico nella cosiddetta Grotta del Cane, nei pressi del Lago d'Agnano, dove vennero effettuati dieci esperimenti, al tempo al centro di una polemica violentissima sui problemi della trasformazione e del comportamento della materia. La ricostruzione del sopralluogo e degli esperimenti che ne conseguirono, finalizzati a dare una spiegazione scientifica ai fenomeni che si registravano per i vapori mefitici della grotta di origine vulcanica, vengono sinteticamente narrati dallo stesso Caramuel nella sua opera *Mathesis biceps*.⁸ Il sopralluogo, effettuato dome-

⁴ RODRÍGUEZ RUIZ, D. (1997). «Tratado de la Arquitectura, por el Rverdo Pe. Mo. Iuan Carlos de la Falle de la Compania de IHS. en el Colegio Imperial de Madrid, 1636». In: *Avisos (Noticias de la Real Biblioteca)*, III, núm. 8 (febrero-mayo).

⁵ TADISI, J.A. (1760). *Memorie della Vita di monsignore Giovanni Caramuel di Lobkowitz Vescovo di Vigevano, descritte da Jacopo Antonio Tadisi*. Venezia: Giovanni Tevernin, pp. 113-122; BELLAZZI, P. (2012). «Por Don Iuan Caramuel». In: *Omaggio a Juan Caramuel y Lobkowitz*. Firenze: Le Raccolte del Covile, pp. 11- 15.

⁶ TORRINI, M. (1981). «L'Accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670». *Quaderni Storici*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, XVI, n° 48 (3), pp. 845-883.

⁷ CARLINO, A. (2017). «La via dell'incertezza: una lettura scettica del Parere sull'incertezza della medicina di Lionardo di Capua». In: *Storia sociale e politica: omaggio a Rosario Villari*. Milano: Franco Angeli Storia, p. 336.

⁸ CARAMUELIS, I. (1670). *Mathesis biceps. Vetus, et nova*. Campaniae: In Officina Episcopali.

nica 26 ottobre 1664, vide la partecipazione di numerosi accademici; e a ricordo dell'impresa Caramuel inserì nella lamina XIX che accompagna il testo un piccolo disegno della grotta.

Lo sviluppo delle dottrine matematiche e geometriche e l'influenza esercitata dal trattato di Caramuel vennero recepiti anche dagli architetti che iniziarono a sperimentare l'uso di elementi obliqui negli edifici realizzati tra il XVII e il XVIII secolo, in particolare a Napoli e in Sicilia. La parabola dell'architettura obliqua certamente non passò inosservata presso i circoli di cultura architettonica del tempo, soprattutto in Campania, dove il pensiero caramueliano fu diffuso principalmente ad opera dell'Accademia degli Investiganti. La proposta di Caramuel, più incisiva sul tema delle scale e del disegno obliquo degli ordini architettonici lungo le rampe, trovò applicazione anche nella configurazione di alcuni palazzi siciliani del XVIII secolo.⁹ L'interesse precoce dell'ambiente architettonico siciliano per il trattato spagnolo è dimostrata, tra l'altro, dalla diffusione dell'opera nell'isola: una copia del libro era conservata nelle biblioteche degli architetti Paolo Amato (1634-1714), Giacomo Amato e Giovanni Amico.¹⁰ Ma è soprattutto a Napoli, in particolare nelle soluzioni formali di scale di grande complessità e originalità, che si può riconoscere l'influenza della categoria teorizzata da Caramuel, riconoscibile nell'opera dei maggiori architetti dell'epoca, tra cui Ferdinando Sanfelice (1675-1748), Nicolò Tagliacozzi Canale (1691-1764), Mario Gioffredo (1718-1785), Giuseppe Astarita (1707-1775), Luigi Vanvitelli (1700-1773),

⁹ Sulla diffusione in Sicilia dei temi dell'architettura obliqua, cfr. GAROFALO, E. (2013). «L'architettura obliqua in Sicilia e l'influenza di Caramuel». In: PIAZZA, S. (ed.). *Testo, immagine, luogo. La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*. Palermo: Edizioni Caracol, pp. 135-146.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 137-138; RUGGIERI TRICOLI, M.C. (1983). *Paolo Amato, la corona e il serpente*. Palermo: EPOS, p. 17; DI FEDE, M.S. (2010). «Biblioteche e trattati nella prima metà del Settecento. L'architetto pratico di Giovanni Amico». In: CURCIO, G.; NOBILE, M.R.; SCOTTI TOSINI, A. (eds.). *I libri e l'ingegno...*, op. cit., pp. 93-101; SUTERA, D. (2007). «Teoria e architettura nell'Italia d'età barocca». In: DI FEDE, M.S.; SCADUTO, F. (eds.). *La biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*. Palermo: Edizioni Caracol, pp. 89-94; TUSA, M.S. (1992). *Architettura barocca a Palermo. Prospetti chiesastici di Giacomo Amato architetto*. Venezia: Marsilio; NOBILE, M.R. (2010). «L'iconografia a stampa come strumento della professione dell'architetto tra Seicento e Settecento in Sicilia». In: CURCIO, G.; NOBILE, M.R.; SCOTTI TOSINI, A. (eds.). *I libri e l'ingegno...*, op. cit., pp. 77-82; ANTISTA, G. (2007). «Libri di architettura nelle biblioteche private del XVIII secolo». In: DI FEDE, M.S.; SCADUTO, F. (eds.). *La biblioteca dell'architetto...*, op. cit., pp. 219-223; MAZZAMUTO, A. (2003). «Le fonti spagnole de l'Architetto pratico di Giovanni Biagio Amico». In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 91-96.

Nicolò Carletti (1723-1796), Pompeo Schiantarelli (1746-1805) e Gaetano Barba (1730-1806).

L'ARCHITETTURA OBLIQUA NEI PALAZZI NAPOLETANI DEL XVIII SECOLO

I due secoli della dominazione spagnola e il breve intervallo austriaco, nonostante i limiti da più parti riconosciuti della gestione politica e amministrativa di Napoli, avevano lasciato una fertile eredità di fermenti culturali, artistici, letterari e filosofici.¹¹ Dopo la parentesi austriaca, la capitale partenopea, già governata dagli Spagnoli durante il Vicereame, riconobbe nella nuova corona borbonica un'importante occasione di sviluppo e un imprescindibile punto di riferimento. La città colse l'opportunità di ridisegnare le *insulae* urbane con il rinnovamento e la costruzione di palazzi e case palaziate grazie a una élite culturale nobiliare che si rivolse a una cerchia di architetti formati alla luce di un originale sincretismo tra l'eredità dello sperimentalismo barocco e i nuovi orizzonti del classicismo tale da determinare un linguaggio architettonico dagli accenti originali.

L'adesione degli architetti napoletani all'architettura obliqua, per gran parte, coincise con il regno dei Borbone, un periodo storico fondamentale per cogliere il senso del nuovo assetto urbano assunto dalla città partenopea. In quasi un secolo (dal 1734, data della conquista da parte di Carlo di Borbone, al 1806, inizio del decennio francese), caratterizzato da intrecci dinastici e familiari che legarono la corona napoletana a quella spagnola, gli architetti che operarono al servizio della corte e dell'aristocrazia napoletana contribuirono ad accentuare la complessità di un lessico architettonico che vide convivere in un innovativo sincretismo reminiscenze tardo-barocche, ravvivate dal pre-illuminismo napoletano, con i principi della nuova visione neoclassica.¹²

Già nel corso del Seicento, durante la trasformazione dei borghi in quartieri, vennero realizzati, più che fondazioni «ex novo», ammodernamenti e rifacimenti delle preesistenze che, pur protraendosi per lunghi decenni,

¹¹ GRAVAGNUOLO, B. (2003). «Vincenzo Ruffo e le teorie dell'architettura nella Napoli del XVIII secolo». In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Napoli-Spagna...*, *op. cit.*, pp. 45-50.

¹² GAMBARDELLA, A. (2003). «Rapporti osmotici dal vicereame all'autonomia». In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Napoli-Spagna...*, *op. cit.*, pp. 11-18; GAMBARDELLA, A. (1992). «Cultura architettonica a Napoli dal Vicereame austriaco al 1750». In: CANTONE, G. (ed.). *Barocco napoletano*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 142- 155.

non incisero in maniera sostanziale sulla struttura dei contesti urbani.¹³ Le più importanti scelte del governo vicereale interessarono in realtà soprattutto le opere di difesa, le infrastrutture e le residenze da destinare alle truppe e agli spagnoli che rivestirono le maggiori cariche direttive e amministrative della città.¹⁴ Lo sblocco dell'edilizia civile, sancito dagli austriaci nel 1718 con l'abolizione degli oneri fiscali per le fabbriche realizzate all'interno del tessuto urbano e nei borghi extramoenia, diede nuovo impulso a una radicale trasformazione del patrimonio architettonico.¹⁵

La metamorfosi edilizia tra le colline e il mare proseguì durante tutto il corso del XVIII secolo, sviluppandosi in maniera frenetica per ricostruire e riorganizzare la città a seguito dei terremoti del 1688, del 1694 e del 1732, che avevano provocato gravi danni e dissesti alle strutture ma che costituirono l'occasione di un rinnovamento formale dei registri decorativi e degli impianti di edifici già esistenti.¹⁶ Nel grande cantiere della Napoli settecentesca, soprattutto la nobiltà, sia quella di più antiche origini dei seggi cittadini sia quella di nuova formazione degli uomini di affari e dei rappresentanti della legge, contribuì ad intensificare l'attività edilizia per ampliare le proprie residenze, consolidarne le strutture e rimodernarne gli apparati decorativi.¹⁷

Il ritorno di Napoli a capitale di un regno autonomo favorì, infatti, l'insediamento dei nobili in città, con il conseguente rinnovo degli antichi palazzi, che si espresse, in assenza di un piano urbanistico generale, in una somma di episodi qualitativamente significativi basati su modelli ricorrenti.¹⁸ I palazzi napoletani del Settecento, non potendo sfoggiare articolate composizioni nei prospetti a causa dell'angustia delle strade, concentrarono i propri programmi espressivi nei boccascena degli accessi e nelle complesse architetture delle sca-

¹³ CANTONE, G. (1992). «L'architettura tra necessità e invenzione». In: CANTONE, G. (ed.). *Barocco napoletano...*, op. cit., pp. 45-69.

¹⁴ PIGNATELLI, G. (2006). *Napoli tra il disfar delle mura e l'innalzamento del muro finanziario*. Firenze: Alinea, pp. 16-18.

¹⁵ PEZONE, M.G. (2015). «Geometria e arditezza tecnica nelle scale napoletane del settecento a matrice poligonale». In: AMIRANTE, G.; PEZONE, M.G. (a cura di). *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*. Napoli: Grimaldi & C. Editori, p. 123; GARMS CORNIDES, E. (1994). «Il regno di Napoli e la monarchia austriaca». In: *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*. Catalogo della mostra. Napoli: Electa, pp. 17-34.

¹⁶ AMIRANTE, G. (1992). «Trasformazioni della scena urbana tra Seicento e Settecento». In: CANTONE, G. (ed.). *Barocco napoletano...*, op. cit., p. 183.

¹⁷ DE FALCO, C. (1999). *Giuseppe Astarita, architetto napoletano 1707-1775*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, p. 101.

¹⁸ DE SETA, C. (1986). *Napoli*. Bari: Laterza, pp. 168-189.

le.¹⁹ Già il Galanti alla fine del XVIII secolo notava: «Napoli generalmente ha case altissime con quattro, cinque e sei appartamenti, il che, congiunto alla strettezza delle strade, le rende in gran parte prive del beneficio dell'aria libera e del sole».²⁰ Il portale costituì la simbolica proiezione a scala urbana del prestigio del palazzo e dei suoi proprietari. Più che alla facciata, all'ingresso fu affidato il compito di caratterizzare la composizione del prospetto, anche utilizzando i principi costruttivi della linea obliqua teorizzati da Caramuel, per ottenere un maggiore aggetto e profondità della composizione rispetto alle vie strette su cui si affacciava l'edificio. Per compensare, poi, le ridotte dimensioni dei cortili rispetto all'elevato sviluppo delle strutture in verticale, le scale assunsero l'aspetto di un diaframma tra il cortile ed il giardino retrostante, aperte da arcate e finestre cui era affidato il compito di far penetrare la luce nelle rampe e nei percorsi interni, in una felice sintesi tra i nuovi orientamenti prospettici di origine illuminista e il carattere scenografico di matrice tardo-barocca.

Tradizione locale e modelli di importazione di origine spagnola ed austriaca trovarono in una sinergica reinterpretazione dei principi dell'architettura obliqua una nuova formulazione architettonica, alla quale contribuirono certamente gli apporti delle moderne teorie sulla geometria stereotomica. La scala aperta, grazie alle ardite soluzioni di Ferdinando Sanfelice, divenne un elemento tradizionale del palazzo napoletano, un modello di riferimento per tutto il XVIII secolo. L'ambiente napoletano, particolarmente ricettivo verso le teorizzazioni del Caramuel, divenne quindi il campo di un'ulteriore sperimentazione e dell'applicazione di un principio teorico alle matrici compositive di uno spazio articolato.

LA RICERCA ESPRESSIVA DI FERDINANDO SANFELICE E ALTRI ARCHITETTI

Alcuni studiosi hanno già ipotizzato in passato una possibile influenza del trattato del Caramuel sulle opere di Ferdinando Sanfelice.²¹ I precettori del gio-

¹⁹ PANE, R. (1949). *Napoli Imprevista*. Torino: Einaudi, pp. 85-90; CANTONE, G. (2010). «La residenza barocca a Napoli e in Campania». In: FAGIOLO, M. *Il sistema delle residenze nobiliari. Italia meridionale*. Roma: De Luca Editori, pp. 13-41.

²⁰ GALANTI, G.M. (1829). *Napoli e contorni. Nuova edizione interamente riformata dall'Abate Luigi Galanti*. Napoli: presso Borel e Comp., p. 24.

²¹ Si vedano, in particolare PERUGINI, R. (2004). «Spazio, scienza e simbolo nella cultura architettonica delle Due Sicilie. Continuità e discontinuità dialettiche da Guarino Guarini

vane Ferdinando furono prelati, filosofi e matematici membri dell'Accademia napoletana degli Investiganti, come Antonio Monforte, Carlo Maiello, aderenti al movimento giansenista, e Luca Antonio Porzio, docente di filosofia e geometria presso il Seminario di Napoli, da cui Sanfelice apprese i principi dell'abaco e delle scienze sperimentali, nonché l'importanza della configurazione geometrica, un aspetto che rivestì un'importanza fondamentale nella razionale articolazione degli spazi nelle ardite soluzioni dell'architetto.²² Il giovane architetto studiò, inoltre, il greco con Gregorio Messere (1636-1708), poeta e membro delle Accademie degli Investiganti e di Medinacoeli, amico di Giuseppe Valletta e collaboratore di Giambattista Vico. Anche grazie al fratello Antonio Sanfelice, vescovo di Nardò, Ferdinando venne quindi inserito nell'ambiente degli intellettuali che avevano partecipato all'Accademia degli Investiganti, di cui Caramuel fu uno dei più prestigiosi soci.²³ D'altro canto, pur non avendo potuto direttamente conoscere, per ovvi motivi cronologici, il dotto prelado spagnolo, è presumibile che il suo trattato fosse conosciuto nei circoli culturali derivati dall'Accademia e frequentati dal Sanfelice. Una copia dell'*Architectura civil recta, y obliqua* era infatti nella ricca collezione di libri e stampe del Marchese Berardo Galiani – Accademico Ercolanense, autore di una versione tradotta e commentata del trattato vitruviano edita a Napoli nel 1758 –, acquistata da Caterina II di Russia nel 1776 per arricchire la raccolta della Biblioteca Imperiale.²⁴

La ricerca attuata con ACPA ha però permesso di evidenziare come i principi compositivi dell'architettura obliqua, reinterpretati dall'architetto napoletano, costituirono un modello per molti suoi contemporanei e divennero

a Ferdinando Sanfelice». In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 133-142; CAMEROTA, F. (2006). «Architecture as mathematical science: the case of 'Architectura Obliqua'». In: SCHLIMME, H. *Practice and Science in Early Modern Italian Building*. Milano: Electa, pp. 51-60; LENZO, F. (2010). *Ferdinando Sanfelice...*, *op. cit.*, pp. 102-107; DEL PESCO, D. (2018), «Arrangiarsi con arte. Note su Ferdinando Sanfelice: maestri e libri». *Confronto, Studi e Ricerche di Storia dell'Arte Europea*, num. 1 (n.s.), pp. 151-178; BÉRCHÉZ, J.; GÓMEZ-FERRER, M. (2007). *La Seo de Santa María de Xàtiva: Historia, imágenes y realidades*. Valencia: Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, Generalitat Valenciana, pp. 21-23.

²² GAMBARDELLA, A. (2004). *Arti e libertà a Napoli tra classicismo e Rocaille*. In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Ferdinando Sanfelice...*, *op. cit.*, pp. 15-21.

²³ DEL PESCO, D. (2018), «Arrangiarsi...», *op. cit.*, pp. 154-155.

²⁴ CARRAFIELLO, T. (2019). *La biblioteca di Berardo Galiani*. Firenze: Altralea Edizioni, pp. 90, 177; SERRAGLIO, R. (2004). «L'edizione del Vitruvio del Galiani». In: GAMBARDELLA, A. (ed.). *Ferdinando Sanfelice...*, *op. cit.*, pp. 91-99; ZIMINA, O.G. (1998). «La biblioteca di Caterina II». In: *Caterina di Russia. L'Imperatrice e le Arti*. Catalogo della mostra. Milano: Electa, pp. 208-216.

una soluzione riproposta nell'articolazione delle scale fin quasi alla fine del secolo, anche in contesti ormai prettamente neoclassici. Già Bernardo De Dominicis, trattando del palazzo che il Sanfelice costruì per la sua famiglia nel Borgo dei Vergini (1725-1730), notò come:

[...] vi sono magnifiche scale, ma specialmente quella del quarto superiore, che più bella, vaga, e magnifica non si è veduta al mondo e si vede continuamente copiata da' professori di architettura in molti palazzi, che si fabbricano in questa città di Napoli (fig. 1).²⁵



Figura 1. Napoli, Palazzo Sanfelice (foto dell'autrice).

L'applicazione dei principi dell'architettura obliqua nelle scale sanfeliciane risolse il problema del raccordo tra le rampe inclinate e l'assialità degli elementi strutturali. Solitamente la pratica derivata da Vitruvio prevedeva di inserire cunei, o *coquettes*, nelle balaustre delle scale, per rettificare l'incoerenza dell'ordine retto dei balaustrini in rapporto all'andamento inclinato dei gradini. Ma mentre in Caramuel solo gli elementi architettonici sono

²⁵ DE DOMINICI, B. (1846). *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. Napoli: Tipografia Trani, vol. IV, pp. 515-516.

disegnati secondo linee oblique, nell'interpretazione del Sanfelice l'intero organismo è costruito in maniera dichiaratamente obliqua con un insieme organico di archi e lesene declinate diagonalmente seguendo l'inclinazione delle scale e determinando la disposizione secondo linee oblique anche dei capitelli e delle trabeazioni, con una straordinaria visione spaziale che ha le sue basi in una ardita geometrizzazione delle forme. Le matrici razionaliste della ricerca sanfelicianiana sono state evidenziate da Roberto Pane, che ha notato come «contrariamente ai mezzi abituali del Barocco, l'espressione sia raggiunta eliminando le masse inerti, ed affidando a slanciati pilastri una essenziale funzione, sia decorativa che statica, con un risultato che pone in evidenza la pura logica della costruzione».²⁶ L'apporto fondamentale del Sanfelice alla cultura architettonica del Settecento consisté, come sottolineato da Alfonso Gambardella, il maggiore studioso del maestro,

[...] nella continua evoluzione della sua ricerca progettuale, tesa a configurare spazi, le cui matrici vanno individuate in un rigoroso controllo metrico delle superfici ed in una razionalizzazione degli impianti icnografici,²⁷

destinata a segnare la produzione architettonica degli anni successivi.

La ricerca espressiva e compositiva attuata dagli architetti napoletani del XVIII secolo, primo fra tutti Ferdinando Sanfelice, portò, infatti, alla sperimentazione di matrici innovative, intrise di sollecitazioni di respiro europeo, ma comunque legate al linguaggio locale, con esiti decisamente originali.²⁸ La capacità di rielaborare una complessa e diversificata eredità culturale si manifestò, in particolare, nella creazione di un nuovo modello di palazzo che Sanfelice propose e, in un certo senso, impose nel rinnovamento urbano della capitale partenopea. Nelle scale napoletane si incontra, così, una plasticità basata su rigorosi principi geometrici e matematici derivanti dai postulati compositivi che Caramuel aveva enunciato nel suo trattato nel 1678. Basti ricordare le note soluzioni oblique delle scale sanfeliciane di Palazzo Maiorana (1754); Palmarice, con rampe disposte obliquamente con pianerottoli a sbalzo sorretti dalle volte inclinate;²⁹ Moscati, comunemente conosciuto come Palazzo

²⁶ PANE, R. (1939). *Architettura dell'età barocca in Napoli*. Napoli: EPSA Editrice Politecnica.

²⁷ GAMBARDELLA, A. (1974). *Ferdinando Sanfelice Architetto*. Napoli: Arti Grafiche Licenziato, p. 47.

²⁸ PERUGINI, R. (2004). *Spazio, scienza e simbolo...*, op. cit., pp. 133-142.

²⁹ GAMBARDELLA, A. (1974). *Ferdinando Sanfelice...*, op. cit., pp. 106-110; PEZONE, M.G. (2015). *Geometria e arditezza...*, op. cit., p. 128.

dello Spagnuolo (1738), episodio trainante per l'architettura napoletana del XVIII secolo (figg. 2 e 3);³⁰ Serra di Cassano (1730-1737 ca.), uno degli esempi di maggior interesse nella produzione del maestro per la disposizione planimetrica, il gioco dei volumi e l'alternanza dei materiali come il piperno grigio vesuviano e il marmo bianco (figg. 4 e 5);³¹ o Palazzo Capuano, identificato da Blunt con il Palazzo del Duca di Lauriano ricordato dal De Dominicis,³² che presenta una originale scala a impianto ottagonale. Qui Sanfelice:

[...] seguita a indagare il tema proposto da Caramuel, estendendo l'obliquità anche alla pianta. Gli stipiti delle finestre sono tagliati in maniera asimmetrica per tenere conto della visione scorciata tanto dal cortile quanto percorrendo la rampa (figg. 6 e 7).³³

In Palazzo Carignani, la cui costruzione venne diretta nel 1752-1753 ca. dall'architetto Pietro Cimafonte, l'andamento obliquo della scala interessa anche i suoi elementi costitutivi, quali le basi, le mensole e i capitelli delle lesene, che seguono l'inclinazione delle gradinate, conferendo a tutto l'insieme una virtuosa scenografia di rampe, volte e giochi spaziali.³⁴ Soluzioni analoghe furono impiegate anche da Giuseppe Astarita nel Palazzo del monastero dell'Egiziaca (1768-1770)³⁵ e in Palazzo Albertini di Cimitile (1772-1775), attribuito al maestro, con il successivo intervento di Nicolò Carletti e Giuseppe Fulchignoni;³⁶ nonché da Bartolomeo Vecchione in Palazzo D'Acugna all'Egiziaca e, insieme al fratello minore Luca, in Palazzo D'Alesio (1760).³⁷ Anche Nicolò Tagliacozzi Canale in Palazzo Tufarelli (1756) e in Palazzo Trabucco (dal 1735) utilizza cornici e capitelli inclinati che assecondano l'andamento delle rampe (figg. 8 e 9).

³⁰ Nelle fonti documentarie viene ricordato, come progettista dell'opera, il tavolario Francesco Attanasio che, secondo Alfonso Gambardella, ebbe soltanto il ruolo di direttore del cantiere sanfeliciano. Cfr. GAMBARDELLA, A. (1974). *Ferdinando Sanfelice...*, op. cit., pp. 113-115.

³¹ GAMBARDELLA, A. (1974). *Ferdinando Sanfelice...*, op. cit., pp. 93-95.

³² BLUNT, A. (2006). *Architettura barocca e rococò a Napoli*. Edizione italiana Lenzo, F. (ed.). Milano: Electa, p. 269.

³³ LENZO, F. (2010). *Ferdinando Sanfelice...*, op. cit., pp. 104-105.

³⁴ FERRARO, I. (2010). *Napoli: Atlante della città storica. Pizzozofalcone e le Mortelle*. Napoli: Oikos, pp. 292-293.

³⁵ DE FALCO, C. (1999). *Giuseppe Astarita...*, op. cit., pp. 94-96.

³⁶ *Ibidem*, p. 120; GAMBARDELLA, A.; AMIRANTE, G. (1994). *Napoli fuori le mura. La Costigliola e Fonseca da platee a borgo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 125-129.

³⁷ TEDESCO, M. (2015). *L'estro di Luca e Bartolomeo Vecchione in inediti palazzi napoletani*. In: AMIRANTE, G.; PEZONE, M.G. (eds.). *Tra Napoli e Spagna...*, op. cit., pp. 187-202.

Figura 2. Napoli, Palazzo dello Spagnuolo (foto dell'autrice).



Figura 3. Napoli, Palazzo dello Spagnuolo. Particolare della scala (foto dell'autrice).





Figura 4. Napoli, Palazzo Serra di Cassano. Particolare della scala (foto dell'autrice).



Figura 5. Napoli, Palazzo Serra di Cassano. Particolare della scala (foto dell'autrice).

Figura 6. Napoli, Palazzo Capuano
(foto dell'autrice).



Figura 7. Napoli, Palazzo Capuano.
Particolare delle finestre della scala
(foto dell'autrice).





Figura 8. Napoli, Palazzo Tufarelli. Particolare delle mensole della scala (foto dell'autrice).



Figura 9. Napoli, Palazzo Trabucco. Particolare della scala (foto dell'autrice).

Pompeo Schiantarelli nel Palazzo Ruffo di Castelcicala, meglio conosciuto come Palazzo dei Principi di Sant'Elia (1775-1782), recupera la lezione sanfelicianiana traducendola in un'articolazione spaziale semplificata. Gli edifici costruiti dall'architetto lungo via Foria (n. 228, 234 e 242) sono tra gli esempi più significativi dell'architettura tardo-settecentesca napoletana: gli elementi morfologici, una serie di archi e di volte a crociera sorretti da mensole e pilastri, sono costruiti con andamento obliquo.³⁸ Sulla scia dell'interpretazione classicista dell'architettura barocca, emerge la figura di Gaetano Barba, ultimo esponente, nella seconda metà del XVIII secolo, della sperimentazione di forme oblique declinate secondo un rigore geometrico di gusto ormai pienamente neoclassico. In Palazzo Miranda-Ottajano (1783-1784) l'architetto trasforma l'involucro murario della scala in un elemento pseudo-centrico arrotondando gli spigoli in semi esedre che seguono l'andamento ascendente delle rampe (fig. 10).³⁹



Figura 10. Napoli, Palazzo Miranda-Ottajano. Particolare della scala (foto dell'autrice).

³⁸ DIVENUTO, F. (1984). *Pompeo Schiantarelli. Ricerca ed architettura nel secondo Settecento napoletano*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 104-107, 122.

³⁹ JACAZZI, D. (1995). *Gaetano Barba Architetto «Neapolitano». 1730-1806*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 124-131.

In conclusione, l'adozione dei principi dell'architettura obliqua da parte di un nutrito gruppo di architetti napoletani del XVIII secolo, seppur non esplicitamente ripresi da Caramuel, furono il risultato di una colta rielaborazione di temi e modelli che avevano avuto nel trattato dello spagnolo un'esplicita teorizzazione. Ma lo sperimentalismo geometrico, unito all'esaltazione dei valori plastici e alla compenetrazione spaziale degli involucri, attuata dai protagonisti del XVIII secolo, rimanda a una ricerca compositiva ormai decisamente lontana dagli esiti tardo-barocchi. Dalle ardite sperimentazioni sanfeliciane agli architetti dello scorcio del secolo, il palazzo napoletano del Settecento sancisce la nascita di una nuova tipologia che, pur recuperando la tradizione, la logica costruttiva e i ritmi spaziali delle scale del Settecento napoletano, ne rifiuta ogni eccesso e sovrabbondanza decorativa, affermando l'esigenza di un linguaggio equilibrato, razionale, conforme alla nuova sensibilità neoclassica.

IL DISEGNO OBLIQUO DI FERDINANDO SANFELICE NELL'IDEAZIONE DELLA SCALA COME SPAZIO RAPPRESENTATIVO DELL'ARCHITETTURA

Vincenzo Cirillo

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Il tema della progettazione architettonica del corpo scala, inteso come ideazione di un elemento di collegamento obliquo fra due quote e/o livelli posti ad altezza differenti, è antico quanto l'architettura stessa e apre a interessanti sviluppi nell'ambito della produzione architettonica.¹ Questa peculiare e insita caratteristica della scala consente sicuramente di affermare che essa può essere intesa da sempre come il corpo obliquo dell'architettura per eccellenza.

Le difficoltà del disegno e della progettazione di questo organismo architettonico appaiono già declamate nei trattati di architettura civile dove, attraverso espedienti funzionali, concettuali e formali, i loro autori indicano una serie di modelli teorici e pratici da seguire, i quali trovano manifestazione più tangibile nel periodo barocco con la progettazione di impianti planimetrici e spaziali sempre più articolati.²

IL DISEGNO DEL CORPO OBLIQUO DELL'ARCHITETTURA: IL CORPO SCALA IN ESEMPI DI SPERIMENTAZIONE EUROPEI

A partire dal periodo rinascimentale il riemergere del trattato di Vitruvio³ si manifesta, oltre che come regola assoluta, come un modello da cui si svi-

¹ CIRILLO, V. (2017). «Istruzioni diverse di modelli e forme del salire. La scala fra teoria, principi e maestri». In: DI LUGGO, A.; GIORDANO, P.; FLORIO, R.; PAPA, L.M.; ROSSI, A.; ZERLENGA, O.; BARBA, S.; CAMPI, M.; CIRAFICI, A. (eds). *Territori e Frontiere della Rappresentazione | Territories and Frontiers of Representation*. Roma: Gangemi Editore, pp. 301-310.

² CIRILLO, V. (2018). «La rappresentazione della scala nella trattatistica italiana dal XVI al XVIII secolo | The Representation of Staircases in Italian Treatises from the Sixteenth to Eighteenth Centuries». *Diségno*, vol. 3, dic., pp. 177-188.

³ BARBARO, D. (1556). *I dieci libri dell'architettura [Texto impreso] / di M. Vitruuio; tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia [...]*. Vinegia: Francesco Marcolini.

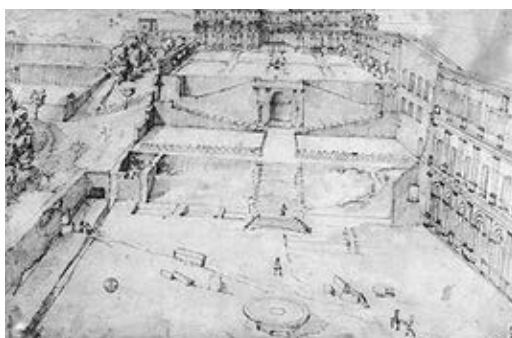
luppano numerose variazioni tematiche, ponendo la scala in una dimensione sostanzialmente ibrida. Nello specifico, nella nuova produzione tecnico-scientifica del Rinascimento e del Manierismo, essa appare all'inizio ancora come un'entità fisica legata alle sole ragioni geometriche e matematiche, con l'esclusivo ruolo funzionale del salire. Solo attraverso le numerose sperimentazioni concettuali e formali (dovute alla produzione architettonica e alla costruzione di nuove fabbriche) si assiste alla sua elevazione a fulcro del progetto, a «spazio rappresentativo dell'architettura»⁴ e, nel tempo, anche a un ruolo di rappresentanza e dimensione sociale.

Il corpo scala è stato oggetto di esperienze progettuali diversificate a seconda delle stagioni temporali e delle aree geografiche. La ragione risiede nel fatto che tale elemento, oltre a proporsi come esito di una vivace sperimentazione teorica (e, quindi, di espressione ideativa), è anche il risultato di tecniche di costruzione coeve al periodo storico di riferimento che ne hanno reso possibile la costruzione. La tecnica, infatti, è da sempre componente funzionale alla forma e, nella sua accezione più profonda, determina le modalità dell'esistenza materiale del modello stesso. Ragion per cui l'analisi della configurazione strutturale appare inscindibile da quella formale, tant'è che l'introduzione in epoche successive a queste di sistemi tecnologici e costruttivi più avanzati hanno consentito all'immaginazione creativa di configurare modelli di scale sempre più performanti. Pertanto, piuttosto differenziati fra loro sono gli esempi europei, soprattutto italiani, francesi e spagnoli.⁵

In Italia, per gli scaloni esterni viene privilegiato un impianto planimetrico dal reticolo prettamente ortogonale (fig. 1a) mentre per quelli interni appaiono più diffuse le matrici curvilinee (circolari od ovate), le cui eccentricità sono in funzione dello spazio disponibile (fig. 1b). Queste forme curvilinee presentavano un pozzo centrale che, nel corso del tempo, da chiuso (con pareti murarie) si trasforma in aperto per l'adozione di colonne (attraverso cui la luce permea lo spazio) o di strutture 'a sbalzo' (nuovo tema progettuale della scala). In tal senso, la produzione di modelli di scaloni interni appare più vibrante per il ricorso a forme geometriche curvilinee, a una maggiore permeabilità dello spazio interno alla luce, a una più rilevante ricerca nel tema costruttivo della scala 'a sbalzo'.

⁴ SGROSSO, A. (1979). *Lo spazio rappresentativo dell'architettura*. Napoli: Massimo.

⁵ CIRILLO, V. (2019). *Riflessioni e suggestioni fra geometria e forma. Le scale del '700 napoletano / Reflections and suggestions between geometry and form. The Neapolitan staircases of eighteenth century*. Napoli: La Scuola di Pitagora, vol. 7, p. 256.



a



b



b



b

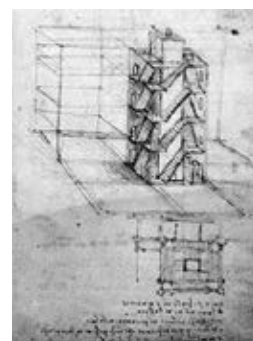


b

Figura 1a. Donato Bramante, Cortile del Belvedere a Roma (esterno).
 Figura 1b (a partire da sinistra). Donato Bramante, Cortile del Belvedere a Roma (interno);
 Ottaviano Mascherino: scala a matrice ovata del Palazzo del Quirinale a Roma; Jacopo Barozzi da Vignola: scala a matrice circolare del Palazzo Farnese a Caprarola; Francesco Borromini: scala a matrice ovata del Palazzo Barberini a Roma.
 Figura 1c. Scala di forma circolare a rampa doppia del castello di Chambord. Figura 1d. Leonardo da Vinci, disegno progettuale relativo a un sistema di scale a quattro rampe indipendenti (foto dell'autrice).



c



d

In Francia, invece, varie applicazioni formali si manifestano già nel tardo medioevo con i virtuosismi delle scale circolari (prevalentemente a chiocciola) costruite nelle cattedrali francesi, così come nella rielaborazione di modelli italiani appartenenti all'architettura civile. Un esempio di questa fusione è rappresentato dalla scala del castello di Chambord, di matrice curvilinea e a doppia rampa (fig. 1c), di incerta attribuzione a Leonardo da Vinci in virtù di precedenti studi e disegni autografi a schizzo condotti dall'artista sul tema della scala a doppia rampa (fig. 1d), che condurranno Andrea Palladio a citare questo esempio notevole nel suo trattato.⁶

Più diversificato appare, invece, il panorama del Cinquecento spagnolo che, a differenza di quello francese e soprattutto italiano, conserva per la scala una ripartizione prettamente ortogonale, derivante dalla tradizione del modello di scalone cosiddetto claustrale che, come facilmente intuibile dalla definizione, è collocato all'interno di cortili o chiostri.⁷ Esempi di scale claustrali spagnole sono riconducibili a quelle del Castillo de La Calahorra in provincia di Granada (1511); del Colegio de los Irlandeses a Salamanca (1530) (fig. 2a); oppure dell'Hospital de Santa Cruz a Toledo, oggi sede di un museo (1530). Come dichiarato da Catherine Wilkinson, a partire dalla sua primordiale sagoma claustrale, lo scalone d'onore spagnolo subisce una modificazione configurativa legata principalmente alla volontà di ordinare l'impianto planimetrico secondo il criterio geometrico della simmetria bilaterale. Per raggiungere questo obiettivo, la tipologia claustrale (fig. 2a-1) si modifica in quella che sarà definita pre-imperiale.⁸

Quest'ultima è geometricamente ottenuta dall'accostamento di due schemi claustrali attraverso l'introduzione di una rampa in comune. A seconda della disposizione dell'asse di simmetria bilaterale lungo la direzione verticale od orizzontale, si ottengono due tipi di scaloni differenti. Nel primo caso è prevista una rampa centrale di accesso allo scalone che si divide, dopo il primo pianerottolo di riposo, in due rampe adiacenti, con verso opposto, che immettono al piano superiore (fig. 2b-2). È la configurazione della scala dell'Alcázar di Toledo (1574) (fig. 2b). Nel secondo caso, invece, si accede alla scala dai due opposti, e nella tradizione spagnola questa soluzio-

⁶ PALLADIO, A. (1570). *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venezia, Libro 1, pp. 64-65.

⁷ MARTÍNEZ MONTERO, J. (2014). «Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España». *Ars Bilduma, Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, n° 4, pp. 7-26.

⁸ WILKINSON, C. (1975). «The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase». *The Art Bulletin*, vol. 57, n° 1, marzo, pp. 65-90.

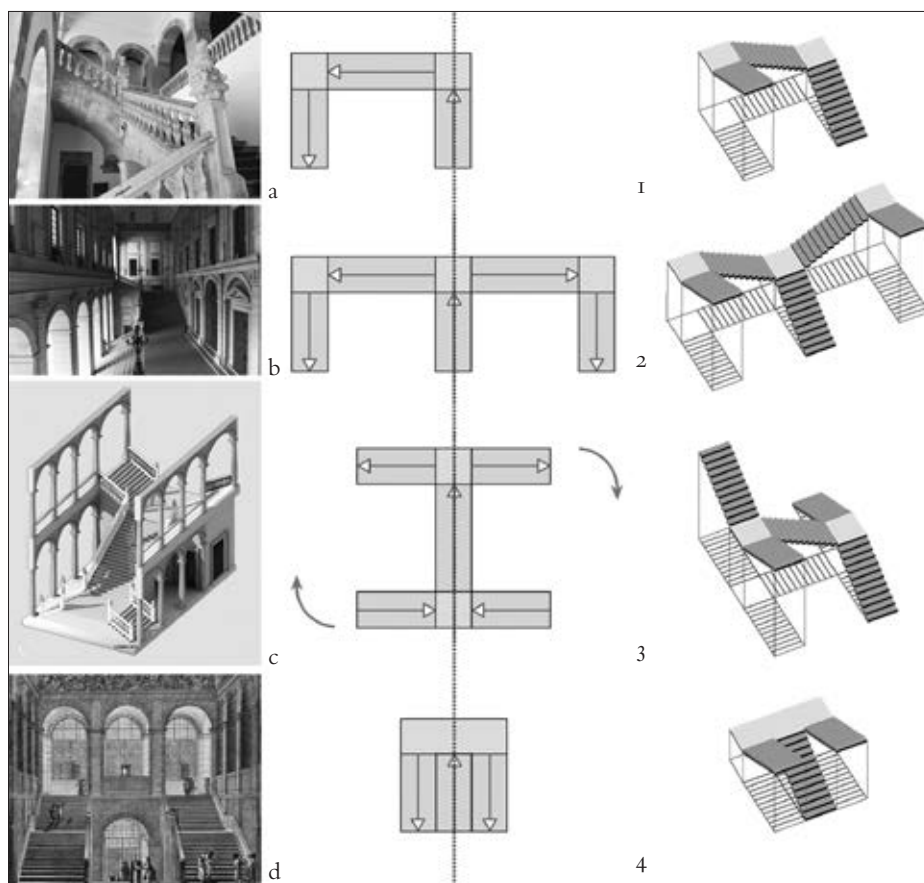


Figura 2. Evoluzione del modello dello scalone claustrale in imperiale. Figura 2a. Scalone claustrale del Colegio de los Irlandeses a Salamanca. Figura 2b. Scalone pre-imperiale dell'Alcázar di Toledo. Figura 2c. Scalone pre-imperiale dell'antico Alcázar di Madrid. Figura 2d. Scalone di San Lorenzo de El Escorial (disegni di Vincenzo Cirillo).

ne è solitamente adottata per ottimizzare il numero delle scale utili a servire due cortili o chiostri adiacenti (fig. 2c-3). È l'episodio dell'interessante scala dell'antico Alcázar di Madrid (1548) distrutto da un incendio nel 1734 (fig. 2c).⁹

⁹ MARTINEZ MONTERO, J. (2013). «Prácticas ceremoniales en la escalera del Alcázar de Madrid». *Quintana, Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, vol. 12, n° 12, pp. 127-140. [online].

In seguito, anche la scala pre-imperiale subisce una ulteriore modificazione trasformandosi nel modello imperiale. In particolare, lo schema che connota quest'ultimo tipo di scalone è caratterizzato dall'accostamento di tre rampe parallele, di cui quella centrale collega il piano terra al pianerottolo di smonto mentre le due laterali, partendo dallo stesso pianerottolo, conducono al piano superiore (fig. 2d-4). Tale tipologia planimetrica è rinvenibile nelle rilevanti scale dei monasteri di San Lorenzo de El Escorial, a Madrid (fig. 2d), e San Miguel de los Reyes, a Valencia; o nella scalinata della facciata ovest del duomo, in piazza del Obradoiro, a Santiago di Compostela.

Ritornando al panorama italiano, esempi di scale imperiali si riscontrano in quelle della Reggia di Caserta (di Vanvitelli), di Galeazzo Alessi (realizzata a Villa Cambiaso a Genova; 1548) e del Vasari (Galleria degli Uffizi a Firenze). È però nel periodo Barocco che si sperimentano forme tali da restituire il progetto della scala come una vera e propria dinamica configurazione spazio-temporale, rappresentativa dell'architettura e dalla dimensione non soltanto monumentale ma anche fantasiosa; tanto dimostrano alcuni modelli europei introdotti da Johann Balthasar Neumann in Germania (scalone della Residenza di Würzburg, 1719) (fig. 3a) o da François Mansart in Francia negli impianti quadrati sospesi delle scale di Chateau de Balleroy (1626-1636) (fig. 3b) e di Maisons-Laffitte (1642-1646). È da questo momento, infatti, che la scala assume appieno il ruolo simbolico di spazio rappresenta-

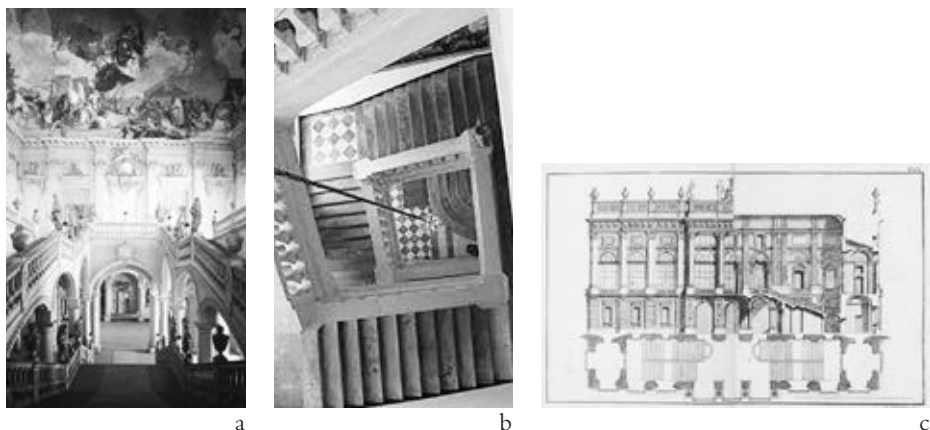


Figura 3a. Johann Balthasar Neumann: scalone settecentesco della Residenza di Würzburg.
 Figura 3b. Scala principale di Château de Maisons-Laffitte di François Mansart in Francia.
 Figura 3c. Scalone d'onore a due rampe di Palazzo Madama a Torino progettato da Filippo Juvarra e rappresentato nel trattato di Bernardo Antonio Vittone.

tivo dell'architettura, nonché delle famiglie (reali o nobili) che abitano il palazzo, divenendo luogo privilegiato di esercizio configurativo da parte degli architetti e assumendo compiutamente il significato di scala d'onore.

Arrivata all'apice della sua espressione creativa, la ricerca della forma della scala d'onore è tale da indurre nel 1766 Bernardo Antonio Vittone (1704-1770) a pubblicare nel suo trattato (*Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto Civile*, 1766) sia alcuni esempi a propria firma che i rilievi architettonici di altri esempi già esistenti, come quella dello scalone a matrice rettilinea

[...] del Palazzo del Castello in Torino, [...] già fatta ella fabbricare dalla felicissima memoria di Madama Reale Gioanna Batilla della presata invittissima Real Casa, col disegno, ed assistenza del celebre già più volte menzionato Architetto l'Abate Juvara.¹⁰

Nelle tavole – che Vittone descrive rimandando ai testi – i disegni in pianta e sezione illustrano una nutrita successione di diversi esempi di scaloni imperiali il cui impianto planimetrico, nello scorrere delle pagine, varia da matrici geometriche rettilinee a curvilinee e mistilinee (fig. 3c).

In sintesi, per la sua natura di complesso organismo architettonico predisposto al superamento di dislivelli, la scala d'onore diviene uno degli esempi progettuali maggiormente in grado di presentarsi come modello concettuale tradotto in segno spaziale (una forma mentale, per intendersi) che come tramite di uno spazio conoscitivo, la cui narrazione è generata dalla molteplicità dei punti di vista che si offrono allo spettatore. In tal senso, nella percorrenza sensoriale della scala, la percezione (scientificamente intesa oggi come processo biologico che permette di acquisire informazioni su ciò che ci circonda al fine di conoscerne la struttura) si manifesta come un fenomeno complesso per la variegata presenza di apparati coinvolti (non solo visivi) e per la diversa sensibilità del singolo individuo. La percorrenza, quindi, diventa elemento di progetto fondamentale per la messa in forma di svariate matrici configurative dello scalone d'onore, soprattutto a partire dal xv secolo, quando emerge la consapevolezza del disegno della scala sempre meno legato all'attività di collegamento verticale e sempre più finalizzato alla messa in forma di spazi vibranti, preferibilmente interni.

¹⁰ VITTORE, A.B. (1766). *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto Civile*. Lugano: Agnelli, vol. 1, p. 154.

IL DISEGNO OBLIQUO DI FERDINANDO SANFELICE NELLE SCALE DEL '700 A NAPOLI

In Italia, è principalmente a Napoli che si sviluppa una peculiare stagione progettuale del corpo scala come spazio rappresentativo dell'architettura e l'opera di Ferdinando Sanfelice (1675-1748) ne costituisce esempio magistrale.¹¹ Nello specifico, sarà qui esaminata la produzione architettonica dell'architetto napoletano e saranno illustrate le matrici geometrico-configurative dei suoi due modelli principali di scale, ovverosia quello che viene riconosciuto come 'ad ali di falco' e quello 'a sbalzo'.¹²

Di derivazione quattrocentesca, le scale aperte del Settecento napoletano costituiscono organismi architettonici caratterizzati da peculiari rapporti spazio-percettivi. Questa complessa realtà costruita si manifesta attraverso una dinamica percorrenza di rampe coperte a volta e una mutevole percezione di punti di vista, luci e ombre generata da quinte murarie traforate. Questi fronti bucati costituiscono un plusvalore progettuale in grado di innescare una continuità spazio-percettiva fra il cortile (spazio interno), su cui prospetta la scala, e l'asse viario urbano (spazio esterno), da cui la scala si coglie tramite il fornice dell'androne. In tal senso, pur nell'assolvimento della sua principale funzione (il collegamento verticale fra piani diversi di un edificio tramite l'obliquità delle rampe), la scala aperta napoletana è, al contempo, un vaso spaziale rappresentativo di più fattori che in esso si realizzano e si manifestano. Questa condizione trova ragione nell'angustia delle arterie urbane del centro storico, con la conseguente impossibilità di cogliere dalla strada ogni peculiare disegno di facciata.¹³ Pertanto nel programma di qualificazione espressiva della residenza il portale e il corpo scala assumono un compito attrattore, come una vera e propria scenografia urbana dove il primo funge da boccascena e il secondo come fondo. Nello specifico, il portale si impone all'attenzione del viandante come elemento che richiama l'interesse per forma, dimensione, materiale, decorazione, nonché per

¹¹ GAMBARDELLA, A. (1968). *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*. Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno.

¹² ZERLENGA, O. (2014). «Staircases as a representative space of architecture». In: GAMBARDELLA, C. (ed), *Best practices in Heritage Conservation Management. From the world to Pompeii*. Napoli: La Scuola di Pitagora, pp. 1632-1642. Della stessa autrice, «Le scale sanfeliciane a Napoli». In: GIOVANNINI, M.; ARENA, M.; RAFFA, P. (eds). *Spazi e culture del Mediterraneo. Costruzione di un atlante del patrimonio culturale mediterraneo*. Napoli, La Scuola di Pitagora, 2015, vol. 4, pp. 237-244.

¹³ PANE, R. (1939). *Architettura dell'età barocca in Napoli*. Napoli: Editrice Politecnica.

funzione, ossia consentire il passaggio da uno spazio esterno a uno interno.¹⁴ In alcuni casi, alla quinta della scala aperta segue il giardino, e l'insieme si trasforma in un contesto percettivo multidimensionale e multisensoriale di cui il portale è tramite. Un esempio magistrale è la settecentesca scala 'ad ali di falco' di Palazzo Sanfelice, dovuta al suddetto architetto Ferdinando Sanfelice e ubicata nel quartiere Sanità a Napoli (fig. 4a).

Nel diffuso panorama delle scale aperte del Settecento napoletano certamente si distinguono quelle che sono opera di Sanfelice (o di sua affiliazione), architetto anticonvenzionale sia per linguaggio che per concezione strutturale. Di fatto, il modello della scala aperta trova un audace divulgatore capace di rielaborarne gli elementi linguistici e strutturali secondo una geniale e libera invenzione: la parete di fondo del cortile (opposta alla strada e che nasconde il corpo scala) viene interpretata come un improvviso fronte scenografico da traforare e a cui affidare il compito di manifestare all'esterno il complesso sistema di rampe. In tal senso, l'architetto napoletano si distacca da decorativismi frivoli e superficiali per sperimentare ardite e inedite soluzioni formali capaci di impiantare su inusitate configurazioni planimetriche pilastri, archi, volte e rampe con una spigliatezza strutturale senza pari. In questa unitaria composizione architettonica, vera protagonista dell'esperienza cognitiva è la dinamica fruizione visivo-percettiva dello spazio e della luce, generata quest'ultima dal mutevole gioco di pieni e vuoti.

Prima di procedere alla descrizione spaziale dei modelli di scala da lui concepiti è importante ricordare che Sanfelice, matematico, scenografo, architetto e urbanista,¹⁵ senza alcun dubbio studiò e assimilò il contenuto del celebre trattato di Caramuel y Lobkowitz intitolato *Architectura civil recta, y obliqua* pubblicato a Vigevano nel 1678. In particolare, l'architettura obliqua, e più nello specifico la decorazione obliqua, nasce all'interno della tendenza barocca di creare stupore, attrazione e persuasione nello spettatore. Per ottenere questo risultato, l'architettura non si serve più di un'impostazione progettuale, configurativa e percettiva dello spazio fondata sull'utilizzo dello strumento delimitante e ordinativo della prospettiva, lì dove il punto di vista è statico e unico e che pone al centro dell'universo un uomo fermo e immobile. Al contrario, l'architettura obliqua adopera un

¹⁴ ZERLENGA, O. (2000). «Criteri e metodi per rilevare, conoscere e rappresentare livelli differenziati di complessità. Il sistema degli accessi al costruito storico residenziale napoletano». In: MARTONE, M. (ed). *La normazione nella rappresentazione dell'edilizia*. Roma: Kappa, pp. 307-310.

¹⁵ DE DOMINICI, B. (ed. 1846) (1744). *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. Napoli: Dalla Tipografia Trani, vol. IV, pp. 494-529.

punto di vista improprio «la cui distanza infinitamente lontana governa la deformazione mediante un'anamorfose cilindrica». ¹⁶ Pertanto, essa non si obliqua per dare vita a un'architettura deforme e disordinata ma per configurare uno spazio geometrico, anch'esso ordinato, ma contraddistinto da un punto di vista differente, mobile, infinito, divino, governato da una legge geometrica diversa, che rivela nella sua applicazione ciò che è e/o ciò che è nascosto.

Gli schemi planimetrici delle scale progettate da Ferdinando Sanfelice sono concepiti in virtù di un creativo utilizzo delle figure geometriche elementari e in base alla manipolazione delle loro proprietà e relazioni. ¹⁷ Le figure geometriche generative dei molteplici invasi spaziali sono sostanzialmente due: quadrato e circonferenza. Per le sue proprietà di quadrilatero regolare con angoli congruenti, il primo può essere facilmente articolato in rampe e pianerottoli (smonto o riposo), distinguendo immediatamente due tipi di scala: a tre rampe o a quattro, dove quest'ultimo privilegia una più ricercata circolarità. Se invece il quadrato viene affiancato da uno di uguali dimensioni, sovrapponendo per ognuno di essi una rampa, si genera il cosiddetto modello 'ad ali di falco' con pozzo duplice.

Magistrale risulta l'esempio, già accennato, del palazzo familiar, Palazzo Sanfelice, progettato fra il 1725 e 1730 in via Arena alla Sanità e composto da due corpi di fabbrica assemblati su strada da un unico fronte caratterizzato da due portali identici dal profilo rettilineo spezzato e con modanatura fasciata e bugnata (fig. 4b). Le due scale, diverse per impianto spaziale, prospettano ognuna su un cortile di forma differente. In particolare, una delle due (civico 6) occupa l'intera larghezza del fronte trasversale del cortile opposto all'androne ed è costituita da un manufatto di altezza pari a quello dell'edificio. Il sistema strutturale consta di sedici pilastri il cui ritmo planimetrico è regolato da una doppia simmetria bilaterale; in esso trovano collocazione diverse rampe, pianerottoli e pozzi e su di esso poggia l'intero sistema di volte e archi sia a imposta orizzontale che rampante. Entrambe le facciate di questa scala di notevole dimensione (la principale rivolta sull'androne e la secondaria sul giardino) sono completamente traforate e proiettano all'esterno la struttura pilastrata tramite l'uso di paraste. Inoltre, sul fronte rivolto verso l'androne un sistema parallelo di modanature, riprendendo in quota

¹⁶ D'ACUNTO, G. (2014). «Architectura civil recta y obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz: regola, geometria, trasgressione». In: DE ROSA, A.; D'ACUNTO, G. (eds). *Rappresentazioni alle soglie del vuoto. Estetiche della sparizione*. Padova: Edizioni Il Poligrafo, pp. 215-269.

¹⁷ CIRILLO, V. (2019). *Riflessioni e suggestioni fra geometria e forma...*, op. cit., pp. 97-104.

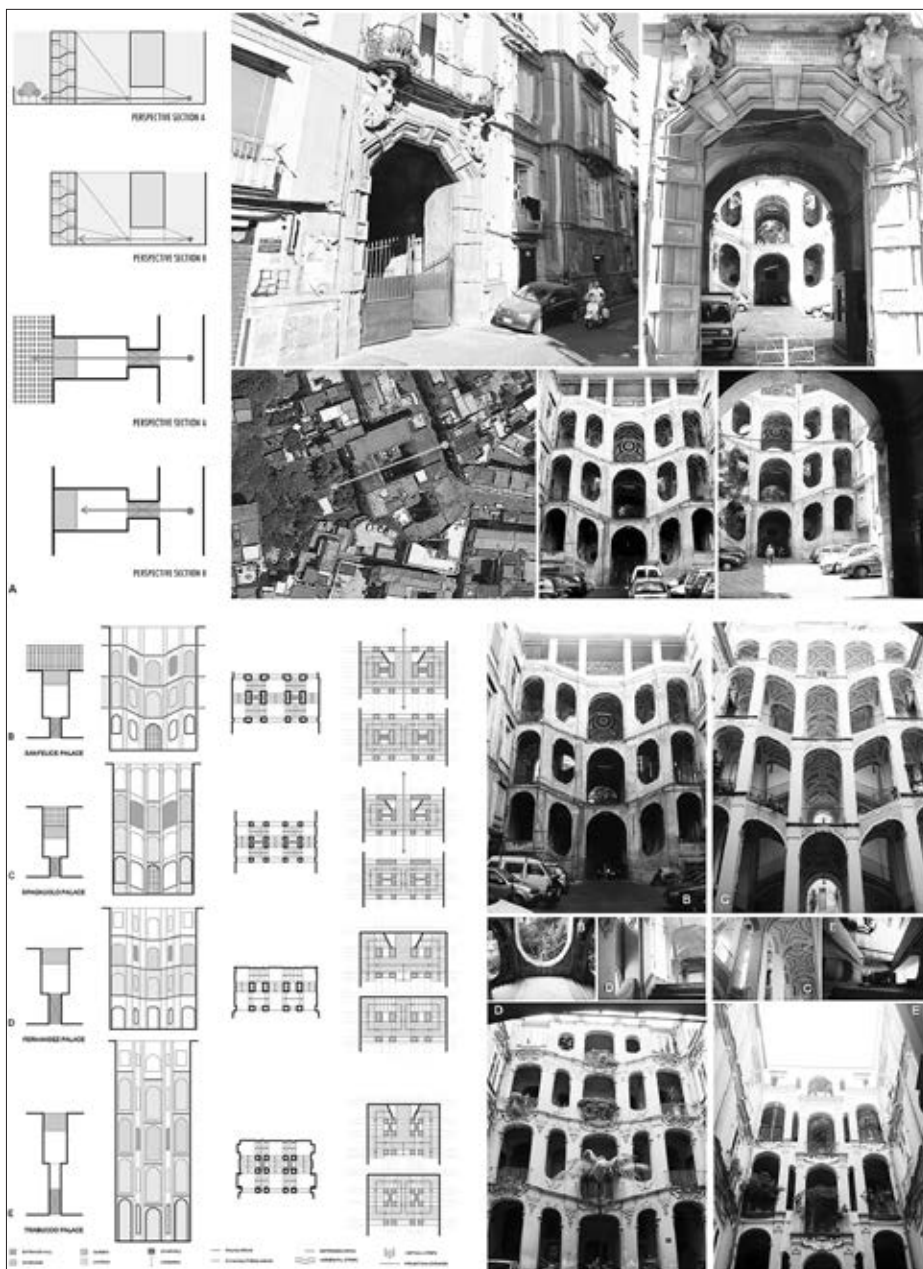


Figura 4. Modelli di scala ad 'ali di falco'. Figura 4a. Il sistema di accessi a Palazzo Sanfelice. Figura 4b. Palazzo Sanfelice. Figura 4c. Palazzo dello Spagnuolo. Figura 4d. Palazzo Fernandez. Figura 4e. Palazzo Trabucco (schemi grafici in Ornella Zerlenga, 2014).

i livelli dei marcapiani laterali, manifesta all'esterno l'andamento altimetrico dei pianerottoli e delle linee di pendenza delle rampe e, pertanto, connota il disegno del prospetto con un originale uso della linea inclinata e conseguente allusione al movimento.

Nello specifico, per meglio accentuare l'andamento della linea obliqua in facciata, Ferdinando Sanfelice sovrappone alla modanatura obliqua i capitelli delle paraste con il risultato finale – per dirla secondo Caramuel nel suo trattato – che queste ultime cadono nella porzione obliqua della facciata e non in quella retta.¹⁸ Questa soluzione progettuale comporta una vibrante percezione del fronte della scala accentuando l'aggetto delle membrature verticali che includono i rampanti delle scale.

Più nel dettaglio, la configurazione spaziale 'ad ali di falco' nasce dal peculiare disegno in pianta della scala. Questa, infatti, si rifà al tipo dello scalone monumentale doppio, in cui quattro rampe si avviluppano ad angolo rispettivamente retto attorno a un vuoto condividendo la rampa in posizione centrale.¹⁹ In questo schema planimetrico il verso di salita della scala viene impostato lungo la direzione trasversale, confermando così l'impianto architettonico già richiamato di scalone monumentale doppio e, contemporaneamente, ottenendo a piano terra la campata centrale libera e non impegnata da alcuna rampa.

Questo espediente permette di porre in collegamento fisico il cortile antistante con lo spazio libero retrostante destinato a giardino; allo stesso tempo, in virtù dell'esistenza di un prospetto del corpo scala completamente traforato, questa scelta consente al viandante che transita in strada di trapiantare attraverso l'androne oltre il corpo scala e di arrestare la vista nel giardino posteriore. Questo modello, con o senza giardino, sarà diffusamente replicato nella Napoli invaghita del Barocco scenografico, e le scale dei palazzi nobiliari dello Spagnuolo (via dei Vergini, 19), Fernandez (via San Giuseppe dei Nudi, 25) e Trabucco (Vico San Liborio, 1) ne costituiranno esempi notevoli seppure con differenze più o meno rilevanti.

Nel 1738 viene realizzato il Palazzo Moscati, poi denominato dello Spagnuolo, per il quale il progettista ripropone l'analogo modello di scala 'ad ali

¹⁸ LENZO, F. (2010). «Ferdinando Sanfelice e l'“architettura obliqua” di Caramuel». In: CURCIO, M.; NOBILE, M.R.; SCOTTI TOSINI, A. (eds). *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*. Palermo: Caracol, pp. 102-107.

¹⁹ ZERLENGA, O. (2018) (ed). «M'illumino d'immenso. La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona | M'illumino d'immenso. The staircase of palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona». Napoli: La Scuola di Pitagora, vol. 3, pp. 112.

di falco'. Questo edificio residenziale, però, presenta un ricco apparato di stucchi, opera successiva di Aniello Prezioso su disegno del tavolario Francesco Attanasio, a cui è attribuito il progetto delle scale degli edifici in esame. Nel dettaglio, quella del Palazzo dello Spagnuolo, mostra in facciata alcune varianti che ne fanno apparire il fronte sul cortile di accesso ancora più etero. Fermi restando la struttura portante dei sedici pilastri, l'impianto planimetrico dello scalone doppio e il corpo scala quale diaframma fra due cortili (di cui quello posteriore destinato a giardino), il prospetto sull'androne appare ancora più slanciato in quanto il sistema murario è ridotto ai soli pilastri sui quali impostano gli archi e le volte. Inoltre, la fascia modanata marcapiano – che aveva connotato con continuità Palazzo Sanfelice restituendo tre fasce orizzontali ad andamento mistilineo spezzato, orizzontale ed obliquo – risulta in questo caso discontinua. Infatti, diversamente dalla residenza del Sanfelice, i capitelli delle paraste hanno qui un andamento retto e ciò esalta il verticalismo delle campate laterali e di quella centrale marcando la direzione orizzontale dei pianerottoli di riposo e di smonto a fronte di quella obliqua delle rampe. Ciò inverte la percezione della vibrazione del prospetto privilegiando l'aggetto sul cortile delle membrature verticali ad andamento retto (fig. 4c). Infine, l'ultimo livello, invece di concludersi con la pilastratura a vista e la loggia retrostante, presenta un ulteriore piano traforato da archi aventi la stessa linea di imposta.

Sul modello delle scale 'ad ali di falco', e anch'essi realizzati da allievi di scuola sanfeliciano, sono i corpi scala dei palazzi nobiliari Fernandez e Trabucco, opere ambedue dell'architetto Nicola Tagliacozzi Canale. Se comparati, i fronti sul cortile di questi due corpi scala sembrano porsi agli antipodi, mostrandosi quasi ibridi delle precedenti soluzioni sanfeliciane. Diversamente dagli schemi originali, queste due scale non presentano il giardino retrostante e dunque il solo fronte traforato è quello che prospetta sull'androne. La quinta scenografica di Palazzo Fernandez (1739-1741), rinvia maggiormente a Palazzo Sanfelice in quanto presenta un fronte traforato con archi (qui a sesto ribassato) e con finestre (in luogo della riduzione alla sola pilastratura) e la fascia modanata che nella parte obliqua ingloba i capitelli delle paraste. Tuttavia, l'aspetto generale appare piuttosto 'pesante' per la presenza di un vistoso apparato di stucchi (capitelli pensili con peducci) che grava sulla facciata, annullando quasi del tutto la percezione della direzione verticale delle paraste, e per la minore inclinazione delle modanature, in quanto risulta qui differente lo schema planimetrico della scala. Infatti, nel rispetto del modello dello scalone monumentale doppio, in Palazzo Fernandez sono soltanto tre le rampe che si avviluppano ad angolo retto attor-

no ai corrispondenti pozzi. La quarta rampa (quella che lambisce il fronte sul cortile) è invece assente e sostituita da pochi scalini, pertanto le fasce oblique che marcano i rampanti appaiono meno accentuate e quasi orizzontali (fig. 4d).

Per quanto riguarda Palazzo Trabucco (1735), la scala serve cinque piani (diversamente dai precedenti, che ne servono quattro) e prospetta su un cortile la cui dimensione trasversale è di gran lunga più ridotta delle altre. Ciò accentua l'effetto di slancio verticale del prospetto che, anche in questo caso, è esaltato dalla riduzione del fronte murario alla sola pilastratura con archi a tutto sesto e dall'assenza della fascia modanata continua. Di conseguenza, anche in questo caso nella facciata si individua un dinamismo disegnato dall'alternarsi in quota delle cornici orizzontali corrispondenti alle campate laterali e centrale, nonché ulteriormente messo in evidenza da quelle restanti e quasi trascurabili membrature che allocano i corpi rampanti della scala e che, qualificate da un passo di ridottissime dimensioni, lasciano spazio a bucatore caratterizzate da archi ribassati rampanti e percepite quasi come delle fessure il cui andamento obliquo è sottolineato dalla presenza di cornici (fig. 4e). In sintesi, nelle facciate delle scale citate si nota come in quelle dei palazzi Sanfelice (civico 6) e Fernandez sia presente una decorazione che segue una direzione di sviluppo orizzontale e che scandisce i vari piani del corpo scala. Questo registro orizzontale, inoltre, riflette l'andamento delle direzioni nascoste delle rampe e dei pianerottoli posti all'interno della scatola volumetrica della scala attuando il pensiero obliquo del Caramuel. Nei palazzi dello Spagnuolo e Trabucco, invece, la situazione si inverte e la decorazione non segue più una direzione orizzontale, quanto piuttosto una verticale. Ne consegue che la decorazione obliqua in questi due esempi appare fittizia e confonde lo spettatore per il solo andamento inclinato delle bucatore poste sui piani inclinati delle rampe che ammorsano in facciata (fig. 5).

Nel complesso, il modello sanfeliciano delle scale aperte 'ad ali di falco' innova con immaginazione e audacia il progetto della scala residenziale, restituendola di certo come il luogo centrale dello spazio rappresentativo dell'architettura. Gli obiettivi perseguiti dal Sanfelice, come la meraviglia scenografica e, al contempo, strutturale, restituiscono un tipo nuovo di corpo scala che fa della percezione visiva multipla e del contrasto luce-ombra gli elementi principali di un inedito programma progettuale. La reinterpretazione dello scalone monumentale doppio e la sua riconfigurazione spaziale in più livelli verticali (resa possibile in virtù di un'ardita sperimentazione muraria di pilastri, archi e volte nonché dall'applicazione sperimentale

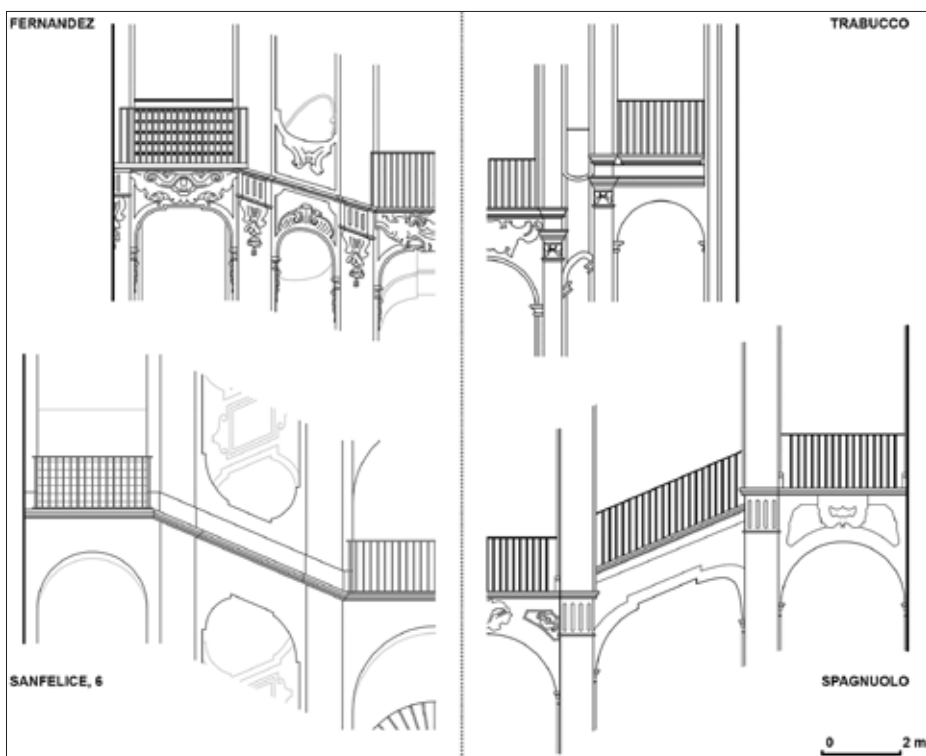


Figura 5. Decorazione obliqua negli esempi dei palazzi Sanfelice (civico 6) e Fernandez. Decorazione recta nei palazzi dello Spagnuolo e Trabucco (rilievi architettonici di Cavaliere, Mariarosaria; Dello Iacono, Pasquale; Giaquinto, Rosa; Lamino, Claudia; Luiso, Raffaele; Monteforte, Salvatore; Santangelo, Maria Antonietta; Tavano, Marialuisa; Verde, Mariarosaria; Viola, Elvira; e Vobbio, Antonio).

dell'ordine obliquo in luogo di quello recto) creano uno spazio nuovo di percorrenza. In questa soluzione spazio-temporale l'esperienza percettiva si fa dinamica e pregena di visioni multiple offerte sia dai continui attraversamenti visuali (che l'insieme forato di archi e pozzi consente di esplorare in tutte le direzioni possibili dello sguardo) sia dalla variazione del valore tonale della luce. In questa architettura della visualità e dell'esperire multiplo, la sensazione prevalente è quella di trovarsi in uno spazio esplosivo, centrifugo, dove nulla deve e può rimanere immobile.

DAL PALAZZO SANFELICE AL PALAZZO DE SINNO.
LA CIRCONFERENZA E IL ROMBO COME MODELLI
GEOMETRICI PER I CORPI SCALA

I criteri di manipolazione geometrica applicati ai modelli di scale a matrice quadrata sono analoghi a quelli per la forma circolare. In tal senso, i tipi più comuni riguardano le semplici scale con rampe ad andamento anulare interrotte da pianerottoli (smonto o riposo), sia interamente a sviluppo circolare che semicircolare, così come a pozzo libero o con pilastri (fig. 6).

Come già anticipato, negli anni Venti del XVIII secolo Ferdinando Sanfelice progetta il suo palazzo di famiglia costituito da due corpi di fabbrica (con accesso autonomo) e due cortili (distinti e di forma diversa) su cui prospettano due differenti corpi scala, quello 'ad ali di falco' (civico 6, precedentemente descritto) e quello 'a doppia chiocciola' (civico 2). Come è noto, la configurazione spaziale di una scala a chiocciola nasce da un impianto planimetrico di forma circolare od ovale dove i gradini vanno riducendosi di dimensione verso il centro o l'interno, appoggiandosi però ad un perno centrale detto nocciolo o colonna. La soluzione immaginata (e realizzata) da Sanfelice è invece doppia nel senso che egli va ad accostare due distinte scale a chiocciola che si svolgono parallelamente ma in verso opposto e alle quali si accede da un'unica rampa rettilinea collocata in posizione mediana. Il rife-

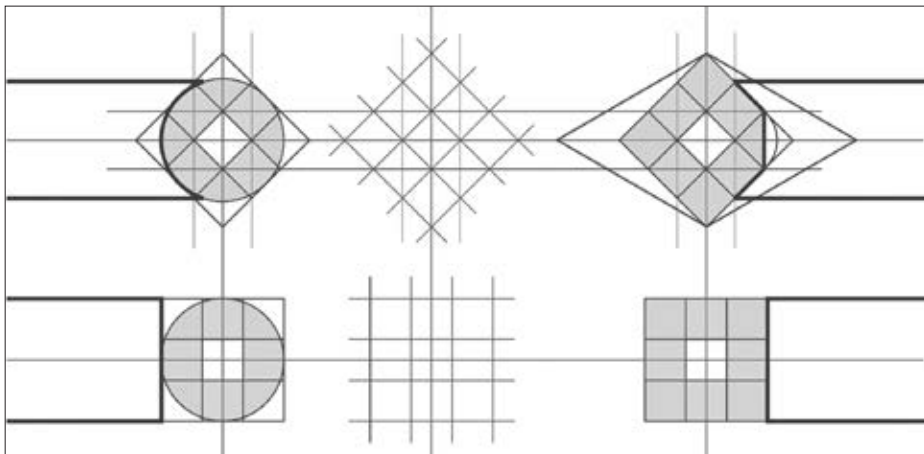


Figura 6. Il quadrato come matrice geometrica generativa dei molteplici invasi spaziali delle scale napoletane: modello a 90° ; a 45° ; con perimetro murario di forma circolare; matrice oblunga del rombo (disegni di Vincenzo Cirillo).

rimento tipologico è, dunque, allo scalone doppio dove la rampa centrale è quella inferiore, che si bipartisce poi nelle due laterali ad angolo retto, ma anche alla scala 'a doppia chiocciola' situata, per esempio, nel castello di Graz in Austria e datata 1499. Quest'ultima, diversamente da quella realizzata da Sanfelice, parte con due rampe distinte che poi si uniscono in quota in un comune pianerottolo di smonto.

La soluzione del Sanfelice è, invece, quella di far seguire all'unica rampa rettilinea e in posizione mediana le due rampe a chiocciola che, nello svolgersi, individuano due direzioni oblique in direzione del prospetto sul cortile e servono due ingressi distinti e simmetrici rispetto all'asse centrale della configurazione planimetrica. Nel complesso, questa scala vive di una intensa spazialità introversa,²⁰ interna e raccolta: infatti, a mano a mano che la si percorre, essa si svela gradualmente, con sorpresa, arrestando la salita prima al piccolo affaccio, che aggetta nella corte, e poi verso il primo e unico livello a cui la scala accede. Inoltre, la presenza di due sole fonti luminose (il già citato piccolo affaccio e un'unica finestra aperta sul muro perimetrale posteriore) contribuiscono al graduale svelarsi dell'invaso spaziale soprattutto in virtù della notevole variazione tonale della luce naturale che si apprezza durante la percorrenza (fig. 7).

Ritornando alla matrice generativa del quadrato, se quest'ultimo viene ruotato di 45° rispetto all'asse di accesso alla scala, questa soluzione restituisce maggiore dinamicità percettiva alla configurazione spaziale. Infatti, proietta innanzitutto la scala sul cortile, creando un oggetto che spesso è reso formalmente curvilineo; in tal caso gli archi aperti in questo fronte sono del quarto ordine. Infine, in virtù della disposizione ruotata del quadrato, se la scala è aperta, la vista della stessa appare più dinamica in quanto le rampe sono percepite di scorcio e non frontali (fig. 6).

Con questa matrice geometrica, Sanfelice progetta la scala di Palazzo Palmarice. A quest'ultima si accede attraverso un piccolo portale di stile sanfeliciano (profilo mistilineo con modanatura fasciata e bugne a punta di diamante) situato nell'angolo sinistro del cortile. La scala si sviluppa planimetricamente su un quadrato ruotato di 45° e con i vertici smussati. Ciò

²⁰ Il concetto di scala introversa è citato per la prima volta da Ornella Zerlenga nel 2014 e ripreso nel 2015 da Maria Gabriella Pezone. ZERLENGA, O. (2014). «Staircases as a representative space of architecture». In: GAMBARDILLA, C. (ed), *Best practices in Heritage Conservation Management. From the world to Pompeii*. Napoli: La Scuola di Pitagora, pp. 1633; PEZONE, M.G. (2015). *Geometria e arditezza tecnica nelle scale napoletane del Settecento a matrice poligonale*. Napoli: Grimaldi & C. Editori, p. 125.

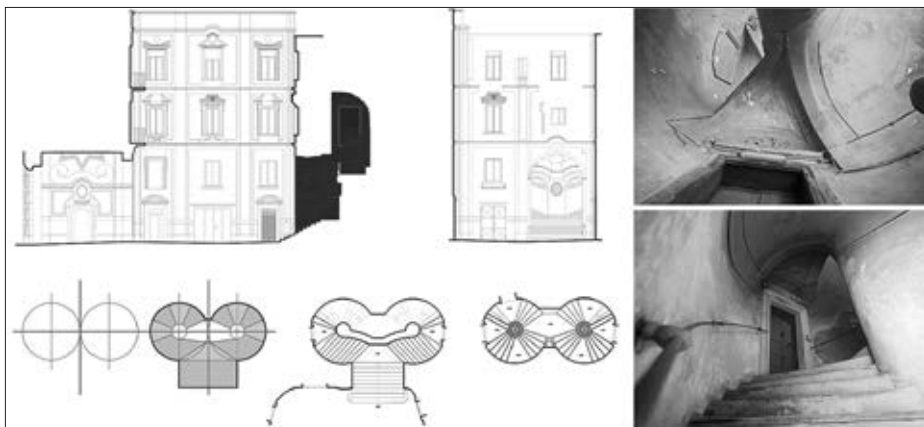


Figura 7. La scala di Palazzo Sanfelice a doppia rampa circolare (civico 2) (rilievo architettonico di Pancaldi, Danilo; Scardigno, Roberta; e Smeragliuolo, Domenico. Schemi descrittivi di Vincenzo Cirillo).

consente di configurare le rampe lungo le direzioni delle diagonali, nonché di ricavare i pianerottoli di forma triangolare e il pozzo centrale di forma quadrata, anch'esso ruotato di 45° rispetto al portale d'ingresso.²¹ L'intradosso delle rampe è risolto con voltine alla romana mentre i pianerottoli sono coperti da fusi. La configurazione spaziale della scala presenta, dunque, un impianto geometrico elementare, ma il risultato è spettacolare, non soltanto per il dinamismo che la soluzione della rotazione a 45° gradi genera ma anche per l'apporto della luce naturale che, penetrando da varchi ad arco aperti sul cortile, costituisce l'altra variabile e componente precipua e costante del progetto spaziale del Sanfelice (fig. 8a).

La scala di Palazzo Persico in via Duomo dimostra molte analogie con quella di Palazzo Palmarice. La pianta della scala è sempre di matrice quadrata ruotata di 45° con vertici smussati secondo un quarto di circonferenza. La disposizione di punta sul cortile genera una notevole dinamicità delle rampe percepibile sia dall'arco a piano terra che dalle bucatore ai diversi piani. L'intradosso delle rampe è poi risolto con l'utilizzo di volte alla romana sulle rampe e con unghie sferoidali sui pianerottoli, entrambi con una monta molto depressa. Il prospetto segue la convessità del pianerottolo che affaccia sul cortile, assumendo una configurazione spaziale cilindrica e non

²¹ ZERLENGA, O. (2017). «Drawing the Reasons of Constructed Space. Eighteenth-Century Neapolitan Open Staircases». *Disegno*, 1 (1), dic., pp. 45-56.

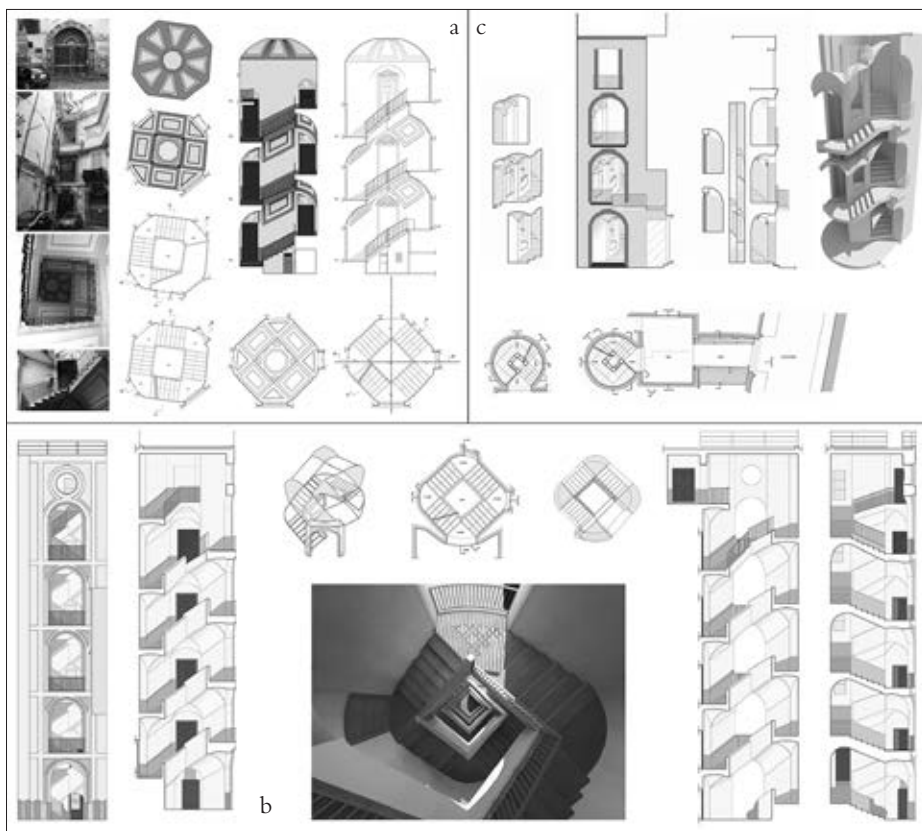


Figura 8. Scale con matrice generativa del quadrato ruotato di 45° rispetto all'asse di accesso alla scala. Figura 8a. Palazzo Palmarice. Figura 8b. Palazzo Persico (via Duomo). Figura 8c. La scala di Palazzo Maciocco (civico 98) con matrice generativa di una circonferenza iscritta in quadrato ruotato di 45° (rilievi architettonici di Celiento, Giuseppe; De Gregorio, Roberto; Del Gaudio, Germana; e Volpicelli, Salvatore).

piana. Di conseguenza, gli archi che aprono sul cortile sono del quarto ordine. All'ultimo piano, invece, vi è la presenza di un occhio di forma circolare (fig. 8b).²²

Se invece si inscrive la circonferenza in un quadrato mentre la gabbia muraria resta circolare, le rampe seguono le direzioni assiali del quadrato e le pedate risultano tutte parallele fra di loro. Questo schema, se ruotato di 45° , ripropone lo stesso dinamismo percettivo del modello quadrato, preceden-

²² ZERLENGA, O. (2017). «Drawing the Reasons of Constructed Space...», *op. cit.*, pp. 45-56.

temente descritto, come nel caso della scala di Palazzo Maciocco (civico 98). Qui la maestria del Sanfelice è ancor più ammirevole. Lo spazio fisico in cui opera l'architetto è molto esiguo, tant'è che questa scala presenta il più piccolo ingombro planimetrico fra quelle studiate nella città di Napoli. Anche in questo caso, cortile e androne sono preesistenti ma non disposti lungo lo stesso asse.

L'architetto in questo caso concepisce una gabbia dal profilo circolare e un pozzo centrale di forma quadrata su pilastri, che è ruotato di 45° rispetto al fronte sul cortile. Attorno ai lati del pozzo, egli appoggia le quattro rampe utili a determinare l'interpiano e, al contempo, a disegnare un prospetto aperto sul cortile. I pianerottoli sono quarti di circonferenza, di cui solo uno è di smonto all'abitazione mentre gli altri tre sono di riposo. Questa semplice soluzione genera un dinamismo di notevole attrazione visivo-percettiva. Infatti dalla strada, pur se non perfettamente in asse, la vista è attirata dall'eccentricità dei pilastri a 45° , i cui lati scorciati invitano a seguire il percorso delle rampe in salita, altrettanto colte di scorcio. La configurazione della scala di Palazzo Maciocco (civico 98) rinvia ad ambedue le scale di Palazzo Sanfelice: al n. 2 per l'analogo impianto circolare; al n. 6 per la presenza del pozzo su pilastri. Contemporaneamente, la scala rimanda anche a quelle 'a sbalzo' di Palazzo Palmarice per l'innesto delle rampe rispetto al fronte del cortile. Questi molteplici aspetti rendono la scala un evento architettonico molto suggestivo dove «la narrazione fonde le qualità visivo-percettive, "estroverse" e "introverse", dello spazio» (fig. 8c).²³

Ulteriore sviluppo formale derivato dal quadrato o dalla circonferenza è la matrice oblunga del rombo. Si citano a tal proposito le scale dei palazzi di Majo e de Sinno, in cui i lati rettilinei del rombo vengono sostituiti da andamenti lineari concavo-convessi che interessano tanto le rampe quanto i pianerottoli (fig. 6).

Nel 1726 Ferdinando Sanfelice lavora alla ristrutturazione della residenza di Bartolomeo di Majo, realizzando un'altra singolare scala 'a sbalzo'. In questo caso, l'impianto spaziale prende corpo da un rombo con i lati convessi verso l'interno del pozzo e con i vertici smussati. La disposizione delle quattro rampe avviene lungo le direzioni diagonali del quadrilatero a lati convessi e, di conseguenza, la forma planimetrica del pozzo risulta essere concentrica con quella dell'invaso murario, tant'è che l'impianto planimetrico della scala (anche in questo caso con le rampe coperte da volte alla romana

²³ ZERLENGA, O. (2017). «Drawing the Reasons of Constructed Space...», *op. cit.*, p. 54.

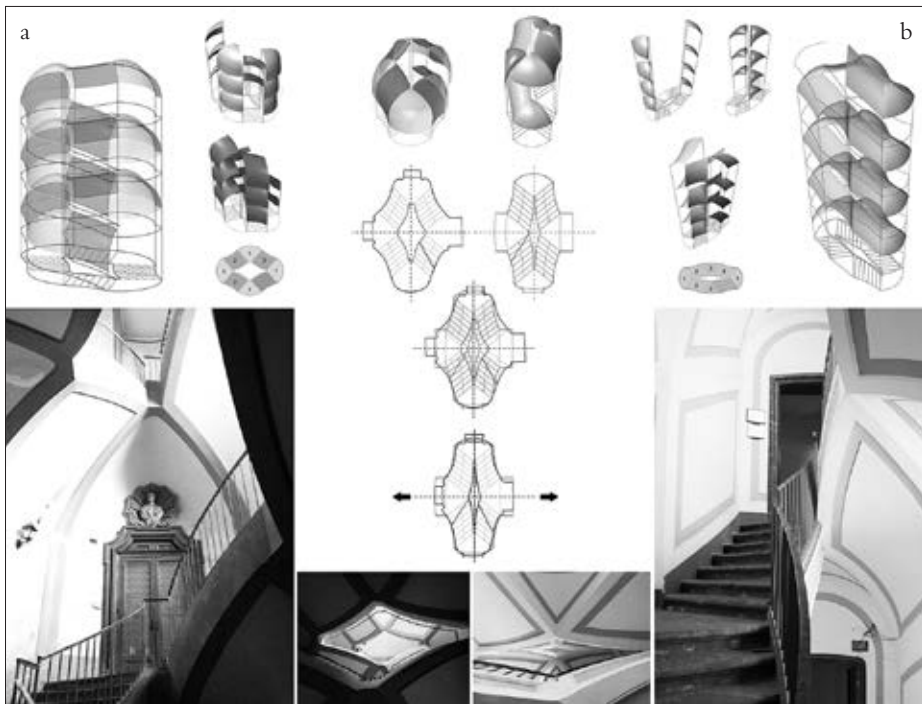


Figura 9. Modelli di scale 'a sbalzo'. Figura 9a. Palazzo di Majo. Figura 9b. Palazzo de Sinno (rilievo architettonico di Flagiello, Raffaele; Laezza, Vincenzo; Liguori, Raffaele; e Marino, Giuseppe. Analisi configurativa del sistema voltato di Vincenzo Cirillo).

e i pianerottoli da fusi) (fig. 9a) sembra essere lo stiramento topologico di quella di Palazzo Palmarice lungo uno dei suoi assi. La genesi spaziale 'a sbalzo', rombica e mistilinea, è replicata con maggiore audacia strutturale nel Palazzo de Sinno. Diversamente dalla precedente, quest'ultima presenta il cortile e la scala collegati lungo un unico canocchiale prospettico, che attraversa visivamente i tre elementi e trova arresto nella parete di fondo di un secondo cortile ubicato oltre la gabbia della scala. La grande peculiarità di questo episodio sta nell'aver sviluppato la scala a partire dal primo piano e nell'aver configurato l'accesso a questa quota attraverso un vano murario interno all'edificio. Questo vano, di forma rettangolare, non ingombra il cortile e in esso si avviluppano, lungo un andamento pressoché triangolare, tre rampe, di cui l'ultima si innesta in quota con il primo pianerottolo di riposo della parte di scala a sviluppo rombico (fig. 9b). Questa soluzione consente di isolare il corpo scala (sollevandolo addirittura dalla quota terra), di rendere passanti i due cortili e di realizzare un blocco murario permea-

bile alla vista che supera nell'audacia, formale e strutturale, finanche il modello 'ad ali di falco' di Palazzo Sanfelice alla Sanità.

CONCLUSIONI

Questo contributo mette in luce come, dal punto di vista del fare progettuale, l'architettura delle scale contiene in sé messaggi plurimi e scelte programmatiche che vanno dall'atto essenziale insito nella funzione del salire alla ricchezza delle tematiche compositive della forma spaziale, all'interpretazione in chiave iconologica della forma stessa, così come al valore psicologico del corpo scala che, quale artefatto materico, assume sin dall'antichità un valore di architettura dinamica, capace di imprimere sensazioni di grandezza, stupore e distacco per essere un vero e proprio spazio rappresentativo dell'architettura. A tal proposito è stata analizzata la ricca produzione di Ferdinando Sanfelice nella sperimentazione di modelli di scala progettati e costruiti nella città di Napoli durante il '700. Tale studio conferma l'importanza concettuale della sapiente conoscenza della geometria nell'elaborare, attraverso la composizione di forme semplici, spazi complessi in relazione alla natura del manufatto residenziale (*ex-novo* o di ristrutturazione), alla dimensione dell'invaso spaziale destinato alla scala, al valore visivo-percettivo dello spazio pubblico-privato, alla tecnica di realizzazione, alla creatività dell'architetto.

ARCHITETTURA OBLIQUA: MODELLI A CONFRONTO NELL'ARCHITETTURA CIVILE NAPOLETANA NEL QUARTIERE PIZZOFALCONE

Giada Luiso

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Pizzofalcone è una zona di Napoli che appartiene al settore San Ferdinando, confinante con i Quartieri Spagnoli, situata fra il borgo Santa Lucia, il Chiaiamone e Chiaia.¹ La zona sorge su un promontorio collinare al quale deve il suo nome e si estende fino al fondovalle del quartiere di Chiaia.² La particolare orografia, caratterizzata da notevoli salti di quote e dislivelli, è testimonianza delle trasformazioni che il territorio ha subito nel corso dei secoli, causate dalla natura e dalla mano dell'uomo. Durante il regno di Carlo I d'Angiò la collina fu destinata alla *real caccia* dei falconi e qui fu edificata una falconiera.³ Il poggio di Pizzofalcone è noto anche come Monte di Dio, dal nome dell'omonima chiesa, con convento annesso, fondata nel XVI secolo e oggi non più esistente.

Per comprendere più a fondo lo sviluppo nei secoli dell'area trattata è necessario partire dalle origini della sua fondazione. Il quartiere si sviluppa sul sito dell'antica Partenope, il primo insediamento fondato dai coloni greci di Cuma sulla collina di Pizzofalcone (corrispondente al vulcano spento Monte Echia). Quando nel V secolo a.C. i Cumani fondarono la nuova città Neapolis sul rilievo del Pendino, la città preesistente venne chiamata Paleopolis. L'insediamento godeva delle risorse idriche del piccolo fiume Sebeto, che con la sua foce offriva anche un comodo riparo alle navi.⁴ Purtroppo, in seguito ad alcuni episodi legati al colera dei primi anni '70, la sorgente venne chiusa al popolo e con lei scomparve la maggior parte degli acquaioli

¹ DI STEFANO, R. (1893). «Storia urbanistica di Chiaia». *Napoli Nobilissima, Rivista di Arti, Fisiologia e Storia*, vol. II, pp. 227-239; GRAVAGNUOLO, B. (1990). *Chiaia*. Napoli: Electa, p. 81.

² GLEIJESES, V. (1970). *Borgo di Chiaia*. Napoli: Edizioni SciIntifiche Italiane.

³ DE FERRARI, G.B. (1826). *A new guide of Naples, its Environs, Procida, Ischia and Capri*. Napoli: Porcelli, pp. 184-187.

⁴ DE BOURCARD, F. (1853). *Usi e costumi di Napoli e contorni: descritti e dipinti*. Napoli: Stab. tip. di G. Nobile, pp. 40-44.

della zona. In età imperiale l'area faceva parte del *castrum lucullanum*,⁵ la villa di Licinio Lucullo,⁶ con i famosi giardini colmi di piante esotiche e rare specie avicole.

L'antico nome del monte Platamon significa 'rupe scavata da grotte'. All'interno del promontorio si aprono infatti innumerevoli cavità, abitate fino all'età classica. A partire dalla fine del v secolo d.C., in seguito alla caduta dell'Impero romano d'Occidente, Pizzofalcone fu occupata da un'importante comunità di monaci basiliani, che nel vii secolo adottarono la regola di San Benedetto. In epoca spagnola, sulla collina ebbe luogo un processo di militarizzazione del territorio, come risposta difensiva al dominio aragonese. Infatti nel 1442 Napoli fu assediata da Alfonso V d'Aragona. All'epoca, l'area in analisi era fuori le mura della città. Per supportare gli attacchi fu costruito un bastione, chiamato *fortelicio di Pizzofalcone*, poi rimasto a protezione della città.⁷

La vera urbanizzazione della zona inizia nel 1509, quando Andrea Carafa della Spina, conte di Santa Severina, acquistò alcuni terreni del monastero dei Santi Pietro e Sebastiano per edificarvi la propria villa. La trasformazione della città è descritta nella veduta di Étienne Du Pérac e Antoine Lafréry del 1566, dove la struttura urbanistica della zona mostra, a est della costa, il piccolo bastione di Santa Lucia, a ovest quello più ampio, lungo la spiaggia del Chiatamone, e, tra i due, l'accesso al pontile di Castel dell'Ovo (fig. 1).⁸ Proseguendo verso l'entroterra della città, sono chiaramente distinguibili le due arterie principali dell'impianto complessivo del pianoro di Pizzofalcone: via Egiziaca e via Monte di Dio, che si intersecano con l'unica strada trasversale, corrispondente all'attuale via Nunziatella.

In seguito all'ampliamento attuato a Napoli per opera di Pedro da Toledo che inglobò all'interno delle mura il monte Echia, a partire dal 1555 i viceré spagnoli applicarono sull'edilizia una politica urbanistica restrittiva, varando leggi ed editti che limitavano la costruzione *extra moenia*.⁹ Tali provvedimenti, rimasti in vigore fino al 1708, avevano finalità non solo strategiche

⁵ CARRIERO, L. (2010). «Il "Castrum Lucullanum" da "oppidum" a cittadella commerciale (secoli X-XII)». *Verbum Analecta Neolatina*. XII/2, pp. 279-286.

⁶ DE FERRARI, G.B. (1826). *A new guide...*, op. cit., pp. 89-90.

⁷ MURATORI, L.A. (1732). «Diaria neapolitana». In: *Rerum italicarum scriptores*, C. 1.123, t. 21. Milano: Ex Typographia Societatis Palatinae In Regia Curia.

⁸ PANE, G.; VALERIO, V. (1987). *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia: piante e vedute dal XV al XIX Secolo*. Napoli: Grimaldi & C.

⁹ STRAZZULLO, F. (1968). *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*. Napoli: Arte topografica, p. 71.

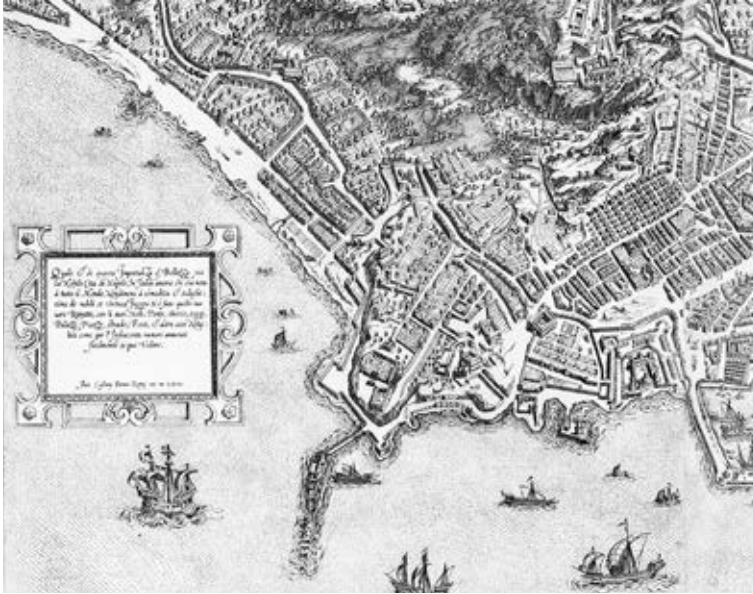


Figura 1. E. Du Pérac, A. Lafréry, *Napoli*, 1566. (I. Ferraro, 2004).

ma nacquero principalmente per limitare il flusso migratorio verso la capitale. In questo clima di forte cambiamento si sviluppò l'edilizia civile ed ecclesiastica nelle aree abbandonate dall'aristocrazia in decadenza. A prevalere fu il potere ecclesiastico rispetto a quello laico, che appariva più interessato a svolgere ruoli giuridici e amministrativi all'interno della città vera e propria: il sobborgo divenne quindi luogo d'insediamento di numerosi conventi che, date le forti potenzialità, potevano qui conseguire rendite fondiarie per disporre dei capitali necessari per la costruzione o il restauro di chiese e conventi.¹⁰

In quegli anni, infatti, all'ombra del monte Echia sorsero numerosi edifici religiosi, come la Chiesa dell'Immacolatella, la Chiesa di Santa Maria della Solitaria o il Convento e la Chiesa di Santa Maria dell'Egiziaca.¹¹ Il fenomeno urbano di accrescimento dell'area di studio si comprende appieno confrontando la veduta anteriore della città di Napoli con quella successiva

¹⁰ DOVERE, U. (2003). «La chiesa di S Carlo alle Mortelle in Napoli: vicende storiche e artistiche». In: CANTONE, G. *Campania barocca*. Napoli: Jaca Book; DE FALCO, C. (1999). *Giuseppe Astarita, architetto napoletano 1707-1775*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, p. 96.

¹¹ SPINOSA, A. (1996). *Protagonisti nella storia di Napoli. Grandi Napoletani. Cosimo Fanzago*. Napoli: Elio de Rosa.

del Baratta, datata 1629. Il disegno di quest'ultimo presenta una situazione simile nella configurazione delle *insulae*, ma risulta meno apprezzabile di quella del Lafréry a causa della distorsione tridimensionale dell'opera, dove la città di Napoli è rappresentata a volo d'uccello. La planimetria favorisce, in modo esaltato, la posizione di alcuni complessi dell'area portuale, come la chiesa delle Crocelle e villa Carafa.¹² Attraverso lo studio del ricco repertorio di mappe pre-catastali contenute nelle platee di archivio dei conventi e negli inventari patrimoniali e censuari delle proprietà suburbane, è stato possibile ricostruire le vicende relative alla formazione del disegno «dell'ornatissima città» e della sua maglia, di cui si ha per la prima volta una completa registrazione nella mappa di Giovanni Carafa, duca di Noja, datata 1775. La pianta è il primo modello di rappresentazione planimetrica della città partenopea divisa in *insulae*, contrassegnate da un valore numerico che si riferisce a una parte specifica del territorio (fig. 2).



Figura 2. G. Carafa Duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e dei suoi contorni*, 1775.

¹² PANE, G.; VALERIO, V. (1987). *La città... op. cit.*, p. 48; PANE, G. (1970). «Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta». *Napoli nobilissima, Rivista di Arti, Filologia e Storia*, vol. IX, pp. 48-49; LANGELLA, A. (2015). «La pianta della città di Napoli 1628 di Alessandro Baratta». *Vesuvioweb*.

Al n. 449 della mappa topografica del Duca di Noja è rappresentato il ponte di Chiaia,¹³ ideato e costruito nel 1636 dal Regio Ingegnere Francesco Antonio Picchiatti su commissione del viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterey, per collegare la zona di San Carlo alle Mortelle con la collina di Pizzofalcone. In seguito, per facilitare la salita della strada di Chiaia, fu realizzata una ripida rampa. Nel 1834, durante il regno di Ferdinando II di Borbone, il ponte mostrò delle lesioni che non sfuggirono all'attenzione del Ministro Santangelo, il quale ne ordinò il restauro affidando l'incarico all'architetto Grazio Angelini. In questa occasione fu deciso di demolire la rampa, e con essa le antiche case che erano intorno. Al ponte fu aggiunto un altro arco nella parte inferiore in modo da renderlo più sicuro; inoltre, furono innalzati due pilastri per irrobustire i sostegni e una scala coperta a tre piani sostituì la vecchia rampa.

ARCHITETTURA OBLIQUA NEL QUARTIERE DI PIZZOFALCONE

Durante il XVIII secolo le trasformazioni urbanistiche dell'area conferirono una nuova configurazione estetico-strutturale alla città. La nobiltà e il clero commissionarono agli architetti, nel rinnovamento dell'architettura civile napoletana del Settecento, la progettazione di scale sempre più ardite e spettacolari. La costruzione di questi nuovi collegamenti verticali divenne una costante sia nella realizzazione di nuovi palazzi che negli interventi di adeguamento di edifici più antichi.¹⁴ I portali e le scale assumono, quindi, una componente «attraiva», nonostante l'angustia delle strade, tipica della configurazione dell'area partenopea, in contrasto con l'altezza degli edifici che rende particolarmente ardua una visione dei palazzi nella loro completa interezza.¹⁵ Proprio nell'area di Pizzofalcone, al confine con i Quartieri Spagnoli, si trovano chiari esempi del binomio «teatralità e ambiguità visiva».

¹³ DE LA VILLE SUR YLLON, L. (1892). «Il ponte di Chiaia». *Napoli Nobilissima, Rivista di Arti, Filologia e Storia*, vol. I., pp. 145-147.

¹⁴ PEZONE, M.G. (2015). «Geometria e arditezza tecnica nelle scale napoletane del settecento a matrice poligonale». In: AMIRANTE, G.; PEZONE, M.G. *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*. Napoli: Grimaldi & C., p. 123.

¹⁵ ZERLENGA, O. (2017). «Scale Sanfeliciane». In: GIOVANNINI, M.; ARENA, M.; RAFFA, P. *Spazi e culture del Mediterraneo. Costruzione di un atlante del patrimonio culturale*. Napoli: La Scuola di Pitagora, vol. 4, p. 225; ZERLENGA, O. (2017). «Drawing the Reasons of Constructed Space. Eighteenth-Century Neapolitan Open Staircases». *Disegno*, 1, (1), pp. 45-56.

In via Carlo De Cesare n° 15 è ubicato il Palazzo Majorana, commissionato nel 1754 dal tenore Gaetano Majorana, noto anche come il «Caffarelli» o il «Caffariello». Disegno e progetto furono affidati all'architetto Ferdinando Sanfelice,¹⁶ anche autore del vistoso portale in piperno che domina l'ingresso sulla via Carlo De Cesare. Ferdinando Sanfelice è stato colui che ha meglio interpretato il pensiero filosofico del trattato di Caramuel circa «l'architettura obliqua», creando forme spaziali innovative in un connubio perfetto tra la logica costruttiva dell'architettura e le regole geometriche dell'obliquità. La facciata si articola su quattro livelli ed è organizzata secondo uno schema a griglia, scandito da elementi orizzontali, come le cornici dei marcapiano, e da elementi verticali come le finestre che insieme ai balconi danno ritmicità al prospetto. Queste aperture sono disposte in file di tre per ogni registro: quelle centrali sono sormontate da piccoli timpani a capanna, mentre quelle laterali sono caratterizzate da piccole lunette, in un suggestivo gioco di curve e spigoli che si ripete lungo tutta l'altezza dell'edificio. Il portale, con arco a tutto sesto riccamente sagomato, è maestoso e imponente (fig. 3). Le lesene laterali presentano capitelli finemente lavorati nel rispetto dei canoni stilistici dell'ordine tuscanico che incorniciano la porta principale, sopra cui è posto il fregio dall'articolata composizione decorativa. L'intera cornice superiore del portale non è solo un elemento decorativo di grande effetto, ma è soprattutto un sostegno di grande importanza statico-strutturale, riconoscibile nella mensola di supporto del piano nobile con base mistilinea. La scala a singola rampa è caratterizzata da una serie di volte a crociera che si ripetono per tutto lo sviluppo verticale, seguendo l'andamento obliquo tipico settecentesco. Gli elementi decorativi che maggiormente evidenziano questa innovativa peculiarità sono riconoscibili nei capitelli dei pilastri e nelle mensole degli archi: questi ultimi, in particolar modo, si differenziano per il gioco cromatico delle fasce d'intonaco che demarca le linee di forza degli archi tra le voltine a crociera.¹⁷

Palazzo Serra di Cassano è situato sulla collina di Pizzofalcone, nel quartiere San Ferdinando tra via Egiziaca e via Monte di Dio. Il palazzo prende il nome dalla nobile famiglia napoletana di origini genovesi che volle la sua

¹⁶ LENZO, F. (2010). «Ferdinando Sanfelice e l'«architettura obliqua» di Caramuel». In: CURCIO, G., NOBILE, M.R., SCOTTI TOSINI, A. *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*. Palermo: Caracol, p. 104.

¹⁷ FERRARO, I. (2004). *Napoli: Atlante della città storica, Quartieri Spagnoli e «Rione Carità»*. Napoli: Oikos, p. 333; DE ROSE, A. (2001). *I palazzi di Napoli*. Roma: Newton Compton Editori; MAZZOLINI, D. (2007). *I palazzi di Napoli*. Roma: Arsenale.



Figura 3. Palazzo Majorana. Particolare del portale (foto dell'autrice).

edificazione. Esso fu eretto nella prima metà del XVIII secolo da Ferdinando Sanfelice, che in quegli anni lavorava alla vicina chiesa della Nunziatella,¹⁸ e fu successivamente ampliato dal suo allievo Giuseppe Astarita.¹⁹ L'effettivo ingresso principale, posto in via Egiziaca, è stilisticamente riconducibile ai modi sanfeliciani: l'arcone costituisce una sorta di grossa serliana dalla parte curvilinea molto più sviluppata rispetto alle parti lineari in piperno massificato; l'intradosso è in pietra liscia, sottolineato da un doppio toro evidenziato da conci separati; nel prospetto dell'estradosso alterna alla pietra una sorta di rinforzo in bugnato giungente solo all'altezza delle reni dell'arco. La parte superiore, invece, a tutto sesto, è sempre in piperno articolato in conci separati. L'intero spazio è caratterizzato dall'obliquità degli assi ai lati, ove sono ospitate le scale di servizio, con ancora ai muri i mascheroni spegni-fiaccola, introducenti ai vari ballatoi di smonto e a diverse altre entrate. Esso fu realizzato molto tempo dopo l'imponente scalone monumentale, a cui si accede dopo aver attraversato un'ampia arcata in vetro (fig. 4).²⁰

¹⁸ CATALANI, L. (1993). *I Palazzi di Napoli*. Napoli: G. Colonnese, p. 112.

¹⁹ DE FALCO, C. (1999). *Giuseppe Astarita...*, *op. cit.*, pp. 101-116.

²⁰ GAMBARDELLA, A. (1974). «Le opere della maturità. Il primo incarico di residenza patrizia: Palazzo Serra di Cassano». In: *Ferdinando Sanfelice architetto*. Napoli: Arti Grafiche Licenziato, p. 95; LEONE, T. (2005). *Serra di Cassano: un palazzo, una famiglia, la storia*. Napoli: Luciano.



Figura 4. Palazzo Serra di Cassano. Particolare dello scalone monumentale (foto dell'autrice).

Alle spalle di Piazza del Plebiscito è ubicato il Palazzo Carignani. Di fabbricazione cinquecentesca, poco dopo la seconda metà del Settecento fu sottoposto a notevoli interventi di ristrutturazione, come il grande portale d'ingresso e la scala adiacente al cortile. I lavori furono eseguiti dall'architetto Pietro Cimafonte su commissione del Duca Francesco Carignani.²¹ L'edificio è articolato su quattro livelli. La facciata è decorata a stucco e traforata da alte finestre con annessi balconi in ferro che, con l'andamento sinuoso delle balaustre, danno ritmicità al prospetto. Il portale, in piperno, con arco a tutto sesto, riporta sulla parte superiore il mascherone, che funge da chiave di volta con lo stemma gentilizio della famiglia Carignani, su cui poggia il balcone centrale del piano nobile. Il palazzo, all'interno, presenta una piccola corte che ospita un corpo scala a due rampanti simmetrici, convergenti in un centrale retroverso. L'andamento obliquo della scala è ben visibile negli elementi che la costituiscono, quali le mensole, le basi e i capitelli, che seguono l'inclinazione della rampa, conferendo a tutto l'insieme del corpo scala una virtuosa scenografia di archi, rampe, volte e giochi spaziali (fig. 5).

²¹ FIENGO, G. (1977). *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*. Napoli: Editoriale Scientifica, pp. 29-31.



Figura 5. Palazzo Carignani. Particolare corpo scala interno (foto dell'autrice).

Il Palazzo Medici di Ottajano o Miranda è un edificio monumentale di Napoli ubicato in via Chiaia.²² La facciata è costituita da un semplice portale ad arco ribassato in piperno su cui poggia il balcone centrale. La pianta è di forma triangolare con un lato limitato dalla strada e gli altri due chiusi rispettivamente uno dalla proprietà Gianbarba e l'altro dalla rampa di acces-

²² CATALANI, L. (1993). *I Palazzi di Napoli*. Napoli: G. Colonnese, pp. 115.

so del retrostante Palazzo Cellamare.²³ Dal piccolo cortile, anch'esso triangolare, si accede a una piccola scala a due rampanti di grande impatto visivo sia per forma e che per decorazione. Qui le rampe si sviluppano secondo la larghezza del vano in brevi segmenti rettilinei che, insieme alla parete incurvata e ai due grandi archi ellittici, conferiscono all'intero corpo scala un'illusoria profondità spaziale. L'obliquità della composizione architettonica della scala è visibile anche nelle colonnine della balaustra, che non sono tagliate agli estremi tra il corrimano e la rampa e sono «[...] disposte rombicamente, presentando lo spigolo, anziché il fronte, secondo un disegno borrominiano».²⁴

Il Palazzo del Monastero dell'Egiziaca è stato edificato nella seconda metà del Cinquecento e fu successivamente ceduto all'ordine religioso degli Agostiniani che lo trasformarono in convento.²⁵ L'edificio è articolato su quattro livelli. La facciata, con il semplice portale dalla cornice larga e bugnata ad arco tondo, «presenta i segni dell'intervento ottocentesco che l'ha modificata, ma la volta a botte dell'androne conserva ancora la decorazione del Settecento».²⁶

Nel cortile si apre la scala che, secondo il modello sanfeliciano, si interpone creando un filtro trasparente con giardino retrostante. Si sviluppa su tre rampanti con un ampio ballatoio per ogni piano, ma i pilastri che formano il vano scala non si proiettano sulla facciata nel cortile «con una triplice apertura, come di solito avviene secondo lo schema impiegato nei palazzi Sanfelice e dello Spagnuolo».²⁷ La scala è completamente aperta, ha un'unica grande arcata a sesto ribassato, dietro la quale si svolge l'articolazione intorno ai forti pilastri centrali, costituendo una variante non solo formale ma anche tecnica. Le decorazioni sono minime, quasi impercettibili, a testimonianza di come Astarita, per l'essenzialità con cui esprime le proprie opere architettoniche, non sente probabilmente la necessità di una superficie da decorare con la sovrapposizione di stucchi e cartigli. Al contrario, il solo motivo decorativo presente nella scala è costituito dalle fasce d'intonaco che

²³ DORIA, G. (1992). *Palazzi di Napoli*. Napoli: Guida Editori, p. 208.

²⁴ JACAZZI, D. (1995). *Gaetano Barba Architetto «Neapolitano». 1730-1806*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 130-131.

²⁵ FERRARO, I. (2010). *Napoli: Atlante della città storica, Pizzozalone e le Mortelle*. Napoli: Oikos, p. 237.

²⁶ DE FALCO, C. (1999). *Giuseppe Astarita..., op. cit.*

²⁷ *Ibidem.*

evidenziano le linee di forza degli archi tra le voltine a crociera, «concluse da semplici peducci di stucco, una sorta di brunelleschiana memoria».²⁸

Questi ultimi elementi decorativi, per la loro disposizione obliqua che segue l'andamento della rampa, assumono un valore unico, tanto da rendere questo ambiente un'affascinante quinta scenografica che enfatizza tutto l'insieme della composizione. Infine, sulla balastra del ballatoio si trovano ancora, posti in opera, due dei quattro vasi dell'epoca sui portavasi di piperno.

Altro esempio è Palazzo Ventapane, ubicato nello storico quartiere San Ferdinando in via Egiziaca a Pizzofalcone.²⁹ L'edificio è articolato su sei livelli e presenta una facciata intervallata da alte finestre adiacenti a piccoli balconi in ferro e dall'elaborata e particolare forma delle balaustre. L'imponente e vistoso portale in piperno presenta una struttura ad arco a sesto ribassato inquadrata da paraste con capitello «alla michelangiolina» con volute collegate da un doppio festone e piccolo mascherone centrale. Il portale suggerisce un'articolazione concavo-convessa, riconoscibile dalla disposizione delle paraste laterali e dal coronamento superiore del fregio. Al centro, un'articolata composizione con voluta centrale che si combina con la decorazione del portale sottostante e gli ornamenti laterali obliqui più piccoli. L'elemento decorativo di grande effetto è riconosciuto nella mensola di supporto al balcone superiore con base mistilinea dalla raffinata lavorazione. Al suo interno è posta una piccola corte, sulla quale, sul lato opposto all'ingresso, è presente una scala che, articolata da un'unica rampa, presenta parti di notevole interesse, dove archi, rampe e volte seguono un singolare andamento obliquo tipico settecentesco, che si ripete per tutto lo sviluppo verticale in un caratteristico gioco spaziale. Attualmente Palazzo Ventapane si presenta notevolmente danneggiato dai numerosi interventi di restauro avvenuti nel corso dell'ultimo secolo che però hanno preservato parti ed elementi di particolare interesse stilistico, formale e progettuale.

Il Palazzo D'Acugna all'Egiziaca risale al XVIII secolo ed è sito all'incrocio tra via Egiziaca e Supportico d'Astuti.³⁰ L'edificio si articola su cinque livelli, tra il secondo e il quarto piano sono inseriti due spessi marcapiani che corrono lungo tutto il perimetro. La facciata si presenta semplice e priva di decorazioni, fatta eccezione per la presenza delle finestre e dei balconi che, disposti secondo un'alternanza di misure diverse tra l'una e l'altra, danno ritmicità al prospetto. Il portale in piperno è caratterizzato da un arco a tutto

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ FERRARO, I. (2010). *Napoli: Atlante della città...*, op. cit., p. 294.

³⁰ FERRARO, I. (2010). *Napoli: Atlante della città...*, op. cit., pp. 232-233.

sesto, racchiuso in una composizione di bugnato dove gli strombi tagliano obliquamente verso l'interno del portone ligneo. L'ingresso principale presenta una piccola corte che ospita una scala di grande impatto visivo. Caratteristica principale di questa scala è l'obliquità degli elementi architettonici, come le basi dei pilastri e i capitelli, che seguono l'andamento della rampa.

Gli architetti dell'epoca valorizzarono i particolari di qualsiasi elemento compositivo, come portali, facciate, lesene, cornici, capitelli, pennacchi e corpi scala, allo scopo di attrarre lo spettatore a entrare nel palazzo per immergersi nello spazio architettonico e isolarsi dal caos urbano tipico della città di Napoli.

PICTORIAL CYCLES AND OBLIQUE
ARCHITECTURE IN THE 18TH CENTURY:
BARCELONA AND THE MEDITERRANEAN

Abstracts

PART I. DECORATIVE PAINTING,
AUTHORS AND PROGRAMS

Dons i fruits in the chapter house of Barcelona's Cathedral.

Iconographic reading of the paintings and new data about the commission (1703-1705)

Sílvia Canalda Llobet

This article analyzes the iconographic program decorating the Chapter House of Barcelona's Cathedral; paintings made by Pau Priu between 1703 and 1705. An identification made by consulting the symbolic literary sources of that time, allegories and emblems composing it and transcribing for the first time the legends of Latin authors from Antiquity and the Renaissance included in the lower part of the canvases placed on the vaults, lunettes. The aim of representing in pictures the *Veni creator spiritus* Gregorian chant, together with the humanistic culture of phylacteries and didascalias, forces us to wonder about the ideologies of the paintings, perhaps Canon Antoni de Saiol, a member of one of the most influential family sagas from the city during the last third of the 17th century.

Barcelona, the meeting point. The influence of Italian painting on the formation of Catalan painters between Barcelona, Madrid and Rome in the 18th century

Anna Trepal Céspedes

This article tries to reconstruct how Italian models were introduced in Barcelona during the 18th century by different agents, such as art dealers, shopkeepers and foreigner artists settled in the Catalan city. The study seeks to compile historical documentation about the presence of Italian paintings in the port city and also address how the stay of Catalan painters and engravers in Madrid or Rome enriched the artistic language by copies from classic masters and the most famous coetaneous artists.

El Vigatà mural paintings in Barcelona's palaces and "cases grans"

Rosa Maria Subirana Rebull

Inquiries into the life and work of the painter mainly considered as the last great Baroque artist in the Catalan scene. Working mostly in mural decorations, Francesc Pla Duran "el Vigatà" (1743-1805), became the painter most sought-after of his time and his iconographic programs satisfied a wide and powerful clientele. Based on the research, bibliographic review and documentary exploration, our aim is to present his chronological biography, in order to vindicate his value.

Josep Flaugier and the mythological pictorial sets made in Catalonia at the turn of the century (1790-1808)

Maria del Mar Rovira i Marquès

Josep Bernard Flaugier (Martigues, 1757-Barcelona, 1813) is considered to be the artist that introduced Neoclassical language and a singular thematic repertoire to Catalan painting from the end of the 18th century through the beginning of the 19th century, gradually distancing himself from the Baroque aesthetic that was still formulated by some contemporary artists, such as Francesc Pla i Duran (1743-1805) and Pere Pau Muntanya (1749-1803), and starting a trend that enjoyed notorious repercussion during the first third of the 19th century, thanks to the artistic production of his proteges and followers.

The aim of this article is to provide new data on the painter's work through the study of three of his sets of mythological themes, following the latest studies on pictorial decorations of the late 17th century in Catalonia as the method of analysis, as their authors have highlighted the representative role that historical, mythological and allegorical programmes had in the family residences of the incipient Catalan bourgeoisie and have demonstrated an evident change in the preference of themes and aesthetics of their decorations, but imitating the guidelines of the nobility's behaviour as an instrument of legitimization and social prestige.

The palace of Barcelona's Old Customs House. Art, trade and politics in the Pla de Palau

Laura García Sánchez

Since its construction at the end of the 18th century, Barcelona's former customs building (a palace) has assumed different uses in line with the times throughout its history. Its first use was linked to trade, and afterwards to the Department of Governance of the Republican Generalitat, the Government

of Barcelona, the Delegation of the Government in Catalonia and, finally, the Immigration Department, with an intermediate use as royal accommodation in 1802. In spite of everything, its architectural value, its privileged location in the town and the interesting mural painting decorations in many of its interior rooms remain intact.

Casa Moxó: construction development and pictorial program (1770-1815)

Anna Vallugera Fuster

This work aims to reconstruct the construction process of Casa Moxó, one of the best-preserved examples of large houses erected in the last third of the 18th century in Barcelona. The study is based on the documentary records of the Moxó family and provides an interpretation of the inner decoration and mural paintings of its rooms, some sketches and an authorship attribution.

Moja palace, from abandonment to institutional headquarters

Elisenda Rosàs i Tosas

The Palau Moja is one of the most important buildings of 18th-century Barcelona. The history of the palace, with its own evolution, had a turning point when, in the early 1980s, its state of abandonment put at risk its continuity. Between 1982 and 1986, the architect Francesc Mitjans carried out the restoration of the palace in order to turn it into the headquarters of the Department of Culture of the Generalitat de Catalunya.

Painted or false sculptures: Cesare Ripa at Palmerola Palace in Barcelona

María Jesús Rey Recio

This article aims to present the iconographic content of the allegorical-mythological wall paintings, shaped like false sculptures, which are found flanking the historical scenes in the hall of the Palmerola Palace in Barcelona, from the late 18th century. With the analysis of these paintings, we have discovered that behind them there is a literary source: the work of Cesare Ripa, *Iconología* (1593). From this text the painter Pere Pau Muntanya built the pictorial language seen here.

The restoration process of Palau Palmerola's frescoes

Cristina Martí Robledo

As a restorer participating in the restoration campaign, this article is considered as the conclusion of a report. The process, main anomalies and the type of interventions carried out during the restoration of the mural paintings in the main hall of Palmerola Palace in Barcelona will be explained.

The illusionist architecture of Domenico Chelli

María Fernanda García Marino

The architect Domenico Chelli (Florence, July 10, 1746–Naples, January 30, 1820). From 1782 to 1807 he was an architect and stage director of the Royal Theater San Carlo in Naples, where he worked simultaneously as an architect, set designer and professor of technical drawing. He became famous for his work as a set designer and also for the realization of ephemeral civil apparatuses and important decorative cycles in the royal sites of the Bourbon dynasty. He was the fourth and last architect of the San Carlo Theater in the 18th century; his professional fate closely related to the political events of the time: the brief season of the Parthenopea Republic of 1799, the subsequent Bourbon restoration and the French period. His contribution to the field of scenography, *quadratura* and architectural design is understood in the globality and complexity of his interventions. A polyhedral figure that is part of a process of transformation and contamination of languages, and that acts as a hinge between the late Baroque and the Neoclassical, in the cultural context of Naples at the end of the 18th century.

The architectural painting in San Sebastiano's women chapel from Giuseppe Natilli's manuscript

Adelaide Maresca

The decoration of San Sebastiano's chapel in the Carthusian Monastery of Calci (Pisa) by the Pisan painter Giuseppe Natilli shows both architectural and pictorial echoes of Naples, constituting a meeting point between Pisan and Neapolitan artistic culture thanks to the common work of masters from both cities. The interest of prior Giuseppe Alfonso Maggi was focused on the Baroque aesthetics and his authority was imposed on the artistic language of the new decorative program. The *quadratura* paintings acquire here a singular value, at the same time that Natilli's annotations in a manuscript indicate interesting aspects related to the chromaticism and the technique used in the project.

PART II. CARAMUEL
IN BARCELONA AND NAPLES

*The influence of Juan Caramuel y Lobkowitz's treatise
on 18th-century Catalan architecture. First approach*

Joan Ramon Triadó Tur

Caramuel's treatise received negative criticism, both in the 17th century and in contemporary historiographical studies. Surprisingly enough, in Catalonia his proposal to adjust columns and pilasters to the oblique surface of the stairs is present throughout the 18th century in many palaces and great houses of Barcelona.

*Juan Caramuel y Lobkowitz in Naples. Science, technique
and architecture between the seventeenth and eighteenth centuries*

Elena Manzo

This essay analyses the relationship between the Spanish Cistercian monk Juan Caramuel y Lobkowitz and the cultural atmosphere, full of innovative ferment, which accompanied the years of his Bishopric in Satriano e Campagna and Sant'Angelo, an important but very isolated diocese in Southern Italy. He moved there in 1657 when he attained the rank of bishop by Pope Alexander VII. In truth, he was granted this prestigious investiture because the Pope, his protector, wanted to remove him from Rome where he was unpopular within the Vatican both for his ideas against Jansenism, and his support for the theories of Descartes and Galileo. Ultimately, it was Naples rather than Campagna that offered him the necessary cultural environment where he could freely develop his anti-Aristotelian theories, which had put him at odds with the Roman Catholic Church. The aim of the essay is a critical reading of these cultural and scientific relationships and, above all, the influences Caramuel's theory of oblique had on architectural development in Naples from the end of the 17th century to the second half of the 18th century.

*Juan Caramuel y Lobkowitz and the geometric problem
of the facade of San Ambrosio in Vigevano*

Ornella Zerlenga

Juan Caramuel y Lobkowitz was a scholar of many disciplines, humanities and science. In architecture, Caramuel is known for the publication in Vigevano in 1678 of a volume entitled *Architectura civil recta, y obliqua*. To solve some problems of construction and decoration in plan and elevation, in this treatise

Caramuel adds to the rule of the classical tradition of the right angle (*architectura recta*) a new rule, invented by him, which uses the oblique direction (*architectura obliqua*). From a geometric-projective point of view, this operation is unwittingly founded on the homological transformation of the figures. Using the graphical analysis method and based on the reading of *Tratado VI* dedicated to *architectura obliqua*, this contribution examines Caramuel's project for the new facade of the cathedral of Sant'Ambrogio in Vigevano.

Oblique architecture from Juan Caramuel to Luigi Vanvitelli through Ferdinando Sanfelice. The Royal Staircase of the Royal Palace of Caserta
Riccardo Serraglio

In general terms, it is not easy to assess the impact of architectural treatises on subsequent real works even many years later. In the current case, the aim is to assess the influence of the treatise by Juan Caramuel, *Arquitectura civil recta, y obliqua*, on the architectural works of Luigi Vanvitelli. The subject of this verification is the staircase of the Royal Palace of Caserta, built between 1752 and 1772 on a project by Vanvitelli. The analysis of the staircase has allowed us to recognize architectural elements referable to the *architectura obliqua* of Caramuel. These elements, however, are inserted in an architectural composition that clearly prefers horizontal alignments. It is possible that Vanvitelli knew the treatise on architecture by Caramuel but did not follow the directions exactly. It is also possible that Vanvitelli knew the architectural works of Sanfelice, but we can not be sure that he was inspired by these. Ultimately, we can assume that Vanvitelli may have considered the treatise by Caramuel and the works of Sanfelice, but designed in an original way the scenic staircase of the Royal Palace of Caserta.

Oblique architecture in the Neapolitan palaces of '700. Results of the ACPA research project 2016-2017

Danila Jacazzi

The development of mathematical and geometric doctrines in the treatise of Caramuel influenced the architects who began to experiment with the use of oblique elements in the architectural works realized in Naples during the 18th century. The expressive methods and compositional models carried out by the Neapolitan architects, first of all Ferdinando Sanfelice, led to the experimentation of innovative matrices with a European feel, but still linked to the local language, with decidedly original results. The «ACPA - Arquitectura y ciudad: Programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo» allowed us to highlight how the

compositional principles of oblique architecture, reinterpreted by the Neapolitan architect Ferdinando Sanfelice, constituted a model for many of his contemporaries until the end of the century, even in contexts which are now purely Neoclassical.

The oblique design of Ferdinando Sanfelice in the conception of the staircase as a representative space in architecture

Vincenzo Cirillo

This paper investigates the models of staircases proposed by the architect Ferdinando Sanfelice (1675-1748) in the city of Naples during the 18th century. Through the architectural survey and the return of two/three-dimensional drawings here will be highlighted the geometric-configurative and spatial peculiarities of the types presented. Specifically, this study is part of broader research coordinated scientifically by Ornella Zerlenga, with the participation of the author on interpretation of the residential staircase in Naples as a representative space in architecture. In this context, moreover, the reading of the “oblique architecture” of Ferdinando Sanfelice’s staircases takes on particular importance in relation to the treatise by the Spanish mathematician Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682) entitled *Architectura civil recta, y obliqua* (1678-1679), which the Neapolitan architect interprets as spatial configuration and decoration of the staircase.

Oblique architecture: models to compare in the Neapolitan civil architecture of the Pizzofalcone district

Giada Luiso

During the 18th century, the urban transformations of territory brought a new aesthetical-structural configuration to the city. The nobility and the clergy commissioned of architects – within the renewal of the Neapolitan civil architecture of the 18th century – stairs projects, increasingly dramatic and daring. Building these new vertical links became a consistent trend in both the design of new palaces and also as part of the refurbishment of existing buildings. In addition, portals and entrances took on a component of “attraction”, despite the complicated roads, typical of the Parthenopean urban configuration, as opposed to the height of the buildings which made a complete view of the palaces particularly hard. Around the Pizzofalcone area, next to the Spanish Quarter, there are clear examples of the combination of the “visual theatrics and ambiguity” expressed in the buildings.

Aquest volum ofereix, d'una banda, una reflexió i una anàlisi de les pintures de palaus i centres religiosos de la Barcelona dels segles XVII i XVIII i, de l'altra, un estudi sobre l'adaptació de l'arquitectura obliqua proposada per Juan Caramuel y Lobkowitz en ciutats com ara Nàpols o Vigevano. El seu tractat *Architectura civil recta, y obliqua* (1678) fou un dels compendis més decisius d'aquell temps per l'audaç plantejament de l'autor, un monjo cistercenc, arquitecte, matemàtic i astrònom, que va suggerir de deixar enrere el cànon arquitectònic clàssic basat en l'harmonia, la simetria i la proporció —descriu per Vitruvi al segle I aC—, i obrir les portes a una nova plasticitat de les formes amb solucions constructives obliqües. A partir dels programes artístics implementats a la capital catalana i del referent de Caramuel, *Cicles pictòrics i arquitectura obliqua al set-cents* situa en l'època i l'espai un gran nombre d'artistes i obres que evidencien les inquietuds culturals, religioses i històriques de l'època moderna.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions