

EL MAUSOLEU  
DE RAMON  
DE CARDONA  
I ANGLEOLA:  
UNA INTERPRETACIÓ  
ARTÍSTICO-HISTÒRICA

*Raül Torrent i Torrent  
Josep Maria Bosch i Ignés*

4

*Al Dr. Santiago Alcolea  
en reconeixement del seu mestratge.*

**EL MAUSOLEU DE RAMON DE CARDONA-ANGLESOLA i DE REQUESENS.  
BELLPUIG**

**ESQUEMA INICIAL**

I. El personatge i el seu món .....	
II. L'autor i el seu ambient .....	
III. L'obra i la seva essència .....	
3.1. Descripció formal .....	
3.1.1. Estructura arquitectònica .....	
3.1.2. Elements de l'escultura .....	
3.1.3. Iconografia .....	
3.1.4. Composició: línies, mòduls i proporcions .....	
3.2. Descripció simbòlica .....	
IV. Conclusions artístiques .....	
4.1. Anàlisi estilística .....	
4.2. Definició històrica .....	
BIBLIOGRAFIA GENERAL .....	

**Notes preliminars:**

1. En les descripcions locals d'elements fem referència a la «dreta» i a l'«esquerra» relatives al monument, no a l'espectador.
2. Hem refós en el text les notes bibliogràfiques i l'aparat erudit per fer més planer i llegidor aquest treball a un públic no especialitzat.

**H**I ha a Bellpuig una joia. D'excel·lent marbre de Carrara. I qui té una joia com aquesta no és bo que l'amagui o se la guardi només per a ell, sinó que fa el que cal perquè tothom la congui, l'entengui i la gaudeixi. En definitiva, aquest acte comunicatiu és el mínim que hom pot reivindicar dels béns culturals.

Ara bé, la nostra obra, per la seva complexitat simbòlica i especial temàtica, no pertany només a l'àmbit de l'emoció, sinó que per força exigeix un tractament acurat i metòdic que alliberi del dubte i de la incertesa l'esperit de l'espectador i que li desplegui un pont per fer més senzill el diàleg entre ell i l'artista, entre qui vol entendre/comprendre i qui diu/comunica.

Una obra que a priori representa les infinites virtualitats del fet artístic, no és res més que un signe en el qual es troben ja interpretats i fets realitat tots els trets que l'han feta possible: el context històric i cultural, les singularitats de l'artista i el seu món, i els condicionaments formals i simbòlics de la mateixa obra. En el nostre cas tot això es complica d'allò més en tractar-se d'una obra relativa a l'art funerari.

Aquest tipus d'expressió artística pretén donar cos a les creences metafísiques i transcendents de l'home que cerca una fórmula màgica per tal de continuar una vida que de cap manera no pot acceptar com a acabada després de la mort. La tomba, com deien els clàssics, es converteix en un memorial, entre retrospectiu i prospectiu, carregat de símbols i d'elements màgics i, cada cop més, projectat cap al futur, cap a un pla existencial diferent. Les victòries i els àngels, els mites i el dogma, es donen la mà ja dins de les coordenades cristianes. Amb l'efectiva i efectista col·laboració de les teories neoplàtoniques hom dona forma visible al trànsit.

L'esperit és present en la matèria: hi viu una existència real, accessòria i turmentada, la qual duu, gràcies a la perfecta combinació entre *iustitia* i *religio*, vida afectiva i vida contemplativa, cap a la vida eterna. No és res més que donar forma visible i clàssica a les teories de la salvació elaborades per l'Edat Mitjana. A més, la introducció d'elements biogràfics ens obliga a seguir un camí ple d'acotacions espacials/temporals i de condicionaments, la major part dels quals han estat traduïts a símbols.

Un altre aspecte a considerar és el grau de personalitat (barreja de norma, ordre, mesura, disseny i *maniera*) que ha incorporat a l'obra l'artista. Aquest, obligat a treballar amb elements significatius, ens ofereix el seu *opus* ja dins d'una sintaxi, cosa que no solament matisa la realitat sinó que ens la dona actuada de nou.

Aquesta obra, però, no té el significat més enllà, sinó que és en si mateixa síntesi estètica de formes i idees. Les formes reals, tot i llur pesada condició, són els elements que ens condueixen a fruit-la, a posseir-la.

Així és que ens permetrem iniciar el viatge cognoscitiu despulades prèviament les valoracions contextuals. D'aquesta manera ens atrevirem per fi a llegir i interpretar el simbolisme de formes i estructures, aïllades o associades, però sempre disposades per la *ratio* estètica de l'autor.

En definitiva i com molt bé ens recorda Rubert de Ventós el significat d'una obra d'art no rau ni en la seva estructura formal ni en l'estil ni tan sols en el motiu que hi ha representat, sinó en el fet mateix, en l'acte que inclou tots tres conceptes. I en això estem.

## I. El personatge i el seu món

Ramon de Cardona-Anglesola i de Reguesens neix al castell de la Baronia de Bellpuig, l'any 1467. Als dos dies d'haver nascut, el pare, Antoni de Cardona, el nomena hereu dels seus dominis. A la mort d'aquest, al cap de sis anys, el jove baró adquirí gran sentit de la responsabilitat i mostrà aptituds de manar en portar, juntament amb la seva mare, l'administració de la Baronia. Tenim notícies de la seva participació com a àrbitre en els contenciosos dels pobles que tenia sota jurisdicció. Quan tenia disset anys assistí a les corts de Tarassona de l'any 1484.

Es va casar amb Isabel Enríquez de Requesens, filla del comte de Palamós, amb la qual cosa la branca dels Cardona augmentava els seus dominis amb jurisdiccions sobre Sant Feliu de Guíxols i altres llocs de la costa catalana, com també de la Península Italiana, on ja passava llargues temporades.

Quan tenia vint-i-cinc anys va haver de fer front al plet que Elfa de Perellós, esposa d'Hug de Cardona, primogènit i germà del pare del nostre personatge, havia entaulat per l'herència de la Baronia, que fou atorgada a favor de l'esmentat Antoni de Cardona pel rei Joan II. Hug de Cardona havia militat al bàndol contrari al rei en la guerra civil i fou capturat per les forces reials juntament amb el seu germà. Els dos foren executats. En relació amb aquest assumpte trobem Ramon de Cardona signant un document a Càller (illa de Sardenya) el 1493. Després de guanyar, va romandre definitivament en poder del títol nobiliari disputat. Fou el baró número setze.

Ramon de Cardona mantingué una bona relació amb la branca principal de la família Cardona. Aquesta circumstància potser el predisposà per a la vida militar i per a realitzar la seva vocació marinera. La Corona d'Aragó havia mantingut al llarg de la seva història interessos a la Mediterrània i els seus estols sempre havien servat un bon prestigi. En ser nomenat almirall, va poder demostrar la vàlua i el tremp que el caracteritzaren com a home d'armes. Les accions guerreres a Itàlia foren el punt de partida d'una carrera que l'havia de dur a ocupar els virregnats de Sicília i Nàpols.

La península italiana, a finals del segle XV, era un mosaic d'estats independents amb freqüents antagonismes els uns amb els altres. Hi havia, a més, campant per les seves, tres exèrcits forasters servidors de polítiques alienes als interessos pròpiament italians: el de l'Imperi Alemany, l'hispanic i el francès. Els alemanys, per llurs especials relacions amb la monarquia espanyola, ens eren aliats. L'enemic de tots dos era, doncs, França i l'objectiu comú era el domini polític dels estats italians que, amb el Renaixement en ple desenvolupament, van al capdavant en els aspectes cultural, científic i artístic. Per altra banda hi ha el sant pare i els Estats Pontificis, amb el pes polític que exercia la cúria romana i la particular influència del cap visible del món cristià.

Especials interessos hi tenia la monarquia hispànica per tal com en temps dels reis de la Corona d'Aragó havia estat teatre d'operacions i centre de la potència marítima de la Mediterrània, a més de dominar des d'aleshores bona part dels territoris del sud de la península i de les illes de Sicília i Sardenya. Ferran el Catòlic, hereu del passat català, veia amb particular complaença aquest domini que exhibia amb fermesa davant l'hostilitat amb què sempre el van tractar a Castella. I més encara, pels interessos comercials que el monopoli català de teixits tenia a Sicília i per la negativa al fet que els catalans prenguessin part en l'empresa d'Amèrica amb els consegüents perjudicis econòmics.

42 En les primeres accions militars en què intervingué Ramon de Cardona fou peça important del joc italià. L'any 1503 l'exèrcit de Gonzalo Fernández de Córdoba tenia assetjat l'exèrcit francès a la ciutat costanera de Gaeta, però no havia estat possible d'aturar la tramesa per mar de reforços per als assitiats. Ferran el Catòlic manà que el nostre personatge anés a ajudar els almiralls Lezcano i Vilamari; aquest darrer, cunyat del Cardona i almirall de Nàpols des de feia un any. Els tres junts trencaren els enllaços francesos mentre que bombardejaven el port. L'any 1504 van conquerir la plaça.

El Rei Catòlic, favorablement satisfet d'aquest resultat, se serveix també del nostre almirall per tal de fer en el Mediterrani una política de prestigi. Calia fer front a la desconfiança dels castellans

que a la mort de la reina Isabel rebutgen el *viejo catalán*. Per això resol de prendre la plaça de Mers-el-Kébir en el nord d'Àfrica. Era un niu de pirates format per guerrers expulsats feia poc de la península i constituïen un perill per la seguretat de la navegació. L'objectiu era doble: per una banda afavoria els interessos del comerç català; també establia el punt de partida per a successives expedicions de conquesta cap a Orà, Bugia i Trípoli (1509-1511) que suposaven l'obertura de nous mercats. Per altra banda, com palesen les instruccions donades al seu ambaixador Vich davant la cort romana, preocupava essencialment al monarca la pau entre els cristians i la guerra contra els infidels. No sabem si tot això era pura diplomàtica (hem de tenir present que el rei Ferran era, d'alguna manera, corregent amb Cisneros), però així trobem el fet en què participarien els seus col·laboradors com a defensors de la fe.

El mes d'agost de 1505 el Cardona surt del port de Màlaga amb sis galeres i altres naus. En arribar al nord d'Àfrica, després de fortes dificultats amb el temps i l'estat de la mar, es veuen obligats a entrar en combat davant d'altres alternatives com la d'enfrontar-se als elements. Malgrat tot, el temporal els afavorí més que no es pensaven. En primer lloc van arribar abans del que havien previst els sarraïns, per la qual cosa els fou favorable l'element sorpresa. En segon lloc, la decisió de l'atac era l'única sortida per a salvar les naus. A la badia del port entaularen una lluita cos a cos i la sort els fou favorable: la plaça restà per l'estol de l'almirall.

El 1506 arriba a Espanya l'arxiduc Felip per fer-se càrrec de la Corona castellana. Per l'acord de Villafàfila, Ferran decideix de retirar-se al regne d'Aragó. A Valladolid se celebra l'acte de proclamació del monarca aragonès i de la seva segona esposa Germana de Foix com a reis de Nàpols. Ramon de Cardona hi assisteix. Després viatgen a Nàpols amb l'estol del nostre almirall. Allí, el rei Ferran atorga personalment els càrrecs importants entre la gent de la seva confiança, tot substituint els castellans que els ocupaven, entre ells el mateix Fernández de Córdoba. L'any 1507 Ramon de Cardona és nomenat virrei de Sicília per Ferran el Catòlic. L'any 1509 també fou nomenat virrei de Nàpols. La seva primera acció fou la difícil tasca de reprimir els aldarulls que els napolitans promogueren a causa del projecte d'introduir la Inquisició en el seu reialme. Després de la sobtada mort de Felip d'Absburg, Ferran d'Aragó és cridat a Castella pel cardenal Cisneros.

L'octubre de l'any 1511 la República Veneciana, el papa Juli II, el rei de Castella, l'emperador Maximilià i Enric VIII d'Anglaterra prenen l'acord d'unir els seus exèrcits per formar la Lliga Santa i desbaratar les pretensions franceses. El Cardona és designat capità general de la Lliga i el sant pare li lliura la bandera de combat i una espasa amb empunyadora d'or.

La primera acció és el fracassat setge de Bolonya, ciutat revoltada contra el papa. A continuació la Santa Lliga pateix una sagnant derrota, infligida per Gastó de Foix, a Ravenna (1512). Per aquest motiu Venècia decideix d'abandonar-la. El Cardona va a Nàpols, recluta més combatents i torna a emprendre la campanya el mateix any. El seu afany bèl·lic el porta a presentar la dimissió com a virrei i no li és acceptada. Aleshores deixa Hug de Montcada per ocupar el càrrec durant la seva absència. Així les coses, pren Bolonya i la posa a disposició del papa. La Santa Lliga s'adreça a Florència i, després de superar les fortificacions de Prato i l'encontre amb l'exèrcit florentí, obliga la ciutat a retre's. El virrei restaura la família Mèdici al front del seu govern (1512). A partir d'aquí la campanya s'estén per tota la Toscana i la Lúgúria. Verona, Pescara, Brescia i Milà són vençudes una darrera l'altra. A la capital de la Lombardia és restituit el poder a mans de la família Sforza.

L'any 1513, després de la mort de Juli II, Ferran firma la pau amb Lluís XII de França. Venècia ha vet també aliança amb els francesos. Ramon de Cardona rep del rei la lliure iniciativa per portar l'acció segons el desenvolupament dels esdeveniments, ja que amb aquests acords la Lliga quedà dissolta. Per tal d'aprofitar bé aquesta oportunitat, francesos i venecians decideixen dominar el nord de la Península Italiana, cosa que impediran conjuntament l'exèrcit hispànic i el de l'Imperi Alemany el 1513, després de la batalla de Vicenza.

L'any 1515 Ferran el Catòlic fa retirar la seva host i dóna per acabada la campanya del nord ja

que noves aliances, ara entre el sant pare i França, posen en perill l'equilibri de forces i als exèrcits espanyols no els queden més objectius per assolir. Aquest mateix any Ramon de Cardona torna a Nàpols on exercirà el poder amb fermesa i rigor, reprimint aldarulls i administrant personalment la justícia. Un any més tard, Ferran mor a Madrigalejo i en el testament atorgat a Barcelona figura el virrei com a marmessor.

L'arribada al tron del nou rei Carles I provocà una revolta a Nàpols que el nostre almirall sufocà amb gran duresa, la qual cosa va servir perquè el nou monarca el confirmés en el càrrec i el nomenés gran almirall del regne de Nàpols i capità general de les forces imperials del mar (Teixidó). Prèviament li havia concedit el Toisó d'or en el capítol que l'orde havia celebrat a Barcelona l'any 1519 (V. Serra i Boldú). A tot això hi afegí més títols nobiliaris com el de duc de Somma i comte d'Oliveto. Va morir a Nàpols el dia 10 de març de 1522.

El dia 21 de febrer del mateix any havia fet testament en aquesta ciutat. Disposà d'ésser enterrat en el monestir franciscà de Sant Bartomeu de Bellpuig, que havia manat construir al seu càrrec, amb instruccions directes i plànols portats des d'Itàlia. Aquest convent fou iniciat l'any 1507, amb el consentiment de la santa seu, quan encara era virrei de Sicília. Nomenà hereu el seu fill Ferran i, en cas de mort d'aquest, les seves filles Maria i Beatriu. Havia tingut un primer fill inhàbil per naturalesa. El sepultaren, de moment, a l'església de Montserrat de Nàpols.

La vídua, Isabel de Requesens, disposà que fos construït un mausoleu digne i ajustat a la magnificència dels monuments renaixentistes italians del moment, esculpit totalment en marbre de les famoses pedreres de Carrara.

Una volta acabada l'obra, fou tramesa tota a peces per mar fins al port de Salou i carretejada fins a Bellpuig. Era l'any 1530. Pel trasllat i muntatge contractaren un tal Johan Lopis, el qual, aquella temporada, dirigia les obres de construcció del Monestir i de reforma del castell nobiliari de la família, també a Bellpuig, segons veiem en els llibres de comptes de la Baronia, dipositats a l'A.H. de Cervera.

Isabel de Requesens lliurà les despulles del seu marit al fidel servidor Joan Baró, de Castelló de Farfanya, en una arca tancada amb dues claus. Van arribar a Bellpuig i foren inhumades el dia 15 de març en el sepulcre definitiu del mausoleu, muntat a l'església del monestir. D'aquest fet fou aixecada la corresponent acta.

Res no va torbar la pau del difunt fins que l'any 1809 les hosts franceses profanaren la tomba, van causar-hi alguns desperfectes i prengueren l'espasa regalada pel papa i que havia quedat dipositada a la vora del cadàver. Uns anys després, el 1841, després que els franciscans haguessin abandonat el monestir a causa de les desamortitzacions liberals, l'edifici presentava un aspecte molt deteriorat. Alguns prohoms prengueren la decisió de traslladar el mausoleu a l'església parroquial de la vila per salvar-lo i així ho van fer. Fou reconstruït en el lateral de l'evangeli de la nau principal del temple, on el trobem actualment.

Finalment, l'any 1936, quan va ser provocat l'incendi de la parròquia, el gran foc alterà la composició química del marbre i la gran calor va esberlar les escultures en bocins de totes les mides. El monument restà en un estat deplorable fins que, acabada la guerra, l'escultor Cruz Collado el reconstruí com va poder l'any 1954. Molts fragments eren tan petits que els qui l'ajudaven van necessitar un porgador per separar-los de la resta de les runes. Alguns trossos no van aparèixer mai i el restaurador els va haver de substituir amb guix pastat i modelat com calia.

## II. L'autor i el seu ambient

JOHANNES NOLANUS FACIEBAT. Aquesta és la firma de l'autor al peu del mausoleu. Poques dades més tenim aquí de la seva vida i obra; malgrat tot, intentarem reconstruir, amb més o menys

fidelitat, les seves vivències artístiques en un ambient irrepetible i perfectament definit, encara que extraordinàriament complex.

Giovanni Marigliano neix l'any 1480 o 1488 a Nola (Itàlia), ciutat d'origen etrusc, propera a Nàpols. Històricament és una ciutat de pas, per la qual cosa fou afectada de manera freqüent pels desastres de la guerra. Destruïda i reconstruïda diferents vegades, va conservar alguns monuments de l'època romana, entre els quals hi ha un arc de triomf. Al segle XV la pesta la delmà de valent i quedà molt danyada després pels terratrèmols del segle XVI. Aquesta contínua tragèdia podia haver afectat el caràcter del nostre escultor i predisposar-lo per una major comprensió dels aspectes dramàtics que li va tocar de viure en l'art meridional.

Va començar l'aprenentatge a l'escola d'Agnollo Aniello Fiore, de qui va aprendre la puresa i la gràcia quatre-centista que caracteritzava els artistes florentins. Amb ell va treballar en la tomba de Carlo Pignatelli, la qual va haver d'acabar després de l'any 1500, en morir el mestre. L'any 1507 va anar a Nàpols, capital política i artística de la regió, per treballar a les ordres de Miquel Àngel, però no ho va aconseguir. Mentrestant perfecciona la seva *maniera*, s'introdueix en l'ambient de les *bottege* napolitanes i obté gran fama. D'aquesta època són les tombes dels germans Sanseverino, a l'església del mateix nom, acabades el 1514. Encara no ha deixat córrer la seva imaginació i s'adapta a les normes oficials. També en aquest període pren contacte amb el taller de Domenico Fancelli i els seus deixebles Bartolomé Ordóñez i Diego de Silo. Després, Joan de Nola s'associa amb Girolamo Santacroce. De la producció d'aquests anys podem destacar l'obra *Sant Mateu amb l'Àngel* (1519), feta per a l'església de Sant Pietro Martire.

Amb aquesta trajectòria tenia una fama ben guanyada quan fou contractat l'any 1524 per esculpir el mausoleu del nostre virrei. La perfecció de l'obra, tant pel que fa als acabats com a la composició, ens permeten de concloure que ja aleshores regentava el seu propi taller i que hauria participat en l'embelliment de la capital del regne per la vinguda de l'emperador Carles.

Podem citar-li algunes obres més, sense determinar-ne exactament la cronologia:

- Tomba d'Antonia Gaudino de l'any 1530 a Santa Chiara.
- *Pessebre* de Santa Maria del Parto, *Crucifix i Ecce Homo* de Santa Maria la Nova i *Pietat* de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.
- Font de Santa Llúcia a Nàpols, amb Domenico d'Auria, en què palesa la seva preferència per les composicions elegants i per l'estructura d'arcs triomfals.
- Mausoleu de Pedro de Toledo a San Giacomo degli Spagnouli (1554?) contractat pel mateix virrei. És considerat com la seva obra mestra i hi ha inserit un baix relleu de l'entrada de Don Pedro a Nàpols a la manera clàssica, és a dir «alfonsina» (Alfons V va ordenar que obrissin un esvoranc a les muralles, per on va entrar a la ciutat sobre un carro romà, després de conquerir-la —Arc del Castelnuovo). En aquesta obra, alhora que combina la representació d'arquitectures ofensives amb el tema de les multituds dels seguicis, sacrifica l'harmoniosa perspectiva davant l'expressivitat manierista.

Segons Hofer va morir als vuitanta anys (1558), havent deixat gran quantitat d'escultures, sobretot en esglésies, places i palaus.

Després de tot això, encara és molt pobra la idea que ens en podem fer d'ell, més que res, pel que fa al rerefons de la seva obra. És l'ambient que l'envoltà, les persones, la societat que va conèixer, les obres que va poder contemplar i els influxos que rebé, allò que ens donarà una visió pregona i molt més exacta de la seva possible personalitat. Hem de pensar que és a través d'aquest prisma que cal llegir la seva plàstica.

La ciutat de Nàpols, entre 1450 i 1494, presentava una vida social molt dinàmica. Les corts d'Alfons, Ferrante i del duc de Calàbria eren molt donades a les festes, tornejos i luxes, a l'estil de Milà, fins al punt que Pontano deia el 1940 que allí la sumptuositat i la possessió d'objectes preciosos no eren una qüestió de mitjans, sinó que havia esdevingut un deure imposat a cadascú pel seu rang. I així es produeix una vertadera invasió artística toscano-lombarda. El Castelnuovo i l'Arc triomfal d'Alfons atragueren els puixants i organitzats tallers florentins: Francesco Laurana, a qui atribuïm la direcció general de l'obra, Antonio di Chelino i Andrea dell'Aquila, aquests dos últims deixebles de Donatello, que aportaren tota l'energia de llur mestre. Més endavant els llaços amb Florència es feren més estrets. En aquesta ciutat trobem Antonio Rossellino ocupat en el monument a Maria d'Aragó, rèplica exacta de la tomba del Cardenal de Portugal, qui, a més, va fer algunes escultures i va deixar esbossos en terra cuita per a la clàssica Porta Capuana. També Benedetto de Mariano decorant l'església de Monte Olivetto (altar de la Nativitat). Maiano, tot i no tenir el vigor expressiu de Donatello ni el lirisme de Settignano, va deixar mostres del seu gran ofici com a retratista.

Després de la invasió francesa la vida fou més difícil: hi fa al·lusió el dramatisme de la *terracotta* polícroma de la *Lamentació* realitzada per Guido Mazzoni. És ja el preludi d'un nou esperit que naixerà amb el nou segle. Serà una època de crisi quan el desvetllament del somni renaixentista portarà inicialment cap a una major fidelitat a la realitat circumdant.

Època de guerres i inseguretat en la qual el fet econòmic, amb els seus principis de valoració despersonalitzada, farà adotzenats els mites clàssics de l'art, de la política i inclús de la religió. No hem d'oblidar tampoc la banca, ja que a la fi és la institució que guanya les batalles i instaurà precisament l'emperador. El capital arriba a apoderar-se de la societat de manera que qualsevol moviment contrari al sistema va destinat al fracàs sense altra sortida que la resignació. La progressiva entrada de costums hispànics entre la burgesia, que ja ha arribat fins a les corts principesques amb la seva ràpida ascensió, empitjorarà la situació marcant l'ambient amb una forassenyada tendència a l'aristocratització.

Aquesta mateixa tendència arrela dins de l'Església. Per això, davant del creixent humanisme papal, queda palesa la indignació per la corrupció eclesiàstica. El poder temporal va tan lligat al poder eclesiàstic que es fa gairebé impossible d'escatir, de vegades, si lluitar contra el senyor no serà lluitar contra el papa. No arriba a quedar en entredit la institució eclesiàstica, però hom reclama la fi de la seva venalitat escandalosa i el recurs a una veritable reforma interior. És l'ambient de la Reforma. Tot això porta a creure que la voluntat divina no va lligada a cànons dogmàtics, sinó que recolza en un arbitri despòtic (Inquisició), que deixa entreveure la superioritat de l'Església «temporalitzada» sobre els valors tradicionalment justos.

Així, amb aquesta inversió axiològica, s'imposa a poc a poc la diplomàcia enganyosa. «No crec que la simple força basti, en canvi trobarem que el mer engany serà suficient», afirmava Machiavelli. Hem arribat a la independència entre les normes de la moral cristiana i la burgesa. En jutjar les decisions polítiques s'imposa una diferència: les valoracions morals queden absorbides per la superioritat de l'interès polític i econòmic. Neix la doble moral maquiavèlica: «Existeix una mitja moral —deia— diferent segons que sigui aplicada als prínceps o al poble». És l'època dels herois que prefereixen la lleialtat a la contradicció o al compromís intern. És el trànsit de la ideologia feudal cap a l'estat centralitzat, racionalista i violentament realista. Hom arriba, fins i tot, a una vertadera inversió cultural. Els qui fins aleshores eren l'èlite, l'ànima suprema de la raó, els humanistes, queden polititzats i posen llur enginy al servei del millor postor. Si la guerra és un negoci econòmic, la ciència serà un negoci polític.

En aquest ambient l'artista, ineludiblement, es trobarà abocat cap a un formalisme que no respon, paradoxalment, als problemes reals que inquieten la societat occidental. L'art queda convertit en una espècie de vel teatral, en un regitzell de normes al servei de l'aristocràcia. Els mateixos tallers són envaïts per la valoració del rendiment. L'empresari no ha de crear necessàriament noves mercaderies i nous valors; si els que aconsegueix són acceptats, els vendrà més fàcilment. L'abisme és obert.



El *quattrocento* establí el vocabulari i la sintaxi que ara es transformaran en un veritable programa. Ja coneixen el llenguatge, els esquemes compositius, el ritme lineal, l'estructura plàstica. Però la lluita que el segle anterior va sostenir contra els gremis, en nom de la creació artística lliure, ha desembocat, contràriament al que era previst, en un atrinxerament dels grans mestres darrera de llurs acadèmies. En realitat només aconsegueixen un canvi il·lusori de fórmules, impulsats els centres artístics per interessos purament econòmics i de pura aspiració social, malgrat el seu revestiment ideològic.

Aquests tallers, de totes formes, han evolucionat lentament del regust artesanal cap a una constant especialització més individualista, aclaparats pels encàrrecs. La *bottege* suposa múltiples treballs, econòmicament diferents, però sumament necessaris. Tanmateix, com diu Chastel, no hi pot haver sepulcre sense enquadrament, ni retaule sense muntatge. El taller exigeix una plèiade d'auxiliars, fixos o eventuals, els quals, a força de repeticions, aconsegueixen una perfecció *summa*. Molts mestres segueixen el camí medieval dels aprenents. De la fusta a la pedra, del model proposat a la seva creació.

El «gremi» renaixentista no era un cercle tancat sinó que transcendia les fronteres del seu propi emplaçament, com hem vist a Florència. A cada ciutat hi ha *bottege* concurrents i cada vegada més es complementen admirablement, arribant inclús a un nivell molt proper a l'industrial, tal com tindrem ocasió de comprovar en el cas que ens ocupa. Les grans ciutats —Nàpols ho era— tenen centres de distintes tendències, classificats socialment pel possible client. Cada un d'aquests centres té tècniques diferents procedents d'una evolució regular, encara que en el fons hi ha un cert substrat comú. La producció és important i això obliga a una major activitat i mobilitat.

El marbre, lluent i polit i de grans possibilitats plàstiques, és el material predilecte d'artistes i clients. Per això Carrara esdevé el centre de reunió, encara que esporàdica, dels grans mestres i admiradors. Diàlegs, discussions i la mateixa curiositat artística, faciliten enormement influències i interferències, com també l'expansió ràpida de troballes i innovacions tècniques. Així l'art italià agafava cos a través d'una gran quantitat d'accions entrelaçades i concurrents. Amb tot, aquesta època queda pregonament dominada per l'influx de Miquel Àngel i de Rafael.

Les obres que són pròpiament de taller tenen, en general, un segell característic, com de recepta, encara que les ràpides anades i vingudes dels artistes importants i la suposada existència de clients i artistes amb ganes de refusar la trivialitat i l'anonimat, i fins i tot la recerca de mecenes o mestres amants a valorar la capacitat de qui comença, ens ofereixin esporàdicament obres carregades d'originalitat. En no existir cap teoria de l'art reconeguda, sempre hi ha un gran espai susceptible de creació entre el nivell intel·lectual i les pràctiques dels tallers. Tot i això, l'art romandrà ancorat en la seva finalitat i inserit en la vida social per les noves funcions, encara que no sempre. El client, gairebé tothora un aristòcrata o un ric, demana un retaule, una estàtua o bé un sepulcre que satisfaci les seves necessitats socials de prestigi. Així les coses, i malgrat que els contractes contenen freqüents imposicions, hom concedirà un marge d'autonomia a l'artista, en plena consciència d'aconseguir una obra superior al que tothom coneix.

Nàpols, autèntica província hispànica com hem vist, fou el centre irradiador de l'ideal del Renaixement cap a la Península Ibèrica i els territoris que la Corona hispànica dominava. Hi trobem els artistes que conduiran el nostre art del segle XVI. Bartolomé Ordóñez hi aprèn el caràcter decoratiu *alla italiana*. També hi deixa la marca del seu temperament artístic, veritable equilibri dels excessos de Miquel Àngel, i de la seva habilitat tècnica en les gradacions perspectives dels relleus, comparable inclús amb Donatello o Bertoldo. Aporta al formalisme italià la sinceritat i el sentit dramàtic de la seva terra, i a la flora convencional d'acant, imposada per l'academicisme de Bregno en els ambients artesanals, afegeix, juntament amb el seu deixeble i paisà Diego de Siloé, un bestiari fantàstic, veritable mostra de saba creadora. Ambdós artistes esculpeixen el retaule Caraccioli, de Vico, i també junts s'ocupen segurament del revestiment de la capella. Després emprenen la decoració del reracor de la catedral de Barcelona en virtut del capítol de l'orde del Toisó d'Or (1519). Dues personalitats ben fortes que, amb

el sincer realisme hispànic, deixen entreveure una fantasia desbordant en contínua creació que per força havia d'impressionar a qui els va conèixer. L'influx d'Ordóñez es va notar de manera ostensible a Nàpols on sembla que el seguiren Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce i Giangiacomo de Brescia (M. Gómez-Moreno). En alguns aspectes és tan coincident llur estil que hom arriba a dubtar de la paternitat d'alguna obra com en el cas del sepulcre de Galeazzo Pandone (1514).

D'aquesta manera el nostre artista brega entre els principis formals que l'època no és capaç de concretar: per una banda la visió clàssica del món, unitària i equilibrada; per una altra el sentit antitètic i aparentment incompatible del manierisme i els esporàdics trets d'una tornada a la unitat com a premonició del Barroc. Viu la ruptura amb el que és preestablert: l'amor de Miquel Àngel pels volums cúbics i compactes i la seva afecció a les masses atapeïdes. I és testimoni i actor al mateix temps de la pretensió general per comprendre i apropar-se al gran mestre que, tot i omplir una època, no aconseguí de formar una autèntica escola, en el sentit estricte de la paraula. Més que escoles, ara el que hi ha són tendències.

Era la ironia pròpia d'una crisi que amb l'afany d'una creació artística suportava el pes aclaparador de la inseguretad, únicament superable, en la major part dels casos, per una adopció irresponsable de models d'última hora. Sembla ja francament difícil la conquesta d'aquell equilibri quatre-centista, tan proper a la moderació grega o a l'adustesa estòica de la república romana. I no obstant, és com si de vegades es volgués recuperar aquella antigor perduda amb més intensitat, si cal, que al quatre-cents.

### III. L'obra i la seva essència

#### 3.1. Descripció formal

En l'art del Reixement és simptomàtica la interdependència de totes les arts, sobretot les arts majors: arquitectura, escultura i pintura. Quin pintor no va ser escultor, o quin arquitecte no va ser totes tres coses al mateix temps? Tot això és provocat per la necessitat de practicar la que consideraven com la més bella de les ciències conegudes: la perspectiva. No parlarem d'aquest fenomen, tan unit a la naturalesa de les obres, sinó de la promiscuïtat que provoca. En l'art funerari, que és el que ens ocupa, aquesta interrelació artística és essencial. Això ens obliga a fer una distribució formal entre arquitectura i escultura per determinar en la nostra obra, encara que superficialment, el camp genuí de les dues arts.

##### 3.1.1. Estructura arquitectònica

L'estructura general del monument repeteix la d'un arc de triomf a la manera clàssica del de l'emperador Constantí, combinat en el seu interior amb el típic arcosoli. Realment és una falsa arquitectura de valor totalment escultòric. Malgrat això, presenta una disposició constructiva plenament racional en què tots els elements queden justificats per si mateixos en llur funció representativa. L'anàlisi arquitectònica la fem seguint les línies que marca el conjunt sota una apreciació superficial, d'acord amb una major claredat expositiva.

- **Horitzontalment:** Basament o pedestal/repeu elevat, arc pròpiament considerat i àtic amb estatuària. L'arc queda al seu torn dividit en dos cossos: l'inferior, format per pilastres, cariàtides i atlants jònics, entaulament motllurat i fris sense interrupció; el superior amb-medallons laterals, arquivolta i entaulament corinti amb fris per aguantar el frontó.
- **Verticalment:** Dos cossos laterals, veritables torres, emmarcant un cos central en forma d'edicla o fornícula coberta de volta entre dos arcs torals de mig punt sostinguts amb quatre cariàtides

jòniques. Les dues del fons aguanten també amb un entaulament en forma de L un arc que emmarca el timpà interior. La part inferior de les ales, que descansa en el basament, presenta obertures allindades sobre pilastres jòniques que emmarquen un nou buit en forma de fornícula de mig punt amb petxina. Aquest primer pla, amb les seves finestres suggerides amb perspectives en el cos superior, dóna un cert aire de decoració teatral a la construcció.

### 3.1.2. Elements d'escultura

En els monuments funeraris, com abans hem insinuat, encara que es repeteixin veritables maquetes arquitectòniques no arribem a precisar fins on arriba l'arquitectura i fins on l'escultura. Les pilastres decorades donen en principi un domini provisional a l'art del cisell sobre la part purament constructiva. L'estatuària, encara que no estigui plenament emancipada del conjunt, queda clarament beneficiada de la sensació d'obra «edificada» com a arc triomfal per tal com dóna significat i porta a bon terme el plantejament ideològic del conjunt. Les línies que dibuixen els elements constructius i llurs múltiples interseccions fan una divisió racional de les tres dimensions de l'espai en superfícies i buits on queda inserida la temàtica que l'escultor va considerar que havia de desenvolupar. Així tenim una obra essencialment escultòrica amb un emmarcament també cisellat i amb tots els aspectes possibles d'aquesta activitat artística: obra exempta, relleu i aparat decoratiu.

### 3.1.3. Iconografia

Per tal de poder arribar a una comprensió total i real del conjunt cal conèixer prèviament i concreta el valor iconogràfic de cada part, basant-nos exclusivament en la seva significació formal.

## TRANSPARÈNCIA A

1. Relleu d'una batalla. En la part central hi ha galeres i caravel·les sobre el mar, segons models dels segles XV-XVI. A la dreta queda explicada una batalla campal entre cristians i sarraïns mentre que a l'altre cantó un grup de soldats custodia uns captius. Pot ben ser un reportatge gràfic de la batalla de Mers-el-Kébir.

2. Llenç emmarcat per genis alats on llegim en un díptic:

SERVAVI THALAMUM GENIO	«Nostra cambra guardí de bon grat,
DULCISSIME CONIUX	espòs amantíssim,
SERVANDUS NUNC EST	just és que faci d'aquest
PRO THALAMO TUMULUS.	túmul nou tàlem fidel.» (*)

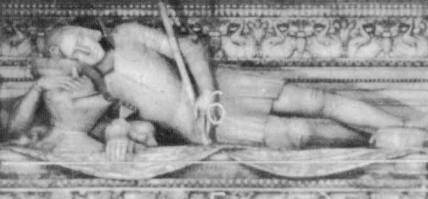
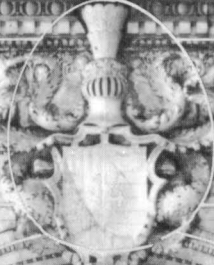
3. Llenç idèntic a l'anterior on llegim en un altre díptic:

ORNASTI ET MANES LACRIMIS	«Mon cos guarnires de llàgrimes ja,
MISERABILIS UXOR	muller dissortada,
HAUD OPTARE ALIAS	lícit no m'era llavors
FAS ERAT INFERIAS.	d'altres ofrenes l'anhel.» (*)

\* Traduït expressament per Raül Torrent, servant el ritme original.



INNOVANDO CAROLUS VI  
JULIUM PEROGATIA DE REGENTE  
REX AMBROSIO ANSIVI DE CAMPAN  
IS ABILLA XXXI DE NOVEMBER  
ANNO XXXI DE NOVEMBER



Fudaf

4. Pel seu sepulcre. El sepulcre és sostingut en la part central amb un casc o elm anatòmic (metamorfosat) amb cimera romana i turbant musulmà. A les vores queda aguantat per l'esquena de dos éssers mitològics, meitat dona, meitat quadrúpede, amb peus acabats en cua de peix. Són harpies, provocadores de tempestes i dominadores del terrible món subterrani de l'antiguitat mitològica. El Renaixement va alterar moltíssim les formes prescrites pels clàssics. Ens recorden el remat d'un elm cisellat posteriorment per Benvenuto Cellini.
5. Sarcòfag. Hi ha un fris amb el tema del seguici mític del déu Neptú. De dreta a esquerra apareixen per ordre les principals nereides: Tetis, deessa de la fecunditat marina, mare d'Aquil·les, alletant un geni marí; Galatea, la deessa marina més cèlebre, acompanyada del pastor Acis recolzat en el seu gos, i Amfitrita, esposa de Neptú (Posidó), sobre lleó marí. El déu, assegut sobre el seu carro de closca de cargol marí arrossegat per quatre cavalls oceànics, segueix els tritons que fan sonar els seus corns, muntats en cavalls i dofins.
6. Figura jacent d'un guerrer vestit amb arnès de guerra de l'època del rei Carles I, recolzat sobre la dreta en un elm bèl·lic i aguantant amb la seva mà esquerra un bastó de comandament. Sota la figura apareixen els guantellets de l'armadura. Probablement ens troben davant del segon motiu documental de l'obra, ja que després de diferents constatacions som en disposició d'afirmar que és el retrat idealitzat del virrei.
7. Pietat. El cos inert de Jesús descansa a la falda de la Mare de Déu. Acompanyen la composició (de dreta a esquerra) Nicodem, Joan, Maria Cleofàs, Josep d'Arimatea i Maria Magdalena. (Marc 15, 42-47; Joan 19, 38-42).
8. Figura femenina amb vestit grec (níke), portant un ram d'alzina: l'arbre de Júpiter. La corona d'alzina era el premi pels guanyadors dels jocs nemeus. A Roma se'n feien rams per corones cíviques. Als peus de la figura hi ha un casc fet d'un gran cargol marí amb monstres cisellats a la visera.
9. Nike grega amb diadema portant una palma. Deessa de la victòria, filla de Pallas. Els seus atributs són la palma i la corona. A la iconografia romana acompanya les quadrigues triomfants després de les batalles.
10. Bust de victòria romana oferint una corona de llorer. Aquesta planta era consagrada a Apol·lo i l'oferiren als poetes, generals i emperadors. Era atorgada com a símbol de la glòria i fama merescudes per les accions heroiques i activitats nobles.
11. Bust de la deessa romana de la pau (Eirene) lliurant un ram d'olivera. Filla de Júpiter i de Temis, els seus atributs eren el caduceu, un ram d'olivera i una torxa invertida.
12. Atlants barbats amb el cap cobert amb un mantell. La roba que porten denota pobresa extrema, de la qual cosa deduïm situació de captivitat o desgràcia. Una de les figures deixa entreveure una túnica més rica. La mort és universal?
13. Cariàtides, també amb el cap cobert i amb vestits d'aspecte pobre. Les del fons presenten una expressió indefinida, amb un posat de monja. En el pla anterior l'una adopta actitud de plorar i l'altra de reflexió. Les ploraneres professionals, que portaren el cap cobert i anaven a l'enterrament, tenien un paper important en el cerimonial funerari de l'antiguitat greco-romana. En trobem molts

exemples iconogràfics. Tanmateix en el nostre cas semblen transcendir l'aspecte purament oficial, com després veurem.

14. Escut heràldic de Ramon de Cardona-Anglesola, coronat amb un elm de set reixetes, cimera de plomes i llambrequins de fulles d'acant o card, com a mostra de gran i antiga noblesa.
15. Gerro de lliris blancs. Ferran I d'Aragó va fundar l'orde militar de les Assutzenes, amb la finalitat de protegir els necessitats i defensar la Fe. L'emblema consistia en un gerro de lliris blancs ressaltat en un griu, del qual penjava una imatge de la Mare de Déu. Al voltant del gerro hi ha una cinta amb les lletres A.G.P., el significat de les quals encara no hem pogut esbrinar.
16. Grua rampant que porta una serp al bec. La grua heràldica brandant una pedra i menjant rèptils entre les arenes del riu i del mar significa política de bon govern i conducta prudent d'un general.
17. Fris en què queda repetit el tema del carcanyol: gerro d'assutzenes i grues afrontades i separades del grup següent per un ram amb tres flors de card, símbol heràldic del cognom Cardona. (\*)
18. Fris d'escenes militars. D'esquerra a dreta, cos d'exèrcit en què destaquen clarament genets amb arnès de guerra, infants amb llances i armes de foc del segle XVI, general a cavall, amb bastó de comandament (Ramon de Cardona), tambors i estendard. Part de l'escut heràldic. Batalla entre genets i infants, amb alguns guerrers caiguts. Final amb la presa de la fortalesa. Tot aquest fris representa probablement l'última batalla que va tenir lloc a Vicenza l'any 1513 contra els venecians i mostra dos moments cronològicament diferents de la contesa.
19. Fusts de pilastres decorats amb panòpies de trofeus de guerra, armes i cuirasses, escuts romans i frigis, emblemes, estendards, tot segons el més genuí estil de la Roma clàssica. Decoracions similars les podem veure idèntiques en relleu de pilars de l'època trajana, avui al museu dels Uffizi de Florència, o a l'arc de Tiberi, a Orange.
20. Làpida commemorativa amb la inscripció: RAIMUNDO CARDONAE QUI REGNUM NEAPOLITANUM PREROGATIVA PENE REGIA TENENS GLORIAM SIBI EX MANSUETUDINE COMPARAVIT ISABELLA UXOR INFELIX MARITO OPT(imo) FECIT. VIX(it) ANN(is) XXXXXIII MENS(ibus) VIII DIEB(us) VI. ANN(o) M.D.XXII.»  
«A Ramon de Cardona, qui en el govern del Regne de Nàpols amb autoritat gairebé reial es féu mereixedor de la glòria pel seu bon regiment. Isabel, dissortada esposa, va dedicar aquest mausoleu al seu rellevant marit.  
Visqué 54 anys, 8 mesos i 6 dies.  
Any de 1522».
21. Guerrers vestits a la manera romana recolzats en un escut i amb mantells funeraris o sacerdotals. N'hi ha un que porta part del cap cobert amb el mantell, com era costum en la representació de les efígies de l'emperador com a Summe Sacerdot. A les exèquies dels caps de l'exèrcit, l'oficialitat

---

\* Nota: Totes aquestes al·lusions clarament heràldiques són un terreny prou insegur. Per això les nostres afirmacions són susceptibles de rectificació. El primer suggeriment que ens atrevim a plantejar és la possibilitat que els carcanyols (15-16) representin veritables emblemes. No podem oblidar el gran interès que aquesta mena de símbols desvetllaven a la Itàlia del Renaixement i el fet que el nostre almirall aconseguí sumar dos títols nobiliaris més: el ducat de Somma i el comtat d'Oliveto.

vetllava el cadàver a la vora del foc sagrat, amb el cap cobert amb la capa, en senyal de dol. A la seva vora, com si fossin acroteris hi trobem sengles àmfores cremant encens.

22. Mare de Déu amb el Nen Jesús, vorejada amb una aurèola de núvols i angelets: la Mare de Déu dels Àngels. Aquest mateix tema el trobem també representat en una font, anomenada dels Lleons o de la Porciúncula, al corredor que va al menjador des del claustre, al convent de Sant Bartomeu de Bellpuig. És una clara representació de la Glòria cristiana: iconogràficament consisteix en una volta celeste poblada d'àngels amb la figura de Crist al mig. En pintura fou introduïda més endavant per Correggio.
23. Volta i intercolumnis de l'edicle central. A les parets hi ha esculpida gran quantitat de decoració a base d'acants que es metamorfosen en grups teriomòrfics de monstres alats i oferents, portadors de fruits en cistells i vasos: magranes, nespres, pomes, raïms i pinyes. Tota aquesta ornamentació té un cisellat de tacte rugós que li dóna certa opacitat. Inicien la volta un parell d'esfinxs a l'arrancada de les impostes i després, tot seguint un ritme altern rombe-oval, situa en els tres rombes superiors un geni muntat en un cigne amb un gerro que vessa, i nereides oferents de crustacis i cargols marins. El conjunt queda complementat amb rica ornamentació d'animals fantàstics i acants entrellaçats. Els arcs torals van coberts d'enteixinat vegetal a l'estil toscà de l'arc alfonsí de Castelnuovo.

#### 3.1.4. Composició: línies, mòduls i proporcions.

En totes les operacions artístiques hi trobem sempre una primera preocupació matemàtica. Luca Paccioli afirmava a la seva *Summa* que «amb el regle i el compàs els artistes més grans donen a llurs obres una proporció que els assegura una admirable perfecció».

Hom traça en primer lloc les visions perspectives que organitzaran el conjunt tant pel que fa a la direcció vertical com a l'horitzontal. La representació de l'espai és l'autèntica protagonista del Renaixement i caldrà que es manifesti pressumptivament infinit i continu, homogeni i precís, completament diferent de l'espai real. L'artista vol aconseguir un vertader cosmos artificial. Fixa els eixos i els punts principals al voltant dels quals quedarà distribuïda la composició segons un ritme pròpiament geomètric. Per això les formes queden reduïdes a una senzilla relació dels cubs amb les esferes i dels quadrats amb els cercles. Relació que, com diu Chastel, constitueix el fonament de moltes composicions. Gairebé de manera simultània, inicia la sistemàtica investigació de les proporcions, de l'equilibri de les masses i la claredat d'agrupació, i ho resumeix tot en un esquema gràfic.

L'atenció desmesurada per l'espai i per la gran construcció al començament de les obres feia oblidar sovint les funcions orgàniques del simbolisme, presents en les figures expressives: els elements fisiognomònics (els moviments de la cara i de les mans, la subtileza de la mímica i de les actituds, les mateixes mirades o el propi volum de les unitats escultòriques). Doncs bé, tot això ho reduïrem també a les seves veritables línies compositives. En definitiva, la perfecta combinació i concordança de l'estructura matemàtica amb la figuració expressiva esdevé imprescindible. I encara que d'alguna manera tota aquesta litúrgia ve regulada per una mena de convenció inalterable, perquè és acadèmica i vitruviana, no per això deixa de ser una autèntica recerca esquemàtica. L'obra artística s'ha convertit realment en un problema apassionant per a resoldre.

Ens atrevim a avançar el següent esquema, ja que estem segurs que servirà de base o de motiu per a investigacions posteriors.



## TRANSPARÈNCIA B

La composició queda distribuïda simètricament al voltant d'un eix vertical (E-1) clarament definit (de dalt a baix) per: àngel central de l'aurèola de núvols, caiguda de túnica des del genoll de la Mare de Déu, eix de l'escut (plomes, reixeta, camp partit), braç de la figura jacent, plegat en entrant del llenç, eix del bust facial del peu del sarcòfag, convergència dels grups laterals del baix relleu. Hi contribueixen els motius ornamentals dels filets i cornises horitzontals. Resulta innecessari enumerar tots els elements que es corresponen als dos costats d'aquest eix principal.

Dos nous eixos apareixen definits en els cossos laterals (E-2, E-3) on podem apreciar un caràcter més constructiu i, si voleu, purament decoratiu, ja que queden trencats per les sis grans escultures que hi cauen de ple. Aquesta ruptura queda plenament justificada perquè són eixos auxiliars que, per més que emmarquen perfectament l'escena principal tot evitant que la composició quedi desbordada, fan de punt de partida de les línies que defineixen el punt principal de conjunt.

Aquestes línies prenen contacte amb l'eix principal, aproximadament a la confluència de la mà amb el bastó de comandament. Les dues superiors (L-1 i L-2) són marcades per la direcció del braç dret de les dues victòries i pel moviment de les teles. Cal observar l'elegància del gest i la perfecta ruptura de l'eix en incloure un element oblic ben definit —bastó— que capta ràpidament l'atenció. Una solució semblant la trobem al sepulcre del bisbe Mercado, realitzat per Siloé, perquè hi ha un eix amb inflexió obliqua feta amb un braç d'una figura femenina que queda recolzat ben clarament en l'esquena del prelat.

Les níques del cos inferior, usant una solució escultòrica de l'època, adopten una posició clarament rotativa (*serpentinada*) i duen tot l'interès de llur actitud cap al centre d'atenció. Ens hem permès la llibertat de fer coincidir exactament les línies L-3 i L-4. També els podríem aplicar certa convergència a les quimeres del peu, a causa de la posició obliqua de llurs braços.

Hem de destacar l'angulació suggerida per les tres composicions del basament i pel cos de les quimeres. Totes marquen una clara atenció ascendent, però convé deixar sentada l'excel·lent sensació aèria que li dóna a tot el cos central la rotunda perspectiva del baix relleu naval, tot avançat d'alguna manera cap a l'espectador.

Un altre detall per tenir en compte (potser direu que som massa detallistes, però no deixa de tenir certa lògica) és la composició del timpà de la Pietat. El seu centre d'interès el trobem en la convergència unànime de l'escena en el rostre del Crist, valor que queda transmès a través del seu braç, gràficament inert, cap al bastó de comandament de la imatge sepulcral.

Hem parlat de convergència, però potser també podríem al·ludir als paral·lelismes, que queden clars entre la figura del sepulcre i el cos de Crist, tot accentuat per la correlació braç de Nicodem-braç que envolta l'elm i braç de Crist-manyopla a mig veure. També hi ha moviments paral·lels entre les quatre victòries ja que fan gestos amb els braços que es corresponen perfectament.

## TRANSPARÈNCIA C

Un altre aspecte a tractar podria ser la *composició modular* del conjunt (transparència C, color negre).

Hi ha una relació modular de 1 és a 2, que podríem exemplificar amb un rectangle d'aquesta proporció, i que veiem repetida en tot el conjunt de l'obra i en les seves parts. Així, si l'amplada total fos 4A, al cos central li correspondrien 2A. L'altura de l'arc estRICTE, exceptuant el basament i l'àtic, també té 4A i d'aquesta manera queda tancat un veritable quadrat. Si fem la circumferència completa que suggereix el timpà, de diàmetre 2A, obtenim la perfecta quadratura d'un cercle que conté el tema principal de tot el monument.

També observem aquesta relació 1:2 entre les pilastres i les obertures que delimiten, i entre els dos





mateixos entaulaments, ja que el superior té el doble d'altura que el central. Un estudi més detallat ens permetria de descobrir altres relacions que ara com ara no són l'objectiu d'aquest treball.

El següent pas el farem en considerar les masses i llur sistemàtic equilibri. El conjunt és ple de racionalitat ja que, malgrat la seva altura de 10,90 metres, l'espectador no té consciència de ser davant d'un gran embalum de marbre. Aquest equilibri formal és el contrapès de les masses, típic del Renaixement, que emmascara qualsevol sensació d'opressió.

(Transparència C, color vermell) Hi ha, en definitiva, un joc admirable entre masses rectangulars i triangulars. El basament, malgrat les seves línies de fuga, resta totalment en disposició horitzontal i dóna una sensació perfecta de solidesa, reforçada inclús per les diferents faixes en fris que conté.

El primer cos de l'arc pren una disposició típicament vertical, amb elements de base extremadament reduïda en relació a l'altura: estatuària, cariàtides i fins les mateixes fornícules. És la part essencialment sustentadora. A continuació el primer fris-cornisa frena, podríem dir, la força ascensional i dóna pas a un cos comprimit per l'enorme entaulament superior, que és la peça fonamental que contrapesa les masses inferiors, tot i mostrant-se alleugerit per l'arc central i per la fletxa que traça l'escut situat a la clau.

En la part superior, a l'àtic, hi podríem traçar dos frontons triangulars que hi queden insinuats, tal com veiem a la transparència. El més gran correspon a l'ample total del monument i l'altre solament a la part central. Potser cal recordar aquí les façanes de les esglésies de Palladio, que tenen combinacions similars amb un frontó superior que es correspon amb la nau central del temple. Dues àmfors laterals i el grup de la Mare de Déu fan d'acroteris laterals i central respectivament, encara que a aquest darrer li assignem una doble funció. Pel que veiem, aquesta zona és tractada exclusivament amb estatuària per tal de dissimular la sensació d'altura, tal com va fer Sansovino a la seva Llibreria Veneciana.

En relació als guerrers de l'àtic observem que formen part de la disposició verticalista dels cossos laterals i ajuden la seva concepció com a torres de flaqueig. Diuen que en traslladar el mausoleu des del convent al seu lloc actual els van canviar de costat. Sembla una cosa creïble, però no necessàriament. En el cas que estiguessin canviats, els escuts quedarien originalment fora del camp visual i això no és lògic, per més que la inclinació de les cames i els plecs de la roba ajudessin aleshores a alinear el frontó. D'altra banda no és gens normal que una de les figures del conjunt surti d'aquest encara que sigui només amb la mirada.

Quant a la part central, observem un cos clarament rectangular —fris mitològic i estàtua jacent— emmarcat per dues composicions en angle i invertides entre si: el poderós triangle format pel cos de les quimeres i la composició en arc, encara que triangulable, del timpà.

Pel que fa al *ritme*, les masses queden harmonitzades verticalment: torre -cos central- torre. També horitzontalment podem considerar dos nivells paral·lels: exterior, amb basament, pilastres, medallons i timpà; interior, amb peu del sepulcre, sarcòfag, figura jacent i timpà. És un exemple clar de paral·lisme entre l'estructura exterior i el motiu en arcosoli, que podríem considerar perfectament de forma aïllada, sense desmerèixer en res de la seva composició.

### 3.2. Descripció simbòlica

L'art funerari és un dels grans temes del Renaixement. Sovint arribem a confondre la història de l'escultura amb la de les tombes, i no cal citar detalls. Com a punt de partida per a una perfecta comprensió del fet, admetem la noció petrarquista de l'al·legoria fúnebre, que considera la impossibilitat d'admetre el triomf de la mort. Per això no hi ha res millor que l'arc triomfal, que vol significar la victòria humana sobre la feble condició mortal (Witkower).

L'única manera de sobreviure a la desaparició terrenal es fa amb la consecució de la fama, aspiració que portarà a un alienant desfici per la glòria, ja que només així la persona, el príncep, l'hereu o

Transparència (C)

masses arquitectòniques  
id. motiu central  
direccions  
composició modular





el geni entraran en possessió del seu futur. Com a conseqüència, la vida ja no pot ser considerada només com un desterrament ineludible, sinó com una palestra clàssica on tindrà lloc la permanent lluita de Virtus contra Fortuna. Així podem contemplar positivament la mort: com un veritable estímul de la vida.

La personalitat clàssica, dins del seu equilibrat capteniment, aspirava al beneplàcit gloriós dels seus déus, a un cert tipus d'immortalitat, mesurable des d'un punt de vista plenament humà. L'heroi humanista, pel fet de ser-ho, és també defensor de la Fe i el seu triomfalisme troba la culminació suprema en la Glòria celestial. En ell es fonen l'heroisme clàssic i la religiositat cristiana, tot impregnat de transcendència. La glòria terrenal no és, doncs, el fi últim de l'home, ni l'antítesi fatalista de les seves aspiracions com a l'Edat Mitjana, sinó que representa més aviat la legítima prefiguració de les recompenses celestials. Malgrat tot, això s'aconsegueix plàsticament amb la secularització d'elements cristians i amb el bateig dels elements pagans, fent així possible la recuperació d'aquell sentit profà de la mort i la transcendència, ambdues fonamentades en l'aspiració a una vida que exalta la dignitat i la glòria humanes, sense que això suposi l'eliminació de les conviccions cristianes.

Ens trobem amb una civilització que exalta l'activitat individual, i aquesta exaltació arriba a la culminació paroxismal en el monument funerari. Miquel Àngel, per exemple, va dissenyar el mausoleu de Juli II perquè fos col·locat en el creuer de Sant Pere de Roma. Era l'eterna aspiració al centre, però només era possible darrera del llinar que separa la vida de l'eternitat.

En aquesta classe de monuments queden juxtaposades la visió macabra, més o menys dramàtica però sempre realista i humana, i l'exaltació del personatge, veritable celebració dels seus mèrits. El difunt és representat d'acord amb el model humà ideal que representa o que hagués volgut representar. Tots els aspectes de l'activitat humana i la seva potencialitat espiritual queden traduïts a símbols, els quals, al mateix temps, els confereixen autenticitat a causa de llur verisme plàstic.

D'aquesta manera l'anàlisi simbòlica del sepulcre renaixentista se'ns ha convertit en una bona aventura, de tan incerta i espectacular. Heretats dels clàssics, tots els elements són susceptibles de tot tipus d'interpretació per tal de satisfer qualssevol doctrines religioses o necessitats inconogràfiques particulars (Papaioannou), però han de coincidir en l'al·ludida intenció triomfal que, en definitiva, no fa altra cosa que elevar el destí de l'home mortal.

Tot seguint la pròpia estructura compositiva, descobrim que el tema del nostre mausoleu no és altra cosa que la biografia glorificada de Ramon de Cardona, en la qual destaquen els seus principals aspectes com a home de mar, com a capità vencedor i com a cristià. Tot el conjunt gravita entorn del centre d'interès: la mà afermada al bastó de comandament.

El basament central, el punt de partida de tota la glòria militar i política que posteriorment acompanyarà el personatge, capta l'atenció, situa i sosté el conjunt edificat a sobre. Als costats, la fidelitat i l'amor que denoten les inscripcions sustenten la torre axiològica que Petrarca establí en la seva ordenació de valors: amor, mort, temps, fama, eternitat. Aquest és el vertader i únic camí que l'ànima seguirà en l'acensió a través de les jerarquies de l'univers platònic. És la justificació i base del monument; no podem oblidar que fou contractat per l'esposa del difunt.

El primer nivell o de les columnes és la fase humana i temporal del personatge. Hi observem reminiscències medievals i tot de dramatisme. També la visió macabra de la mort. L'home com a ocupant d'un món que ha d'abandonar irremissiblement, encara que hagi viscut una existència supervalorada. És d'alguna manera una situació indefinida entre l'esclavitud del cos, en la qual no acabem de creure, i la noblesa del valor que dignifica. Som davant d'una alternativa profundament contradictòria, però no per això menys real. En aquest nivell hi ha la pobresa i la riquesa (atlants), el dolor i la reflexió (cariàtides), la vida i la mort, la guerra i la pau. Els personatges columnaris se'ns mostren coberts amb mantells de pobre aspecte com una al·lusió a la vida mortal; però són en bona part victòries en terra (níke de la palma) i en mar (níke del ram d'alzina sobre casc marí), els resultats de les quals (panòpies

de trofeus) queden transformats en columnes que, quasi superant els mateixos fets, transcendeixen al món superior de la fama. És aquesta l'autèntica faç existencial i terrenal del personatge.

Sobre tot aquest món recolza la glòria guanyada, resumida en el fris heràldic que recorre el monument. A l'honor de ser Cardona ha sabut sumar-hi virtuts de bon govern i religiositat —tema dels carcanyols(\*). Aquesta afeció als emblemes, palesa a l'escut d'armes, fou una vertadera passió en ciutats com Ferrara, la qual cosa no fa més que mostrar l'elevat grau simbòlic que li concedim a l'art. En el present nivell li són concedides al personatge la glòria de l'heroi (corona) i la pau del bon governant (olivera).

El relleu de la darrera batalla, a la manera clàssica i de forma ben visible, remata cronològicament tot el que acabem d'exposar. Ara el veiem com un seguici de valor i poder.

Els guerrers de l'àtic, amb els sagrats vasos de l'encens, honoren i preconitzen el valor sacre de l'eternitat clàssica, la qual enllaça i complementa amb la visió de la Glòria cristiana (*Madonna* i àngels). Són els arquetipus de la dicotomia que resumeix una vida de glòria: la vida activa (*iustitia*) i la contemplativa (*religio*). La primera, que està sota el patronatge del déu Júpiter, té com a característiques l'acció racional i l'administració i dinamització de tot allò que es troba a l'ombra de la seva influència. La seva traducció formal és una actitud oberta, dinàmica i realista. L'altra, encomanada a Saturn, es caracteritza per la seva naturalesa intel·lectual, que es manifesta en els rectes judicis i capteniments. La seva imatge es concreta en una forma tancada, introvertida i reflexiva. L'assoliment d'aquests dos títols és la condició vivifica que obre el camí per escapar del cercle viciós de la mera existència natural i per obtenir la beatitud temporal i la immortalitat (Panofsky).

Utilitzant la força centrípeta que dona el sentit perspectiu, ens veiem ara necessàriament abocats al conjunt interior. Aquí la base ens suggereix el domini sobre les forces subterrànies del mar i de la mort (quimeres-harpies-sirenes), ja que l'home que hi reposa posseïa una ànima immortal. No hi falta el símbol al·lusiu a Mers-el-Kébir (casc), significant també de tot allò que de demoníac representava el món infidel de l'islam. Sobre aquest suport justificat la presència de Neptú i el seu seguici mitològic ens fa oblidar una mica que allò és un sarcòfag amb despulles mortals. En una perfecta transposició, els déus antics encapçalen el seguici triomfal del mort en el seu pas d'aquest món a l'univers amagat i escatològic d'ultratomba. Però a sobre hi trobem la transcripció heroica del personatge, no mort sinó dormit, vestit amb l'armadura que heroïtza el nou cavaller; amb el bastó de comandament, que resumeix admirablement la seva labor. Més amunt, el paral·lelisme religiós de la mort que no és mort, sinó salvació, figurada en el grup de la Pietat.

De tot el conjunt en queda bona constància en la monumental làpida del frontó on per escrit queda explicat allò que hem llegit en el context simbòlic, per tal que no en quedi cap dubte.

A manera de notes il·lustratives també hi caben en aquest capítol les següents consideracions:

- Tota la decoració gira entorn del mateix tema: el món de la mar. El simbolisme no deixa cap dubte.
- En el conjunt abunda l'element femení (catorze imatges) i això podria significar que l'origen d'aquesta glorificació del difunt ha partit «oficialment» de la decisió d'Isabel.
- La decoració interior de la volta i laterals, amb la seva feixuga barreja de monstres i oferents, vol ser una nova intromissió del món funerari i mitològic que voreja i ambienta pròpiament el sepulcre. No es tracta d'una escultura monumental ja que ens hi hem d'atansar massa per veure-la, per això el seu valor simbòlic esdevé profundament ambiental: l'emascarament fantàstic de les ombres de la mort.

---

\* Recordem novament el terreny difícil en què es mouen aquestes afirmacions i el risc que comporten.

## IV. Conclusions artístiques

### 4.1. Anàlisi estilística

Abans de tot, convé tenir en compte en aquest monument els sistemes operatius dels tallers renaixentistes. Per més que el mestre de taller ha de ser el responsable de tot, en justícia no li ho podem atribuir completament. Li correspon el *totum* que és l'obra i són seves generalment les principals escultures. Tanmateix deixarem córrer aquesta orientació perquè, a més de ser difícil, suposa l'ús d'un material difícilment assequible. Pretenem fer només una anàlisi constructiva de les talles que de totes les especialitats escultòriques tenim al monument que estudiem.

**Baix relleu del basament.** (Fig. 2) La composició general presenta una clara desviació lateral del punt de fuga, mentre que els grups laterals tenen una disposició més d'acord amb una construcció en què l'alineació de volums ens presenta la gradació o polaritat proper-llunyà. Tot i això, la desviació perspectiva de les naus haurà de ser corregida per tal de guanyar la simetria harmònica del relleu. Això queda aconseguit amb la convergència de les poderoses masses laterals. L'efecte ha estat possible gràcies a l'equilibri d'aquestes masses i sobretot a la seva claredat d'agrupació conjunta.

Quant a la llum, el fort clar-obscur que obtenim del violent plegat de les banderes (a les fotografies queda realçat per l'ús del flash) i la gris transparència del marbre ratllat aconsegueixen un efecte boirós i atmosfèric de gust donatellian i d'admirable tècnica. Això l'artífex ho podia haver après de l'obra magistral de Donatello, el gran mestre de la gradació de termes fins al baixíssim relleu. Aquest va treballar a Nàpols, amb Michelozzo, a la tomba del cardenal Brancacci, plafó de l'Assumpció (1427), on utilitza l'anomenat *stiacciato*, relleu extremadament baix en què són traslladats amb adequades reduccions els desplegaments plàstics dels cossos.

La composició no pateix de dramatisme, tant per les escenes com per la tendència a la representació realista o a la duresa del *non finito* que podem veure a la part inferior. Ens crida poderosament l'atenció la figura nua del moro captiu per les seves línies precises i pel seu caràcter de *terribilità* miquelangelesca i, en contraposició, el tractament un xic ingenu de les onades.

**Relleu del sarcòfag.** (Fig. 3) Composició clarament simètrica i igualment narrativa. Aquí l'artista ha prescindit gairebé totalment de l'espai, tret de l'al·lusió que en fan els cavalls de Neptú emergint del fons a la manera del timpà grec del Partenó, o de la postura mig *serpentinata* del pastor Acis. Ben mirat és una escena plena de dinamisme, amb una composició de vaivé continu i agitació violenta. La talla és de factura solta, cosa que dóna un relleu totalment plàstic i un efecte essencialment escultòric. Cal destacar els caps dels cavalls i l'harmonia arquetípica, plena de força expressiva, del tritó que precedeix el seguici fent sonar el corn.

**Relleu del fris superior.** (Fig. 4) Relleu íntegrament narratiu. Composició en forma de seguici a la manera dels frisos del Partenó. Es desplega d'esquerra a dreta, en dues fases. La seva realització, gairebé tota en semirelleu, inclou esporàdicament al·lusions a la profunditat: grup de genets i batalla del pilar dret. El tractament dels grups queda tanmateix llunyà de la mestria dels relleus anteriors. El resultat és una suma d'individualitats en què també esporàdicament hi ha intents d'entrellaçar alguna figura, cosa que només veiem aconseguida cap a la banda ja citada del pilar dret. Aquí la lluita pren un enèrgic dramatisme pel violent encreuament de les figures de primer pla, realçat si voleu amb l'armònic enquadrament de roques i arbrat i pel bosc de llances trencades de forma pretesament irregular. Cal destacar de la composició el paisatge de roques, arbres i construccions castrenses del costat dret.

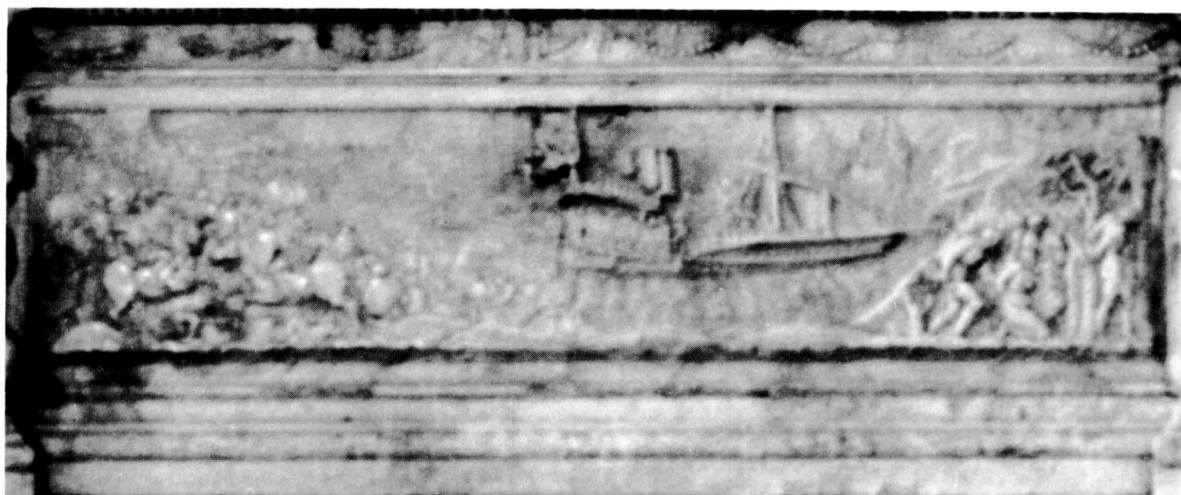


Figura 2. Relleu de la batalla de Mers-el-Kébir.



Figura 3. El seguici de Neptú.

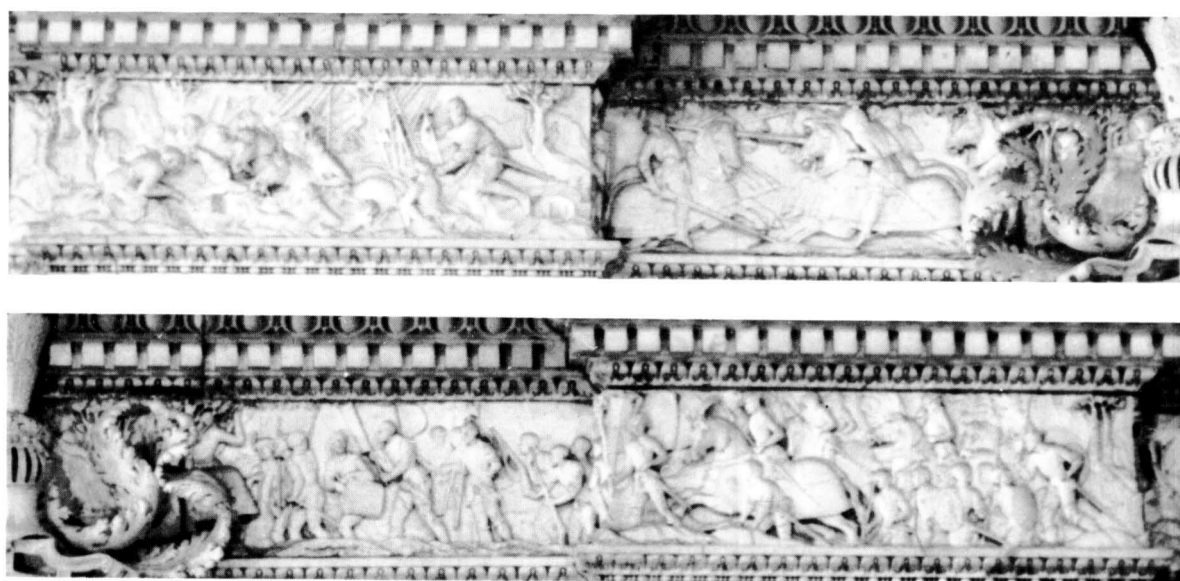


Figura 4. Relleu del fris superior.

**Relleu del timpà.** (Fig. 5) La construcció esquemàtica, tot i tenir una projecció profunda cap a les creus del fons, tractades, per cert, de manera ingènua, usa ja de la direcció temàtica de les mirades i de les actituds. La composició queda decantada, com ja havíem vist, pesadament cap a la seva dreta, sense un contrapès suficient. Aïlladament potser resultaria poc harmònica, però en el context no deixa de ser justificable. A tot hi hem d'afegir l'efecte de pressió o de certa coacció causada per l'estretor de l'espai concedit a l'escena. Aquesta característica i la indubtable referència temàtico-constructiva a la *Pietat del Vaticà*, situen l'escultura en la línia de Miquel Àngel. L'escorç del cos de Crist queda molt aconseguit, la qual cosa no podem dir de la Mare de Déu, que presenta una posició molt forçada i una mica desproporcionada. El peu de l'escena apareix en *non finito*.

Quant a les fisonomies, hem de destacar el caràcter «parlant» i agressiu a l'estil de Guido Mazzoni, el qual trobem a Nàpols l'any 1492. Aquest realisme pot ser que sigui fruit del seu contacte amb la vena dramàtica del caràcter hispànic.

**Alt relleu de la Madonna.** La composició és dinàmica: un veritable joc de moviments en què el cos queda contrapesat rítmicament en les seves quatre extremitats. Els ritmes, tanmateix, són inspirats directament de la realitat, sobretot els del Nen, amb el peu esquerre que trenca l'alguna manera el perfil quatre-centista i propicia una certa aproximació a l'eix oblic i a l'obertura que caracteritza el manierisme.

L'actitud del rostre i els plecs del teixit converteixen la Mare de Déu en un veritable arquetipus, comparable o inclús superior als aconseguits per Rossellino. El tema de la *Madonna* va atreure una atenció privilegiada a finals del segle XV, arran del dogma de la Immaculada.

**Alts relleus dels medallons.** (Fig. 6) Extremadament dinàmics i, si això fóra poc, reforçat aquest dinamisme amb la inclusió de la falsa finestra gràcies a una perspectiva provocada. L'artista ha aconseguit una construcció totalment oberta, plenament naturalista, com a conseqüència d'un moviment si no passional, almenys temàticament exigint pel context. Cal destacar l'aconseguit escorç de la victòria dreta, que té gairebé valor de bust exempt. També podem remarcar l'elegant artificiositat del vol de les túniques i de les cortines, com també l'excel·lent naturalisme de les ofrenes vegetals. La fisonomia de les níques del nivell inferior i dels guerrers de l'àtic és completament hieràtica.

**Cariàtides i atlants.** (Part anterior). Composicions de proporcions poderoses en perfecta verticalitat: l'entaulament carrega aproximadament en la seva coroneta. Mostren un moviment de braços limitat i reduït a l'essencialitat representativa. La *terribilitat* de Miquel Àngel apareix a dojo a través de les formes anatòmiques i del valor colossal dels volums. Malgrat que són una simple forma decorativa, la seva concepció respira una unitat orgànica i substancial. Totes tenen un caràcter plenament definit, però hem de destacar la vigorosa expressió dels trets fisonòmics dels atlants. Són autèntics retrats amb fort individualisme. L'atenció queda tan captada per l'exuberant tractament de les barbes que de seguida pensem en la cara del *Moisès* (1516).

**Níques de les fornícules.** Són dues composicions totalment diferents. Tot i sent al mateix nivell, ben bé semblen fetes per diferent persona. La de la dreta presenta una certa distensió de les formes a favor del moviment. És una perfecta ruptura de la frontalitat total, en conferir al bust un suau moviment de torsió a partir de la cintura. Hi ajuda el correlatiu joc de braços, i fins i tot el mateix vol de la túnica, cosa que tanca el moviment, que corria el risc d'obertura excessiva. El casc dels peus, detall francament manierista, cenyeix massa les cames, per la qual cosa el conjunt perd el posat àgil encara que guanya en riquesa simbòlica. A nosaltres ens sembla que podria ser ben bé un model eclèctic, entre el *David* (1505) i l'innovador *Geni de la Victòria* (1527). Un clar exemple d'allò que Panofsky anomena escultura de punts de vista múltiple o de «visió giratòria».



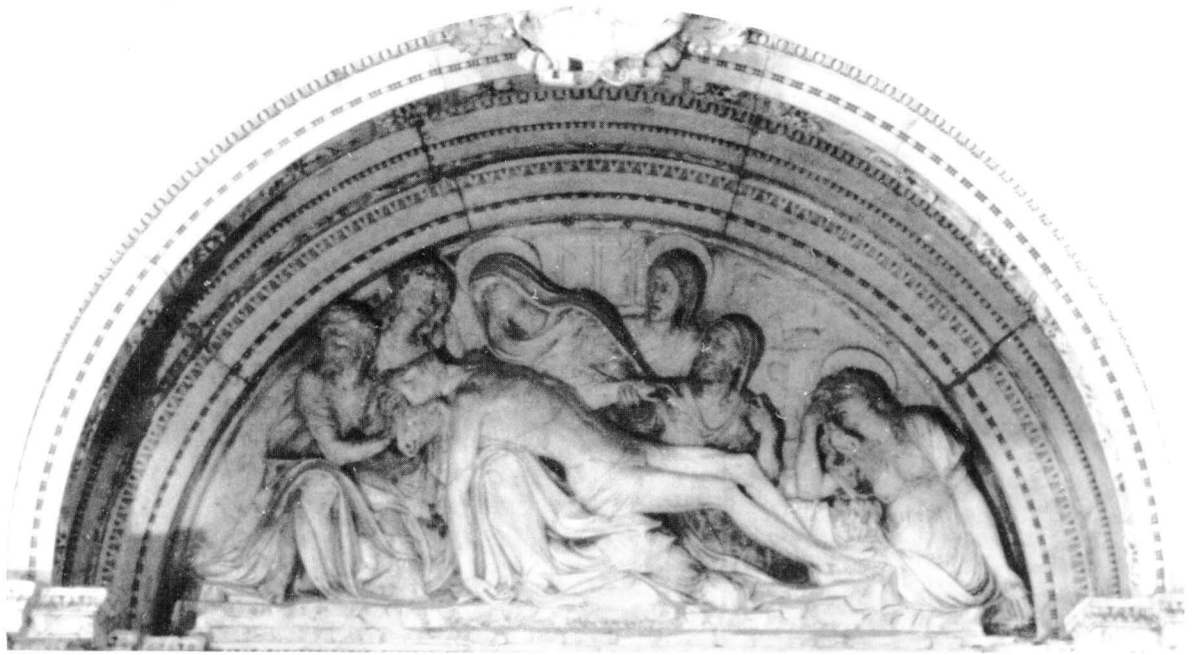


Figura 5. Pietat.



Figura 6. Medallons.

La de l'esquerra, amb una palma i un braç nous arran de la restauració de 1954, presenta una actitud molt més hieràtica i inexpressiva. Mentre que en la seva parella aquesta inexpressivitat mena a la justa mesura clàssica, ja en els límits de la idealització, en la figura que tractem l'atribuïm a una realització poc afortunada. Tanmateix creiem que mostren dues mans diferents, com ja hem dit, o dues èpoques distintes.

Cal tenir en compte les petxines de les fornícules. Són pocs els escultors italians que les adopten amb la xarnera col·locada a la part anterior.

**Guerrers de l'àtic.** Grups escultòrics de figura asseguda. Tots dos presenten una dinàmica diferent. En el de l'esquerra el desequilibri aparent provocat a partir del pretès encreuament de cames queda equilibrat posteriorment en la verticalitat paral·lela de l'escut i del braç. En canvi, al de la dreta, sense perdre la frontalitat pel davant dels genolls, li concedim un gir soberg del tors, la verticalitat del qual queda contrapesada per la compacta massa de l'escut i del genoll dret. La seva actitud és equilibrada, tancada i de tall hel·lènic. Hem vist que l'escultor admirava realment Miquel Àngel, com la majoria dels artistes de l'època, i en aquest aspecte va saber captar perfectament l'equilibri entre allò que d'extern i d'íntim hi ha en les obres, com també la liberalització de les formes que, prenent possessió de l'espai, queden harmomitzades en una perfecta línia ascendent i posen en joc la virtualitat de les articulacions corporals. La cosa que més el separa del mestre és potser una certa falta de majestuositat i d'orgull en el gest.

**Escultura jacent.** La composició, sense ser genial, aconsegueix un equilibri digne d'un prototipus. La posició oscil·la entre el model etrusc i la patètica i inerta fredor medieval. La inèrcia del son queda admirablement trencada pel gest palesament voluntari que aguanta el bastó de comandament i inclús per l'elegant encreuament de les cames. L'armadura és de cisellat perfecte i l'anatomia, tot i que és un retrat, queda expressada en la seva justa mesura. Sense abandonar la individualització personal, observem una certa idealització de la fisonomia. És el factor heroic emmarcat per la seva perfecta congruència entre el que és corporal i el que és espiritual. Tot i això, no queda exempt de dramatisme: el contrast de la duresa de l'elm i la flonjor del coixí, els dits de la manyopla a mig veure a la vora de la lauda sepulcral (cosa ben original), la mateixa cama que queda amagada en l'encreuament, o el peu que sobresurt de la llargada del sepulcre.

**Decoració.** Fóra francament angoixant i gairebé impossible d'entretenir-nos en els detalls. Únicament tractarem els aspectes més rellevants i des d'un prisma generalitzat.

- *Motlures.* Totes presenten un acabament realment impressionant. La precisió i uniformitat quasi-industrials són el seu millor elogi. Observant les motlures esculpides a l'arc del Castelnuovo, o les realitzades a les arquitectures que apareixen en frescos, podem captar una increïble coincidència, totalment vitruviana. Això ens porta a una conclusió gairebé lògica: l'existència de tallers especialitzats o d'autèntics professionals d'aquest tipus de talla.

- *Decoració temàtica.* Aquí desborda la imaginació. No ens entretindrem amb les panòplies militars perquè són ben clàssiques i típiques; no aporten res al que ja sabem. Tampoc no ho farem amb el fris heràldic o els elements marins que trobem a dojo, perquè són reiteratius i sistemàtics. Però sí que cal remarcar la decoració zoomorfa dels brancals dels medallons (Fig. 6) i l'heterogènia barreja de monstres, fruites, acants i divinitats que hi ha a la part interior de la fornícula. Després d'haver-ho observat detalladament creiem que no tot és fruit de la mateixa mà, però sí que la concepció és de la mateixa persona. L'acant acadèmic i convencional de clàssica elegància s'animalitza i es barreja en un

atraient bestiari fantàstic, autèntic devesall d'imaginació molt llunyà dels procediments italians. Són les pastoses creacions tan peculiars de l'esperit exaltat de Siloé. Itàlia era l'acadèmia, Siloé hi va dur la fantasia desbordada i això li va permetre de superar el seu academicisme deficient. Amb Giovanni da Nola, en canvi, la fredor greco-romana es vesteix de falla.

#### 4.2. Definició històrica

Hem arribat a la fi de la nostra singladura. És el moment de la recapitulació. Ens cal ja concretar i definir quins són els trets artístics més rellevants que especifiquen i fan justícia a aquesta complexa obra.

Per precisar el nostre judici de valor caldrà seguir dins un procedir analític, sistemàtic i racional. Abans, però, haurem de fer unes quantes puntualitzacions. L'autor es mou entre tres corrents artístics. Hi ha persistència del passat sense ser encara passat (classicisme), hom viu un present que s'està fent (manierisme) i s'albira un futur que és d'alguna manera ja present (Barroc). La seva és una època de transició, per tant, difícil. Als qui viuen conscientment aquesta època els mena la seva inquietud cultural vers unes actituds alhora revolucionàries i tradicionalistes, i els impel·leix o bé a l'allunyament de les normes del passat o bé a la seva recuperació intransigent. Tan aviat intenten modificar i fusionar els antics principis teòrics en noves sortides pràctiques com assagen de recuperar i perfilar les anatomies clàssiques amb una fidelitat, fins i tot, més ferotge que el propi classicisme. No és gens estrany de trobar doncs en una mateixa obra la més arbitrària i innovadora de les composicions a la vora de les més rigoroses solucions formals que no permeten la més mínima indeterminació. La mateixa època que és capaç de defensar la llibertat artística en contra de la tirania de les regles fa de l'obra d'art un cosmos organitzat racionalment, amb unes lleis que li cal conèixer tant a l'artista més genial com al menys dotat (Panofsky).

Així, en aquest ambient de dubte, d'incertesa i de recerca de la pròpia identitat hi són presents les dicotomies més radicals: subjecte/objecte, esperit/naturalesa, món terrenal/món celestial, matèria/forma, genialitat/regles.

Tornant ja a la nostra tasca, creiem que en el mausoleu hi ha unitat temàtica, orgànicament pretesa, segons els cànons clàssics en el més estricte sentit del mot quant a elements, iconografia, estructura i composició. Hi ha eurítmia, simetria i equilibri. Els trets biogràfics i axiològics se'ns donen curosament, metòdicament i harmoniosament programats. L'heroi, vertader centre del monument, irradia presència i caràcter i és definit prolixament per nombrosos detalls, els quals, malgrat la seva heterogeneïtat, esdevenen totalment unitaris. És el fruit d'un projecte filosòfic, teològic, escatològic, artístic i artesà, i d'un mètode totalment racional. Aquí no hi té cabuda la improvisació. És clàssic.

Malgrat tot, els moviments artístics són prou dinàmics i és en les obres on retrobem i denotem el diferent tarannà que defineix els canvis i les innovacions. El nostre monument no n'està pas exempt. Fem-ne una breu anàlisi.

És un fet prou clar la desproporció que hi ha entre alguns espais (timpà, nínxols, fornícules...) i l'estatuària que contenen. Hi ha també un subtil deix d'artificiositat, propera a l'abarrocament i, fins i tot, una afectació dramàtica en algunes expressions facials i corporals que componen gairebé una ganyota gestual. Potser hi ha també un abús, reiteració i enderriament a les mateixes fórmules decoratives, encara que del més autèntic repertori funerari de l'art antic (panòplies militars, frisos i, sobretot, tota la temàtica talàssica). Descubrim traços de virtuositat, filigrana i finor en molts motius del conjunt. Es pot intuir un cert plagi en algunes composicions, com ja hem suggerit en l'anàlisi estilística, però és el tribut que cal pagar al mestratge dels «grans». No obstant això, l'evident i reeixit interès per aconseguir una creació original pot ben bé justificar-lo i, és clar, perdonar-lo. No podem ometre el fet que hi hagi elements clàssics tocats per la metamorfosi (capitells, cascs, petxines...). Alguns d'aquests elements, però, mereixen la nostra atenció. Aquest és el cas de les volutes dels capitells que s'han convertit en cargols de mar.

Tots aquests trets amaren l'obra d'un regust fortament manierista que cal reconèixer. Dit d'aquesta manera pot semblar que la seva vàlua queda afectada: gens ni mica. Ja hem dit abans que l'art és dinàmic i aquesta no és pas una qualitat negativa, sinó totalment positiva i progressista. El nostre mau-soleu és fruit d'aquesta vivifica mobilitat. I a més un fruit assaonat i intel·ligent.

Si seguim progressant en aquest intent de definició, caldrà afegir-hi noves singularitats, tals com la teatralitat i agitació d'algunes composicions, l'exuberància vital dels genis alífers, el plegat de túniques i cortinatges acompanyant i ressaltant, quan cal, l'expressió i els gestos de les imatges. A més, hi notem un subtil trencament de l'axialitat i que el conjunt traspua un desig premeditat d'agermanar la plasticitat de les últimes troballes artístiques de l'art escultòric amb la puresa de l'estil *all'antiga*. Tot això és premonitori de l'imminent gust artístic barrocc.

A manera de conclusió direm que l'obra se'ns presenta dins d'un eclecticisme moderat, malgrat la riquesa compositiva. Quant a la ideologia, es manté perfectament dins del classicisme quatre-centista i supera inclús molts mestres reconeguts de l'art funerari, mentre que en l'aspecte formal es debat entre el manierisme, ja oficialitzat, amb discrets tocs d'abarroccament. Se'ns mostra en conjunt com una obra plena de maduresa i imaginació que aconsegueix captar ineludiblement l'atenció de tothom.

### **Bibliografia**

- BACH RIU, Antoni: *Bellpuig d'Urgell i la seva antiga baronia al Pla d'Urgell*. Barcelona, 1972.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de simbolos*. Barcelona, 1981.
- CHASTEL, A., i KLEIN, R.: *El humanismo*. Barcelona, 1971.
- CHASTEL, André: *El Renacimiento meridional en Italia, 1460-1500*. Madrid, 1965.
- CHASTEL, André: *El gran taller de Italia, 1460-1500*. Madrid, 1966.
- CHASTEL, André: *El mito del Renacimiento, 1420-1520*. Barcelona, 1969.
- CHASTEL, André: *La crisis del Renacimiento, 1520-1600*. Barcelona, 1969.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941.
- GRIMAL, P.: *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona, 1966.
- HAUSER, Arnold: *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid, 1965.
- HUYGHE, René: *El arte y el hombre*. Barcelona, 1973.
- KENNET, Clark: *El desnudo*. Madrid, 1984.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Historia de la escultura*. Madrid, 1970.
- PANOFKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, 1975.
- PANOFKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid, 1972.
- PANOFKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Madrid, 1979.
- PANOFKY, Erwin: *Idea*. Madrid, 1977.
- PAPAIOANOU, Kostas: *Arte griego*. Barcelona, 1973.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, 1969.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Arte y humanismo*. Madrid, 1978.
- SERRA i BOLDÚ, Valeri: *Lo convent de Bellpuig*. Lleida, 1907.
- STEUDING, H.: *Mitología griega y romana*. Barcelona, 1942.
- TEIXIDÓ BALCELLS, José: *El mausoleo de Ramón Folch de Cardona*. Lleida, 1961.
- TEIXIDÓ BALCELLS, Josep: *El gran capità català*. Poblet, 1969.
- TERVARENT, Guy de: *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Ginebra, 1958.
- TOLNAY, Charles: *Miquel Angel. Escultor, pintor y arquitecto*. Madrid, 1986.
- TORMO, Elías: *El sepulcro de D. Ramón de Cardona en Bellpuig*. Dictamen de la Academia de Bellas Artes. Boletín de la R. Academia de la Historia. Vol. 87, pág. 292. Madrid, 1925.
- WITTKOWER, Rudolf: *La escultura: procesos y principios*. Madrid, 1980.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Renacimiento y Barroco. Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Madrid, 1980.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *El arte clásico*. Madrid, 1985.