ANY
CALBÓ
2017

PASQUAL CALBÓ I CALDÉS
1752 — 1817

ANY
CALBÓ
2017

PASQUAL CALBÓ I CALDÉS
1752 — 1817

CRÈDITS

EXPOSICIÓ

Pasqual Calbó i Caldés. 1752-1817.
Museu de Menorca. Maó (6 d'abril de 2017–21 de gener de 2018)

Organització
Museu de Menorca

Patrocini
Govern de les Illes Balears
Consell Insular de Menorca
Ajuntament de Maó

Direcció i coordinació
Cristina Andreu Adame
Carolina Desel González

Comissariat
Cristina Andreu Adame
Guillem Sintes Espasa

Documentació
Cristina Andreu Adame
Miquel Pons Povedano
Antoni Roca Rosell
Guillem Sintes Espasa
Josefina Salord Ripoll

Disseny expositiu i disseny gràfic
Roseta Mus Pons,
Estudio Roseta y Oihana

Producció i muntatge
Rótulos Ornaque

Video
Miquel Pons Povedano (assessorament)
Jesús Sanjurjo (edició)

Vídeo *mapping*
"El viatge creatiu de Pasqual Calbó"
Ilumina
Vamos Estudio

Activitats Didàctiques
Sa Xaranga
Museu de Menorca

Restauració Obres Didàctiques i documents
Judit Tur Portella

Restauració Retrat d'Àngela Seguí i Poly
Francesc Isbert Vaquer

Fotografia
Jacinto Calvo Sancho
Col·lecció Miquel Àngel Limón Pons,
Arxiu Imatge i So de Menorca / CIME

Muntatge i transport d'obres d'art
Francesc Isbert Vaquer
Equip del Museu de Menorca

Tradueix i revisa
Traduccions Insula
Paula Villalonga Carreras

Assegurança
Axa Seguros

CATÀLEG

Coordinació
Cristina Andreu Adame
Carolina Desel González

Autors
Miquel Àngel Casasnovas Camps
Miquel Pons Povedano
Antoni Roca Rosell
Josefina Salord Ripoll
Guillem Sintes Espasa

Catalogació d'obres
Cristina Andreu Adame
Guillem Sintes Espasa
Ángeles Hernández Gómez

Transcripció documents
Josefina Salord Ripoll,
Institut Menorquí d'Estudis
Francesc Florit Nin,
Biblioteca Pública de Maó
Maria Toldrà Sabaté

Disseny gràfic i maquetació
Roseta Mus Pons,
Estudio Roseta y Oihana

Fotografies
Jacinto Calvo Sancho
Museu de Menorca
Ajuntament de Maó
Ateneu de Maó
Patrimonio Nacional

Edita
Museu de Menorca

Tradueix i revisa
Traduccions Insula
Antoni Roca Rosell i Maria Toldrà Sabaté
(índex Obres Didàctiques)

Impressió
Agpograf

Dipòsit legal
ME 116-2017

ISBN
978-84-617-9500-0

AGRAÏMENTS

El Museu de Menorca vol expressar el seu agraïment a les persones i entitats següents, sense les quals l'exposició i el catàleg que l'acompanya no haguessin estat possibles:

Magda Femenías Allés
Esperança Ferrer Pons
Eva Florit Pons
Gabriel Llambías Estivales
José Luís Montoto Ferrer
Ramón Morales Ainsa
Cristina Rita Larrucea
Catalina Seguí de Vidal
Jero Taltavull Moll
Joan Vidal Bendito
Tomàs Vidal Bendito

Família Maceda Olives
Família Montañés Albertí
Família Morales Gomila
Família Morales Pérez
Família Pons Olives
Família Vives Campomar
Família Viñas Carabén
Família Vives Escudero
Notaria Alberto Vela

Consell Insular de Menorca
Ajuntament de Maó
Col·lecció Hdez. Sanz - Hdez. Mora.
Ca n'Oliver
Biblioteca Pública de Maó
Arxiu d'Imatge i So de Menorca
Ateneu de Maó

i a tots els membres de la Comissió
Any Calbó

CALBÓ

CATALÀ

7 PRESENTACIÓ

8 Ruth Mateu i Vinent,
Consellera de Transparència, Cultura i Esports,
Govern de les Illes Balears

9 Maite Salord Ripoll,
Presidenta del Consell Insular de Menorca

Miquel Àngel Maria Ballester,
Conseller de Cultura i Educació
Consell Insular de Menorca

11 Héctor Pons Riudavets,
Tinent d'Alcaldia de Cultura, Festes i Port
Ajuntament de Maó

12 ARTICLES

14 LA MENORCA DE CALBÓ
Miquel Àngel Casasnovas Camps, Institut Menorquí d'Estudis

22 PASQUAL CALBÓ DINS LA MENORCA IL·LUSTRADA
Josefina Salord Ripoll, Institut Menorquí d'Estudis

30 RETRAT BIOGRÀFIC DEL PINTOR CALBÓ
Miquel Àngel Pons Povedano, Comissionat Any Calbó 2017

38 SISTEMATITZACIÓ DE L'OBRA PICTÒRICA DE PASQUAL CALBÓ
Guillem Sintes Espasa, Institut Menorquí d'Estudis

48 UNA OBRA «MATEMÀTICA» SINGULAR. PASQUAL CALBÓ, UN ARTISTA-CIENTÍFIC
Antoni Roca Rosell, Universitat Politècnica de Catalunya / Institut d'Estudis Catalans

61 CATÀLEG D'OBRES
Cristina Andreu Adame, Museu de Menorca
Guillem Sintes Espasa, Institut Menorquí d'Estudis
Ángeles Hernández Gómez, Arxiu Municipal de Maó

201 CRONOLOGIA
Cristina Andreu Adame, Museu de Menorca
Carolina Desel González, Museu de Menorca

209 BIBLIOGRAFIA

217 APÈNDIX DOCUMENTAL
Josefina Salord Ripoll, Institut Menorquí d'Estudis
Francesc Florit Nin, Biblioteca Pública de Maó
Maria Toldrà Sabaté

CASTELLANO

239 ARTÍCULOS

240 LA MENORCA DE CALBÓ
Miquel Àngel Casasnovas Camps, Institut Menorquí d'Estudis

244 PASQUAL CALBÓ EN LA MENORCA ILUSTRADA
Josefina Salord Ripoll, Institut Menorquí d'Estudis

248 RETRATO BIOGRÁFICO DEL PINTOR CALBÓ
Miquel Àngel Pons Povedano, Comissionat Any Calbó 2017

252 SISTEMATIZACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DE PASQUAL CALBÓ
Guillem Sintes Espasa, Institut Menorquí d'Estudis

257 UNA OBRA «MATEMÁTICA» SINGULAR. PASQUAL CALBÓ, UN ARTISTA-CIENTÍFICO
Antoni Roca Rosell, Universitat Politècnica de Catalunya / Institut d'Estudis Catalans

61 CATÁLOGO DE OBRAS
Cristina Andreu Adame, Museu de Menorca
Guillem Sintes Espasa, Institut Menorquí d'Estudis
Ángeles Hernández Gómez, Arxiu Municipal de Maó

209 BIBLIOGRAFÍA

217 APÉNDICE DOCUMENTAL
Josefina Salord Ripoll, Institut Menorquí d'Estudis
Francesc Florit Nin, Biblioteca Pública de Maó
Maria Toldrà Sabaté

ENGLISH

267 ARTICLES

268 THE MENORCA OF CALBÓ
Miquel Àngel Casasnovas Camps, Institut Menorquí d'Estudis

271 PASQUAL CALBÓ IN ENLIGHTENED MENORCA
Josefina Salord Ripoll, Institut Menorquí d'Estudis

276 A BIOGRAPHICAL PORTRAIT OF THE PAINTER CALBÓ
Miquel Àngel Pons Povedano, Comissionat Any Calbó 2017

280 SYSTEMIZATION OF PASQUAL CALBÓ'S PICTORIAL WORKS
Guillem Sintes Espasa, Institut Menorquí d'Estudis

286 A UNIQUE «MATHEMATICAL» PIECE. PASQUAL CALBÓ, ARTIST-SCIENTIST
Antoni Roca Rosell, Universitat Politècnica de Catalunya / Institut d'Estudis Catalans

61 CATALOG OF WORKS
Cristina Andreu Adame, Museu de Menorca
Guillem Sintes Espasa, Institut Menorquí d'Estudis
Ángeles Hernández Gómez, Arxiu Municipal de Maó

209 BIBLIOGRAPHY

217 DOCUMENTARY APPENDIX
Josefina Salord Ripoll, Institut Menorquí d'Estudis
Francesc Florit Nin, Biblioteca Pública de Maó
Maria Toldrà Sabaté

PRESENTACIÓ

Menorca, i per extensió les Illes Balears, és un territori d'una rica tradició cultural i artística. És per això que, mitjançant l'acord de les principals institucions illenques, retem homenatge a una de les figures que millor conjuga les belles arts i la llengua, amb la idea que serveixi de reconeixement a la seva obra però també perquè sigui un estímul per a aquelles persones —estudiosos, investigadors, artistes i creadors en general— que vulguin treballar algun aspecte relacionat amb l'enorme llegat de Pasqual Calbó i Caldés.

Tant és així que la declaració del 2017 com a Any Pasqual Calbó i Caldés omple de joia la Conselleria de Transparència, Cultura i Esports per honorar la memòria del personatge en el 200è aniversari de la seva mort. Aquesta iniciativa dóna suport a la difusió de la seva diligent tasca creadora, especialment en el camp de les arts plàstiques i, no en menor importància, contribueix a reivindicar la seva obra com a tractadista científic en llengua catalana.

Desitjam, doncs, que aquest catàleg signifiqui l'inici d'un any en què la figura de Pasqual Calbó i Caldés sigui coneguda i reconeguda arreu de les Illes Balears. Amb aquesta finalitat, iniciam encoratjats amb totes les institucions aquesta celebració a fi que les diverses activitats serveixin per homenatjar la persona i divulgar la seva obra dins i fora de la nostra comunitat, a tots aquells indrets on Pasqual Calbó i Caldés deixà la seva petjada humana i artística.

RUTH MATEU I VINENT
CONSELLERA DE TRANSPARÈNCIA, CULTURA I ESPORTS
GOVERN DE LES ILLES BALEARS

Amb la declaració per part del Consell Insular de Menorca de l'any 2017 com Any Pasqual Calbó, ara que es compleixen dos-cents anys de la mort del pintor menorquí més rellevant de la seva època, volem honrar la memòria d'un conciutadà nostre que va fer una aportació molt notable a la cultura de Menorca. Però més enllà de l'homenatge a la persona i a la seva obra, les diverses activitats que s'organitzaran al llarg de tot el 2017 permetran que la generació actual de menorquins i menorquines redescobrim, tornem a fer nostre i actualitzem el valor del seu llegat.

Una característica notable del moviment artístic contemporani és l'atorgament d'un paper cada cop més rellevant al públic, a l'espectador. L'afirmació que un llibre no és acabat quan l'escriptor n'escriu la darrera pàgina sinó quan l'ha llegit algú, o que un quadre no està llest quan el pintor n'ha fet els últims retocs sinó quan algú l'ha contemplat, formen part de la sensibilitat artística que es va començar a obrir camí a principis del segle XX i que es continua desplegant avui. Fa temps que el públic ha deixat de ser un receptor passiu d'una obra acabada, i cada vegada ens sembla més inqüestionable la concepció d'«obra oberta», sempre en moviment i mai del tot completa, tal com ja va proposar Umberto Eco.

D'alguna manera sempre ha estat així: artistes de totes les èpoques i de totes les disciplines han tingut una recepció desigual. Músics, pintors, escultors, escriptors o arquitectes que van ser rebutjats o ignorats pels seus coetanis van ser més tard aclamats. També a la inversa. I també s'ha donant el cas de recepcions fluctuants, amb una alternança incerta d'etapes de valoració amb altres d'oblit.

La recepció de l'obra de Pasqual Calbó a Menorca ha tingut una d'aquestes trajectòries vacil·lants. Sense haver estat mai rebutjada, sembla evident que sí que ha passat per moments de subestimació. Si l'any 1866 l'Ajuntament de Maó va decidir incloure el nom de Pasqual Calbó a la Galeria de Menorquins Il·lustres, unes dècades més tard, l'octubre de 1902, el mateix Ajuntament rebutjava una proposta de tres regidors per donar el nom de Pasqual Calbó al carrer de s'Arravaleta —fou en una casa d'aquest cèntric carrer on va néixer i va morir el pintor—, per no considerar-lo prou rellevant. Aquesta proposta mai no va ser recuperada, si bé a la dècada de 1980 l'Ajuntament de Maó va posar el nom de Pasqual Calbó a una de les vies del nou eixample construït a l'entorn de l'Avinguda Menorca. Així mateix, un dels tres instituts d'educació secundària de Maó, hereu de l'antiga Escola de Mestria Industrial, ha adoptat també el nom del pintor.

Al llarg de les darreres dècades, nombrosos treballs han contribuït a recuperar l'interès per la vida de Pasqual Calbó i subratllar la importància de la seva obra en el context de la Menorca Il·lustrada. Les aproximacions dels estudiosos des de diverses perspectives, accedint a les fonts documentals, ens han ajudat a conèixer més detalls del seu període formatiu a Venècia i a Roma, de la seva estada a Viena, del retorn a Menorca i del periple de tres anys pel Carib, així com de la tornada definitiva a Menorca i les activitats diverses que va desenvolupar durant les últimes dècades de la seva vida.

L'any 1964 Alexandre Cirici li dedicava un interessant article a la revista Serra d'Or. La magna Summa Artis, dirigida per Josep Pijoan, inclou Calbó en el volum XIV, publicat l'any 1973. I a partir del darrer quart de segle XX el coneixement i l'interès per Pasqual Calbó no han fet més que incrementar-se i retroalimentar-se amb cada nova aportació, tot descobrint i posant en valor un altre aspecte de la seva personalitat: la seva faceta com a autor de tractats científics amb vocació didàctica, escrits en català, que va preparar per a la seva activitat com a professor de disciplines científiques i tècniques.

En aquest sentit, mereixen un esment especial l'exposició realitzada l'any 1986 per iniciativa de l'Ajuntament de Maó i comissariada per Guillem Sintes Espasa, i el llibre *Pascual Calbó Caldés, un pintor menorquín en la Europa ilustrada*, de María Sintes y de Olivar, de 1987. Tant aquest treball com el catàleg de la referida exposició dediquen una atenció especial a les obres didàctiques de Pasqual Calbó i les considera com una part central del treball de l'artista.

També avui, amb motiu de l'Any Pasqual Calbó, volem revalorar i recapitular tant l'obra pictòrica de l'artista com la seva activitat científica, tècnica i pedagògica, materialitzada en aquests tractats. Dues iniciatives han de fer-ho possible: d'una banda, l'exposició que acompanya aquest catàleg, que esperam que sigui visitada i apreciada tant per la ciutadania de Menorca com pels visitants que faran estada entre nosaltres durant els mesos en què s'exhibirà al Museu de Menorca. De l'altra, l'inici de la publicació dels tractats científics de Pasqual Calbó, gràcies a la iniciativa conjunta de l'Institut Menorquí d'Estudis, l'Institut d'Estudis Baleàrics i l'Institut d'Estudis Catalans.

Aquesta col·laboració entre les tres institucions científicoculturals de referència en l'àmbit de Menorca, de les Illes Balears i de Catalunya exemplifica la rellevància dels tractats científics de Pasqual Calbó en el context en què van ser elaborats: a finals del segle XVIII, quan els

Decrets de Nova Planta i el procés de castellanització de l'Espanya borbònica estaven conduint la llengua catalana a una situació cada cop més marginal en els àmbits formals i públics, amb la coneguda excepció de Menorca durant les dominacions britàniques, la breu dominació francesa, i la dominació espanyola intermèdia entre 1782 i 1798 quan, malgrat tot, l'ús de la llengua catalana a Menorca es va mantenir amb prou solvència en usos formals i culturals.

L'estudi dels escriptors il·lustrats menorquins —Ramis, Albertí, Febrer i Cardona, entre d'altres— ens ha permès comprendre'ls com l'exponent més rellevant del període neoclàssic de la literatura catalana. La lectura i el millor coneixement dels tractats didàctics de Pasqual Calbó ens permeten ara accedir a un testimoni gairebé únic d'ús de la llengua catalana en l'àmbit tècnic i científic a finals del segle XVIII i principis del XIX.

Aprofitem, idò, aquest Any Pasqual Calbó per anar més enllà de la recuperació de la memòria d'un pintor destacat en l'àmbit local de Menorca. La seva vida, l'evolució de la seva obra artística i els seus treballs com a investigador i professor el projecten com una personalitat rica i significativa d'un dels períodes més fecunds de l'aportació de Menorca a la cultura europea.

MAITE SALORD RIPOLL
PRESIDENTA DEL CONSELL INSULAR DE MENORCA

MIQUEL ÀNGEL MARIA BALLESTER
CONSELLER DE CULTURA I EDUCACIÓ
CONSELL INSULAR DE MENORCA

Sense cap tipus de dubte, dedicar l'any 2017 a Pasqual Calbó en el 200è aniversari de la mort de l'insigne artista maonès era del tot necessari. Com que la decisió va constituir tot un encert, hem de reconèixer públicament, per tant, la bona feina feta pel Consell Insular de Menorca i per la Comissió de l'Any Pasqual Calbó, creada amb posterioritat.

Del segle XVIII, n'hem sentit a parlar centenars de vegades. Influències, obertura al món, dominacions, coneixement i il·lustrats. Calbó reuneix tots i cadascun d'aquests conceptes i es converteix, en conseqüència, en un bon referent per a l'estudi de l'època.

A Maó, hi coneixem Calbó principalment per la seva vessant pictòrica. El pintor, que dóna nom a un carrer de la ciutat i a un institut, és conegut per ser l'autor del retaule que presideix l'escala de l'Ateneu de Maó, així com pels sostres —entre d'altres— que perviuen a diferents cases del centre urbà.

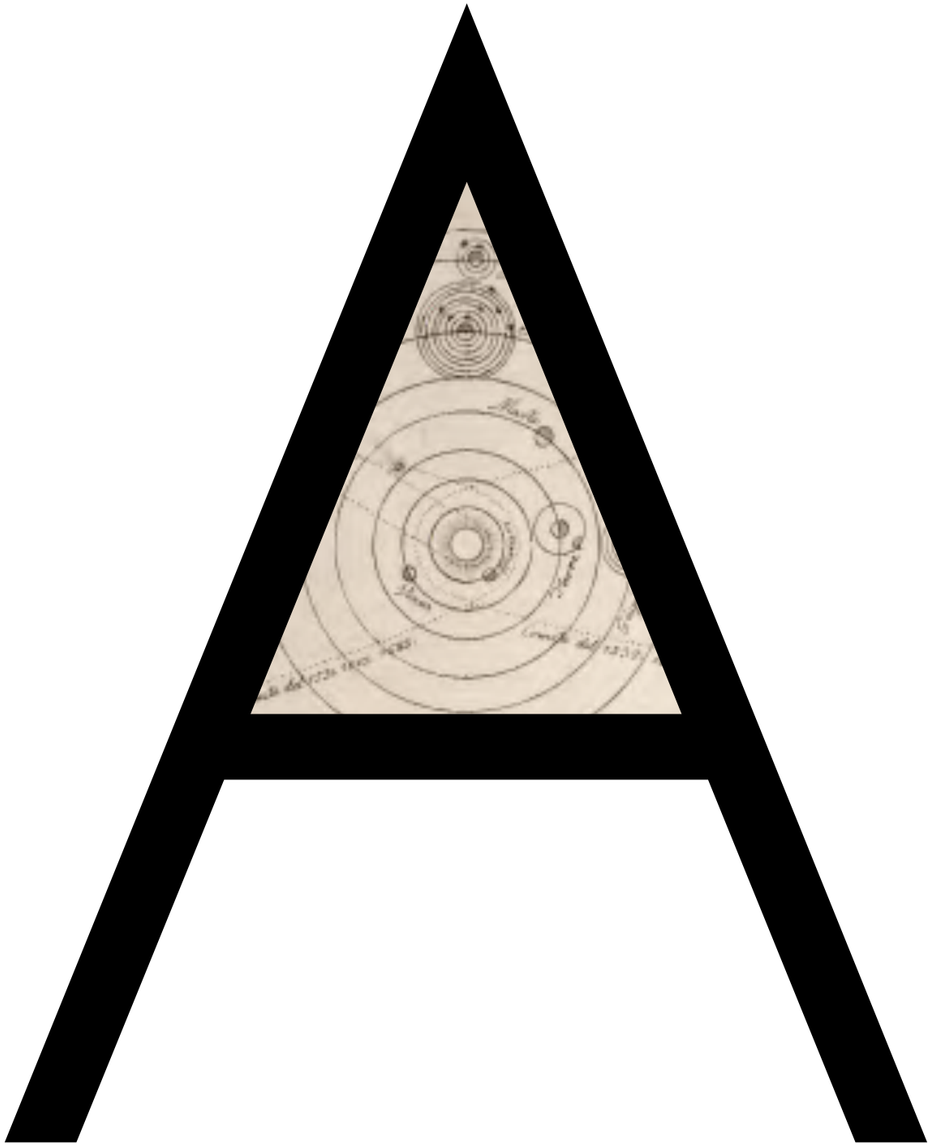
L'Any Calbó servirà, entre moltes altres coses, per aprofundir en tot allò que Calbó va pintar. I també ens ha de permetre conèixer i ubicar millor la seva obra en el panorama artístic. L'exposició d'enguany dedicada a ell posarà al nostre abast diferents obres noves i, així mateix, permetrà formar-nos una visió global de les diferents etapes i estils de l'autor.

Però, a banda de tot això, un objectiu destaca per damunt dels altres: conèixer les altres facetes d'aquest il·lustre artista —el petit de quatre germans i nascut a s'Arravaleta— que, a més de ser un geni de la pintura, va destacar per una contínua ànsia d'aprendre i de progressar en el món del coneixement. Descobrirem el Calbó professor, el matemàtic i el lingüista dels seus darrers anys; el viatger i l'aventurer; l'home que es relacionava amb les corts europees; i, finalment, el paisatgista. I, en aquesta línia, cobra especial interès la publicació dels seus tractats científics, poc estudiats fins a l'actualitat.

En definitiva, l'Any Calbó representa per a la nostra ciutat i, per extensió, per a tota l'illa de Menorca —singularment, per a totes les persones interessades en les expressions més reeixides de la ciència, la cultura i l'art— una magnífica oportunitat de conèixer millor, més enllà del seu nom, la vida i rellevància del personatge.

Estic ben convençut que l'àmplia i densa biografia vital de Pasqual Calbó sorprendrà molta gent i, a la vegada, ens ajudarà a entendre encara millor una època apassionant de la nostra història.

HÉCTOR PONS RIUDAVETS
TINENT D'ALCALDIA DE CULTURA, FESTES I PORT
AJUNTAMENT DE MAÓ



ARTICLES

LA MENORCA DE CALBÓ

MIQUEL ÀNGEL CASASNOVAS CAMPS
DOCTOR EN HISTÒRIA, INSTITUT MENORQUÍ D'ESTUDIS (IME)

Havien passat molts anys des que, el novembre de 1712, el duc d'Argyll havia pres possessió de Menorca en nom de la reina Anna de la Gran Bretanya, possessió que seria internacionalment reconeguda per l'article 11è del Tractat d'Utrecht de 1713. Quan nasqué Pasqual Calbó i Caldés, el 24 d'octubre de 1752, Menorca era possessió britànica, però els menorquins continuaven essent vists com a «espanyols» pels militars i funcionaris de la metròpoli. Les quatre dècades transcorregudes no havien assimilat els illencs ni de bon tros. En realitat, el fossat cultural i mental que els separava continuava essent massa profund i ni els uns ni els altres s'esforçaven gaire en superar-lo. Ho explica de manera meridiana John Armstrong al seu cèlebre *The History of the Island of Minorca*, publicat a Londres aquell mateix any 1752, i que tant contribuiria a difondre l'illa arreu d'Europa. Més aviat la identitat dels menorquins es reafirmava veient la seva imatge reflectida en l'espill dels anglesos: catolicisme vers l'anglicanisme i altres heretgies protestants; defensa dels vells furs i privilegis front al despotisme i la ingerència dels tinents governadors i dels militars britànics. Vet aquí les dues columnes sobre les que s'assentava la menorquinitat o, si ho voleu, l'«espanyolitat» dels illencs, sempre que sigui entesa en el marc del vell austracisme.

Justament aquell 1752 fou pròdig en conflictes entre el tinent governador William Blakeney, d'una banda, i les universitats i les autoritats eclesiàstiques, d'una altra. I és que durant quaranta anys les relacions entre britànics i menorquins havien passat per èpoques de forta tibantor seguides per períodes de distensió. En realitat, l'interès del govern de Londres per Menorca era militar: l'illa, amb la base naval del port de Maó, protegit per la formidable fortalesa de Sant Felip, era el pivot de la projecció britànica a la Mediterrània. Els menorquins, súbdits de Sa Majestat britànica, eren en certa manera secundaris i, fins i tot, un cert destorb. Si tenim en compte això, entendrem les decisions de la metròpoli vers la seva llunyana possessió mediterrània. La imposició del port franc l'any 1713 tenia com a objectiu facilitar l'aprovisionament de la flota i de la guarnició, mentre que la supressió de la Inquisició no va ser tant un acte de tolerància religiosa com la impossibilitat de mantenir un tribunal que depenia directament de la Corona espanyola, amb la missió de perseguir tota desviació del catolicisme. Indiferents a la vida interna dels menorquins, les velles institucions municipals, el sistema fiscal i la planta judicial, a més dels furs i privilegis d'arrel catalanoaragonesa, foren mantinguts tot i que el Tractat d'Utrecht no els garantia de cap manera. Tanmateix, els tinents governadors canviaren, sovint de manera indirecta, tot allò que consideraren que entrebancava la seva acció política. Per exemple, sense abolir de dret la Universitat General, ho van fer en la pràctica impedint la reunió del Consell General i ignorant la màxima institució foral, pràcticament buidada de competències. Indiferents també a la llengua, la oficialitat del català es mantingué a tots els efectes, sense cap mena de constrenyiment. La diferència amb l'Espanya borbònica, doncs, resulta evident.

De tota manera, el domini britànic havia introduït un nou marc al qual els menorquins es saberen adaptar prou bé. Només per cenyir-nos als aspectes que hem citat al paràgraf anterior, el port franc a la llarga dinamitzà el comerç menorquí —maonès, per ser més precisos— fins a extrems inimaginables en temps dels Àustria. La nova situació va atreure a Maó una munió de comerciants, armadors i corsaris de diversa procedència: britànics, grecs, jueus, corsos i italians, que a poc a poc anirien donant a Maó un cert aire cosmopolita. Molts d'ells eren aus de pas que marxaven al cap de poc temps, però molts d'altres s'assentaren a Maó. Diferències religioses al marge —els menorquins hagueren de conviure, no sense dificultats i resistències, amb jueus, ortodoxos i protestants— els maonesos aviat s'associaren amb aquests estrangers per a empreses comercials i corsàries i aprofitaren el pavelló britànic per comerciar amb els ports de Barbaria i del Mediterrani oriental, aquests darrers dins l'òrbita de l'Imperi otomà. Les activitats comercials i navilieres amb l'epicentre al port de Maó (construcció i reparació de vaixells, aprovisionament de la flota i de la guarnició, comerç de redistribució de cereals, cors) impulsaren el creixement demogràfic i urbanístic d'aquella vila que ja era la capital de fet de Menorca en detriment de Ciutadella. Tot plegat propicià l'aparició de la burgesia comercial maonesa. No serà sobrer recordar que el pare de Pasqual Calbó, relacionat amb el comerç marítim, activitat que seguiria el germà major, Joan, s'enquadrava en els escalons inferiors d'aquesta classe social.

Abolida la Inquisició per Richard Kane de manera primerenca, els seus antics funcionaris continuaren operant en la clandestinitat com a informadors del tribunal del Sant Ofici de Mallorca, però és clar que això de cap manera impedí l'arribada a Menorca dels nous aires culturals que començaven a alenar-se a Europa. Havia desaparegut el control quant a l'arribada de llibres i l'escorcoll de biblioteques particulars; l'índex de llibres prohibits ja no tindria vigència a Menorca. Però no només arribaven noves idees, sinó també artistes, bé de pas (Joshua Reynolds), bé residents per llargues temporades (David Allan), bé fixant la seva residència a Maó. Aquest seria el cas de Giuseppe Chiesa, amb qui Calbó aprendria l'ofici de pintor.

Pasqual Calbó encara no havia complert els quatre anys d'edat quan, l'abril de 1756, les tropes franceses del duc de Richelieu desembarcaren a Ciutadella. Després d'un cruent setge, la guarnició de Sant Felip capitulava el 29 de juny. Començava així l'ocupació francesa que s'allargaria fins el 1763. De fet, la presa de Menorca va ser una de les primeres operacions de la guerra dels Set Anys. França no cercava tant ensenyorir-se de l'illa com fer-la servir de reclam perquè Ferran VI d'Espanya intervingués al seu costat. Espanya acabaria implicant-se en la guerra l'any 1762 —regnant ja Carles III— no per recuperar Menorca, sinó com a resposta a les provocacions britàniques a Amèrica. Tanmateix, fou la Gran Bretanya la clara guanyadora del conflicte i, en el Tractat de París, s'acordà la devolució de Menorca al seu legítim sobirà, Jordi III d'Anglaterra.

Tot i la seva curta durada, l'ocupació francesa, coincident amb la infància del nostre Pasqual Calbó, deixà una petjada pregona en els menorquins, ja que va estrènyer les relacions comercials i culturals amb el que era el país capdavanter d'Europa. A diferència del que havia succeït durant la primera etapa del domini britànic, les relacions entre els menorquins i els ocupants francesos foren intenses i cordials. Hi contribuí i no poc, és clar, el catolicisme compartit. A més, molts de comerciants francesos s'havien establert a Maó i, en la seva majoria, hi romangueren una volta signada la pau. El poble de Sant Lluís, batiat així en honor de Lluís XV, és l'herència més visible d'aquest període.

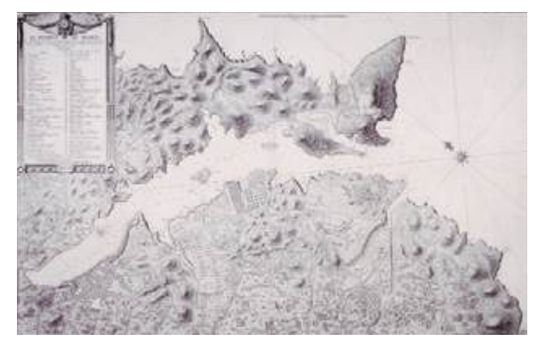
El retorn de Menorca a mans britàniques el 29 de maig de 1763 tornà a disparar els conflictes institucionals, sobretot quan el tinent governador Johnston anuncià que a partir d'aquell moment els privilegis i furs de l'illa no estaven de cap manera reconeguts pel Tractat de París i que, en tot cas, el seu manteniment dependria de la bona voluntat dels dominadors i de la bona actitud que mostressin els menorquins en el futur. Johnston, a més, estava disposat a fermar curt el clergat. Tot plegat motivà les protestes dels menorquins i la intervenció diplomàtica de Carles III d'Espanya. Londres, al final, hagué de transigir i reconèixer que s'havia tornat a l'*statu quo* anterior a la guerra dels Set Anys.

La segona etapa del domini britànic es caracteritza per la represa amb major força del comerç mediterrani, centrat sobretot en la redistribució de cereals. També les drassanes de Maó passaren per un moment d'expansió, alhora que es desenvolupava l'agricultura comercial (vinya, horta). Tot plegat contribuiria a una primera acumulació de capitals en mans de la burgesia que de seguida invertí part dels seus guanys en terres i luxosos habitatges. Però aquesta prosperitat derivada del comerç i de la presència d'una nombrosa guarnició i l'aprovisionament i serveis oferts als vaixells mercants i de guerra beneficiava Maó i la seva àrea d'influència. La resta de l'illa es beneficià molt manco d'aquest creixement. Menorca tenia l'any 1763 uns 25.000 habitants (sense comptar la guarnició ni els estrangers, altra vegada molt nombrosos) front als 16.000 de 1713. La major part del creixement demogràfic, però, s'havia acumulat al terme de Maó, que abastava els pobles des Castell i Sant Lluís. Justament va ser en aquesta etapa quan es Castell, després de dos trasllats successius, trobaria el seu emplaçament definitiu amb el projecte dissenyat per l'enginyer Patrick Mackellar (1774). La nova població fou batiada amb el nom de Georgetown.

Però no tot eren flors i violes. Hi havia bosses de pobresa i moltes famílies de pagesos sense terres s'havien de llogar com a jornalers o compaginar les feines del camp amb el treball en la construcció o altres sectors. Molts d'ells provaran fortuna a terres llunyanes, bé com a militars i marins al servei de la potència dominadora, bé emigrant per establir-se a Gibraltar, a Espanya o a Amèrica. Serà el cas, per exemple, de Jordi Ferragut Mesquida, heroi de la independència dels Estats Units. O dels més de mil menorquins que, atrets pel reclam de la concessió de terres, anaren a raure, enganyats, a les pantanoses terres de Florida (1768).

L'any 1770, havent complert 18 anys, Pasqual Calbó sortí cap a Gènova amb un passaport signat pel tinent governador James Johnston. El jove pintor maonès passaria deu anys en terres d'Itàlia i Àustria, fent estades a Gènova, Venècia, Roma i Viena. En la dècada dels setanta del segle XVIII la civilització europea semblava haver arribat al seu cimal. Són uns anys plens i vitals en què s'alenava l'optimisme de la fe en el progrés i en les capacitats de l'ésser humà. Els progressos tècnics i científics, fonamentats en la investigació sistemàtica, despertaven la passió pel coneixement. És l'època de plenitud del moviment il·lustrat, amb la coincidència de figures senyeres com ara Voltaire, Diderot, Rousseau, D'Alembert, Hume, Smith, Kant, Franklin i tants d'altres. «Atreveix-te a pensar, tingues el valor de servir-te de la teva pròpia raó!», proclamarà Kant.

La difusió de nous valors i ideals, amb el que suposa de radical novetat a l'hora d'entendre el món i la societat, xoca, però, amb les estructures sociopolítiques i econòmiques de l'antic règim, que constrenyen les forces del progrés. La població augmenta a Europa i trenca els límits de la mortalitat catastròfica que havien marcat els segles anteriors. També creix la producció



J. Crome. *Vista de les drassanes del port de Maó*, 1773. Maó, Museu de Menorca. (Dalt)
Corsari Bermude, 1778 [ca]. Maó, Museu de Menorca. (Enmig)
Manuel Salvador Carmona. *Plànol del port de Maó*, 1786. Maó. Museu de Menorca. (Baix)

i s'incrementen els intercanvis. L'expansió colonial europea arriba a vastes regions d'altres continents; a Amèrica, és clar, però també a Àfrica —d'on s'extreu la mà d'obra esclava que treballarà en les plantacions americanes— i a Àsia. James Cook i altres navegants i exploradors (Bougainville, Jordi Juan, Ulloa...) exploren vastos territoris i completen la visió del món conegut. És, en una paraula, l'ascens d'Europa i la subordinació pels europeus de la resta del globus.

Però les velles estructures es resisteixen a canviar. Més encara, si s'introdueixen canvis, és per intentar mantenir dempeus l'estructura de l'edifici, cada cop més esberlat, de la monarquia absoluta i de la societat estamental fonamentada en els privilegis d'uns pocs. Així, interessa millorar l'agricultura perquè és la base de les rendes que sostenen els estaments privilegiats en un context de feudalisme tardà, mentre els monarques absoluts —els règims parlamentaris (Gran Bretanya, les Províncies Unides d'Holanda) són encara una excepció— introdueixen elements de modernització i de racionalització amb l'únic objectiu d'apuntalar les malmeses hisendes estatals i salvar-les de la fallida a què les aboquen, de manera irremeiable, les crescudes despeses bèl·liques. Perquè la guerra és un element gairebé omnipresent durant tot el segle XVIII. La racionalitat il·lustrada i el seu ideal de pau perpètua xoca amb la realitat d'una Europa multipolar, on les grans monarquies pugnen per augmentar llurs territoris i acréixer els dominis colonials en detriment de les potències rivals.

Així, doncs, per intentar assolir la quadratura del cercle —la modernització econòmica i l'eficàcia administrativa i militar sense desfermar forces desconegudes que podrien fer trontollar el delicat edifici del sistema absolutista i estamental—, les monarquies adquireixen una pàtina il·lustrada. És el que s'ha vingut a denominar despotisme il·lustrat —en realitat, absolutisme il·lustrat— del què la Prússia de Frederic II o l'Àustria de Maria Teresa i el seu fill Josep II en seran exemples destacats; Calbó tindria ocasió de conèixer de primera mà aquesta realitat durant la seva estada a Viena.

Els monarques absolutistes il·lustrats, fins i tot, intentaran incrementar el control sobre l'Església dins dels propis dominis tot aplicant un estricte regalisme que sovint els portarà a enfrontar-se amb els papes. Els pontífexs s'havien d'encarar també a moltes altres amenaces: el jansenisme, les diatribes de la Il·lustració més radical —«*Écrasez l'infame!*», serà el crit de guerra de Voltaire—, l'empenta de la maçoneria, la generalització de la increença i de les tendències deistes entre les elits intel·lectuals, la creixent secularització... L'Església reaccionà desorientada i a la defensiva i condemnarà una Modernitat que en molts d'aspectes la sobrepassava, tot i que alguns papes intentaran assimilar part de l'esperit dels nous temps (Benet XIV, Pius VI).

Pasqual Calbó tornà a Menorca l'any 1780. Trobaria un ambient de gran prosperitat gràcies al comerç i al cors —arran de la guerra contra França i Espanya— i una notable efervescència cultural. Recordem, per exemple, la recent creació de la Societat Maonesa encapçalada per Joan Ramis i Ramis (1778), sis anys major que el pintor. L'illa seguia en mans britàniques, però aviat esdevindrien canvis importants que el nostre protagonista tindria ocasió de viure. En efecte, l'agost de 1781 l'exèrcit espanyol a les ordres del duc de Crillon desembarcava a sa Mesquida, ocupava tota l'illa i posava setge a la fortalesa de Sant Felip. Després de setmanes d'intens bombardeig, el tinent governador James Murray capitulava el 4 de febrer de 1782. Transcorreguts uns mesos de provisionalitat, Menorca passava a ser, de dret, part integrant de la monarquia catòlica en virtut del Tractat de Versalles (1783).

El govern de Carles III no sabia ben bé què fer amb una illa per la qual no tenia un especial interès. En realitat, durant les negociacions de pau havia intentat bescanviar-la per Gibraltar, que era l'autèntic objectiu de Floridablanca. El fracàs d'aquestes negociacions obligà a fer de la necessitat virtut i passar a administrar aquesta porció de la monarquia que durant setanta anys havia romàs en mans britàniques i franceses. Les primeres decisions de l'administració espanyola abans de l'expugnació de Sant Felip havien estat expulsar tots els estrangers no catòlics (grecs, jueus, britànics) i abolir el port franc. Aconseguida la capitulació de la fortalesa, s'ordenà la seva demolició, la qual cosa fou executada amb celeritat i eficàcia. Després d'acumular una notable quantitat d'informes sobre tots els aspectes de la realitat insular, Carles III decidí deixar, com a gràcia reial, les institucions i lleis privatives dels menorquins. No hi hagué, doncs, una Nova Planta per a Menorca, però aviat començà una discreta política d'assimilació, més evident en l'aspecte religiós. És en aquest context que cal veure l'inici de les gestions per a la creació d'un bisbat segregat del de Mallorca, que culminarien amb la butlla *Ineffabilis Dei* de Pius VI (1795). El ciutadellenc Antoni Vila i Camps seria el primer bisbe de la nova diòcesi (1798).

La conquesta espanyola havia suposat la paralització de l'activitat corsària i, com hem dit, la supressió del port franc. D'altra banda, els vaixells menorquins ja no tenien l'empara del pavelló britànic i veien tancats els ports de Barbaria que fins aleshores havien freqüentat. Aquestes i altres raons —el temor a les quintes i matrícules de mar— provocaren el descontentament dels illencs, només mitigat per l'autorització de comerciar amb les colònies americanes i la política prudent aplicada pel governador comte de Cifuentes. Així i tot, potser Calbó no trobava l'ambient adient per continuar a la seva illa nadiua i l'estiu de 1787 decidí dirigir-se a Amèrica, on s'establí a l'Havana.

Les possessions espanyoles al Nou Món passaven per un moment d'expansió en tots els ordres, tot i que començaven a sorgir veus entre els criolls que reclamaven una major autonomia respecte de la metròpoli i més reconeixement. Com havia advertit el comte d'Aranda a Carles III, la independència dels Estats Units —a la qual Espanya havia contribuït de manera decisiva— podria suposar un perillós precedent que a la llarga podria estimular els moviments emancipadors. Justament, l'any d'arribada de Calbó a Cuba, els Estats Units culminaven el seu procés revolucionari amb una Constitució que afirmava els grans principis polítics de la Il·lustració. I dos anys més tard, el juliol de 1789 esclatava la Revolució Francesa, que no només capgiraria el vell ordre a França i a Europa, sinó que obriria un llarg període bèl·lic que s'allargaria, amb brevíssimes interrupcions, fins a la caiguda final de Napoleó, l'any 1815.

El periple americà de Pasqual Calbó per terres de Cuba, Nova Orleans (la Louisiana era aleshores possessió espanyola) i Santo Domingo finiria el 1790 amb l'establiment definitiu del pintor a Menorca. Fins a la seva mort, Calbó seria, doncs, espectador dels esdeveniments que sacsejaven una Europa cada cop més convulsa, un vell ordre incompatible amb els ideals d'igualtat, llibertat i justícia que agonitzava mentre el nou règim inspirat en les idees il·lustrades no s'acabava de consolidar.

La deriva radical de la Revolució va fer estranys aliats: Espanya i la Gran Bretanya ara combatrien plegades la República francesa. El fracàs del setge de Toló (1793) tindria ressò a Menorca amb l'arribada dels vaixells angloespanyols carregats de malalts i ferits i de nombrosos reialistes francesos que fugien dels excessos del Terror. Més endavant, un altre cop de timó de l'erràtica política de Carles IV tornaria a fermar una aliança amb la República, ara més temperada, del Directori (1796). Com era previsible, això fou motiu de la declaració de guerra per part de la Gran Bretanya. En aquesta tessitura, l'economia menorquina passà per una etapa de ràpid deteriorament. El comerç estava amenaçat pels vaixells britànics, mentre els treballs en l'arsenal de l'Estat —on s'hi havia construït fragates i altres vaixells de guerra— quedaren paralitzats. També s'interromperen les obres del gran

Mariano Salvador Maella. *Desembarco de las tropas españolas en Mahón en Cala Mesquida*, 1788-1791.
San Lorenzo del Escorial, Casita del Príncipe, Patrimonio Nacional. © Patrimonio Nacional.

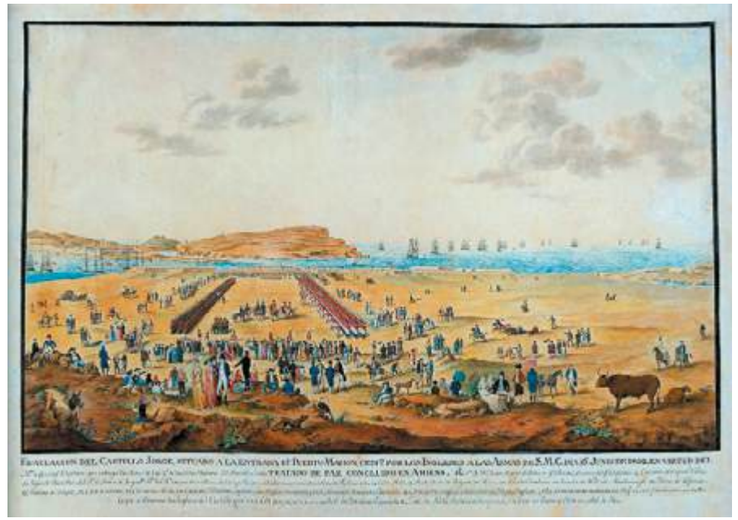
llatzeret que s'estava aixecant a l'entrada del port de Maó. La pobresa i l'atur començaven a generar descontentament mentre hom temia una nova invasió anglesa. No eren pocs els que enyoraven els vells bons temps dels jans.

I el novembre de 1798 arribà la invasió. Les tropes del general Charles Stuart desembarcaren a Addaia i cala Molí i en pocs dies ocuparen, sense patir ni una baixa, tota l'illa. El governador espanyol es reté a Ciutadella amb les tropes que no havien desertat, pensant que es trobava front a un exèrcit molt superior. Començava així un breu però intens període de poc més de tres anys en què Menorca tornaria a ser el pivot de la projecció mediterrània de la Gran Bretanya. Tropes i pertrets s'acaramullaven al port de Maó, que experimentava una inusitada activitat comercial i militar. Els menorquins tornaren a armar vaixells corsaris, es reprenia la fortificació de l'illa i el diner corria a cabassos. En contrapartida, es reproduïren els conflictes amb l'Església, encapçalada pel bisbe Vila, mentre Stuart decidí d'intervenir el sistema municipal tot projectant amb els seus col·laboradors menorquins una reforma institucional que capgirava les velles universitats.

Però les negociacions de pau van posar fi a aquesta situació. La signatura del Tractat d'Amiens (1802) preveia la devolució de les illes i enclavaments ocupats i Menorca va ser retornada a Carles IV. Encara que sobre el paper es va tornar a la situació de 1798 —la reforma Stuart va ser anul·lada—, no es va dissimular l'enuig contra uns menorquins que no havien fet res per defensar l'illa davant de la invasió anglesa. El govern de Godoy estava ara decidit a incrementar la pressió sobre els menorquins. El tàndem format pel governador Felipe Ramírez i el bisbe Pedro Antonio Juano —ambdós serien objecte de rebuig per amplis sectors de la població— seria un dels instruments de la política assimilista i de control sobre les institucions insulars. I és que, cap al final del segle XVIII, i per primera vegada, havia sorgit un cert corrent anglòfil renuent a la sobirania espanyola. L'esclat de la nova guerra contra la Gran Bretanya (1804) mogué Ramírez a confinar diversos suspectes d'anglofília. Mentrestant, el comerç passava per una nova etapa depressiva des del retorn a Espanya, cosa que generà altre cop pobresa i atur. Per tal de prevenir una nova invasió anglesa, la guarnició fou reforçada fins arribar als 6.000 homes, que en part s'havien de sostenir amb els recursos del país.

L'inici de la guerra del Francès el maig de 1808 només afectà indirectament Menorca que, com la resta de les Balears, romangué al marge de la invasió napoleònica, sota la protecció de la marina britànica que tornava a fer servir el port de Maó com a base. Però els menorquins, sempre temorosos de les quintes, hagueren de contribuir amb fortes sumes de diners en forma de contribucions extraordinàries i donatius que el Govern mai no retornaria. Va ser precisament el rumor, que algú va fer córrer interessadament, d'una lleva per a l'exèrcit el que motivaria la revolta de març de 1810. Atemorit, el governador Villaba, que estava mancat de tropa, hagué d'accedir a les pressions dels revoltats i decretà el port franc i la supressió dels imposts de la Hisenda reial. El bisbe Juano, odiat per una part del clergat i del poble, fou obligat a marxar a Mallorca. Tanmateix, una volta Villaba disposà de la força militar suficient, es tornà a la situació anterior i s'obrí un procés per depurar les responsabilitats del motí. Al final, tots els municipis de Menorca excepte Ciutadella, que se n'escapolí, hagueren de pagar una forta multa.

El setembre de 1812 fou proclamada solemnement la Constitució a Maó. L'entrada en vigor del text constitucional significava l'abolició del sistema foral i de les venerables universitats sense que aquesta vegada hi hagués protestes. Durant aquests anys eclosiona el primer liberalisme a Menorca i el debat polític, que tingué en la premsa un dels seus principals vehicles. El final de la guerra, però, suposà la restauració de Ferran VII i del sistema absolutista (1814), ara amb un sentit repressiu i reaccionari. Mentrestant, a Europa, la derrota total de Napoleó i l'aplicació d'un nou ordre internacional sorgit del Congrés de Viena (1815) semblava —només ho semblava— haver anorreat el llegat de la Revolució. Calbó moria a Maó el 12 d'abril de 1817. D'alguna manera moria amb ell tota una època, la de l'Europa il·lustrada sacsejada pel terratrèmol de la Revolució, ara sepultada per la reacció restauradora de les potències absolutistes. També s'acabava tota una època per a Menorca, la de l'esplendor del port de Maó. La depressió de postguerra i la política prohibicionista que s'encetà el 1820, unida a la fallida financera de la monarquia —que estava perdent l'imperi americà per les insurreccions independentistes— abocaren Menorca a una pregona depressió que s'allargaria durant trenta anys, fins als volts de 1850.



Anton Schranz. *Retrat del bisbe Antoni Vila i Camps*, 1798. Ciutadella, Ajuntament de Ciutadella. (Dalt)
Joan Chiesa. *Evacuació del castell de Sant Felip*, 1802. Maó, Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver. (Baix)

PASQUAL CALBÓ DINS LA MENORCA IL·LUSTRADA

JOSEFINA SALORD RIPOLL
FILÒLOGA I HISTORIADORA DE LA CULTURA

Pasqual Calbó i Caldés (1752-1817) és una figura central de la Menorca il·lustrada, tant perquè s'erigeix en el pintor insular que n'inaugura la modernitat artística com, també, perquè participa dels grans projectes educatius, adreçats a la joventut menorquina en la transició de l'antic règim a la societat burgesa, representada per la dinàmica burgesia comercial illenca. Encarna, en el seu grau més elevat, el cosmopolitisme de la Menorca colonial il·lustrada i preromàntica per múltiples raons: primer, per la formació rebuda a l'illa al taller del pintor de Liorna Giuseppe Chiesa; segon, per la desenrotllada a les acadèmies mes prestigioses de Venècia i Roma, al costat de grans pintors de l'Europa del seu temps i sota la protecció de personalitats destacades de les noves polítiques culturals cortesanes; tercer, pel reconeixement de la seva activitat artística a la cort de l'emperadriu Maria Teresa d'Àustria, i, finalment, per la recerca de nous horitzons vitals i artístics al continent americà, entre el primer i el definitiu retorn a Menorca.

La seva dilatada trajectòria i el seu perfil d'artista i pedagog troben l'encaix més coherent dins la dinàmica cultural creada per les nombroses i destacades figures de les tres generacions que formen el grup il·lustrat menorquí (Salord 2010), el qual aporta al conjunt de la cultura catalana la més alta creativitat en la llengua pròpia. No debades la Menorca colonial britànica, a diferència de la resta dels territoris que havien format part de la Corona catalanoaragonesa fins a la Guerra de Successió i els posteriors «decrets de nova planta», havia pogut mantenir l'estatut jurídic i lingüístic, cosa que explica no només la normalitat de l'ús social de la llengua sinó el fet que els il·lustrats illencs, ben connectats amb la cultura europea, adoptessin la llengua pròpia com a llengua de creació cultural i literària. Així, malgrat l'inici del procés castellanitzador a la dominació espanyola setcentista (1782-1798) i la seva represa a partir de 1802, el català va mantenir el seu ús culte en projectes culturals ambiciosos al llarg de les primeres dècades del segle XIX en consonància amb la vitalitat de la burgesia comercial i l'obertura del panorama històric en temps canviants (Salord 2014).

Pasqual Calbó, pertanyent a la primera generació, la dels fills d'aquesta burgesia comercial nascuts al voltant de mitjan segle XVIII, s'arrenglera, des d'Itàlia i Viena, al costat del dramaturg i poeta Joan Ramis (1746-1819), de l'historiador i assagista Antoni Roig (1750-1808) i del memorialista Joan Roca i Vinent (1747-1826), per citar només la tríada més significativa dels artífexs de l'eclosió a la dècada dels setanta d'unes noves formes culturals, caracteritzades per l'assumpció de la raó il·lustrada, l'enciclopedisme, l'espiritualitat cristocèntrica i el Neoclassicisme. Retornat a Menorca, comparteix possiblement amb els il·lustrats d'aquesta primera generació les tensions i les ambivalències provocades pel nou panorama obert amb la dominació espanyola setcentista entre la integració, com a pintor de les noves autoritats polítiques i de les famílies burgeses més destacades, i la recerca de nous camins, com evidencia el seu embarcament cap a Amèrica, aprofitant les noves rutes comercials. Finalment, ja amb el començament del nou segle, Pasqual Calbó, sense renunciar a l'activitat pictòrica, s'implica en els projectes pedagògics per als joves, a qui adreça els anomenats «tractats» científics, com Antoni Febrer i Cardona (1761-1841), el membre més destacat de la segona generació del grup il·lustrat menorquí, els adreçava gramàtiques, diccionaris, traduccions de clàssics i de moderns. A més, es pot establir un lligam entre els referents clàssics i mitològics emprats pel pintor Pasqual Calbó i obres d'aquesta temàtica traduïdes pel mateix Antoni Febrer i Cardona o per Joana de Vigo i Esquella (1779-1855), de la tercera generació com Vicenç Albertí i Vidal (1786-1859), que va dur a l'escena maonesa adaptacions de drames de Metastasio i de comèdies de Goldoni, la versió original dels quals Pasqual Calbó hauria pogut veure en la seva etapa juvenil a Venècia, Roma o Viena.

LA FORMACIÓ I L'ECLOSIÓ DE LA PRIMERA GENERACIÓ DEL GRUP IL·LUSTRAT MENORQUÍ

Els antecedents familiars de Pasqual Calbó, com els de Joan Ramis i Antoni Roig, se situen fora de Menorca, illa on s'estableix el seu avi matern, valencià de Xàtiva, i el seu pare d'origen aragonès, segurament a la recerca d'una llibertat, si més no, econòmica, com la que els oferia el comerç al voltant del port de Maó. La carta del pare del 1755 (Andreu *et al.* 1986: 85) n'és una evidència clara, de la mateixa manera que el *Llibre d'alberans y certificat de la deposició de mestre Pere Ramis negociant*[1] testimonia els lligams comercials entre els llinatges més destacats dels il·lustrats menorquins de les tres generacions (Roig, Febrer i Albertí). L'ascens social d'aquesta incipient burgesia comercial és segellat per la formació que ofereixen als seus fills: primer a Menorca al taller de Giuseppe Chiesa, en el cas de Pasqual Calbó, o a les classes que l'advocat Bartomeu Ramis impartia al seu propi fill i al futur bisbe de Menorca Antoni Vila, entre d'altres. No debades, tant l'artista com l'escriptor i historiador van reproduir més tard el model de la seva formació menorquina impartint ells mateixos docència als joves menorquins.

1. Agraesc a Gabriel Llambias l'accés a aquesta valuosa obra manuscrita, escrita per l'avi i el pare de Joan Ramis.

Si aquesta formació primerenca a la Menorca de sobirania britànica i francesa es resolia en l'obtenció del títol de doctor en universitats estrangeres, franceses sobretot però també italianes, Pasqual Calbó se'n distancia pel fet que l'acompleix *in situ* a Venècia i a Roma, ciutat aquesta darrera amb una abundant colònia anglesa i de viatgers del *grand tour*, amb parada obligada al port de Maó. Un any abans de la partida de Pasqual Calbó i del consegüent contacte directe amb el Neoclassicisme d'acord amb els postulats estètics de Winckelmann, Joan Ramis, el 1769, ja inaugura amb la màxima brillantor la producció il·lustrada i neoclàssica menorquina amb la tragèdia *Lucrècia o Roma libre*. Partint de l'historiador llatí Tit Livi, converteix la violació de Lucrècia —la virtut de la qual beu de la filantropia i del patriotisme— per Tarquini, representant de l'autoritarisme més cec, en l'esperó per acabar amb la tirania i instaurar la república sota el signe de la llibertat individual i col·lectiva perquè «*vida sens llibertat no és vida, sí que és mort*» (Ramis 2004: 31), com diu Brutus, la quinta essència dels valors cívics. Dos anys després, el 1771, amb el drama *Arminda* canvia l'ambientació clàssica per una de medieval, més propera al sentimentalisme preromàntic, per continuar, tanmateix, vehiculant els valors de la raó il·lustrada. L'eclosió, per tant, de la primera generació del grup il·lustrat menorquí es fa sota el signe de l'adopció del català com a llengua de creació literària dins un context homologable al de les llengües de cultura europees fins i tot en el camp de l'ensenyament, com ho demostra el fet que, el 1762, Antoni Portella i Enric hagués ja publicat una gramàtica llatina en la «llengua materna» apel·lant al que feien els «regnes més instruïts d'Europa».

Pasqual Calbó, al seu torn, acompleix la seva formació a Venècia i a Roma des dels paràmetres d'un Neoclassicisme obert no només a la pintura i a l'escultura sinó també a la perspectiva i a l'arquitectura (Roca 2016), cosa que explica la coherència i la continuïtat dels que van ser els dos vessants de l'obra que va desenrotllar posteriorment a Menorca com a pintor i com a professor dels joves menestrals. En aquest sentit, hem de tenir present, amb Daniel Arasse (1995: 259), que el Neoclassicisme ha de ser també entès com el primer moviment artístic de la història impulsat sistemàticament com una inversió financera rendible per tal com hi conflueixen els interessos intel·lectuals i comercials d'una puixant i rica burgesia il·lustrada. D'aquí el paper que el pintor i el docent va poder jugar al Maó amb una forta burgesia comercial, necessitada de l'autoreconeixement cultural i en ple procés expansiu urbanístic al tombant dels segles XVIII i XIX.

Mentrestant, des de Roma, Pasqual Calbó tendeix, el 1776, un pont amb els il·lustrats menorquins de la primera generació, la principal fita dels quals va ser la creació, el 1778, de la institució que van anomenar Societat Maonesa (Pons i Salord 1991), a mig camí del club de lectura i l'acadèmia, per tal com el seu objectiu fundacional de formar una biblioteca amb llibres i premsa periòdica, el van eixamplar amb una intensa activitat de lectures públiques de llibres i lliçons de geografia, discussions lingüístiques, i lectura de discursos i traduccions, de les quals només ens han pervingut *Safira* de Joan Soler i Sans (Hernández Sanz 1931, 1987), molt propera temàticament a la *Lucrècia* de Joan Ramis, i la de la faula ovidiana de Píram i Tisbe per David Causse (Patiño 2011).

Pasqual Calbó i els desset membres de la Societat Maonesa, reunits a la casa de Joan Ramis, semblaven guiats per la crida kantiana d'atrevir-se a saber, en una curiositat intel·lectual enciclopèdica que aspirava a «il·luminar» les ombres del coneixement humà en tots els seus camps. La distància entre l'un i els altres és donada per la llibertat de què gaudia Menorca, on havia estat suprimida la Inquisició; d'aquí que la sol·licitud de Calbó des de Roma per guardar i llegir llibres prohibits sigui només concedida en el cas de tractar-se d'obres polítiques, filosòfiques, matemàtiques, gramaticals, poètiques, retòriques, d'història profana i d'autors catòlics d'història eclesiàstica, exceptuant-ne autors puntuals i «*tots aquells en què es tractin assumptes profans, obscens o contra la religió, i sobretot llibres d'autors ateus, anònims o no, en els quals es filosofa contra la religió*» (Andreu *et al.* 1986: 90-91). El fet que els llibres de teologia i religió fossin absents a la biblioteca de la Societat Maonesa i que hi predominessin els d'història (amb Voltaire al capdavant), els de divulgació científica i assaig filosòfic i polític, juntament amb les literàries des dels autors clàssics als més actuals de l'Europa del moment, evidencien la llibertat de pensament dels il·lustrats menorquins i la paralització de la seva activitat el gener de 1780 com a conseqüència dels preparatius de la conquesta espanyola de Menorca, iniciats el 1779 amb la declaració d'hostilitat entre el govern espanyol i el britànic arran de la Guerra d'Independència dels Estats Units d'Amèrica, closos militarment el 1782 i diplomàticament un any més tard amb el Tractat de Versalles.

ENTRE LA INTEGRACIÓ I L'OBERTURA DE NOVES VIES

El març de 1780 l'emperadriu Maria Teresa lliura un salconduit a Pasqual Calbó, «*Delineatori Galleriae Imperialis Picturarum Viennae*» perquè pugui viatjar

Joan Ramis i Ramis. *Lucrècia o Roma libre* (manuscrit), 1769. Maó, Museu de Menorca. (Dalt, esquerra)
Francesc Hernández Sanz (1863-1949). *Retrat de Joan Ramis i Ramis*. Maó, Ajuntament de Maó. (Dalt, dreta)
Diccionari qüadrilingüe d'Antoni Febrer i Cardona, amb què s'inicià l'edició de l'Obra Completa. (Baix)

cap a Venècia i, d'allà, cap on ell lliurement vulgui. Les cartes del príncep Kaunitz i de Parcan del 1779 (Andreu *et al.* 1986: 94-99) deixen constància de l'«aflicció» i «indisposició» que el van acabar conduint, el mes de juny de 1780, a Menorca justament en un moment de forta inestabilitat política. La carta que Joan Orfila, frare carmelita, li escriu des de Roma el 18 de desembre (Andreu *et al.* 1986: 104-106), apel·lant al concepte de l'amistat que Ciceró va expressar a *De amicitia* (traduït per Antoni Febrer i Cardona el 1807), és, en aquest sentit, molt valuosa no només perquè s'identifica com a «cristià» (amb tot el que comporta de reivindicació d'una espiritualitat il·lustrada) sinó també, i sobretot, perquè evidencia les relacions mantingudes amb els menorquins establerts a Roma i la seva acollida a Maó. En el primer cas, al costat de l'advocat i terratinent Judes Tadeu Vidal (1747-1824), un membre de la família Febrer, molt probablement Josep Febrer i Llinyar (mort el 1783), oncle d'Antoni Febrer i Cardona (Paredes 1996: 23-24), i el canonge Jaume Llambias, el darrer comanador dels Antonians de Ciutadella (Sintes 2015), sobresurt Francesc Seguí Valls (Maó 1752 - Nàpols 1819), una de les personalitats menorquines de l'època més fascinants, per atzarosa políticament (Piña 2011), a qui Joan Ramis, el 1776 quan Pasqual Calbó era a Roma, havia dedicat el poema «A mon amic, mon tendre amic, Magnífic Doctor Francesc Seguí júnior»: *Vanament podrà la fortuna / fer-me viure distant de vós; / vanament amb fúria importuna / el mar s'elevarà entre els dos. / El seu rigor, la sua arrogància / no venceran la mia constància, / no mudaran ma voluntat: / sempre en la mia ànima agraïda, / la memòria estarà imprimida / de lo molt que m'haveu amat*[2].

En el segon cas, perquè deixa constància de la seva integració i reconeixement en la societat maonesa: «*M'alegra que tingueu feina i, a més a més, rest satisfet i conhortat en veure que s'ha fet justícia al vostre mèrit*». En efecte, com ha destacat María Sintes (1987: 43), Calbó, des de l'arribada a Menorca fins a la partida a Amèrica, «*debió contar por esas fechas con un taller o academia de pintura en Mahón. Eso explicaría las copias del retrato de Cifuentes, de los paisajes marinos, y de los dibujos de trabajos y oficios menorquines, de muy desigual calidad*», tot evidenciant «*el pas entre l'art com a activitat pública internacional, de l'època d'Itàlia i de Viena (...) al petit art per a ús privat i local de la burgesia i els terratinents, que volen retrats i quadres de costums, evocació de llur poder sobre la pagesia*» (Cirici 1964: 53).

El cel ras que pinta a la casa familiar de s'Arravaleta, amb una decoració geomètrica vegetal, de gust britànic, i, sobretot, els retrats del seu germà Joan, la seva cunyada i nebodes, i el de la família en què s'autoretrata «*amb la capa blanca que, segons la tradició, vestia a la cort d'Àustria*» (Sintes *et al.* 2004: 221), evidencien, en la seva dignitat formal classicitzant, la posició social en què se situa Pasqual Calbó dins la poderosa burgesia comercial. No debades l'armador Joan Roca Vinent, membre de la Societat Maonesa, al seu dietari sobre Maó –iniciat el 1776 i clos amb la seva mort el 1826– deixa constància, el 1781 de l'arribada de Niça, primer, i de Sardenya, després, del patró Joan Calbó,[3] amb totes les relacions conseqüents amb la burgesia comercial maonesa. D'aquí que Calbó se'n convertís en el retratista, com ho evidencien els quadres del comerciant Llorenç Poly, de la seva dona i, de manera destacada, de Francesc Seguí i Sintes (Piña 1986), i dels seus fills Antoni i Gabriel Seguí Valls, a més d'un altre membre jove de la família, que podria ser el seu amic Francesc.

En qualsevol cas, Pasqual Calbó se'ns mostra ben integrat a la xarxa política i econòmica de la burgesia maonesa, trasbalsada a començaments de la dècada dels vuitanta pel que acabarà essent un canvi de la sobirania britànica a l'espanyola, amb totes les rectificacions i adaptacions que comportà. És per açò que el retrat, atribuït, a Carles III i les diferents còpies del dedicat al comte de Cifuentes l'acosten a la postura adoptada pel mateix Joan Ramis, autor de diferents peces poètiques adreçades al nou governador i de lloança d'efemèrides cortesanes amb motiu de celebracions maoneses en una voluntat clara de congratularse amb les noves autoritats, amb fruits molt desiguals. D'aquí que la marxa de Pasqual Calbó a Amèrica el 1787 pugui ser vista com una altra de les respostes dels il·lustrats menorquins als límits imposats a la seva voluntat de continuïtat cultural dins els nous paràmetres de la Menorca borbònica espanyola. En efecte, les precaucions que dugueren els membres de la Societat Maonesa a paralitzar-ne l'activitat el gener de 1780, com a conseqüència del panorama bèl·lic que conduiria a la conquesta de Menorca, van resultar ben encertades perquè, dins el nou context polític, la represa era inviable: l'acta de dissolució és datada el 17 de març de 1785, amb l'absència «per sempre», com fan constar al *Registre*, dels membres estrangers David Causse, comerciant francès, que s'estableix a Liorna on mor el 1810 (Patiño 2011), i els militars hannoverians Ernst Teophile Koepp i Otton Guillaume de Cronhelm. Així mateix, C. F. H. Lindemann, capellà

2. Agraesc a Guillem Sintes Espasa les referències de les personalitats citades a la carta i el coneixement del poema.

3. He pogut consultar aquestes dades en la transcripció feta per Joan Pons Alzina.

de les tropes hannoverianes, que també abandonà l'illa el 1782, publica el 1786 a Leipzig una *Descripció geogràfica i estadística de l'illa de Menorca*, en què manifesta la seva profunda amistat amb David Causse, que li ha transcrit la *Safira* de Joan Soler Sans publicada per primera vegada, i Joan Ramis, «un patriota per al seu poble» (Lindemann 2002: 325).

Amb tot, la voluntat d'adequar el model europeu de la Societat Maonesa a les restrictives coordenades culturals i ideològiques de l'Espanya de Carles III tampoc no va prosperar: Joan Ramis redacta el 1783 els estatuts d'una *Sociedad Económica de Amigos del País de la Plaza de Mahón* (Pons 1991), en què s'establia l'ús del castellà, preveia l'admissió d'estrangers i, per tant, la presència d'un multilingüisme que excloïa el català emprat fins llavors. Denegada la petició, es desmantellava la possible continuïtat dels membres de la primera generació del grup il·lustrat menorquí.

Així, Joan Ramis tanca el 1783, amb la tragicomèdia *Rosaura o el més constant amor*, no només la seva trilogia teatral sinó també una primera etapa de la seva trajectòria, marcada per la creació literària i l'activitat acadèmica al voltant de la Societat Maonesa. La nova etapa que inicia a la dècada dels vuitanta es caracteritza per la incorporació progressiva de la producció historiogràfica i també científica, motivada, en principi, per les necessitats i les sol·licituds del nou govern espanyol. Així, després de la primera incursió, el 1784, com a informant de José Vargas Ponce per a les *Descripciones de las Islas Pithiusas y Baleares* (1787), escriu, a instàncies de la Real Academia de la Historia, el *Resumen Topográfico e Histórico de Menorca* (1787), obra que li va valer el nomenament d'acadèmic corresponent i l'establiment d'una relació mantinguda amb dos altres encàrrecs: *Ensayo Latino-Menorquín de los tres reynos vegetal, animal i mineral* (1788) i *Pesos y medidas de Menorca en correspondencia con los de Castilla* (1793). La formalitat de les cartes adreçades pels secretaris de la Real Academia de la Historia, José Miguel de Flórez i Antoni de Capmany, en contrast amb les expectatives expressades per Joan Ramis al comte de Campomanes (Pons 1991), podria explicar-nos el final conegut d'aquestes relacions acadèmiques el 1793, un cop aconseguits els materials puntuals que les havien motivades. El silenci públic es va combinar amb un intens treball de recerca de documents, confirmat pels trenta-cinc volums manuscrits que es conservaven a la seva mort el 1819, i de redacció d'obres, la primera de les quals no es va imprimir fins al 1811, coincidint amb el naixement de la premsa menorquina, lligada al liberalisme.

La trajectòria de l'altra gran figura de la primera generació il·lustrada, Antoni Roig i Reixart —rector de Ferreries, vicari general de Menorca, fill del membre de més edat de la Societat Maonesa i amic personal de Joan Ramis—, corrobora l'abast de les tensions viscudes durant la dominació espanyola. Representant del corrent europeu del cristianisme il·lustrat, les col·lisions amb les autoritats eclesiàstiques castrenses revelen els conflictes amb el nou poder polític espanyol, que acaba trobant en l'erecció del bisbat el 1795 la via d'integració estatal de l'Església menorquina (Salord 1997). L'ambivalència viscuda per Antoni Roig es resol el 1790 amb la seva marxa a Mallorca, on, paradoxalment, podrà desplegar el seu programa il·lustrat amb la fundació de les Germanes de la Caritat de Felanitx el 1798, els càrrecs atorgats pel cardenal Despuig, el nomenament de membre de la Societat Econòmica d'Amics del País de Mallorca i, en fi, amb la més estreta col·laboració amb el bisbe il·lustrat Bernat Nadal.

Abans, però, l'«Oración en acción de gracias al Señor por la rendición del Castillo de San Felipe» (1782) havia iniciat la impressió de la seva culta obra oratòria, plenament burgesa per la mentalitat expressada. Si amb el *Resumen histórico de Menorca* (1785), sol·licitat per la Real Academia de la Historia, se situava plenament dins la història crítica i, amb l'edició del text llatí de la circular del bisbe Sever de Menorca (1787), en la història eclesiàstica, el 1790 inaugurava el gènere assagístic a Menorca amb *Reflexiones crítico-apologéticas sobre algunos escritos relativos a la isla de Menorca y a sus naturales*, editada a Barcelona amb la voluntat de combatre les visions inexactes i deformades de diferents publicacions sobre Menorca, escrites més des de la propaganda política, religiosa o econòmica que des de la fidelitat històrica.

És dins aquest context, amb la creació el 1786 de la primera escola espanyola a la rebatejada Villa Real de San Carlos o Villa Carlos (abans Georgetown o Vila Jordi), que la marxa de Pasqual Calbó a Amèrica pot adquirir un sentit més col·lectiu. Comptam amb la valuosa carta escrita per ell des de l'Havana dia 14 d'octubre de 1787 (Andreu *et al.* 1986: 111-112) en què, després de presentar-se al governador com a «maonès, pintor» per la seva voluntat d'establir-s'hi com a «pintor retratista» i paisatgista, es refereix críticament al que «*per mia desgràcia em passava a Maó*». Del periple americà, amb els quadres pintats a Santo Domingo que evidencien el caràcter avançat de la seva pintura (Cirici 1964), retorna, tanmateix, al cap de tres anys a una Menorca immersa en el domini espanyol, trencat per una nova presència britànica del 1798 al 1802. Tot i la definitiva sobirania espanyola vuitcentista, la inestabilitat de l'Europa napoleònica afavorí el dinamisme de la burgesia comercial maone-

sa i, amb ella, fent de contrapès a l'avanç de la política castellanitzadora, l'emergència de nous projectes culturals continuadors de la cultura de la Il·lustració.

LA RECUPERACIÓ DEL DINAMISME CULTURAL IL·LUSTRAT AL VUIT-CENTS

Ben significativament, les mostres conegudes de l'activitat artística de Pasqual Calbó se situen a partir del tombant de segle no només amb els retrats de figures de la burgesia comercial (Antoni Vidal i Seguí del 1798, Joana i Àngela Seguí i Poly del 1810) sinó també amb la pintura de cels rasos, que evidencien la relació entre la pintura, l'arquitectura i la literatura en una etapa de forta expansió urbanística i de represa literària amb Antoni Febrer i Cardona i Vicenç Albertí i Vidal, les personalitats més destacades de la segona i la tercera generació del grup il·lustrat menorquí respectivament. Així, els cels rasos pintats per Pasqual Calbó a les cases dels carrers Sant Cristòfol (Isabell II) i Deià, i a la plaça del Príncep s'obren, en primer lloc, al marc complet de les arts, incloent-hi l'arquitectura i les matemàtiques, tot combinant referents mitològics amb altres d'actuals, com la música de Haydn; i, finalment, recreen figures i passatges extrets de *Les Metamorfosis* d'Ovidi i de l'*Eneida* de Virgili (Sintes i Hernández 2002).

No hi ha dubte que aquesta activitat artística s'ha de posar en relació tant amb la seva dedicació a la docència i la conseqüent redacció de «tractats» o manuals científics, d'acord amb la formació italiana de joventut, com amb la vasta obra d'Antoni Febrer i Cardona, de la qual ara hem de destacar *Exercici sobre la Mitologia* (Febrer 2006) i la versió de *La creació del món* de Joseph Haydn, amb la transcripció musical de Joan Vidal i Seguí (Febrer i Vidal 2004). Gramàtic, lexicògraf, traductor de clàssics llatins i de moderns francesos, i poeta, aquest humanista, imbuït dels principis cristians (Salord 1991) i pedagògics de la Il·lustració, va iniciar, amb el segle i amb gairebé quaranta anys, una vasta obra de quasi un centenar de manuscrits (Paredes 1996). Partint de la base que la llengua, que qualsevol llengua, és «un dels dons més preciosos que l'home ha rebut de son Creador», va cercar de dignificar-la en tots els terrenys: d'aquí que abordés la redacció de dues gramàtiques, *Principis Generals de la Llengua Menorquina* (1804) i *Principis Generals i Particulars de la Llengua Menorquina* (1821), vàlides, tot i la denominació particular de la llengua, per al conjunt de la comunitat lingüística catalana, com expressa al conegut text del prefaci de la primera gramàtica (Febrer 2004[a]).

Així, la normativa gramatical proposada, en què «estructura un model de llengua modern» (Ginebra 2004), juntament amb el *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí* (Febrer 2001), era posada en pràctica en les traduccions, creadores alhora de models de llengua, de cultura i, en darrer terme, de vida. És en aquest sentit que cal interpretar la tria que fa dels autors clàssics: Horaci, Ovidi, Ciceró, Fedre i Virgili; però també dels moderns, com el poeta Jean-Baptiste Rousseau (Salord 1992) i el dramaturg Gabriel le Jay (Febrer 2004), al costat dels textos bíblics, encapçalats pels *Salms*. A més, l'autor de la *Preceptiva poètica* (Febrer 2008) però sobretot del *Compendi de la Poesia Menorquina* (1818) es mesurava en les seves versions de poesia culta però també popular i litúrgica (Febrer 2005) en un intent d'abastar tots els registres i tots els públics.

Paral·lelament a l'activitat d'Antoni Febrer i Cardona, amb una clara voluntat pedagògica, Pasqual Calbó imparteix docència als «menestrals poc opulents i mediocrement instruïts» (Hernàndez Sanz 1912, 1987), tot suplint, així, la manca a l'illa d'un ensenyament tècnic institucionalitzat, un dels pilars del projecte educatiu il·lustrat en el seu objectiu de contribuir al desenvolupament econòmic de la societat. Tot i la pressió castellanitzadora, s'arrenglera al costat d'Antoni Febrer en l'ús de la llengua catalana en els vint-i-un tractats escrits (Roca 2016), que representen una fita en la prosa científica il·lustrada al costat de la *Història natural de Menorca contenint los dos reines animal i mineral* de Josep Sanxo del 1814. Joan Ramis, al seu torn, inicia el 1815 la publicació del seu gran corpus historiogràfic, en castellà per la voluntat de fer present dins la comunitat acadèmica de fora de l'illa l'abast europeu de la història menorquina (Salord 2011). Del considerat primer historiador modern de Menorca, destacaríem *Varones ilustres de Menorca* (1817), en què incorpora la figura de Pasqual Calbó; *Antigüedades célticas de la Isla de Menorca* (1818) i la pòstuma *Historia civil y política de Menorca* (1819). La seva fidelitat a la raó il·lustrada i a la pàtria menorquina confereix una coherència profunda a la trajectòria de qui va encoratjar Vicenç Albertí, el jove traductor del seu poema èpic *La Alonsiada* (1818) sobre els orígens catalans del poble de Menorca, a continuar treballant pel «*lustre del nostro idioma i Pàtria*».

Tanmateix, és el representant de la tercera generació del grup il·lustrat menorquí el que, en contra de les expectatives de Joan Ramis, acabarà resolent l'ambivalència entre la castellanització imposada i la catalanitat il·lustrada a favor de la primera després d'una trajectòria iniciada el 1815 de traducció i recreació de grans obres de la dramatúrgia europea i fins castellana, duites als escenaris maonesos, sobretot a la seva etapa relacionada amb la Casa de la Misericòrdia. La vintena que ens n'han pervingut de Goldoni, Molière, Metastasio, Beaumarchais, Ramón de la Cruz, Moratín i Rodríguez de Arellano el situen al centre dels traductors teatrals menorquins, entre els quals destaca també la noble ciutadellenca Joana de Vigo i Esquella, que el 1801 havia traduït *Ifigènia en Tàurida* de Claude Guimond de la Touche, convertida en òpera per Gluck el 1779. Amb tot, Vicenç Albertí, un cop ha adoptat el castellà com a llengua de cultura, no renuncia als referents il·lustrats, com ho confirma l'obra manuscrita sobre Winckelmann.

Pasqual Calbó i Caldés (1752-1817).
Sanefa de l'art de la Música. Maó, saló noble de la casa Vidal des Pla des Monestir.

Goldoni, Metastasio, Gluck i Winckelmann remeten a l'etapa de formació i reconeixement juvenils de Pasqual Calbó a Venècia, Roma i Viena. I evidencien com el seu cosmopolitisme va bategar a Maó i a Menorca, amb ressons històrics variats, al llarg de tota la seva trajectòria. La seva mort el 1817 iniciava el tancament de tot un món, evident a partir de les dècades dels anys vint i trenta. Joan Ramis, a *Varones ilustres de Menorca* —a la llista de subscriptors del qual hi ha el seu germà Joan Calbó i el seu renebot Lluís Tasso—, en garantia la memòria, encarnada en la seva obra pictòrica i en els tractats científics, pels quals ocupa un lloc d'honor dins la cultura menorquina de la Il·lustració.

RETRAT BIOGRÀFIC DEL PINTOR CALBÓ

MIQUEL ÀNGEL PONS POVEDANO
COMISSIONAT ANY CALBÓ 2017

El pintor Calbó va morir de forma inesperada als seixanta-quatre anys a la casa familiar del carrer de s'Arravaleta de Maó el 12 d'abril de 1817. Feia només uns dies el doctor en dret Joan Ramis i Ramis, que recopilava informació per al seu *Varones ilustres de Menorca* (Ramis 1817), li havia donat un qüestionari perquè l'omplís (Hernández Sanz 1912). A la pregunta, «*què títols i quin any los obtingué?*», Calbó va deixar escrit que «*lo any 1774 vaig ser elegit pensionari de S. M. I. Maria Teresa d'Àustria i lo any 1779, elegit dissenyador de la Galeria Imperial de Viena*».

PORT MAHON
1752–1770

Pasqual Josep Bonaventura Calbó i Caldés havia nascut a les 11 de la nit del 24 d'octubre de 1752. Era el petit de quatre germans. A Pasqual li van posar el mateix nom del pare[1] (Sintes 1987). La mare Anna Maria era filla de la maonesa Antònia Orfila Sintes i del valencià de Xàtiva Joan Caldés Català, el qual havia emigrat a Menorca després que la seva ciutat nadiua hagués estat arrasada per les tropes borbòniques durant la Guerra de Successió d'Espanya.

Poques setmanes abans que Pasqual Calbó veiés la llum a Maó s'havien reunit —per primer cop i en secret als jardins del palau de Bellevue de la marquesa de Pompadour— l'ambaixador imperial Wenzel Anton von Kaunitz Rietberg i l'abat François Joachim de Pierre de Bernis. Aquella trobada havia marcat l'inici en el gir de les aliances que finalment es va produir quan Jordi II de la Gran Bretanya, de la dinastia alemanya dels Hannover, va signar la Convenció de Westminster amb Frederic el Gran de Prússia. Tant Maria Teresa d'Àustria com Lluís XV de França es van sentir traïts pels seus respectius aliats i van manar signar el I Tractat de Versalles. Com a recompensa pel bon fruit de les negociacions, el comte Kaunitz va ser ascendit a canceller d'estat imperial i el flamant cardenal de Bernis, a ministre i secretari d'estat d'Afers Estrangers. Sobre el terreny, les conseqüències de la firma del tractat d'aliança van ser la batalla de Menorca —en què el mariscal duc de Richelieu i l'almirall La Gallisonnière van vèncer les tropes britàniques del governador William Blakeney assetjades al castell de Sant Felip—, l'esclat de la Guerra dels Set Anys i la sobirania francesa de l'illa.

1. SINTES suposa l'origen aragonès del pare de Pasqual Calbó arran de l'arribada a Menorca d'una família aragonesa amb el mateix llinatge, amb la qual no s'estableix el parentiu. D'altra banda, el cognom Calbó existeix en terres catalanes peninsulars des d'abans de la conquesta de l'illa.

Pasqual va freqüentar l'estudi de dibuix i pintura que Giuseppe Chiesa Baratti, el vicecònsol del gran ducat de la Toscana a Menorca, tenia a la casa familiar del carrer de Gràcia de Maó. Entre els deixebles del mestre hi havia els seus dos fills, Joan i Josep. Chiesa va deixar constància dels esdeveniments d'aquell temps de joventut: el dibuix de l'església del poble de Sant Lluís en construcció, el de l'enterrament ortodox d'Andreas Spiridoff i el retrat del difunt comte de Lannion. El governador francès no va viure la firma del Tractat de París que va posar fi a la Guerra dels Set Anys i que va suposar la restitució de Menorca a la Gran Bretanya. Aleshores el mestre va pintar una sèrie d'olis que li havia encarregat George Lennox, el coronel del 25è regiment d'infanteria desplegat a l'illa, entre els quals hi havia el de Lady Johnston, l'esposa del governador.

Assessorada pel mestre, la família Calbó, que vivia del comerç marítim, va decidir enviar el fill a estudiar a Itàlia. El pare de Pasqual i el seu germà Joan eren els patrons del bric *Angelica Magdalena* i la germana gran Vicenta s'havia casat amb el mariner genovès Bartomeu Tasso Picaluga. Pasqual també es va acomiadar de la seva neboda Lluïsa i es va embarcar, amb passaport britànic (Andreu *et al.*1986), cap a Gènova.

GÈNOVA
1770

Aquella primavera de 1770 el pintor saxó Anton Raphael Mengs s'havia aturat a l'Accademia Ligustica de Gènova quan tornava cap a Roma després de la seva primera estada a la cort de Madrid. Com que també havia de passar per Florència, Carles III d'Espanya li havia encarregat retratar la família ducal. Eren grans ducs de la Toscana Leopold d'Àustria, segon fill de l'emperadriu Maria Teresa, i la infanta Maria Lluïsa de Borbó.

VENÈCIA
1770-1774

A Venècia, el jove va rebre la protecció del comte genovès Giacomo Durazzo, l'ambaixador de l'Imperi a la Sereníssima República. Durazzo havia conegut el príncep Kaunitz durant la firma del Tractat d'Aquisgrà que va posar fi a la Guerra de Successió d'Àustria. Enviat com a ambaixador de la República de Gènova a la cort de Viena, Durazzo aviat va deixar la carrera diplomàtica i es va dedicar a la música i les arts. Kaunitz el va fer nomenar director dels espectacles de la cort i, juntament amb Johann Willibald von

Gluck, va protagonitzar una de les èpoques més brillants de la història de la música. Fet nomenar pel príncep ambaixador de l'Imperi a Venècia, Durazzo es dedicava a recopilar l'obra del llavors mig oblidat Antonio Vivaldi. El mes de març de Carnaval de 1771 el comte i la seva esposa Ernestine van rebre la visita d'un jove geni de la música, Wolfgang Amadeus Mozart. La seu de l'ambaixada era el Palazzo Loredan del Gran Canal, però els comtes havien adquirit una vil·la a terra ferma. Al Palazzo Durazzo de Mestre, l'*ambasciatore* hi tenia la col·lecció historiada d'art, composta de milers de dibuixos i gravats. El 1772 els comtes hi van rebre la visita del científic Ruggiero Giuseppe Boscovich, a qui van assignar la cambra del germà petit del comte. El retrat de l'abat Girolamo Durazzo era penjat a la paret. En una carta (Leoncini 2012) Boscovich li deia que al costat també hi penjaria aviat el seu retrat, tots dos fets per l'estudiant protegit del comte (Leoncini 2012). Dirigit pel seu tutor, el jove maonès potser va estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts, situada a prop de la plaça de Sant Marc al Fonteghetto de la Farina, i potser va tenir com a mestre algun artista barroc de renom del moment.

El 12 d'abril de 1774 el príncep Kaunitz va enviar a l'emperadriu Maria Teresa una mostra del treball de Calbó que li havia enviat Durazzo (Novotny 1947): «*Je prends la liberté d'envoyer à votre Majesté l'ouvrage de Calbo (...), et qui est réellement au mieux, comme tout ce que fait ce jeune homme qui est plein de génie et de talents*». A la pregunta de Ramis, «*si ha fet alguna pintura qui haja merescut algun premi*», Calbó va respondre que «*no m'he mai exposat a ningun concurs de premi. Los títols los vaig obtenir en vista de mos dissenys i lo any 1774 vaig ser honrat d'una medalla i una capsa de la mencionada M. I. Maria Teresa en gratificació de dos dissenyets* (Hernández Sanz 1912)». A més de la medalla d'or de l'Emperadriu, el jove va rebre una pensió de 600 florins anuals per continuar els estudis a Roma.

ROMA
1774-1778

Pasqual Calbó va arribar a la ciutat pontifícia el 14 de juliol de 1774 i es va dirigir al Palazzo di Firenze, la residència a Roma dels grans ducs de la Toscana. Al palau, hi vivia Giovanni Francesco Brunati, l'agent i arxiver imperial davant la Santa Seu, a qui el príncep Kaunitz havia confiat la tutela del nou pensionat (Sintes 1987). Entre altres missives, Calbó duia dues cartes del comte Durazzo i una lletra de recomanació per al pintor vienès Anton von Maron, instal·lat llavors a la ciutat.

Atesa l'alta consideració del Príncep, l'agent imperial Brunati va assignar a l'estudiant una cambra al costat de la seva, per tenir-ne cura, però també per poder-lo tenir vigilat, perquè Kaunitz no volia que el pensionat es relacionés amb els altres estipendiats de l'Imperi. Brunati li va aconsellar que no lliurés la carta de recomanació a Anton von Maron, no només perquè era el director artístic, sinó perquè a més el Príncep volia que fos Anton Raphael Mengs, i no el seu cunyat i deixeble Maron, qui fos el mestre de Calbó.

Tot i que per als estudis del nu Kaunitz tenia pensada l'Accademia del Campidoglio, el cardenal de Bernis, aleshores ambaixador de França davant la Santa Seu, va intercedir a fi de fer convèncer el Príncep perquè l'estudiant ingressés finalment a l'Accademia di Francia del Palazzo Mancini de la Via del Corso. El Palazzo De Coralis, la seu de l'ambaixada de França a Roma, era a l'altra banda de carrer. Kaunitz preferia l'Acadèmia del Capitoli perquè Mengs n'havia estat professor. D'altra banda, atribuïa mancances de color a les obres del director de *l'Accademia*. Mesos després, el pintor Joseph Marie Vien el va substituir. El nou director va arribar des de París acompanyat del flamant nou guanyador del Premi de Roma, Jacques Louis David.

Calbó no va poder assistir a l'estudi de Mengs. El pintor de Dresden se n'havia tornat a la cort de Madrid. Després de barallar la possibilitat que el retratista romà Pompeo Batoni en fos el mestre, l'estudiant va assistir finalment al taller del pintor filòsof de Viterbo, Domenico Corvi. Corvi havia rebut l'encàrrec de pintar els frescos de multitud d'esglésies i dels palaus de les famílies romanes de més renom: Barberini, Borghese, Doria Pamphilj. El mestre estava ocupat en l'*Ercole sedente* del seu autoretrat, del qual l'estudiant en faria una còpia. En una carta d'aquell estiu dirigida al príncep Kaunitz (Sintes 1987), Calbó li contava com era la seva vida diària: «*due sono gli studi da me sin ora exercitati, la matina il nudo e il giorno le statue antiche nella Accademia di Francia*».

En absència de Mengs, Kaunitz va encomanar al pensionat que fes un dibuix acolorit en cinc peces dels tres grans frescos que el deixeble predilecte de Johann Joachim Winckelmann havia realitzat a Roma: la *Gloria di Sant'Eusebio* de l'església de l'Esquilí, *Il Parnaso* de la Villa Albani, i l'*Allegoria della Historia* del palau del Vaticà.

Alessandro Albani era un home cec de vuitanta anys quan el 1775 Calbó va dibuixar *El Parnàs*. El cardenal havia fet projectar la immensa vil·la de la Via Salaria a l'arquitecte Carlo Marchionni i s'havia sabut

Anton Schranz (1769-1839). *Castell de Sant Felip*. Museu de Menorca. (Dalt)
Atribuït a Martin van Meytens (1695-1770). *Retrat del comte Giacomo Durazzo*. Col·lecció privada, Mònaco. (Enmig)
Francesco Guardi, (1712-1793). *Vista del Palau Loredan de l'Ambaixador del Gran Canal*. Museu Nacional de Gal·les, Cardiff. (Baix)

Anton Raphael Mengs (1728-1779). *El Parnàs*. Roma, Vil·la Albani. (Dalt)
Martin Ferdinand Quadal (1736-1808). *Sala de nus de l'Acadèmia*. Acadèmia de Belles Arts de Viena. (Enmig)
Peter Paul Rubens (1577-1640). *Bòrees arravatant Oritia*. (Baix)

fer amb els serveis de Winckelmann, a qui va contractar com a secretari, bibliotecari i conservador de la seva col·lecció d'art. Arran dels seus coneixements del món grec i llatí, la seva fascinació per les escultures clàssiques, per l'*Apol·lo de Belvedere*, el *Laocoont* i l'*Antínous*, gràcies a la seva participació en les excavacions arqueològiques de Pompeia i Hercula i mitjançant els seus estudis teòrics, Winckelmann s'havia convertit en el pare de la història de l'art i l'arqueologia modernes i en l'artífex d'un nou corrent estètic, el Neoclassicisme. Wickelmann havia intercedit davant el cardenal Albani perquè Mengs hi pintés el fresc del sostre de la *Sala Nobile*.

Un llarg conclave va precedir l'elecció del papa Pius VI, que Calbó va viure al costat de l'agent imperial per als afers religiosos davant de la Santa Seu. Finalment es va obtenir el permís del cardenal Archinto, majordom del palau del Vaticà, perquè el pensionat pogués dibuixar l'*Al·legoria de la Història* de la cambra dels Papirs. Aprofitant l'avinentesa, el jove inquiet va demanar permís a la Sagrada Congregació de l'Índex (Andreu *et al.* 1986) per poder llegir llibres prohibits per l'Església. Se li va permetre consultar obres sobre política, filosofia, matemàtiques, gramàtica, poesia, retòrica, història profana i història eclesiàstica d'autors catòlics, però no se'l va autoritzar a llegir sobre astrologia, superstició o ocultisme ni a consultar Maquiavel ni altres autors de llibres que tractessin assumptes profans, obscens o contra la religió.

La primera obra de Mengs a Roma havia estat el fresc de la *Glòria de Sant Eusebi*. Quan Calbó la va tenir dibuixada a finals de 1777, feia uns mesos que el pintor de la cort havia tornat, greument malalt, de Madrid. Brunati encara va ser a temps de poder concertar una entrevista amb el pintor, a fi que examinés, del fresc original, el dibuix que n'havia fet el pensionat del Príncep.

La condició de *pensionario pittore* privilegiat feia difícil que Pasqual pogués fer vertaderes amistats amb altres estudiants del seu entorn. Mig isolat, ja feia mesos que intentava crear, sense potser acabar-ho d'aconseguir, l'obra de pròpia invenció que li havia encomanat el Príncep. En qualsevol cas, el cert és que, poques setmanes després de l'entrevista amb Mengs, es va constatar un canvi d'actitud en el comportament de Calbó. El fins llavors disciplinat estudiant va mostrar poques normes de conducta i aplicació, fins al punt que el tutor en va informar diligentment al Príncep, qui finalment li va fer comunicar la seva voluntat que es presentés a Viena aquella mateixa tardor de 1778.

VIENA
1778-1780

Apartats cada cop més de les decisions de govern pel corregent de l'Imperi Josep II, tant l'Emperadriu com el Príncep es dedicaven al foment de la cultura i les arts i a embellir els jardins dels seus palaus. Lluny del *Hofburg* de Viena, Maria Teresa havia fet la residència de la família imperial al palau de Schönbrunn. Ara es feia feina en les obres de la glorieta del turó dels jardins posteriors, on també s'erigia la font de Neptú i es col·locaven les quaranta-quatre noves estàtues de marbre.

En una de les petites estances del palau de Schönbrunn, Maria Teresa i Kaunitz s'havien reunit amb Winckelmann quan l'historiador de l'art era de viatge de tornada cap a Roma. Al marge de lliurar-los un despatx del cardenal Albani, Winckelmann va ser consultat sobre els projectes que el Príncep i l'Emperadriu havien previst de realitzar a Viena. Un d'aquests projectes era la fundació de l'Acadèmia de Belles Arts Unificades, de la qual Kaunitz havia assumit el patronatge i Maron havia escrit el pla d'estudis. L'altre, la catalogació de la col·lecció imperial de pintura i la seva ubicació definitiva a les sales del palau de Belvedere. Per a la catalogació de la col·lecció imperial, Winckelmann havia proposat el seu deixeble Christian von Mechel.

Kaunitz vivia al seu palau del raval de Mariahilfe, entre les murades de Viena i el palau de Schönbrunn. Ara tot just feia uns mesos que s'hi havia acabat de remodelar la façana oest i d'afegir les dues ales laterals, els murs i els sostres de les cambres de les quals havien de ser decorats amb pintures al fresc. Al palau de Mariahilfe, el Príncep hi tenia la seva famosa col·lecció d'art. Calbó hi va copiar en vàries tècniques la pintura del *Bòrees raptant Orítia* de Paul Rubens i dos dels seus múltiples retrats, l'oli de Johann Nepomuk Steiner, probablement a partir del gravat de Jacob Matthias Schmutzer, i la litografia de Pietro Antonio Pazzi.

Un cop arribada la calor, la cort es va traslladar com cada estiu al reial lloc de Laxenburg. A finals d'agost de 1779, Kaunitz hi va escriure una carta a Calbó (Andreu *et al.* 1986), *Peintre à Vienne*, en què el convidava a passar-hi unes setmanes a fi que es distragués d'una «*afflizzione, passione di animo*» i «*hipocondria*» —hi deia— que li emboirava la ment i no el deixava treballar. El 19 d'octubre, cinc dies abans del seu vint-i-setè aniversari, el Príncep el va fer nomenar dibuixant de la cort a la Galeria Reial i Imperial d'Art de Belvedere amb un sou anual de 700 florins (Sintes 1987). L'historiador de l'art Christian von Mechel treballava en la catalogació de les obres.

A principis de 1780 el nou dibuixant de la cort va cobrar els dos-cents quaranta dos florins corresponents al pagament del darrer trimestre de la seva pensió, a la qual es va afegir un florí per dia treballat (Sintes 1987). Amb aquests doblers, Pasqual Calbó se'n va tornar a Maó. El mes de novembre d'aquell any moriria l'emperadriu Maria Teresa, però no sense veure culminat el turó del jardí del palau de Schönbrunn amb la *Gloriette*. El pare de Calbó també havia mort durant aquells anys.

MAÓ
1780-1787

Des que Menorca era cobejada per les potències europees occidentals com a punt estratègic, polític i militar, al port de Maó, s'hi desenvolupava una intensa activitat comercial i havia sorgit a la ciutat una nova classe social: la burgesia mercantil. Els nou-rics, alguns amb patent de cors i d'altres instal·lats a l'illa gràcies a les noves polítiques colonials d'immigració, necessitaven naus més modernes per poder comerciar, es feien construir i decorar els nous palaus, es proveïen d'obres d'art i es feien retratar. A Maó hi creixien els ravals, els horts i els jardins. Les Universitats encarregaven retrats dels successius monarques i governadors; les esglésies, retaules, quadres i pintures murals; oficials estrangers, comerciants italians i viatgers britànics del *grand tour*, vistes panoràmiques i encara més retrats en petit format.

Pasqual es va retrobar sentimentalment amb la família a través del dibuix i la pintura. Va retratar la mare, el germà Joan, la germana Vicenta, la cunyada Caterina i la neboda Lluïsa, amb delicadesa i intimisme en els pastels i amb exemplaritat moral en les teles a l'oli. Juntament amb els autoretrats, els retrats familiars van servir de mostra del seu geni i ofici als ulls de les senyores i els prohoms de les puixants famílies maoneses. Les rebia en el saló del pis principal, on havia pintat per a l'ocasió un cel ras de sanefes i garlandes en *trompe l'oeil*.

Aquell nou impuls no es va estroncar, de moment, amb l'arribada de les tropes espanyoles del duc de Crillon i el comte de Cifuentes, que aquesta vegada van assetjar les forces britàniques del governador James Murray al castell de Sant Felip. Gràcies al renom adquirit pels encàrrecs privats —les famílies Poly, Seguí, Taltavull, Vidal, Valls...—, el pintor Calbó va rebre l'encàrrec de les Universitats de Maó i Ciutadella de retratar el nou governador comte de Cifuentes.

Mentre Calbó enllestia l'esbós acolorit per al retrat del nou governador, havien començat a ploure de per totes bandes estampes del que Mengs havia pintat de Carles III a Aranjuez, on s'havien establert les condicions del Tractat de Versalles que reconeixien finalment la Independència dels Estats Units d'Amèrica i la sobirania espanyola de Menorca. Els tractats s'havien firmat al palau del duc de Crillon de la Place de la Concorde de París. Carles III va fer detonar amb dinamita el castell de Sant Felip. Les drassanes de l'illa Pinto del port de Maó van esdevenir arsenal auxiliar del de Cartagena i el primer mercant menorquí va poder salpar cap a les Indies.

AMÈRICA
1787–1790

Pasqual Calbó es va embarcar a finals de maig de 1787 cap al port de l'Havana, a on va arribar el 7 d'agost. Uns dies més tard es va posar a dibuixar algunes vistes de la ciutat. Però mentre dissenyava la primera des de l'altra banda del port, els guardes d'una vileta el van retenir i el van menar davant del governador perquè, «*tenint jo l'aparença d'estranger, havia per força de donar alguna sospita de fer algun plànol de la ciutat*». Tot i que el patró de la nau amb què s'havia embarcat hi va intercedir, el governador el va fer arrestar. Després de dos dies i una nit d'arrest, finalment el va fer alliberar amb la prohibició de no tornar a dibuixar.

Així i tot Calbó va intentar establir-se: «*Vaig fer un memorial demanant llicència al governador per establirme a l'Havana com a pintor retratista, figurista i qualsevol altra cosa justament permesa, però em feren de resposta que no era possible*». Llavors va pensar fer-se frare i oferir els seus serveis al convent de Sant Domingo, però exigia del prior un contracte per escrit, «*el qual havia de contenir a ser jo sols obligat en coses de pintura o que requerien disseny o gust de dibuix, per servei de l'església i del convent*». La comunitat religiosa no va acceptar l'escriptura, per tant «*em som resolt de passar a Nova Orleans*».

A la carta que va escriure al seu germà Joan (Andreu *et al.* 1986), Calbó li deia que el treball que havia fet a l'Havana «*consisteix en alguns borradors de figures vestides a la moda d'esta ciutat*». Malgrat les desgràcies, Calbó va trobar moments per plasmar imatges de la vida festiva del Carib i dels seus venedors de perruques, que s'espolsaven i es comerciaven en grans quantitats per satisfer els aristocràtics gustos capil·lars dels colonitzadors europeus, davant dels ulls admirats dels esclaus negres i criolls.

MAÓ
1790–1817

> «—*Retirat a Maó, què ha ensenyat?*
> »—*Al principi vaig exercitar la pintura sols a temporades per causa de la mia poca salut i enseguida he ensenyat Disseny, Geometria pràctica i Arquitectura civil*». (Hernández Sanz 1912).

En Arribar d'Amèrica, Calbó es va assabentar de la mort recent de Giuseppe Chiesa i la seva dona. La germana Vicenta va morir poc temps després. El rei Carles III també era mort. Francesc II d'Àustria, en canvi, portava al cap la corona imperial des de la mort del seu conco Josep II i la de son pare Leopold II, l'antic gran duc del mestre toscà. La perruca de la seva tia Maria Antonieta va rodolar escapçada per la guillotina.

Mentre els personatges del *grand tour* del pintor Calbó anaven morint, l'aventurer es va establir definitivament a la casa familiar del carrer de s'Arravaleta. Les famílies maoneses que es feien retratar li van encarregar també la decoració dels seus palaus. Al saló de la casa d'Antoni Vidal al carrer Sant Cristòfol (Isabel II) que menava al convent de Sant Francesc, hi va representar en sanefes i envoltades de *putti* les al·legories de la Pintura, l'Escultura, l'Arquitectura, les Matemàtiques, l'Astronomia, la Música, la Literatura i l'Agricultura.

Abans de tombants de segle, el pintor va obrir un estudi per ensenyar dibuix, geometria pràctica i arquitectural civil als joves menestrals, amb la mateixa finalitat que després van tenir els seus tractats didàctics (Hernández Sanz 1912). Quant a la geometria, perquè «*no hi ha quasi ofici en el que el menestral mediant los seus treballs no emprenga operacions que la geometria faciliti*». Els ensenyaments d'arquitectura civil es dirigien «*a los menestrals poc opulents i mediocrement instruïts qui amb dificultat poden comprendre les obres de los millors llibres d'este art*».

Dels oficis i de la vida quotidiana d'aquells joves, Calbó en va fer una gran quantitat de dibuixos i aquarel·les durant les seves sortides a l'aire lliure: dones filant, emblancant, formatjant, fent porquejades, duent coques al forn o amb senalles de pa, de fruita i de verdura, dones endiumenjades i dones cercant-se les puces; manobres i picapedrers, pagesos llaurant, batent, pesant i premsant raïm, pescadors pregonant la mercaderia, mariscadors, jutges i macers. En el dibuix dels jugadors de cartes, el mestre hi apareixia de cap de taula i serè en un ambient quotidià després d'una vida atzarosa.

El Tractat d'Amiens va concloure el darrer període de tres anys de domini britànic de Menorca durant les guerres napoleòniques de Lord Nelson. Es tornava a repetir una escena que ja havia esdevingut habitual. Ara era el general Claphone qui cedia l'illa al capità general Miquel de Vives Feliu. Mentre a París Jacques Louis David coronava l'emperador Napoleó en la seva pintura, Calbó va tornar idealment al continent i, de la mitologia grega, en va prendre el motiu del rapte: el rapte d'Europa del cel ras de la casa del carrer d'en Deià i el rapte d'Orítia de Rubens d'un dels tres cel rasos de les estances principals de la casa que la família dels Ladico posseïa a la plaça del Príncep.
Calbó va passar moltes estones escrivint i dibuixant les figures per il·lustrar els seus disset tractats científics, que tenia pensat fer imprimir i publicar. Mentrestant els tenia desats en un calaix de la còmoda (Hernández Sanz 1925) en l'alcova del seu estudi, on també hi havia estotjat cartes, salconduits i passaports, apunts fets durant els viatges, vistes de l'illa, del port i del castell de Sant Felip, esbossos de quadres i retaules, dissenys de mobiliari i altres dibuixos, gravats, pastels i aquarel·les pròpies i d'altres autors que formaven part de la seva col·lecció. A les parets del primer pis, entre retrats familiars, sibil·les i heròdies, hi penjava l'oli de la *Festa en el riu Pla*, durant la qual una gernació de maonesos celebrava el Carnaval a l'altra banda del port.

A Calbó li va sobrevenir una paràlisi de les dues mans que li va impedir poder dibuixar i pintar durant els darrers anys. Al seu entorn, els esdeveniments de la vida familiar s'anaven succeint de forma continuada: les noces de la neboda Lluïsa i del nebot Lluís i els naixements d'Eulàlia, Miquel, Vicenta, Bartomeu i Guillem. Ningú no s'esperava la seva mort sobtada. Feia poc temps havia rebut la visita de Joan Ramis al seu estudi. El pintor Calbó va morir en el seu llit salomònic de domàs carmesí. Entre les seves obres religioses hi havia el retaule de la capella del lloc de s'Aranjassa, on la gent del poble des Mercadal anava en pelegrinatge a demanar a la Mare de Déu, a Santa Eulàlia i als altres sants que plogués.

SISTEMATITZACIÓ DE L'OBRA PICTÒRICA DE PASQUAL CALBÓ

GUILLEM SINTES ESPASA
HISTORIADOR, MEMBRE DE L'IME.

Han passat molts anys des que Hernández Sanz li va dedicar una sèrie d'articles a la *Revista de Menorca* (1912 i 1925); articles que donaven a conèixer l'artista i la seva obra, tant pictòrica com didàctica. Aquests estudis es van reflectir en tres exposicions: «Exposición de Dibujos y Pinturas del s. XVIII» (1942); «Exposición monográfica sobre el Puerto de Mahón» (1956); i «Exposición monográfica sobre la Mujer Menorquina» (1959), a on Calbó hi va ser ben present. Menys anys han passat, però, del magnífic article de n'Alexandre Cirici i Pellicer a la revista *Serra d'Or* (1964) titulat «Pasqual Calbó, pintor setcentista menorquí», que sense dubte ha marcat les pautes per a la investigació i l'anàlisi de la seva obra.

Després d'aquests treballs, encara han sortit publicats, quasi bé en el mateix moment, una memòria de llicenciatura titulada *Pascual Calbo Caldés. Un pintor menorquín en la Europa Ilustrada* (1986) de Maria Sintes y de Olivar, i el catàleg de l'exposició de l'any 1986 «Pasqual Calbó, la pintura cosmopolita del XVIII» de C. Andreu Adame, A. Hernández Gómez i G. Sintes Espasa. Més recentment, a part de diversos articles en premsa, de major o menor entitat, esmentaríem l'anàlisi de la seva obra incorporada a *l'Enciclopèdia de Menorca* l'any 2004.

Si volguéssim posar un fil conductor a tots els articles i estudis que s'han esmentat, tots coincidiríem en que Calbó va ser un típic representant del moment històric, des de la Il·lustració (*Aufklärung*, segons Cirici) fins al preromanticisme. La seva posició davant la vida va tenir la duplicitat que trobem en tants dels seus contemporanis, embrancats en la puritat clàssica per convenciment però forçosament romàntics en el seu món personal. Aquesta posició la podem observar a través de detalls que s'han pogut notar a la seva biografia. Un altre aspecte que convé clarificar és que es tracta d'un pintor irregular, les seves virtuts i els defectes es troben dispersos i a la vegada són coexistents en cadascun dels temes i les tècniques amb les que treballa, així arriba a ser un gran dominador de la tècnica, un excel·lent dibuixant i mestre de l'oli.

Hem volgut dividir l'obra i la temàtica de Pasqual Calbó en cinc grans apartats: el primer englobaria la seva important etapa de formació (1770-1778); el segon l'experiència com a dibuixant de la cort de Viena (1778-1780); seguit de la primera tornada a Menorca (1780-1787); l'etapa que s'ha anomenat de l'«exotisme americà» (1787-1790); i per acabar, el retorn definitiu a l'illa (1790-1812), caracteritzat aquest darrer: per la ruptura amb la norma neoclàssica, per la feina docent i per la pintura decorativa. Els darrers anys de la seva vida van ser d'inactivitat a causa de la malaltia que acabà amb el seu traspàs el 1817.

ETAPA DE FORMACIÓ (1770-1778)

S'ha vist a l'apartat biogràfic com Calbó des de jove havia freqüentat el taller de pintura que Giuseppe Chiesa tenia obert a Maó, allà on vivia, al Camí Vell de Gràcia (A.H.M., F-27). El mestre coneixedor de les grans aptituds artístiques que tenia el seu alumne, havia aconsellat a la seva família d'enviar-lo a Itàlia a fer el *grand tour,* per aprendre les fonts de l'art en boga a l'època i poder, així, continuar la seva formació acadèmica.

El moment de la seva partida va ser devers el 16 de febrer de l'any 1770, quan el governador de Menorca Johnston li lliurava un passaport al seu favor com a súbdit de Sa Majestat Britànica. Quan es va embarcar cap a Gènova, Calbó tenia 17 anys. Arribats a aquest punt ens podem preguntar: què devia haver après Calbó del seu primer mestre? Sens dubte la minuciositat i l'objectivitat en el retrat, i el gust i la fidelitat en la representació de la indumentària. Per açò no és gens estrany que el seu destí fos Venècia, perquè va ser allà on Chiesa havia perfeccionat i millorat la seva tècnica abans de partir cap a Nàpols, on continuà amb el seu aprenentatge.

La pintura de l'època a Venècia ve marcada per dues tendències clarament enfrontades: una, la conservadora, que intentava cercar exemples en l'art venecià del Renaixement deixant de banda el Barroc; i l'altra, interessada en servir a una clientela fàcil, sobre la que havia bolcat el gust contemporani; sense deixar de banda els seguidors de les escenes de gènere de Pietro Longhi (1702-1785), atents sempre en captar l'ambient i la fisonomia d'una societat que estava a punt de desaparèixer.

En aquesta etapa veneciana de quatre anys, Calbó va gaudir de la protecció del mecenes de les arts i ambaixador de l'Imperi austríac, Giacomo Durazzo. Desconeixem com va poder establir contacte amb ell –per ventura portava alguna carta de recomanació del seu mestre, ja que no podem oblidar que Chiesa era també vicecònsol de la Toscana a Menorca, i en aquell temps tant la Toscana com Venècia eren governades per la mateixa família regnant. En tot cas, gràcies la seva mediació, pot entrar a estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts veneciana. Acadèmia formada per trentasis professors, entre els quals cada any se n'escollien quatre per impartir els ensenyaments de figura, retrat, paisatge i escultura; a més, quan Calbó entrà, feia 2 anys que havia augmentat l'oferta de les ensenyances referents a l'estudi de la perspectiva i l'arquitectura. Allà coneix l'obra dels artistes venecians vinculats a

les tendències conservadores de la pintura del moment com els deixebles de Tiepolo (1696-1770) i Guardi (1712-1793), mestres de grans composicions i de figures de temàtica religiosa, històrica i mitològica. Altres com Rosalba Carriera (1675-1757) i Alessandro Longhi (1733-1813) eren els mestres del gènere del retrat. Sense oblidar els vedutistes com Luca Carlevarijs (1663-1730), Antonio Canal (1697-1768), Francesco Guardi (1712-1793) i Bernardo Bellotto (1721-1780). Calbó traslladà a les perspectives del port de Maó –i especialment a les representades a la *Festa en el Riu Pla*– els tractaments que aquests artistes vedutistes havien fet dels canals de Venècia. Sabem que, a part de conèixer i estudiar l'obra d'aquests mestres venecians, també la va copiar: tenim constància de la còpia d'almenys una obra de Tiepolo (*Agaar al desert*) que l'any 1925 era en possessió de la família del pintor, i que actualment està desapareguda.

També sabem que durant la seva etapa veneciana pinta un retrat de l'abat Girolamo Durazzo, germà de l'ambaixador tutor Giacomo –es coneix un gravat de Francesco Guascone fet a partir de l'oli de Calbó (Leoncini 2012: 24)– i molt probablement també retrata el científic raguseu Ruggero Giuseppe Boscovich, el compositor Johann Willibald von Gluck i el dramaturg i llibretista Pietro Metastasio.

A un document únic de la col·lecció Vidal del Rafalet, una mena de qüestionari que li adreçà Joan Ramis i Ramis a Calbó poc abans de morir aquest i que li servirà a Ramis per escriure l'entrada referent a Calbó al seu llibre *Varones Ilustres de Menorca* (Maó, 1817), respon el pintor, a la pregunta sobre si ha creat alguna pintura que hagi merescut algun premi: «No me he may exposat a ningun concurs de premi. Los antedits títols los vatx obtenir en vista de mos diseñs. Y lo any 1774 vatx ser honrat amb una medalla y una capsa de la mencionada M.I. Maria Teresa, en gratificació de dos diseñets». La tramesa per part de Durazzo a la cort de Viena de dos dissenys dels que en desconeixem la temàtica, va suposar per Calbó, a més de la gratificació esmentada, la concessió d'una beca de sis-cents florins per continuar amb els seus estudis a Roma. A partir d'aquest moment va poder comptar amb la protecció i estimació del canceller príncep Kaunitz de Rietberg que, tal com acostumava a fer amb els pensionats de l'Imperi, va voler dirigir la seva formació artística des de Viena.

Roma era encara el centre de les idees artístiques però els grans encàrrecs per part de les esglésies, els cardenals i el pontífexs havien disminuït. A partir d'aquell moment, els encàrrecs d'aquests prohoms coexisteixen amb els d'una clientela especialment significativa, amb un considerable poder adquisitiu, comitents que esdevenen autèntics inversors en obres d'art. Seran aquests, estrangers i burgesos, residents i visitants, els que fomentaran el petit i mitjà encàrrec: des del retrat al quadre d'història, passant pel paisatge o la visió arqueològica sense deixar de banda la còpia dels grans mestres. El col·leccionisme estranger, fomentat pels viatgers que viuen delectant-se a Roma, ha de menester un tipus de pintura de petit format fàcilment transportable i que, a la vegada, vagi en consonància amb preus reduïts. El camí del Neoclassicisme el recorreran de forma vertiginosa artistes com ara Mengs (1728-1779), de la mà de Winckelmann (1717-1768), sense oblidar Batoni (1708-1787), el veritable i únic director d'escena a Roma. Els retrats tant de Mengs com de Batoni, seran tant sol·licitats pels visitants com les *vedutes* arqueològiques del piacentí Giovanni Panini (1691-1765) o els paisatges arcàdics tenyits de melangia d'Andrea Locatelli (1695-1741). L'any 1761 marca el final d'una època i Winckelmann, com a bon teòric, s'apressà a proclamar que Mengs arribava per salvar l'art modern amb *El Parnàs* de Vil·la Albani, que marcà el «naixement» del Neoclassicisme. Batoni encara es resisteix a perdre la seva influència i només falten vint-i-tres anys perquè David (1748-1825) pinti el seu *Jurament dels Horacis,* mentre el jove Cades (1750-1799) obre les esperances de l'art romàntic.

L'arribada de Calbó a Roma, el 14 de juliol de 1774 va coincidir amb aquest esclat de classicisme on Mengs n'era una de les figures capdavanteres, cosa que animà el seu protector a iniciar-lo cap a aquests idearis. El príncep Kaunitz havia donat a l'agent imperial Brunati instruccions clares i precises referides tant als estudis com a la seva estada. De fet, es va allotjar al Palau de Florència de Roma, la seva pròpia residència, juntament amb els altres pensionats però separat en els estudis d'aquests; a més volia que fos deixeble del pintor Anton Rafael Mengs. Però davant la impossibilitat del seu mestratge -Mengs havia estat cridat a la cort d'Espanya- l'agent imperial, com a alternativa, va proposar que fos deixeble de Pompeo Batoni. Aquesta vegada el desig tampoc va poder ser acomplert i va ser un altre artista instal·lat a Roma, Domenico Corvi (1721-1803), qui a proposta també del seu tutor, malgrat el disgust inicial de Kaunitz, li va fer de mestre.

En una carta (Sintes y de Olivar 1987: 89) que dirigeix Brunati a Kaunitz el 10 d'agost, afirma que si se li pot retreure una mancança a Corvi seria el fet de «non essere troppo felice nel colorito» i proposa que Calbó perfeccioni primer el dibuix al taller de Corvi i després aprengui la «vivezza del colorito» copiant i estudiant les pintures de Rafael, Guido Reni, Correg-

G. Chiesa. *Retrat de Vicenç Albertí*, 1776. Menorca, Col·lecció Jero Taltavull.
G. Chiesa. *Retrat de Rita Albertí*, 1776. Menorca, Col·lecció Jero Taltavull.

gio, Tiziano, Van Dyck, Rubens, Poussin i, sobretot, les obres de Mengs, tal com insistia el Príncep. Una vegada conegués les tècniques del dibuix rebudes per Corvi, Brunati proposava, també, que Calbó aprengués a barrejar colors a l'escola de pintura de Pompeo Batoni. En una carta adreçada per Calbó a Kaunitz tres dies més tard (Sintes y de Olivar 1987: 91), el pensionat afirmava que dues eren les feines a les quals s'aplicava cada dia: «La matina il nudo i il giorno le statue antiche dell'Accademia di Francia».

En una altra carta del 31 d'agost (Sintes y de Olivar 1987: 91) dirigida per Brunati a Kaunitz, es torna a fer al·lusió a Calbó quan s'indica que «continua ad applicarsi al disegno sopra l'antico» i que el mestre Corvi el considera capacitat per poder copiar la pintura de Rafael i de Miquel Àngel al Vaticà. Per poder dibuixar les pintures d'aquests grans mestres, Brunati havia sol·licitat la corresponent autorització a monsenyor Giovanni Archinto, majordom dels palaus del Vaticà.

La devoció de Kaunitz per Mengs era tal que el primer treball que encarregà a Calbó va ser la còpia del fresc que havia pintat l'any 1761 a la Vil·la Albani, *El Parnàs* —pintura que com s'ha indicat marcava l'inici del moviment neoclàssic. Va haver d'interrompre la feina per les inclemències de l'hivern romà, i, mentre esperava una millora climatològica, tal com va informar Brunati, va fer una còpia de la *Madonna* de Domenico Corvi. A la fi, *El Parnàs* de Vil·la Albani va poder ser acabat i tramès a Viena la primavera de 1775.

L'estiu d'aquest mateix any, Calbó va fer diferents dibuixos de la Fontana di Trevi que també varen ser enviats a principis de setembre. Un altre encàrrec que va rebre va ser la còpia de l'*Al·legoria de la Història*, un altre treball de Mengs, que va començar el mes d'octubre de 1774 i va acabar a finals de febrer de 1776. Calbó en fa fer cinc reproduccions, a més del disseny de l'arquitectura de la cambra, per pròpia iniciativa. Les còpies varen arribar a Viena el mes d'abril de 1776 i van ser rebudes per Kaunitz amb total satisfacció. Desconeixem si encara es conserven.

D'aquest període de formació s'han localitzat a Menorca: un dibuix que es conserva a Ca n'Oliver, és un estudi de cap humà que recorda un dibuix de Bartolomeo Passerotti (1529-1592) (cat. 2); el quadre a l'oli sobre planxa de la *Sibil·la Pèrsica* còpia del *Domenichino* (cat. 8); sense oblidar-nos de les peces conservades al Museu de Menorca: l'aiguatinta que representa les Sibil·les, còpia de la lluneta anomenada "de les Sibil·les i Profetes" de la capella Chigi (1511) a l'església de santa Maria Della Pace de Roma obra de Rafael Sanzio (cat. 7), la còpia del *Sagrat Cor de Jesús,* obra de Pompeo Batoni, l'original del qual es troba a l'església del Gesú a Roma, (cat. 9) o una *veduta* arqueològica, a l'aquarel·la, que recorda els treballs de Giovanni Panini (cat. 11). També es conserven dos exemplars que podem trobar a la col·lecció Pons Olives: el primer és un dibuix a llapis d'un estudi del cap humà signat a Roma l'any 1776 i que recorda al cap de sant Pere, personatge que es troba al costat dret de l'altar a la composició *Disputa del SS. MM. Sagrament* que es troba a la Stanza della Segnatura, obra de Rafael Sanzio (cat. 4); el segon és un paisatge agradablement arcàdic, una aquarel·la que recorda els treballs d'Andrea Locatelli (cat. 10). També d'aquesta època serien dos autoretrats del pintor, un dibuix conservat a Ca n'Oliver (cat. 1) i l'autoretrat del Museu de Menorca realitzat a l'oli sobre planxa de ferro estanyada (cat. 5). Ambdós són de concepció molt pura en els contorns i el modelat, rics en expressió, i són semblants, també, a certs estudis i autoretrats de Mengs. També, el camafeu amb l'autoretrat del pintor (col·lecció Consell Insular de Menorca), oli sobre ivori, que anava embolicat en un paper que posa: «Retrato de Pasqual Calbo de edat de 22 anys...» Al seu revers, d'argent, porta gravades amb lletres capitals: «P*C» (cat. 6).

Tornant a Roma, en una carta posterior, es comunica la recepció d'una altra *Sibil·la* i d'un *l'Heròdies*, totes dues de Domenichino. Després de la recepció d'aquestes obres, Kaunitz proposa que Calbó copiï un altre treball de Mengs: el fresc de la *Glòria de Sant Eusebi* a l'església del mateix nom. El dibuix d'aquesta composició, segons informava Brunati, estava enllestit el mes de novembre de l'any 1777 i abans d'enviar-lo a Viena, Brunati va voler donar una sorpresa a Calbó oferint-li l'oportunitat de poder mostrar la seva còpia a l'autor de l'original. Mengs havia retornat a Roma, molt derrotat de la seva estada a Madrid, i quan va veure la feina que havia fet Calbó, la va lloar tot dient que li recordava als seus treballs de vint anys enrere, va agrair l'atenció que havien tingut amb la seva persona i va voler que transmetessin la seva admiració al Príncep. La còpia de la *Caça de Diana* del Domenichino, enllestida després del dibuix de l'obra de Mengs, va ser enviada a Viena l'estiu de 1778.

Les característiques de la formació de l'etapa romana de Calbó no tenen res d'extraordinari, però sí que van servir, igual que la seva etapa veneciana, per descobrir el geni i el gran talent que tenia com a dibuixant i pintor; era un artista en formació, per tant, calia continuar i perfeccionar els estudis. El príncep Kaunitz havia fet tots els possibles perquè la formació romana del seu protegit fos neoclàssica, com ho demostraven les seves instruccions acadèmiques i els encàrrecs que feia. Així, la condició particular del seu aprenentatge, amb una formació innovadora en comparació amb la de la resta dels pensionats, era molt més estricta i controlada que la dels seus companys, fet que l'impossibilitava realitzar treballs de la seva pròpia creació. Això provocà que Calbó no tingués gaires amics a la ciutat. Una de les poques amistats de les quals va poder gaudir va ser la del menorquí Francesc Seguí Valls (1752-1819), fill major de l'incombustible Francesc Seguí Sintes, assessor de la Reial Governació, que l'any 1776 es trobava a Roma –tenia vint-i-cinc anys, els mateixos que Calbó, i era casat amb la filla segona del seu mestre menorquí Chiesa, Margalida. Però la partida forçada dels seus amics va incrementar l'aïllament personal del pensionat menorquí, fet que motivà un canvi d'actitud, potser també influenciat per l'entrevista amb Mengs. És a dir, el fins llavors treballador i disciplinat aprenent, manifestava, segons paraules de Brunati a Kaunitz (Sintes y de Olivar 1987: 98): «poca regla en la seva conducta i menys encara en la seva aplicació». Una vegada passat l'estiu, Calbó va ser instat perquè es preparés per partir cap a Viena.

DIBUIXANT DE LA CORT DE VIENA (1778-1780)

L'arribada a Viena suposa un període estrany de quasi un any del què no en tenim moltes notícies. El que sí es pot datar d'aquest període és la còpia a l'aquarel·la del quadre de Rubens *Bòrees arravatant Oritia,* quadre que formava part de la col·lecció particular del príncep Kaunitz –d'aquest quadre, n'existeix una aquarel·la a la col·lecció Jero Taltavull (cat. 12). Aquest fet ens fa suposar que Calbó era hostatge del Príncep o que visitava molt sovint el palau de Mariahilfe, perquè és conegut l'encàrrec de copiar a l'oli dos dels retrats del Príncep que es trobaven al palau: un era l'oli de Johan Nepomuk Steiner i l'altre una litografia de Pietro Antonio Pazzi.

Fins el mes d'octubre de 1779, no es va presentar el comte Rosemberg, cap de la Tresoreria Reial, amb la sol·licitud del plàcet de l'Emperadriu pel nomenament de Pasqual Calbó com a dibuixant de la cort, amb un sou de set-cents florins i dret a habitació al Palau de Belvedere. S'ha cregut que en aquesta època va portar a terme retrats de la família imperial i d'alguns nobles cortesans però no s'ha pogut comprovar; tal vegada d'aquesta època –encara que podrien ser de la seva etapa veneciana- son el quadret de la col·lecció Vidal d'es Pla des Monestir *Retrat de l'Emperadriu Maria Teresa en* oli sobre planxa de coure (cat. 13) i l'oli sobre tela de l'antiga col·lecció de Mª Rosa Codina que representa una cortesana –avui desaparegut.

Les principals conclusions que volem fer notar, tant de la seva etapa veneciana com de la romana i de l'estada a la cort, són que Calbó va viure els inicis del projecte col·leccionista: primer el de Durazzo a Venècia i després el de l'Albertina a Viena. El mètode de treball per a la formació de les dues col·leccions de gravats era el mateix: recull de gravats preexistents i dibuix de pintures per ser gravades amb posterioritat. Així, el col·leccionisme va ser el motiu principal pel qual el Príncep encarregà a Calbó la copia de quadres dels grans mestres o les còpies dels frescos de Mengs (*El Parnàs*, *La Glòria de Sant Eusebi* o *La Al·legoria de la Història*). De fet, es pretenia tenir un coneixement enciclopèdic, una història general de la pintura, a partir de còpies i gravats. Les col·leccions estaven disposades seguint els mateixos criteris que es van seguir per a la col·lecció de la Galeria Imperial de Belvedere (obres ordenades cronològicament, per autors i per escoles), catalogada per Christian von Mechel (1781), projecte que va supervisar Kaunitz personalment.

Però és clar que aquests mètodes de treball limitaven la seva evolució natural com a pintor i va expressar el seu desig d'abandonar la cort. El príncep Kaunitz encara li adreçà una carta en to paternal convidant-lo a passar a la residència de Laxemburg, però no el va arribar a convèncer. Va pregar poder sortir cap a la seva terra i obtingué el vist i plau mitjançant un salconduit el mes de març de 1780. Sabem que el mes de juny el pintor ja es trobava a Menorca gràcies a una carta escrita des d'Alaior pel seu amic el doctor Sastre.

MENORCA 1780-1787. PRIMERA ÈPOCA

Quan Calbó arribà a Menorca tenia 28 anys; l'illa continuava ocupada pels anglesos, el seu primer mestre vivia encara a Maó –tenia seixanta anys– i de ben segur que devien reprendre el contacte i encara devien debatre sobre pintura. Estar entre amics li servirà per poder oblidar els fets que l'havien apartat, en certa manera, del gust per la pintura. I serà a partir d'aquest moment, quan podrem notar una evolució en els seus dissenys: si bé en el seu període d'aprenentatge es forma, i en certa manera, triomfa dins la direcció del classicisme normatiu, el Neoclassicisme que el seguirà és molt més exigent en el despullament, la severitat i la purificació de les formes. L'obra de Calbó, com la de Mengs, no té la rigidesa polida d'un David, per exemple, i, en canvi, apareixen sovint formes panxudes i volutes que perpetuen la pompa barroca corresponent al que es sol anomenar «estil Lluís XVI».

Medalla commemorativa que va rebre Pasqual Calbó de l'emperadriu Maria Teresa, 1774. Maó, Museu de Menorca. (Dalt)
Pasqual Calbó. *Estudi de cap humà*, 1776. Menorca, Col·lecció Pons Olives. (Baix)

Encara seguint amb els criteris de la teatralitat i sumptuositat del classicisme normatiu, pinta els dos grans quadres a l'oli (col·lecció Consell Insular de Menorca –cat. 14 i 17) de la sèrie de retrats familiars, interessantíssims també gràcies a què se'n conserven els esbossos al pastel dels personatges que hi són retratats (cat. 15, 16, 18, 19 i 21). Si analitzem l'esplèndida sèrie de retrats de la família Seguí Poly, la captació de la personalitat que fa dels personatges retratats, el gust i la minuciositat per la indumentària, fa que totes siguin peces de gran interès: *Retrat de Llorenç Poly* (cat. 26), *Retrat d'Eulàlia Poly i Taltavull* (cat. 25), *Retrat de Francesc Seguí Sintes* (cat. 29) (tots en dipòsit al Museu de Menorca), *Retrat de d'Àngela Seguí i Poly* (cat. 44), *Retrat de Gabriel Seguí i Valls* o el *Retrat d'Antoni Seguí i Valls*. Són exemples ben vius de retrats plenament neoclàssics. Igual que els anteriors, encara que molt més severs, pintà el retrat del seu amic i Comanador dels Canonges Regulars de l'Orde de Sant Antoni Rev. Jaume Llambias o el retrat de D. Antoni Vidal i Seguí (cat. 43). En tots els casos, els models segueixen un sistema de convencions en el qual els gestos, els accessoris i els objectes representats, segons un esquema determinat, estan carregats d'un fort component simbòlic que identifica els personatges. La composició d'aquests retrats pretén presentar el personatge d'una forma determinada, generalment favorable als ulls de l'espectador i, per açò, es serveix de les millors vestimentes. Una passa endavant en el tractament d'aquest gènere són els dos retrats dels germans Francesc i Antònia Paulí i Soliveret (col·lecció Pons Olives), de l'any 1781, en els quals abandona la severitat de la ideologia neoclàssica per anunciar un nou estil (cat. 27 i 28).

Quan tracta el retrat oficial, Calbó segueix les pautes usuals en aquest tipus de representacions, per ventura també imposades per l'encàrrec, com és el cas del retrat del comte de Cifuentes, i totes les versions que es conserven d'aquest.

ETAPA DE L'EXOTISME AMERICÀ (1787-1790)

El mes de juny de 1787, no sabem molt bé per què —podem suposar que tindria la necessitat de cercar noves fonts d'inspiració—, Pasqual Calbó marxa de Menorca. Aquest període de només tres anys coincideix amb l'abandó de l'estil desenvolupat en períodes anteriors i amb la decisió d'establir-se com a paisatgista a l'Havana. Però un seguit de contratemps, que s'han vist a la seva biografia, el van dur a Nova Orleans, primer, i a Santo Domingo, més tard. Els documents ens diuen que en totes aquestes estades treballava al servei del rei de França, sense especificar en què consistia aquest servei i com hi havia accedit.

D'aquesta etapa cal esmentar els quadres *Ball de negres* –dues versions, una d'elles a l'oli i l'altre al guaix— (col·lecció Montañés Albertí –cat. 33 i 34); *El venedor de perruques a Santo Domingo* (col·lecció Museu de Menorca –cat. 35) i un tercer quadre no localitzat titulat *Perruqueria de negres*. Aquestes pintures, a part de ser de gran bellesa, representen un gran avanç en la seva obra, que s'aproxima a l'exotisme americà que havia de triomfar a Europa un segle més tard. En aquest sentit, Alexandre Cirici afirma que aquestes pintures són, per la data: «obres extraordinàriament avançades pel seu temps, presagi del paisatgisme que tot just començava a Anglaterra amb Old Crome (disset anys més jove que ell). Per tant, aquest només tenia una vintena d'anys quan Calbó ja feia feina a Amèrica, i prefiguració molt més avançada encara, del futur exotisme americà del qual obriria la porta la literatura de Chateubriand (...)».

EL RETORN A MENORCA (1790-1812)

L'any 1790 marcà el retorn definitiu del pintor a l'illa. D'aquesta època, es conserva una sèrie molt interessant de dibuixos a ploma sobre oficis de l'època de gran interès etnogràfic –pesant raïm, premsant raïm, mariscadors, la sega, picapedrers, mestres de cases, etcètera–, que va tenir un èxit extraordinari, tal com ho demostra el fet que es varen fer còpies acolorides, difoses a través de cartilles il·lustrades durant el segle XIX (cat. 36).

No ens podem oblidar d'altres quadres de temàtica costumista, entre els que destaca el quadre a l'oli i el corresponent esbós de *Festa en el Riu Pla* (1796 c.a.) que ens presenta una festa popular dels darrers dies de Carnaval amb gent que menja i beu, músics que toquen guitarres i bandúrries, balladors de fandango i gent que desembarca, tot això amb la façana de la ciutat de Maó entre boirines. Malgrat que és una festa, el quadre no ens transmet sensació d'alegria sinó més aviat d'una certa melangia, com a moltes escenes galants de principis de segle XVIII (cat. 45).

També d'aquesta època és la magnífica aquarel·la *Els jugadors de cartes* que ens mostra un grup de jugadors al voltant d'una taula, parlant i jugant a cartes. Hernández Sanz en el seu article de l'any 1925 va voler veure representat el propi pintor com: «la figura que es troba més a prop de la llum» (cat. 41).

És també aquest el període de recopilació dels diversos tractats que havia utilitzat pels seus estudi i que, tal com ell indica, anaven dirigits en gran mesura als menestrals menorquins i la seva formació. L'anàlisi d'aquesta obra es pot veure a l'apartat corresponent del catàleg.

Un altre tipus de pintura que desenvolupa és la pintura de gran format, entre les que destacaríem: el retaule per la capella de s'Aranjassa (col·lecció Ateneu de Maó) i la pintura decorativa. El retaule per aquesta capella privada, que degué pintar entre els anys 1793 i 1794, va ser encarregat per la família del negociant Llorenç Poly (cat. 46).

La pintura decorativa és creada per als sostres d'algunes sales principals de les cases de la burgesia mercantil de Maó, que veurà el seu esplendor, tant econòmic com social, des de finals del segle XVIII fins mitjans segle XIX. La tècnica de l'escenografia estudiada per Calbó en la seva etapa romana i el fet d'haver copiat aquest tipus de decoracions, el varen ajudar molt en l'execució d'aquestes obres. Els motius són diversos: des de la simple decoració geomètrica vegetal amb garlandes clàssiques (casa familiar del pintor, s'Arravaleta, 29 [49]) a altres de representació més complexa, com ara l'exaltació de les ciències i de les arts com a elements inseparables de l'ésser humà o la incorporació plàstica de passatges escrits per autors clàssics, tot això seguint un ideari marcat per les idees enciclopedistes franceses. Exemple d'aquest ideari són les representacions de les sanefes del saló de la casa número 21 del carrer d'Isabel II (cat. 48-52), portades a terme entre els anys 1800 i 1805 i realitzades en grisalla amb el següent ordre de representació: al costat nord (d'esquerra a dreta), *l'Escultura*, la *Pintura* i *l'Arquitectura*; al costat sud (seguint el mateix ordre), *l'Astronomia*, la *Música* i la *Literatura*; al costat est, les *Matemàtiques*; i al costat oest, *l'Agricultura*.

Un altre exemple és la casa número 9 de la plaça del Príncep, feina desenvolupada devers l'any 1809. Calbó decora tres habitacions amb pintures a l'oli: la primera amb una representació de la deessa Juno i el déu Èol, escenificant un passatge de *l'Eneida* de Virgili (cat. 54); en la segona una al·legoria en la que conflueixen diferents déus del Panteó clàssic i que representa l'elecció que ha de fer l'home entre la saviesa que aporten les arts i el poder i la riquesa (cat. 56); i la tercera està decorada amb un tema prou conegut pel pintor: El Bòrees arravatant Oritia (cat. 55), tema explicat per Ovidi a *Les Metamorfosis* i que, com s'ha dit, va copiar per primera vegada del quadre de Rubens propietat del príncep Kaunitz.

Valorar amb poques paraules la pintura d'en Pasqual Calbó se'ns fa difícil: podem dir que la formació rebuda va ser molt bona gràcies a l'oportunitat que va tenir de poder copiar i estudiar els grans mestres, la qual cosa és palesa en el gran domini de la tècnica i del dibuix. Per altra banda, el seu estil, en un primer moment, és el característic de l'època que li va tocar viure, marcada pel retrobament de les fonts clàssiques, i molt accentuada en una comunitat petita com és Menorca; així que devia ser difícil poder desenvolupar un discurs estètic com el que havia après. Per tant, no ens hem d'estranyar que l'experiència americana signifiqui el trencament amb les normes clàssiques, normes que havia intentat rompre ja en alguns retrats —el dels germans Paulí Soliveret, per exemple. Per açò, el seu retorn a l'illa suposa un alliberament per Calbó, perquè pot tirar endavant tant amb treballs desenvolupats segons criteris clàssics com amb altres en els quals són reflectides les corrents de pensament més modernes.

Els exemples més clarificadors del que hem exposat els trobem en el tractament clàssic que dóna al retaule de s'Aranjassa, per exemple, que sembla una regressió estilística si la comparem amb els treballs de la curta etapa americana. Amb aquesta pintura, Calbó torna als valors estilístics del Neoclassicisme, però, a la vegada, un any després, és capaç de decorar el saló de la casa número 21 de l'actual carrer d'Isabel II amb una mescla de les arts del «quadrívium» medieval i les arts tècniques i mecàniques (arquitectura i agricultura). Aquest fet ens demostra el que s'esmentava un poc més amunt: que a partir de l'època americana va rompre amb l'ideari del Neoclassicisme i es va atrevir a reprendre el camí cap a un Romanticisme, tal com assenyala Cirici a l'article que s'ha citat al començament: «*Com artista, va tenir el seu triomf i va ésser un precursor extraordinari*».

Rafael Sanzio. *Sibil·les i Profetes*. 1511. Roma, Capella Chigi, església Santa Maria de la Pace. (Dalt)
Pasqual Calbó. *Retrat de Lluïsa Tasso i Calbó*,1780-1787 [ca]. Menorca, Consell Insular de Menorca. (Baix)

UNA OBRA "MATEMÀTICA" SINGULAR. PASQUAL CALBÓ, UN ARTISTA-CIENTÍFIC

ANTONI ROCA ROSELL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA / INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Un element molt destacat del llegat de Pasqual Calbó (1752-1817) són els seus «tractats» científics (Hernández Sanz 1912a, 1925). Els textos, que s'han conservat manuscrits, corresponen sens dubte a la seva activitat com a professor. En la fitxa que omplí per a Joan Ramis i Ramis (1746-1819), quan preparava el seu llibre sobre els personatges il·lustres de Menorca (Ramis i Ramis 1817), digué:

> «*Al principi vatx exercitar la Pintura sols a temporades par cauza de la mia poca salut, y en seguida he enseñat Diseñy, Geometria practica, y Architectura civil*». (transcripció Hernández Sanz 1912b)

Sembla, doncs, que exercí com a professor per suplir la pintura, que practicava amb dificultat a causa de la seva «poca» salut.

En la mateixa fitxa, donava més detalls d'aquesta activitat d'ensenyament, amb la qual havia generat uns textos. Declarà haver preparat,

> «*Varios tractats manuscrits traduits en menorqui, extrets de Autors varios, y son: Geometria practica; Architectura civil, y militar; Perspectiva; Física experimental; Gnomonica, &c., tots acompañats ab las corresponents figuras diseñadas. Entre aquestos tractats, el que més he aumentat de mia potencia, es el de Perspectiva; y tots son escrits en los ultims añs*».

En efecte, aquests textos manuscrits es preserven al Museu de Menorca en un volum enquadernat procedent de la Col·lecció Vives Escudero, al llom del qual s'inscriví: «Pascual Calvo//Obras didácticas// M.S.». Aquest volum aplega uns set-cents folis, més de cinc-cents escrits a dues cares; la resta, làmines de suport als textos[1]. Recentment, s'han localitzat quatre plecs més: un sobre equacions (escrit en italià), un altre sobre arquitectura civil, un altre sobre trigonometria (escrit en castellà, amb la intervenció d'una segona mà) i, finalment, un plec de quatre làmines.

L'estudi del contingut d'aquests tractats és encara pendent, però l'Institut Menorquí d'Estudis està promovent l'edició de la seva transcripció, cosa que facilitarà sens dubte l'accés i la discussió entorn de la seva significació. Aquest projecte ja s'havia plantejat fa uns anys per part del malaguanyat Josep Miquel Vidal (1939-2013) i no va ser possible per les circumstàncies adverses, incloent la crisi econòmica (Roca 2016b).

1. Pel detall del contingut, índex «Obres didàctiques», pàgina 186

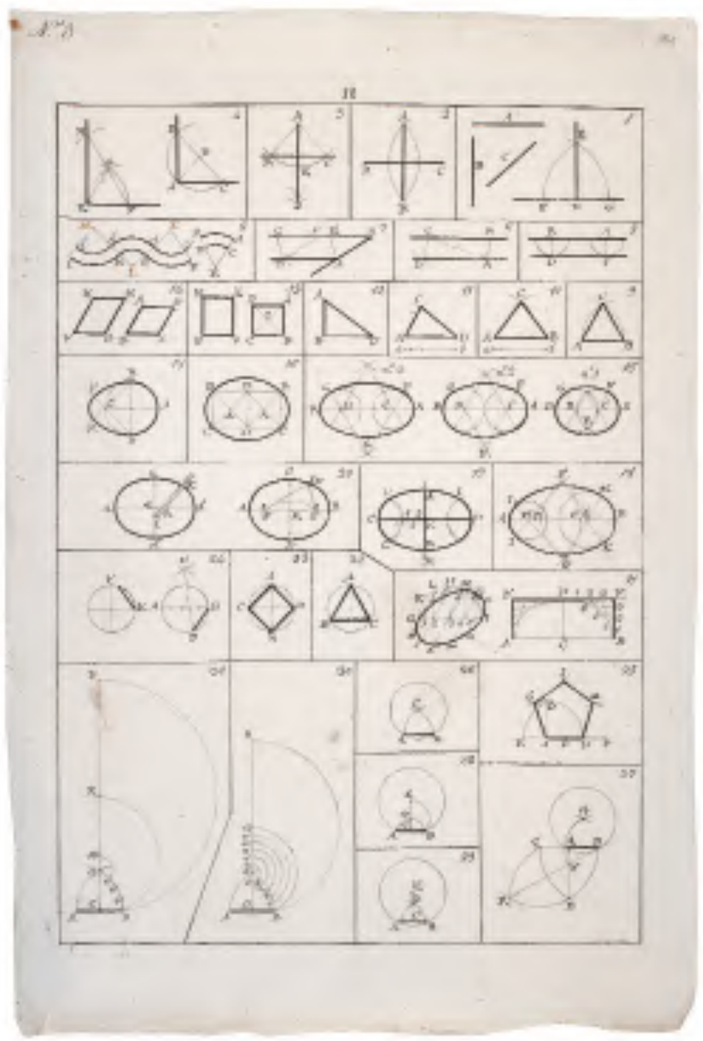
AVALUACIÓ DELS TEXTOS DE CALBÓ

Ens hem de demanar com hem d'avaluar els textos que Calbó preparà. En primer lloc, un dels fets destacats és l'ús de la llengua catalana, cosa que fa els seus textos realment únics en la cultura catalana de l'època. Tot i que probablement foren escrits en període de dominació espanyola (a partir de 1802), Calbó considerà que el menorquí seria el vehicle més adequat per a les persones a qui anaven dedicats els textos, tal com ho digué ell: els joves menestrals (f. 29v) o joves mestres de fàbrica (f. 322v) de Menorca. En l'encapçalament d'un dels tractats de geometria explica:

> (f30r) «*Lo intent ab que se ha reunit aquest Tractat de Geometria no es per mostrar reglas y operacions que no sian estades ja mostrades per la major part de varios Autors, si sols per mostrar ab Idioma vulgar las mateixes operacions obreviadas sens demostracions*».

Aquest aclariment de Calbó ens duu directament al segon centre d'interès. Com ja hem vist, va preparar aquests textos per a l'ensenyament. En realitat, el conjunt dels materials aplegats es pot considerar un «curs matemàtic», un gènere científic molt destacat, vigent a Europa entre els segles XVII i XIX (Massa-Esteve *et al.* 2011). Els cursos matemàtics, que aplegaven matemàtiques «pures» —aritmètica, geometria i àlgebra, i a partir del segle XVIII, càlcul diferencial i integral— i les matemàtiques «mixtes» o «fisicomatemàtiques» (Brown 1991), que incloïen les disciplines on es necessitaven les matemàtiques pures —artilleria, arquitectura civil i militar, mecànica, química, òptica, cosmografia, astronomia, cartografia, navegació, física experimental, etcètera. Nobou Kawajiri (1980) defensà que el concepte baconià de matemàtiques mixtes es corresponia a la «ciència composta» d'Aristòtil.

El curs matemàtic de Calbó es pot considerar compost de tres parts: a) Matemàtiques b) Física experimental c) Arquitectura, perspectiva, construcció naval i rellotges de sol. Estem en condicions de fer una primera aproximació als continguts de les diferents parts. En la part de matemàtiques, trobam poques consideracions teòriques, els textos s'orienten a la resolució de problemes, i generalment tenen en compte l'ús de matemàtiques necessari en les altres parts. En aquest sentit, no és estrany que hi hagin tres versions del tractat de geometria, diversos tractats sobre trigonometria plana i esfèrica si es pensa en el tractat de perspectiva —on Calbó assegura que potser ha fet més aportacions que no als altres— i en els d'arquitectura, dels quals, en el cas de l'arquitectura civil, com hem dit, n'hi ha dues còpies. L'orientació pràctica i els límits del planteja-



"Tractat de geometria dirigit a los joves menestrals de Menorca per un menorquí aficionat a lo avantatge de dits joves".
Una expressió ben suggestiva de com es considerava a si mateix i a qui dedicava els seus tractats. (Fol. 29v). (Dalt)
Làmina corresponent al tractat de geometria (fol. 89v-91v) on podem observar diferents construccions geomètriques: línies rectes i angles rectes; línies paral·leles; triangles; quadrilàters regulars; ovals, el·lipsis i polígons regulars fins al dodecàgon. (Fol. 114r). (Baix)

ment de Calbó es poden veure en el fet que no s'inclou càlcul diferencial ni integral.

En la part de física experimental i física matemàtica, Calbó presenta descripcions molt en detall dels principals desenvolupaments del seu temps concernint la naturalesa de la matèria sòlida, les lleis del moviment, els components del sistema solar i les seves característiques, els fluids, els fenòmens meteorològics, la naturalesa dels gasos i les seves propietats, l'acústica, la naturalesa de l'aigua, l'estàtica, la calor, l'òptica, l'electricitat, i el disseny i construcció de lents. A diferència de la part de matemàtiques, aquí trobam moltes citacions de científics que havien fet aportacions a la física experimental i a la física matemàtica, com ara La Condamine, Bouger, Herschel, Lalande, Euler, Lavoisier, Montgolfier, i també menciona fonts com les *Philosophical Transactions* de la Royal Society de Londres, o els *Comptes rendus* de l'Acadèmia de Ciències de París.

La tercera part inclouria un tractat de rellotges de sol, un tractat de perspectiva, un tractat d'arquitectura civil i un d'arquitectura militar, i, finalment, un de construcció naval. En aquests textos, torna a haver-hi poques referències d'autoritat i l'orientació continua sent pràctica, amb l'enumeració de les accions que s'han de dur a terme. També hi ha un apartat sobre unitats de mesura (inclòs al tractat d'arquitectura militar), de manera que es dona preferència a les unitats franceses, tot i aportar les equivalències en unitats castellanes. No hem trobat cap menció al sistema mètric decimal que s'havia aprovat en els anys de final de segle XVIII i estava encara en el procés d'establiment. El tractat sobre rellotges de sol ha estat editat recentment de manera que se n'avalua la viabilitat (Soler 2004; Vallhonrat (ed.) 2006). Els tractats de perspectiva i els dos d'arquitectura estan en procés d'anàlisi (Andreu *et al.* 1986: 46-62). Podem dir que no hi ha referències explícites d'autoritat, excepte algunes mencions al mariscal de Vauban, dins de l'arquitectura militar. El tractat de construcció naval explica com dissenyar una barca per a construir-la. S'hi discuteixen alguns problemes que creim prou originals, com les condicions de flotació i de verticalitat. Tanmateix, també hi ha pendent un estudi aprofundit d'aquest tractat. El text de Calbó també és eminentment pràctic, però cal recordar que fins a mitjan segle XVIII la construcció naval no disposava de cos teòric, que van iniciar alguns autors, com Leonhard Euler (1749), Pierre Bouger (1746) i Jordi Juan (1771).

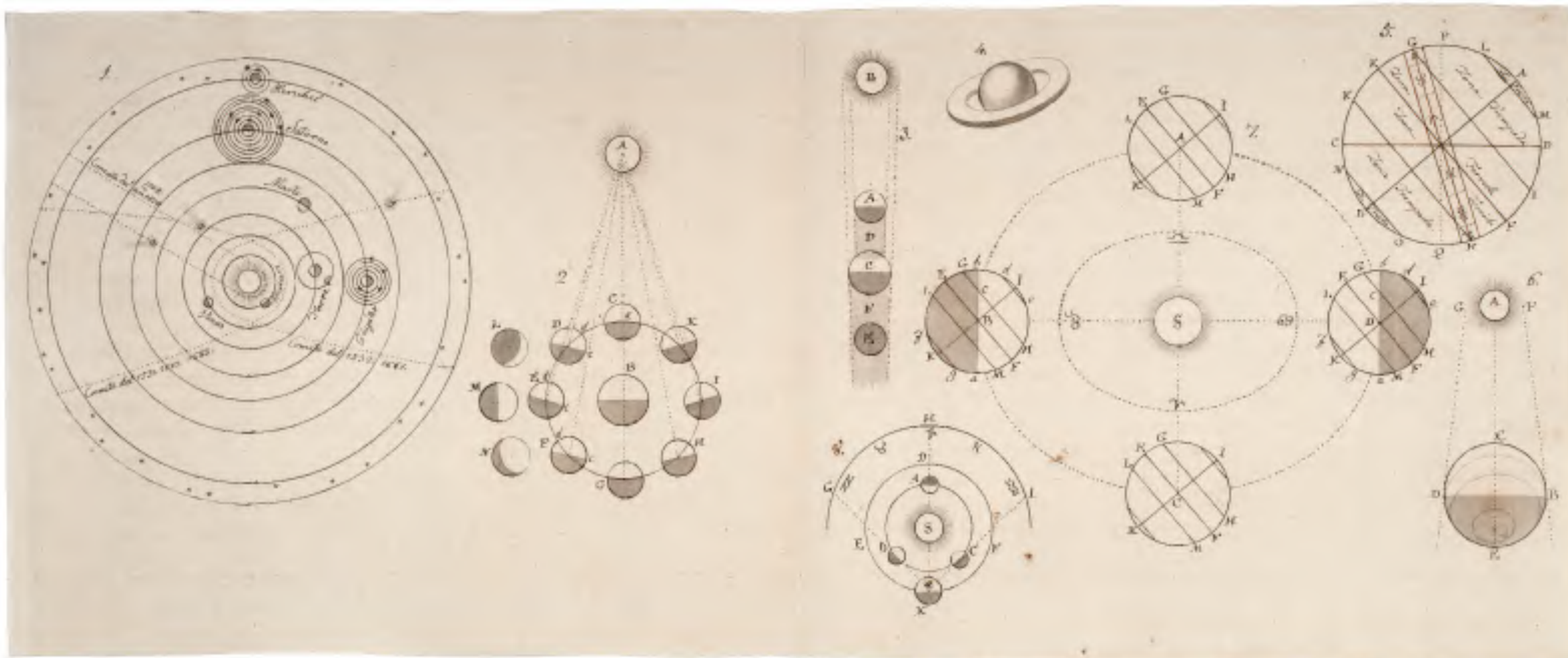
En alguns casos, Calbó menciona explícitament les seves fonts, tot i que sovint es refereix al que diuen els «Autors». En començar la física experimental, diu que seguirà Giuseppe Saverio Poli (1745-1825), que publicà uns *Elementi di fisica sperimentale*, en sis volums, a Venècia els anys 1793-1794, és a dir, molt propers a l'època quan Calbó redactà els textos. Una primera aproximació ens permet dir que, efectivament, hi ha paral·lelismes entre ambdós textos.

També apareix una menció explícita en el tractat d'arquitectura civil, quan es diu que se segueix el tractat clàssic sobre els ordes en arquitectura de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), un tractat que se seguia reimprimint al segle XVIII, i que fins i tot es traduí al castellà.

En la nostra recerca, hem localitzat el pla d'ensenyament de l'arquitectura que s'establí a l'Acadèmia de Belles Arts de Venècia poc abans de l'arribada de Calbó (1770). El 1768, s'hi havia establert l'ensenyament de la perspectiva i de l'arquitectura, a càrrec de Giovan Francesco Costa (1711-1772), que el 1767 proposà el pla següent:

> «[...] ***Piano dello studio dell'Architetura Civile per uso dell'Accademia Veneta***
> *Deffinendo Vitruvio l'architetto per un'artefice universale, che deve adoperarsi in ciò che riguarda la sicurezza, e i comodi della vita, dimostra ancora quali cognizioni deve avere per esser tale, et esercitare meritevolmente questa nobilissima Professione; frà esse hò scelto quella che sono indispensabili all'architetto, le ho ridotte in semplici Elementi facili, et intelligibili, che sono bastevoli ad aprire l'intelletto a maggiori progressi. E perché per quanto è possibile venga facilitato il modo di studiare con pacatezza, e profitto, darò alle stampe questi stessi Ellementi, che serviranno alli studenti per ripettere da se stessi le lezzioni, e comprendere le dimostrazioni, e saranno li seguenti*
> *La Geometria Pratica*
> *La Trigonometria Pratica*
> *Il Mecanismo dei solidi applicabili alla machinazione*
> *Il Mecanismo dei Fluidi applicabili alle acque correnti, e acorte*
> *L'Architettura in tutte le sue parti*
> *La Prospettiva Universale*
>
> *Non sarà ammesso chì non sapia leggere, scrivere, e almeno le quattro parti dell'architetica comune.* [...]»[2].

2. Veneta Accademia di Pittura e Scultura di Venezia, Registri, busta 1, 15 agosto 1767, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, citat per CECCON (2012), p. 18-19.



Representació del sistema solar (amb els planetes coneguts fins al seu temps, inclòs Urà (anomenat Herschel), de les fases de la Lluna i eclipsis. (Fol. 178rbis)

Aquest esquema de curs de formació s'assembla molt al que Calbó prepararà anys després. Hem de tenir present que Costa recorda que, segons Vitruvi, l'arquitecte és «l'artífex universal», amb la tasca d'aconseguir la seguretat i la comoditat dels ciutadans, és a dir, un professional que anava més enllà del dissenyador d'edificis.

El curs de Calbó, per tant, s'inclou en els cursos preparats a l'Europa del seu temps. Era un curs de caràcter privat, explicat fora d'un marc institucional definit, cosa que pot xocar als ulls d'avui, però era possiblement el més comú en l'època de Calbó. En realitat, ell mateix devia haver conegut pràctiques docents d'aquest tipus a les ciutats on visqué, tant a Itàlia (Venècia, Roma) com a l'imperi austríac (Viena).

Essent un material docent, no hem de cercar l'originalitat del curs, sinó l'adequació dels textos seleccionats, de les fonts emprades, l'interès del plantejament, etcètera. En aquest sentit, recentment, Vicente Meavilla ha estudiat diversos tractats matemàtics de Calbó i ha vist coincidències amb els cursos del valencià Tomàs Vicent Tosca (1651-1723) i del català nascut a Sant Adrià del Besós, Benet Bails (1730-1797), els dos principals autors hispànics de cursos matemàtics (Meavilla 2016a, b i c, en premsa). El *Compendio matemático* de Tosca, en nou volums, aparegut entre 1707 i 1715, mereixé almanco tres edicions durant el segle XVIII. Bails, professor a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, on es donaven els títols oficials d'arquitectura a Espanya, publicà diversos manuals, en aquest cas de manera contemporània a Calbó. El mateix Meavilla ha fet un estudi sobre un instrument descrit per Calbó en un dels seus tractats de geometria, la «*tavoletta*», que li indiquen fonts italianes (Meavilla 2016d).

Andreu Murillo (1973) va dir, amb raó, que els cursos privats de Calbó preparaven per a l'arquitectura. Tanmateix, potser és millor considerar que anaven més enllà, preparaven per assolir diferents professions tècniques, en el sentit de Vitruvi, com hem dit. S'ha de tenir present que l'organització d'escoles d'enginyeria (i d'arquitectura) s'inicià al segle XVIII en unes poques ciutats d'Europa, com a element singular, ja que solien ser escoles vinculades a un cos de l'Estat, civil o militar (Gouzévitch *et al.* 2004; Kranzberg 1986).

DEIXEBLES?

No tenim cap notícia directa dels possibles deixebles de Calbó. En el volum preservat al Museu de Menorca, trobam al foli 301v, que apareix en blanc, entre les dues parts del tractat de perspectiva, l'anotació: «*Juan Orfila y Ramis Febrer 3 l'any 1806*». Amb el que sembla la mateixa lletra, hi ha la paraula «examinat» en l'inici de diversos tractats. Podria ser que Joan Orfila, d'una família ben coneguda a Menorca (Roca 2016a: 29-31) hagués revisat alguns dels tractats, potser per a la impremta, com hem suggerit, o potser simplement per comprovar que era correcte.

De tota manera, ens ha semblat trobar un testimoni —molt notable— de l'activitat de Calbó i fins a quin punt oferia els seus ensenyaments a un ampli ventall de persones. En la seva autobiografia, publicada a partir de 1845, Mateu Orfila i Rotger (1787-1853), el conegut químic, professor a París i iniciador de la toxicologia, recordà que algú li ensenyà els fonaments de les matemàtiques, una persona insòlita en una terra tan endarrerida i allunyada de tot.

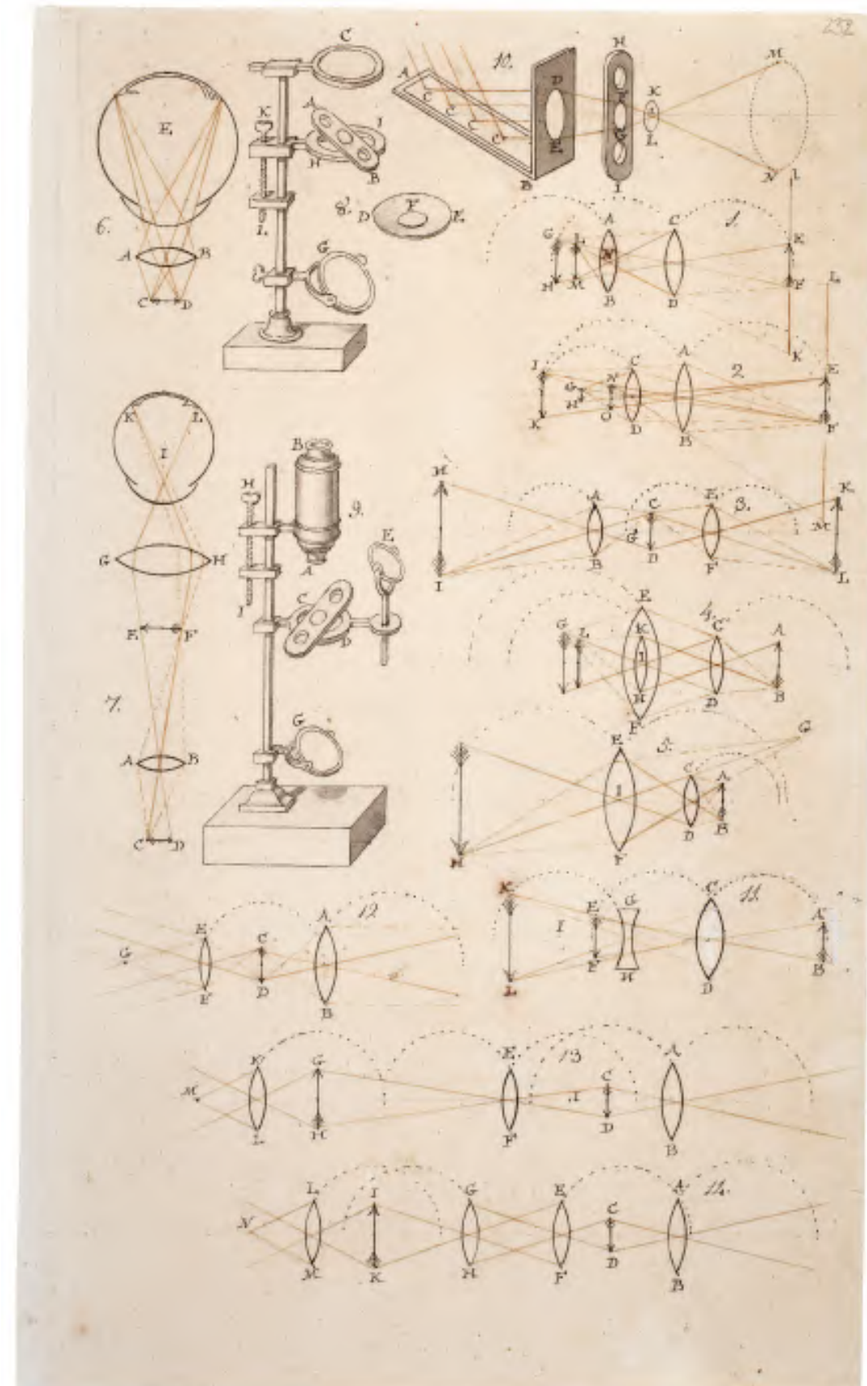
> «*et je finis par découvrir dans cette terre si arriérée, un home qui pourra m'apprendre l'arithmétique jusqu'aux logarithmes, l'algèbre jusqu'aux équations de premier degré et la géométrie dans ce qu'elle a de plus élémentaire*» (Orfila 2011: 110)

Mateu Orfila tenia només 14 anys (1801?) i, segons ell, després de sis lliçons, es veié en cor d'ensenyar altres dos nois. En un any, diu, estudià matemàtiques i nocions de navegació. La descripció que apareix d'aquests estudis concorda prou bé amb part del contingut dels tractats de Calbó que coneixem, inclosa la menció a la navegació, tot i que en el manuscrit que coneixem es planteja el disseny d'un vaixell —de fet, d'una barca—, més que no de navegació.

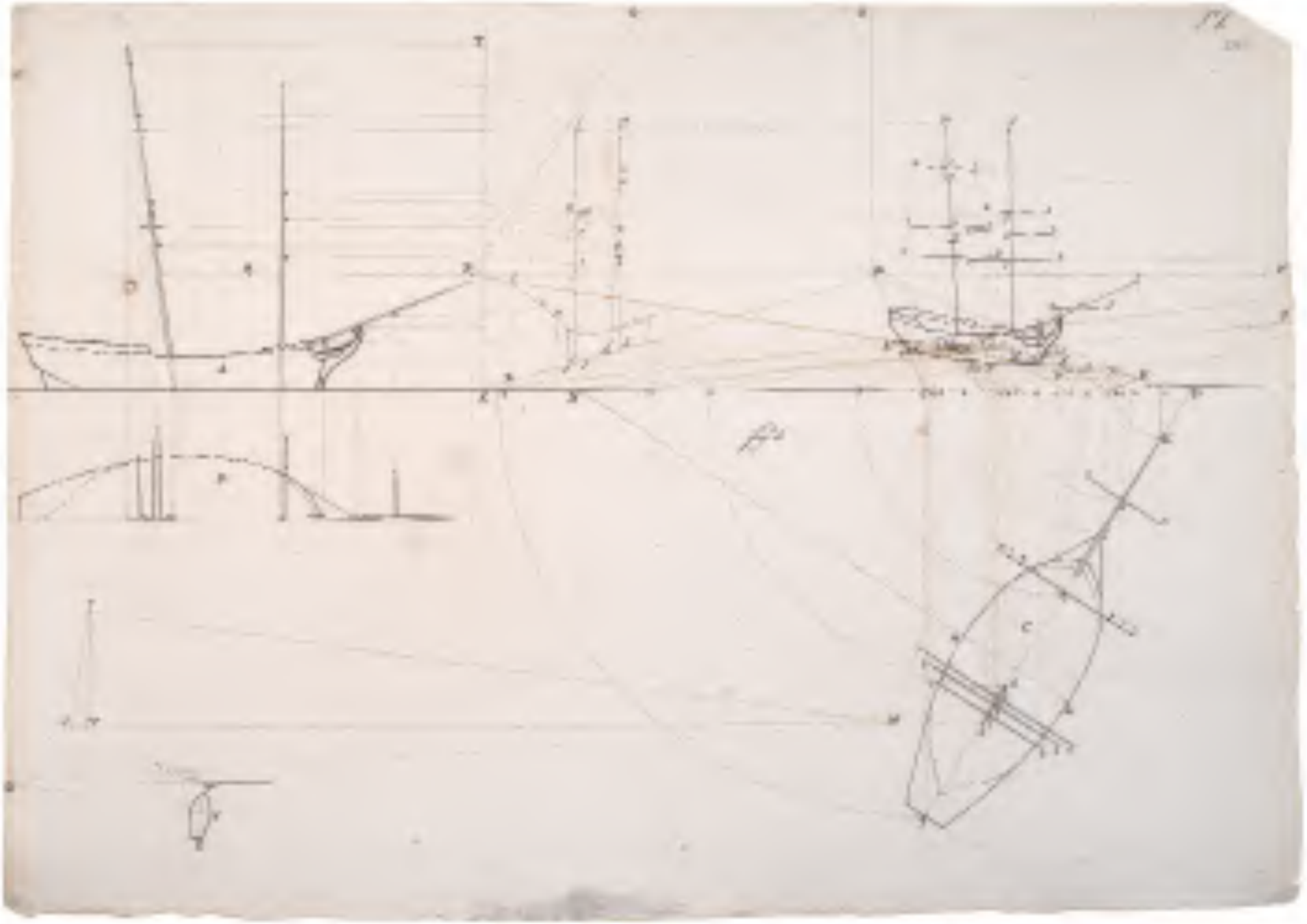
El 1802, el jove Orfila s'embarcà en un viatge d'un any per la Mediterrània, un viatge ple d'aventures i riscos. Amb 16 anys, tornà a Maó i ingressà al col·legi que acabava de fundar Carles Ernest Cook, on es prepararà per anar a la Universitat de València. El fet que Orfila no mencionés el nom de Calbó podria explicar-se no solament per l'acumulació d'experiències, inclòs el seu viatge en vaixell pel Mediterrani, sinó també pels llargs períodes en què la figura de Calbó no va rebre el reconeixement que de ben segur mereixia. Recordem, a més, la dinàmica i l'interès per l'ensenyament a Menorca en el qual s'inscriu l'obra de Calbó (Ferrer 2013).

ARTISTA-CIENTÍFIC

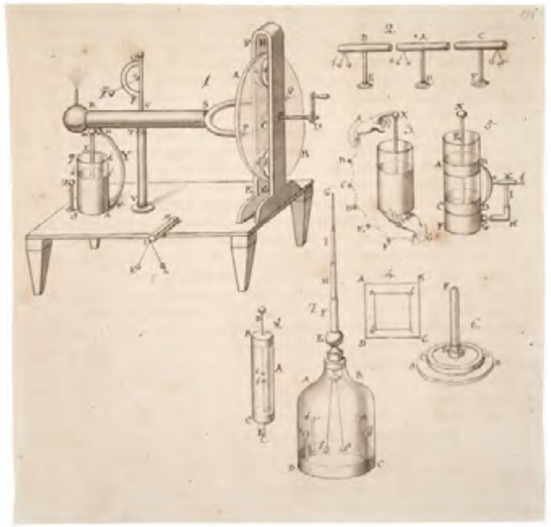
«Artista» i «científic» són dues paraules que tenen un grau important d'ambigüitat. Avui dia, un artista és una persona dedicada a la creació humana —plàstica, musical, literària (per llegir o representar). Les imatges, els volums, els sons, les paraules construïdes



Il·lustració de microscopis òptics i diferents construccions de la reflexió de la llum a través de lents. (Fol. 232v).



En el tractat de Perspectiva, Calbó inclou com representar una barca. (Fol. 296v)



i encaixades pels artistes no existeixen a la Natura, en representen una intervenció o una interpretació. Aquest aspecte de transformació de la naturalesa tenia un significat molt més ampli fins al segle XIX. La paraula «artista» podia englobar totes aquelles persones que creaven quelcom «artificial», inclosos els objectes tècnics. Potser en diríem artesà, si la finalitat pràctica i utilitària fos la predominant.

També arrossega una gran ambigüitat el terme «científic». En origen, la paraula ve de «ciència» com a sinònim de «saber». Fins fa poques dècades, «científic» era un adjectiu, que expressava el relatiu a la ciència. Per exemple, en el Diccionari Fabra, aparegut el 1932, no inclou l'accepció «substantiu». Però després, s'ha emprat «científic» com a substantiu, per denominar una persona dedicada professionalment a la ciència.

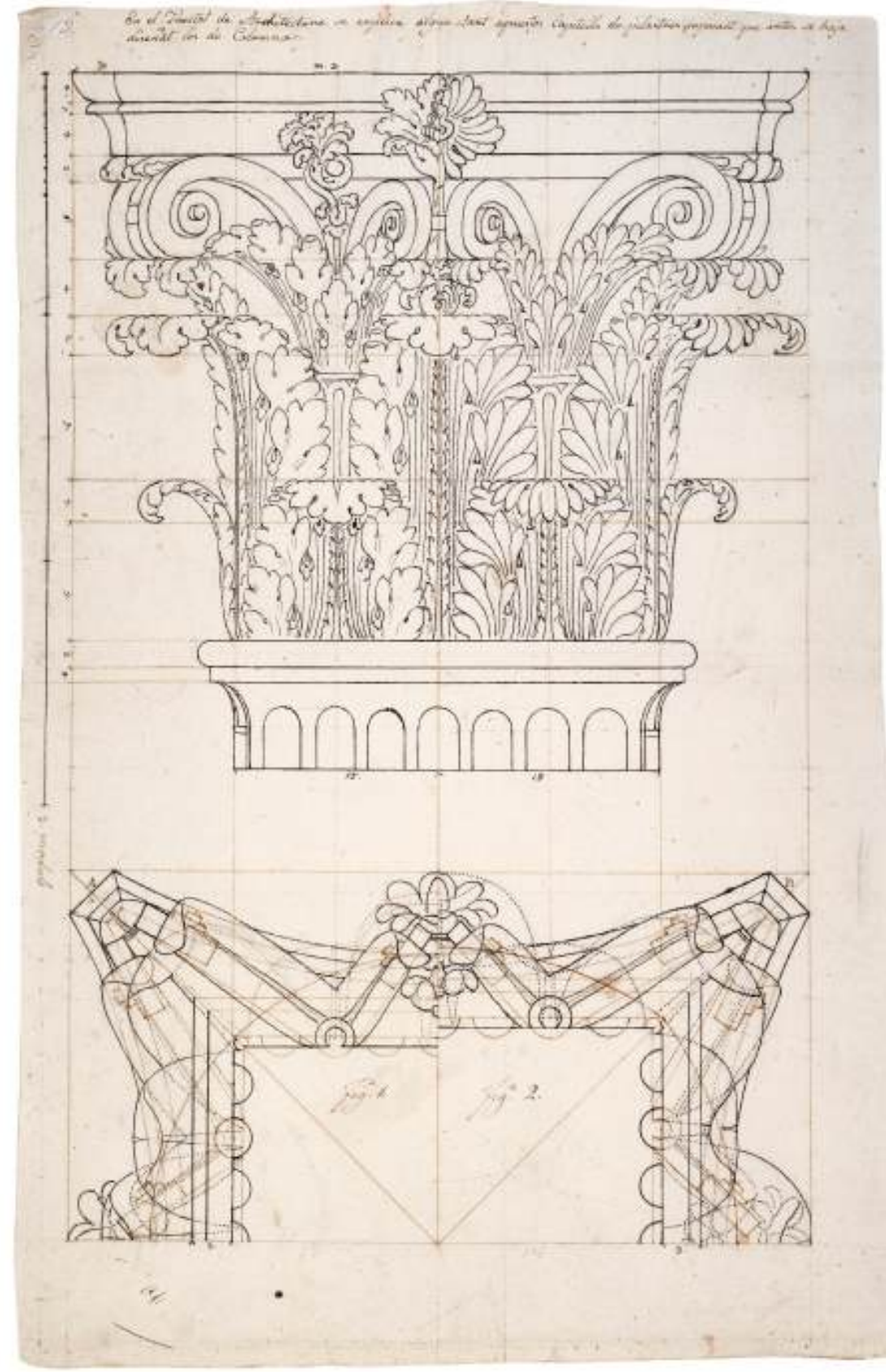
En anglès, el terme usat des de 1833 és «*scientist*», persona partidària o promotora de la ciència (Ross 1962). Per això en els anys 1930, alguns científics catalans proposaven el terme «cientista» o «scienciat», que no acabaren de quallar.

Pensant en els escrits de Pasqual Calbó i en la denominació que li correspondria pel fet de preparar-los cap a 1800, en lloc d'artista-científic, hauríem pogut emprar «artista-matemàtic», «artista-arquitecte»...

Finalment, cal dir que Calbó s'inclou de ple dret en el moviment il·lustrat tan singular a Menorca (Paredes, Salord (eds.) 1999; Salord 2010; Salord 2011). El grup il·lustrat fundà una entitat acadèmica el 1778, la Societat Maonesa, amb la finalitat principal de formar una biblioteca, que en realitat era una vertadera acadèmia, tot i que les circumstàncies (probablement, el primer retorn de l'illa a la Corona espanyola) n'aconsellaren la dissolució formal ja el 1780 (Pons, Salord (eds.) 1991). La societat, però, marcà un camí ben clar de cosmopolitisme, que arriba fins als nostres dies! Els il·lustrats menorquins, entre ells Joan Ramis, connectats amb el desenvolupament del pensament i de la ciència a l'Europa del seu temps, compartien els ideals cientistes del moviment. L'interès de Joan Ramis per Calbó ens demostra aquest compromís amb les ciències i les arts. Al voltant de la Societat Maonesa, s'hi desenvolupà un moviment científic on destacaren els metges i sanitaris, algun dels quals pertanyien als destacaments britànics, però també els naturalistes (Moll, Vidal 2008).

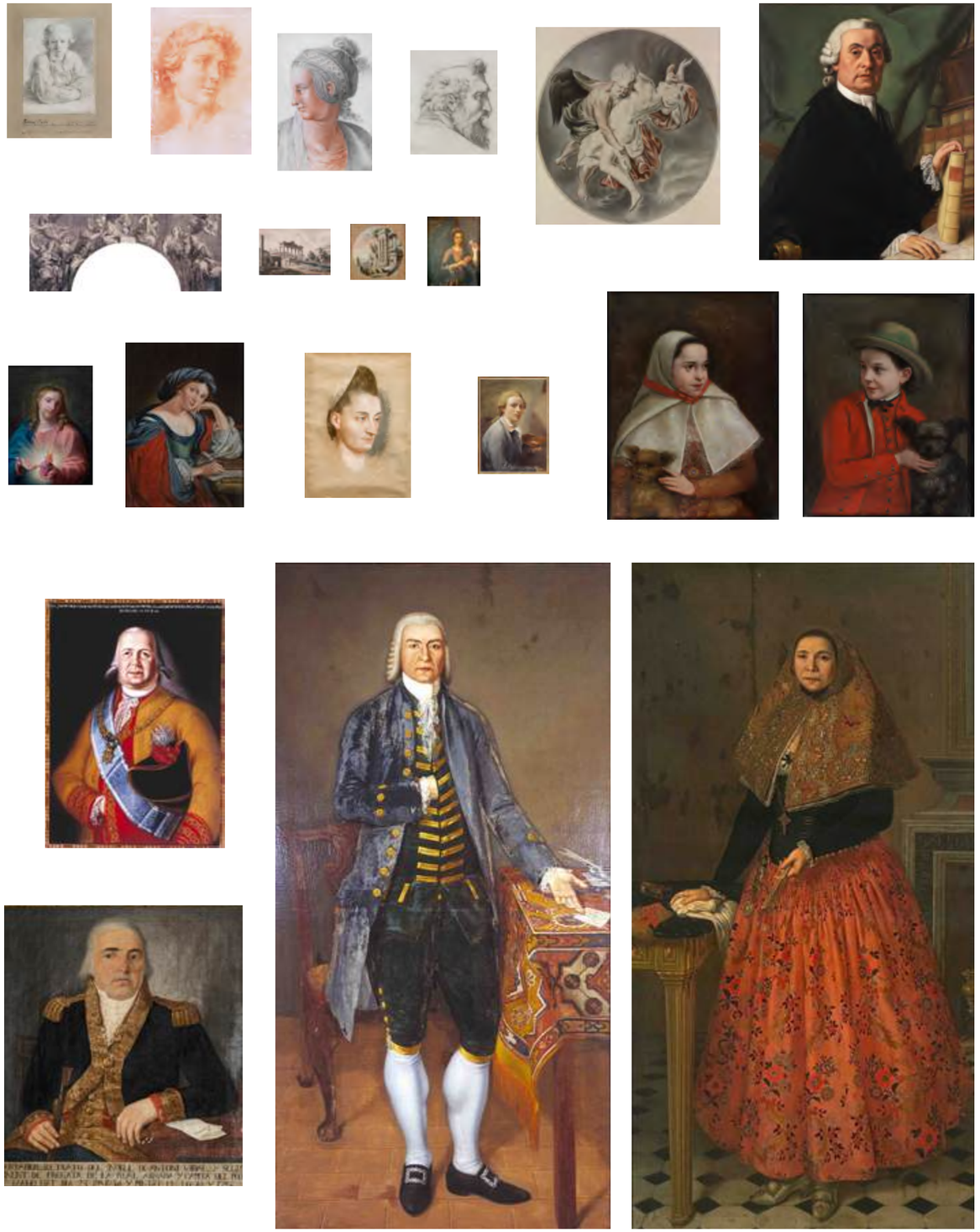
Calbó escrigué els seus tractats en menorquí com un mitjà d'acostar-se a les necessitats dels joves aprenents. Tal i com ho està estudiant Maria Toldrà, el text de Calbó és molt competent des del punt de vista lingüístic, un fet sorprenent, potser, si pensam en les dificultats per les que ja passava el català i el seu ús, després de la supressió de la Corona d'Aragó realitzada per Felip V. Menorca, gràcies a la dominació britànica i francesa, mantingué les estructures tradicionals, cosa que permeté a persones com Calbó, conservar i fins i tot impulsar la llengua catalana, en aquest cas, en el món de la ciència i de la tècnica.

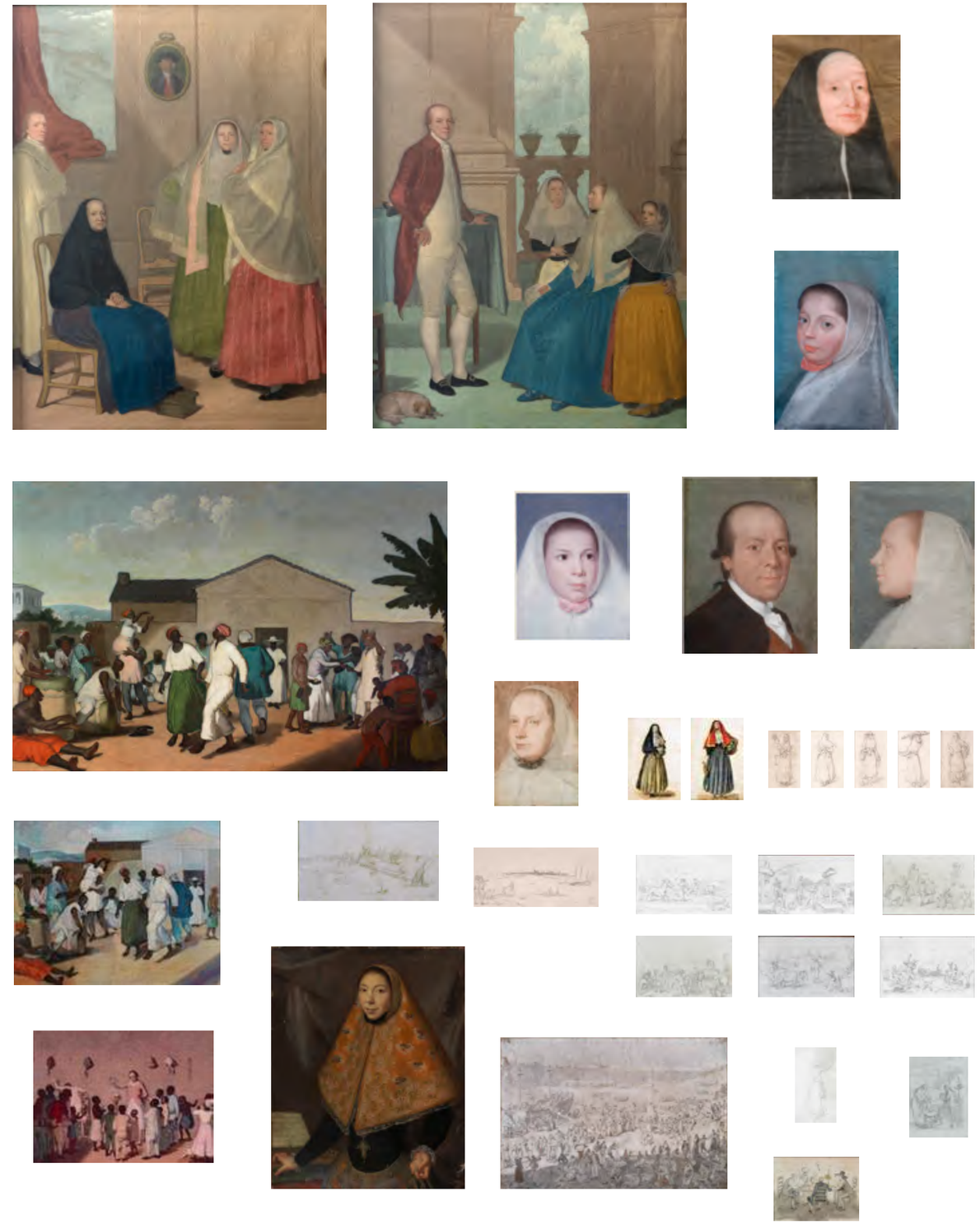
*El present treball s'inscriu en els projectes HAR2013-44643-R i HAR2016-75871-R.



Una màquina electrostàtica, un electròfor i botelles de Leiden per a experiències d'electricitat estàtica. (Fol. 244v). (Pàg. anterior))
Capitell corinti, representació i detall de la construcció gràfica, pertanyent al tractat d'arquitectura civil. (Fol. 410r). (Dalt)

OBRES OBRAS WORKS





Obres pictòriques del catàleg reproduides a escala. Obras pictóricas del catálogo reproducidas a escala. Pictorial works from the catalog reproduced at scale.

64 Retrat que es troba al darrere d'un altre retrat. Retrato que se encuentra detrás de otro retrato. Portrait that is behind another portrait.

INTRODUCCIÓ AL CATÀLEG D'OBRES

El present catàleg és una selecció de les obres artístiques més representatives de Pasqual Calbó i Caldés, propietat de col·leccions públiques i privades de Menorca. No hi trobareu totes les obres del pintor, sinó una selecció de les més significatives en cadascun dels diferents períodes de la seva trajectòria. Tot i que tenim constància de que Calbó va pintar més quadres a Venècia, Roma i Viena, tal com ho documenten algunes cartes i publicacions, no hem pogut esbrinar on es troben o si encara existeixen.

Algunes d'aquestes obres ja estaven catalogades amb anterioritat, unes altres són inèdites. A més de les dades tècniques, les fitxes contenen una descripció que pretén situar l'obra en un marc iconogràfic, estilístic i contextual. De la mateixa manera, en la datació s'ha optat per una cronologia aproximada en els casos en què l'autor no ens facilita l'any exacte de creació. Les referències bibliogràfiques i d'exposicions utilitzades per elaborar les fitxes es troben unificades amb l'annex general de bibliografia.

INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO DE OBRAS

El presente catálogo es una selección de las obras artísticas más representativas de Pasqual Calbó i Caldés, propiedad de colecciones públicas y privadas de Menorca. No están presentes todas las obras del pintor, sino una selección de las más significativas en cada uno de los diferentes periodos de su trayectoria. Aunque tenemos constancia de que Calbó pintó más cuadros en Venecia, Roma y Viena, tal como lo documentan algunas cartas y publicaciones, no hemos podido averiguar dónde se encuentran o si todavía existen.

Algunas de estas obras ya estaban catalogadas con anterioridad, otras son inéditas. Además de los datos técnicos, las fichas contienen una descripción que pretende situar la obra en un marco iconográfico, estilístico y contextual. Del mismo modo, en la datación se ha optado por una cronología aproximada en los casos en que el autor no nos facilita el año exacto de creación. Las referencias bibliográficas y de exposiciones utilizadas para elaborar las fichas se encuentran unificadas con el anexo general de bibliografía.

INTRODUCTION TO THE CATALOG OF WORKS

This catalog is a selection of the most representative works of art by Pasqual Calbó i Caldés, owned by public and private collections in Menorca. Not all the works of the painter are present, but a selection of the most significant in each period of his career. Although it is known that Calbó painted more paintings in Venice, Rome and Vienna, as documented in some letters and prints, it has been not possible to find out where they are or whether they still exist.

Some of these works were previously cataloged, others are unpublished. In addition to the technical data, the datasheets contain a description that aims to place the work in an iconographic, stylistic and contextual framework. In the same way, in the dating work, an approximate chronology is provided in the cases in which the author does not give us the exact year of creation. Bibliographical and expository references used to prepare the datasheets are unified with the general bibliography annex.

1

AUTORETRAT
Llapis / paper
17 x 12 cm
1776-1778 [ca]
Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora.
Ca n'Oliver (JH-036)

Autoretrat de mig cos del pintor amb el cap lleugerament girat cap a l'esquerra amb els braços plegats i recolzats sobre una taula. Al cap du una perruca arrissada als costats. El dibuix és d'un traç ferm i molt natural. Al fons del Museu de Menorca, hi consta una litografia d'aquest mateix retrat.
Obra datada en l'etapa que Calbó visqué a Roma, quan tenia entre 22 i 25 anys.

Exposicions: 2016b
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna *et al.*, 2002.

AUTORRETRATO
Lápiz / papel
17 x 12 cm
1776-1778 [ca]
Colección Hdez. Sanz-Hdez. Mora.
Ca n'Oliver (JH-036)

Autorretrato de medio cuerpo del pintor con la cabeza ligeramente vuelta hacia la izquierda con los brazos cruzados y apoyados sobre una mesa. En la cabeza lleva una peluca rizada a los lados. El dibujo es de un trazo firme y muy natural. En la colección del Museu de Menorca se encuentra una litografía de este mismo retrato.
Obra datada en la etapa en que Calbó vivió en Roma, cuando tenía entre 22 y 25 años.

Exposiciones: 2016b
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna *et. al.*, 2002.

SELF-PORTRAIT
Pencil / paper
17 x 12 cm
1776-1778 [ca]
Hdez. Sanz-Hdez. Mora collection.
Ca n'Oliver (JH-036)

Half-length portrait of the painter with his head slightly tilted to the left, arms crossed and leaning on a table. He is wearing a wig with ringlets over his ears. The style is both discerning and very natural. The Museu de Menorca has a lithograph of this same portrait. Work dated from the period that Calbó lived in Rome, when he was between 22 and 25 years old.

Exhibitions: 2016b
Bibliography: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna *et. al.*, 2002.

AUTORETRAT

2

ESTUDI DE CAP MASCULÍ
Llapis, sanguina / paper
38,50 x 27 cm
1774-1778 [ca]
Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-104)

És possible que ens trobem davant d'una de les primeres obres del pintor a la seva etapa de formació italiana. El paper encara conserva el dibuix de la quadrícula per poder copiar amb exactitud. Tot i aquesta ajuda utilitzada pel pintor per dibuixar, es fa palès el seu domini de la tècnica (puritat a les línies, volums i ombrejat) i segueix la proporció 1:6, és a dir, una unitat del dibuix en representa 6 del motiu real. Aquest estudi recorda un treball de Bartolomeo Passerotti (1529-1592), que es troba al Museo del Prado (FD1368).

ESTUDIO DE CABEZA MASCULINA
Lápiz, sanguina / papel
38,50 x 27 cm
1774-1778 [ca]
Colección Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-104)

Es posible que nos encontremos ante una de las primeras obras del pintor en su etapa de formación italiana. El papel todavía conserva el trazo de la cuadrícula para poder copiar con exactitud. A pesar de esta ayuda utilizada por el pintor para dibujar, se deja patente el dominio de la técnica (pureza de las líneas, volúmenes y sombreado) y sigue la proporción 1:6, es decir, una unidad del dibujo representa 6 unidades del motivo real. Este estudio recuerda un trabajo de Bartolomeo Passerotti (1529-1592), que se encuentra en el Museo de Prado (FD1368).

MALE HEAD STUDY
Pencil, sanguine / paper
38.50 x 27 cm
1774-1778 [ca]
Hdez. Sanz-Hdez. Mora collection. Ca n'Oliver (HM-104)

This is possibly one of the painter's first works during his Italian training period. The paper still retains the gridlines in order for him to copy as closely as he could. Despite this aid which the painter used to draw, his mastery of technique is very evident (purity of line, proportion and shading) where he followed the 1:6 ratio, that is, one drawing unit stands for 6 units of the real object. This study resembles one of Bartolomeo Passerotti's works (1529-1592), at the Museo de Prado (FD1368).

ESTUDI DE CAP MASCULÍ

3

ESTUDI DE LA MUSA POLÍMNIA
Llapis, sanguina / paper
41,50 x 29 cm
1776
Col·lecció Jero Taltavull Moll

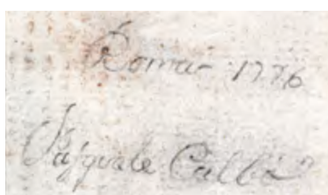
Dibuix executat amb gran detallisme del bust d'una musa clàssica de perfil on destaca el contrast entre el color vermell de la sanguina al cos i el negre de la indumentària i del cap. La tècnica de la sanguina aporta molta lluminositat a l'obra, i va ser molt emprada durant el Renaixement, sobretot pels retrats i els nus.
Se li atribueix a Polímnia, una de les nou muses, filla de Zeus i Mnemòsine, la invenció de la lira i és considerada inspiradora de la dansa, la geometria i la història. Aquest dibuix es basa en l'obra *El Parnas* de Rafael Sanzio que es troba a Stanza della Segnatura del Vaticà.
Com era freqüent en la formació dels artistes del XVIII, en els anys que Calbó residia a Roma va copiar obres dels pintors renaixentistes i barrocs, entre les quals destaquen quadres de temàtica mitològica.
Signat a l'angle inferior dret: «P.C.». Al darrere, inscripció: «Roma 1776 Pasquale Calbó», única obra documentada amb el nom del pintor en italià.

ESTUDIO DE LA MUSA POLIMNIA
Lápiz, sanguina / papel
41,50 x 29 cm
1776
Colección Jero Taltavull Moll

Dibujo ejecutado con gran detallismo del busto de una musa clásica de perfil donde destaca el contraste entre el color rojo de la sanguina del cuerpo y el negro de la indumentaria y de la cabeza. La técnica de la sanguina aporta mucha luminosidad a la obra y fue muy empleada durante el Renacimiento, sobre todo en los retratos y los desnudos.
Se atribuye a Polimnia, una de las nueves musas, hija de Zeus y Mnemósine, la invención de la lira y inspiradora de la danza, la geometría y la historia. Este dibujo se basa en la obra *El Parnaso* de Rafael Sanzio que se encuentra en la Stanza della Segnatura del Vaticano.
Como era frecuente en la formación de los artistas del XVIII, a lo largo de los años en que residió en Roma, Calbó copió obras de los pintores renacentistas y barrocos, entre las que destacan cuadros de temática mitológica.
Firmado en el ángulo inferior derecho: «P.C.». Detrás, inscripción: «Roma 1776 Pasquale Calbó», única obra documentada con el nombre del pintor en italiano.

POLYMNIA MUSE STUDY
Pencil, sanguine / paper
41.50 x 29 cm
1776
Jero Taltavull Moll collection

Finely detailed half-size drawing of a classic Muse in profile, where the contrast is highlighted with the reddish sanguine tones on the body and the black of the clothing and head. The sanguine technique provides great luminosity to the work and was often used during the Renaissance, particularly in portraits and nude studies.
Polymnia, one of the nine Muses, daughter of Zeus and Mnemosyne, is attributed the invention of the lyre and considered the inspiration for dance, geometry and history. This drawing is based on the work *The Parnassus* of Rafael Sanzio located in Stanza della Segnatura, in the Vatican.
Like many artists in training in the 18th century, during his years in Rome Calbó often copied works by the Renaissance and Baroque painters, especially the mythological themes.
Signed in the bottom right-hand corner: «P.C.». Inscription on back: «Roma 1776 Pasquale Calbó», the only documented work with the painter's name in Italian.



ESTUDI DE LA MUSA POLÍMNIA

4

ESTUDI DE CAP HUMÀ
Llapis / paper
23 x 20 cm
1776
Col·lecció Pons Olives

Dibuix de gran força expressiva que recorda el cap de sant Pere de Rafael Sanzio, de la composició *Disputa del SS.MM. Sagrament* (1509-1510) a la Stanza della Segnatura.
Calbó va arribar a Roma el 14 de juliol de l'any 1774, per tant correspon al tercer any de l'estada a la ciutat, quan sabem que copia diferents obres d'artistes com Rafael, Miquel Àngel, Domenico Corvi, Mengs, entre d'altres. L'any 1775 havia copiat *El Parnàs* de Mengs i el mes de febrer de 1776 havia acabat la còpia de l'*Al·legoria de la Història*, també de Mengs.
Està datat i signat a l'angle inferior esquerra: «Roma 1776/ P. Calbo».

ESTUDIO DE CABEZA HUMANA
Lápiz / papel
23 x 20 cm
1776
Colección Pons Olives

Dibujo de gran fuerza expresiva que recuerda la cabeza de San Pedro de Rafael Sanzio, de la composición *Disputa del SS.MM. Sacramento* (1509-1510) de la Stanza della Segnatura.
Calbó llegó a Roma el 14 de julio del año 1774, por lo tanto, corresponde al tercer año de su estancia en la ciudad, cuando sabemos que copia diferentes obras de artistas como Rafael, Miguel Ángel, Domenico Corvi, Mengs, entre otros. En 1775 había copiado *El Parnaso* de Mengs y el mes de febrero de 1776 había acabado la copia de la *Alegoría de la Historia*, también de Mengs.
Aparece datado y firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Roma 1776/ P. Calbo».

HEAD STUDY
Pencil / paper
23 x 20 cm
1776
Pons Olives collection

Very expressive drawing resembling the head of Raphael Sanzio's Saint Peter from the composition *Dispute of the Holy Sacrament* (1509-1510) in the Stanza della Segnatura room.
Calbó arrived in Rome on the 14th of July 1774, and this work was from his third year there, when we know that he was copying various works by artists such as Raphael, Michael Angelo, Domenico Corvi and Mengs. In 1775 he had copied Mengs' *Parnassus*, and in February 1776 he copied the same artist's *Allegory of History*.
Dated and signed in the bottom left-hand corner: «Roma 1776/ P. Calbo».

ESTUDI DE CAP HUMÀ

5

AUTORETRAT
Oli / planxa metall
26 x 19 cm
1774-1778 [ca]
Museu de Menorca (V183)

L'artista es presenta com un pintor, assegut davant d'un cavallet mentre sosté la paleta. Té el cap cobert amb una gran perruca rossa recollida amb una cua i llaç negre que li cau sobre les espatlles. Vesteix una casaca grisa senzilla, oberta al coll de pell girada i una camisa que s'obre al pit i que permet observar una gran llaçada blanca a manera de corbata. Cirici (1964) diu al seu article: «Obra molt pura en els contorns i el modelat, gairebé ingresca, però molt rica en expressió, semblant a certs estudis de Mengs».
Gràcies a la informació proporcionada per la descendent del pintor Eulàlia Netto a Hernández Sanz l'any 1925, se sap que aquesta obra era i és coneguda també com *Portret o retrato de Pasqual Calbo fet per ell mateix, però no esta acabat.*

A finals de segle XIX, formava part de la col·lecció de Pere Monjo i Monjo, el 1925 va passar a la d'Antoni Vives Escudero, i l'any 1946 entra a formar part del fons del Museu de Menorca.

Exposicions: 1986. 1995-1996. 2002. 2016a.
Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Sintes *et al.*, 2004.

AUTORRETRATO
Óleo / plancha metal
26 x 19 cm
1774-1778 [ca]
Museu de Menorca (V183)

El artista se presenta como un pintor, sentado ante un caballete mientras sostiene la paleta. Lleva la cabeza cubierta con una gran peluca rubia recogida en una cola y lazo negro que le cae sobre los hombros. Viste una casaca gris sencilla, abierta por el cuello de ante y una camisa que se abre en el pecho y que permite observar un gran lazo blanco a manera de corbata. Cirici (1964) dice en su artículo: «Obra muy pura en los contornos y el modelado, casi ingresca, pero muy rica en expresión, parecida a ciertos estudios de Mengs».
Gracias a la información proporcionada por la descendiente del pintor Eulàlia Netto a Hernández Sanz en 1925, se sabe que esta obra era y es conocida también como *Portret o retrato de Pasqual Calbo fet per ell mateix, però no esta acabat* (Portret o retrato de Pasqual Calbó hecho por él mismo, pero no está acabado).

A finales del siglo XIX, formaba parte de la colección de Pere Monjo i Monjo; posteriormente, en 1925 pasó a la de Antoni Vives Escudero y en 1946 entra a formar parte del fondo del Museu de Menorca.

Exposiciones: 1986. 1995-1996. 2002. 2016a.
Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Sintes *et. al.*, 2004.

SELF-PORTRAIT
Oil / sheet metal
26 x 19 cm
1774-1778 [ca]
Museu de Menorca (V183)

Here the artist appears as a painter, seated in front of an easel and holding his palette. He is wearing a big blond wig tied in a ponytail with black ribbon trailing over his shoulders. Dressed in simple grey justacorps with an open suede collar and a shirt displaying a large white ribbon in the style of a tie. Cirici (1964) said in his article: «Very pure work with outline and modelling that is almost like Ingres, but very rich in expression and similar to some of Mengs' studies».
Thanks to the information provided by a descendent of the painter, Eulàlia Netto, to Hernández Sanz in 1925, we know that this piece was and is also known as *Portret o retrato de Pasqual Calbo fet per ell mateix, però no esta acabat* (Portrait or picture of Pasqual Calbó executed by himself but not completed).

At the end of the 19th century it was part of the Pere Monjo i Monjo collection, then in 1925 it went to the Antoni Vives Escudero collection, and in 1946 it became part of the Museu de Menorca repository.

Exhibitions: 1986. 1995-1996. 2002. 2016a.
Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Sintes *et. al.*, 2004.

AUTORETRAT

6

AUTORETRAT
Oli / ivori, argent
3,56 x 3,20 cm
1774
Museu de Menorca (CIM2082)

Autoretrat de bust del pintor amb perruca alta i amb un bucle als costat, amb el cap lleugerament girat cap a l'esquerra. Va vestit amb casaca brodada d'estil europeu, típica de les corts de l'Europa Central. El marc és d'argent amb decoració dentada i anella per penjar. Aquest tipus de camafeu es portava penjat al coll, en braceroles i en fermalls.
La peça anava embolicada amb un paper que es conserva al Museu de Menorca en el qual es pot llegir: «Retrato de Pasqual Calbo de edad de 22 anys tenint lo honor de esser pintor i primer delineador de la Imperial galeria de Viena». Tot i aquesta anotació, sabem que Calbó tenia 27 anys en el moment del nomenament. El revers del camafeu porta gravades en lletres capitals: «P*C» que corresponen al nom i cognom del pintor.

Aquesta peça formava part de la col·lecció Viñas Carabén de Barcelona, que va ser adquirida l'any 1990 pel Consell Insular de Menorca i dipositada al Museu de Menorca el 2002.

Exposicions: 2002-2003
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002.

AUTORRETRATO
Óleo / marfil, plata
3,56 x 3,20 cm
1774
Museu de Menorca (CIM2082)

Autorretrato de busto del pintor con peluca alta y con un bucle a los lados, con la cabeza ligeramente girada hacia la izquierda. Va vestido con casaca bordada de estilo europeo, típica de las cortes de la Europa Central. El marco es de plata con decoración dentada y anilla para colgar. Este tipo de camafeo se llevaba colgado al cuello, en pulseras o en broches.
La pieza iba envuelta en un papel que se conserva en el Museu de Menorca en el que se puede leer: «*Retrato de Pasqual Calbo de edad de 22 anys tenint lo honor de esser pintor i primer delineador de la Imperial galeria de Viena*». A pesar de esta anotación, sabemos que Calbó tenía 27 años en el momento del nombramiento. El reverso del camafeo lleva grabadas en letras capitales: «P*C», que corresponden al nombre y apellido del pintor.

Esta pieza formaba parte de la colección Viñas Carabén de Barcelona, que fue adquirida en 1990 por el Consell Insular de Menorca y depositada en el Museu de Menorca en 2002.

Exposiciones: 2002-2003
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002.

SELF-PORTRAIT
Oil / ivory, silver
3.56 x 3.20 cm
1774
Museu de Menorca (CIM2082)

Self-portrait of the painter with a tall wig and a ringlet on each side, with the head turned slightly to the left. He is wearing a European-style embroidered justacorps, typical in the courts of Central Europe. The frame is silver filigree, with a ring for hanging. This type of cameo was worn hanging at the neck, on bracelets and brooches. The piece was wrapped in a piece of paper still kept at the Museu de Menorca, and reads «*Retrato de Pasqual Calbo de edad de 22 anys tenint lo honor de esser pintor i primer delineador de la Imperial galeria de Viena*». (Portrait of Pasqual Calbo at the age of 22 years having the honour of being the painter and main draughtsman for the Imperial Gallery of Vienna*)*. Despite this note, we know that Calbó was actually 27 when he was appointed. On the back of the cameo, the capital letters: «P*C» are engraved, corresponding to the first name and surname of the painter.

This piece was part of the Viñas Carabén collection in Barcelona, and was bought in 1990 by the Consell Insular de Menorca and donated to the Museu de Menorca in 2002.

Exhibitions: 2002-2003
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002.

AUTORETRAT

7

SIBIL·LES
Aiguatinta / paper
21,50 x 51,50 cm
1776
Museu de Menorca (26509)

El tema iconogràfic de les sibil·les va ser recurrent dins l'etapa de formació romana del pintor (1774-1778), tal com s'ha pogut documentar per diferents cartes dels anys 1776 i 1777. Aquests personatges, l'origen dels quals hem de cercar en la mitologia grega i romana, que tenen el do de la profecia, varen ser acceptats a la tradició del cristianisme primitiu. Si bé els autors dels «oracles sibil·lins» varen ser els jueus d'Alexandria (s. II a.n.e.), serà a partir d'una edició de 1545 d'aquests oracles, que les sibil·les, equiparades amb els profetes, tindran una presència destacada en la iconografia religiosa.
En aquesta aiguatinta de Calbó podem observar les sibil·les envoltades d'àngels, d'esquerra a dreta: la Sibil·la Cumana, la Sibil·la Pèrsica escrivint i les sibil·les Frígia i Tiburtina. L'obra és una còpia de la lluneta anomenada *De les Sibil·les i Profetes* de la capella Chigi (1511) a l'església de Santa Maria della Pace a Roma, de Rafael Sanzio.

Procedeix de l'antiga col·lecció Vives Campomar, que l'any 1991 va entrar a formar part dels fons del Museu de Menorca.

Exposicions: 1942. 1986. 1995-1996. 2001.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et al.*, 2001.

SIBILAS
Aguatinta / papel
21,50 x 51,50 cm
1776
Museu de Menorca (26509)

El tema iconográfico de las sibilas fue recurrente dentro de la etapa de formación romana del pintor (1774-1778), tal como se ha podido documentar por diferentes cartas de los años 1776 y 1777. Estos personajes, cuyo origen debemos buscar en la mitología griega y romana y que tienen el don de la profecía, fueron aceptados en la tradición del cristianismo primitivo. Si bien los autores de los «oráculos sibilinos» fueron los judíos de Alejandría (s. II a.n.e.), será a partir de una edición de 1545 de estos oráculos, que las sibilas, equiparadas con los profetas, tendrán una presencia destacada en la iconografía religiosa.
En esta aguatinta de Calbó podemos observar las sibilas rodeadas de ángeles, de izquierda a derecha: Sibila Cumana, Sibila Pérsica escribiendo y las sibilas Frigia y Tiburtina. La obra es una copia del luneto llamado *De las Sibilas y Profetas* de la capilla Chigi (1511) de la iglesia de Santa Maria della Pace en Roma, de Rafael Sanzio.

Procede de la antigua colección Vives Campomar, que en 1991 entró a formar parte de los fondos del Museu de Menorca.

Exposiciones: 1942. 1986. 1995-1996. 2001.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et. al.*, 2001.

SYBILS
Aquatint / paper
21.50 x 51.50 cm
1776
Museu de Menorca (26509)

The iconographic theme of the sibyls was recurrent during the painter's training period in Rome (1774-1778), as documented by various letters from the years 1776 and 1777. These figures, originating from Greek and Roman mythology and who were gifted prophets, were accepted in the primitive Christian tradition. Although the authors of the « sibylline oracles » were the Jews of Alexandria (2nd c. BCE), it was after the 1545 edition of these oracles that the sibyls, equivalent to prophets, would have a highlighted presence in religious iconography.
In this aquatint of Calbó's we can see the sibyls surrounded by angels, from left to right: Sibyl Cumana, Sibyl Persica writing and the sibyls Phrygia and Tiburtina. The work is a copy of the lunette called *Sibyls and Prophets* from chapel Chigi (1511) at the church Santa Maria della Pace in Rome, by Raphael Sanzio.

From Vives Campomar collection, which became part of the Museu de Menorca repository in 1991.

Exhibitions: 1942. 1986. 1995-1996. 2001.
Bibliography: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et. al.*, 2001.

SIBIL·LES

8

SIBIL·LA PÈRSICA
Oli / planxa metall
36 x 25,50 cm
1776
Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora.
Ca n'Oliver (HM-92)

Sabem per la documentació epistolar que Brunati li va trametre a Kaunitz (1776-1777) dues copies pintades per Calbó de l'obra *Sibilla* del pintor italià Domenichino. Aquí tenim una mostra de la Sibil·la Pèrsica, que ens conta la llegenda que aquesta va acompanyar Alexandre el Gran (des de l'any 334 a.n.e.) en les seves conquestes per Àsia. Alexandre sempre volia escoltar les seves previsions sobre l'èxit o no de les futures gestes bèl·liques, malgrat que havia previst des d'un principi que seria l'amo i senyor de tota Àsia.

Bibliografia: Carta, 1777 (AHM); Hernández, 1925; Cirici, 1964.

SIBILA PÉRSICA
Óleo / plancha metal
36 x 25,50 cm
1776
Colección Hdez. Sanz-Hdez. Mora.
Ca n'Oliver (HM-92)

Sabemos por la documentación epistolar que Brunati le envió a Kaunitz (1776-1777) dos copias pintadas por Calbó de la obra *Sibilla* del pintor italiano Domenichino. Aquí tenemos una muestra de la Sibila Pérsica, que nos cuenta la leyenda que acompañó a Alejandro Magno (desde el año 334 a.n.e.) en sus conquistas por Asia. Alejandro siempre quería escuchar sus previsiones sobre el éxito o no de las futuras gestas bélicas, a pesar de que había previsto desde el principio que sería el amo y señor de toda Asia.

Bibliografía: Carta, 1777 (AHM); Hernández, 1925; Cirici, 1964.

SIBYL PERSICA
Oil / sheet metal
36 x 25.50 cm
1776
Hdez. Sanz-Hdez. Mora collection.
Ca n'Oliver (HM-92)

We know through the epistolary documentation sent by Brunati to Kaunitz (1776-1777) of two copies painted by Calbó of the work *Sibylla* by the Italian painter Domenichino. Here we have an example of Sibyl Persica, telling us the legend about Alexander the Great (from the year 334 BCE) during his conquests in Asia. Alexander always wanted to hear the prophecies regarding his success in future battles, even though she had foreseen from the start that he would be lord and master of Asia.

Bibliography: Letter, 1777 (AHM); Hernández, 1925; Cirici, 1964.

SIBIL·LA PÈRSICA

9

SAGRAT COR DE JESÚS (El Salvador)
Oli / planxa metall
34 x 25,40 cm
1776-1777 [ca]
Museu de Menorca (79264)

La veneració pel Sagrat Cor de Jesús va néixer al segle XVII a Itàlia i d'allà es va difondre per altres indrets. Aquesta obra és una còpia d'un quadre de Pompeo Batoni, que actualment és troba a l'església del Gesú (Roma). Presenta la disposició típica: Jesús de mig cos, vestit amb túnica vermella i mantell blau; el rostre lleugerament inclinat cap a l'esquerra, amb barba i cabells llargs i rossos. Amb la seva mà esquerra sosté el Sagrat Cor resplendent, vorejat amb la corona d'espines.
Al revers i pintat sobre el cartó, hi ha una inscripció posterior a l'època d'execució del quadre, segurament de principis del segle XX (pertanyia al hereus del prevere Fontcuberta del Castell, segons Hernández Sanz), que diu: «CALVO PINT. MENORQUIN Y DE LA CORTE DE AUSTRIA». També al revers, hi figura una curiositat, una etiqueta aferrada on es llegeix: «El Excmo. y Rev.do Sr. Dn. Fr. Rafael de Velez Arzobispo de Santiago concedio, dia 8 de mayo de 1835, 80 dias de Indulgencia a todos los que devotamente rezaren un credo, o acto de contriccion delante esta Sta. Imagen». Fra Rafael de Vélez (1777-1850) de l'orde OFMCap va ser nomenat el 1824 arquebisbe de Santiago i, per la seva intransigència envers les reformes dels governs lliberals després de la mort de Ferran VII, va ser deportat a Maó l'any 1835 acusat d'afinitat amb el carlisme.

El Museu de Menorca va adquirir aquesta obra a la casa de subhastes Christie's (Londres) l'any 2010.

Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987.

SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS (El Salvador)
Óleo / plancha metal
34 x 25,40 cm
1776-1777 [ca]
Museu de Menorca (79264)

La veneración por el Sagrado Corazón de Jesús nació en el siglo XVII en Italia y de allá se difundió por otros lugares. Esta obra es una copia de un cuadro de Pompeo Batoni, que actualmente se encuentra en la iglesia del Gesú (Roma). Presenta la disposición típica: Jesús de medio cuerpo, vestido con túnica roja y manto azul; el rostro ligeramente inclinado hacia la izquierda, con barba y cabellos largos y rubios. En su mano izquierda sostiene el Sagrado Corazón resplandeciente, rodeado por la corona de espinas.
Al dorso y pintado sobre el cartón, aparece una inscripción posterior a la época de ejecución del cuadro, seguramente de principios del siglo XX (pertenecía a los herederos del presbítero Fontcuberta del Castell, según Hernández Sanz), que dice: «CALVO PINT. MENORQUIN Y DE LA CORTE DE AUSTRIA». También al dorso, figura una curiosidad: una etiqueta pegada donde se lee: «El Excmo. y Rev.do Sr. Dn. Fr. Rafael de Velez Arzobispo de Santiago concedio, día 8 de mayo de 1835, 80 dias de Indulgencia a todos los que devotamente rezaren un credo, o acto de contriccion delante esta Sta. Imagen». Fray Rafael de Vélez (1777-1850) de la orden OFMCap fue nombrado el 1824 Arzobispo de Santiago y, por su intransigencia hacia las reformas de los gobiernos liberales después de la muerte de Fernando VII, fue deportado a Maó en 1835 acusado de afinidad con el carlismo.

El Museu de Menorca adquirió esta obra en la casa de subastas Christie's (Londres) en 2010.

Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987.

SACRED HEART OF JESUS (The Saviour)
Oil / sheet metal
34 x 25.40 cm
1776-1777 [ca]
Museu de Menorca (79264)

The veneration for the Sacred Heart of Jesus started in 17th century in Italy and spread to other places from there. This work is a copy of a painting by Pompeo Batoni, currently at the church of the Gesú (Rome). It has a typical layout: half-length depiction of Jesus, dressed in a red tunic with a blue mantle; the face slightly inclined to the left, with long blond hair and beard. In his left hand, he holds the glowing Sacred Heart, surrounded by a crown of thorns.
On the back of the painting and on the board, there is an inscription from later than the time of the painting's execution, probably from the beginning of the 20th century (it belonged to the heirs of the presbytery Fontcuberta del Castell, according to Hernández Sanz). It says: «*CALVO PINT. MENORQUIN Y DE LA CORTE DE AUSTRIA*» (CALBÓ MENORCAN PAINTER AND FROM THE COURT OF AUSTRIA). There is also a curious feature on the back: a label stuck on reading: «*El Excmo. y Rev.do Sr. Dn. Fr. Rafael de Velez Arzobispo de Santiago concedio, día 8 de mayo de 1835, 80 dias de Indulgencia a todos los que devotamente rezaren un credo, o acto de contriccion delante esta Sta. Imagen*» (His Excellency and Reverend Fr. Rafael de Velez, Archbishop of Santiago conceded, on the 8th May 1835, 80 days of leniency to all those who devotedly prayed a credo or act of contrition before this Saintly Image). Friar Rafael de Vélez (1777-1850) from the OFMCap order was appointed Archbishop of Santiago in 1824 and, due to his intransigency towards the liberal governments' reforms after Ferdinand VII's death, he was deported to Maó in 1835 accused of supporting Carlism.

The Museu de Menorca bought this work at the auction house Christie's (London) in 2010.

Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987.

SAGRAT COR DE JESÚS

10

PAISATGE
Aquarel·la / paper
8 x 8 cm.
1774-1778
Col·lecció Pons Olives

Obra de petit format, on el pintor ha representat un paisatge arcàdic tenyit de melangia amb un temple romà i una parella en primer terme que recorda alguns treballs d'Andrea Locatelli. Les escenes de l'antiguitat clàssica eren un tema freqüent entre els pintors del segle XVIII, sobretot després dels descobriments de Pompeia i Herculà. També va ser decisiva, per la difusió d'aquesta temàtica, el postulat del gran teòric del Neoclassicisme J. Winckelmann i les obres del teòric i pintor A. R. Mengs.
Calbó pinta aquesta obra entre els anys 1774 i 1778 quan resideix a Roma i està imbuït dels coneixements clàssics.

Signat a l'angle inferior dret: «P. Calbo».

PAISAJE
Acuarela / papel
8 x 8 cm
1774-1778
Colección Pons Olives

Obra de pequeño formato, donde el pintor ha representado un paisaje arcádico teñido de melancolía con un templo romano y una pareja en primer término que recuerda algunos trabajos de Andrea Locatelli. Las escenas de la antigüedad clásica eran un tema frecuente entre los pintores del siglo XVIII, sobre todo después de los descubrimientos de Pompeya y Herculano. También fue decisivo, por la difusión de esta temática, el postulado del gran teórico del Neoclasicismo J. Winckelmann y las obras del teórico y pintor A. R. Mengs.
Calbó pinta esta obra entre los años 1774 y 1778 cuando reside en Roma y está imbuido de los conocimientos clásicos.

Firmado en el ángulo inferior derecho: «P. Calbo».

LANDSCAPE
Watercolour / paper
8 x 8 cm
1774-1778
Pons Olives collection

Small format piece where the painter depicted an Arcadian landscape tinged with melancholy, with a Roman temple and a couple in the foreground resembling some of Andrea Locatelli's work. These ancient classical themes were very common with painters in the 18th century, particularly after the discovery of Pompeii and Herculaneum. The popularity of this theme was also enhanced thanks to the statement of the great theorist of Neoclassicism, J. Winckelmann, and the works of the theorist and painter A. R. Mengs.
Calbó painted this work between 1774 and 1778 while living in Rome and inspired by classical knowledge and skills.

Signed on the bottom right-hand corner: «P. Calbo».

PAISATGE

11

VEDUTA ARQUEOLÒGICA
Aquarel·la / paper
19 x 27,50 cm
1776 [ca]
Museu de Menorca (26513)

Exemple de *veduta* arqueològica, on en un paisatge totalment idealitzat es combinen restes de construccions d'època romana amb figuretes humanes molt il·luminades, propi de l'estètica il·lustrada.
Aquesta obra no està signada, tot i que, després de contrastar-la amb el paisatge anterior, podem assegurar la seva atribució.

Exposicions: 1986. 2001.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Andreu *et al.*, 2001.

VEDUTA ARQUEOLÓGICA
Acuarela / papel
19 x 27,50 cm
1776 [ca]
Museu de Menorca (26513)

Ejemplo de *veduta* arqueológica, donde en un paisaje totalmente idealizado se combinan restos de construcciones de época romana con figurillas humanas muy iluminadas, propio de la estética ilustrada.
Esta obra no está firmada, pero, después de contrastarla con el paisaje anterior, podemos asegurar su atribución.

Exposiciones: 1986. 2001.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Andreu *et. al.*, 2001.

ARCHAEOLOGICAL *VEDUTA*
Watercolour / paper
19 x 27.50 cm
1776 [ca]
Museu de Menorca (26513)

Example of an archaeological *veduta*, where a completely idealised landscape is combined with the remains of buildings from the Roman period with very illuminated human figures in accordance with enlightened aesthetics of the time.
This work is not signed but, having compared it with the previous landscape, we can vouch for its authenticity.

Exhibitions: 1986. 2001.
Bibliography: Andreu *et. al.*, 1986; Andreu *et. al.*, 2001.

VEDUTA ARQUEOLÒGICA

12

BÒREAS ARRAVATANT ORITIA
(El Vent arravatant Oritia)
Aquarel·la / paper
46 x 46 cm
1779-1780 [ca]
Col·lecció Jero Taltavull Moll

En aquesta aquarel·la, Calbó hi va copiar el quadre de Rubens del mateix títol, que va pertànyer a la col·lecció Kaunitz i que actualment es troba a l'Acadèmia de Belles Arts de Viena. Es representa el rapte d'Oritia explicat per Ovidi a *Les Metamorfosis*: el vent hivernal Bòreas, personificat com un ancià de llargs cabells blancs i amb ales, segresta la princesa Oritia, filla del rei d'Atenes. Aquí, el pintor només ha copiat l'escena principal i no ha dibuixat els amorets del quadre original.
Sabem que existeixen diferents versions d'aquest dibuix. Una de les quals va pertànyer a la col·lecció de Rafel Femenies de Maó; després va passar a un antiquari català i a una: «antigua família francesa», com diu el catàleg de la subhasta celebrada l'any 1923 a Barcelona. Segurament aquesta aquarel·la és una altra versió de la que figura al catàleg esmentat.

Bibliografia: *Subasta*, 1923; Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986.

BÓREAS RAPTA A ORITÍA (El Viento rapta a Oritía)
Acuarela / papel
46 x 46 cm
1779-1780 [ca]
Colección Jero Taltavull Moll

En esta acuarela, Calbó copió el cuadro de Rubens del mismo título, que perteneció a la colección Kaunitz y que actualmente se encuentra en la Academia de Bellas artes de Viena. Se representa el rapto de Oritía explicado por Ovidio en *Las Metamorfosis*: el viento invernal Bóreas, personificado como un anciano de largas canas y con alas, secuestra la princesa Oritía, hija del rey de Atenas. Aquí, el pintor sólo ha copiado la escena principal y no ha dibujado los amorcillos del cuadro original.
Sabemos que existen diferentes versiones de este dibujo. Una perteneció a la colección de Rafel Femenies de Maó; después pasó a un anticuario catalán y a una «antigua familia francesa», como dice el catálogo de la subasta celebrada en 1923 en Barcelona. Seguramente esta acuarela es otra versión de la que figura en el catálogo mencionado.

Bibliografía: *Subasta*, 1923; Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986.

THE RAPE OF ORITHYIA BY BOREAS
(the Wind raping Orithyia)
Watercolour / paper
46 x 46 cm
1779-1780 [ca]
Jero Taltavull Moll collection

In this watercolour, Calbó copied Rubens' painting of the same name, and which belonged to the Kaunitz collection and is currently in the Academy of Fine Arts in Vienna.
It depicts the rape of Orithyia as explained by Ovid's *Metamorphoses*: the autumn wind Boreas, personified as an old man with long grey hair and wings, abducts Princess Orithyia, the king of Athens's daughter. Here the painter has only copied the main scene and he has not drawn the *putti* in the original.
We know that there are various versions of this drawing. One belonged in Rafel Femenies' collection in Maó; it was then passed on to a Catalan antique dealer and to an: «*antigua familia francesa*» (old French family), as recorded in a catalogue from the auction held in 1923 in Barcelona. This watercolour is definitely another version of the one mentioned in the catalog.

Bibliography: *Auction*, 1923; Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986.

BÒREAS ARRAVATANT ORITIA

13

RETRAT DE L'EMPERADRIU MARIA TERESA
(atribuït)
Oli / planxa metall
19 x 14 cm
1778-1780 [ca]
Col·lecció casa Vidal des Pla des Monestir

Aquest quadre ha estat interpretat com un retrat de l'emperadriu Maria Teresa d'Àustria, amb un vestit brocat, un *porte-bouquet* i un retrat a la mà. Ens presenta diversos elements distorsionadors: quan neix el pintor, l'any 1752, l'Emperadriu tenia uns trenta-sis anys, i seixanta-dos, quan Calbó es troba a Viena. En aquest retrat pot tenir devers quinze anys, per tant, podem entendre aquest quadre com un «*divertimento*» del pintor, que retrata l'Emperadriu quan estava promesa; per açò du un *porte-bouquet* amb un pomell de flors a la mà esquerra i un retrat a l'altra mà. Retrat que podria correspondre al marit de l'Emperadriu, Francesc, tot i que Sintes i de Olivar (1987) l'identificà com un autoretrat del pintor, motiu pel qual el titulà *La emperatriz Maria Teresa con el retrato del pintor.*

Bibliografia: Sintes y de Olivar, 1987.

RETRATO DE LA EMPERATRIZ MARÍA TERESA
(atribuido)
Óleo / plancha metal
19 x 14 cm
1778-1780 [ca]
Colección casa Vidal des Pla des Monestir

Este cuadro ha sido interpretado como un retrato de la emperatriz María Teresa de Austria, con un vestido brocado, un *porte-bouquet* y un retrato en la mano. Nos presenta varios elementos distorsionadores: cuando nace el pintor, en 1752, la Emperatriz tenía unos treinta y seis años, y sesenta y dos, cuando Calbó se encuentra en Viena. En este retrato puede tener unos quince años, por lo tanto, podemos entender este cuadro como un «divertimento» del pintor, que retrata a la Emperatriz cuando estaba prometida; por eso lleva un *porte-bouquet* con un ramillete de flores en la mano izquierda y un retrato, en la otra mano. Retrato que podría corresponder al marido de la Emperatriz, Francisco, a pesar de que Sintes y de Olivar (1987) lo identificara como un autorretrato del pintor, motivo por el cual lo tituló *La emperatriz María Teresa con el retrato del pintor*.

Bibliografía: Sintes y de Olivar, 1987.

PORTRAIT OF THE EMPRESS MARIA THERESA
(attributed)
Oil / sheet metal
19 x 14 cm
1778-1780 [ca]
Collection from the Vidal home in Es Pla des Monestir

This painting was presented as a portrait of the Empress Maria Theresa of Austria, in a brocade dress, a *porte-bouquet* and a portrait in her hand. There are certain inaccuracies here: when the painter was born in 1752, the Empress was thirty-seven years old, and she was about sixty two when Calbó was in Vienna. In this portrait she looks about fifteen, by which we understand that this painting was executed by the painter for «*divertimento*» (fun), showing the Empress when she was engaged. That is why she carries a *porte-bouquet* with a bunch of flowers in it, and a portrait in her left hand which could be of her husband, Francis, although Sintes y de Olivar (1987) identified it as a self-portrait of the painter, which is why it was called *La emperatriz María Teresa con el retrato del pintor* (The Empress Maria Theresa with a portrait of the painter).

Bibliography: Sintes y de Olivar, 1987.

RETRAT DE L'EMPERADRIU

14

RETRAT DE LA FAMÍLIA DEL PINTOR
Oli / tela
116 x 86 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (102)

Mostra típica de quadre treballat segons els criteris del classicisme normatiu, on predomina la teatralitat i la sumptuositat. És l'única obra on es pot veure la figura del pintor dempeus vestit amb capa blanca, darrere de la seva mare asseguda, Anna Caldés, vestida de color fosc amb els peus a sobre d'un maridet. Es poden observar diferents peces de la indumentària femenina del darrer terç del segle divuit en les figures de les dues germanes Antònia i Vicenta: mantellina transparent i al voltant la toca rosada, rebosillo de davall amb floc, gipó, falda de color i sabates amb sivella. A dalt, quasi al bell mig de la composició, hi ha un retrat que s'ha identificat com el del pare del pintor, també de nom Pasqual.

Procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona, que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DE LA FAMILIA DEL PINTOR
Óleo / tela
116 x 86 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (102)

Muestra típica de cuadro trabajado según los criterios del clasicismo normativo, donde predomina la teatralidad y la suntuosidad. Es la única obra donde se puede ver la figura del pintor de pie vestido con capa blanca, detrás de su madre sentada, Anna Caldés, vestida de color oscuro con los pies encima de un pequeño brasero. Se pueden observar diferentes piezas de la indumentaria femenina del último tercio del siglo dieciocho en las figuras de las dos hermanas Antònia y Vicenta: mantilla transparente con borde de cinta rosada, rebociño inferior con lazo, jubón, falda de color y zapatos con hebilla. Arriba, casi en el centro de la composición, aparece un retrato que se ha identificado como el del padre del pintor, también de nombre Pasqual.

Procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona, que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

PORTRAIT OF THE PAINTER'S FAMILY
Oil / canvas
116 x 86 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (102)

Typical example of a painting based on classical principles, featuring strong theatricality and sumptuousness. This is the only work where the figure of the painter is standing and wearing his white cape behind his seated mother, Anna Caldés, dressed in dark clothing with her feet on a small brazier. Several pieces of clothing from the last third of the 18th century are worn by the two sisters Antònia and Vicenta: a transparent mantilla shawl and the pinkish ribbon, an under headcloth with a bow, bodice, coloured skirt and shoes with buckles. Above, almost in the centre of the composition, is a portrait of the painter's father, also called Pasqual.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

RETRAT DE LA FAMÍLIA DEL PINTOR

15

RETRAT D'ANNA CALDÉS I ORFILA
Pastel / paper
45 x 35 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (104)

Pintura preparatòria del quadre *Retrat de la família del pintor*. Anna Caldés, la mare del pintor, nascuda el 30 de novembre de 1723, es va casar el 19 de desembre de 1744 amb Pasqual Calbó i Vidal. Els seus pares eren Joan Caldés i Català, natural de Xàtiva i Antònia Orfila i Sintes, nascuda a Maó, i es van casar el 19 de maig de 1720 a Maó.
Aquí podem observar el retrat d'una dona de més de seixanta anys, a qui el pintor ha plasmat el rostre il·luminat que contrasta amb el rebosillo negre i que, amb uns trets molt marcats i una incidència en la mirada, ens recorda la serenor de la maduresa.

Procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004.

RETRATO DE ANNA CALDÉS I ORFILA
Pastel / papel
45 x 35 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (104)

Pintura preparatoria del cuadro *Retrato de la familia del pintor*. Anna Caldés, madre del pintor, nacida el 30 de noviembre de 1723, se casó el 19 de diciembre de 1744 con Pasqual Calbó i Vidal. Sus padres eran Joan Caldés i Català, natural de Jávea y Antònia Orfila i Sintes, nacida en Maó, y se casaron el 19 de mayo de 1720 en Maó.
Aquí podemos observar el retrato de una mujer de más de sesenta años, a quien el pintor ha plasmado con el rostro iluminado que contrasta con el rebociño negro y que, con unos rasgos muy marcados y una incidencia en la mirada, nos recuerda la serenidad de la madurez.

Procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

PORTRAIT OF ANNA CALDÉS I ORFILA
Pastel / paper
45 x 35 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (104)

Preparative sketch of the painting Portrait of the painter's family. Anna Caldés, the painter's mother, was born on the 30th of November 1723, and married Pasqual Calbó i Vidal on the 19th of December 1744. Her parents were Joan Caldés i Català, from Xàtiva, and Antònia Orfila i Sintes, born in Maó, and they were married on the 19th of May 1720 in Maó.
Here we observe the portrait of a woman of over sixty, who the painter features with an illuminated face in contrast to the black of her headcloth. The pronounced wrinkles and a certain countenance reflect the calmness brought about by maturity.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

RETRAT D'ANNA CALDÉS I ORFILA

16

RETRAT DE VICENTA CALBÓ I CALDÉS
Pastel / paper
37 x 34 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (105)

Pintura preparatòria pel quadre *Retrat de la família del pintor*. Vicenta Calbó i Caldés és germana del pintor nascuda a Maó el 30 d'octubre de 1747, que es va casar el 17 de juliol de 1766 amb Bartomeu Tasso Picaluga, fill de Joan Baptista i Maria Teresa de la parròquia de Sant Pietro de Arena (Gènova). Van tenir quatre fills: Aloisia, Lluís —que va morir jove—, un altre Lluís i Lluïsa. El retrat de perfil de Vicenta, que presenta un contrast entre la pal·lidesa del rostre i el rebosillo blanc amb floc, deixa entreveure la mirada d'una dona ja madura.

Procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004.

RETRATO DE VICENTA CALBÓ I CALDÉS
Pastel / papel
37 x 34 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (105)

Pintura preparatoria para el cuadro *Retrato de la familia del pintor*. Vicenta Calbó i Caldés es hermana del pintor, nacida en Maó el 30 de octubre de 1747, quien se casó el 17 de julio de 1766 con Bartomeu Tasso Picaluga, hijo de Joan Baptista y Maria Teresa de la parroquia de Sant Pietro de Arena (Génova). Tuvieron cuatro hijos: Aloisia, Lluís —que murió joven—, otro Lluís y Lluïsa. El retrato de perfil de Vicenta, que presenta un contraste entre la palidez del rostro y el rebociño blanco con lazo, deja entrever la mirada de una mujer ya madura.

Procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

PORTRAIT OF VICENTA CALBÓ I CALDÉS
Pastel / paper
37 x 34 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (105)

Preparative sketch of the painting Portrait of the painter's family. Vicenta Calbó i Caldés was the painter's sister and born in Maó on the 30th of October 1747, marrying Bartomeu Tasso Picaluga on the 17th of July 1766, who was the son of Joan Baptista and Maria Teresa of the parish of Sant Pietro de Arena (Genoa). They had four children: Aloisia, Lluís –who died young– another Lluís and then Lluïsa. The portrait is of Vicenta in profile, contrasting the pallor of her face with a white headcloth with a bow, and portraying the countenance of an already mature woman.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

RETRAT DE VICENTA CALBÓ I CALDÉS

17

RETRAT DE JOAN CALBÓ, AMB LA SEVA DONA I NEBODES
Oli / tela
116 x 86 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (101)

Un altre exemple de quadre treballat segons criteris del classicisme normatiu, on predomina la teatralitat i la sumptuositat. En aquest retrat de grup familiar, la composició ve marcada per dues parts diferenciades: la primera, a l'esquerra, amb una figura dempeus, identificada com el germà del pintor, Joan Calbó, i un ca als seus peus com a símbol familiar; la segona formada per les tres figures femenines de la dreta: asseguda, la seva dona Caterina Anglès, entre les dues nebodes Aloisia i Lluïsa Maria Tasso i Calbó, filles de la germana del pintor, Vicenta i de Bartomeu Tasso. Un detall curiós és que Caterina Anglès sosté a la seva mà un paper on es pot llegir: «per falta d'infants las nebodas supleixen». El significat de la inscripció és reforçat pel gest carinyós de Caterina rodejant la cintura d'una de les seves nebodes.

L'obra procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DE JOAN CALBÓ, CON SU MUJER Y SOBRINAS
Óleo / tela
116 x 86 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (101)

Otro ejemplo de cuadro trabajado según criterios del clasicismo normativo, donde predomina la teatralidad y la suntuosidad. En este retrato de grupo familiar, la composición viene marcada por dos partes diferenciadas: la primera, a la izquierda, con una figura de pie, identificada como el hermano del pintor, Joan Calbó, y un perro a sus pies como símbolo familiar; la segunda, formada por las tres figuras femeninas de la derecha: sentada, su mujer Caterina Anglès, entre las dos sobrinas Aloisia y Lluïsa Maria Tasso y Calbó, hijas de la hermana del pintor, Vicenta, y de Bartomeu Tasso.
Un detalle curioso es que Caterina Anglès sostiene en su mano un papel donde se puede leer: «*per falta d'infants las nebodas supleixen*» (a falta de hijos, las sobrinas suplen). El significado de la inscripción viene reforzado por el gesto cariñoso de Caterina rodeando la cintura de una de sus sobrinas.

La obra procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

PORTRAIT OF JOAN CALBÓ WITH HIS WIFE AND NIECES
Oil / canvas
116 x 86 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (101)

Another typical example of a painting based on classical principles, featuring strong theatricality and sumptuousness. This a portrait of a family group, where the composition has two different parts: the first to the left, with a figure standing known to be the painter's brother, Joan Calbó, who has a dog at his feet as a symbol of family life; the second is made up of three female figures to the right: seated is his wife Caterina Anglès, between their two nieces Aloisia and Lluïsa Maria Tasso i Calbó, daughters of the painter's younger sister Vicenta and her husband Bartomeu Tasso.
One curious feature is that Caterina Anglès is holding a piece of paper where the following can be read: «*per falta d'infants las nebodas supleixen*» (our own lack of children is made up for by our nieces). The significance of this inscription is emphasised by Caterina's gesture of affection with her arm around the waist of one of the niece's.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

RETRAT DE JOAN CALBÓ, AMB LA SEVA DONA I NEBODES

18

RETRAT DE JOAN CALBÓ I CALDÉS
Pastel / paper
47 x 37 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (103)

Pintura preparatòria pel quadre *Retrat de Joan Calbó, amb la seva dona i nebodes*. Retrat de bust de Joan Calbó, germà gran del pintor, vestit amb la roba d'home de classe benestant de la segona meitat del segle XVIII: camisa blanca tapada pel mocador, guardapits i casaca amb coll girat. Joan Calbó va néixer a Maó el 23 d'octubre de 1744 i es va casar amb Caterina Anglès i Mascaró el 28 d'octubre de 1775.

Procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004.

RETRATO DE JOAN CALBÓ I CALDÉS
Pastel / papel
47 x 37 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (103)

Pintura preparatoria para el cuadro *Retrato de Joan Calbó, con su mujer y sobrinas*. Retrato de busto de Joan Calbó, hermano mayor del pintor, vestido con la ropa masculina de clase acomodada de la segunda mitad del siglo XVIII: camisa blanca tapada por el pañuelo, chaleco y casaca de cuello vuelto. Joan Calbó nació en Maó el 23 de octubre de 1744 y se casó con Caterina Anglès i Mascaró el 28 de octubre de 1775.

Procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

PORTRAIT OF JOAN CALBÓ I CALDÉS
Pastel / paper
47 x 37 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (103)

Preparative sketch of the painting *Portrait of Joan Calbó with his wife and nieces*. Half-length portrait of Joan Calbó, the painter's older brother, dressed in masculine clothing from the second half of the 18th century: white shirt with a necktie, waistcoat and justacorps with turnover collar. Joan Calbó was born in Maó on the 23rd of October 1744 and married Caterina Anglès i Mascaró on the 28th of October 1775.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

RETRAT DE JOAN CALBÓ I CALDÉS

19

RETRAT DE CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ
Pastel / paper
25 x 17,50 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (108)

Pintura preparatòria pel quadre *Retrat de Joan Calbó, amb la seva dona i nebodes*. Caterina es va casar amb el germà del pintor, Joan, el 28 d'octubre de 1775; era filla de Miquel Anglès i Caterina Mascaró i va morir a Maó el 23 de gener de 1831. L'esbós és un retrat de tres quarts de rostre seré emmarcat pel rebosillo blanc típic de l'època.

Procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004.

RETRATO DE CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ
Pastel / papel
25 x 17,50 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (108)

Pintura preparatoria para el cuadro *Retrato de Joan Calbó, con su mujer y sobrinas*. Caterina se casó con el hermano del pintor, Joan, el 28 de octubre de 1775; era hija de Miquel Anglès y de Caterina Mascaró y murió en Maó el 23 de enero de 1831. El esbozo es un retrato de tres cuartos de un rostro sereno enmarcado por el rebociño blanco típico de la época.

Procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

PORTRAIT OF CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ
Pastel / paper
25 x 17.50 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (108)

Preparative sketch of the painting *Portrait of Joan Calbó with his wife and nieces*. Caterina married the painter's brother, Joan, on the 28th of October 1775; she was the daughter of Miquel Anglès and Caterina Mascaró and she died in Maó on the 23rd of January 1831. The sketch is a three-quarter length of a serene face with a typical white headcloth of the period.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

RETRAT DE CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ

20

RETRAT DE CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ
Oli / planxa metall
25 x 17,50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (76797)

Retrat de bust de Caterina Anglès, cunyada del pintor. L'artista destaca la força de la mirada i els detalls de la fisonomia: el rostre i els cabells; l'oval de la cara està emmarcat per un rebosillo blanc que es ferma amb un floc negre.
Els retrats familiars són freqüents a la obra pictòrica de Calbó, com ara el conjunt de quadres de l'antiga col·lecció Viñas Carabén, fets sobre paper i tela.

L'any 2004 va sortir a la venda a Maó i el va adquirir el Museu de Menorca.

Exposicions: 2015

RETRATO DE CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ
Óleo / plancha metal
25 x 17,50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (76797)

Retrato de busto de Caterina Anglès, cuñada del pintor. El artista destaca la fuerza de la mirada y los detalles de la fisonomía: el rostro y los cabellos; el óvalo de la cara está enmarcado por un rebociño blanco atado con un lazo negro.
Los retratos familiares son frecuentes en la obra pictórica de Calbó como, por ejemplo, el conjunto de cuadros de la antigua colección Viñas Carabén, realizados sobre papel y tela.

En 2004 salió a la venta en Maó y lo adquirió el Museu de Menorca.

Exposiciones: 2015

PORTRAIT OF CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ
Oil / sheet metal
25 x 17.50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (76797)

Half-length portrait of Caterina Anglès, the painter's sister-in-law. The artist highlights the strength of her gaze and facial details; the oval of her face is framed by a white headcloth tied with a black bow.
Calbó often painted family portraits, as in for example the set of paintings in the Viñas Carabén collection, executed on both paper and canvas.

It came up for sale in Maó in 2004 and was purchased by the Museu de Menorca.

Exhibitions: 2015

RETRAT DE CATERINA ANGLÈS I MASCARÓ

21

RETRAT DE LLUÏSA TASSO I CALBÓ
Pastel / paper
49 x 37 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (106)

Pintura preparatòria pel quadre *Retrat de la família del pintor*. Lluïsa Tasso i Calbó és la neboda del pintor, nascuda el 1773, que es va casar amb Miquel Netto i amb qui va tenir tres fills: Eulàlia, Miquel i Vicenta. Eulàlia va néixer el 1804 i va morir el 1894 a la mateixa casa on havia nascut, viscut i mort el pintor; va ser la qui proporcionà més dades a l'historiador Francesc Hernández Sanz sobre Calbó.

Procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DE LLUÏSA TASSO I CALBÓ
Pastel / papel
49 x 37 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (106)

Pintura preparatoria para el cuadro *Retrato de la familia del pintor*. Lluïsa Tasso i Calbó es la sobrina del pintor, nacida en 1773, casada con Miquel Netto y con quien tuvo tres hijos: Eulàlia, Miquel y Vicenta. Eulàlia nació en 1804 y murió en 1894 en la misma casa donde había nacido, vivido y fallecido el pintor; fue quien más datos proporcionó al historiador Francesc Hernández Sanz sobre Calbó.

Procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

PORTRAIT OF LLUÏSA TASSO I CALBÓ
Pastel / paper
49 x 37 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (106)

Preparative sketch of the painting *Portrait of the painter's family*. Lluïsa Tasso i Calbó was the painter's niece, born in 1773, who married Miquel Netto and had three children: Eulàlia, Miquel and Vicenta. Eulàlia was born in 1804 and died in 1894 in the same house that the painter was born in, and where he lived and died; she was the person to provide the most information about Calbó to the historian Francesc Hernández Sanz.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004; Bosch *et al.*, 2008.

RETRAT DE LLUÏSA TASSO I CALBÓ

22

RETRAT DE LLUÏSA TASSO I CALBÓ
Pastel / paper
41,40 x 31,50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (3934-a)

Retrat de bust frontal de la neboda del pintor, l'oval de la cara està emmarcat pel rebosillo blanc que es ferma amb un floc de pell rosada, propi de la indumentària menorquina de finals del segle XVIII. La força del retrat es pot apreciar en la línia del dibuix, en l'ús dels colors suaus i la capacitat del pintor per plasmar la força de la mirada.

Al darrere del suport trobem un esbós del retrat de la mare del pintor (3934-r).

Aquesta obra va formar part de la col·lecció Vives Campomar, adquirida pel Museu de Menorca l'any 1994.

Exposicions: 1986. 1995-1996.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DE LLUÏSA TASSO I CALBÓ
Pastel / papel
41,40 x 31,50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (3934-a)

Retrato de busto frontal de la sobrina del pintor, el óvalo de la cara está enmarcado por el rebociño blanco atado con un lazo de piel rosada, propio de la indumentaria menorquina de finales del siglo XVIII. La fuerza del retrato se puede apreciar en la línea del dibujo, en el uso de los colores suaves y la capacidad del pintor para plasmar la fuerza de la mirada.

Detrás del soporte encontramos un esbozo del retrato de la madre del pintor (3934-r).

Esta obra formó parte de la colección Vives Campomar, adquirida por el Museu de Menorca en 1994.

Exposiciones: 1986. 1995-1996.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

PORTRAIT OF LLUÏSA TASSO I CALBÓ
Pastel / paper
41.40 x 31.50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (3934-a)

Half-length front view portrait of the painter's niece, the oval of her face framed by a white headcloth tied with pink leather bow, in keeping with Menorcan clothing style at the end of the 18th century. The quality of the portrait is reflected in the drawing, the use of soft colours and the painter's ability to capture the subject's expression.

Behind the support there is a sketch of the portrait of the painter's mother (3934-r).

This work was part of the Vives Campomar collection, purchased by the Museu de Menorca in 1994.

Exhibitions: 1986. 1995-1996.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

RETRAT DE LLUÏSA TASSO I CALBÓ

23

RETRAT D'ANNA CALDÉS I ORFILA
Pastel / paper
41,40 x 31,50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (3934-r)

Retrat de bust de la mare del pintor, la qual apareix representada de front amb l'oval de la cara emmarcat per un rebosillo vermell que es ferma amb un floc negre, habitual en la indumentària menorquina de finals de segle XVIII. Es tracta d'un esbós sense acabar, tal com es pot apreciar en les línies del dibuix i en la textura del pastel. Es troba al darrere del retrat de Lluïsa Tasso (3934-a).

Aquesta obra va formar part de la col·lecció Vives Campomar, adquirida pel Museu de Menorca l'any 1994.

Exposicions: 1986. 1995-1996.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987.

RETRATO DE ANNA CALDÉS I ORFILA
Pastel / papel
41,40 x 31,50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (3934-r)

Retrato de busto de la madre del pintor, quien aparece representada de frente con el óvalo de la cara enmarcado por un rebociño atado con un lazo negro, habitual en la indumentaria menorquina de finales de siglo XVIII. Se trata de un esbozo sin acabar, tal como se puede apreciar en las líneas del dibujo y en la textura del pastel. Se encuentra detrás del retrato de Lluïsa Tasso (3934-a).

Esta obra formó parte de la colección Vives Campomar, adquirida por el Museu de Menorca en 1994.

Exposiciones: 1986. 1995-1996.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987.

PORTRAIT OF ANNA CALDÉS I ORFILA
Pastel / paper
41.40 x 31.50 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (3934-r)

Half-length front view portrait of the painter's mother, with the oval of her face framed by a red headcloth tied with a black bow, common to Menorcan clothing at the end of the 18th century. This is an uncompleted sketch, as can be seen with the drawing and the texture of the pastel. It is behind the portrait of Lluïsa Tasso (3934-a).

Part of the Vives Campomar collection, purchased by the Museu de Menorca in 1994.

Exhibitions: 1986. 1995-1996.
Bibliography: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987.

RETRAT D'ANNA CALDÉS I ORFILA

24

RETRAT FEMENÍ
Pastel / paper
37 x 26,50 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (107)

Es desconeix la identitat del personatge retratat; malgrat que pel tipus de pentinat ens fa creure que es tracta d'una dona, no podem deixar de fixar-nos en els trets masculins de les seves faccions; sobretot si ens fixem en el tall dels ulls, el mentó i el coll. És un dibuix de traces molt més modernes que els del conjunt de retrats de família; aquí el traç és molt més lliure i solt.

Originalment estava emmarcat al darrere d'un autoretrat del pintor, que era un preparatori pel quadre *Retrat de la família del pintor*. Actualment només en coneixem una fotografia.

Procedeix de l'antiga col·lecció Viñas Carabén de Barcelona que va ser adquirida pel Consell Insular de Menorca l'any 1990.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004.

RETRATO FEMENINO
Pastel / papel
37 x 26,50 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (107)

Se desconoce la identidad del personaje retratado; a pesar de que por el tipo de peinado nos hace creer que se trata de una mujer, no podemos dejar de fijarnos en los rasgos masculinos de sus facciones, sobre todo si nos fijamos en el corte de los ojos, el mentón y el cuello. Es un dibujo de trazos mucho más modernos que los del conjunto de retratos de familia; aquí el trazo es mucho más libre y suelto.

Originalmente iba enmarcado detrás de un autorretrato del pintor, que era un preparatorio para el cuadro *Retrato de la familia del pintor*. Actualmente sólo conocemos una fotografía.

Procede de la antigua colección Viñas Carabén de Barcelona que fue adquirida por el Consell Insular de Menorca en 1990.

Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

FEMALE PORTRAIT
Pastel / paper
37 x 26.50 cm
1780-1787 [ca]
Consell Insular de Menorca (107)

The identity of the subject is unknown; although the hairstyle leads us to believe that it could be a woman, there is no denying the masculine features; particularly in the eyes, chin and neck. The drawing contains much more modern strokes than those in the family portrait, as here the line is more loose and relaxed.

It was originally in the frame behind a self-portrait of the painter, and was a preparative sketch of *Portrait of the painter's family*. At the moment we only know the photograph.

From the Viñas Carabén collection in Barcelona, purchased by the Consell Insular de Menorca in 1990.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

RETRAT FEMENÍ

25

RETRAT D'EULÀLIA POLY I TALTAVULL
Oli / tela
182 x 93 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (E2086)

Aquest retrat d'Eulàlia Poly i Taltavull és un clar exponent de retrat neoclàssic. Per la seva minuciositat, podem observar tota la indumentària característica de la dona menorquina de posició benestant: rebosillo, gipó, falda de seda brocada, joies i sabates de sivella. El rebosillo és brodat i du randa vorejant la peça per la part exterior. A les mànigues una botonadura completa d'or. S'observen clarament les joies: creu d'or amb flor de lis penjada d'un cordonet de quatre voltes, a la cintura rellotge d'or i joiell. Les sabates blanques brodades amb flor de lis i sivella rectangular.
Eulàlia es va casar el 13 de juny de 1769 amb el comerciant Llorenç Poly i Ridgeway i va tenir dos filles i un fill: Margalida, casada el 30 de maig de 1786 amb Antoni Segui i Valls i morta a Montpellier el mes d'abril de 1791; Àngela, casada el 30 de maig de 1786 amb Gabriel Seguí Valls i morta a Maó el 15 de gener de 1842; i Llorenç, mort molt jove, el 24 de desembre de 1780.

Procedeix de l'antiga col·lecció Morales Seguí. Aquest retrat va ser dipositat al Museu de Menorca per la família Morales Pérez l'any 2004.

Exposicions: 1959. 1968. 2015.
Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DE EULÀLIA POLY I TALTAVULL
Óleo / tela
182 x 93 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (E2086)

Este retrato de Eulàlia Poly i Taltavull es un claro exponente de retrato neoclásico. Por su minuciosidad, podemos observar toda la indumentaria característica de la mujer menorquina de posición acomodada: rebociño, jubón, falda de seda brocada, joyas y zapatos de hebilla. El rebociño va bordado y lleva puntilla bordeando la pieza por la parte exterior. En las mangas, una botonadura completa de oro. Se observan claramente las joyas: cruz de oro con flor de lis colgada de un cordoncillo de cuatro vueltas, en la cintura reloj de oro y joya. Los zapatos blancos bordados con flor de lis y hebilla rectangular.
Eulàlia se casó el 13 de junio de 1769 con el comerciante Llorenç Poly i Ridgeway y tuvo dos hijas y un hijo: Margalida, casada el 30 de mayo de 1786 con Antoni Seguí i Valls y fallecida en Montpellier el mes de abril de 1791; Àngela, casada el 30 de mayo de 1786 con Gabriel Seguí Valls y fallecida en Maó el 15 de enero de 1842; y Llorenç, que murió muy joven, el 24 de diciembre de 1780.

Procede de la antigua colección Morales Seguí. Este retrato fue depositado en el Museu de Menorca por la familia Morales Pérez en 2004.

Exposiciones: 1959. 1968. 2015.
Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et. al.*, 2008.

PORTRAIT OF EULÀLIA POLY I TALTAVULL
Oil / canvas
182 x 93 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (E2086)

This portrait of Eulàlia Poly i Taltavull is a clear example of neoclassical painting. With its minute detail, we can observe a typical prosperous Menorcan women's clothing: headcloth, bodice, silk brocade skirt, jewellery and buckled shoes. The headcloth is embroidered with lace trim on the outside. There are gold buttons on the sleeves. The jewellery is clearly seen: a gold cross with fleur-de-lis hanging from a thin cord wrapped four times, a gold and jewelled watch at her waist. Her white shoes are embroidered with fleur-de-lis and rectangular buckles.
Eulàlia married the businessman Llorenç Poly i Ridgeway on the 13th of June 1769 and had two daughters and a son: Margalida married Antoni Seguí i Valls on the 30th of May 1786 and died in Montpellier in April of 1791; Àngela married Gabriel Seguí Valls on the 30th of May 1786 and died in Maó on the 15th of January 1842; and Llorenç died very young on the 24th of December 1780.

From the Morales Seguí collection. This portrait was donated to the Museu de Menorca by the Morales Pérez family in 2004.

Exhibitions: 1959. 1968. 2015.
Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et. al.*, 2008.

RETRAT D'EULÀLIA POLY I TALTAVULL

26

RETRAT DE LLORENÇ POLY
I RIDGEWAY
Oli / tela
182 x 93 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (M2080)

Retrat que forma parella amb el d'Eulàlia Poly, és una mostra més de retrat neoclàssic. En ell, s'hi pot observar la vestimenta característica d'un home menorquí de posició benestant: camisa blanca amb mocador al coll, jupa negre, xamberga amb botons i traus daurats, calçons de mitja cama, calces blanques amb ornament de quadrell i sabates amb sivella. Està representat a l'interior d'una casa, amb la mà esquerra sobre la taula assenyalant una targeta amb el seu nom, al darrera una cadira d'estil anglès reina Anna.
Els germans Poly i Ridgeway, Llorenç i Josep, arribaren a Menorca procedents de Valls (Tarragona), encara que el seu origen devia ser irlandès. De religió anglicana, es varen convertir al catolicisme el 1727 i 1730, respectivament. La primera referència d'arxiu que hem trobat és a un protocol del notari Antoni Andreu del 9 de juny de 1730, quan juntament amb el seu germà i el carnisser Jeremies Bert, reben per part dels Jurats de Maó la concessió pel subministrament de carn a Maó.
Ara bé, és durant la segona dominació britànica (1763-1782) quan apareix de manera regular als protocols notarials a on figura com a proveïdor de les tropes de Sa Majestat Britànica. Es va casar en primeres núpcies amb Joana Hernández i Sintes que va morir sense descendència l'any 1769. Poc temps després, el mes de juny, es casa amb Eulàlia Taltavull i Serra amb qui té tres fills: Margalida, Àngela i Llorenç. Va morir a Maó el 27 d'agost de 1777. Per aquestes dates el pintor es trobava en plena etapa de formació a Roma. A l'inventari dels béns de Llorenç Poly (A.H.M. Protocol 266), s'indica que a una habitació es troben: «dos quadros grans, eo retratos del difunt son marit y altre de dita Eularia Taltavull ab sos fills». Per tant, podem afirmar que aquest quadre és una obra autèntica de Calbó feta a partir d'un original que no es conserva.

Procedeix de l'antiga col·lecció Morales Seguí i va ser dipositat al Museu de Menorca per Ramón Morales Ainsa l'any 1999.

Exposicions: 1959. 1968.
Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004. Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DE LLORENÇ POLY
I RIDGEWAY
Óleo / tela
182 x 93 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (M2080)

Retrato que forma pareja con el de Eulàlia Poly, es una muestra más de retrato neoclásico. En él se puede observar la vestimenta característica de un varón menorquín de posición acomodada: camisa blanca con pañuelo al cuello, chupa negra, chamberga con botones y ojales dorados, calzones de media caña, calcetas blancas con ornamento de cuadrillo y zapatos con hebilla. Está representado en el interior de una casa, con la mano izquierda sobre la mesa señalando una tarjeta con su nombre, detrás una silla de estilo inglés reina Ana. Los hermanos Poly i Ridgeway, Llorenç y Josep, llegaron a Menorca procedentes de Valls (Tarragona), aunque su origen debía de ser irlandés. De religión anglicana, se convirtieron al catolicismo en 1727 y 1730, respectivamente.
La primera referencia de archivo que hemos encontrado es la de un protocolo del notario Antoni Andreu del 9 de junio de 1730, cuando junto con su hermano y el carnicero Jeremies Bert, reciben por parte de los Jurados de Maó la concesión para el suministro de carne en Maó. Ahora bien, durante la segunda dominación británica (1763-1782) es cuando aparece de manera regular en los protocolos notariales donde figura como proveedor de las tropas de Su Majestad Británica. Se casó en primeras nupcias con Joana Hernández i Sintes, que murió sin descendencia en 1769. Poco tiempo después, el mes de junio, se casa con Eulàlia Taltavull i Serra con quien tiene tres hijos: Margalida, Àngela y Llorenç. Murió en Maó el 27 de agosto de 1777. Por estas fechas el pintor Calbó se encontraba en plena etapa de formación en Roma. En el inventario de los bienes de Llorenç Poly (A.H.M. Protocolo 266), se indica que en una habitación se encuentran: «*dos quadros grans, eo retratos del difunt son marit y altre de dita Eularia Taltavull ab sos fills*» (dos cuadros grandes, los retratos del difunto su marido y otro de la dicha Eulàlia Taltavull con sus hijos). Por lo tanto, podemos afirmar que este cuadro es una obra auténtica de Calbó realizada a partir de un original que no se conserva.

Procede de la antigua colección Morales Seguí y fue depositado en el Museu de Menorca por Ramón Morales Ainsa en 1999.

Exposiciones: 1959. 1968.
Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004. Bosch *et. al.*, 2008.

PORTRAIT OF LLORENÇ POLY
I RIDGEWAY
Oil / canvas
182 x 93 cm
1780-1787 [ca]
Museu de Menorca (M2080)

Portrait to go with the one of Eulàlia Poly, and another example of neoclassical style. Typical clothing of a prosperous Menorcan man: white shirt with necktie, black vest, mid-leg frock coat with gold buttons and buttonholes, breeches, white lace stockings and buckled shoes. He is depicted inside a house, with his left hand over a table and pointing to a card with his name on it, and behind a Queen-Anne English-style chair. The brothers Llorenç and Josep Poly i Ridgeway arrived in Menorca from Valls (Tarragona), although they must have been Irish. They converted from Anglicism to Catholicism in 1727 and 1730, respectively. The first file reference found about Llorenç is a protocol from the notary Antoni Andreu on the 9th of June 1730 when, together with his brother and the butcher Jeremies Bert, they were granted by the City councillors of Maó the concession to provide meat in Maó. However, during the second British occupation (1763-1782) his name started to appear regularly in notarial protocols as provider to the British troops. First he married Joana Hernández i Sintes, who died childless in 1769. Shortly after that, in June, he married Eulàlia Taltavull i Serra and had three children: Margalida, Àngela and Llorenç. He died in Maó on the 27th of August 1777. At this time the painter Calbó was training in Rome. In the inventory of the estate of Llorenç Poly (A.H.M. Protocol 266), there is a note indicating that in a bedroom there are: «*dos quadros grans, eo retratos del difunt son marit y altre de dita Eularia Taltavull ab sos fills*» (two large paintings, portraits of the deceased husband and Eulàlia Taltavull with her children). We can therefore confirm that this is a genuine painting by Calbó, based on an original which is no longer in existence.

From the Morales Seguí collection and donated to the Museu de Menorca by Ramón Morales Ainsa in 1999.

Exhibitions: 1959. 1968.
Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004. Bosch *et. al.*, 2008.

RETRAT DE LLORENÇ POLY I RIDGEWAY

27

RETRAT D'ANTÒNIA PAULI
I SOLIVERET
Oli / tela
60,50 x 46 cm
1781
Col·lecció Gabriel Llambías

Retrat d'Antònia Pauli de mig cos i vestida amb la roba d'una jove del darrer terç del XVIII: manteta blanca amb toca vermella i randa a les voreres, gipó brocat i una joia formada per un cordonet i un medalló d'or. Cal ressaltar el tractament delicat i subtil que fa el pintor del rostre de la jove, amb una tonalitat rosada que contrasta amb la manteta blanca i la resta de la indumentària. Complementa el retrat la figura d'un ca com a símbol familiar i protector, molt freqüent en la pintura espanyola des del Renaixement, on la figura principal o bé una escena del quadre, es completa amb un animal de companyia. Antònia era filla de Francisco Pauli i sabem per la inscripció de darrere que en aquest retrat tenia 7 anys. La inscripció diu: «A la edad de 7 años retrato el año 1781. Antonia Pauli y Soliveret 1774. Murio a la edad 87 años el año 1861».

RETRATO DE ANTÒNIA PAULI
I SOLIVERET
Óleo / tela
60,50 x 46 cm
1781
Colección Gabriel Llambías

Retrato de Antònia Pauli de medio cuerpo y vestida con la ropa de una joven del último tercio del XVIII: mantilla blanca con cinta roja y puntilla en los bordes, jubón brocado y una joya formada por un cordoncillo y un medallón de oro. Hay que resaltar el tratamiento delicado y sutil que hace el pintor del rostro de la joven, con una tonalidad rosada que contrasta con la mantilla blanca y el resto de la indumentaria. Complementa el retrato la figura de un perro como símbolo familiar y protector, muy frecuente en la pintura española desde el Renacimiento, donde la figura principal o bien una escena del cuadro, se completa con un animal de compañía. Antònia era hija de Francisco Pauli y sabemos por la inscripción en la cara posterior que en este retrato tenía 7 años. La inscripción dice: «A la edad de 7 años retrato el año 1781. Antonia Pauli y Soliveret 1774. Murio a la edad 87 años el año 1861».

PORTRAIT OF ANTÒNIA PAULI
I SOLIVERET
Oil / canvas
60.50 x 46 cm
1781
Gabriel Llambías collection

Half-size portrait of Antònia Pauli dressed in clothing of a young girl from the last third of the 18th century: white headcloth with a red ribbon and lace on the edges, brocade bodice and a jewel consisting of a thin cord and a gold medallion. It is worth highlighting the subtle and delicate attention to the girl's face, with a pinkish tone contrasting against the white of her headcloth and the rest of her clothing. He has added a dog as a symbol of family and protection, which was a frequent custom in Spanish painting from the Renaissance period onwards, with the main subject or one of the scenes in the painting including a pet. Antònia was Francisco Pauli's daughter and we know from the inscription on the back of this portrait that she was 7 years old. It says: «At the age of 7 portrait in the year 1781. Antonia Pauli i Soliveret 1774. She died at 87 years old in 1861».

RETRAT D'ANTÒNIA PAULI I SOLIVERET

28

RETRAT DE FRANCESC PAULI I SOLIVERET
Oli / tela
60,50 x 46 cm
1781
Col·lecció Gabriel Llambías

Retrat de Francesc Pauli de mig cos a l'edat de nou anys, vestit amb la indumentària d'un jove: jaqueta i guardapit amb botons, floc al coll i capell a l'espanyola -el capell era una peça imprescindible en la vestimenta del segle XVIII. Destaca el contrast entre el rostre pàl·lid i delicat i la indumentària vermella. Aquest retrat també es complementa amb la figura d'un ca, com el de la seva germana, del qual forma parella.
Darrere hi ha una inscripció que diu: «A la edat 9 años retrato del año 1781. Pasqual Calbo. Francisco Pauli y Soliveret. Murio 79 años el año 1851».
Aquests retrats realitzats l'any 1781 just quan acabava d'arribar del seu periple europeu, demostren un intent de ruptura amb la severitat de les normes del retrat tradicional neoclàssic.

RETRATO DE FRANCESC PAULI I SOLIVERET
Óleo / tela
60,50 x 46 cm
1781
Colección Gabriel Llambías

Retrato de Francesc Pauli de medio cuerpo a la edad de nueve años, vestido con la indumentaria de un joven: chaqueta y chaleco con botones, lazo al cuello y sombrero a la española —el sombrero era una pieza imprescindible en la vestimenta del siglo XVIII. Destaca el contraste entre el rostro pálido y delicado y la indumentaria roja. Este retrato también se complementa con la figura de un perro, como el de su hermana, del que forma pareja.
Detrás hay una inscripción que dice: «A la edad 9 años retrato del año 1781. Pasqual Calbo. Francisco Pauli y Soliveret. Murio 79 años el año 1851».
Estos retratos realizados en 1781 justo cuando Calbó acababa de llegar de su periplo europeo, demuestran un intento de ruptura con la severidad de las normas del retrato tradicional neoclásico.

PORTRAIT OF FRANCESC PAULI I SOLIVERET
Oil / canvas
60.50 x 46 cm
1781
Gabriel Llambías collection

Half-size portrait of Francesc Pauli at the age of nine, dressed in young boy's clothing: jacket and waistcoat with buttons, a bow at his neck and a Spanish-style cap —this was an essential piece of clothing in the 18th century. His pale and delicate face contrasts with the red clothing. This portrait also features a dog as in his sister's, and the two paintings are a pair.
Behind is an inscription reading: «At the age of 9 portrait from the year 1781. Pasqual Calbó. Francisco Pauli i Soliveret. He died at 79 in 1851».
These portraits were from 1781, just after Calbó had returned from his European sojourn, and they demonstrate an attempt to break with the rigidity of neoclassical painting tradition.

RETRAT DE FRANCESC PAULI I SOLIVERET

29

RETRAT DE FRANCESC SEGUÍ I SINTES
Oli / tela
71,50 x 58,50 cm
1782
Museu de Menorca (M2085)

Retrat de Francesc Seguí de mig cos assegut amb la mirada dirigida cap a l'espectador mentre sosté un llibre sobre la taula i al fons uns cortinatges verds que ennobleixen el retratat, al costat d'una petita prestatgeria amb llibres. Si un qualificatiu li podem posar a Francesc Seguí Sintes és el d'incombustible. Fill de Francesc Seguí i Àgata Sintes, va estudiar dret a Orange (França) i va exercir el càrrec d'assessor de la Reial Governació en matèries civils durant quasi tota la segona meitat del segle XVIII, durant les dominacions francesa, segona britànica i espanyola fins a la seva mort l'any 1793. Es va casar amb Joana Valls i va tenir tres fills: el vilipendiat per la seva ideologia afrancesada Francesc, que es va casar amb Margalida Chiesa i que fou cònsol d'Espanya a Tunis entre els anys 1803 i 1807; el segon fill, Grabriel, es va casar amb Àngela Poly, filla del ric comerciant Llorenç Poly i assessor de la Marina de Menorca; i un tercer fill, Antoni, que es va casar en primeres núpcies amb la filla major del comerciant Poly, Margalida, morta prematurament a Montpellier l'any 1791; aquest es va tornar a casar amb una filla de Josep Soler de nom Bàrbara, va exercir el càrrec d'assessor de la Marina de la subdelegació des Castell.
Sobre el marc apareix una cartel·la d'època que diu: «Retrato del Muy Mag. Sr. Dr. Dn. Francisco Segui. Pictus 1782» i un petit escut familiar a sota. Existeixen diferents còpies del mateix quadre, el que demostra la rellevància històrica de Francesc Seguí.

Procedeix de l'antiga col·lecció Morales Seguí i va ser dipositat al Museu de Menorca, per Ramón Morales Ainsa, l'any 2003.

Bibliografia: Sintes y de Olivar, 1987.

RETRATO DE FRANCESC SEGUÍ I SINTES
Óleo / tela
71,50 x 58,50 cm
1782
Museu de Menorca (M2085)

Retrato de Francesc Seguí de medio cuerpo sentado con la mirada dirigida hacia el espectador mientras sostiene un libro sobre la mesa y al fondo unos cortinajes verdes que ennoblecen el retratado, junto a una pequeña estantería con libros. Si se pudiese poner un calificativo a Francesc Seguí Sintes es el de incombustible. Hijo de Francesc Seguí y Ágata Sintes, estudió derecho en Orange (Francia) y ejerció el cargo de asesor de la Real Gobernación en materias civiles durante casi toda la segunda mitad del siglo XVIII, durante las dominaciones francesa, segunda británica y española hasta su muerte en 1793. Se casó con Joana Valls y tuvo tres hijos: el vilipendiado por su ideología afrancesada Francesc, que se casó con Margalida Chiesa y que fue cónsul de España en Túnez entre los años 1803 y 1807; el segundo hijo, Grabriel, se casó con Àngela Poly, hija del rico comerciante Llorenç Poly y asesor de la Marina de Menorca; y un tercer hijo, Antoni, que se casó en primeras nupcias con la hija mayor del comerciante Poly, Margalida, fallecida prematuramente en Montpellier en 1791; este se volvió a casar con una hija de Josep Soler de nombre Bàrbara y ejerció el cargo de asesor de la Marina de la subdelegación de Es Castell.
Sobre el marco aparece una repisa de época que dice: «Retrato del Muy Mag. Sr. Dr. Dn. Francisco Segui. Pictus 1782» y un pequeño escudo familiar en la parte inferior. Existen diferentes copias del mismo cuadro, lo que demuestra la relevancia histórica de Francesc Seguí.

Procede de la antigua colección Morales Seguí y fue depositado en el Museu de Menorca por Ramón Morales Ainsa, en 2003.

Bibliografía: Sintes y de Olivar, 1987.

PORTRAIT OF FRANCESC SEGUÍ I SINTES
Oil / canvas
71.50 x 58.50 cm
1782
Museu de Menorca (M2085)

Half-size portrait of Francesc Seguí seated and looking at the viewer while holding a book on a table, with a background of green curtains to enhance the effect, and a small bookshelf. Francesc Seguí Sintes could be termed as memorable. Son of Francesc Seguí and Àgata Sintes, he studied law in Orange (France) and worked as adviser to the Royal Government in civil matters during most of the second half of the 18th century, covering the French occupation, the second British one and then the Spanish one until his death in 1793. He married Joana Valls and had three children: Francesc, who was vilified for his French ideology, and who married Margalida Chiesa and was the Spanish consul in Tunisia between 1803 and 1807; the second son, Grabriel, married Àngela Poly, the daughter of the wealthy businessman Llorenç Poly and adviser to the Menorcan Navy; and the third son, Antoni, first married Poly's eldest daughter, Margalida, who died prematurely in Montpellier in 1791; he then married Bàrbara, one of Josep Soler's daughters, and worked as adviser to the Navy in the Es Castell department.
There is a little plaque from the period on the frame, saying: «*Retrato del Muy Mag. Sr. Dr. Dn. Francisco Segui. Pictus 1782*» (portrait of His Excellency Francisco Segui. Painted in 1782) and a small family crest at the bottom. There are various copies of the same painting, which confirms Francesc Seguí's historic importance.

From the Morales Seguí collection and donated to the Museu de Menorca by Ramón Morales Ainsa in 2003.

Bibliography: Sintes y de Olivar, 1987.

RETRAT DE FRANCESC SEGUÍ I SINTES

30

RETRAT DEL COMTE DE CIFUENTES
Oli / tela
59,50 x 42,50 cm
1783
Museu de Menorca (4004)

Retrat oficial de mig cos del comte de Cifuentes amb la mà dreta dins la casaca groga que es correspon a l'uniforme del regiment de Dragones de Villaviciosa, regiment del qual era coronel vitalici. Ostenta la banda blava, collar i placa de Caballero de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III, orde que va néixer sota el seu patrocini; a la placa, hi veim la creu de Malta amb les flors de lis en aspa i la Immaculada Concepció, al centre. Amb el braç esquerre sosté un tricorn amb cinta daurada i la cucarda o escarapel·la vermella reglamentària a l'exèrcit espanyol i a la Marina. A la part superior, hi figura la següent inscripció: «Don Juan de Silba, Conde de Cifuentes, Grande de España, de Primera Clase, Capitán General de las Islas Baleares de edat de 45 años».

A Menorca hi ha altres retrats del comte en alguns ajuntaments i també a qualque col·lecció particular. També se'n coneix un a Ciutadella pintat per Giuseppe Chiesa.

Exposicions: 1959. 1986. 1995-1996. 2012.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DEL CONDE DE CIFUENTES
Óleo / tela
59,50 x 42,50 cm
1783
Museu de Menorca (4004)

Retrato oficial de medio cuerpo del Conde de Cifuentes con la mano derecha dentro de la casaca amarilla que se corresponde al uniforme del regimiento de Dragones de Villaviciosa, del que era coronel vitalicio. Ostenta la banda azul, collar y placa de Caballero de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III, orden que nació bajo su patrocinio; en la placa, se ve la cruz de Malta con las flores de lis en aspa y la Inmaculada Concepción, en el centro. Con el brazo izquierdo sostiene un tricornio con cinta dorada y la escarapela roja reglamentaria en el ejército español y en la Marina. En la parte superior, figura la siguiente inscripción: «Don Juan de Silba, Conde de Cifuentes, Grande de España, de Primera Clase, Capitán General de las Islas Baleares de edad de 45 años».

En Menorca existen otros retratos del Conde en algunos ayuntamientos y también en alguna colección particular. También se conoce uno en Ciutadella pintado por Giuseppe Chiesa.

Exposiciones: 1959. 1986. 1995-1996. 2012.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et. al.*, 2008.

PORTRAIT OF THE COUNT OF CIFUENTES
Oil / canvas
59.50 x 42.50 cm
1783
Museu de Menorca (4004)

Official half-length portrait of the Count of Cifuentes with his right hand tucked into his yellow justacorps, part of the regiment uniform of the Dragones de Villaviciosa, of which he was a life colonel. He is wearing a blue sash, collar and the Knight's Grand Cross of the Order of Charles III, order that was first begun under his patronage. Upon the insignia, we see the Maltese cross with crossing fleurs-de-lis and the Immaculate Conception at the centre. Under his left arm is a tricorne hat with a gold brim and regulation red cockade of the Spanish Army and Navy. At the top is the following inscription, «*Don Juan de Silba, Conde de Cifuentes, Grande de España, de Primera Clase, Capitán General de las Islas Baleares de edat de 45 años*» (Don Juan de Silva, Count of Cifuentes, Grandee of Spain, of the First Class, Captain General of the Balearic Islands at the age of 45).

Other portraits of the Count can be found around Menorca at City Halls and as part of some private collections. There is another in Ciutadella painted by Giuseppe Chiesa.

Exhibitions: 1959. 1986. 1995-1996. 2012.
Bibliography: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

RETRAT DEL COMTE DE CIFUENTES

31

RETRAT DEL COMTE DE CIFUENTES
Oli / tela
52 x 41 cm
1783
Museu de Menorca (V354)

Retrat de bust curt del comte de Cifuentes amb un fons neutre amb tocs lluminosos, rostre lleugerament girat i mirada cap a l'espectador. Vesteix com a militar d'alta graduació, amb casaca groga i banda blava (el *cordon bleu*). La seva fisonomia denota serenor accentuada per la perruca blanca d'un sol bucle.

Forma part del dipòsit que la família Vives Escudero realitza al Museu l'any 1946.

Exposicions: 1942. 1956. 1959. 1986. 2016a.
Bibliografia: Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987.

RETRATO DEL CONDE DE CIFUENTES
Óleo / tela
52 x 41 cm
1783
Museu de Menorca (V354)

Retrato de busto corto del Conde de Cifuentes con un fondo neutro con toques luminosos, rostro ligeramente vuelto y mirada hacia el espectador. Viste como militar de alta graduación, con casaca amarilla y banda azul (el *cordon bleu*). Su fisonomía denota serenidad acentuada por la peluca blanca de un solo bucle.

Forma parte del depósito que la familia Vives Escudero realiza al Museu en 1946.

Exposiciones: 1942. 1956. 1959. 1986. 2016a.
Bibliografía: Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987.

PORTRAIT OF THE COUNT OF CIFUENTES
Oil / canvas
52 x 41 cm
1783
Museu de Menorca (V354)

Head and shoulders portrait of the Count of Cifuentes on a neutral background with touches of brightness, face turned slightly toward the viewer. He is wearing high ranking military garb, with a yellow justacorps and a blue sash (the *cordon bleu*). His physiognomy denotes accentuated serenity with his single-curl wig.

This piece is part of the Vives Escudero family collection entrusted to the Museu in 1946.

Exhibitions: 1942. 1956. 1959. 1986. 2016a.
Bibliography: Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987.

RETRAT DEL COMTE DE CIFUENTES

32

RETRAT DEL COMTE DE CIFUENTES
(atribuït)
Oli / tela
215 x 145 cm
1783
Ajuntament de Maó (AJ-0012)

Exemple típic de retrat oficial de l'època, on el personatge apareix dins un marc arquitectònic amb columnes i unes cortines a la seva part superior que emmarquen la figura redreçada sobre un podi. A la part inferior de la columna, hi apareixen gravats el nom i títols del retratat.
En aquest cas es tracta d'un retrat de Juan de Silva Meneses y Pacheco (1737-1792), fill del tretzè comte de Cifuentes. Va participar a la campanya del duc de Crillon de l'any 1781 per recuperar Menorca del domini anglès, i el 1782, quan l'illa era sota la sobirania espanyola, va ser nomenat governador de Menorca. Va viure a l'illa fins el 1788, després va ser nomenat ambaixador a Lisboa i president del Consell de Castella.
La Universitat de Maó, en sessió del 30 d'abril de 1783, (U-66/AHM) acorda encarregar un retrat del Comte de Cifuentes. Tot i que en les actes no hi ha cap referència a qui es fa l'encàrrec, Hernández Sanz el 1908 l'adjudica a Calbó, malgrat que el 1925, en el seu article sobre la vida de Calbó, l'atribueix a Chiesa.

Exposicions: 1959. 1986. 2002.
Bibliografia: Hernández, 1908; Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Sintes *et al.*, 2004.

RETRATO DEL CONDE DE CIFUENTES
(atribuido)
Óleo / tela
215 x 145 cm
1783
Ayuntamiento de Maó (AJ-0012)

Ejemplo típico de retrato oficial de la época, donde el personaje aparece dentro de un marco arquitectónico con columnas y unas cortinas en su parte superior que enmarcan la figura enderezada sobre un podio. En la parte inferior de la columna, aparecen grabados el nombre y los títulos del retratado.
En este caso se trata de un retrato de Juan de Silva Meneses y Pacheco (1737-1792), hijo del decimotercero Conde de Cifuentes. Participó en la campaña del Duque de Crillon del año 1781 para recuperar Menorca del dominio inglés y, en 1782, cuando la isla estaba bajo la soberanía española, fue nombrado gobernador de Menorca. Vivió en la isla hasta el 1788, después fue nombrado embajador en Lisboa y presidente del Consejo de Castilla.
La Universidad de Maó, en sesión del 30 de abril de 1783, (U-66/AHM) acuerda encargar un retrato del Conde de Cifuentes. A pesar de que en las actas no hay ninguna referencia acerca de a quién se hace el encargo, Hernández Sanz el 1908 lo adjudica a Calbó, pero en 1925, en su artículo sobre la vida de Calbó, lo atribuye a Chiesa.

Exposiciones: 1959. 1986. 2002.
Bibliografía: Hernández, 1908; Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Sintes *et. al.*, 2004.

PORTRAIT OF THE COUNT OF CIFUENTES
(attributed)
Oil / canvas
215 x 145 cm
1783
City Hall of Maó (AJ-0012)

Typical example of an official portrait of the era, in which the figure appears within an architectural frame with columns and curtains near the top that frame the figure upon a podium. Near the base of the column, the name and titles of the depicted subject are engraved.
In this case, we have a portrait of Juan de Silva Meneses y Pacheco (1737-1792), son of the 13th Count of Cifuentes. He took part in the campaign of the Duke of Crillon in 1781 to recover Menorca from the English crown. He resided on the island until 1788, and was later named ambassador to Lisbon and President of the Council of Castile. The Local Authorities of Maó, in its session on the 30th of April, 1783, (U-66/AHM) agreed to commission a portrait of the Count of Cifuentes. Although there is no record of exactly who was commissioned to execute this work in the minutes, in 1908 Hernández Sanz attributed its creation to Calbó, although in 1925, in his article on the life of Calbó, he attributes it to Chiesa.

Exhibitions: 1959. 1986. 2002.
Bibliography: Hernández, 1908; Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Sintes *et al.*, 2004.

RETRAT DEL COMTE DE CIFUENTES

33

BALL DE NEGRES A SANTO DOMINGO
Oli / tela
81 x 123 cm
1788-1790 [ca]
Col·lecció família Montañés Albertí

Aquest quadre, de l'època americana de Calbó, mostra un tema exòtic per la societat europea del set-cents. A l'escena central hi figuren dues parelles ballant; a l'esquerra, una segona escena amb un grup de persones que baten palmes i músics amb tambors cilíndrics que es toquen en vertical i horitzontal. L'acció fa pensar que podria tractar-se dels cants i la dansa dels grups anomenats «congos», formats per persones de l'ètnia bantu, coneguda com el ball del pal, ja que aquesta obra reflecteix les característiques d'aquest ball. A l'època colonial, els esclaus africans van instaurar els seus costums i especialment el ball com a forma d'evasió i gaudi, i de totes les ètnies africanes introduïdes a Santo Domingo, els bantus feren l'aportació musical més significativa.
Una tercera escena, a la dreta del quadre, ens mostra un altre grup que gaudeix de la festa: uns fillets jugant, persones que beuen i mengen i uns enamorats en últim pla. Tot completant l'escena festiva i donant un punt d'equilibri al quadre.

Exposicions: 1942.
Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar 1987.

BAILE DE NEGROS EN SANTO DOMINGO
Óleo / tela
81 x 123 cm
1788-1790 [ca]
Colección familia Montañés Albertí

Este cuadro, de la época americana de Calbó, muestra un tema exótico para la sociedad europea del mil setecientos. En la escena central figuran dos parejas bailando; a la izquierda, una segunda escena con un grupo de personas que baten palmas y músicos con tambores cilíndricos que se tocan en vertical y horizontal. La acción sugiere que podría tratarse de los cantos y la danza de los grupos llamados «congos», formados por personas de la etnia bantú, conocida como el baile del palo, puesto que esta obra refleja las características de este baile. En la época colonial, los esclavos africanos instauraron sus costumbres y especialmente el baile como forma de evasión y disfrute, y de todas las etnias africanas introducidas en Santo Domingo, los bantús hicieron la aportación musical más significativa.
Una tercera escena, a la derecha del cuadro, nos muestra otro grupo que disfruta de la fiesta: unos niños jugando, personas que beben y comen y unos enamorados en último plano, completando la escena festiva y dando un punto de equilibrio al cuadro.

Exposiciones: 1942.
Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987.

DANCE OF THE NEGROES IN SANTO DOMINGO
Oil / canvas
81 x 123 cm
1788-1790 [circa]
Montañés Albertí family collection

This painting, from Calbó's American period, shows an exotic theme for European society in the 1700s. The central subject includes two dancing couples; to the left, a second scene with a group of people clapping their hands and musicians with cylindrical drums being played vertically and horizontally. This activity might remind us of the singing and dancing of those groups referred to as «Congos», made up of members of the Bantu ethnic groups, known as the pole dance, since this painting reflects the characteristics of this dance. In the colonial era, African slaves established their customs, and most especially dance, as a form of escape and enjoyment, and of all the African ethnic groups introduced into Santo Domingo, the Bantu brought the most significant musical contribution.
A third scene, at the right of the painting, depicts another group enjoying the festivities: children playing, people eating and drinking with lovers in the background. These subjects give the painting its festive air and provide balance to the painting.

Exhibitions: 1942.
Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar 1987.

BALL DE NEGRES A SANTO DOMINGO

34

BALL DE NEGRES A SANTO DOMINGO
Guaix / paper
45 x 58 cm
1788-1790 [ca]
Col·lecció família Montañés Albertí

L'obra és un esbós del quadre anterior, on el pintor només ha representat l'escena central del ball i la dels músics. Hi observem petites diferències com la falta d'alguns personatges i altres elements.
En els dos quadres podem observar com Calbó s'ha alliberat de l'etapa del classicisme normatiu per pintar escenes úniques dins un estil preromàntic, com ja va dir Cirici Pellicer l'any 1964. Entre 1787 i 1790 el pintor realitza un viatge a l'Havana, Nova Orleans i Santo Domingo, on pinta paisatges i escenes costumistes, caracteritzats per ser obres més àgils, amb una pinzellada més solta i colors més vius.
Al revers de l'obra trobem la signatura: «fecit Pascual Calbo».

BAILE DE NEGROS EN SANTO DOMINGO
Gouache / papel
45 x 58 cm
1788-1790 [ca]
Colección familia Montañés Albertí

La obra es un esbozo del cuadro anterior, en el que el pintor solo ha representado la escena central del baile y la de los músicos. Observamos pequeñas diferencias como la falta de algunos personajes y otros elementos.
En los dos cuadros podemos observar cómo Calbó se ha liberado de la etapa del clasicismo normativo para pintar escenas únicas dentro de un estilo prerrromántico, como ya dijo Cirici Pellicer en 1964. Entre 1787 y 1790 el pintor realiza un viaje a La Habana, Nueva Orleans y Santo Domingo, donde pinta paisajes y escenas costumbristas, caracterizados por ser obras más ágiles, con una pincelada más suelta y colores más vivos.
Al dorso de la obra encontramos la firma: «fecit Pascual Calbo».

DANCE OF THE NEGROES IN SANTO DOMINGO
Gouache / paper
45 x 58 cm
1788-1790 [circa]
Montañés Albertí family collection

This piece was the sketch for the previous painting, in which the artist only portrayed the central scene of the dance and the musicians. We can see small differences like the lack of some figures and other elements.
In both paintings, we can see how Calbó broke free from standard classicism to paint unique scenes in a more pre-Romantic style, as observed by Cirici Pellicer in the year 1964. Between 1787 and 1790, the artist travelled to Havana, New Orleans and Santo Domingo, where he painted landscapes and scenes of Costumbrism, typically more deft paintings, with loose brushstrokes and more vibrant colours.
On the back of the painting is the signature, «fecit Pascual Calbo» (made by Pasqual Calbó).

BALL DE NEGRES A SANTO DOMINGO

35

EL VENEDOR DE PERRUQUES
A SANTO DOMINGO
Oli / planxa metall
31 x 42 cm
1788-1790 [ca]
Museu de Menorca (26518)

Aquesta obra forma part del període americà de Calbó i és un testimoni excepcional de la moda de les perruques a Santo Domingo. Representa una tenda o taller on un perruquer empolsa una perruca col·locada a un bust, davant l'expectació d'un grup de nens que l'envolten i observen l'escena; aquest procés d'empolsar es feia al cap del client o al bust de què disposava el perruquer, emprant pols d'arròs o blat. Les perruques van ser un element essencial a la moda des de finals del segle XVII, especialment a l'època del rei Lluís XV a París, i eren un símbol d'estatus social elevat. Al segle XVIII es va mantenir la moda i va arribar fins a la zona francesa de Santo Domingo, on va ser Calbó l'any 1788.

Procedeix de l'antiga col·lecció Vives Campomar, col·lecció que l'any 1991 entra a formar part del fons del Museu de Menorca.

Exposicions: 1986. 2001.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et al.*, 2001; Sintes *et al.*, 2004.

EL VENDEDOR DE PELUCAS
EN SANTO DOMINGO
Óleo / plancha metal
31 x 42 cm
1788-1790 [ca]
Museu de Menorca (26518)

Esta obra forma parte del periodo americano de Calbó y es un testigo excepcional de la moda de las pelucas en Santo Domingo. Representa una tienda o taller donde un peluquero empolva una peluca colocada en un busto, ante la expectación de un grupo de niños que lo rodean y observan la escena; este proceso de empolvar se realizaba en la misma cabeza del cliente o en el busto de que disponía el peluquero, empleando polvo de arroz o trigo. Las pelucas fueron un elemento esencial de la moda desde finales del siglo XVII, especialmente en la época del rey Luis XV en París, y eran un símbolo de estatus social elevado. En el siglo XVIII se mantuvo la moda y llegó hasta la zona francesa de Santo Domingo, donde estuvo Calbó en 1788.

Procede de la antigua colección Vives Campomar, colección que en 1991 entra a formar parte del fondo del Museu de Menorca.

Exposiciones: 1986. 2001.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et. al.*, 2001; Sintes *et. al.*, 2004.

THE WIG SELLER IN SANTO
DOMINGO
Oil / sheet metal
31 x 42 cm
1788-1790 [circa]
Museu de Menorca (26518)

This painting is from Calbó's American period and is exceptional testimony to wig fashion in Santo Domingo. It illustrates a shop or workshop in which a wig-maker is powdering a wig displayed on a bust, before the excitement of a group of children who surround him and are observing the scene. This powdering process was usually carried out on the customer's head or on a bust used by the wig-maker, typically using rice or corn powder. Wigs were an essential fashion element from the end of the 17th century, and most notably at the time of King Louis XV in Paris, and were a symbol of high social status. In the 18th century, this fashion continued and reached the French area of Santo Domingo, where Calbó was in 1788.

This piece came from the old Vives Campomar collection, which in 1991 became part of the Museu de Menorca collection.

Exhibitions: 1986. 2001.
Bibliography: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et al.*, 2001; Sintes *et al.*, 2004.

EL VENEDOR DE PERRUQUES A SANTO DOMINGO

36

Dibuixos d'oficis

PESANT RAÏM
Llapis i tinta (paper)
21,20 x 32,10 cm
1790 - 1812 [ca]
Col·lecció Joan Vidal Bendito

PREMSANT RAÏM / LLAURANT / BATENT / MESTRES DE CASA / MARISCADORS
Llapis i tinta (paper)
21,20 x 32,10 cm
1790 - 1812 [ca]
Col·lecció Vidal del Rafalet

La pintura de Calbó, després del període americà, es caracteritza per un traç més solt i un estil més espontani, tal com podem observar en aquesta sèrie de dibuixos de tema etnogràfic. Ens mostren activitats quotidianes de gent menestral: mariscadors, segadors, mestres de casa, pagesos i vinaters; són dibuixos de petit format i gran força expressiva. L'existència de còpies acolorides posteriors ens demostra el gran èxit i difusió que van tenir aquestes obres.

Exposicions: 1942. 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

Dibujos de oficios

PESANDO UVA
Lápiz y tinta (papel)
21,20 x 32,10 cm
1790 - 1812 [ca]
Colección Joan Vidal Bendito

PRENSANDO UVA / LABRANDO / BATIENDO / ALBAÑILES / MARISCADORES
Lápiz y tinta (papel)
21,20 x 32,10 cm
1790 - 1812 [ca]
Colección Vidal del Rafalet

La pintura de Calbó, después del periodo americano, se caracteriza por un trazo más suelto y un estilo más espontáneo, tal como podemos observar en esta serie de dibujos de tema etnográfico. Nos muestra actividades cotidianas de gente menestral: mariscadores, segadores, albañiles, labradores y vinateros; se trata de dibujos de pequeño formato y gran fuerza expresiva. La existencia de copias coloreadas posteriores nos demuestra el gran éxito y difusión que tuvieron estas obras.

Exposiciones: 1942. 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et. al.*, 2008.

Illustrations of trades

WEIGHING GRAPES
Pencil and ink (paper)
21.2 x 32.1 cm
1790 - 1812 [circa]
Joan Vidal Bendito collection

PRESSING GRAPES / CULTIVATING / THRESHING / STONEMASONS / SHELLFISH FARMERS
Pencil and ink (paper)
21.2 x 32.1 cm
1790 - 1812 [circa]
Vidal del Rafalet collection

This painting by Calbó, after his American period, is characterised by its looser strokes and more spontaneous style, as can be observed in this series of ethnographic illustrations. They depict everyday activities carried out by artisans: shellfish farmers, harvesters, stonemasons, farmers and vintners; all in small formats with significant expressive force. The existence of subsequent colour copies proves the high level of success and dissemination these pieces achieved.

Exhibitions: 1942. 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

MARISCADORS

LLAURANT

PREMSANT RAÏM

PESANT RAÏM

BATENT

MESTRES DE CASA

37

ESTUDIS DE DONES MENORQUINES
Llapis, tinta / paper
20,50 x 11 cm
1790-1812 [ca]
Museu de Menorca (F2081)

Estudis individualitzats de cinc dones menorquines realitzant diferents feines quotidianes. Llueixen la indumentària menestral característica del segle XVIII on el pintor demostra, una vegada més, la seva habilitat pel dibuix utilitzant un cànon prou allargat de traç àgil i sinuós. Podem veure, d'esquerra a dreta: dona de perfil amb rebosillo, manteta, davantal fermat amb els gafets del faldó i filosa al braç; dona d'esquena amb manteta amb floc per unir les puntes, gipó amb faldonet, el davantal i falda que deixa entreveure els turmells i les sabates; la tercera dona vista de front amb rebosillo rodó i capell gavatx gipó i a cada mà una panera de vímet; la quarta dona vista d'esquena amb una llauna de coques bamba al cap i una altra a la mà; la darrera, vista de front amb rebosillo acabat en punta i floc, xinel·les al peu i panera al braç esquerre. En aquests dibuixos, es poden apreciar diferents detalls: gipó obert al davant, el rebosillo blanc de diferents variants (acabat en punta i rodó), el floc que fermava el rebosillo, el capell gavatx subjectat amb un cordó, els maneguins, la falda i el davantal.

Aquests dibuixos es van dipositar per M. Juana Ferrer Andreu al Museu de Menorca l'any 1999 i donats pel seu fill el 2015.

Exposicions: 1986. 2002.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Bosch *et al.*, 2008.

ESTUDIOS DE MUJERES MENORQUINAS
Lápiz, tinta / papel
20,50 x 11 cm
1790-1812 [ca]
Museu de Menorca (F2081)

Estudios individualizados de cinco mujeres menorquinas realizando diferentes trabajos cotidianos. Lucen la indumentaria menestral característica del siglo XVIII donde el pintor demuestra, una vez más, su habilidad para el dibujo utilizando un canon bastante alargado de trazo ágil y sinuoso. Podemos ver, de izquierda a derecha: mujer de perfil con rebociño, mantilla, delantal atado con los pequeños ganchos del faldón y rueca en el brazo; mujer de espaldas con mantilla con lazo para unir las puntas, jubón con faldón pequeño, el delantal y falda que deja entrever los tobillos y los zapatos; la tercera mujer vista de frente con rebociño redondo y sombrero francés, jubón y en cada mano una cesta de mimbre; la cuarta mujer vista de espaldas con una bandeja de bizcochos llamados «cocas bamba» en la cabeza y otra en la mano; la última, vista de frente con rebociño acabado en punta y lazo, chinelas en los pies y cesta en el brazo izquierdo. En estos dibujos, se pueden apreciar diferentes detalles: jubón abierto delante, el rebociño blanco de diferentes variantes (acabado en punta y redondo), el lazo que ataba el rebociño, el sombrero francés sujetado con un cordón, los manguitos, la falda y el delantal.

Estos dibujos fueron depositados por M. Juana Ferrer Andreu en el Museu de Menorca en 1999 y donados por su hijo el 2015.

Exposiciones: 1986. 2002.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Bosch *et. al.*, 2008.

STUDY OF MENORCAN WOMEN
Pencil and ink (paper)
20.50 x 11 cm
1790-1812 [circa]
Museu de Menorca (F2081)

Individual studies of five Menorcan women carrying out different everyday tasks. They are dressed in working class garments typical of the 18th century in which the painter once again demonstrates his drawing skills to utilise elongated canons of deft and sinuous strokes. We can see, from left to right: a woman in profile with a headcloth, mantilla shawl, apron attached with clasps held to the skirt and a distaff on her arm; a woman facing away with mantilla shawl and a bow to tie the ends, a skirted doublet, apron and skirt that leave the ankles and shoes exposed; the third woman is seen from the front with a rounded headcloth and French hat, doublet and in each hand a wicker basket; the fourth woman is seen from behind with a tin of «coca bamba» pastries upon her head and another in her hand; the last, facing the viewer with a pointed headcloth and a bow, slippers on her feet and a basket on her left arm. These pictures show many different details: doublet open in the front, a white headcloth in several variations (pointed or rounded), the bow to tie the headcloth, the French hat held on with a string, over-sleeves, skirt and apron.

These illustrations were entrusted to the Museu de Menorca by M. Juana Ferrer Andreu in 1999 and later donated by her son in 2015.

Exhibitions: 1986. 2002.
Bibliography: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002; Bosch *et al.*, 2008.

ESTUDI DE DONA MENORQUINA

ESTUDIS DE DONES MENORQUINES

38

DONA MENORQUINA EMBLANQUINANT
Llapis / paper
20,50 x 11,50 cm
1790-1812 [ca]
Museu de Menorca (26505)

Calbó va fer tota una sèrie de dibuixos dels costums menorquins, entre aquests una de dones treballant, de gran precisió en el dibuix i detallisme en la indumentària. Aquesta obra n'és un exemple, el pintor ens mostra una dona vestida amb la roba de feina: gipó, falda, rebosillo, davantal amb butxaca fermada al costat i sabata tipus xinel·la amb la punta dels dits foradada. Cal esmentar el traç en les línies molt marcades, però també molt àgils que donen un volum adequat a la figura i una gran espontaneïtat a l'obra.
A l'angle superior esquerra hi trobem la signatura: «Calbo».

Procedeix de l'antiga col·lecció Vives Campomar, que entra a formar part dels fons del Museu de Menorca el 1991.

Exposicions: 1986. 1995-1996.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et al.*, 2001; Bosch *et al.*, 2008.

MUJER MENORQUINA ENCALANDO
Lápiz / papel
20,50 x 11,50 cm
1790-1812 [ca]
Museu de Menorca (26505)

Calbó realizó toda una serie de dibujos de las costumbres menorquinas y, entre ellas, una de mujeres trabajando, de gran precisión en el dibujo y detallismo en la indumentaria. Esta obra es un ejemplo de ello, en la que el pintor nos muestra una mujer vestida con la ropa de trabajo: jubón, falda, rebociño, delantal con bolsillo atado al lado y zapato tipo chinela con la punta de los dedos agujereada. Hay que mencionar el trazo en las líneas muy marcadas, pero también muy ágiles que dan un volumen adecuado a la figura y una gran espontaneidad a la obra.
En el ángulo superior izquierda encontramos la firma: «Calbo».

Procede de la antigua colección Vives Campomar, que entra a formar parte de los fondos del Museu de Menorca el 1991.

Exposiciones: 1986. 1995-1996.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et. al.*, 2001; Bosch *et. al.*, 2008.

MENORCAN WOMAN WHITEWASHING
Pencil / paper
20,50 x 11,50 cm
1790-1812 [circa]
Museu de Menorca (26505)

Calbó did an entire series of drawings of Menorcan customs, which included many of women at work, with the utmost precision in the drawing and detailing of the clothing. This piece is a clear example as the artist depicts a woman dressed in work dress: doublet, skirt, headcloth, apron with closed pocket on the side and a kind of open-toed slippers. Worth special attention are the highly marked line strokes, while also quite deft, providing sufficient depth to the figure and substantial spontaneity to the piece.
In the upper left-hand corner is the signature, «Calbo».

This piece comes from the old Vives Campomar collection, which became part of the Museu de Menorca collection in 1991.

Exhibitions: 1986. 1995-1996.
Bibliography: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et al.*, 2001; Bosch *et al.*, 2008.

DONA MENORQUINA EMBLANQUINANT

39

DUES DONES PREPARANT-SE PER ANAR AL LLIT
Llapis, tinta / paper
22 x 16 cm
1790-1812 [ca]
Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-101)

La representació dels ambients interiors i la vida quotidiana del segle XVIII és una de les característiques més freqüents de la pintura de Pasqual Calbó. En aquest dibuix l'artista capta el moment en que dues dones menorquines es preparen per anar al llit. Calbó ha tingut especial cura en ressaltar tots els detalls de la roba: el cambuix (còfia) per subjectar els cabells ajustat al cap i recollits amb una coa embolcallada amb una cinta; la camisa de dormir de mànigа llarga ajustada al punys, amb escot i una veta i botons per fermar; i als peus, unes xinel·les. És un clar testimoni d'un instant íntim i familiar, no massa freqüent en les obres pictòriques de l'època.

Exposicions: 2016b.
Bibliografia: Bosch *et al.*, 2008.

DOS MUJERES PREPARÁNDOSE PARA IR A DORMIR
Lápiz, tinta / papel
22 x 16 cm
1790-1812 [ca]
Colección Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-101)

La representación de los ambientes interiores y la vida cotidiana del siglo XVIII es una de las características más frecuentes de la pintura de Pasqual Calbó. En este dibujo el artista capta el momento en que dos mujeres menorquinas se preparan para irse a la cama. Calbó ha tenido especial cuidado al resaltar todos los detalles de la ropa: el cambuj (cofia) ajustado a la cabeza para sujetarse los cabellos que van recogidos con una cola envuelta con una cinta; la camisa de dormir de manga larga ajustada a los puños, con escote y una cinta y botones para cerrar; y en los pies, unas chinelas. Es un claro testigo de un instante íntimo y familiar, no demasiado frecuente en las obras pictóricas de la época.

Exposiciones: 2016b.
Bibliografía: Bosch *et. al.*, 2008.

TWO WOMEN PREPARING FOR BED
Pencil and ink (paper)
22 x 16 cm
1790-1812 [circa]
Hernández Sanz-Hernández Mora collection. Ca n'Oliver (HM-101)

The presentation of indoor environments and everyday life in the 18th century is one of the most frequent traits of the works of Pasqual Calbó. In this illustration, the artist captures the moment in which two Menorcan women are preparing for bed. Calbó was especially careful in highlighting all the details of their clothing: a coif to hold their hair tight to the head with a ponytail tied with a ribbon; the long-sleeved nightgown close-fitting at the cuff, with neckline and a neckband and buttons for closing; on their feet, a pair of slippers. This is clearly a moment of familiar intimacy, not highly common in pictorial pieces of the era.

Exhibitions: 2016b.
Bibliography: Bosch *et al.*, 2008.

DUES DONES PREPARANT-SE PER ANAR AL LLIT

40

DONA AMB CISTELLES QUE VE DEL MERCAT
Aquarel·la / paper
22,50 x 13,80 cm
1790-1812 [ca]
Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-111)

DONA VESTIDA DE DIUMENGE
Aquarel·la / paper
22,50 x 13,80 cm
1790 - 1812 [ca]
Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-110)

En aquestes aquarel·les Calbó mostra dues dones amb siluetes molt estilitzades i colors vius, la seva vestimenta és un exemple de dos tipus d'indumentària femenina. La primera, de dona menestral: davantal gris damunt d'un faldó verd, gipó de cordons amb faldonet, rebosillo de davall blanc de lli i floc negre, manteta vermella amb la toca groga i sabates amb sivella. La segona, de dona benestant menorquina vestida amb la roba característica: mantell arreplegat a la cintura i rebosillo brodat, falda i *manguitos* a les mans; i els elements complementaris, com són el botons a la mànigа, el rellotge a la cintura i els rosaris que pengen.

Exposicions: 2015.
Bibliografia: Bosch *et al.*, 2008.

MUJER CON CESTOS QUE VIENE DEL MERCADO
Acuarela / papel
22,50 x 13,80 cm
1790-1812 [ca]
Colección Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-111)

MUJER VESTIDA DE DOMINGO
Acuarela / papel
22,50 x 13,80 cm
1790 - 1812 [ca]
Colección Hdez. Sanz-Hdez. Mora. Ca n'Oliver (HM-110)

En estas acuarelas Calbó muestra a dos mujeres con siluetas muy estilizadas y colores vivos, su vestimenta es un ejemplo de dos tipos de indumentaria femenina. La primera, de mujer menestral: delantal gris por encima de un faldón verde, jubón de cordones con faldón pequeño, rebociño inferior blanco de lino y lazo negro, mantilla roja con la toca amarilla y zapatos con hebilla. La segunda, ejemplo de mujer acomodada menorquina vestida con la ropa característica: manto recogido en la cintura y rebociño bordado, falda y manguitos en las manos; y los elementos complementarios, como son los botones en la manga, el reloj en la cintura y los rosarios que cuelgan.

Exposiciones: 2015.
Bibliografía: Bosch *et. al.*, 2008.

WOMAN WITH BASKETS RETURNING FROM THE MARKET
Watercolour / paper
22.50 x 13.80 cm
1790-1812 [circa]
Hernández Sanz-Hernández Mora collection. Ca n'Oliver (HM-111)

WOMAN IN SUNDAY GARB
Watercolor / paper
22.50 x 13.8 cm
1790 - 1812 [circa]
Hernández Sanz-Hernández Mora collection. Ca n'Oliver (HM-110)

In these watercolours, Calbó depicts two women with rather slender silhouettes in vibrant colours. They are dressed in two examples of feminine clothing. The first, as a working-class woman: grey apron over a green skirt, doublet with strings and tails, a white linen headcloth and a black bow, small red mantilla shawl with yellow headcloth and buckled shoes. The second, an upper-class Menorcan woman dressed in typical garb: cloak fastened at the waist and embroidered headcloth, skirt, and muff on her hands; and accessory items such as buttons on the sleeves, a watch at her waist and a hanging rosary.

Exhibitions: 2015.
Bibliography: Bosch *et al.*, 2008.

DONA AMB CISTELLES QUE VE DEL MERCAT

DONA VESTIDA DE DIUMENGE

41

ELS JUGADORS DE CARTES
(Una partida interessant)
Tinta, aquarel·la / paper
19 x 26 cm
1790-1812 [ca]
Col·lecció Esperança Ferrer Pons

En aquesta aquarel·la les figures són tractades amb una gran fermesa en el dibuix i el color. El pintor ens mostra un grup de personatges al voltant d'una taula, parlant i jugant a les cartes. L'obra mostra una sèrie de figures en tres actituds diferents: a l'esquerra trobem una dona acompanyada per una filleta que reprèn al jugador que té al seu costat, la qual cosa demostraria, tal com així ho assenyalen els moralistes, que els jocs de cartes eren de naturalesa mandrosa. Al centre un altre personatge d'esquena a l'espectador, amb una pipa a la mà, i a l'altre extrem de la taula, un tercer personatge il·luminat per una llumenera —senyal de saviesa— espera, amb mans plegades, el desenllaç de la partida, aquest va ser identificat com el propi pintor per Hernández Sanz (1925). És de destacar la dualitat entre l'actitud ociosa i la virtuosa dels dos personatges situats als extrems de la taula, que es troba en moltes obres de Calbó.
A la composició, s'hi reconèixen els tres models de casaca popular d'home del segle XVIII: a l'esquerra, casaca amb coll o a la caixa; enmig, casaca amb coll a la francesa; i a la dreta, una evolució cap a la levita del XIX.

Exposicions: 1942. 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

LOS JUGADORES DE CARTAS
(Una partida interesante)
Tinta, acuarela / papel
19 x 26 cm
1790-1812 [ca]
Colección Esperança Ferrer Pons

En esta acuarela las figuras se tratan con una gran firmeza en el dibujo y el color. El pintor nos muestra un grupo de personajes alrededor de una mesa, hablando y jugando a las cartas.
La obra muestra una serie de figuras en tres actitudes diferentes: a la izquierda, encontramos una mujer acompañada por una niña que reprende al jugador que tiene a su lado, lo que demostraría, tal como así lo señalan los moralistas, que los juegos de cartas eran de naturaleza perezosa. En el centro, otro personaje de espaldas al espectador, con una pipa en la mano; y al otro extremo de la mesa, un tercer personaje iluminado por un velón —señal de sabiduría— espera, con las manos cruzadas, el desenlace de la partida. Este último fue identificado como el propio pintor por Hernández Sanz (1925). Es de destacar la dualidad entre la actitud ociosa y la virtuosa de los dos personajes situados a los extremos de la mesa, que se encuentra en muchas obras de Calbó.
En la composición, se reconocen los tres modelos de casaca popular masculina del siglo XVIII: a la izquierda, casaca con cuello o a la caja; en el centro, casaca con cuello a la francesa; y a la derecha, una evolución hacia la levita del XIX.

Exposiciones: 1942. 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et. al.*, 2008.

THE CARD PLAYERS
(An interesting game)
Ink, watercolour / paper
19 x 26 cm
1790-1812 [circa]
Esperança Ferrer Pons collection

In this watercolour the figures are treated with utmost firmness with regard to drawing and color. The artist depicts a group of characters around a table, chatting and playing cards.
This piece includes a series of figures with three different manners: at the left, we see a woman with a young girl who scolds the gambler at her side, demonstrating, as described by moralists, that card games are for the ill-natured. At the centre we see another individual turned away from the viewer, with a pipe in hand; and at the other end of the table, a third character with light from an oil lamp shining upon him, a sign of wisdom, awaiting, with crossed arms, the results of the card game. This character was identified as the very artist himself by Hernández Sanz (1925). Notable is the duality between the leisurely and virtuous attitudes shown by the two individuals found at either end of the table, a common theme in many of Calbó's works.
In this piece, the three models of popular 18th century justacorps can be observed: at the left, a justacorps with collar; in the middle, justacorps with French collar; and at the right, the evolution towards the 19th century frock coat.

Exhibitions: 1942. 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

ELS JUGADORS DE CARTES

42

PORT DE CIUTADELLA
Llapis, tinta / paper
17 x 34 cm
1790-1812 [ca]
Museu de Menorca (26506)

PORT DE CIUTADELLA
Llapis, tinta / paper
22 x 38,80 cm
1790-1812 [ca]
Col·lecció Hdez. Sanz-Hdez. Mora.
Ca n'Oliver (HM-102)

Aquests dos dibuixos presenten dues perspectives del port de Ciutadella. A primer terme destaca l'estudi de personatges i embarcacions just perfilades, i en un segon pla, molt més elaborat, s'entreveu la ciutat d'on destaquen les muralles, l'església de Santa Maria (avui catedral), els molins i altres edificis. Aquests esbossos pertanyen als dibuixos que fa Calbó sobre els ports de Menorca. Els dibuixos del port de Maó es trobaven a l'antiga col·lecció Codina i dins les *Obres Didàctiques*.

Exposicions: 1986. 1995-1996. 2001. 2002.
Bibliografia: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et al.*, 2001; Luna, 2002.

PUERTO DE CIUTADELLA
Lápiz, tinta / papel
17 x 34 cm
1790-1812 [ca]
Museu de Menorca (26506)

PUERTO DE CIUTADELLA
Lápiz, tinta / papel
22 x 38,80 cm
1790-1812 [ca]
Colección Hdez. Sanz-Hdez. Mora.
Ca n'Oliver (HM-102)

Estos dos dibujos presentan dos perspectivas del puerto de Ciutadella. En primer término destaca el estudio de personajes y embarcaciones solo perfiladas, y en un segundo plano, mucho más elaborado, se entrevé la ciudad de donde destacan las murallas, la iglesia de Santa María (hoy catedral), los molinos y otros edificios. Estos esbozos pertenecen a los dibujos que hace Calbó sobre los puertos de Menorca. Los dibujos del puerto de Maó se encontraban en la antigua colección Codina y dentro de las *Obras Didácticas*.

Exposiciones: 1986. 1995-1996. 2001. 2002.
Bibliografía: Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et. al.*, 2001; Luna, 2002.

PORT OF CIUTADELLA
Pencil, ink / paper
17 x 34 cm
1790-1812 [circa]
Museu de Menorca (26506)

PORT OF CIUTADELLA
Pencil, ink / paper
22 x 38,80 cm
1790-1812 [circa]
Hernández Sanz-Hernández Mora collection. Ca n'Oliver (HM-102)

These two illustrations depict two different perspectives of the Port of Ciutadella. In the foreground we notice a study of figures and boats with minimal profiles, and in the distance, with far more detail, a glimpse of the city with its distinctive walls, the Santa Maria Church (now the Cathedral), windmills and other buildings. These sketches belong to the collection of drawings Calbó set around the ports of Menorca. The illustrations of the Port of Maó were part of the old Codina collection and are in the Didactic works.

Exhibitions: 1986. 1995-1996. 2001. 2002.
Bibliography: Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Andreu *et al.*, 2001; Luna, 2002.

PORT DE CIUTADELLA

PORT DE CIUTADELLA

43

RETRAT D'ANTONI VIDAL I SEGUÍ
Oli / tela
78 x 62 cm
1798
Col·lecció casa Vidal des Pla des Monestir

Retrat elegant i sobri d'un personatge vinculat a la Menorca del segle XVIII, coetani dels britànics, amb qui va mantenir excel·lents relacions. El pintor el presenta obeint als convencionalismes del retrat oficial en boga a finals de segle; es posa l'accent en tots els elements descriptius que determinen la categoria del retratat a l'ambient del moment, alhora que demostra un interès psicològic en la cara del retratat. Està assegut amb el braç esquerre a sobre d'una tauleta a la vora un document on es pot llegir: «Menorca» mentre amb la mà esquerra sosté un bastó de comandament. A la part inferior, dins una cartel·la, hi figura la següent llegenda: «Vertader retrato del noble Dn. Antoni Vidal i Seguí Tinent de Fragate de la Real Armada y Capitan del Port de Maho. Nat dia 23 7bre y pintat lo any 1798».

Exposicions: 1956. 1968. 2002.
Bibliografia: Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002.

RETRATO DE ANTONI VIDAL I SEGUÍ
Óleo / tela
78 x 62 cm
1798
Colección casa Vidal des Pla des Monestir

Retrato elegante y sobrio de un personaje vinculado a la Menorca del siglo XVIII, coetáneo de los británicos, con quien mantuvo excelentes relaciones. El pintor lo presenta según los convencionalismos del retrato oficial en boga de finales de siglo; se hace hincapié en todos los elementos descriptivos que determinan la categoría del retratado en el ambiente del momento, a la vez que demuestra un interés psicológico por el rostro del retratado. Aparece sentado con el brazo izquierdo sobre una mesita al lado de un documento donde se puede leer «Menorca», mientras con la mano izquierda sostiene un bastón de mando. En la parte inferior, dentro de una cartela, figura la siguiente leyenda: «Vertader retrato del noble Dn. Antoni Vidal i Seguí Tinent de Fragate de la Real Armada y Capitan del Port de Maho. Nat dia 23 7bre y pintat lo any 1798».

Exposiciones: 1956. 1968. 2002.
Bibliografía: Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002.

PORTRAIT OF ANTONI VIDAL I SEGUÍ
Oil / canvas
78 x 62 cm
1798
Collection from the Vidal home in Es Pla des Monestir

Elegant and subdued portrait of this figure from 18th century Menorca, contemporary of the British, with whom he maintained close relations. The artist depicts him in line with the typical conventions of official portraits prevalent at century's end, with accentuation on all those descriptive elements that designate the category of the portrait to the prevailing atmosphere, while showing psychological interest in the face of the portrayed. He is depicted seated with his left arm upon a table beside a document that reads, «Menorca», while in his left hand he holds a command baton. At the bottom, on a cartouche, is the following caption, «*Vertader retrato del noble Dn. Antoni Vidal i Seguí Tinent de Fragate de la Real Armada y Capitan del Port de Maho. Nat dia 23 7bre y pintat lo any 1798*» (Official portrait of the nobleman Antoni Vidal i Seguí, Frigate Lieutenant of the Royal Navy and Captain of the Port of Maó. Born on the 23rd of September and painted in the year 1798).

Exhibitions: 1956. 1968. 2002.
Bibliography: Sintes y de Olivar, 1987; Luna, 2002.

RETRAT D'ANTONI VIDAL I SEGUÍ

44

RETRAT D'ÀNGELA SEGUÍ I POLY
Oli / tela
71 x 59 cm
1810
Col·lecció família Morales Gomila

Retrat de mig cos d'Àngela Seguí, filla de Llorenç Poly i d'Eulàlia Taltavull. En aquesta obra, el pintor ha deixat un clar exponent de la figura de dona benestant menorquina, on destaca el rebosillo brocat de mitja punta i la randa que sobresurt del rebosillo de davall, que es tanca amb un floc negre que ressalta l'oval de la cara. També, a les mànigues, s'hi pot observar la randa de la camisa i la botonadura, així com la creu penjada i els gafets per aguantar els faldons com indicava Joan Ramis i Ramis en la seva descripció de la roba menorquina. A la part superior, dins una cartel·la, hi figura la següent llegenda: «Verdadero retrato de Dª Angela Segui y Poly. Picta año 1810»

Exposicions: 1942. 1951.
Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

RETRATO DE ÀNGELA SEGUÍ I POLY
Óleo / tela
71 x 59 cm
1810
Colección familia Morales Gomila

Retrato de medio cuerpo de Àngela Seguí, hija de Llorenç Poly y de Eulàlia Taltavull. En esta obra, el pintor ha dejado un claro ejemplo de la figura de mujer acomodada menorquina, donde destaca el rebociño brocado de media punta y la puntilla que sobresale del rebociño de debajo, que se cierra con un lazo negro que resalta el óvalo de la cara. También, en las mangas, se puede observar la puntilla de la camisa y la botonadura, así como la cruz colgada y los pequeños ganchos para aguantar los faldones como indicaba Joan Ramis i Ramis en su descripción de la ropa menorquina. En la parte superior, dentro de una cartela, figura la siguiente leyenda: «Verdadero retrato de Dª Angela Segui y Poly. Picta año 1810».

Exposiciones: 1942. 1951.
Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et. al.*, 2008.

PORTRAIT OF ÀNGELA SEGUÍ I POLY
Oil / canvas
71 x 59 cm
1810
Morales Gomila family collection

Half-length portrait of Àngela Seguí, daughter of Llorenç Poly and Eulàlia Taltavull. In this painting, the artist has shown a clear example of a wealthy Menorcan woman, highlighting the traditional half-stitched brocaded headcloth with the lace trimming that emerges from below, which is tied with a black bow that highlights her oval-shaped face. On the sleeves, we can observe the lace trimming of the blouse and buttons, as well as the hanging cross and the clasps that hold the skirt, as is explained by Joan Ramis i Ramis in his description of Menorcan attire. At the top, on a cartouche, is the following caption, «*Verdadero retrato de Dª Angela Segui y Poly. Picta año 1810*» (True portrait of Angela Seguí i Poly. Painted in the year 1810).

Exhibitions: 1942. 1951.
Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Sintes y de Olivar, 1987; Bosch *et al.*, 2008.

RETRAT D'ÀNGELA SEGUÍ I POLY

45

FESTA AL RIU PLA
Tinta, aquarel·la / paper
58,50 x 78,50 cm
1802[ca]
Col·lecció Vidal del Rafalet

L'escena es situa a la zona nord del port de Maó coneguda com es Riu Pla. En un primer pla observem un grup nombrós de gent que participa en una festa: músics que toquen guitarres, bandúrries, panderetes, flautes, bombardins i tambors, entre altres; balladors de fandango i de minuet, que es distingeixen per la seva indumentària; envoltats per personatges que gaudeixen de la celebració tot bevent, menjant i xerrant. En un segon pla un vaixell descarrega provisions i de Maó arriben barques plenes de gent per incorporar-se a la festa. En el fons es veu l'illa de l'Arsenal i la silueta de la ciutat de Maó; hi destaquen l'església de Santa Maria, les dues torres del portal d'en Servera i el Convent de Jesús. Francesc Hernández Sanz (1925) va voler veure el pintor en el personatge retratat a l'extrem dret del quadre, apartat de la gresca i en actitud contemplativa.
Malgrat la vivesa extraordinària del quadre: les figures magistralment agrupades, la fermesa del dibuix, la riquesa de la llum i del color, no ens transmet sensació d'alegria sinó més aviat d'una certa melangia, com a moltes escenes galants de principis de segle XVIII. L'obra, per la perspectiva utilitzada i el tractament escenogràfic, recorda les *vedute* venecianes de Francesco Guardi i Antonio Canal.

El dibuix és un esbós d'un oli que actualment es troba en una col·lecció privada que ha estat impossible accedir-hi.

Exposicions: 1942. 1959. 1986
Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986.

FIESTA EN EL RÍO PLA
Tinta, acuarela / papel
58,50 x 78,50 cm
1802 [ca]
Colección Vidal del Rafalet

La escena se sitúa en la zona norte del puerto de Maó conocida como «Es riu Pla» (el río Pla). En un primer plano, observamos un grupo numeroso de gente que participa en una fiesta: músicos que tocan guitarras, bandurrias, panderetas, flautas, bombardinos y tambores, entre otros; bailarines de fandango y de minué, que se distinguen por su indumentaria, rodeados por personajes que disfrutan de la celebración bebiendo, comiendo y charlando. En un segundo plano, un barco descarga provisiones y de Maó llegan barcas llenas de gente para unirse a la fiesta. Al fondo se ve la isla del Arsenal y la silueta de la ciudad de Maó; destacan la iglesia de Santa María, las dos torres del portal llamado D'en Servera y el Convento de Jesús. Francesc Hernández Sanz (1925) quiso ver el pintor en el personaje retratado en el extremo derecho del cuadro, apartado de la bulla y en actitud contemplativa.
A pesar de la viveza extraordinaria del cuadro: las figuras magistralmente agrupadas, la firmeza del dibujo, la riqueza de la luz y del color, no nos transmite sensación de alegría sino más bien de una cierta melancolía, como muchas escenas galantes de principios de siglo XVIII. La obra, por la perspectiva utilizada y el tratamiento escenográfico, recuerda las *vedute* venecianas de Francesco Corvi y Antonio Canal.

El dibujo es un esbozo de un óleo que actualmente se encuentra en una colección privada a la que ha sido imposible acceder.

Exposiciones: 1942. 1959. 1986
Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et. al.*, 1986.

CELEBRATION ON THE RIVER PLA
Ink, watercolour / paper
58.05 x 78.50 cm
1802 [circa]
Vidal del Rafalet collection

The scene is located in the northern area of the Port of Maó known as *Riu Pla* (River Pla). In the foreground, we can observe a large group of people taking part in festivities: musicians playing guitars, *bandurria* mandolins, tambourines, flutes, euphoniums and drums, and more; dancers dancing the fandango and the minuet, distinguishable by their dress; all surrounded by others enjoying the festivities while eating, drinking and conversing. Further back, we see a boat unloading supplies and boats full of people arriving from Maó to join the celebration. In the background, Arsenal Island and the silhouette of the city of Maó can be seen; with detail of the Santa Maria Church, the two towers of the Servera portal and the Convent of Jesús building.
Francesc Hernández Sanz (1925) believed he saw the artist himself as the character depicted at the far right of the piece, away from the revelry with a contemplative attitude.
Despite the extraordinary liveliness of this piece, the figures wonderfully grouped together, the strength of the drawing and vibrant light and colours, it does not transmit a feeling of joy, but rather an air of melancholy, like many grand scenes of the early 18th century. This piece, due to its perspective and staging approach, reminds us of the Venetian *vedute* of Francesco Corvi and Antonio Canal.

This piece is a sketch for an oil painting that is currently part of a private collection that has been impossible to access.

Exhibitions: 1942. 1959. 1986
Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986.

FESTA AL RIU PLA

46

RETAULE DE LA CAPELLA
DE S'ARANJASSA
Oli / tela
383 x 322 cm
1793-1794 [ca]
Ateneu de Maó

Retaule encarregat per la família del comerciant Llorenç Poly per la seva capella privada, situada a la possessió de s'Aranjassa del terme municipal des Mercadal.
Calbó el dissenyà com una falsa arquitectura: el cos central ens mostra una exedra porticada amb arcades obertes entre pilastres compostes, dins les quals hi figuren cinc sants, patrons de la família del comitent: Eulàlia (el de la seva muller), Llorenç (el patró del negociant), Gabriel (el patró del seu gendre), Joan Baptista (patró de la seva néta Joana, filla de Margalida) i Margalida (el de la seva filla morta a l'any 1791). Als seus peus hi ha petits angelets amb els símbols dels sants.
La part superior transmet certa pompa barroca a través de les garlandes dels carcanyols, les cartel·les i volutes i els gerros florits. A l'àtic, la Verge dels Àngels (patrona de la filla major, Àngela), envoltada de núvols, àngels i *putti*, tot recordant l'herència barroca que també podem trobar a les obres de Mengs.

Procedeix de l'antiga col·lecció del Dr. Llansó Seguí, actualment forma part del fons de l'Ateneu de Maó.

Exposicions: 1986.
Bibliografia: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004.

RETABLO DE LA CAPILLA
DE S'ARANJASSA
Óleo / tela
383 x 322 cm
1793-1794 [ca]
Ateneo de Maó

Retablo encargado por la familia del comerciante Llorenç Poly para su capilla privada, situada en la finca de S'Aranjassa del término municipal de Es Mercadal.
Calbó lo diseñó como una falsa arquitectura: el cuerpo central nos muestra una exedra porticada con arcadas abiertas entre pilastras compuestas, dentro de las que figuran cinco santos, patrones de la familia del comitente: Eulalia (el de su mujer), Lorenzo (el patrón del negociante), Gabriel (el patrón de su yerno), Juan Bautista (patrón de su nieta Joana, hija de Margalida) y Margarita (el de su hija fallecida en 1791). A sus pies se ven pequeños amorcillos con los símbolos de los santos. La parte superior transmite cierta pompa barroca a través de los espumillones de las enjutas, las cartelas y volutas y los jarrones floridos. En el ático, la Virgen de los Ángeles (patrona de la hija mayor, Àngela), rodeada de nubes, ángeles y *putti*, recordando la herencia barroca que también podemos encontrar en las obras de Mengs.

Procede de la antigua colección del Dr. Llansó Seguí, que actualmente forma parte del fondo del Ateneo de Maó.

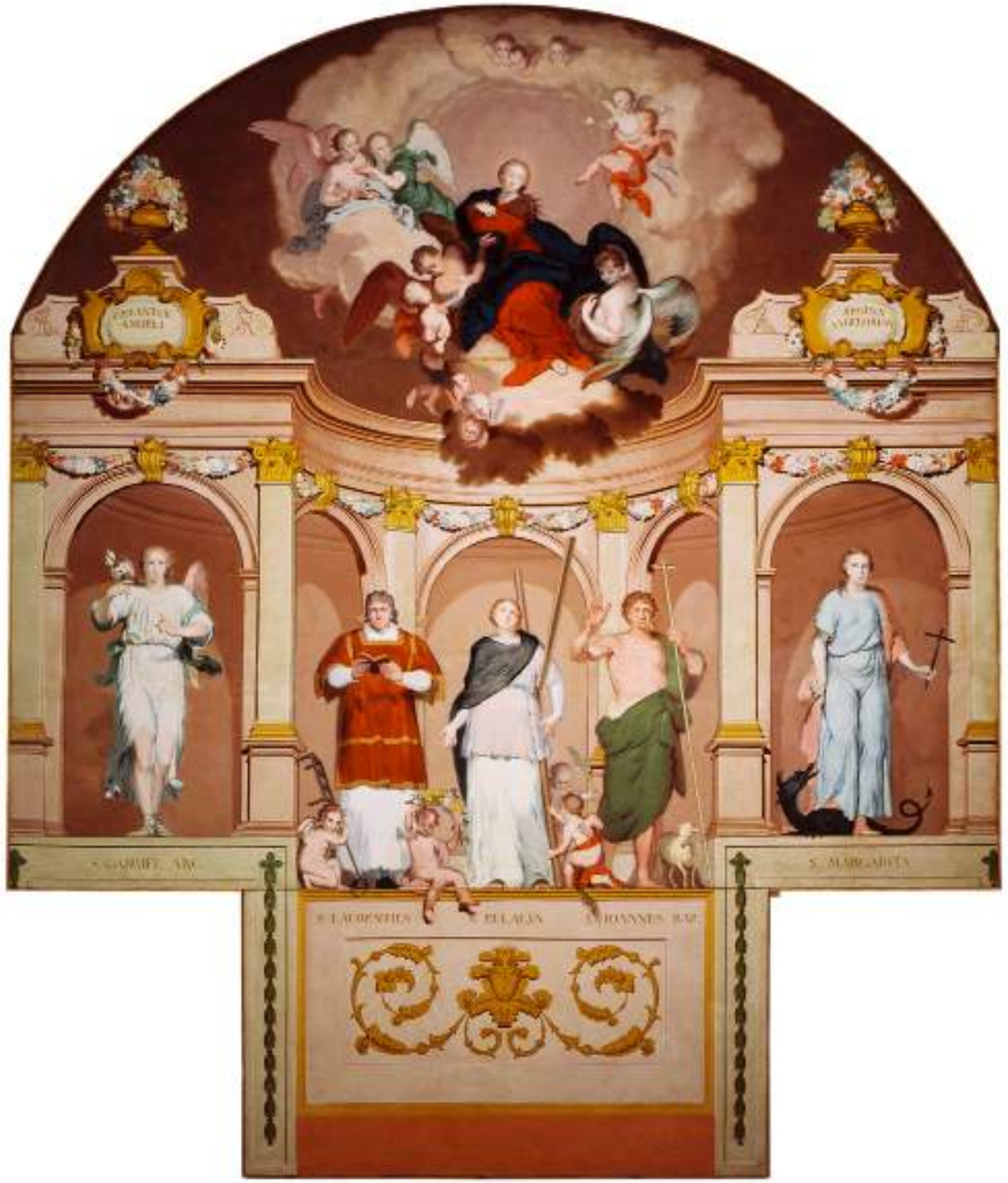
Exposiciones: 1986.
Bibliografía: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et. al.*, 2004.

ALTARPIECE OF THE S'ARANJASSA
CHAPEL
Oil / canvas
383 x 322 cm
1793-1794 [circa]
Ateneu de Maó

Altarpiece commissioned by the family of the merchant Llorenç Poly for their private chapel, located at the country house of S'Aranjassa in the municipal area of Es Mercadal.
Calbó designed it as false architecture: the central section shows an arcaded exedra with open arches with pilasters, between which are five saints, patrons of the consignor's family: Eulalia (patron saint of his wife), Lawrence (the patron saint of the merchant), Gabriel (that of his son-in-law), John the Baptist (that of his granddaughter Joana, daughter of Margalida) and Margaret (that of his daughter, deceased in 1791). At their feet are small angels with the symbols of each saint. The upper area lends an air of Baroque pomp with the garlands on the spandrels, the cartouches and volutes, and the flowered vases. On the upper level, the Virgin of the Angels (patron saint of his eldest daughter, Àngela), surrounded by clouds, angels and *putti*, reminders of the baroque heritage also found in the works of Mengs.

This piece's origins are in the old collection of Dr. Llansó Seguí, currently part of the collection of the Ateneu de Maó.

Exhibitions: 1986.
Bibliography: Hernández, 1925; Cirici, 1964; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Sintes *et al.*, 2004.



RETAULE DE LA CAPELLA DE S'ARANJASSA

47

CEL RAS DE LA CASA NÚM. 29 DEL CARRER DE S'ARRAVALETA DE MAÓ
Oli / tela
4,97 x 4,89 m (habitació)
1780 [ca]
Casa natal de Pasqual Calbó

Sostre de l'habitació de la primera planta de la casa familiar de Pasqual Calbó. Segons consta al *Llibre de Manifest de Béns* corresponent al període de 1816 a1817 (A.H.M.), la casa era propietat de Joan Calbó, germà del pintor. La decoració és d'una execució senzilla i treballada en forma rectangular: unes cintes entrecreuades emmarquen la composició de sanefes formada per rosasses d'acant, dels angles de les quals parteixen sengles garlandes vegetals que conflueixen en una roseta central. L'interès de la composició ve donat pel tractament que el pintor fa a les garlandes de la part central, realitzades a manera d'enganyatall, com una il·lusió òptica que fa que sembli que formen la seva pròpia ombra al conjunt.

Eulàlia Netto la va vendre a M. Antònia Alejandre Fàbregues, la propietària actual és Magdalena Femenías.

Bibliografia: Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

FALSO TECHO DE LA CASA NÚM. 29 DE LA CALLE DE S'ARRAVALETA DE MAÓ
Óleo / tela
4,97 x 4,89 m (habitación)
1780 [ca]
Casa natal de Pasqual Calbó

Techo de la habitación de la primera planta de la casa familiar de Pasqual Calbó. Según consta en el *Llibre de Manisfest de Béns* (Libro de Manifiesto de Bienes) correspondiente al periodo de 1816 a1817 (A.H.M.), la casa era propiedad de Joan Calbó, hermano del pintor. La decoración es de una ejecución sencilla y trabajada en forma rectangular: unas cintas entrecruzadas enmarcan la composición de cenefas formada por rosetones de acanto, de cuyos ángulos salen sendas guirnaldas vegetales que confluyen en una roseta central. El interés de la composición viene dado por el tratamiento que el pintor hace de las guirnaldas de la parte central, realizados a manera de trampantojo, como una ilusión óptica que hace que parezca que forman su propia sombra en el conjunto.

Eulàlia Netto la vendió a M. Antònia Alejandre Fàbregues; la propietaria actual es Magdalena Femenías.

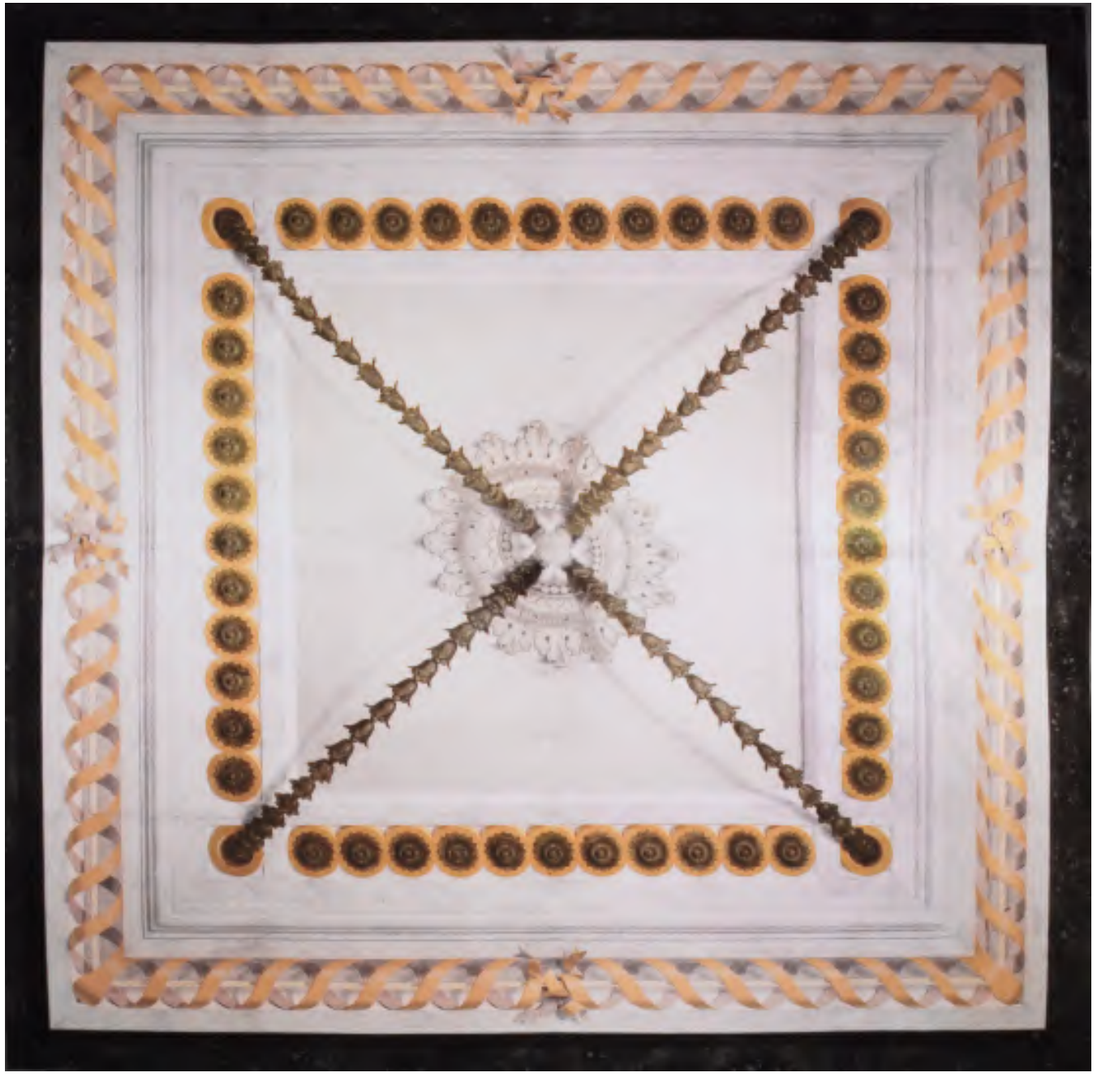
Bibliografía: Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

CEILING OF THE HOUSE AT No. 29 CARRER DE S'ARRAVALETA IN MAÓ
Oil / canvas
4.97 x 4.89 m (room)
1780 [circa]
Birth home of Pasqual Calbó

Ceiling of the room on the first floor of the Pasqual Calbó family home. According to the *Llibre de Manifest de Béns* (Book of Declaration of Property) from the period of 1816 to 1817 (Municipal Historical File), the home was the property of Joan Calbó, the artist's brother. The decoration is of simple execution and arranged primarily in a square fashion: winding ribbons frame the composition of friezes made up of acanthus rose windows, from whose angles emerge the respective leafy garlands that flow into a central rosette. What is truly interesting about this composition is the artist's approach to the central garlands, executed in trompe l'oeil, with the optical illusion that makes them appear to cast their own shadow upon the ensemble.

This piece was sold by Eulàlia Netto to M. Antònia Alejandre Fàbregues, while the current owner is Magdalena Femenías.

Bibliography: Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.



CEL RAS DE LA CASA NÚM. 29 DEL CARRER DE S'ARRAVALETA DE MAÓ

48

CASA NÚM. 21 DEL CARRER ISABEL II DE MAÓ
Casa Vidal des Pla des Monestir

La urbanització de la zona coneguda com a Pla des Monestir es comença a desenvolupar al llarg de l'any 1681. La casa en qüestió (segons informació facilitada per Catalina Seguí de Vidal, extreta de la documentació de l'Arxiu Familiar de la casa Vidal) era propietat de Joana Seguí i Pons (1732-1802) —dels Seguí de Binissaida de la Creueta— casada amb Joan de Vidal i Seguí (1723-1795). El matrimoni, entre els anys 1767 i 1768, va remodelar completament l'antiga casa que Joana havia rebut en herència. L'espai que coneixem actualment és el resultat d'aquestes reformes i d'altres posteriors.
Joan Vidal i Seguí, fundador de la família, és un dels exemples més primerencs de propietari que, simultàniament, es dedica tant a tenir cura de les seves propietats agràries com en el comerç marítim i els negocis, sobretot amb Marsella. Per aquest motiu, no és estrany que per l'ornat de la seva nova residència faci dur objectes sumptuaris de Londres o d'Itàlia i afavoreixi una de les seves passions, la música. El matrimoni de la nissaga Vidal i Seguí va tenir els següents fills: Antoni, tinent de fragata de l'Armada Espanyola i capità del port de Maó, que serà l'hereu; Antònia, mare de Vicenç Albertí i Vidal; Domingo, guàrdia de Corps a Madrid a l'època en què era governador de Menorca el comte de Cifuentes; Joana, que es casarà amb un membre de la família Olivar Saura; i el petit Joan, que restarà fadrí i que tindrà un paper cabdal dins la família perquè, a la mort d'Antoni l'any 1805, serà nomenat curador dels fills i de les propietats del seu germà.
Segurament Joan Vidal i Seguí (1764-1821), pel seu tarannà il·lustrat, encarrega a Calbó les millores de l'ornat de la casa, decorant el saló noble amb sanefes de temes acuradament elegits. En el mateix saló trobem paisatges del pintor Anton Schranz, encarregats per Antoni Vidal entre els anys 1803 i 1805.

Bibliografia: Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

CASA NÚM. 21 DE LA CALLE ISABEL II DE MAÓ
Casa Vidal des Pla des Monestir

La urbanización de la zona conocida como Pla des Monestir se empieza a desarrollar a lo largo del año 1681. La casa en cuestión (según información facilitada por Catalina Seguí de Vidal, extraída de la documentación del Archivo Familiar de la casa Vidal) era propiedad de Joana Seguí i Pons (1732-1802) —de los Seguí de Binissaida de la Creueta— casada con Joan de Vidal i Seguí (1723-1795). El matrimonio entre los años 1767 y 1768 remodeló completamente la antigua casa que Joana había recibido en herencia. El espacio que conocemos actualmente es el resultado de estas reformas y otras posteriores.
Joan Vidal i Seguí, fundador de la familia, es uno de los ejemplos más tempranos de propietario que, simultáneamente, se dedica tanto a cuidar de sus propiedades agrarias como del comercio marítimo y los negocios, sobre todo con Marsella. Por este motivo, no es extraño que para el ornato de su nueva residencia mande traer objetos suntuarios de Londres o de Italia y se dedique a una de sus pasiones, la música. El matrimonio de la saga Vidal i Seguí tuvo los siguientes hijos: Antoni, teniente de fragata de la Armada Española y capitán del puerto de Maó, que será el heredero; Antònia, madre de Vicenç Albertí i Vidal; Domingo, guardia de Corps en Madrid en la época en que era gobernador de Menorca el Conde de Cifuentes; Joana, que se casará con un miembro de la familia Olivar Saura; y el pequeño Joan, que quedará soltero y que jugará un papel capital dentro de la familia dado que, a la muerte de Antoni en 1805, será nombrado curador de los hijos y de las propiedades de su hermano.
Seguramente Joan Vidal i Seguí (1764-1821), por su talante ilustrado, encarga a Calbó las mejoras del ornato de la casa y decora el salón noble con cenefas de temas cuidadosamente elegidos. En el mismo salón encontramos paisajes del pintor Anton Schranz, encargados por Antoni Vidal entre los años 1803 y 1805.

Bibliografía: Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

HOUSE AT No. 21 OF CARRER ISABEL II IN MAÓ
Collection from the Vidal home in Es Pla des Monestir

The development of the area known as the Pla des Monestir began in the year 1681. The house in question (according to information provided by Catalina Seguí de Vidal, and taken from the Family Archive documentation from the Vidal home) was owned by Joana Seguí i Pons (1732-1802), of the Seguí de Binissaida de la Creueta family, who was married to Joan de Vidal i Seguí (1723-1795). The husband and wife, in 1767 and 1768, remodelled the old home from top to bottom, which Joana had received as inheritance. The space, as seen today, is the result of this initial renovation and other subsequent renovations.
Joan Vidal i Seguí, the founding member of the family, is one of the earliest examples of an owner who worked to maintain both his agricultural properties as well as his maritime trade and business, most notably with Marseille. For this reason, it is not surprising that he adorned his new residence with lavish objects imported from London or Italy, including many that favored one of his true passions, music. The Vidal i Seguí matrimony had the following children: Antoni, frigate lieutenant of the Spanish Navy and captain of the Port of Maó, who was to be the heir; Antònia, mother of Vicenç Albertí i Vidal; Domingo, royal guard in Madrid at the time when the Count of Cifuentes was the Governor of Menorca; Joana, who married a member of the Olivar Saura family; and the youngest, Joan, who never married and had a substantial role in the family when, after the death of Antoni in 1805, was named as the guardian and executor of his brother's children and properties, respectively.
It was most likely Joan Vidal i Seguí (1764-1821), due to his erudite nature, who commissioned Calbó to carry out these ornate improvements in the home, decorating the drawing room with friezes of carefully chosen themes. In this hall are also landscapes from the artist Anton Schranz, commissioned by Antoni Vidal between 1803 and 1805.

Bibliography: Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

CASA NÚM. 21 DEL CARRER ISABEL II DE MAÓ

49

SANEFES DEL SALÓ DE LA CASA NÚM. 21 DEL CARRER ISABEL II DE MAÓ
Tremp, grisalla / mur
12 x 6 m (saló noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

El model figuratiu elegit pel comitent i el pintor es basa en uns gravats realitzats el 1779 per il·lustrar uns poemes sobre les arts de Tomàs de Iriarte. L'il·lustrador dels gravats pren com a referent les obres de Ripa i Fabre, treballs que varen tenir una extraordinària difusió durant molts anys i que varen ser font d'inspiració per a nombrosos artistes. Tomás de Iriarte i Joan Vidal i Seguí compartien també, la seva predilecció per Haydn, tal com queda documentat a la sanefa de la Música.
Les sanefes, estan emmarcades per unes cintes entrecreuades molt similars a les del sostre de la casa natal de Calbó. Totes les escenes al·legòriques objecte de representació estan separades per una decoració de fulles d'acant entrecreuades per un dofí. Els temes i la composició suposen l'amalgama de les arts del *quadrivium* medieval amb les arts tècniques i mecàniques (arquitectura i agricultura) amb el següent ordre de representació: costat nord (d'esquerra a dreta) l'Escultura, la Pintura i l'Arquitectura; costat sud (d'esquerra a dreta) l'Astronomia, la Música i la Literatura; costat est, les Matemàtiques; i costat oest, l'Agricultura.
L'art de l'Escultura es representa com una matrona, sòbriament vestida, que emmotlla una figura d'argila; uns amorets l'ajuden en la seva feina i sostenen els seus atributs característics: la maça i el cisell.
La representació de la Pintura figura com una matrona dibuixant amb les espatlles i pits nus —com a símbol de la bellesa i de la subtilesa dels seus conceptes—. Dins el medalló que porta la matrona s'intueix una màscara que, segons Ripa (1987), indica la potestat per fingir els objectes de la natura i les idees de la fantasia. Al seu costat, hi trobem un amoret dibuixant, com a al·lusió a la idea que el dibuix és el fonament de les arts d'imitació.

Bibliografia: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

CENEFAS DEL SALÓN DE LA CASA NÚM. 21 DE LA CALLE ISABEL II DE MAÓ
Temple, grisalla / muro
12 x 6 m (salón noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

El modelo figurativo elegido por el comitente y el pintor se basa en unos grabados realizados en 1779 para ilustrar unos poemas sobre las artes de Tomás de Iriarte. El ilustrador de los grabados toma como referente las obras de Ripa y Fabre, trabajos que tuvieron una extraordinaria difusión durante muchos años y que fueron fuente de inspiración para numerosos artistas. Tomás de Iriarte y Joan Vidal i Seguí compartían también su predilección por Haydn, tal como queda documentado en la cenefa de la Música.
Las cenefas van enmarcadas por unas cintas entrecruzadas muy similares a las del techo de la casa natal de Calbó. Todas las escenas alegóricas objeto de representación están separadas por una decoración de hojas de acanto entrecruzadas por un delfín. Los temas y la composición suponen la amalgama de las artes del *quadrivium* medieval con las artes técnicas y mecánicas (arquitectura y agricultura) con el siguiente orden de representación: al norte (de izquierda a derecha) la Escultura, la Pintura y la Arquitectura; al sur (de izquierda a derecha) la Astronomía, la Música y la Literatura; al este, las Matemáticas; y al oeste, la Agricultura.
El arte de la Escultura se representa como una matrona, sobriamente vestida, que amolda una figura de arcilla; unos amorcillos la ayudan en su trabajo y sostienen sus atributos característicos: la maza y el cincel.
La representación de la Pintura figura como una matrona dibujando con los hombros y pechos desnudos —como símbolo de la belleza y de la sutileza de sus conceptos. Dentro del medallón que lleva la matrona se intuye una máscara que, según Ripa (1987), indica la potestad para fingir los objetos de la naturaleza y las ideas de la fantasía. A su lado, encontramos un amorcillo dibujando, como alusión a la idea de que el dibujo es el fundamento de las artes de imitación.

Bibliografía: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

FRIEZES OF THE DRAWING ROOM OF THE HOUSE AT No.21 OF CARRER ISABEL II IN MAÓ
Tempera, grisaille / wall
12 x 6 m (drawing room)
1800-1805 [circa]
Collection from the Vidal home in Es Pla des Monestir

The figurative model chosen by the patron and the artist is based on etchings made in 1779 to illustrate a series of poems regarding the art of Tomás de Iriarte. The illustrator of the etchings used the works of Ripa i Fabre as a point of reference, which were extraordinarily well known for many years and were a source of inspiration for several artists. Tomás de Iriarte and Joan Vidal i Seguí also shared a common predilection for Haydn, as is documented in the frieze of the Allegory of Music.
The friezes are framed by winding ribbons very similar to those of the ceiling of Calbó's birth house. All the allegorical scenes represented here are separated by decorative acanthus leaves interwoven with a dolphin. The themes and the composition entail the amalgam of medieval *quadrivium* arts with the technical and mechanical arts (architecture and agriculture), which are represented in the following order: north side (from left to right), Sculpture, Painting and Architecture; south side (from left to right), Astronomy, Music and Literature; east side, Mathematics; and west side, Agriculture.
The Allegory of Sculpture is represented as a matron, solemnly dressed, who is shaping a clay figure, while *putti* assist her with her work by holding the typical symbols: a chisel and hammer.
The Allegory of Painting is depicted as a matron shown with bare shoulders and breasts, as a symbol of the beauty and subtlety of its concepts. Within the medallion worn by the matron, we can make out a mask, which according to Ripa (1987), is a sign of the power to reproduce natural objects and ideas of fantasy. Next to her, we see a *putto* drawing, as a reference to the concept that this activity is the basis of the arts of imitation.

Bibliography: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

ESCULTURA

PINTURA

50

SANEFES DEL SALÓ DE LA CASA NÚM. 21 DEL CARRER ISABEL II DE MAÓ
Tremp, grisalla /mur
12 x 6 m (saló noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

L'art de l'Arquitectura és encarnat per una matrona en posició sedent, vestida discretament i tocada amb un casc; sosté una làmina en la qual hi ha dibuixades les columnes dels cinc ordres clàssics com a al·lusió al *Tractat d'Arquitectura* de Vignola i que també es troben en les *Obres didàctiques*. Uns amorets l'ajuden en les seves feines portant mesures de longitud i una taula per traçar plànols.
L'Astronomia és representada per una matrona que seu a terra observant el cel estelat. El cap i les espatlles estan parcialment coberts per una túnica i entre els braços sosté un petit telescopi; als seus peus, un plint d'escultura aguanta una esfera armil·lar i al costat uns amorets sostenen diferents instruments astronòmics.

Bibliografia: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002 .

CENEFAS DEL SALÓN DE LA CASA NÚM. 21 DE LA CALLE ISABEL II DE MAÓ
Temple, grisalla /muro
12 x 6 m (salón noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

El arte de la Arquitectura es encarnado por una matrona en posición sedente, vestida discretamente y tocada con un casco; sostiene una lámina en la que aparecen dibujadas las columnas de los cinco órdenes clásicos como alusión al *Tratado de Arquitectura* de Vignola y que también se encuentran en las *Obras didácticas*. Unos amorcillos la ayudan en sus trabajos con medidas de longitud y una mesa para trazar planos.
La Astronomía es representada por una matrona sentada en el suelo observando el cielo estrellado.
La cabeza y los hombros están parcialmente cubiertos por una túnica y entre los brazos sostiene un pequeño telescopio; a sus pies, un plinto de escultura aguanta una esfera armilar y al lado unos amorcillos sostienen diferentes instrumentos astronómicos.

Bibliografía: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

FRIEZES OF THE DRAWING ROOM OF THE HOUSE AT NO.21 OF CARRER ISABEL II IN MAÓ
Tempera, grisaille / wall
12 x 6 m (grand hall)
1800-1805 [circa]
Collection from the Vidal home in Es Pla des Monestir

The Allegory of Architecture is embodied by a matron in a seated position, dressed discreetly with a helmet upon her head; she is holding an engraving that presents the columns of the five classical orders in reference to Vignola's *Treatise of Architecture* that are also found in the *Didactic works*. There are figures of putti assisting her with her work taking length measurements and a table for drawing architectural plans.
The Allegory of Astronomy is represented by a matron seated on the ground observing the starry sky. Her head and shoulders are partially covered by a tunic and she is holding a small telescope in her arms. At her feet, a sculpture plinth supports an armillary sphere, beside which are *putti* holding different astronomical instruments.

Bibliography: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

ARQUITECTURA

ASTRONOMIA

51

SANEFES DEL SALÓ DE LA CASA NÚM. 21 DEL CARRER ISABEL II DE MAÓ
Tremp, grisalla / mur
12 x 6 m (saló noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

L'art de la Música és representat per la musa Euterpe amb la lira d'Apol·lo i altres instruments musicals. Al seu costat, uns amorets interpreten o estudien unes partitures de Haydn, de la música vocal de Jommelli entre altres no identificades. Cal recordar que Joan Vidal i Seguí, comitent de l'obra, fa la transcripció musical de la *Creació* de Haydn, que acompanya la versió de Febrer i Cardona.
La Literatura apareix com una matrona llegint un llibre a la vora d'una tauleta amb un tinter. Al seu costat, uns amorets llegeixen o estudien diferents obres que es troben a la vora, entre les que distingim toms de Ciceró, Virgili o Horaci; sobre un prestatge es poden veure més llibres: dos toms de l'obra de Ripa i un tom d'Homer.

Bibliografia: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

CENEFAS DEL SALÓN DE LA CASA NÚM. 21 DE LA CALLE ISABEL II DE MAÓ
Temple, grisalla / muro
12 x 6 m (salón noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

El arte de la Música es representado por la musa Euterpe con la lira de Apolo y otros instrumentos musicales. A su lado, unos amorcillos interpretan o estudian unas partituras de Haydn, de la música vocal de Jommelli entre otras no identificadas. Hay que recordar que Joan Vidal i Seguí, comitente de la obra, lleva a cabo la transcripción musical de *La Creación* de Haydn, que acompaña la versión de Febrer i Cardona.
La Literatura aparece como una matrona leyendo un libro al lado de una mesita con un tintero. A su lado, unos amorcillos leen o estudian diferentes obras que se encuentran cerca, entre las que distinguimos tomos de Cicerón, Virgilio u Horacio; sobre un estante se pueden ver más libros: dos tomos de la obra de Ripa y un tomo de Homero.

Bibliografía: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

FRIEZES OF THE DRAWING ROOM OF THE HOUSE AT NO.21 OF CARRER ISABEL II IN MAÓ
Tempera, grisaille / wall
12 x 6 m (drawing room)
1800-1805 [circa]
Collection from the Vidal home in Es Pla des Monestir

The Allegory of Music is depicted by the muse Euterpe with Apollo's lyre and other musical instruments. Around her, several *putti* study and play scores by Haydn, vocal music of Jommelli as well as other unidentified works. We should bear in mind that Joan Vidal i Seguí, patron of this work, did the musical transcription of Haydn's *The Creation*, which accompanies the version of Febrer i Cardona.
The Allegory of Literature appears as a matron reading a book next to a small table with an inkwell upon it. Around her, several putti are studying and reading different works found in the scene, among them we can distinguish volumes by Cicero, Virgil or Horace. Upon a shelf are still more books: two volumes from the works of Ripa and one by Homer.

Bibliography: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

MÚSICA

LITERATURA

52

SANEFES DEL SALÓ DE LA CASA NÚM. 21 DEL CARRER ISABEL II DE MAÓ
Tremp, grisalla / mur
12 x 6 m (saló noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

L'art de l'Aritmètica apareix representat per una dona de bell rostre, que amb la mà dreta sosté un punxó de ferro i sobre la falda té un llibre obert. Als peus, hi ha una tauleta i altres instruments mentre que uns amorets realitzen diferents tasques matemàtiques.
L'Agricultura, representada per una matrona en posició sedent i amb els pits descoberts, té sobre la falda una gavella d'espigues; als peus hi ha representats diferents fruits. Detalls que porten a identificar-la com la mare de l'abundància. Està acompanyada per uns amorets que fan tasques de conreu.

Bibliografia: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

CENEFAS DEL SALÓN DE LA CASA NÚM. 21 DE LA CALLE ISABEL II DE MAÓ
Temple, grisalla / muro
12 x 6 m (salón noble)
1800-1805 [ca]
Casa Vidal des Pla des Monestir

El arte de la Aritmética aparece representado por una mujer de bello rostro, que con la mano derecha sostiene un punzón de hierro y sobre el regazo tiene un libro abierto. A los pies, se ve una tablilla y otros instrumentos mientras unos amorcillos realizan diferentes tareas matemáticas.
La Agricultura, representada por una matrona en posición sedente y con los pechos descubiertos, tiene sobre el regazo una gavilla de espigas; a los pies se ven representados diferentes frutos. Detalles que llevan a identificarla como la madre de la abundancia. Va acompañada de unos amorcillos que realizan tareas de cultivo.

Bibliografía: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

FRIEZES OF THE DRAWING ROOM OF THE HOUSE AT NO.21 OF CARRER ISABEL II IN MAÓ
Tempera, grisaille / wall
12 x 6 m (drawing room)
1800-1805 [circa]
Collection from the Vidal home in Es Pla des Monestir

The Allegory of Arithmetic is depicted as a woman with a beautiful face, whose right hand is holding an iron burin and upon whose lap is an open book. At her feet is a splint and other instruments while several *putti* carry out various mathematical equations.
The Allegory of Agriculture, shown as a woman in a seated position with a bare chest, has upon her lap a sheaf of grain stalks. At her feet are several different types of fruit. These details lead us to recognize her as the mother of abundance. She is accompanied by several *putti* performing various tasks of cultivation.

Bibliography: Ripa, 1987; Sintes y de Olivar, 1987; Hernández, Sintes, 2002.

ARITMÈTICA

AGRICULTURA

53

CASA NÚM. 9 DE LA PLAÇA DEL PRÍNCEP. MAÓ
Casa Maceda Olives

La casa es troba situada a l'antic indret conegut com "tanques de la Rectoria", la urbanització d'aquesta zona es començà a desenvolupar al llarg de l'any 1793 (A.H.M.). Els dos solars que conformen aquest edifici varen ser venuts el primer de maig de l'any 1792 pel rector de la Parròquia de Maó al patró Joan Rafel Aledo. Aquest va fer construir la casa i amb posterioritat, el 28 d'abril de 1809, la va vendre al negociant Jordi Teodor Ladico de Mirandoli. Segurament devia ser aquest any quan Calbó dugué a terme la decoració dels tres sostres. Per divisió i concòrdia dels seus béns de Teodor Ladico, va passar l'any 1853 a ser propietat del senyor Espiridión Ladico Font.
Curiosament, és l'únic exemple que coneixem on Calbó utilitza diferents tècniques pictòriques per la realització dels sostres, a dues sales utilitzà el tremp sobre guix i al saló principal l'oli sobre tela.

Bibliografia: Hernández, Sintes, 2002.

CASA NÚM. 9 DE LA PLAZA DEL PRÍNCEP. MAÓ
Casa Maceda Olives

La casa se encuentra situada en la antigua zona conocida como "tanques de la Rectoria" (terrenos de la rectoría), cuya urbanización se empezó a desarrollar a lo largo del año 1793 (A.H.M.). Los dos solares que conforman este edificio fueron vendidos el primero de mayo del año 1792 por el rector de la Parroquia de Maó al patrono Joan Rafel Aledo. Este hizo construir la casa y con posterioridad, el 28 de abril de 1809, la vendió al negociante Jordi Teodor Ladico de Mirandoli. Seguramente debía de ser este año cuando Calbó llevó a cabo la decoración de los tres techos. Por división y concordia de los bienes de Teodor Ladico, pasó en 1853 a ser propiedad del señor Espiridión Ladico Font.

Curiosamente, es el único ejemplo que conocemos en que Calbó utiliza diferentes técnicas pictóricas para la realización de los techos, en dos salas utilizó el temple sobre yeso y en el salón principal, óleo sobre tela.

Bibliografía: Hernández, Sintes, 2002.

HOUSE AT No. 9 OF THE PLAÇA DEL PRÍNCEP SQUARE. MAÓ
Maceda Olives house

This house is found at the old location known as the «*tanques de la Rectoria*» (rectory plots), and the development of this area began in the year 1793 (Municipal Historical File). The two plots that make up the building were sold on the 1st of May, 1792 by the parson of the Parish of Maó to the patron Joan Rafel Aledo, who had the house constructed and subsequently, on the 28th of April of 1809, sold it to the merchant Jordi Teodor Ladico de Mirandoli. It was most likely in the same year that Calbó executed the paintings on the three ceilings. Due to the division and conformity of the assets of Teodor Ladico, in the year 1853 it became the property of Espiridión Ladico Font.

Interestingly, this represents the only example we are aware of in which Calbó utilised different pictorial techniques for decorating ceilings, as in two cases he used tempera on plaster and in the main hall he used oil on canvas.

Bibliography: Hernández, Sintes, 2002.

CASA NÚM. 9 DE LA PLAÇA DEL PRÍNCEP. MAÓ

54

LA DEESSA JUNO I EL DÉU ÈOL.
Casa núm. 9 de la plaça del Príncep
Oli / tela
6,23 x 3,63 m (habitació)
1809 [ca]
Casa Maceda Olives

La decoració d'aquest sostre de forma rectangular està composta per dos quadrants que emmarquen un oval central on es representa una escena mitològica. Els quadrants són decorats per sengles amorets sobre unes garlandes de flors que subjecten una lira de tipus clàssic. L'oval central s'executa amb una gran perfecció i representa la deessa Juno al costat del déu Èol. El pintor escenifica un passatge de l'*Eneida* de Virgili (En. 1:50-86), en què ens conta com la deessa Juno —que anava del costat dels grecs durant la Guerra de Troia— va convèncer Èol perquè alliberés els vents, que tenia presoners dins una cova, quan Enees i els seus companys fossin a alta mar.

Bibliografia: Hernández, Sintes, 2002.

LA DIOSA JUNO Y EL DIOS EOLO
Casa núm. 9 de la plaza del Príncep
Óleo / tela
6,23 x 3,63 m (habitación)
1809 [ca]
Casa Maceda Olives

La decoración de este techo de forma rectangular está compuesta por dos cuadrantes que enmarcan un óvalo central donde se representa una escena mitológica. Los cuadrantes están decorados por sendos amorcillos sobre unos espumillones de flores que sujetan una lira de tipo clásico. El óvalo central se ejecuta con una gran perfección y representa la diosa Juno junto al dios Eolo. El pintor escenifica un pasaje de *La Eneida* de Virgilio (En. 1:50-86), en que nos cuenta cómo la diosa Juno —que favorecía a los griegos durante la Guerra de Troya— convenció a Eolo para que liberara los vientos, que tenía prisioneros dentro de una cueva, cuando Eneas y sus compañeros estuviesen en alta mar.

Bibliografía: Hernández, Sintes, 2002.

THE GODDESS JUNO AND THE GOD AEOLUS
House at No. 9 of the Plaça del Príncep Square
Oil / canvas
6.23 x 3.63 m (room)
1809 [circa]
Maceda Olives house

This rectangular-shaped ceiling decoration is made up of two quadrants that frame a central oval area that depicts a mythological scene. The quadrants are decorated with *putti* upon floral garlands who are holding a classical lyre. The central oval portion is of highly precise execution and depicts the goddess Juno next to the god Aeolus. The artist presents a passage from Virgil's *Aeneid* (Book 1, lines 50-86), which tells of how the goddess Juno, who had sided with the Greeks throughout the Trojan War, convinced Aeolus to set free the winds that he was holding captive in a cave, just when Aeneas and his companions were at sea.

Bibliography: Hernández, Sintes, 2002.

LA DEESSA JUNO I EL DÉU ÈOL.

55

BÒREAS ARRAVATANT ORITIA
Casa núm. 9 de la plaça del Príncep
Tremp / guix
5,15 x 3,99 m (habitació)
1809 [ca]
Casa Maceda Olives

Saló decorat amb un tema recurrent dins l'obra del pintor: el rapte d'Oritia. El rapte explicat per Ovidi a *Les Metamorfosis* (Met. 6:292-722), que ens conta el moment en què Bòreas, representat per un ancià de llargs cabells blancs i amb ales, rapta a Oritia, filla d'Erecteu primer rei d'Atenes, per convertir-la en la seva esposa.
Aquest obra és una versió del quadre de Rubens del mateix títol que formava part de la col·lecció del príncep Kaunitz. Calbó ja havia realitzat altres còpies en aquarel·la sobre aquest mateix tema.

Bibliografia: Hernández, Sintes, 2002.

BÓREAS RAPTA A ORITÍA
Casa núm. 9 de la plaza del Príncep
Temple / yeso
5,15 x 3,99 m (habitación)
1809 [ca]
Casa Maceda Olives

Salón decorado con un tema recurrente dentro de la obra del pintor: el rapto de Oritía. El rapto explicado por Ovidio en *Las Metamorfosis* (Met. 6:292-722), que nos cuenta el momento en que Bóreas, representado por un anciano de largas canas y con alas, rapta a Oritía, hija de Erecteo, primer rey de Atenas, para convertirla en su esposa.

Esta obra es una versión del cuadro de Rubens del mismo título que formaba parte de la colección del príncipe Kaunitz. Calbó ya había realizado otras copias en acuarela sobre este mismo tema.

Bibliografía: Hernández, Sintes, 2002.

THE RAPE OF ORITHYIA BY BOREAS
House at No. 9 of the Plaça
del Príncep Square
Tempera / plaster
5.15 x 3.99 m (room)
1809 [circa]
Maceda Olives House

This hall is decorated with a recurring theme from the works of the artist: the rape of Orithyia. The event, as told by Ovid in the *The Metamorphoses* (Book 6, lines 292-722), details the moment in which Boreas, depicted as an elderly man with long white hair and wings, rapes Orithyia, daughter of Erechtheus, the first king of Athens, to make her his wife.

This work is a version of the painting by Rubens of the same title, and was part of the collection of Prince Kaunitz. Calbó had previously painted other editions of the same theme in watercolour.

Bibliography: Hernández, Sintes, 2002.

BÒREAS ARRAVATANT ORITIA

56

EL PARNÀS
Casa núm. 9 de la plaça del Príncep
Tremp / guix
6,62 x 4,80 m (habitació)
1809 [ca]
Casa Maceda Olives

El saló principal de la casa es decora amb una versió del Parnàs mitològic. L'escena es troba emmarcada per una sanefa decorada amb garlandes de corretjola, urnes sobre plints i rosasses d'acant. La composició es llegeix de dalt a baix i d'esquerra a dreta; així, en un estadi superior es representa el vent de l'oest identificat per un jove escampant roses, es tracta d'un vent de vida; si baixem, trobem un amoret tocant una trompeta que ens introdueix la representació principal on es presenta la deessa Atena i el déu Apol·lo. El pintor pinta Atena, deessa del coneixement de les ciències i de les arts, amb els seus atributs propis — el casc, l'ègida amb el cap de la Gorgona i l'olivera. El déu Apol·lo és representat amb la lira com al·lusió a l'harmonia de l'univers, i també, per la seva condició d'inventor de la poesia i de la música. Entre ells, un cofre amb monedes d'or, que Apol·lo va tirant, desdenyosament. El déu Hades porta a sobre el cap un cofre ple de joies i monedes, i a sota, la deessa de l'abundància està acompanyada per diversos amorets.
L'obra ens transmet un dels postulats humanista, a la vida tenen més importància el coneixement de les ciències i de les arts que no la possessió de riqueses i béns terrenals. La representació de diferents objectes freqüents en les obres de Calbó, com compassos i escaires, que es relacionen amb una persona que domina la geometria i la perspectiva, a més de làmines de dibuixos i partitures, són detalls que ens ajuden a assignar aquesta obra a Calbó.

Bibliografia: Hernández, Sintes, 2002.

EL PARNASO
Casa núm. 9 de la plaza del Príncep
Temple / yeso
6,62 x 4,80 m (habitación)
1809 [ca]
Casa Maceda Olives

El salón principal de la casa se decora con una versión del Parnaso mitológico. La escena se encuentra enmarcada por una cenefa decorada con espumillones de correhuela, urnas sobre plintos y rosetones de acanto. La composición se lee de arriba a abajo y de izquierda a derecha; así, en un estadio superior se representa el viento del oeste identificado por un joven esparciendo rosas, se trata de un viento de vida; si bajamos, encontramos un amorcillo tocando una trompeta que nos introduce la representación principal donde se presenta la diosa Atenea y el dios Apolo. El pintor pinta a Atenea, diosa del conocimiento de las ciencias y de las artes, con sus atributos propios — el casco, la égida con la cabeza de la Gorgona y el olivo. El dios Apolo es representado con la lira como alusión a la armonía del universo y, también, por su condición de inventor de la poesía y de la música. Entre ellos, un cofre con monedas de oro, que Apolo va echando, desdeñosamente. El dios Hades lleva sobre la cabeza un cofre lleno de joyas y monedas y, debajo, la diosa de la abundancia va acompañada por varios amorcillos.
La obra nos transmite uno de los postulados humanistas: en la vida tienen más importancia el conocimiento de las ciencias y de las artes que no la posesión de riquezas y los bienes terrenales.
La representación de diferentes objetos frecuentes en las obras de Calbó, como compases y escuadras, que se relacionan con una persona que domina la geometría y la perspectiva, además de láminas de dibujos y partituras, son detalles que nos ayudan a asignar esta obra a Calbó.

Bibliografía: Hernández, Sintes, 2002.

THE PARNASSUS
House at No. 9 of the Plaça del Príncep Square
Tempera / plaster
6.62 x 4.80 m (room)
1809 [circa]
Maceda Olives House

The main drawing room of the house is decorated with a version of the mythological Parnassus. The scene is framed by a frieze decorated with garlands of bindweed, urns upon plinths and acanthus rose windows. The composition is to be viewed from top to bottom and left to right; and in this manner, the top section represents the westerly winds seen as a young man scattering roses, as a sign of vital wind; moving down, we find a *putto* playing a trumpet that introduces the main representation, which presents the goddess Athena and the god Apollo. The artist paints Athena, the goddess of scientific and artistic wisdom, with her typical features, a helmet, an aegis with the head of a Gorgon and an olive tree. The god Apollo is seen with a lyre, in reference to universal harmony, as well as his being recognized as the creator of poetry and music. Between them is a chest of gold coins, which Apollo is throwing in scornfully. The god Hades has a chest full of jewels and coins upon his head, and below, the goddess of abundance is accompanied by several *putti*.
This piece conveys one of the postulates of humanistic psychology; knowledge of the sciences and the arts are more important in life than the possession of wealth and earthly goods.
The representation of several recurring objects in the works of Calbó, like compasses and set squares, as reference to one who has extensive knowledge of geometry and perspective, along with drawings and musical scores, are signs that allow us to attribute this piece to Calbó.

Bibliography: Hernández, Sintes, 2002.

EL PARNÀS

57

OBRES DIDÀCTIQUES (tractats)
Tinta sèpia, carbó, ferrogàl·lica / paper
220 x 340 x 90 mm
1803-1812 [ca]
Museu de Menorca (V 32L)

Recopilació dels tractats manuscrits escrits en català i en forma de llibre enquadernat en pell que va fer Calbó per a la seva activitat com a professor. Està format per un conjunt de quatrecents trenta-nou folis manuscrits a dues cares, numerats correlativament, incloses 170 làmines de dibuixos (algunes numerades i d'altres, no) que complementen els textos, distribuïdes en plecs. El tipus d'escriptura és cursiva dextrogira, autògrafa de Calbó, amb addicions d'altres mans. El paper és verjurat amb barbes i filigranes i les tintes són de tres tipus. Els dibuixos estan executats amb tinta xina lleugerament aquarel·lats i amb traces de tinta cotxinilla, adherits amb escativanes. També incorpora una separata enquadernada d'un article d'Hernández Sanz publicat l'any 1912 a la *Revista de Menorca*.

Aquesta obra sempre ha estat coneguda com *Obras didácticas* o *Tractats científics de Pasqual Calbó*. El primer autor que va parlar d'elles va ser Joan Ramis i Ramis quan preparava el seu llibre de personatges il·lustres de Menorca. Llavors, durant l'entrevista a Pasqual Calbó, l'artista va dir que els tractats es van escriure els darrers anys per als joves menestrals de Menorca. L'any 1912, Francesc Hernández Sanz va publicar a la *Revista de Menorca* el primer estudi sobre les seves obres i parlava de: «plecs».

L'any 1817 mor Calbó i el 1894 es van vendre els seus béns. Aquest conjunt d'obres va ser adquirit pel pintor, col·leccionista i conservador del Museu Municipal de Maó, Pere Monjo i Monjo. Posteriorment, passen a ser propietat d'Antoni Vives Escudero; l'any 1946 la família Vives Escudero fa un dipòsit al Museu Provincial de Belles Arts (antecedent del Museu de Menorca) i, entre els béns, s'hi troba el llibre ja enquadernat. Per tant, podem afirmar que l'enquadernació és posterior a l'any 1912.

Originalment, devien ser plecs independents que formaven part d'un curs matemàtic, com ja podem assegurar gràcies a la investigació que està dirigint Antoni Roca i Rosell i que es pot llegir a un dels articles d'aquest catàleg. Per tant, es tracta d'una obra única pel seu valor científic, artístic i lingüístic, que demostra la capacitat intel·lectual i cultural d'un pintor il·lustrat.

Bibliografia: Hernández, 1912; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Roca, 2016.

OBRAS DIDÁCTICAS (tratados)
Tinta sepia, carbón, ferrogálica / papel
220 x 340 x 90 mm
1803-1812 [ca]
Museu de Menorca (V 32L)

Recopilación de los tratados manuscritos escritos en catalán y en forma de libro encuadernado en piel que hizo Calbó para su actividad como profesor. Está formado por un conjunto de cuatrocientos treinta y nueve folios manuscritos a dos caras, numerados correlativamente, incluidas 170 láminas de dibujos (algunas numeradas y otras, no) que complementan los textos, distribuidas en pliegues. El tipo de escritura es cursiva dextrógira, autógrafa de Calbó, con adiciones de otras manos. El papel es verjurado con barbas y filigranas y las tintas son de tres tipos. Los dibujos están ejecutados con tinta china ligeramente acuarelados y con trazas de tinta cochinilla, adheridos con escativanas. También incorpora una separata encuadernada de un artículo de Hernández Sanz publicado en 1912 en la *Revista de Menorca*.

Esta obra siempre ha sido conocida como *Obras didácticas o Tratados científicos de Pasqual Calbó*. El primer autor que habló de ellas fue Joan Ramis i Ramis cuando preparaba su libro de personajes ilustres de Menorca. Entonces, durante la entrevista a Pasqual Calbó, el artista dijo que los tratados se escribieron los últimos años para los jóvenes menestrales de Menorca. El año 1912, Francesc Hernández Sanz publicó en la *Revista de Menorca* el primer estudio sobre sus obras y hablaba de: «pliegues».

En 1817 muere Calbó y en 1894 se vendieron sus bienes. Este conjunto de obras fue adquirido por el pintor, coleccionista y conservador del Museu Municipal de Maó, Pere Monjo i Monjo. Posteriormente, pasan a ser propiedad de Antoni Vives Escudero; en 1946 la familia Vives Escudero realiza un depósito en el Museo Provincial de Bellas artes (antecedente del Museu de Menorca) y, entre los bienes, se encuentra el libro ya encuadernado. Por lo tanto, podemos afirmar que la encuadernación es posterior a 1912.

Originalmente, debían de ser pliegues independientes que formaban parte de un curso matemático, como ya podemos asegurar gracias a la investigación que está dirigiendo Antoni Roca i Rosell y que se puede leer en uno de los artículos de este catálogo. Por lo tanto, se trata de una obra única por su valor científico, artístico y lingüístico, que demuestra la capacidad intelectual y cultural de un pintor ilustrado.

Bibliografía: Hernández, 1912; Andreu *et. al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Roca, 2016.

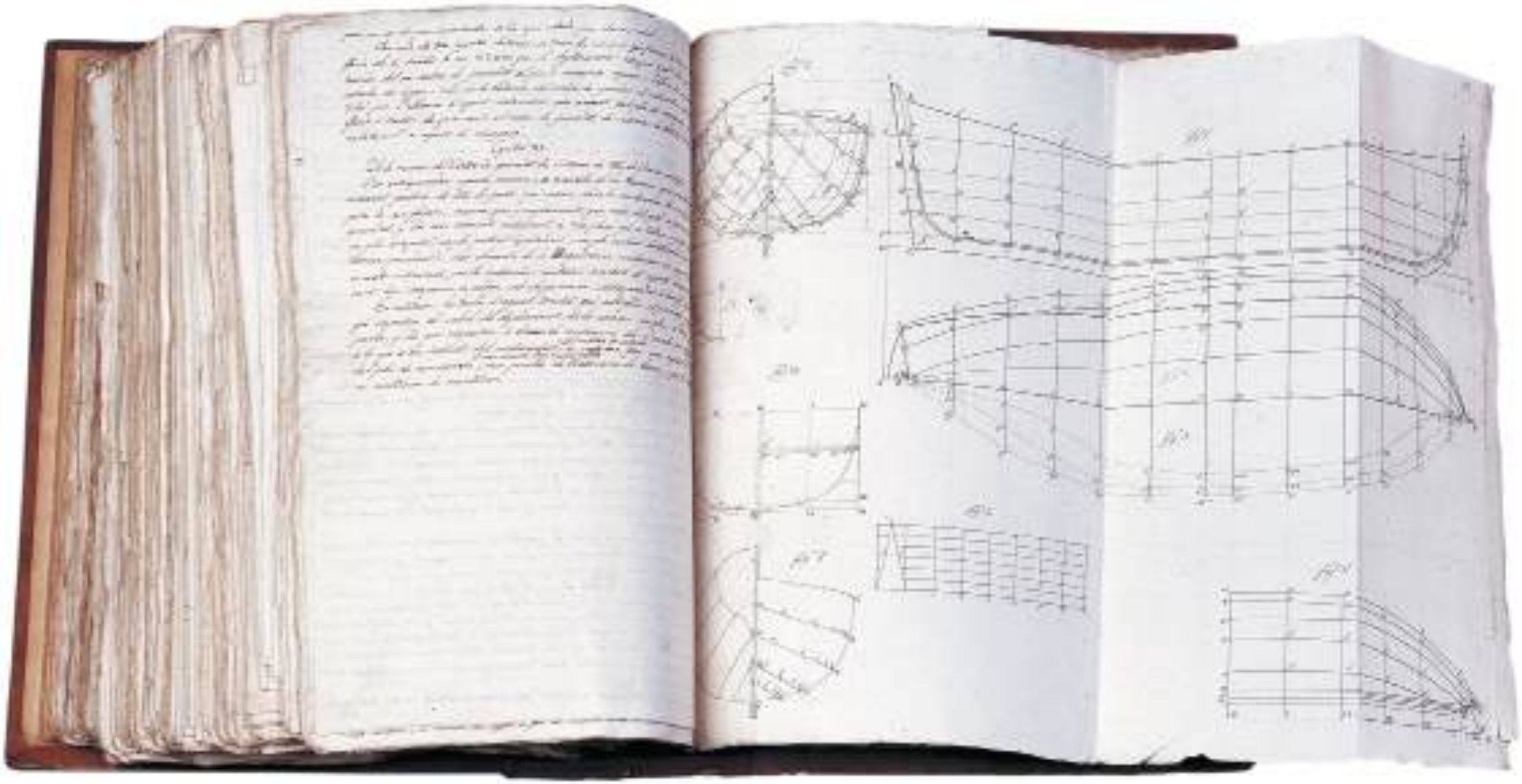
DIDACTIC WORKS (treatises)
Sepia ink, charcoal, iron gall ink / paper
220 x 340 x 90 mm
1803-1812 [circa]
Museu de Menorca (V 32L)

Compilation of handwritten treatises written in Catalan as a single book bound in leather, made by Calbó for his work as a professor. It is composed of 439 handwritten folios on two sides, numbered consecutively, including 170 drawings (some numbered, others not) that complete the texts, found in folds. The writing is right-slanted cursive, with Calbó's signature, as well as other additions from other hands. Laid paper was used with deckle edges and watermarks, along with three types of ink. The drawings were done using slightly diluted India ink with some strokes made using carmine pigment, and were introduced using concertina guards. It also includes a bound offprint of an article by Hernández Sanz published in 1912 in the *Revista de Menorca* (Menorca Magazine). This piece has always been known as *Didactic works* or *Scientific treatises of Pasqual Calbó*. The first author to speak of them was Joan Ramis i Ramis when he was writing his book on distinguished Menorcans. Also, during an interview with Pasqual Calbó, the artist stated that the treatises had been written over recent years by young Menorcan artisans. In 1912, Francesc Hernández Sanz published in the *Revista de Menorca* the first study of his works and it did mention «folds».

In 1817, Calbó passed away and in 1894 his property was sold. This compilation of works was acquired by the painter, collector and curator of the Museu Municipal de Maó, Pere Monjo i Monjo. Subsequently, it became the property of Antoni Vives Escudero and in 1946, the Vives Escudero family entrusted several pieces to the Museu Provincial de Belles Arts (predecessor of the Museu de Menorca) and among these was this already bound book. This, hence, confirms that it was bound later than 1912.

Originally, these folds must have been independent and had their origins in a course in mathematics, as has been confirmed thanks to research headed up by Antoni Roca i Rosell, which can be read in one of the articles of this catalogue. This is therefore a singular work due to its high scientific, artistic and linguistic value, clearly demonstrating the intellectual and cultural level of an illustrious artist.

Bibliography: Hernández, 1912; Andreu *et al.*, 1986; Sintes y de Olivar, 1987; Roca, 2016.



f. 6r

f. 14v

[1]
DE LES FRACCIONS DECIMALS
[f. 1r-9r][1]

I. Lo que són fraccions decimals i el modo de formar-les, nº 1.[2]
II. De les quatre operacions aritmètiques per les fraccions decimals, nº 2.
III. De la reducció de fraccions decimals d'espècie superior a enters i decimals d'espècie inferior.
IV. De la reducció d'enters i decimals d'espècie inferior a decimals d'espècie superior.
V. Alguns usos de los decimals qui respecten a los nombres complerts.
VI. Valuar les cantidats decimals a valors complerts.
VII. De lo que se pot ometre en los decimals.
VIII. D'algunes qüestions mercantils de multiplicació per decimals.
IX. De la prova del multiplicar, nº 8.
X. D'algunes qüestions mercantils de divisió per decimals, nº 9.
XI. D'alguns exemples qui demostren que les operacions per divisió se fan també per multiplicació, nº 10.
XII. De l'aproximació de les rels de les potestats numèriques, suposant que se sàbia ja lo que són potestats i treure les sues rels sens aproximació, nº 11.
XIII. De les rels de los trencats i de les d'enters amb trencats, nº 12.
XIV. De les potestats i de les rels de cantidats complertes, nº 14.
XV. Conèixer si un trencat qui no consta de termes quadrats o cúbics és o no és quadrat o cúbic, nº 14.
XVI. Examinar les rels trobades o extretes de les potestats, nº 15.

[2]
DE LES PROPORCIONS
[f. 11r-15r]

I. Definicions de les proporcions en general o en comú, nº 1.
II. Teoremes de les proporcions en general, nº 3.
III. Definicions de la proporció qui respecta a l'aritmètica, nº 4.
IV. Propriedats de les proporcions aritmètiques.
V. Definicions de la proporció geomètrica en particular.
VI. Propriedats de les proporcions geomètriques.

1. Reproduïm els índexs de contingut inclosos al manuscrit de Calbó; quan no n'hi ha, transcrivim les rúbriques dels apartats.
2. El números que apareixen fan referència a la pàgina on comença cada apartat. En aquest apartat apareixen com a "nº", en altres serà "pàg.ª" o "pª".

f. 21r

f. 25v

[3]
ÀLGEBRA
[f. 17r-22v]

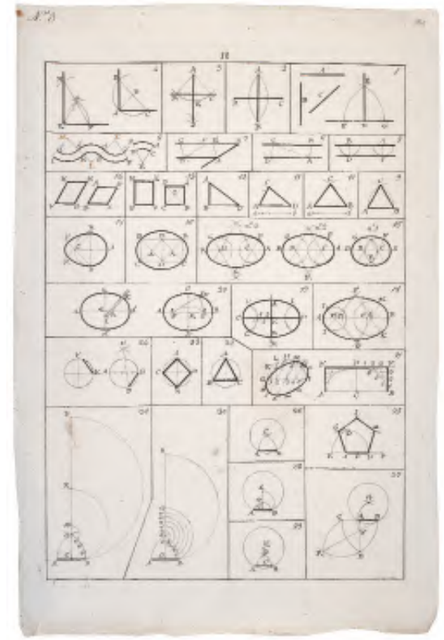
Advertència.
I. Preceptes de l'àlgebra.
II. De la trasposició.
III. De la reducció de la incònyita a la unidat.
IV. De la isomeria.
V. De la depressió de caràcters.
VI. De la resolució o valor de la incònyita.
VII. De la variedat dels problemes.
VIII. De les igualacions simples.
IX. De les qüestions en què se suposen distintes lletres per distintes magnituds incònites.
X. Mètode de resoldre per substitució.
XI. De la resolució de les qüestions simples indeterminades.
XII. Regla para la resolució de les igualacions o equacions indeterminades.
XIII. De la composició i formació de les igualacions compostes.
XIV. De la comparació de les igualacions de tres termes.
XV. Advertències.
XVI. Exemple segons la primera igualació.
XVII. Nota.
XVIII. Exemples o qüestions segons les tres igualacions proposades (14).
XIX. De les igualacions qui alternen los exponents dels caràcters.
XX. De la composició i formació de les igualacions de tercer, quart grau, etc.
XXI. Nota.
XXII. D'algunes qüestions en què concorren diferents incònyites.
XXIII. Conèixer quantes rels positives i negatives pot tenir una igualació composta.
XXIV. De la resolució de les igualacions compostes de molts graus per partició.
XXV. De la reducció del coeficient del primer terme a unidat.

[4]
DE LOS LOGARITMES
[f. 23r-27r]

I. Usos de los logaritmes,
II. De los nombres quals los seus logaritmes no se troben en la taula,
III. De los logaritmes quals los seus nombres no se troben en la taula, nº 3.
IV. Alguns exemples de càlculos efectuats amb logaritmes, nº 4.
V. Del complement aritmètic o logarítmic i alguns exemples efectuats amb dit complement, nº 5.

f. 58r

f. 59r



f. 114r

f. 124r

[5]
GEOMETRIA I ÀLGEBRA Nº 1
[f. 29r-50r] [làmines: f. 51r-59r]

Advertència.
Explicació de les cites abreviades.
Definicions, pàg. 1.
I. Línees rectes i àngols rectes.
II. Línees paral·leles rectes.
III. Línees paral·leles curves.
IV. Triàngols rectilíneos.
V. Quadrilàteros regulars.
VI. Ovals.
VII. El·lipses.
VIII. Polígonos regulars, pàg. 5.
IX. Trobar el centro de les figures regulars, pàg. 6.
X. Àngols plans i la sua divisió, pàg. 7.
XI. Divisió de les línees rectes, pàg. 8.
XII. Tangents.
XIII. Línees espirals planes.
XIV. Línees proporcionals i les sues propriedats, pàg. 10.
XV. Proporció, augment i disminució de les figures planes, pàg. 12.
XVI. Transformació de les figures rectilínees, pàg. 13.
XVII. Transformació de les figures curvilínees, pàg. 15.
XVIII. Divisió de les figures rectilínees, pàg. 16.
XIX. Dimensió de les superfícies planes, pàg. 19.
XX. Dimensió de los sòlids, pàg. 22.
XXI. Divisió del círcol i los seus usos, pàg. 25.
XXII. De les línees en el terreno, pàg. 26.
XXIII. De les línees paral·leles en los terrenos.
XXIV. Del nivellar los terrenos.
XXV. Del mesurar les línees i los àngols en los terrenos, pàg. 29.
XXVI. De les superfícies horitzontals de los terrenos en costa, pàg. 36.
XXVII. Mètodo de mesurar el curs d'un riu, d'un camí i de la vora exterior d'un bosc.
XXVIII. Mètodo per trobar los àngols al centro i a la circumferència de los polígonos.
XXIX. Mesura o escandai de los líquids, pàg. 37.
XXX. De les seccions còniques, pàg. 38.

[6]
TRACTAT DE GEOMETRIA Nº 2
[f. 60r-86r]

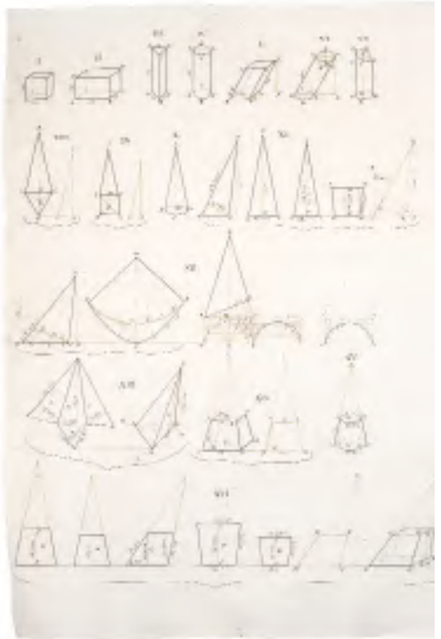
Advertència.
Definicions, p. 1.
I. Línees rectes i àngols rectes.
II. Línees paral·leles.
III. Triàngols rectilíneos.
IV. Quadrilàteros regulars.
V. Ovals.
VI. El·lipses.
VII. Polígonos regulars, p. 5.
VIII. Trobar el centro de les figures regulars, p. 6.
IX. Àngols plans i la sua divisió, p. 7.
X. Divisió de les línees rectes, p. 8.
XI. Tangents.
XII. Línees espirals.
XIII. Línees proporcionals i les sues propriedats, p. 10.
XIV. Proporció, augment i disminució de les figures planes, p. 12.
XV. Transformació de les figures rectilínees, p. 14.
XVI. Transformació de les figures curvilínees, p. 16.
XVII. Divisió de les figures rectilínees, p. 17.
XVIII. Dimensió de les superfícies planes, p. 20.
XIX. Dimensió de los sòlids, p. 23.
XX. De les línees en el terreno, p. 27.
XXI. De les línees paral·leles en los terrenos.
XXII. Del nivellar los terrenos.
XXIII. Divisió del círcol i los seus usos, p. 29.
XXIV. Del mesurar les línees i los àngols en los terrenos, p. 31.
XXV. De les superfícies horitzontals de los terrenos en costa, p. 38.
XXVI. Mètodo de mesurar el curs d'un riu, d'un camí i de la vora d'un bosc.
XXVII. Mètodo per trobar los àngols al centro i a la circumferència de los polígonos.
XXVIII. Mesura o escandai de los líquids.
XXIX. De les seccions còniques, p. 40.

[7]
TRACTAT DE GEOMETRIA Nº 3
[f. 87r-109v] [làm.: f. 112r-122r]

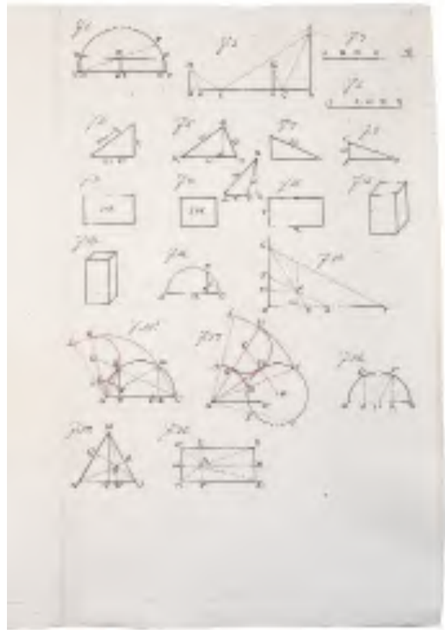
Nota.
Explicació de l'orde de les figures i de les cites abreviades.
Definicions, nº 1.
I. De les línees rectes i àngols rectes.
II. De les línees paral·leles.
III. De los triàngols rectilíneos.
IV. De los quadrilàteros regulars.
V. De los ovals.
VI. De les el·lipses.
VII. De los polígonos regulars, nº 5.
VIII. De trobar el centro de les figures regulars, nº 6.
IX. De los àngols plans i la sua divisió, nº 7.
X. De la divisió de les línees rectes, nº 8.
XI. De les tangents.
XII. De les línees espirals.
XIII. De les línees proporcionals i les sues propiedats, nº 10.
XIV. De la proporció, augment i disminució de les figures planes, nº 12.
XV. De la transformació de les figures planes, nº 14.
XVI. De la divisió de les figures rectilínees, nº 17.
XVII. De la dimensió de les superfícies, nº 20.
XVIII. De la dimensió de los sòlids, nº 23.
XIX. De les línees en el terreno, nº 25.
XX. De les línees paral·leles en los terrenos, nº 26.
XXI. Del nivellar los terrenos, nº 27.
XXII. De la divisió del círcol i los seus usos, nº 28.
XXIII. Del mesurar les línees i los àngols en los terrenos, nº 30.
XXIV. De les superfícies horitzontals de los terrenos en costa, nº 37.
XXV. Del mètodo de mesurar el curs d'un riu, d'un camí i vora d'un bosc.
XXVI. Del trobar los àngols al centro i a la circumferència de los polígonos.
XXVII. De la mesura o escandai de los líquids.
XXVIII. De les seccions còniques, nº 39.
Apèndice, nº 41.

[8]
REGLES GEOMÈTRIQUES
[f. 123r-127r]

I. Taula de los graus i minuts que contenen los àngols de los polígonos i modo de construir-la,
II. Regles geomètriques. Donat el ràdio, trobar la circumferència.
Dada la circumferència, trobar el ràdio.
III. Taula per les sigüents regles i modo de construir-la.
Donat el círcol, trobar les figures inscrites i circumscrites.
Donades les figures, trobar el círcol inscrit i circumscrit.
IV. Taula per les sigüents regles i modo de construir-la.
Donat el costat, trobar la superfície.
Dada la circumferència, trobar la superfície.
Dada la superfície, trobar el costat.
Dada la superfície, trobar la circumferència.
V. Reduir les figures d'una espècie a altra, qui tenguen iguals superfícies o iguals circumferències.
VI. Créixer o disminuir les figures segons proporció determinada.



f. 135r



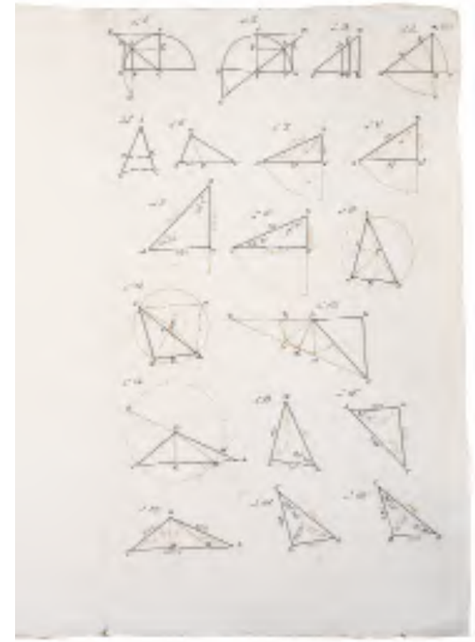
f. 145r

[9]
DE LOS SÒLIDS
[f. 129r-133v] [làm.: f. 135r]

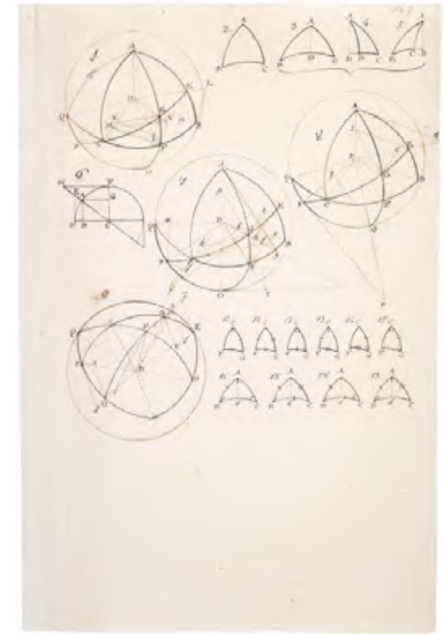
I. Cubo.
II. Paral·lelepípedo.
III. Prisma triangular recte.
IV. Cilindro recte.
V. Prisma quadrangular obliquo.
VI. Cilindro obliquo.
VII. Cilindro recte d'una base obliqua, altra recta.
VIII. Piràmide triangular recta.
IX. Piràmide quadrangular recta.
X. Piràmide cònica recta.
XI. Piràmide quadrangular obliqua.
XII. Piràmide cònica obliqua.
XIII. Piràmide triangular irregular obliqua.
XIV. Porció de piràmide quadrangular recta.
XV. Porció de piràmide cònica recta.
XVI. Porció de piràmide quadrangular obliqua.
XVII. Porció de piràmide cònica obliqua.
XVIII. Esfera.
XIX. Sector d'esfera.
XX. Porció d'esfera.
XXI. Esferoide.

[10]
APLICACIÓ DE L'ÀLGEBRA A LA GEOMETRIA
[f. 136r-141r] [làm.: f. 145r]

I. Teorema. Variedat de los problemes geomètrics.
II. Problema. Mètodo de l'anàlisi geomètrica.
III. Problema. Anàlisi de los problemes linears.
IV. Problema. Anàlisi de los problemes plans, nº 6.
V. Problema. Anàlisi de los problemes indeterminats o locals, nº 8.



f. 159r



f. 168v

[11]
TRIGONOMETRIA RECTILÍNEA
[f. 147r-152r]

Definicions de los senos, cosenos, tangents, cotangents, secants i cosecants.
I. Teoremes relatius a les definicions antecedents.
II. Teoremes fonamentals per la resolució de los triàngols rectilíneos rectàngols, nº 2.
III. De la resolució de los triàngols rectilíneos rectàngols, nº 3.
IV. Teoremes fonamentals per la resolució de los triàngols rectilíneos obliquàngols, nº 5.
V. De la resolució de los triàngols rectilíneos obliquàngols, nº 6.
Apèndice per resoldre qualsevol triàngol rectilíneo, tant rectàngol com obliquàngol, per únic medi de los seus termes proporcionals, nº 9.

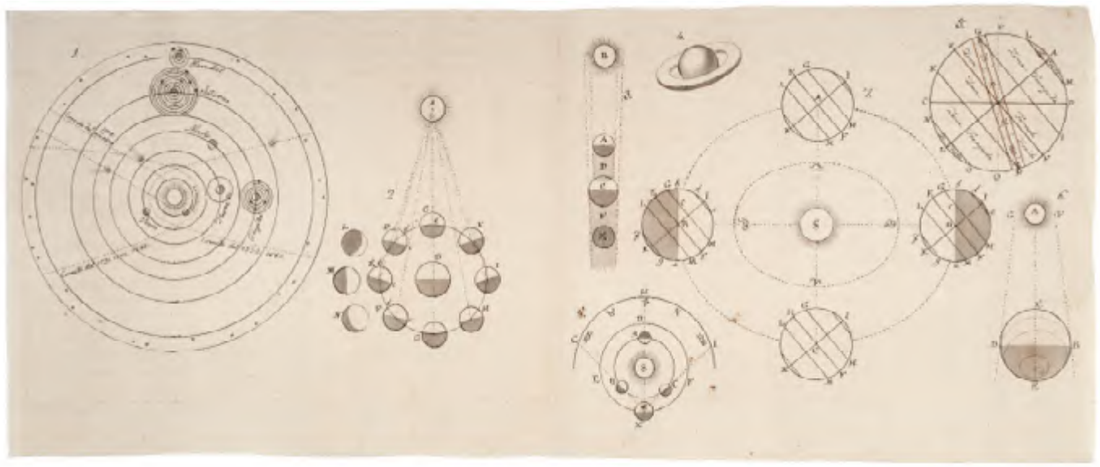
[11 bis]
TRIGONOMETRIA RECTILÍNEA
[f. 154r-v] [làm.: f. 155r bis]

[11 ter]
RESOLUCIÓ DE LOS TRIÀNGOLS RECTÀNGOLS
[f. 155r-v] [làm.: f. 155v bis]

[11 quater]
USOS DE LA PANTÒMETRA PER LA TRIGONOMETRIA
[f. 156r-157r] [làm.: f. 158r-159r]

[12]
TRIGONOMETRIA ESFÈRICA
[f. 160r-167v] [làm.: f. 168v]

I. De la disposició i de los usos del cànon trigonomètric, nº 1.
II. Teoremes fonamentals per la resolució de los triàngols esfèrics rectàngols.
III. De la resolució de los triàngols esfèrics rectàngols.
IV. De la resolució de los triàngols esfèrics obliquàngols, nº 6.
Apèndice a lo contingut en los capítols precedents, nº 10.



f. 178r bis

[13]
FÍSICA EXPERIMENTAL
[f. 169r-215r bis] [làm.: f. 170v bis, 172r bis, 174r bis, 178r bis, 180r bis, 182v, 184r, 187v, 195r, 199v, 201v, 205v, 209v, 215v]

Tractat I
I. De l'extensió i de la divisió en un gran nombre de parts, nº 1.
II. De la porositat i de la densitat de los cossos, nº 2.
III. De lo espai buit, nº 3.

Tractat II
I. De la força d'atracció i de repulsió, nº 1.
II. De la força de gravedat i de les sues lleis, nº 2.

Tractat III
I. Del motu en general i de les sues diferents espècies, nº 1.
II. Del motu equable o uniforme.
III. De la força motrís i de la manera de mesurar-la.
IV. De la cantidat de motu.
V. De les resistències que se presenten al motu.
VI. De la primera llei de motu i de les forces centrals.

Tractat IV
I. Breu extret de cosmografia, nº 1.
II. De los planetes en particular, de la sua naturalesa, grandària, distància de la Terra i de los seus motus periòdics, nº 1.
III. Breu informe de l'esfera o de vàrios punts i círcols en què se suposa dividida la Terra, nº 4.
IV. Explicació d'alguns fenòmenos celestes segons el sistema copernicà, nº 5.
V. De la teòrica de les forces centrals, referida a los cossos celestes, nº 7.

Tractat V
I. Del flux i reflux del mar.

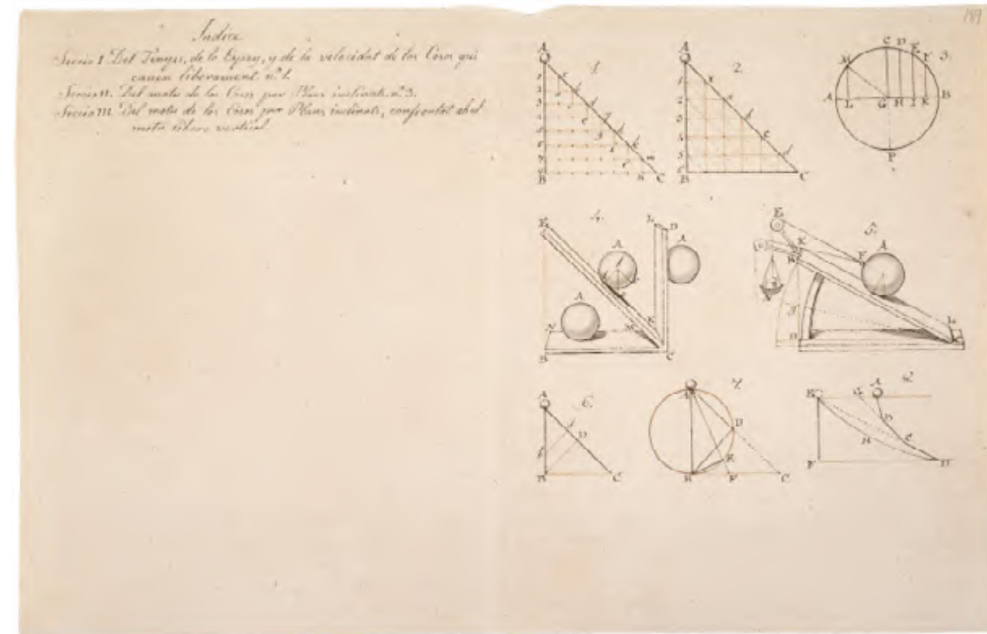
Tractat VI
I. De la segona llei del motu i del moviment compost uniforme o rectilíneo, nº 1.
II. De la resolució del motu compost rectilíneo, nº 2.
III. Del motu compost variable o curvilíneo, nº 2.

Tractat VII
I. De la tercera llei del motu,
II. De les lleis generals que s'observen en la percossa de los cossos molls.
III. De la comuna velocidat de los cossos molls després de la percossa, nº 2.
IV. De la cantidat de motu que los cossos molls se comuniquen en la percossa.
V. De la percossa de los cossos elàstics.

Tractat VIII
II. Aplicació de les doctrines antecedents a alguns fenòmenos particulars, nº 1.
III. Del moviment reflex, nº 2.
IV. Del moviment refract, nº 3.

Tractat IX
I. Del temps, de lo espai i de la velocidat de los cossos qui cauen líberament, nº 1.
II. Del motu de los cossos per plans inclinats, nº 3.
III. Del motu de los cossos per plans inclinats, confrontat amb el motu líbero vertical.

Tractat X
I. Del motu de los pèndols simples i composts, i del centro d'oscil·lació, nº 1.
II. De los llums subministrats de los pèndols respecte al motu i a la forma de la Terra, i de l'equació del temps, nº 2.
III. De la naturalesa de la curva descrita de los projectes, nº 3.



f. 189v

Tractat XI
I. De la naturalesa del centro de gravedat i d'algunes sues propiedats.
II. Mètodo para determinar el centro de gravedat d'un o més cossos
III. Del centro de percossa en los cossos en motu.
IV. De la naturalesa de los fluids, de la sua opressió i del recíproco equilibri de les sues parts.
V. Del recíproco equilibri de los fluids de diferent densidat.
VI. De l'opressió de los fluids contra el fons de los tubos.
VII. De l'opressió recíproca entre los fluids i los sòlids.
VIII. Del pes del sòlid qui sura, confrontat al pes del fluid en què està immers.
IX. Del pes absolut de los sòlids en l'aire, confrontat al pes relatiu en los altres fluids, i del mètodo de rellevar la gravedat específica de los cossos, nº 3.
X. De la velocidat de los fluids qui corren per orificis determinats, nº 4.
XI. Del motu de los fluids per canals cònics.
XII. Del modo de mesurar la velocidat de los rius.

Tractat XII
I. De la naturalesa de l'aire, tant pura com atmosfèrea, nº 1.
II. De la fluïdidat i del pes de l'aire, nº 2.
III. De l'elasticidat de l'aire, nº 3.
IV. De la diferent densidat de l'aire, nº 4.
V. De la pressió de l'aire i de los efectes que resulta, nº 5.

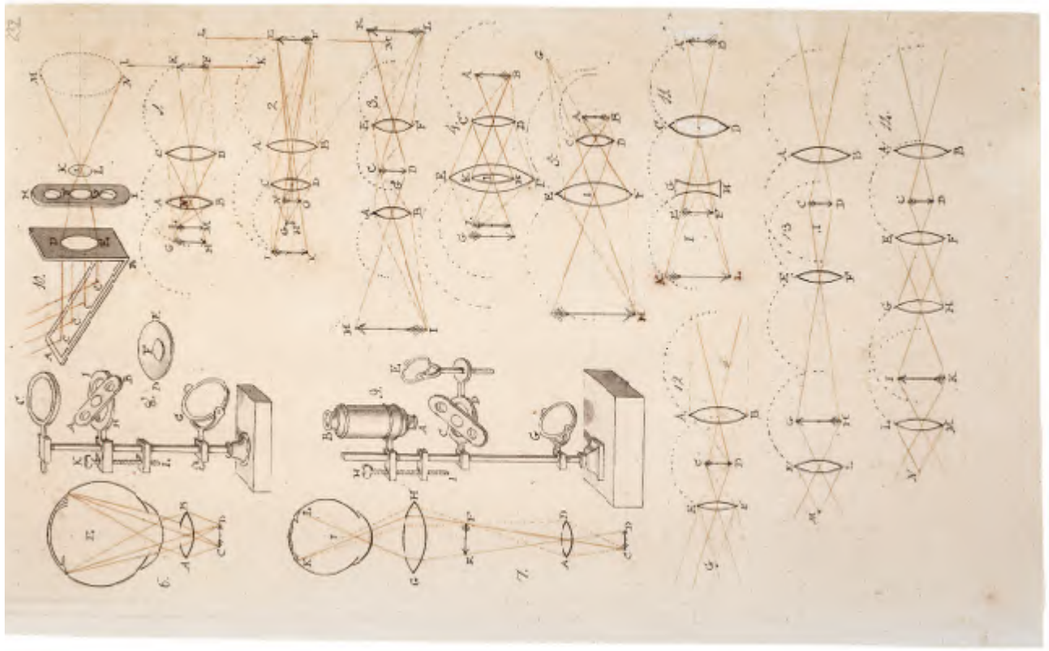
Tractat XIII
I. Del baròmetro i de los seus usos, nº 1.
II. De l'higròmetro.
III. De vàries espècies de trombes.

Tractat XIV
I. Idea general del gas.
II. De les diferents espècies de gas.
Del gas oxígeno, nº 2.
Del gas azoto.
Del gas hidrògeno.
De les màquines aireostàtiques.
Del gas nitrós.
Del gas àcid carbònic.
Del gas àcid sulfurós.
Del gas àcid muriàtico.
Del gas àcid fluòrico.
Del gas amoniacal.

Tractat XV
I. De la naturalesa de l'aire atmosfèrea.
II. De la transpiració.
III. Aplicació d'alguns efectes de les doctrines mostrades antecedentment, nº 2.

Tractat XVI
I. Del so considerat en el cos sonoro i en el medi qui lo transmet, nº 1.
II. De la velocidat i extensió del so i del seu percutiment, nº 1.
III. De les causes productores de vàrios tons musicals, amb l'aplicació a los instruments, nº 2.

Tractat XVII
I. De la naturalesa de los vents i de les sues diferents espècies.
II. De la causa productora de los vents i de les sues diferents calidats.
III. De la naturalesa de l'aigua, nº 2.
IV. De les propiedats de l'aigua considerada en estat de fluïditat, nº 3.
V. De l'aigua en estat de vapor, nº 4.
VI. De les entranyes de los vapors, de les sues vàries espècies i de los seus efectes, nº 5.
VII. De la naturalesa i propiedats de l'aigua reduïda en gas, nº 6.
VIII. De les aigües minerals i d'altra particular naturalesa, nº 7.
IX. De l'origen de les fonts, nº 8.



f. 232v

[14]
TRACTAT DE L'ESTÀTICA
[f. 216r-220r] [làm.: f. 221v]

Principis i definicions.
I. Del descenso de los graves.
II. Examen de los pesos i gravedat de los cossos.
III. De lo equilibri de los pesos en distàncies recíproques.
IV. Del centro de la gravedat de les línees o cossos sutils, pàg. 3.
V. Del centro de la gravedat de les superfícies, pàg. 4.
VI. Del centro de la gravedat de los sòlids, pàg. 5.
VII. Definició i secció de vàries operacions d'hidrostàtica, pàg. 6.

[14 bis]
FÍSICA EXPERIMENTAL
[f. 222r-249r bis] [làm.: f. 226v, 230v, 232v, 235v, 244v, 249v]

Tractat XVIII
I. Sobre el calòric.
II. Del calòric combinat.
III. Del calòric líbero i del modo amb què s'excita.
IV. De les propiedats del calòric líbero.
V. De la naturalesa del calòric.
VI. De la sensació de la calor [i del fred].
VII. D'alguns sistemes relatius a la naturalesa del calòric i de la calor.
VIII. De la combustió i de los fenòmenos qui l'acompanyen.

Tractat XIX
I. De los termòmetros.
II. De los usos de los termòmetros i de los vantatges obtinguts amb ells.
III. Sobre la lus.
IV. De la propagació de la lus.
V. De los principis de la diòptrica o de les lleis de la lus refracta, nº 3.

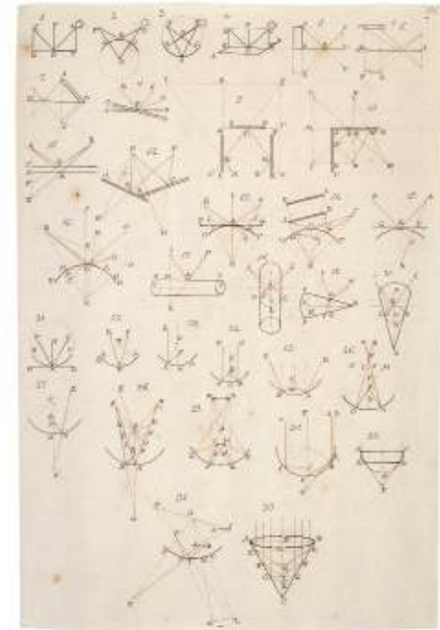
Tractat XX
I. De les diferents espècies de vidres i lentes, i d'algunes sues propiedats, nº 1.
II. De la composició de lo ull i de la formació de la visió, nº 4.
III. De la visió en quant prové de los dos ulls, nº 6.

Tractat XXI
I. De la combinació de les lentes [convexes].
II. De los microscopis i de la sua diferent construcció.
III. De los telescopis de refracció i les sues diferents espècies, nº 2.

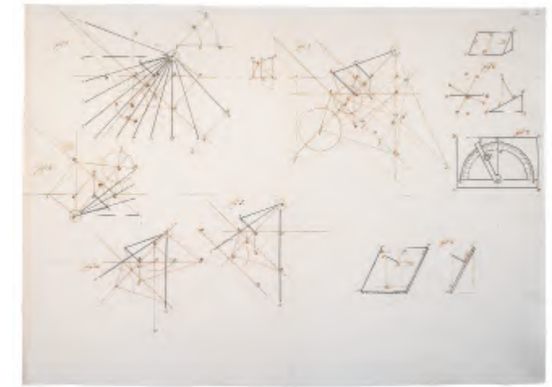
Tractat XXII
I. De la llanterna màgica, de la cambra obscura i de la cambra òptica.
II. De les propiedats de vàries espècies de miralls o de la lus reflexa.
III. De los telescopis de reflexió, nº 2.
IV. De la refracció de la lus i de los colors en ella existents, nº 3.
V. De la formació de los metereos emfàtics, nº 4.

Tractat XXIII
I. De l'electricidat i de la vària naturalesa de los cossos relativament a la mateixa electricidat, nº 1.
II. De la màquina elèctrica i de los principals fenòmenos de l'electricidat, nº 2.
III. De la naturalesa i calidats del fluid elèctric, nº 5.
IV. D'algun principal sistema sobre la derivació i difusió del fluid elèctric, nº 6.
V. Del bòtil de Leiden, nº 7.
VI. Del poder elèctric de los peixos, nº 11.
VII. De l'electròforo perpètuo i del poder de la pedra turmalina, nº 12.
VIII. De l'electricidat atmosfèrea, nº 12.

Tractat XXIV
I. De la formació de vàrios metereos, nº 1.
II. Del magnetisme o de la virtut atractiva i repulsiva de la calamida, nº 3.
III. De la comunicació del magnetisme i de les calamides artificials.
IV. De la polaridat de la calamida; de la declinació e inclinació de les agulles magnètiques.



f. 255v



f. 269r

[15]
FÍSICA MATEMÀTICA
[f. 250r-251v bis] [làm.: f. 251r]

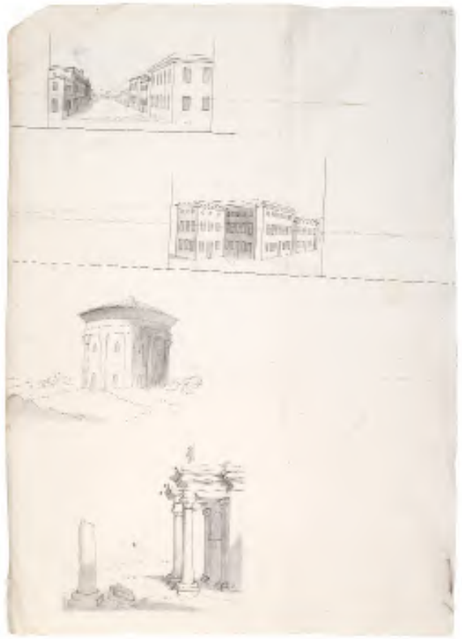
De l'òptica.
I. De la propagació i divisió de la lus.

[16]
FÍSICA MATEMÀTICA
[f. 252r-255r bis] [làm.: f. 255v]

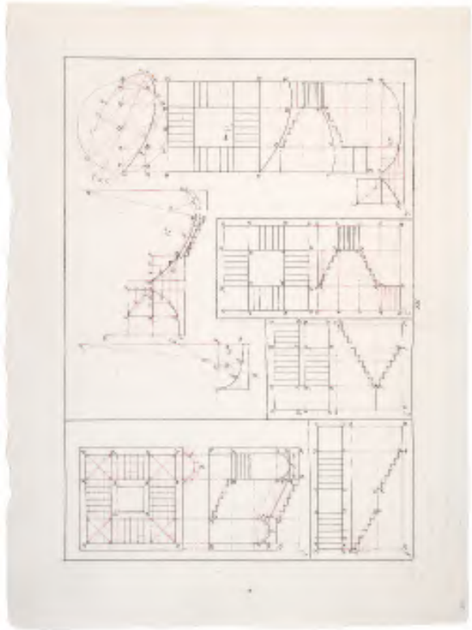
De la catòptrica.
I. Definicions comunes a tot gènero de miralls.
II. De los miralls plans.
III. De los miralls convexos esfèrics, nº 2.
IV. De los miralls cilíndrics convexos, nº 3.
V. De los miralls cònics convexos.
VI. De los miralls còncavos esfèrics.
VII. De los miralls còncavos cilíndrics i cònics, nº 6.

[17]
ROLLOTGES DE SOL
[f. 256r-265r] [làm.: f. 267r-270v]

I. Descriure la línea meridiana en el pla horitzontal.
II. Descriure el rollotge horitzontal de diferents modos.
III. Descriure el rollotge meridional en el pla paral·lelo al vertical primari, nº 2.
IV. Descriure el rollotge septentrional en el pla paral·lelo al vertical primari.
V. Descriure el rollotge vertical en el pla paral·lelo al meridiano de diferents modos.
VI. Declinació de los plans.
VII. Trobar la línea meridiana en los plans verticals de diferents modos.
VIII. Trobar la línea substilar en los plans declinants, nº 5.
IX. Descriure el rollotge vertical declinant de migjorn a llevant o a ponent.
X. Descriure el rollotge vertical declinant de tramuntana a llevant o a ponent.
XI. Descriure el rollotge vertical declinant quan és molt crescuda la declinació, nº 7.
XII. Donades la substilar i també l'altura de polo en un pla vertical declinant, fer el rollotge.
XIII. Donades una línea paral·lela a l'equinoccial i l'altura de polo en un pla vertical declinant, fer el rollotge.
XIV. Trobar la inclinació i la declinació de los plans.
XV. Fàbrica i usos de l'instrument declinatori.
XVI. Donat l'estil en un pla inclinat, trobar el punt del zenit i també la línea horitzontal.
XVII. Descriure los rollotges en los plans inclinats de migjorn sens declinació.
XVIII. Descriure los rollotges en los plans inclinats de tramuntana sens declinació, nº 10.
XIX. Descriure el rollotge equinoccial.
XX. Descriure el rollotge polar.
XXI. Descriure los rollotges en los plans inclinats de llevant i de ponent.
XXII. Trobar la línea meridiana en los plans inclinats declinants de diferents modos.
XXIII. Descriure los rollotges en los plans inclinats i declinants de migjorn a llevant o a ponent.
XXIV. Descriure los rollotges en los plans inclinats i declinants de tramuntana a llevant o a ponent.
XXV. Descriure el rollotge en un pla inclinat i declinant de migjorn a llevant o a ponent quan el seu polo és molt distant o cau fora del pla.
XXVI. Donant en un pla inclinat i declinant l'equinoccial i l'estil, fer el rollotge sens sebre l'altura de polo, ni línea meridiana, ni inclinació ni declinació del pla.
XXVII. Descriure en qualsevol pla un rollotge, sols amb observar tres punts de l'extremidat de l'ombra de l'estil.
XXVIII. Descriure qualsevol rollotge per medi d'una esfera de fil de ferro, nº 15.
XXIX. Exemples qui faciliten les regles de los rollotges, nº 16.



f. 292r



f. 370r

[18]
PERSPECTIVA
[f. 271r-285v] [làm.: f. 287r-301r]

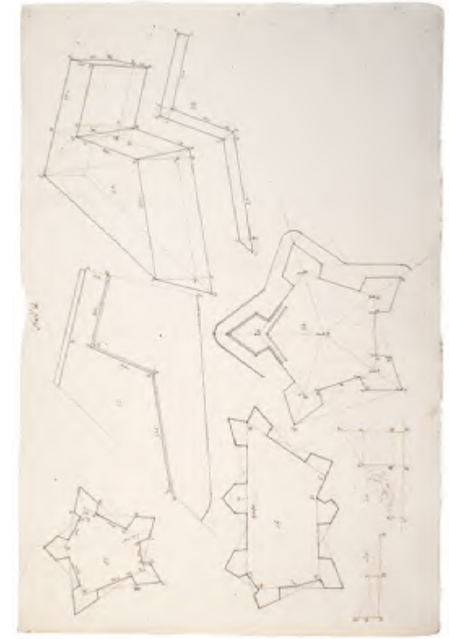
Advertència.
I. Figures planes, nº 1.
II. Elevació i degradació de les figures, nº 6.
III. Objectes sòlids o rellevats, nº 9.
IV. Mètodo de copiar vistes en perspectiva, nº 12.
V. Objectes inclinats, nº 17.
VI. De les barques, nº 18.
VII. Teoremes ja practicats i per practicar-se, nº 24.
VIII. Advertències per dissenyar vistes del natural, nº 27.
IX. Regla particular per los objectes i figures d'àngols rectes, menos treballosa que la regla general, nº 29.

[18 bis]
PERSPECTIVA
[f. 302r-318v]

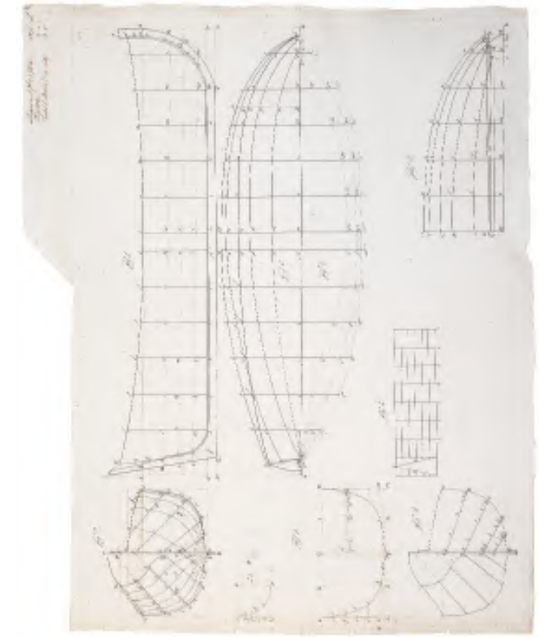
Definicions,
Advertències teòriques,
I. Figures planes, pàg. 2.
II. Elevació i degradació de les figures, pàg. 10.
III. Objectes rellevats o sòlids rectes, pàg. 12.
IV. Objectes rellevats inclinats, pàg. 19.
Apèndice al tractat actual, pàg. 29.

[19]
TRACTAT D'ARQUITECTURA CIVIL
[f. 322r-353r] [làm.: f. 354r-371v]

Advertència.
I. Principi general.
II. De la columna.
III. De les motlures qui entren en l'arquitectura, pàg. 2.
IV. De los pedestals i juntament de les bases de les columnes.
V. De los enteulats i de les impostes.
VI. De la descripció del pla horitzontal i de l'elevació vertical, pàg. 5.
VII. De les volutes qui tenen lloc en los capitells, pàg. 6.
VIII. De los capitells, pàg. 7.
IX. De les arcades, de los columnats i de la proporció de les parets, pàg. 11.
X. De les balustrades.
XI. De la proporció, disposició i adornos de les portes, fenestres i xeminees.
XII. De l'altària de les gornises qui coronen les fàbriques, pàg. 15.
XIII. De la descripció i fàbrica de los arcs rectes, pàg. 16.
XIV. De los arcs rectes obliquos, pàg. 18.
XV. De vàries espècies d'arcs irregulars, pàg. 21.
XVI. D'alguns nítxios o semivoltes, pàg. 28.
XVII. D'algunes voltes d'aresta i d'arjub, pàg. 31.
XVIII. D'algunes llunetes en les voltes, pàg. 34.
XIX. D'algunes voltes hemisfèriques i voltes per igual, pàg. 38.
XX. De les llunetes en les voltes hemisfèriques, pàg. 41.
XXI. D'algunes escales rectes, pàg. 44.
XXII. D'algunes escales redones.



f. 383r



f. 395r

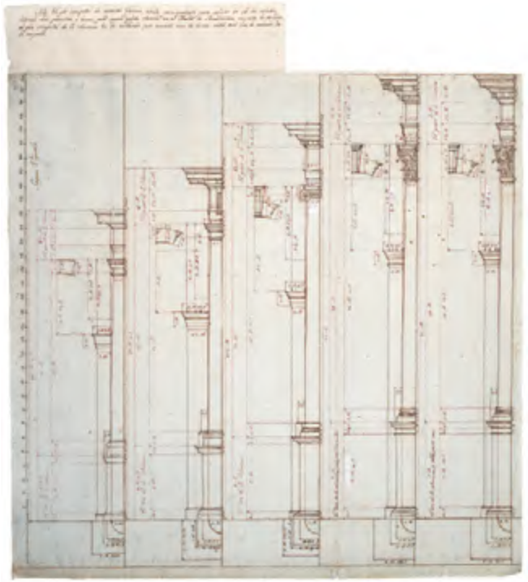
[20]
TRACTAT DE L'ARQUITECTURA MILITAR
[f. 372r-381v] [làm.: f. 382r-384v]

I. D'alguns problemes geomètrics que s'han de tenir present para la fortificació, pàg. 1.
II. D'algunes mesures usades en les fortificacions, pàg. 2.
III. De los principis de la fortificació, pàg. 3.
IV. De les màximes generals de la fortificació, pàg. 4.
V. Del mètodo propi de fortificar qualsevol polígono regular, pàg. 5.
VI. De la resolució de la fortificació, formació de les taules i modo de fortificar amb elles, pàg. 6.
VII. Mètodo de fortificar segons autors francesos, pàg. 8.
VIII. De los termes i mesures del perfil de la fortificació, pàg. 10.
IX. De la fortificació irregular, pàg. 11.
X. De la fortificació efectiva sobre el terreno, pàg. 14.

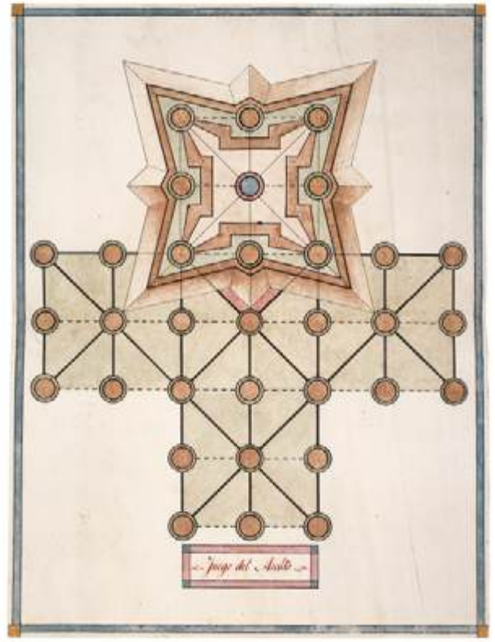
[21]
TRACTAT DE CONSTRUCCIÓ NAVAL
[f. 385-394r] [làmines i taules: f. 395r-398v]

I. De les primeres dimensions d'una barca o pla d'elevació, nº 1.
II. Del pla de projecció, nº 2.
III. Del pla horitzontal del deplaçament, nº 6.
IV. De la cubicadura de la carena en ple, nº 7.
V. De la cubicadura de la carena en dues parts, cada una de la mitat de tota la llargària per reconèixer l'excés del deplaçament d'una respecte de l'altra, nº 10.
VI. De la cubicadura de la carena en talls de llarg a llarg per tenir medi de formar una escala de solididat, nº 11.
VII. De l'escala de solididat, nº 13.
VIII. De l'estabilidat hidrostàtica, nº 14.
IX. Del càlcul del metacentro, nº 15.
X. Del càlcul del centro de gravedat del deplaçament, nº 16.
XI. De la recerca del centro de gravedat de sistema de tota la barca ormetjada, nº 17.

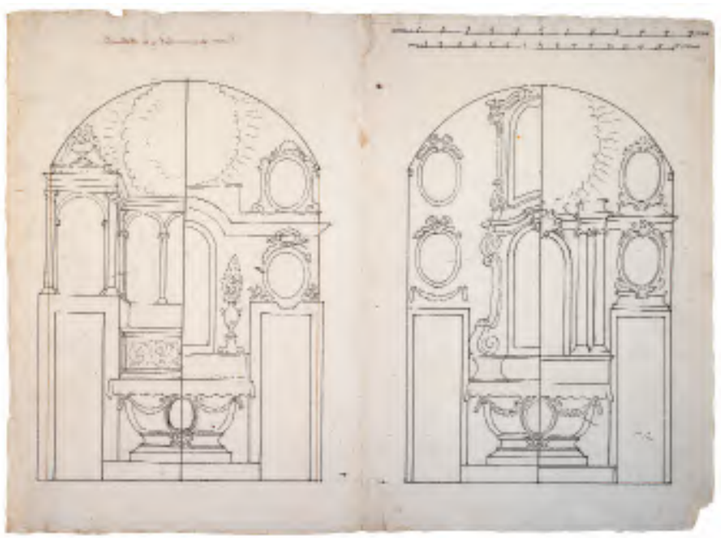
[*Altres làmines de temes diversos: f. 399r-438v]



f. 413r

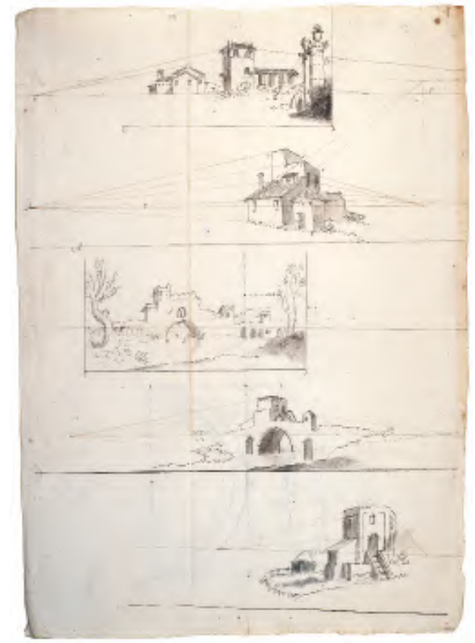


f. 438r

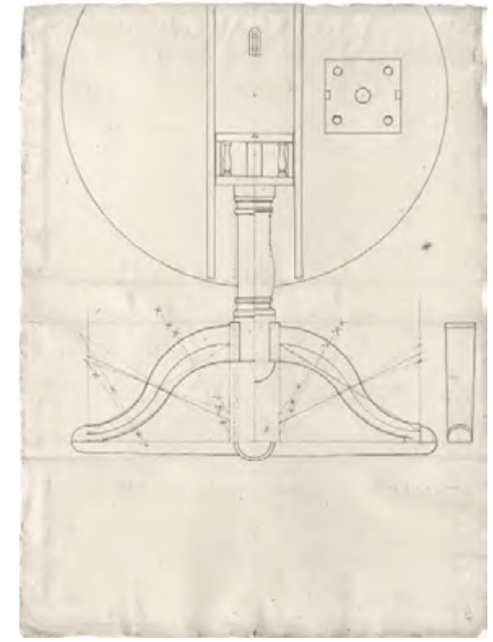


f. 439r

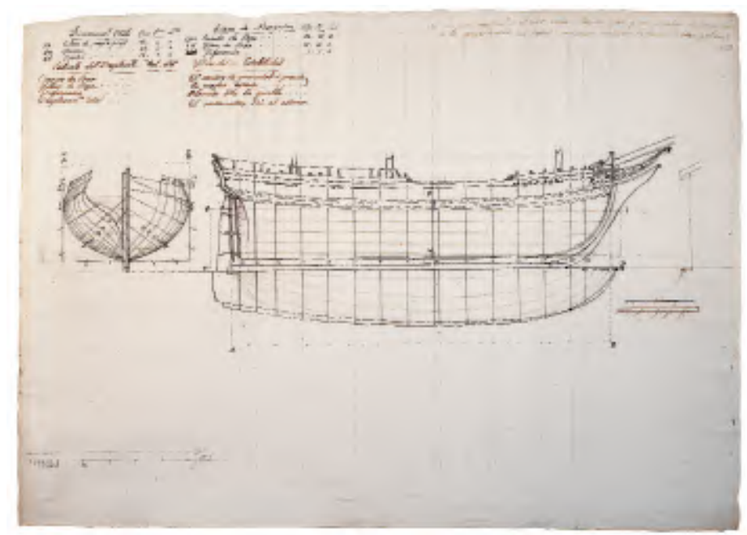
Altres làmines de temes diversos.



f. 291r



f. 437r



f. 425r

Altres làmines de temes diversos.

CRONOLOGIA

1713-1756

Primera dominació britànica de Menorca. El port de Maó es converteix en la base principal de la flota britànica a la Mediterrània. S'estableix la franquícia comercial que impulsa el comerç exterior, la inversió en obres de defensa i les estructures portuàries.

1748

Devers el 1748, Chiesa s'instal·la a Menorca com a vicecònsol del ducat de la Toscana.

1751

Desenvolupament de la Il·lustració, moviment cultural caracteritzat per l'enciclopedisme, les acadèmies i l'estètica neoclàssica.

1761

Rafael Mengs, figura cabdal en la formació de Calbó, pinta el fresc *El Parnàs* a Vil·la Albani (Roma), obra que marca el naixement del Neoclassicisme.

1763-1782

Ocupació britànica de Menorca. La burgesia comercial inverteix en terres, habitatges i encarrega obres d'art.

1764

Es publica l'obra *Història de l'art de l'antiguitat* de Winckelmann, teòric principal del Neoclassicisme.

1770

El 16 de febrer Calbó surt per primera vegada de Menorca per anar a Gènova, port on els mercaders menorquins mantenien intensos contactes comercials.

1772

Creació de l'Acadèmia Imperial de Belles Arts de Viena.

1774

Calbó arriba a Roma com a pensionat de l'Imperi, amb una beca de 600 florins anuals. Kaunitz li encarrega copiar diverses obres de Mengs (foto), un dels principals pintors del moment.

1752

El 24 d'octubre neix Pasqual Calbó i Caldés a Maó, a la casa núm. 29 del carrer de s'Arravaleta.

*

1752

L'any del naixement de Calbó, John Armstrong publica la primera història de Menorca, *The History of the Island of Minorca*.

1756-1763

Ocupació francesa de Menorca, que facilita l'entrada de noves tendències artístiques i culturals.

1769

Joan Ramis, dramaturg i poeta, escriu la tragèdia *Lucrècia o Roma libre*, que inicia el Neoclassicisme literari menorquí.

1770-1780

Plenitud del moviment il·lustrat, amb figures importants com Voltaire, Rousseau, Diderot o Kant.

1770-1774

A Venècia, Calbó freqüenta l'Acadèmia de Belles Arts, on coneix l'obra d'artistes venecians del segle XVIII. El protector de Calbó és Durazzo (foto), mecenes de les arts i home de confiança del canceller d'estat, el príncep Kaunitz.

1774-1778

Estudia a l'Acadèmia de França de Roma. Kaunitz (foto) confia la formació de Calbó a l'agent de la cort imperial Brunati. El seu mestre va ser el pintor Domenico Corvi.

1778

El despotisme il·lustrat és el sistema polític predominant, com succeeix als regnes de Prússia, Rússia, Àustria i Espanya.

1740-1780

L'emperadriu Maria Teresa de la casa d'Habsburg va ser sobirana d'Àustria i de gran part d'Europa central.

1778

Viena és la capital imperial i centre de referència de les arts, l'arquitectura i la música.

Es crea a Maó la Societat Maonesa, encapçalada per Joan Ramis (foto), amb un ideal enciclopèdic i l'obertura a l'il·luminisme europeu.

1779

Calbó rep un sou de 700 florins anuals com a dibuixant de la cort de Viena.

1779-1780

Pinta diferents versions del quadre de Rubens *Bòreas arravatant Oritia* de la col·lecció de Kaunitz.

1779-1780

Copia dos retrats del príncep Kaunitz fets per J. Nepomuk Steiner i Pietro Antonio Pazzi. Suposadament pinta alguns retrats de la família imperial i d'alguns nobles cortesans.

Menorca es troba immersa en un ambient d'esplendor a conseqüència del comerç i el cors, un món cultural molt actiu i una forta inestabilitat política.

1780

Calbó obté un salconduit per abandonar la cort via Venècia.
El mes de juny, amb vint-i-vuit anys, arriba a Menorca.
El seu mestre, Chiesa, té seixanta anys i segurament intercanvien coneixements artístics.

1782-1798

Desembarcament de les tropes espanyoles a sa Mesquida.
Dominació espanyola.
Supressió del port franc.

1782

El comte de Cifuentes és nomenat governador de l'illa i aplica una política reconciliadora i prudent.

1782

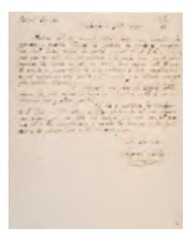
Demolició dels castells de Sant Felip i Sant Antoni. S'autoritza els menorquins a comerciar amb Amèrica.

De camí al *grand tour* o per altres motius, alguns artistes treballen a l'illa: Reynolds, Test, Allan, Marlow, Hoogerheyden i Duett.

Els retrats de Calbó es caracteritzen per transmetre el tarannà del retratat a través de la indumentària i es converteixen en un testimoni de la societat del set-cents.

1787

Els Estats Units finalitzen el seu procés revolucionari amb una constitució que afirma els grans principis polítics de la Il·lustració.



1787

El maig Calbó embarca com a sobrecàrrec en un vaixell direcció a Cuba i fa escala a Màlaga, des d'on escriu al seu germà Joan.

1787

El 7 d'agost arriba a l'Havana, pinta al natural i dibuixa el port i les fortificacions, fet que provoca que l'acusin d'espionatge. Després de dos dies de detenció, és alliberat.

1789

El governador de l'illa impedeix que s'estableixi com a paisatgista. Es creu que el pintor es trasllada a Nova Orleans.

1789

Mor a Maó Giuseppe Chiesa.
El seu fill Joan continua la tasca de son pare, dins la vessant costumista.

1789

S'estableix a Santo Domingo, al servei del rei de França Lluís XVI.
Allà pinta les úniques obres que es coneixen d'aquesta etapa.

1789-1815

Revolució Francesa, nou període bèl·lic i caiguda de Napoleó.

1785-1820

Creixement urbanístic de Maó, construcció de cases de la burgesia comercial i decoració d'habitacions i sostres.

1791

El pintor Anton Schranz arriba a Menorca, on s'estableix fins l'any 1817, quan es trasllada a Malta.

1803-1812

Pinta els sostres i sanefes d'algunes cases de Maó. Els temes iconogràfics es centren en la mitologia i les arts.

1812

Les *Obres didàctiques* són un conjunt de tractats científics, manuscrits en català, que conformen un curs matemàtic adreçat als menestrals menorquins.

Calbó pateix una paràlisi a les mans que l'obliga a deixar de pintar.

1798-1802

Ocupació britànica. Menorca torna a ser important per a la projecció mediterrània de la Gran Bretanya.

1802

Tractat d'Amiens. Menorca retorna a mans de la corona espanyola. Etapa de decadència del comerç.

Calbó realitza obres costumistes de tipus menorquí; oficis i indumentària.

1817

Joan Ramis publica el llibre *Varones ilustres de Menorca*, on s'inclou el qüestionari que li havia fet a Calbó.

1817

El 12 d'abril mor Pasqual Calbó i Caldés a Maó a l'edat de 64 anys.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAPHY

ANDREU ADAME, C., HERNÁNDEZ GÓMEZ, Á., SINTES ESPASA, G. (1986):	*Pascual Calbó, la pintura cosmopolita del XVIII.*	Maó: Patronat Municipal de Cultura, Ajuntament de Maó.
ANDREU, C., ISBERT, F., CASTELLÓ, S. *et al.* (2001):	*J. Vives Llull. L'home i el col·leccionista* (Catàleg).	Maó: Museu de Menorca.
ARASSE, D., VOVELLE, M. *et al.* (1995):	«El artista». *El hombre de la Ilustración.*	Madrid: Alianza editorial, p. 235-264.
BOSCH, D., MONT, R., SERRA, A. (2008):	*La indumentària menorquina en el segle XVIII.*	Menorca: Consell Insular de Menorca-Institut d´Estudis Baleàrics.
BROWN, G.I. (1991):	«The Evolution of the Term 'Mixed Mathematics'».	*Journal of the History of Ideas*, Vol. 52, No. 1 (Jan. - Mar.), p. 81-102.
	Carta de Kaunitz Rietberg a Pasqual Calbó. 24 d'abril de 1777.	Arxiu Històric de Maó.
CASASNOVAS CAMPS, M. A. (2011):	"De la Menorca britànica a la consolidació de l'estat liberal (1712-1854)".	*Enciclopèdia de Menorca. Tom Onzè. Història III. Volum I.* Maó: Obra Cultural de Menorca.
- (2014):	*La crisi de l'antic règim a Menorca (1781-1814).*	Palma: Edicions Documenta Balear.
	Catàleg de la *Subasta Hotel Ritz de tapices, antiguedades y joyas.*	Barcelona, 1923.
CECCON, E.A. (2012):	*I concorsi di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia*, tesi di llicenciatura.	Venecia: Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali.
	Ciclo de conferencias con motivo de la conmemoración del bicentenario de la firma del Tratado de Amiens.	Maó: Museo Militar de Menorca.
CIRICI PELLICER, A. (1964):	«Pasqual Calbó, pintor setcentista menorquí».	*Serra d'Or*, any VI, núm. 11, p. 48-53.
DESPRAT, J. P. (2000):	*Le Cardinal de Bernis 1715-1794.*	París: Perrin.
DURAZZO, A. V. (2012):	*Il fratello del Doge. Giacomo Durazzo un il·luminista allà Corte degli Asburgo.*	*La Compagnia della Stampa.* :Massetti Rodella Editori. Mònaco.
	ENCICLOPÈDIA.CAT: Enciclopèdia catalana, S.L.U.	[en línia]: https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0013482.xml (novembre 2016)
EPALZA, M. DE (1981):	«Los Soler menorquines en el Mediterráneo islámico (Magreb y Oriente) y la expansión mediterránea de los menorquines (siglos XVIII-XIX)».	*Revista de Menorca*, p. 106-112.
FEBRER i CARDONA, A. (2001):	*Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí.* Edició de Maria Paredes.	Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. (Biblioteca Filològica, XLII).
- (2004a):	*Obres gramaticals, I,* estudi introductori i edició a cura de Jordi Ginebra,	Barcelona, Institut d'Estudis Catalans / Institut Menorquí d'Estudis. [«Estudi introductori»: p. 7-36.]
- (2004b):	*Versions teatrals.* Edició de Joan Mas i Vives i Maria Isabel Ripoll Perelló.	Barcelona: Institut Menorquí d'Estudis, Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Marian Aguiló, 36).
- (2005):	*Poesies I.* Edició de Maria Paredes i Josefina Salord.	Barcelona: Institut Menorquí d'Estudis, Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Marian Aguiló, 40).

- (2006):	*Obres didàctiques I. Exercici sobre la Mitologia, Compendi de la Filosofia Moral, Les aventures d'Aristònous.* Edició de Maria Paredes.	Barcelona: Institut Menorquí d'Estudis, Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Biblioteca Marian Aguiló, 43).
- (2008):	*Preceptiva poètica.* Edició de Joan R. Veny-Mesquida.	Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. (Biblioteca Filològica, LXI).
FEBRER i CARDONA, A., VIDAL i SEGUÍ, J. (2004):	*La creació del món. Oratori de Joseph Haydn.* Edició de Maria Paredes i introducció de Xavier Daufí.	Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Institut Menorquí d'Estudis.
FERNÁNDEZ, D.:	*Vestuario escénico. Diseño. Historia y teoría del traje y la moda. Cine. Teatro.*	Wordpress.com [en línia]: https://vestuarioescenico.wordpress.com/ (desembre 2016).
FERRER ALEDO, J. (2013):	*La enseñanza superior en Mahón (1911-1913).* Edició de Marga Bennasar i Josefina Salord.	Menorca: Institut Menorquí d'Estudis, I.E.S. Joan Ramis i Ramis, Ajuntament de Maó.
GINEBRA I SERRABOU, J. (1996): *L*	*'obra gramatical d'Antoni Febrer i Cardona (1761-1841).*	Menorca: Institut Menorquí d'Estudis, Ajuntament de Ciutadella.
GOUZÉVITCH, I., GRELON, A., KARVAR, A. (coord.) (2004):	*La Formation des ingénieurs en perspective : modèles de référence et réseaux de médiation XVII-XX siècles.*	Rennes: Presses universitaires de Rennes.
GREENHALGH, M. (1987):	*La tradición clàsica en el arte.*	Madrid: Blume.
GREGORY, D. (1990):	*Minorca, the Illusory Prize. A history of the Brotish occupations of Minorca between 1708 and 1802.*	Londres-Toronto: Associated University Press.
GRIMAL , P. (1994):	Diccionario de mitología griega y romana.	Barcelona: Paidós.
GUAL TRUYOL, S. (1990):	*La última pérdida de Menorca y el intento de reconquista (1782-1802).*	Palma: Museo Militar de Menorca.
HALL, J. (1987):	*Diccionario de temas y símbolos artísticos.*	Madrid: Alianza Editorial.
HASKELL, F. I; PENNY, N. (1990):	*El gusto y el arte de la antigüedad.*	Madrid: Alianza forma.
HERNÁNDEZ ANDREU, J. (2001):	«Trets de l'economia menorquina des de l'època britànica fins a mitjan segle XIX».	*Randa*, 45. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 7-30.
HERNÁNDEZ SANZ, F. (1908):	*Compendio de Geografía é Historia de la isla de Menorca.*	Maó.
- (1911):	«Exposición de Bellas Artes». *Revista de Menorca.*	Maó: Ateneu Científic, Literari i Artístic.
- (1912a):	«Noticia biográfica de los menorquines ilustres Pedro Quadrado y Henrich y Pascual Calbo y Caldés».	*Revista de Menorca*, tom XII, gener, p. 7-13.
- (1912b):	«Estudio sobre las obras didácticas de Pascual Calbó y Caldés».	*Revista de Menorca*, tom XII, desembre, p. 361-386.
- (1925):	«Sobre la vida y las obras del pintor Pascual Calbó».	*Revista de Menorca*, 1925, tom XX, febrer, p. 33-59.
- (1987a):	*Cultura i societat a Menorca (I i II).* Edició de Josefina Salord Ripoll.	Menorca: Institut Menorquí d'Estudis. (Col·lecció Capcer, 3 i 5).
- (1987b):	«Estudio sobre las obras didácticas de Pascual Calbó y Caldés». *Cultura i Societat a Menorca (I).*	Ferreries: Col·lecció Capcer 3. CIME & IME.
- (1987c)	«Noticia biográfica de Pascual Calbó y Caldés». *Cultura i Societat a Menorca (I).*	Ferreries: Col·lecció Capcer 3. CIME & IME.

- (1987d):	*Sobre la vida y las obras del pintor Pascual Calbó. Cultura i Societat a Menorca (II).*	Ferreries: Col·lecció Capcer 5. CIME & IME.
HERNÀNDEZ, M.A., SINTES, G. (1985):	*Giuseppe Chiesa i el seu temps.*	Maó: Ajuntament de Maó.
- (2002):	*La tradició clàssica de la decoració de residències a Maó.*	Maó: Amics del Museu de Menorca.
HERRE, F. (1995):	*Maria Theresia. Die grosse Habsburgerin.*	Munic: Wilhelm Heyne.
IVALDI, A. F. (2004):	*La villa di Mestre del conte Giacomo Durazzo e il soggiorno veneziano del pittore Giovanni David (1774-1777).* Edició de Luca Leoncini. Da Tintoretto a Rubens.	Milano: Skira.
- (2008):	«Il conte Giacomo Durazzo Ambasciatore Imperiale a Venezia (1764 – 1784)».	*La Casana*, n. 3, luglio-settembre, p. 38-49.
- (2012):	«Magnificenza, e buon gusto inarrivabili. La villa e il teatrino di Giacomo Durazzo a Mestre (1772)».	*Nuova Rivista Musicale Italiana*, Anno XVI, Nuova Serie, n. 2, aprile-giugno, p. 181-204.
JUAN VIDAL, J. (1989):	*El cens de Floridablanca a les illes Balears 1786-1787.*	Palma: Lleonard Muntaner.
JULIÀ, G. (1994):	*Les arts plàstiques a Menorca (segles XIV-XIX).*	Ciutadella: Ed. Gabriel Julià.
KAWAJIRI, N. (1980):	«Francis Bacon's View of Mathematics. Bacon's Concept of Mixed Mathematics»,	*Proceedings of the Faculty of Science of Tokai University*, 15, p. 7-21. [juliol 2016: http://ci.nii.ac.jp/naid/110000010753]
KRANZBERG, M. (1986):	*Technological education technological style.*	San Francisco, San Francisco Press.
LEE, S. (1999):	*David.*	Londres: Phaidon.
LEONCINI, L. (2004):	*Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della collezione Durazzo.* Arte antica. Cataloghi: Skira.	Milano.
- (2012):	«Della vita e delle opere del conte Giacomo Durazzo». *Giacomo Durazzo, Teatro musicale e collezionismo tra Genova, Parigi, Vienna e Venezia.* Saggi e catalogo.	Gènova: Sagep Editori.
LEPPMANN, W. (1996):	*Winckelmann, ein Leben für Apoll.*	Berlín: Propyläen.
LEYMARIE, I. (2015):	*Del tango al reggae, musicas negras de America latina y del Caribe.*	*Zaragoza*: Prensas Universitarias de Zaragoza.
LINDEMANN, C. F. H. (2002):	*Descripció geogràfica i estadística de l'illa de Menorca.*	Maó: Institut Menorquí d'Estudis.
LÓPEZ TORRIJOS, R. (1995):	«El significado de la obra de Fabre en la Historiografía artística». *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX.*	Madrid, 22 – 25 de noviembre de 1994. Actas, Madrid, 1995.
LUNA, J. J. *et al.* (2002):	*1802 España entre dos siglos y la devolución de Menorca* (Catàleg).	Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Museu de Menorca.
LUNA, J. J. *et al.* (2002):	*1802 España entre dos siglos y la devolución de Menorca* (Catàleg).	Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Museo Arqueológico Nacional.
MASSA ESTEVE, M.R., ROCA ROSELL, A., PUIG PLA, C. (2011):	«'Mixed' Mathematics in engineering education in Spain: Pedro Lucuce's course at the Barcelona Royal Military Academy of Mathematics in the eighteenth century».	*Engineering Studies*, vol. 3, No. 3, December, p. 233-253.

MEAVILLA, V. (en premsa):	*Análisis de los contenidos algebraicos en las Obras didácticas de Pascual Calbó Caldés (1752 – 1817),*	preprint, 2016a.
- (en premsa):	*Pascual Calbó y los Elementos de Matemática de Benito Bails,*	preprint, 2016b.
- (en premsa):	*La influencia de Tomás Vicente Tosca y Benito Bails en el tratado IX (Trigonometría rectilínea) de Pascual Calbó Caldés (1752 – 1817),*	preprint, 2016c.
- (en premsa):	*La tavoletta pretoriana: una fuente italiana para el tratado de Geometría de Pascual Calbó Caldés (1752 – 1817),*	preprint, 2016d.
MECHEL, C. VON (1781):	*Catalogue des tableaux de la Galerie imperial et royale de Vienne.*	Viena: Österreichische Nationalbibliothek.
MOLL BLANES, I., VIDAL HERNÁNDEZ, J.M. (dir.) (2008):	*Història de la ciència a les Illes Balears. 3 La Il·lustració.*	Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació, Lleonard Muntaner.
MORALES MARÍN, J.L. (1986):	*Diccionario de Iconología y Simbología.* Taurus.	Madrid.
MURILLO TUDURÍ, A. (1973):	«Pasqual Calbó i Caldés». *Gran Enciclopèdia Catalana,*	Barcelona, vol. 4. També disponible en línia a: http://ci.nii.ac.jp/naid/110000010753 (2016, juliol)
- (1976):	«La revolta menorquina de 1810. Aproximació al primer intent autonòmic de la Menorca contemporània»,	*Randa*, 2, p. 57-100.
- (1977):	*La "revolució" menorquina de 1810.*	Ciutadella: Edicions Nura.
- (1992):	«La societat menorquina en temps d'Antoni Febrer i Cardona»,	*Randa*, 32, p. 5-39.
NOVOTNY, A. (1947):	*Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit.*	Viena: Brüder Hollinek.
ORFILA i ROTGER, M. (2011):	*Autobiografia; Correspondència (1805-1815):* volum I, edició a càrrec José Ramón Bertomeu Sánchez i Josep Miquel Vidal Hernández.	Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics; Maó: Institut Menorquí d'Estudis.
PALÉZIEUX, N.(1988):	*Gluck.*	Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
PAREDES i BAULIDA, M. (1996):	*Antoni Febrer i Cardona, un humanista il·lustrat a Menorca (1761-1841).*	Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
PAREDES, M., SALORD, J. (1999):	*Joan Ramis i Josep M. Quadrado: de la Il·lustració al Romanticisme.*	Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General; Maó: Institut Menorquí d'Estudis; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
PATIÑO GARCÍA, X. (2011):	«Una nova aportació documental sobre la Societat Maonesa (1778-1785): la traducció de la faula ovidiana de Píram i Tisbe per David Causse».	*Randa*, 66. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 81-100.
PIÑA HOMS, R. *et al.* (1982,1986):	*Las instituciones de Menorca en el siglo XVIII. El fondo documental de Francesc Seguí.*	Palma: Caixa de Balears Sa Nostra.
PIÑA HOMS, R. (1983):	*La reincorporación de Menorca a la Corona espanyola (medidas de gobierno y administración).*	Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.

- (2011):	*Un triángulo masónico. Los secretos de tres vidas azarosas: Francesc Seguí, Miguel Cayetano Soler y Juan Bautista Picornell.*	Palma: Lleonard Muntaner.
PONS, A. J. (1991):	«Joan Ramis i els primers anys de la conquesta espanyola de Menorca (1781-1793)».	Miscel·lània Jordi Carbonell/1. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/XXII. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 97-132.
PONS, A. J., SALORD, J. (1991):	*Registre de la Sociedat Maonesa.*	Menorca: Institut Menorquí d'Estudis. (Col·lecció Capcer, 11).
PONS i POVEDANO, M. A. (2016):	*El Grand Tour del pintor Calbó.*	Menorca: Institut Menorquí d'Estudis.
RAMIS i RAMIS, J. (1817):	*Varones ilustres de Menorca y noticia de los apellidos que se distinguen en ella.*	Mahón: Imprenta de Serra.
- (1817):	*Varones ilustres de Menorca.*	Menorca*: E*diciones Nura/Editorial Sioca [edició fascímil].
- (1989a):	*Resumen topográfico e histórico de Menorca.*	Madrid: Real Academia de la Historia.
- (1989b):	*Varones ilustres de Menorca.*	Menorca*: E*diciones Nura /Editorial Sioca [edició fascímil]
- (2004):	*Lucrècia o Roma libre.* Edició de Jaume Gomila Saura.	Barcelona: Proa. (Les eines, 32).
RIPA, C. (1987):	*Iconologia.* Tomo I.	Madrid: Ediciones Akal.
ROCA ROSELL, A. (2013):	«Josep Miquel Vidal Hernández (1939-2013), Historiador de la Ciència. Reflexions personals».	*Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica.* Nova Època, Volum 5, p. 151-159.
- (2016a):	*Un Curs Matemàtic a la Menorca de La Il·lustració. En la commemoració de Pasqual Calbó i Caldés (1752-1817).*	Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2016b):	"La Història de la ciencia i de la tècnica en clau local. Algunes notes sobre el "curs matemàtic" de Pasqual Calbó (1752-1817)".	*Randa, 77.* Barcelona: Institut Menorquí d'Estudis- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 43-56.
ROSS, S. (1962):	«Scientist: The story of a word».	*Annals of Science*, 18:2, 65-85.
SALORD, J. (1992):	«Les odes sagrades de Jean-Baptiste Rousseau segons Antoni Febrer i Cardona: la poesia com a llenguatge de Déu».	*Randa*, 31. Barcelona: Curial, p. 35-49.
- (1997):	«Església i menorquinitat cultural: el traçat d'un itinerari».	*Publicacions des Born*, núm. 1. Ciutadella: Cercle Artístic, p. 97-120.
- (2010):	*La Il·lustració a Menorca.*	Palma: Documenta Balear.
- (2011):	«Joan Ramis». *Panorama crític de la literatura catalana.* Vol. 3: Edat moderna. Dirigit per Albert Rossich.	Barcelona: Vicens Vives, p. 516-557.
- (2014):	«La catalanitat cultural a la Menorca colonial setcentista».	*Revista de Menorca*, tom 93. Maó: Ateneu Científic, Literari i Artístic i Institut Menorquí d'Estudis, p. 221-236.
SIMÁNYI, T. (1984):	*Kaunitz oder die diplomatische Revolution.*	Viena: Amalthea.
SINTES ESPASA, Guillem (2015):	«El retrat del R. Dr. Jaume Llambias, comanador dels canonges regulars de l'orde de Sant Antoni Abat de Ciutadella». Edició de Cristina Andreu, Catalina Ferrando i Octavi Pons, *L'entreteixit del temps. Miscel·lània d'estudis en homenatge a Lluís Plantalamor Massanet,*	Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria de Participació, Transparència i Cultura, p. 415-426.
SINTES ESPASA, G., ANDREU ADAME, C., HERNÁNDEZ GÓMEZ, À. (2004):	*Història de l'Art I, Enciclopèdia de Menorca,* XVI.	Maó: Obra Cultural de Menorca.
SINTES ESPASA, G., HERNÁNDEZ GÓMEZ, À. (2002):	*La tradició clàssica en la decoració de residències a Maó.*	Menorca: Amics del Museu de Menorca.
SINTES Y DE OLIVAR, M. (1987):	*Pascual Calbó Caldés. Un pintor menorquín en la Europa ilustrada.*	Palma de Mallorca: Caja de Baleares, «Sa Nostra».
SOLER GAYÀ, R. (2004):	«Pasqual Calbó: un gnomonicista menorquí del segle XVIII».	*La Busca de Paper*, 49, maig-agost, p. 12-17.
SZABO, FRANZ A. J. (1994):	*Kaunitz and the enlightened absolutism (1753-1780).*	Cambridge: Cambridge University Press.
TERRÓN PONCE, J.L. (1981):	*La reconquista de Menorca por el duque de Crillón 1781-1782. Aspectos militares y políticos.*	Maó: Museo Militar de Menorca.
VALLHONRAT, J.M. (2006):	«Edició d'un clàssic: Llibre de Rellotjes de sol, escrit per Pasqual Calbó i Caldés, entre 1780 i 1812. Maó, Menorca».	*La Busca de Paper*, 55, maig-agost, 42 p.
VIDAL BENDITO, T. (1987):	«La població menorquina a finals del segle XVIII segons el cens de Godoy del 1787».	*Randa*, 21, Barcelona: Curial, p. 49-65.
VOVELLE, M. (1995):	*El hombre de la Ilustración.*	Madrid: Alianza Editorial.

EXPOSICIONS

1942:	*Exposición de Arte retrospectivo, dibujos y pinturas del s. XVIII.*	Ateneo Científico Literario y Artístico de Mahón. Maó (9 - 22 febrer de 1942).
1948:	*Exposición iconográfica del Puerto de Mahón.*	Ateneo Científico Literario y Artístico de Mahón. Maó (Febrer de 1948).
1959:	*Exposición monogràfica sobre La mujer menorquin.*	Museo Provincial de Bellas Artes. Maó.
1986:	*Pascual Calbó, la pintura cosmopolita del XVIII.*	Claustre del Carme. Patronat de Cultura de l'Ajuntament de Maó. Maó (juliol - agost 1986).
1995-1996:	*La col·lecció artística del segle XVIII .*	Museu de Menorca. Maó (21 de novembre de 1995 - març de 1996).
2001:	*Joan Vives Llull. L'home i el col·leccionista.*	Museu de Menorca. Maó (21 de desembre - 30 de juliol 2002).
2002:	*1802 España entre dos siglos y la devolución de Menorca.*	Museu de Menorca. Organització: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Maó (9 d'agost - 31 d'octubre).
2011:	*Maria Lluïsa Serra: Arqueòloga i conservadora del Museu Provincial de Belles Arts.*	Museu de Menorca. Maó (octubre de 2011 - abril de 2012). Sala del Roser. Ciutadella (octubre de 2012).
2015a:	*On són les dones? La il.lusió.*	Museu de Menorca. Maó (juny - setembre 2015).
2015b:	*De Chiesa a Ramon Cavaller.* Ca n'Oliver.	Ajuntament de Maó. Maó (novembre de 2015 - març de 2016).
2016a:	*Antoni Vives Escudero (1859-1925). Col·leccionista, arqueòleg i acadèmic.*	Museu de Menorca. Maó (juny de 2016 - 29 gener de 2017).
2016b:	*L'emancipació del paper.* Ca n'Oliver.	Ajuntament de Maó. Maó (desembre de 2016 - març de 2017).

APÈNDIX DOCUMENTAL

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTARY APPENDIX

Passaport lliurat a favor de Pasqual Calbó pel tinent governador de Menorca J. Johnston. 16 de febrer de 1770

Pasaporte entregado a favor de Pasqual Calbó por el teniente gobernador de Menorca J. Johnston. 16 de febrero de 1770.

Passport issued to Pasqual Calbó by the Lieutenant Governor of Menorca, J. Johnston, on the 16th of February, 1770.

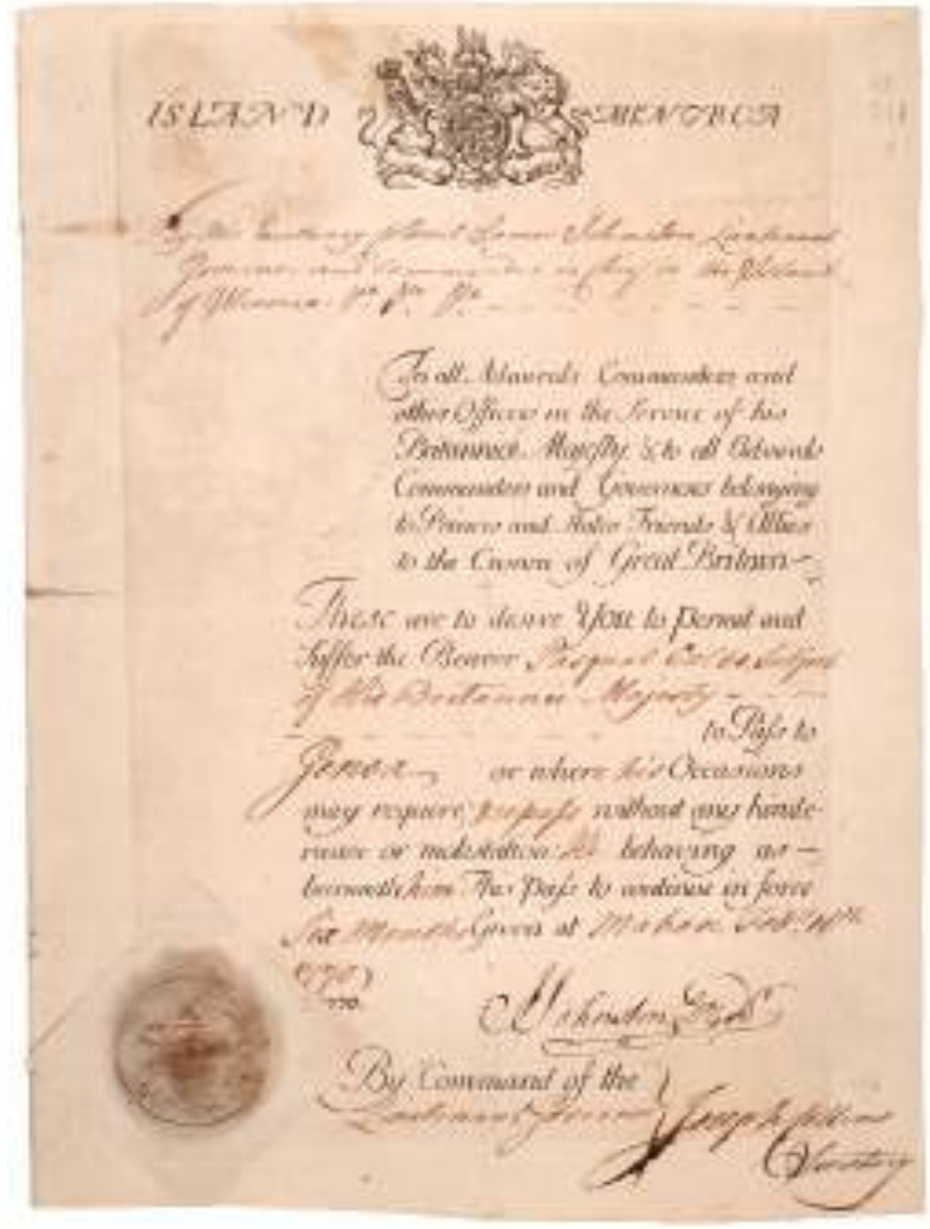
Illa de Menorca

Per Sa Excel·lència el coronel James Johnston, tinent governador i comandant en cap de l'illa de Menorca.

A tots els almiralls comandants i altres oficials al servei de Sa Majestat britànica i estats amics i aliats a la corona de la Gran Bretanya.

És el nostre desig de permetre al portador del present document Pasqual Calbó, súbdit de Sa Majestat britànica, de traslladar-se a Gènova o on requereixin les seves ocupacions sense interferències ni molèsties. Aquest passaport té una vigència de sis mesos. Donat a Maó el 16 de febrer de 1770.

J. Johnston, tinent governador
El Comandant del Tinent Governador. Joseph Collins, secretari


ISLAND of MENORCA

To all Admirals Commanders and other Officers in the Service of his Britannick Majesty &c to all Admirals Commanders and Governors belonging to Princes and Rulers Friends & Allies to the Crown of Great Britain —

These are to desire You to Permit and Suffer the Bearer Pasqual Calbó Subject of His Britannick Majesty — to Pass to Genoa — or where his Occasions may require Passage without your hinderance or molestation he behaving as becometh him. This Pass to continue in force Six Months Given at Mahon Feb. 16th 1770

J Johnston

By Command of the Lieutenant Governor Joseph Collins Secretary

Súplica presentada pel pintor a S.S. Pius VI. sol·licitant autorització per llegir llibres prohibits. 22 de maig del 1776.

Súplica presentada por el pintor a S.S. Pío VI en la que solicita autorización para leer libros prohibidos. 22 de mayo de 1776.

Petition registered by the artist to His Holiness Pope Pius VI requesting authorization to read forbidden books, 22nd of May, 1776.

Bme. Pare.

Pasqual Calbó, de l'illa de Menorca, de la diòcesi de Mallorca, reverentment exposa que, desitjant el qui subscriu guardar i llegir llibres prohibits, suplica a S. V. Pare secretari de la Congregació de l'Índex, us digneu concedir, tant com benignament pugueu, les facultats oportunes, de manera que, per sempre en tota consciència i sens cap temor per al qui suplica, us digneu concedir-li la llicència per a la retenció i lectura de llibres d'aquest assumpte. La qual cosa serà per a major glòria de Déu.

Feria Tertia, dia 22 de maig de 1776

Per l'autoritat de SSm. D.N. Pius PP. VI, transferida a nosaltres, permetem al qui suplica guardar i llegir llibres prohibits, polítics, filosòfics, matemàtics, gramaticals, poètics, retòrics i d'Història Profana i autors catòlics d'Història Eclesiàstica, exceptuant, tanmateix, obres sobre astrologia i d'altres opinions supersticioses ni Maquiavel, Charles Dumoulin[1], P. Bayle[2], Larrey, la Història de P. Giannoni, Lucreci traduït al francès, l'Hivernacle de Plantes Exòtiques de Matrini, el poema de *La Pucelle d'Orleans*[3], obres de l'Esperit, i totes aquelles en què es tractin assumptes profans, obscens o contra la religió, i sobretot llibres d'autors ateus, anònims o no, en els quals es filosofa contra la religió. Afirm.

Carta del príncep Kaunitz Rietberg, primer ministre de l'emperadriu Maria Teresa. 24 d'abril de 1777.

Carta del Príncipe Kaunitz Rietberg, primer ministro de la Emperatriz María Teresa. 24 de abril de 1777.

Letter from the Prince Kaunitz Rietberg, State Chancellor of the Empress Maria Theresa, 24th of April, 1777.

Sr. Calbó. Les dues còpies fetes per vostè dels originals de Guido Reni i del Domenichino, que m'havia anunciat amb la seva carta del 15 de febrer passat, m'han arribat i n'estic molt satisfet.

He vist la nota, enviï'm per a l'elecció de tema el que vostè cregui necessari per donar noves proves de la seva aplicació i progrés en l'estudi: estic del tot complagut amb la mostra, faci'm alguna cosa de la seva pròpia invenció.

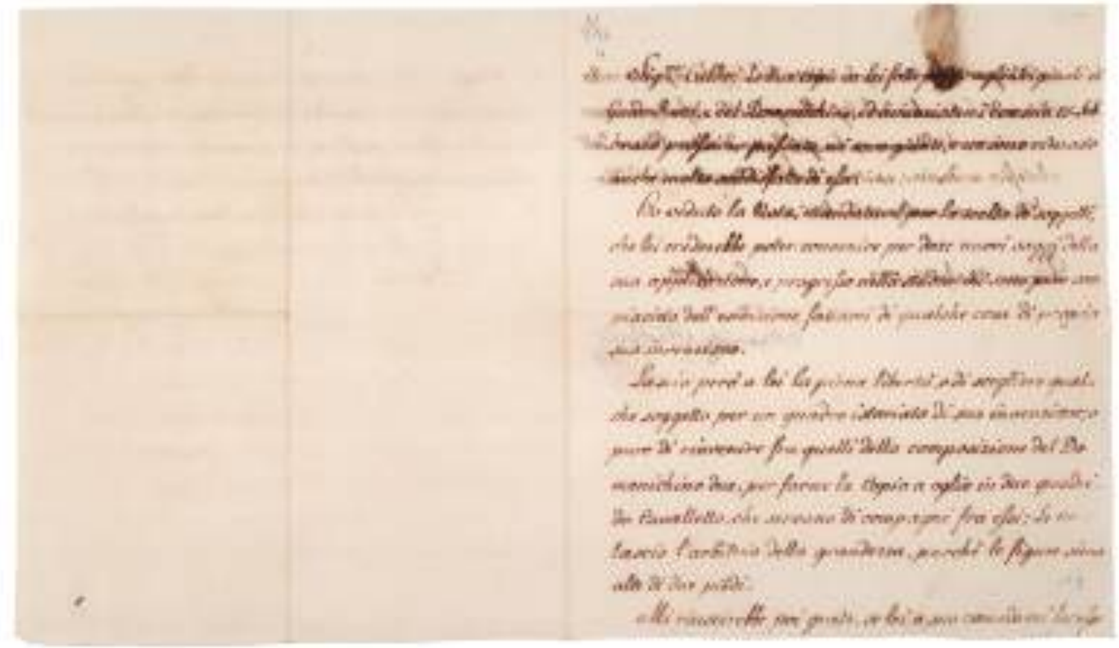
Li deix a vostè, tanmateix, plena llibertat tant per triar tema per a un quadre històric de la seva invenció com també per retrobar entre algunes de les composicions del Domenichino dues per fer-ne la còpia a l'oli en dos quadres de cavallet, que serveixin de companys entre ells; deix al seu arbitri la mida dels quadres, amb la condició que les figures siguin de dos peus d'altura.

M'agradaria que vostè em fes al seu gust un disseny acolorit sobre paper del sostre pintat a l'Església de Sant Eusebi pel senyor Mengs, de la mateixa mida i manera que vostè m'ha fet ja d'altres pintures del mateix artista existents en el Vaticà i a la Vil·la Albani. Rest amb molta cordialitat.

Viena, 24 d'abril de 1777

Seu afectíssim

Kaunitz Rietberg



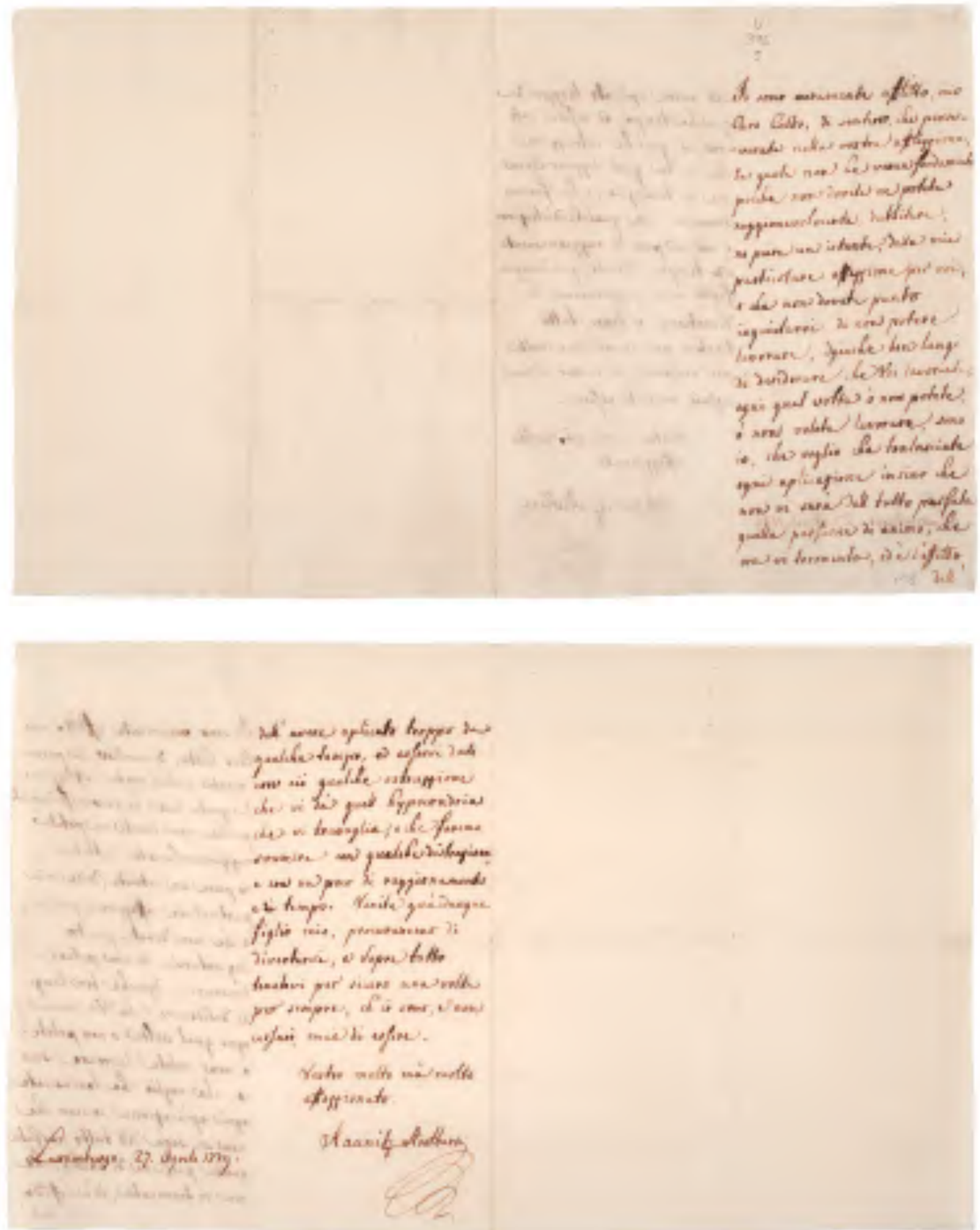
Carta del príncep Kaunitz adreçada a Calbó, resident a Viena. 27 d'agost de 1779.

Carta del Príncipe Kaunitz dirigida a Calbó, residente en Viena. 27 de agosto de 1779.

Letter from the Prince Kaunitz Rietberg addressed to Calbó, resident of Vienna, 27th of August, 1779.

Estic veritablement afectat, benvolgut Calbó, de saber que perseverau en la vostra aflicció, que no té cap fonament perquè no podeu raonablement dubtar, ni tan sols un instant, del meu particular afecte cap a vós, i no heu d'amoïnar-vos gens per no poder treballar, ja que, ben lluny de desitjar que vós treballeu cada vegada que no podeu o no voleu treballar, sóc jo qui vol que deixeu tota dedicació mentre no hagi passat del tot aquesta passió d'ànim que ara us turmenta i l'efecte d'haver dedicat massa temps i haver estat massa esclavitzat amb alguns problemes d'aquesta hipocondria que us consumeix, i que farem desaparèixer amb alguna distracció i amb un poc de raonament i de temps. Veniu aquí, fill meu, procurarem divertir-vos i sobretot teniu per segur d'una vegada per sempre que sóc i mai no deixaré de ser el vostre molt però que molt amic.

Kaunitz Rietberg
Laxemburg, 27 d'agost de 1779



Salconduit emès per l'emperadriu d'Àustria Maria Teresa a favor de Pasqual Calbó. Març de 1780.

Salvoconducto emitido por la Emperatriz de Austria María Teresa a favor de Pasqual Calbó. Marzo de 1780.

Safe-conduct issued by the Empress of Austria, Maria Theresa to Pasqual Calbó, March of 1780.

Maria Teresa, arxiduquessa d'Àustria, emperadriu d'Alemanya, Règia Majestat d'Hongria Apostòlica i Bohèmia, en nom de la nostra Senyora clementíssima, aquesta carta ha estat atorgada com a present al qui la mostra, Pasqual Calbó, delineant de la Galeria Imperial de Pintura de Viena, que viatja d'aquí a Venècia, perquè per tots i per qualsevol estat, dignitat i condició que sigui, no només se li permeti com a home lliure anar sens impediment ni molèstia, lliure de càrregues, passar, aturar-se i tornar, sinó també descansar on estigués cansat. Se'l proveirà per fer aquest camí més còmodament, la qual cosa serà especialment grata a la Sacra Emperadriu Règia Apostòlica Majestat. Ateneu-lo com si fos la seva persona i a la seva suprema voluntat pels súbdits.

SACRÆ CÆSAREÆ, AC
GERMANIÆ, HUNGARIÆ APOSTOLI-
CÆ, BOHEMIÆQUE REGIÆ MAJESTATIS,
MARIÆ THERESIÆ, ARCHIDUCIS AUSTRIÆ &c. &c.
DOMINÆ NOSTRÆ CLEMENTISSIMÆ NOMINE, [illegible] Ex-
hibitori Paschali Calbo Delineatori Galleriæ Imperia-
lis Picturarum Viennæ qui hinc Venetias profiscitur.

hæ literæ patentes traditæ sint, ut ab omnibus, cujuscunque status, dignitatis & con-
ditionis sint, ubique locorum, non solum absque omni impedimento & molestia libere,
tuto & expedite ire, transire, commorari [illegible] permittatur; Verum etiam, ubi
opus fuerit, & ipse decenter requisierit, salvo conductu, fide & securitate publica,
viarum ductibus, commeatu, equis, curribus, navibus, aliisve ad commodius perficiendam
hoc iter necessariis promptè juvetur. [illegible] Sacræ Cæsareæ Regiæque Apostolicæ
Majestati erit inprimis gratum, [illegible] erga supremam ejus voluntatem obse-
quio certissime expectatur.

Carta de fra Joan Orfila.
18 de desembre de 1780.

Carta de Fra Joan Orfila.
18 de diciembre de 1780.

Letter from Friar Joan Orfila,
18th of December, 1780.

Benvolgut amic,

L'amistat mai no pateix opressió ni per l'absència de l'amic ni pel fatal desenllaç de la mort, com adverteix aquell home valuós, Ciceró: «Certament, qui observa un veritable amic, l'observa com a un retrat propi. I així, els absents es troben presents, els necessitats tenen abundància, els dèbils es reforcen i també, cosa que és el més difícil de dir, els morts viuen». Entenguem-nos, però, i no deixem en un mal lloc aquest gran home. Ell parla de l'amistat, és a dir, d'aquella veritable i sincera amistat, no de la que serveix a qualsevol past o, com l'anomena la plebs, *romanesca*.

Jo som cristià, de debò, i també de tot cor, per tant, res més fàcil que oblidar el passat, però aquell que us estima de veritat, us recomana esmenar, o almanco moderar, aquell defecte comú que vós atribuïu benignament i feis capital sobre un amic vostre, sincer i de debò Orfila.

Quant al retrat, us n'estic molt agraït. Per a què serveix la còpia si a qualsevol lloc que vaig sempre trob el meu original? O potser tindreu el plaer de tenir-me exposat sobre la vostra tauleta, o taulota, enmig del desordre, i la pols, transformant-me en grans personatges, adés en un cap de Seguí, adés en un altre de bronze (tant de bo que fos de bronze o de ferro realment!) i en tants d'altres excel·lents jurisconsults i teòlegs, Febrers, Thedeums i Llambias, en absolut equivocats. I, si a més del superlatiu hi hagués un altre terme més alt, me'n serviria per agrair-vos-ho essent prou paga per a mi no haver negat mai un favor com aquest. Sens perjudici de la vostra pintura ni del vostre mèrit que jo vener i estim, rebreu allò que m'heu ordenat, tot adquirit a casa del venedor de colors del carrer de la vida, el qual us saluda atentament.

Aquests encàrrecs, com sabeu, són fora de la meva esfera, per la qual cosa m'he refiat del tot del venedor de colors i he pres cegament el que m'ha entregat. La factura, la trobareu signada a la mateixa nota inclosa a la carta per al doctor Mercadal.

M'alegra que tingueu feina i, a més a més, rest satisfet i conhortat de veure que s'ha fet justícia al vostre mèrit. Salud la vostra família i particularment les vostres germanes i entre tots els germans carmelites el més llest. I si puc servir-vos en alguna cosa, manau-me sens reserves, que no em costa res i no em queda més que declarar-me a la vostra disposició.

Afectíssim i devot germà
Giovanni Orfila
Roma 18 desembre 80

Carta al seu germà des de Màlaga.
2 de juny de 1787.

Carta a su hermano desde Málaga.
2 de junio de 1787.

Letter to his brother sent from Málaga,
2nd of June, 1787.

Màlaga 2 juny 1787

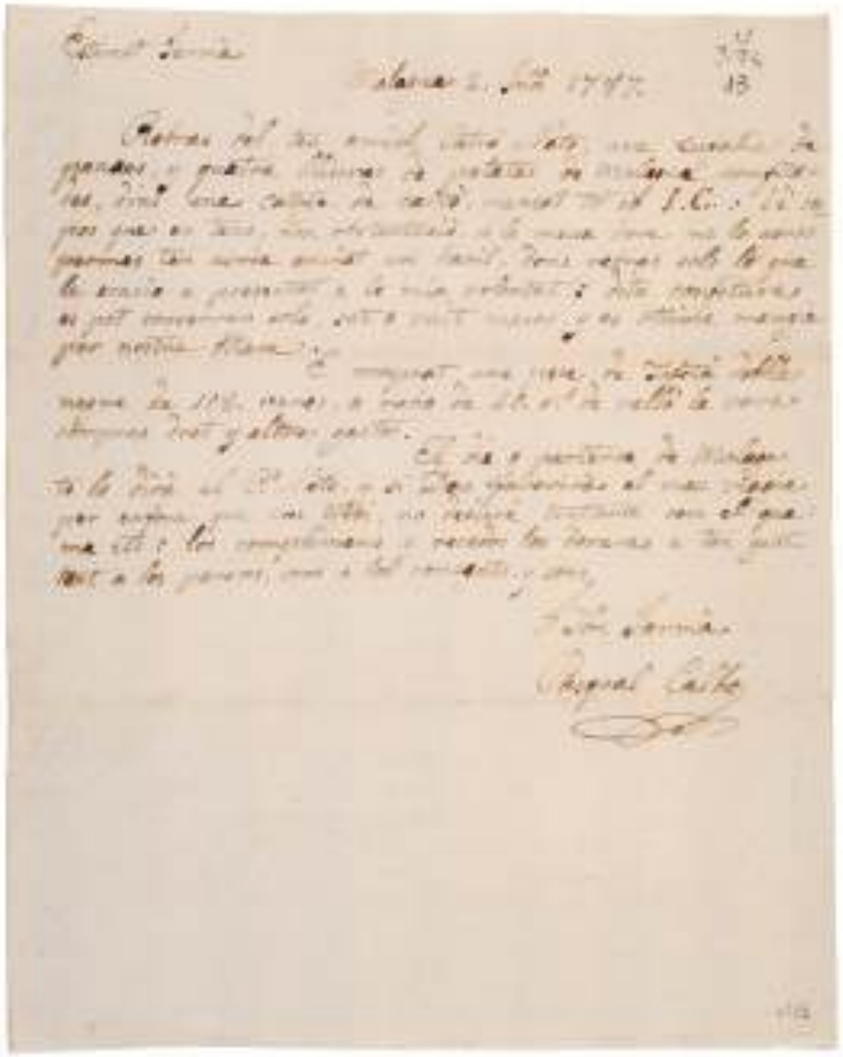
Estimat germà,

Rebràs del teu amic patró Neto una aufàbia de panses, i quatre lliures de patates de Màlaga, confitades, dins una capsa de cartó, marcat tot amb I.C. Vi, supòs que en tens; non obstant això, si la meua bossa me lo hagués permès, te n'hauria enviat un baril. Doncs rebràs sols lo que la ocasió ha presentat a la mia voluntat. Dita confitura es pot conservar sols set o vuit mesos, i és òptima mengia per nostra mare.

He comprat una peça de tafetà doble negre de 108 vares, a raó de 20 rs. de velló la vara compres dret i altres gastos.
El dia o partença de Màlaga, te lo dirà el Patró Neto, i, si Déu favorirà el meu viatge per enfora que em trobi, no deixaré tractar-te com el que me ets.
Los compliments i recados, los donaràs a ton gust tant a los parent com a los coneguts. I som

Ton germà
Pasqual Calbó

Al dors: 2 juny 1787, de Pasqual Calbó. rebuda als 20 dito.



Carta de Pasqual Calbó al seu germà.
14 d'octubre de 1787.

Carta de Pasqual Calbó a su hermano.
14 de octubre de 1787.

Letter from Pasqual Calbó to his brother, 14th of October, 1787.

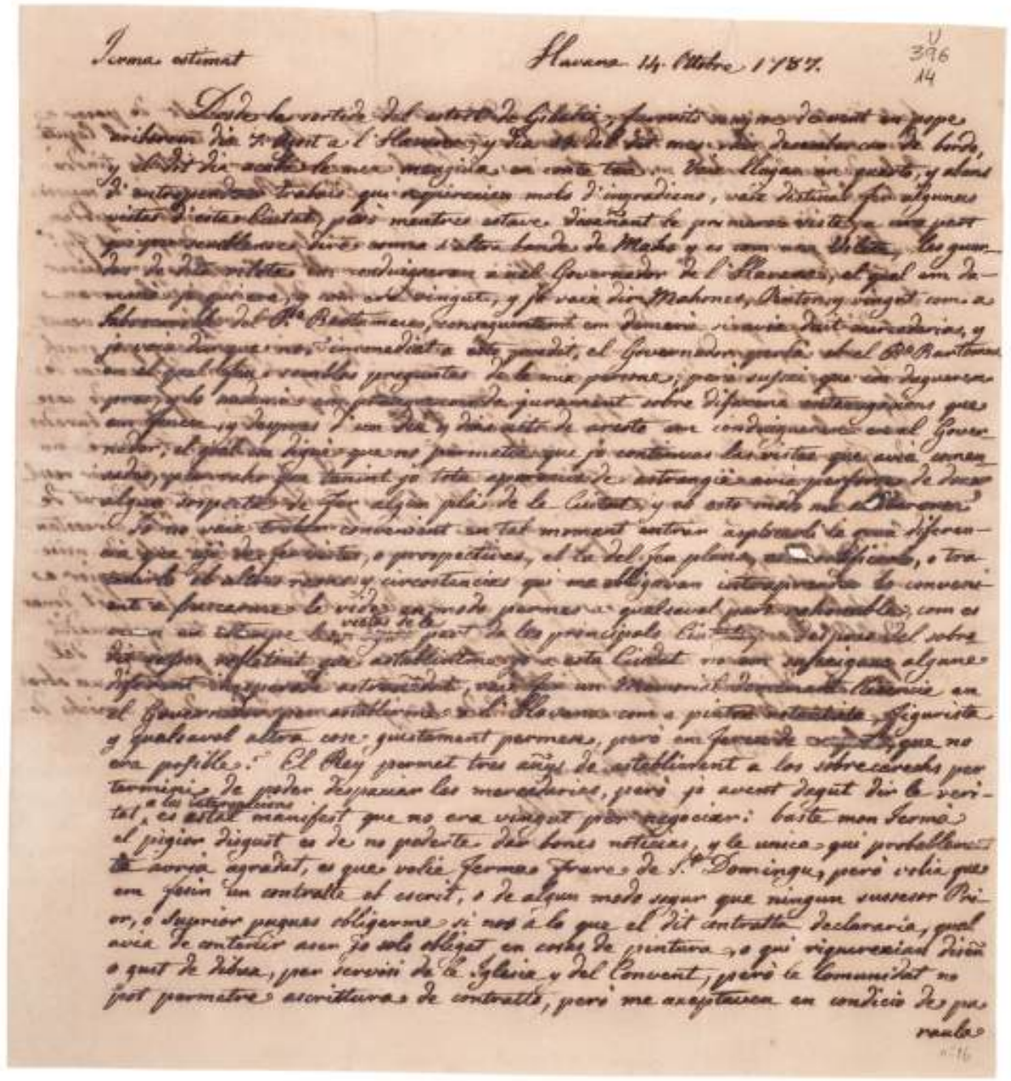
L'Havana, 14 octubre 1787
Germà estimat,

Des de la sortida de l'estret de Gibaltar, afavorits sempre de vent en popa, arribàrem dia 7 d'agost a l'Havana, i dia 19 del dit mes vaig desembarcar de bordo, i el dit dia acabà la mia menjua en compte teu. Vaig llogar un quarto i, abans de emprendre treballs qui requereixen molts d'ingredients, vaig destinar fer algunes vistes d'esta ciutat, però, mentres estava dissenyant la primera vista a una part qui per semblances diré com a s'altra banda de Maó i és com una vileta, les guardes de dita vileta em conduïren al governador de l'Havana, el qual em demanà jo qui era i com era vingut. I jo vaig dir maonès, pintor, i vingut com a sobrecàrrec del patró Bartomeu. Consegüentment, em demanà si havia duit mercaderies, i jo vaig dir que no. Immediat a esto predit, el governador parlà amb el patró Bartomeu, al qual feu semblants preguntes de la mia persona, però succeí que em dugueren pres, i lo endemà em prengueren jurament sobre diferents interrogacions que em feren. I, després d'un dia i dues nits d'arrest, em conduïren al governador, el qual em digué que no permetia que jo continuàs les vistes que havia començades per raó que, tenint jo tota l'aparença d'estranger, havia per força de donar algun sospecte [alguna sospita] de fer algun pla de la ciutat, i amb este modo m'alliberaren.

Jo no vaig trobar convenient en tal moment entrar a explicar-li la gran diferència que hi ha de fer vistes o perspectives amb la de fer plans, ni mortificar-lo o entretenir-lo amb altres raons i circumstàncies qui m'obligaven a emprendre lo convenient a buscar-me la vida en modo permès a qualsevol part raonable, com es veuen en estampa les vistes de la major part de les principals ciutats.

Després del sobredit succés, reflectint que establint-me jo a esta ciutat no em succeís alguna diferent inesperada estranyetat, vaig fer un memorial demanant llicència al governador per establir-me a l'Havana com a pintor retratista, figurista i qualsevol altra cosa justament permesa, però em feren de resposta que no era possible. El rei permet tres anys d'establiment a los sobrecàrrecs per termini de poder despatxar les mercaderies. Però jo, havent degut dir la veritat a les interrogacions, és estat manifest que no era vingut per negociar.

Basta, mon germà; el pitjor disgust és de no poder-te dar bones notícies, i l'única qui probablement t'hauria agradat és que volia fer-me frare de Sant Domingo, però volia que em fessin un contracte per escrit, o d'algun modo segur, que ningun successor prior o superior pogués obligar-me sinó a lo que el dit contracte declararia, el qual havia de contenir esser jo sols obligat en coses de pintura, o qui requereixen disseny o gust de dibuix, per servici de l'Església i del Convent, però la Comunitat no pot permetre escriptura de contracte. Però m'acceptaven en condició de paraula.



Carta de Pasqual Calbó al seu germà.
14 d'octubre de 1787.

Carta de Pasqual Calbó a su hermano.
14 de octubre de 1787.

Letter from Pasqual Calbó to his brother, 14th of October, 1787.

Basta, d'esto no s'és fet res per falta de dit contracte, i em som resolt de passar a Nova Orleans, plaça que diuen trobaré a treballar. Aquí es troba el capità Rols del qual he rebut moltes atencions, i el qual, en retornar a Maó, tindrà naturalment ocasió de raonar de la mia persona.

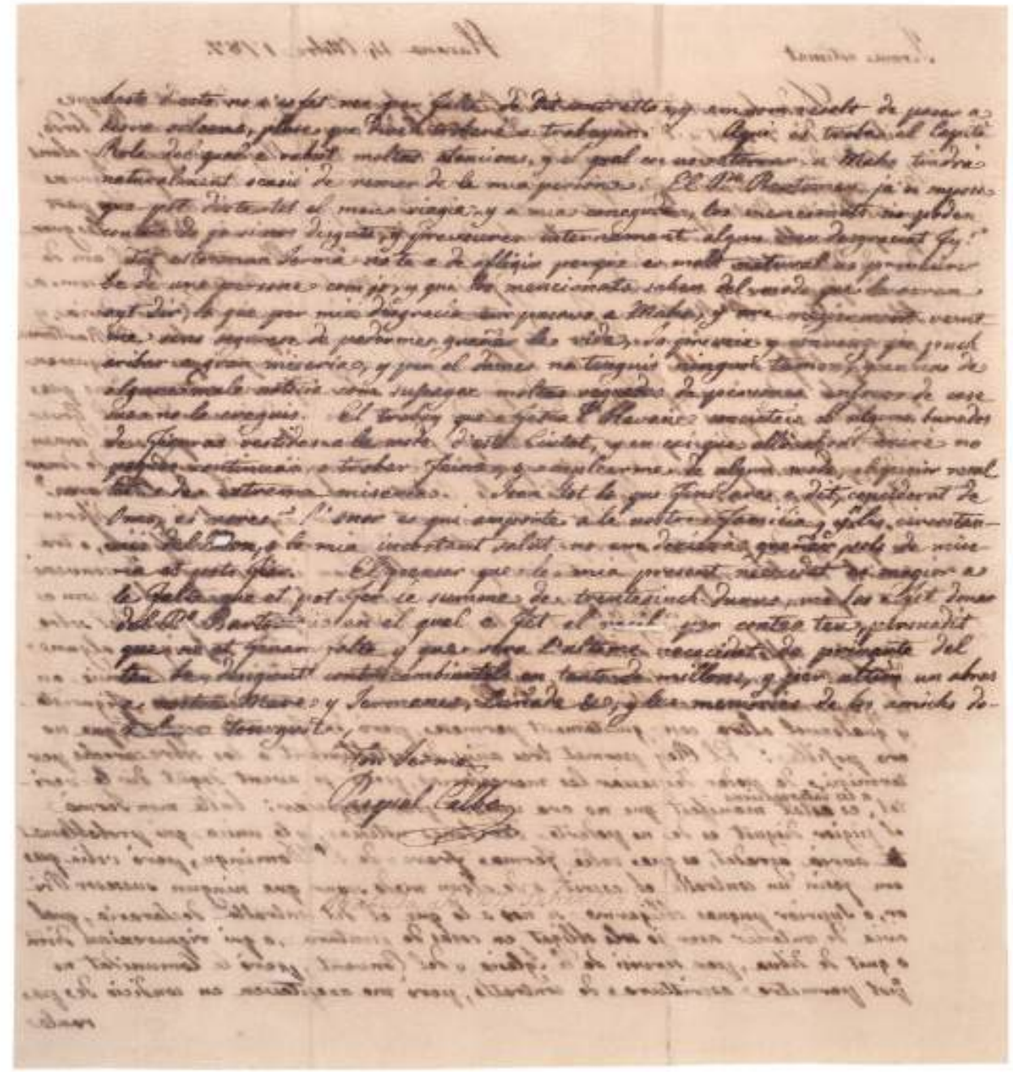
El patró Bartomeu ja es suposa que pot dir-te tot el meu viatge i, a mia coneguda [al meu parer], los mencionats no poden contar de jo sinó disgusts i preveure internament algun meu desgraciat fi. Tot esto, mon germà, no t'ha d'afligir perquè és molt natural no preveure bé d'una persona com jo, i que los mencionats saben del modo que lo hauran oït dir lo que per mia desgràcia em passava a Maó, i ara majorment veient-me sense seguresa de poder-me guanyar la vida. Jo preveig i convenc que puc arribar a gran misèria. I pel demés no tenguis ningun temor, i, en cas d'alguna mala notícia com succeeix moltes vegades de persones enfora de casa sua, no la creguis.

El treball que he fet a l'Havana consisteix en alguns borradors de figures vestides a la moda d'esta ciutat. I en cas que allà on aniré no pogués continuar, o trobar feina, o emplear-me d'algun modo, el pitjor resultat és d'extrema misèria. Joan, tot lo que fins ara he dit, considerat d'homo, és no res. L'honor és qui importa a la nostra família, i, si les circumstàncies del món, o la mia inconstant salut, no me deixara guanyar, sols de misèria et pots fiar. El pensar que la mia present necessitat és major a la falta que et pot fer la suma de trenta-cinc duros, me los he fet donar del patró Bartomeu, al qual he fet el rebut per compte teu, persuadit que no et faran falta, i que serà l'última necessitat de privar-te del teu bé, desitjant contracanviar-te'ls en tants de millons.

I, per últim, un abraç a nostra mare i germanes, cunyada &, i les memòries de los amics, dóna-les a ton gust.

Ton germà
Pasqual Calbó

Rebuda el 27 febrer de 1788



Qüestionari fet per Joan Ramis a Pasqual Calbó per l'obra *Varones ilustres de Menorca*, publicat a Maó l'any 1817.

Cuestionario realizado por Joan Ramis a Pasqual Calbó para la obra *Varones ilustres de Menorca*, publicada en Maó en 1817.

Questionnaire given by Joan Ramis to Pasqual Calbó for the work *Varones ilustres de Menorca* (Distinguished citizens of Menorca), published in Maó in 1817.

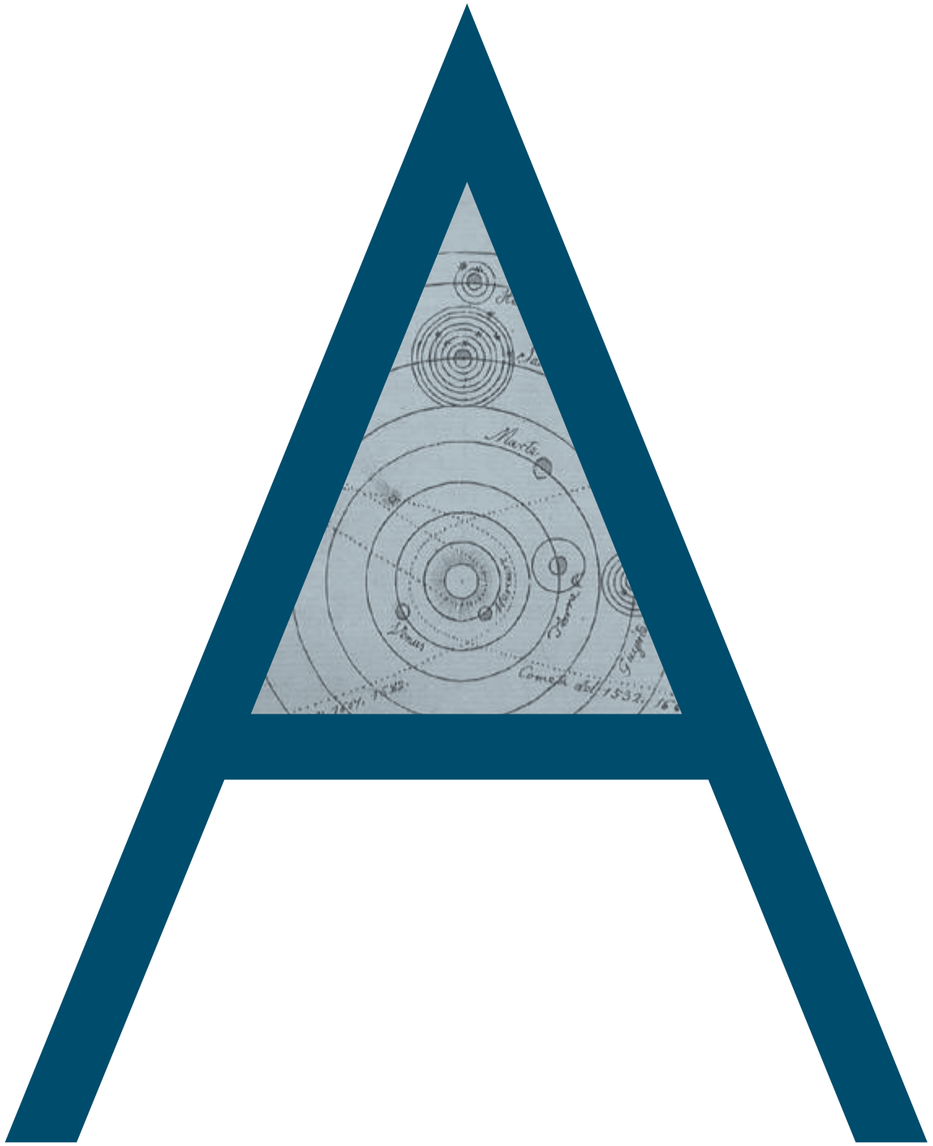
Preguntes fetes a Pasqual Calbó

Pregunta. El any del naixement?
Resposta. Lo any 1752.
Pregunta. En què part ha fet los estudis?
Resposta. En Maó, Venècia i Roma.
Pregunta. Quan partí de Maó, quan ha tornat i per a ont ha viatjat?
Resposta. Partit de Maó la primera vegada lo any 1770 i tornat lo any 1780; partit altra vegada lo any 1787 i tornat en 1790. Viatjat per Itàlia, Alemanya i Amèrica.
Pregunta. Retirat en Maó, què ha ensenyat?
Resposta. Al principi vaig exercitar la pintura sols a temporades per causa de la mia poca salut, y en seguida he ensenyat Disseny, Geometria pràctica i Arquitectura civil.
Pregunta. Què títols i quin any los obtingué?
Resposta. Lo any 1774 vaig ser elegit pensionari de S. M. I. Maria Teresa de Àustria, i lo any 1779, elegit dissenyador de la Galeria imperial de Vienna de Àustria.
Pregunta. Si ha fet alguna pintura qui haja merescut algun premi.
Resposta. No me he mai exposat a ningun concurs de premi. Los antedits títols, los vaig obtenir en vista de mos dissenys. I lo any 1774 vaig ser honrat de una medalla i una capsa de la mencionada M. I. Maria Teresa en gratificació de dos dissenyets.
Pregunta. El títol de les obretes, si són manuscrites o estampades i lo any.
Resposta. Vàrios tractats manuscrits traduïts en menorquí, extrets de autors vàrios, i són: Geometria pràctica, Arquitectura civil i militar, Perspectiva, Física experimental, Gnomònica, &c. tots acompanyats amb les corresponents figures dissenyades. Entre aquestos tractats, el que més he augmentat de mia potència és el de Perspectiva; i tots són escrits en los últims anys.

Les cartes i documents que es mostren a l'exposició *Pasqual Calbó i Caldés (1752 - 1817)* i que es publiquen en el present catàleg es conserven a l'Arxiu Històric de Maó. No obstant això, al Haus-,Hof und Staatsarchiv de Viena hi ha documentada més correspondència relacionada amb Calbó, que va ser publicada per Maria Sintes y de Olivar el 1987.

Las cartas y documentos que se muestran en la exposición *Pasqual Calbó i Caldés (1752 - 1817)* y que se publican en el presente catálogo se conservan en el Archivo Histórico de Maó. Sin embargo, en el Haus-, Hof und Staatsarchiv de Viena hay documentada más correspondencia relacionada con Calbó, que fue publicada por Maria Sintes y de Olivar en 1987.

The letters and documents shown in the exhibition *Pasqual Calbó i Caldés (1752 - 1817)* which are published in this catalogue, are preserved in the Arxiu Històric Maó. However, in the Haus-, Hof und Staatsarchiv of Vienna there is more correspondence related to Calbó documented, which was published by Maria Sintes y Olivar in 1987.



ARTÍCULOS

LA MENORCA DE CALBÓ

MIQUEL ÀNGEL CASASNOVAS CAMPS

Habían pasado muchos años desde que, en noviembre de 1712, el duque de Argyll había tomado posesión de Menorca en nombre de la reina Ana de Gran Bretaña, posesión que sería internacionalmente reconocida por el artículo 11 del Tratado de Utrecht de 1713. Cuando nació Pasqual Calbó i Caldés, el 24 de octubre de 1752, Menorca estaba bajo dominio británico, pero los menorquines continuaban siendo vistos como «españoles» por los militares y funcionarios de la metrópolis. Las cuatro décadas transcurridas ni mucho menos habían asimilado a los isleños. En realidad, la brecha cultural y mental que los separaba continuaba siendo demasiado profunda y ni los unos ni los otros se esforzaban mucho en superarla. Lo explica de manera meridiana John Armstrong en su célebre *The History of the Island of Minorca*, publicado en Londres aquel mismo año 1752, y que tanto contribuiría a difundir la isla de Menorca en toda Europa. La identidad de los menorquines más bien se reafirmaba al ver su imagen reflejada en el espejo de los ingleses: catolicismo versus el anglicanismo y otras herejías protestantes; defensa de los viejos fueros y privilegios frente al despotismo y la injerencia de los tenientes gobernadores y de los militares británicos. He aquí las dos columnas sobre las que se asentaba la menorquinidad o, si se quiere, la «españolidad» de los isleños, siempre que sea entendida en el marco del viejo austracismo.

Justamente aquel 1752 fue pródigo en conflictos entre el teniente gobernador William Blakeney, por un lado, y las universidades y las autoridades eclesiásticas, por otro. Y es que durante cuarenta años las relaciones entre británicos y menorquines habían pasado por épocas de fuerte tirantez seguidas por periodos de distensión. En realidad, el interés del gobierno de Londres por Menorca era militar: la isla, con la base naval del puerto de Maó, protegido por la formidable fortaleza de San Felipe, era el pivote de la proyección británica en el Mediterráneo. Los menorquines, súbditos de Su Majestad británica, eran en cierto modo secundarios e, incluso, una cierta molestia. Con esta situación en mente, entenderemos las decisiones de la metrópolis referidas a su lejana posesión mediterránea. La imposición del puerto franco en 1713 tenía como objetivo facilitar el aprovisionamiento de la flota y de la guarnición, mientras que la supresión de la Inquisición no fue tanto un acto de tolerancia religiosa como la imposibilidad de mantener un tribunal que dependía directamente de la corona española, con la misión de perseguir toda desviación del catolicismo. Indiferentes a la vida interna de los menorquines, las viejas instituciones municipales, el sistema fiscal y la planta judicial, además de los fueros y privilegios de raíz catalanoaragonesa, fueron mantenidos a pesar de que el Tratado de Utrecht en ningún caso los garantizaba. Aun así, los tenientes gobernadores cambiaron, a menudo de manera indirecta, todo aquello que consideraron que entorpecía su acción política. Por ejemplo, sin abolir de derecho la Universidad General, lo hicieron en la práctica impidiendo la reunión del Consejo General e ignorando la máxima institución foral, prácticamente vaciada de competencias. Indiferentes también a la lengua, la oficialidad del catalán se mantuvo a todos los efectos, sin ningún tipo de constreñimiento. La diferencia con la España borbónica resulta, pues, evidente.

De todos modos, el dominio británico había introducido un nuevo marco al que los menorquines se supieron adaptar bastante bien. Sólo para ceñirnos a los aspectos que hemos citado en el párrafo anterior, el puerto franco a la larga dinamizó el comercio menorquín —mahonés, para ser más precisos— hasta extremos inimaginables en tiempos de los Austria. La nueva situación atrajo hacia Maó una multitud de comerciantes, armadores y corsarios de diversa procedencia: británicos, griegos, judíos, corsos e italianos, que progresivamente irían dando a Maó un cierto aire cosmopolita. Muchos de ellos eran aves de paso que marchaban al cabo de poco tiempo, aunque muchos otros se asentaron en Maó. Diferencias religiosas al margen —los menorquines tuvieron que convivir, no sin dificultades y resistencias, con judíos, ortodoxos y protestantes—, los mahoneses pronto se asociaron con estos extranjeros en empresas comerciales y corsarias y aprovecharon el pabellón británico para comerciar con los puertos de Berbería y del Mediterráneo oriental, estos últimos dentro de la órbita del Imperio Otomano. Las actividades comerciales y navieras con el epicentro en el puerto de Maó (construcción y reparación de barcos, aprovisionamiento de la flota y de la guarnición, comercio de redistribución de cereales, corsos) impulsaron el crecimiento demográfico y urbanístico de aquella villa que ya era la capital de hecho de Menorca en detrimento de Ciutadella. Todo ello propició la aparición de la burguesía comercial mahonesa. Cabe recordar que el padre de Pasqual Calbó, relacionado con el comercio marítimo, actividad que seguiría el hermano mayor, Joan, se encuadraba en los escalafones inferiores de esta clase social.

Abolida la Inquisición por Richard Kane de manera temprana, sus antiguos funcionarios continuaron operando en la clandestinidad como informadores del tribunal del Santo Oficio de Mallorca, aunque evidentemente esto en modo ninguno impidió la llegada a Menorca de los nuevos aires culturales que empezaban a respirarse en Europa. Había desaparecido el control en la llegada de libros y el registro de bibliotecas particulares; el índice de libros prohibidos ya no tendría vigencia en Menorca. Pero no sólo llegaban nuevas ideas, sino también artistas, bien de paso (Joshua Reynolds), bien residentes por largas temporadas (David Allan), bien fijando su residencia en Maó. Este sería el caso de Giuseppe Chiesa, con quien Calbó aprendería el oficio de pintor.

Pasqual Calbó todavía no había cumplido los cuatro años de edad cuando, en abril de 1756, las tropas francesas del Duque de Richelieu desembarcaron en Ciutadella. Después de un asedio cruento, la guarnición de San Felipe capitulaba el 29 de junio. Empezaba así la ocupación francesa que se alargaría hasta 1763. De hecho, la toma de Menorca fue una de las primeras operaciones de la Guerra de los Siete Años. Francia no buscaba tanto adueñarse de la isla como usarla de reclamo para que Fernando VI de España interviniera a su lado. España acabaría implicándose en la guerra en 1762 —reinando ya Carlos III— no para recuperar Menorca, sino como respuesta a las provocaciones británicas en América. Aun así, la clara ganadora del conflicto fue Gran Bretaña y, en el Tratado de París, se acordó la devolución de Menorca a su legítimo soberano, Jorge III de Inglaterra.

A pesar de su corta duración, la ocupación francesa, coincidente con la infancia de nuestro Pasqual Calbó, dejó una huella profunda en los menorquines, puesto que estrechó las relaciones comerciales y culturales con el que era el país líder de Europa. A diferencia de lo que había sucedido durante la primera etapa del dominio británico, las relaciones entre los menorquines y los ocupantes franceses fueron intensas y cordiales. Contribuyó y no poco, obviamente, el catolicismo compartido. Además, muchos comerciantes franceses se habían establecido en Maó y, en su mayoría, permanecieron tras la firma de la paz. El pueblo de Sant Lluís, bautizado así en honor de Luis XV, es la herencia más visible de este periodo.

El regreso de Menorca a manos británicas el 29 de mayo de 1763 volvió a disparar los conflictos institucionales, sobre todo cuando el teniente gobernador Johnston anunció que a partir de aquel momento los privilegios y fueros de la isla de ningún modo estaban reconocidos por el Tratado de París y que, en todo caso, su mantenimiento dependería de la buena voluntad de los dominadores y de la buena actitud que mostraran los menorquines en el futuro. Johnston, además, estaba dispuesto a controlar de cerca al clero. Todo lo cual motivó las protestas de los menorquines y la intervención diplomática de Carlos III de España. Londres, al final, tuvo que transigir y reconocer que se había vuelto al *statu quo* anterior a la Guerra de los Siete Años.

La segunda etapa del dominio británico se caracteriza por la reanudación con mayor fuerza del comercio mediterráneo, centrado sobre todo en la redistribución de cereales. También los astilleros de Maó pasaron por un momento de expansión, a la vez que se desarrollaba la agricultura comercial (viña, huerta). Todo ello contribuiría a una primera acumulación de capitales en manos de la burguesía que enseguida invirtió parte de sus ganancias en tierras y lujosas viviendas. Pero esta prosperidad derivada del comercio y de la presencia de una numerosa guarnición y el aprovisionamiento y servicios ofrecidos a los barcos mercantes y de guerra beneficiaba a Maó y a su área de influencia. El resto de la isla se benefició mucho menos de este crecimiento. En 1763 Menorca tenía unos 25.000 habitantes (sin contar la guarnición ni los extranjeros, de nuevo muy numerosos) frente a los 16.000 de 1713. Sin embargo, la mayor parte del crecimiento demográfico se había acumulado en el término de Maó, que alcanzaba los pueblos de Es Castell y Sant Lluís. Precisamente fue en esta etapa cuando Es Castell, después de dos traslados sucesivos, encontraría su emplazamiento definitivo con el proyecto diseñado por el ingeniero Patrick Mackellar (1774). La nueva población fue bautizada con el nombre de Georgetown.

Pero no todo eran buenas noticias. Había bolsas de pobreza y muchas familias de labradores sin tierras tenían que trabajar como jornaleros o compaginar los trabajos del campo con el trabajo en la construcción u otros sectores. Muchos de ellos probarán fortuna en tierras lejanas, bien como militares y marinos al servicio de la potencia dominadora, bien emigrando para establecerse en Gibraltar, en España o en América. Será el caso, por ejemplo, de Jordi Ferragut Mesquida, héroe de la independencia de los Estados Unidos. O de los más de mil menorquines que, atraídos por el reclamo de la concesión de tierras, fueron a parar, engañados, a las pantanosas tierras de Florida (1768).

En el año 1770, habiendo cumplido 18 años, Pasqual Calbó salió hacia Génova con un pasaporte firmado por el teniente gobernador James Johnston. El joven pintor mahonés pasaría diez años en tierras de Italia y Austria, con estancias en Génova, Venecia, Roma y Viena. En la década de los setenta del siglo XVIII la civilización europea parecía haber llegado a su cumbre. Son unos años plenos y vitales en que se respiraba el optimismo de la fe en el progreso y en las capacidades del ser humano. Los progresos técnicos y científicos, fundamentados en la investigación sistemática, despertaban la pasión por el conocimiento. Es la época de plenitud del movimiento ilustrado, con la coincidencia de primeras figuras como por ejemplo Voltaire, Diderot, Rousseau, D'Alembert, Hume, Smith, Kant, Franklin y tantos otros. "¡Atrévete a pensar, ten el valor de servirte de tu propia razón!", proclamará Kant.

No obstante, la difusión de nuevos valores e ideales, con lo que supone de radical novedad a la hora de entender el mundo y la sociedad, choca con las estructuras sociopolíticas y económicas del antiguo régimen, que coartan las fuerzas del progreso. La población aumenta en Europa y rompe los límites de la mortalidad catastrófica que habían marcado los siglos anteriores. También crece la producción y se incrementan los intercambios. La expansión colonial europea llega hasta vastas regiones de otros continentes; a América, ciertamente, pero también a África —de donde se extrae la mano de obra esclava que trabajará en las plantaciones americanas— y a Asia. James Cook y otros navegantes y exploradores (Bougainville, Jordi Juan, Ulloa...) exploran extensos territorios y completan la visión del mundo conocido. En definitiva, nos encontramos en el pleno ascenso de Europa y la subordinación por los europeos del resto del globo.

Pero las viejas estructuras se resisten a cambiar. Y lo que es más, si se introducen cambios, es para intentar mantener en pie la estructura del edificio, cada vez más desconchado, de la monarquía absoluta y de la sociedad estamental fundamentada en los privilegios de unos pocos. Así, interesa mejorar la agricultura porque es la base de las rentas que sostienen los estamentos privilegiados en un contexto de feudalismo tardío, mientras los monarcas absolutos —los regímenes parlamentarios (Gran Bretaña, las Provincias Unidas de Holanda) son todavía una excepción— introducen elementos de modernización y de racionalización con el único objetivo de apuntalar las malogradas haciendas estatales y salvarlas de la quiebra a que las abocan, de

manera irremediable, los desorbitados gastos bélicos. Porque la guerra es un elemento casi omnipresente durante todo el siglo XVIII. La racionalidad ilustrada y su ideal de paz perpetua choca con la realidad de una Europa multipolar, donde las grandes monarquías pugnan por aumentar sus territorios y acrecentar los dominios coloniales en detrimento de las potencias rivales.

Así, pues, para intentar lograr la cuadratura del círculo —la modernización económica y la eficacia administrativa y militar sin desatar fuerzas desconocidas que podrían hacer tambalear el delicado edificio del sistema absolutista y estamental—, las monarquías adquieren una pátina ilustrada. Es lo que se ha venido a denominar despotismo ilustrado —en realidad, absolutismo ilustrado— del que la Prusia de Federico II o la Austria de Maria Teresa y de su hijo José II serán ejemplos destacados; Calbó tendría ocasión de conocer de primera mano esta realidad durante su estancia en Viena.

Los monarcas absolutistas ilustrados intentarán incluso incrementar el control sobre la Iglesia dentro de los propios dominios aplicando un estricto regalismo que a menudo los traerá a enfrentarse con los papas. Los pontífices tenían que enfrentarse también a otras muchas amenazas: el jansenismo, las diatribas de la Ilustración más radical —"Écrasez l'infame!", será el grito de guerra de Voltaire—, el avance de la masonería, la generalización de la increencia y de las tendencias deístas entre las élites intelectuales, la creciente secularización... La Iglesia reaccionó desorientada y a la defensiva y condenará una Modernidad que en muchos aspectos la sobrepasaba, a pesar de que algunos papas intentarán asimilar parte del espíritu de los nuevos tiempos (Benedicto XIV, Pío VI).

Pasqual Calbó volvió a Menorca en 1780. Encontraría un ambiente de gran prosperidad gracias al comercio y al corso —a raíz de la guerra contra Francia y España— y una notable efervescencia cultural. Recordamos, por ejemplo, la reciente creación de la Societat Maonesa encabezada por Joan Ramis i Ramis (1778), seis años mayor que el pintor. La isla seguía en manos británicas, pero pronto acontecerían cambios importantes que nuestro protagonista tendría ocasión de vivir. En efecto, en agosto de 1781 el ejército español a las órdenes del Duque de Crillon desembarcaba en Sa Mesquida, ocupaba toda la isla y asediaba la fortaleza de San Felipe. Después de semanas de intensos bombardeos, el teniente gobernador James Murray capitulaba el 4 de febrero de 1782. Transcurridos unos meses de provisionalidad, Menorca pasaba a ser, de derecho, parte integrante de la monarquía católica en virtud del Tratado de Versalles (1783).

El gobierno de Carlos III no sabía muy bien qué hacer con una isla por la cual no tenía un interés especial. En realidad, durante las negociaciones de paz había intentado intercambiarla por Gibraltar, que era el auténtico objetivo de Floridablanca. El fracaso de estas negociaciones obligó a hacer de la necesidad virtud y pasar a administrar esta porción de la monarquía que durante setenta años había permanecido en manos británicas y francesas. Las primeras decisiones de la administración española antes de la expugnación de San Felipe habían sido expulsar a todos los extranjeros no católicos (griegos, judíos, británicos) y abolir el puerto franco. Conseguida la capitulación de la fortaleza, se ordenó su demolición, ejecutada con celeridad y eficacia. Después de acumular una notable cantidad de informes sobre todos los aspectos de la realidad insular, Carlos III decidió dejar, como gracia real, las instituciones y leyes privativas de los menorquines. No hubo, pues, una Nueva Planta para Menorca, pero pronto empezó una discreta política de asimilación, más evidente en el aspecto religioso. Es en este contexto que hay que ver el inicio de las gestiones para la erección de un obispado segregado del de Mallorca, que culminarían con la bula *Ineffabilis Dei* de Pío VI (1795). Antoni Vila i Camps, natural de Ciutadella, sería el primer obispo de la nueva diócesis (1798).

La conquista española había supuesto la paralización de la actividad corsaria y, como se ha dicho, la supresión del puerto franco. Por otro lado, los barcos menorquines ya no tenían el amparo del pabellón británico y veían cerrados los puertos de Berbería que hasta entonces habían frecuentado. Estas y otras razones —el temor a las quintas y matrículas de mar— provocaron el descontento de los isleños, sólo mitigado por la autorización de comerciar con las colonias americanas y la política prudente aplicada por el gobernador Conde de Cifuentes. Aun así, quizás Calbó no encontraba el ambiente adecuado para continuar en su isla nativa y el verano de 1787 decidió dirigirse hacia América, donde se estableció en La Habana.

Las posesiones españolas en el Nuevo Mundo pasaban por un momento de expansión en todos los órdenes, a pesar de que empezaban a surgir voces entre los criollos que reclamaban una mayor autonomía respecto de la metrópolis y más reconocimiento. Como ya había advertido el Conde de Aranda a Carlos III, la independencia de los Estados Unidos —a la que España había contribuido de manera decisiva— podría suponer un peligroso precedente que a la larga podría estimular los movimientos emancipadores. Concretamente, el año de llegada de Calbó a Cuba, los Estados Unidos culminaban su proceso revolucionario con una Constitución que afirmaba los grandes principios políticos de la Ilustración. Y dos años más tarde, el mes de julio de 1789 estallaba la Revolución Francesa, que no sólo cambiaría el viejo orden en Francia y en Europa, sino que abriría un largo periodo bélico que se alargaría, con brevísimas interrupciones, hasta la caída final de Napoleón, en 1815.

El periplo americano de Pasqual Calbó por tierras de Cuba, Nueva Orleans (Luisiana era entonces posesión española) y Santo Domingo acabaría en 1790 con el establecimiento definitivo del pintor en Menorca. Hasta su muerte, Calbó sería, pues, espectador de los acontecimientos que sacudían una Europa cada vez más convulsa, un viejo orden incompatible con los ideales de igualdad, libertad y justicia que agonizaba mientras el nuevo régimen inspirado en las ideas ilustradas no se acababa de consolidar.

La deriva radical de la Revolución hizo extraños aliados: España y Gran Bretaña ahora combatirían juntas ante la República francesa. El fracaso del asedio de Tolón (1793) tendría eco en Menorca con la llegada de los barcos angloespañoles cargados de enfermos y heridos y de

numerosos realistas franceses que huían de los excesos del Terror. Más adelante, otro golpe de timón de la errática política de Carlos IV volvería a cerrar una alianza con la República, ahora más templada, del Directorio (1796). Cómo era previsible, esto motivó la declaración de guerra por parte de Gran Bretaña. En esta tesitura, la economía menorquina pasó por una etapa de rápido deterioro. El comercio estaba amenazado por los barcos británicos, mientras los trabajos en el arsenal del Estado —donde se había construido fragatas y otros barcos de guerra— quedaron paralizados. También se interrumpieron las obras del gran lazareto que se estaba levantando a la entrada del puerto de Maó. La pobreza y el paro empezaban a generar descontento mientras se temía una nueva invasión inglesa. No eran pocos los que añoraban los viejos buenos tiempos de los *jans* ingleses.

Y en noviembre de 1798 llegó la invasión. Las tropas del general Charles Stuart desembarcaron en Addaia y Cala Molí y en pocos días ocuparon, sin sufrir ni una baja, toda la isla. El gobernador español se replegó en Ciutadella con las tropas que no habían desertado, pensando que se encontraba frente a un ejército muy superior. Empezaba así un breve pero intenso periodo de poco más de tres años en que Menorca volvería a ser el pivote de la proyección mediterránea de Gran Bretaña. Tropas y pertrechos se acumulaban en el puerto de Maó, que experimentaba una inusitada actividad comercial y militar. Los menorquines volvieron a armar barcos corsarios, se retomaba la fortificación de la isla y el dinero corría a mansalva. En contrapartida, se reprodujeron los conflictos con la Iglesia, encabezada por el obispo Vila, mientras Stuart decidió intervenir el sistema municipal proyectando con sus colaboradores menorquines una reforma institucional que cambiaba las viejas universidades.

Pero las negociaciones de paz pusieron fin a esta situación. La firma del Tratado de Amiens (1802) preveía la devolución de las islas y enclaves ocupados y Menorca fue devuelta a Carlos IV. Aunque sobre el papel se volvió a la situación de 1798 —la reforma Stuart fue anulada—, no se disimuló el enojo contra unos menorquines que no habían hecho nada por defender la isla ante la invasión inglesa. El gobierno de Godoy estaba ahora decidido a incrementar la presión sobre los menorquines. El tándem formado por el gobernador Felipe Ramírez y el obispo Pedro Antonio Juano —ambos serían objeto de rechazo por amplios sectores de la población— sería uno de los instrumentos de la política asimilista y de control sobre las instituciones insulares. Y es que, hacia finales del siglo XVIII, y por primera vez, había surgido una cierta corriente anglófila renuente a la soberanía española. El estallido de la nueva guerra contra Gran Bretaña (1804) movió a Ramírez a confinar varios sospechosos de anglofilia. Mientras tanto, el comercio pasaba por una nueva etapa depresiva desde el regreso a España, lo que generó otra oleada de pobreza y paro. Para prevenir una nueva invasión inglesa, la guarnición se reforzó hasta llegar a los 6.000 hombres, que en parte debían sostenerse con los recursos del país.

El inicio de la guerra del Francés en mayo de 1808 sólo afectó indirectamente Menorca que, como el resto de las Baleares, permaneció al margen de la invasión napoleónica, bajo la protección de la marina británica que volvía a usar el puerto de Maó como base. Pero los menorquines, siempre temerosos de las quintas, tuvieron que contribuir con fuertes sumas de dinero en forma de contribuciones extraordinarias y donativos que el Gobierno nunca devolvería. Fue precisamente el rumor, que alguien hizo correr interesadamente, de una leva para el ejército el que motivaría la revuelta de marzo de 1810. Atemorizado, el gobernador Villaba, carente de tropas suficientes, tuvo que acceder a las presiones de los sublevados y decretó el puerto franco y la supresión de los impuestos de la Hacienda Real. El obispo Juano, odiado por una parte del clero y del pueblo, fue obligado a marchar a Mallorca. Aun así, una vez que Villaba dispuso de la fuerza militar suficiente, se volvió a la situación anterior y se abrió un proceso para depurar las responsabilidades del motín. Al final, todos los municipios de Menorca excepto Ciutadella, que pudo escabullirse, tuvieron que pagar una fuerte multa.

En septiembre de 1812 se proclamó solemnemente la Constitución en Maó. La entrada en vigor del texto constitucional significaba la abolición del sistema foral y de las venerables universidades sin que esta vez hubiera protestas. Durante estos años eclosiona el primer liberalismo en Menorca y el debate político, que tuvo en la prensa uno de sus principales vehículos. Pero el final de la guerra supuso la restauración de Fernando VII y del sistema absolutista (1814), ahora con un sentido represivo y reaccionario. Mientras tanto, en Europa, la derrota total de Napoleón y la aplicación de un nuevo orden internacional surgido del Congreso de Viena (1815) parecía —sólo lo parecía— haber aniquilado el legado de la Revolución. Calbó moría en Maó el 12 de abril de 1817. De alguna manera moría con él toda una época, la de la Europa ilustrada zarandeada por el terremoto de la Revolución, ahora sepultada por la reacción restauradora de las potencias absolutistas. También se acababa toda una época para Menorca, la del esplendor del puerto de Maó. La depresión de posguerra y la política prohibicionista que comenzó en 1820, unida a la quiebra financiera de la monarquía —que estaba perdiendo el imperio americano por las insurrecciones independentistas— abocaron Menorca a una profunda depresión que se alargaría durante treinta años, hasta la década de 1850.

PASQUAL CALBÓ EN LA MENORCA ILUSTRADA

JOSEFINA SALORD RIPOLL

Pasqual Calbó i Caldés (1752-1817) es una figura central de la Menorca ilustrada, tanto porque se erige en el pintor insular que inaugura la modernidad artística como, también, porque participa de los grandes proyectos educativos dirigidos a la juventud menorquina en la transición del antiguo régimen a la sociedad burguesa, representada esta última por la dinámica burguesía comercial isleña. Encarna, en su grado más elevado, el cosmopolitismo de la Menorca colonial ilustrada y prerromántica por múltiples razones: en primer lugar, por la formación recibida en la isla en el taller del pintor de Liorna Giuseppe Chiesa; en segundo, por la llevada a cabo en las academias más prestigiosas de Venecia y Roma, junto a grandes pintores de la Europa de su tiempo y bajo la protección de personalidades destacadas de las nuevas políticas culturales cortesanas; en tercer lugar, por el reconocimiento de su actividad artística en la corte de la emperatriz María Teresa de Austria, y, finalmente, por la investigación de nuevos horizontes vitales y artísticos en el continente americano, entre el primer y el definitivo regreso a Menorca.

Su dilatada trayectoria y su perfil de artista y pedagogo encajan de modo más que coherente dentro de la dinámica cultural creada por las numerosas y destacadas figuras de las tres generaciones que forman el grupo ilustrado menorquín (Salord 2010), y que aporta al conjunto de la cultura catalana la más alta creatividad en la lengua propia. No en balde la Menorca colonial británica, a diferencia del resto de los territorios que habían formado parte de la corona catalanoaragonesa hasta la Guerra de Sucesión y los posteriores «decretos de nueva planta», había podido mantener el estatuto jurídico y lingüístico, lo que explica no sólo la normalidad del uso social de la lengua sino el hecho que los ilustrados isleños, muy conectados con la cultura europea, adoptaran la lengua propia como lengua de creación cultural y literaria. Así, a pesar del inicio del proceso castellanizador durante la dominación española del siglo XVIII (1782-1798) y su reanudación a partir de 1802, el catalán mantuvo su uso culto en ambiciosos proyectos culturales a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX en consonancia con la vitalidad de la burguesía comercial y la apertura del panorama histórico en tiempos cambiantes (Salord 2014).

Pasqual Calbó, perteneciente a la primera generación, la de los hijos de esta burguesía comercial nacidos alrededor de mediados de siglo XVIII, se alinea, desde Italia y Viena, con el dramaturgo y poeta Joan Ramis (1746-1819), el historiador y ensayista Antoni Roig (1750-1808) y el memorialista Joan Roca i Vinent (1747-1826), por citar sólo la tríada más significativa de los artífices de la eclosión en la década de los setenta de unas nuevas formas culturales, caracterizadas por la asunción de la razón ilustrada, el enciclopedismo, la espiritualidad cristocéntrica y el Neoclasicismo. De nuevo en Menorca, comparte posiblemente con los ilustrados de esta primera generación las tensiones y las ambivalencias provocadas por el nuevo panorama abierto con la dominación española del siglo XVIII entre la integración, como pintor de las nuevas autoridades políticas y de las familias burguesas más destacadas, y la investigación de nuevos caminos, como evidencia su embarco hacia América, aprovechando las nuevas rutas comerciales. Finalmente, ya con el comienzo del nuevo siglo, Pasqual Calbó, sin renunciar a la actividad pictórica, se implica en los proyectos pedagógicos para los jóvenes, a quienes dirige los llamados «tratados» científicos, como Antoni Febrer i Cardona (1761-1841), el miembro más destacado de la segunda generación del grupo ilustrado menorquín, o bien gramáticas, diccionarios, traducciones de clásicos y modernos. Además, se puede establecer un vínculo entre los referentes clásicos y mitológicos utilizados por el pintor Pasqual Calbó y algunas obras de esta temática traducidas por el mismo Antoni Febrer i Cardona o por Joana de Vigo i Esquella (1779-1855), de la tercera generación como Vicenç Albertí i Vidal (1786-1859), que llevó a la escena mahonesa adaptaciones de dramas de Metastasio y de comedias de Goldoni, cuya versión original Pasqual Calbó habría podido ver en su etapa juvenil en Venecia, Roma o Viena.

LA FORMACIÓN Y LA ECLOSIÓN DE LA PRIMERA GENERACIÓN DEL GRUPO ILUSTRADO MENORQUÍN

Los antecedentes familiares de Pasqual Calbó, como los de Joan Ramis y Antoni Roig, se sitúan fuera de Menorca, isla donde se establece su abuelo materno, valenciano de Játiva, y su padre de origen aragonés, seguramente en busca de una libertad, cuando menos, económica, como la que les ofrecía el comercio alrededor del puerto de Maó. La carta del padre de 1755 (Andreu *et al.* 1986: 85) es una prueba clara, del mismo modo que el *Llibre d'alberans y certificat de la deposició de mestre Pere Ramis negociant* [1] da testimonio de los vínculos comerciales entre los linajes más destacados de los ilustrados menorquines de las tres generaciones (Roig, Febrer y Albertí). El ascenso social de esta incipiente burguesía comercial se sella con la formación que ofrecen a sus hijos: primero en Menorca en el taller de Giuseppe Chiesa, en el caso de Pasqual Calbó, o en las clases que el abogado Bartomeu Ramis impartía a su propio hijo y al futuro obispo de Menorca Antoni Vila, entre otros. No en balde, tanto el artista como el escritor e historiador reprodujeron más tarde el modelo de su formación menorquina impartiendo ellos mismos docencia a los jóvenes menorquines.

Si esta formación temprana en la Menorca bajo soberanía británica y francesa desembocaba en la obtención del título de doctor en universidades extranjeras, francesas sobre todo pero también italianas, Pasqual Calbó se distancia de ella por el hecho que la consigue *in situ* en Venecia y en Roma, ciudad esta última con una abundante colonia inglesa y de viajeros del *grand tour*, con parada obligada en el puerto de Maó. Un año antes de la partida de Pasqual Calbó y del consiguiente contacto directo con el Neoclasicismo de acuerdo con los postulados estéticos de Winckelmann, Joan Ramis, en 1769, ya inaugura con la máxima brillantez la producción ilustrada y neoclásica menorquina con la tragedia *Lucrècia o Roma libre*. Partiendo del historiador latino Tito Livio, convierte la violación de Lucrecia - cuya virtud bebe de la filantropía y del patriotismo- en manos de Tarquinio, representante del autoritarismo más ciego, en el acicate para acabar con la tiranía e instaurar la república bajo el signo de la libertad individual y colectiva porque «*vida sens llibertat no és vida, sí que és mort*» (Ramis 2004: 31), como dice Bruto, la quinta esencia de los valores cívicos. Dos años después, en 1771, con el drama *Arminda* cambia la ambientación clásica por una medieval, más cercana al sentimentalismo prerromántico, para continuar, aun así, vehiculando los valores de la razón ilustrada. La eclosión, por lo tanto, de la primera generación del grupo ilustrado menorquín se hace bajo el signo de la adopción del catalán como lengua de creación literaria dentro de un contexto homologable al de las lenguas de cultura europeas incluso en el campo de la enseñanza, como lo demuestra el hecho de que, en 1762, Antoni Portella i Enric hubiera ya publicado una gramática latina en la «lengua materna» apelando a lo que hacían los «*reinos más instruidos de Europa*».

Pasqual Calbó, a su vez, cumple su formación en Venecia y Roma desde los parámetros de un Neoclasicismo abierto no sólo a la pintura y a la escultura sino también a la perspectiva y a la arquitectura (Roca 2016), lo que explica la coherencia y la continuidad de las que fueron las dos vertientes de la obra que desarrolló posteriormente en Menorca como pintor y como profesor de los jóvenes menestrales. En este sentido, hay que tener presente, junto con Daniel Arasse (1995: 259), que el Neoclasicismo debe ser también entendido como el primer movimiento artístico de la historia impulsado sistemáticamente como una inversión financiera rentable comoquiera que en él confluyen los intereses intelectuales y comerciales de una pujante y rica burguesía ilustrada. De aquí el papel que el pintor y el docente pudo jugar en Maó gracias a una fuerte burguesía comercial, necesitada del autorreconocimiento cultural y en pleno proceso expansivo urbanístico entre los siglos XVIII y XIX.

Mientras tanto, en 1776 y desde Roma, Pasqual Calbó tiende un puente con los ilustrados menorquines de la primera generación, cuyo principal hito fue la creación, en 1778, de la institución que denominaron Societat Maonesa (Pons y Salord 1991), a medio camino entre el club de lectura y la academia, comoquiera que su objetivo fundacional de formar una biblioteca con libros y prensa periódica, se extendió a una intensa actividad de lecturas públicas de libros y lecciones de geografía, discusiones lingüísticas, y lectura de discursos y traducciones, de las que sólo nos han llegado *Safira* de Joan Soler i Sans (Hernández Sanz 1931, 1987), muy cercana temáticamente a la *Lucrècia* de Joan Ramis, y la de la fábula ovidiana de Píramo y Tisbe por David Causse (Patiño 2011).

Pasqual Calbó y los diecisiete miembros de la Societat Maonesa, reunidos en casa de Joan Ramis, parecían guiados por el llamamiento kantiano de atreverse a saber, en una curiosidad intelectual enciclopédica que aspiraba a «iluminar» las sombras del conocimiento humano en todos sus campos. La distancia entre unos y otros es dada por la libertad de que disfrutaba Menorca, donde se había suprimido la Inquisición; de aquí que la petición de Calbó para guardar y leer libros prohibidos solo se le conceda en el caso de tratarse de obras políticas, filosóficas, matemáticas, gramaticales, poéticas, retóricas, de historia profana y de autores católicos de historia eclesiástica, exceptuando autores puntuales y «*todos aquellos en que se traten asuntos profanos, obscenos o contra la religión, y sobre todo libros de autores ateos, anónimos o no, en los cuales se filosofa contra la religión*» (Andreu *et al.* 1986: 90-91). La ausencia de libros de teología y religión en la biblioteca de la Societat Maonesa y la predominancia de los de historia (con Voltaire al frente), de divulgación científica y ensayo filosófico y político, junto con las obras literarias de los autores clásicos a los más actuales de la Europa del momento evidencian la libertad de pensamiento de los ilustrados menorquines a la vez que la paralización de su actividad en enero de 1780 como consecuencia de los preparativos de la conquista española de Menorca, iniciados en 1779 con la declaración de hostilidades entre el gobierno español y el británico a raíz de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos de América, concluidos militarmente en 1782 y, diplomáticamente, un año más tarde con el Tratado de Versalles.

ENTRE LA INTEGRACIÓN Y LA APERTURA DE NUEVAS VÍAS

En marzo de 1780 la emperatriz María Teresa entrega un salvoconducto a Pasqual Calbó, «*Delineatori Galleriae Imperialis Picturarum Viennae*» para que pueda viajar hacia Venecia y, de allí, adonde él libremente desee. Las cartas del príncipe Kaunitz y de Parcan de 1779 (Andreu *et al.* 1986: 94-99) dejan constancia de la «aflicción» e «indisposición» que acabaron por llevarlo, el mes de junio de 1780, a Menorca justo en un momento de fuerte inestabilidad política. La carta que Joan Orfila, fraile carmelita, le escribe desde Roma el 18 de diciembre (Andreu *et al.* 1986: 104-106), apelando al concepto de la amistad que Cicerón expresó en *De amicitia* (traducido por Antoni Febrer i Cardona el 1807), es, en este sentido, muy valiosa no sólo porque se identifica como «cristiano» (con todo lo que conlleva de reivindicación de una espiritualidad ilustrada) sino también, y sobre todo, porque evidencia las relaciones mantenidas con los menorquines establecidos en Roma y su acogida en Maó. En el primer caso, junto al abogado y terrateniente Judas Tadeu Vidal (1747-1824), un miembro de la familia Febrer, muy probablemente el clérigo Josep Febrer i Llinyar (fallecido en 1783), tío de Antoni Febrer i Cardona (Paredes 1996: 23-24); el canónigo Jaume Llambias, el último comendador de los antonianos de Ciutadella (Sintes 2015), sobresale Francesc Seguí Valls (Maó 1752-Nápoles 1819), una de las personalidades menorquinas de la época más

fascinantes, por azarosa políticamente (Piña 2011), a quien Joan Ramis, en 1776 cuando Pasqual Calbó estaba en Roma, había dedicado el poema «*A mon amic, mon tendre amic, Magnífic Doctor Francesc Seguí júnior*»: *Vanament podrà la fortuna / fer-me viure distant de vós; / vanament amb fúria importuna / el mar s'elevarà entre els dos. / El seu rigor, la sua arrogància / no venceran la mia constància, / no mudaran ma voluntat: / sempre en la mia ànima agraïda, / la memòria estarà imprimida / de lo molt que m'haveu amat*[2].

En el segundo caso, porque deja constancia de su integración y reconocimiento en la sociedad mahonesa: «*M'alegra que tingueu feina i, a més a més, rest satisfet i conhortat en veure que s'ha fet justícia al vostre mèrit*». En efecto, como ha destacado María Sintes (1987: 43), Calbó, desde su llegada a Menorca hasta la partida hacia América, «*debió contar por esas fechas con un taller o academia de pintura en Mahón. Eso explicaría las copias del retrato de Cifuentes, de los paisajes marinos, y de los dibujos de trabajos y oficios menorquines, de muy desigual calidad*», evidenciando «*el pas entre l'art com a activitat pública internacional, de l'època d'Itàlia i de Viena (...) al petit art per a ús privat i local de la burgesia i els terratinents, que volen retrats i quadres de costums, evocació de llur poder sobre la pagesia*» (Cirici, 1964; 53).

El falso techo que pinta en la casa familiar de S'Arravaleta, con una decoración geométrica vegetal, de gusto británico, y, sobre todo, los retratos de su hermano Joan, su cuñada y sobrinas, y el de la familia en que se autorretrata «*amb la capa blanca que, segons la tradició, vestia a la cort d'Àustria*» (Sintes *et al.* 2004: 221), evidencian, en su dignidad formal de tintes clásicos, la posición social en que se sitúa Pasqual Calbó dentro de la poderosa burguesía comercial. No en balde el armador Joan Roca Vinent, miembro de la Societat Maonesa, en su dietario sobre Maó –iniciado en 1776 y finalizado con su muerte en 1826– deja constancia, en 1781, de la llegada del patrón Joan Calbó[3] de Niza, primero, y de Cerdeña, después, con todas las relaciones consiguientes con la burguesía comercial mahonesa. De aquí que Calbó se convirtiera en el retratista, como lo evidencian los cuadros del comerciante Llorenç Poly, de su mujer y, de manera destacada, de Francesc Seguí i Sintes (Piña 1986), y de sus hijos Antoni y Gabriel Seguí Valls, además de otro miembro joven de la familia, que podría ser su amigo Francesc.

En cualquier caso, Pasqual Calbó se nos muestra muy integrado en la red política y económica de la burguesía mahonesa, conmocionada a comienzos de la década de los ochenta por lo que acabará siendo un cambio de la soberanía británica a la española, con todas las rectificaciones y adaptaciones que ello conllevó. Es por eso que el retrato, atribuido a Carlos III, y las diferentes copias del retrato dedicado al conde de Cifuentes lo acercan a la postura adoptada por el mismo Joan Ramis, autor de diferentes piezas poéticas dirigidas al nuevo gobernador y de alabanza de efemérides cortesanas con motivo de celebraciones mahonesas en una clara voluntad de congratularse con las nuevas autoridades, aunque con frutos muy desiguales.

De aquí que la marcha de Pasqual Calbó a América en 1787 pueda ser vista como otra de las respuestas de los ilustrados menorquines a los límites impuestos a su voluntad de continuidad cultural dentro de los nuevos parámetros de la Menorca borbónica española. En efecto, las precauciones que llevaron a los miembros de la Societat Maonesa a paralizar la actividad en enero de 1780, como consecuencia del panorama bélico que conduciría a la conquista de Menorca, resultaron muy acertadas visto que, dentro del nuevo contexto político, la reanudación era inviable: el acta de disolución se fecha el 17 de marzo de 1785, con la ausencia «*per sempre*», como hacen constar en el *Registre*, de los miembros extranjeros David Causse, comerciante francés, que se establece en Liorna donde muere en 1810 (Patiño 2011), y los militares hannoverianos Ernst Teophile Koepp y Otton Guillaume de Cronhelm. Asimismo, C. F. H. Lindemann, cura de las tropas hannoverianas, que también abandonó la isla en 1782, publica en 1786 en Leipzig una *Descripció geogràfica i estadística de l'illa de Menorca*, donde manifiesta su profunda amistad con David Causse, quien le ha transcrito la *Safira* de Joan Soler Sans que publica por primera vez, y con Joan Ramis, «*un patriota per al seu poble*» (Lindemann 2002: 325).

Con todo, la voluntad de adecuar el modelo europeo de la Societat Maonesa a las restrictivas coordenadas culturales e ideológicas de la España de Carlos III tampoco prosperó: Joan Ramis redacta en 1783 los estatutos de una *Sociedad Económica de Amigos del País de la Plaza de Mahón* (Pons 1991), donde se establecía el uso del castellano, preveía la admisión de extranjeros y, por lo tanto, la presencia de un multilingüismo que excluía el catalán utilizado hasta entonces. Denegada la petición, se desmantelaba la posible continuidad de los miembros de la primera generación del grupo ilustrado menorquín.

Así en 1783, Joan Ramis cierra con la tragicomedia *Rosaura o el més constant amor* no solo su trilogía teatral sino también una primera etapa de su trayectoria, marcada por la creación literaria y la actividad académica alrededor de la Societat Maonesa. La nueva etapa que inicia en la década de los ochenta se caracteriza por la incorporación progresiva de la producción historiográfica y también científica, motivada, en principio, por las necesidades y las peticiones del nuevo gobierno español. Así, después de la primera incursión, en 1784, como informante de José Vargas Ponce para las *Descripciones de las Islas Pithiusas y Baleares* (1787), escribe, a instancia de la Real Academia de la Historia, el *Resumen Topográfico e Histórico de Menorca* (1787), obra que le valió el nombramiento de académico correspondiente y el establecimiento de una relación mantenida con otros dos encargos: *Ensayo Latino-Menorquín de los tres reynos vegetal, animal y mineral* (1788) y *Pesos y medidas de Menorca en correspondencia con los de Castilla* (1793). La formalidad de las cartas dirigidas por los secretarios de la Real Academia de la Historia, José Miguel de Flórez y Antoni de Capmany, en contraste con las expectativas expresadas por Joan Ramis al conde de Campomanes (Pons 1991), podría explicarnos el final conocido de estas relaciones académicas en 1793, una vez conseguidos los materiales puntuales que las habían motivado. El silencio público se combinó con un intenso trabajo de investigación de documentos, confirmado por los treinta y cinco volúmenes manuscritos que se conservaban a su muerte en 1819, y de redacción de obras —la primera no se imprimió hasta 1811—, coincidiendo con el nacimiento de la prensa menorquina, ligada al liberalismo.

La trayectoria de la otra gran figura de la primera generación ilustrada, Antoni Roig i Reixart —rector de Ferreries, vicario general de Menorca, hijo del miembro de más edad de la Societat Maonesa y amigo personal de Joan Ramis—, corrobora el alcance de las tensiones vividas durante la dominación española. Representante de la corriente europea del cristianismo ilustrado, las colisiones con las autoridades eclesiásticas castrenses revelan los conflictos con el nuevo poder político español, que acaba encontrando en la construcción del obispado en 1795 la vía de integración estatal de la Iglesia menorquina (Salord 1997). La ambivalencia vivida por Antoni Roig se resuelve en 1790 con su marcha a Mallorca, donde, paradójicamente, podrá desplegar su programa ilustrado con la fundación de las Hermanas de la Caridad de Felanitx en 1798, los cargos otorgados por el cardenal Despuig, el nombramiento de miembro de la Societat Econòmica d'Amics del País de Mallorca y, en fin, con la más estrecha colaboración con el obispo ilustrado Bernat Nadal.

Pero antes, la «Oración en acción de gracias al Señor por la rendición del Castillo de San Felipe» (1782) había iniciado la impresión de su culta obra oratoria, plenamente burguesa por la mentalidad expresada. Si con el «Resumen histórico de Menorca» (1785), solicitado por la Real Academia de la Historia, se situaba plenamente dentro de la historia crítica y, con la edición del texto latino de la circular del obispo Severo de Menorca (1787), en la historia eclesiástica, en 1790 inauguraba el género ensayístico en Menorca con *Reflexiones crítico-apologéticas sobre algunos escritos relativos a la isla de Menorca y a sus naturales*, editada en Barcelona con la voluntad de combatir las visiones inexactas y deformadas de diferentes publicaciones sobre Menorca, escritas más desde la propaganda política, religiosa o económica que desde la fidelidad histórica.

Es dentro de este contexto, con la creación en 1786 de la primera escuela española en la rebautizada Villa Real de San Carlos o Villa Carlos (antes Georgetown o Vila Jordi), que la marcha de Pasqual Calbó hacia América puede adquirir un sentido más colectivo. Contamos con la valiosa carta escrita por él desde La Habana día 14 de octubre de 1787 (Andreu *et al.* 1986: 111-112) en que, después de presentarse al gobernador como «*maonès, pintor*» por su voluntad de establecerse como «pintor retratista» y paisajista, se refiere crípticamente a lo que «*per mia desgràcia em passava a Maó*». Del periplo americano, con los cuadros pintados en Santo Domingo que evidencian el carácter avanzado de su pintura (Cirici 1964), retorna, aun así, al cabo de tres años a una Menorca inmersa en el dominio español, interrumpido de nuevo por la presencia británica del 1798 al 1802. Aun con la definitiva soberanía española del siglo XIX, la inestabilidad de la Europa napoleónica favoreció el dinamismo de la burguesía comercial mahonesa y, con ella, jugando como contrapeso al avance de la política castellanizadora, la emergencia de nuevos proyectos culturales continuadores de la cultura de la Ilustración.

LA RECUPERACIÓN DEL DINAMISMO CULTURAL ILUSTRADO EN EL OCHOCIENTOS

Muy significativamente, las muestras conocidas de la actividad artística de Pasqual Calbó se sitúan a partir de principios de siglo no solo con los retratos de figuras de la burguesía comercial (Antoni Vidal i Seguí del 1798, Joana y Àngela Seguí i Poly de 1810) sino también con la pintura de falsos techos, que evidencian la relación entre la pintura, la arquitectura y la literatura en una etapa de fuerte expansión urbanística y de reanudación literaria con Antoni Febrer i Cardona y Vicenç Albertí i Vidal, las personalidades más destacadas de la segunda y la tercera generación del grupo ilustrado menorquín respectivamente. Así, los falsos techos pintados por Pasqual Calbó en las casas de las calles Sant Cristòfol (Isabell II) y Deià, y en la plaza del Príncipe se abren, en primer lugar, al marco completo de las artes, en el que se incluye la arquitectura y las matemáticas, combinando referentes mitológicos con otros actuales, como la música de Haydn; y, finalmente, recrean figuras y pasajes extraídos de *Las Metamorfosis* de Ovidio y de la *Eneida* de Virgilio (Sintes y Hernández 2002).

No cabe duda de que esta actividad artística se debe relacionar tanto con su dedicación a la docencia y la consiguiente redacción de «tratados» o manuales científicos, de acuerdo con la formación italiana de juventud, como con la vasta obra de Antoni Febrer i Cardona, de la que ahora debemos destacar *Exercici sobre la Mitologia* (Febrer 2006) y la versión de *La creació del món* de Joseph Haydn, con la transcripción musical de Joan Vidal i Seguí (Febrer i Vidal 2004). Gramático, lexicógrafo, traductor de clásicos latinos y de franceses modernos, y poeta, este humanista, imbuido de los principios cristianos (Salord 1991) y pedagógicos de la Ilustración, inició, con el siglo y con casi cuarenta años, una vasta obra de casi un centenar de manuscritos (Paredes 1996). Partiendo de la base que la lengua, que cualquier lengua, es «*un dels dons més preciosos que l'home ha rebut de son Creador*», buscó dignificarla en todos los terrenos: de ahí que abordara la redacción de dos gramáticas, *Principis Generals de la Llengua Menorquina* (1804) i *Principis Generals i Particulars de la Llengua Menorquina* (1821), válidas, a pesar de la denominación particular de la lengua, para el conjunto de la comunidad lingüística catalana, como expresa en el conocido texto del prefacio de la primera gramática (Febrer 2004ª).

Así, la normativa gramatical propuesta, en que «*estructura un model de llengua modern*» (Ginebra 2004), junto con el *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí* (Febrer 2001), se ponía en práctica en las traducciones, creadoras a la vez de modelos de lengua, de cultura y, en último término, de vida. Es en este sentido que hay que interpretar la elección que hace de los autores clásicos: Horacio, Ovidio, Cicerón, Fedro y Virgilio; pero también de los modernos, como el poeta Jean-Baptiste Rousseau (Salord 1992) y el dramaturgo Gabriel le Jay (Febrer 2004), junto a los textos bíblicos, encabezados por los *Salmos*. Además, el autor de la *Preceptiva poètica* (Febrer 2008) pero sobre todo del *Compendi de la Poesia Menorquina* (1818) se medía en sus versiones de poesía culta pero también popular y litúrgica (Febrer 2005) en un intento de alcanzar todos los registros y a todos los públicos.

Paralelamente a la actividad de Antoni Febrer i Cardona, con una clara voluntad pedagógica, Pasqual Calbó imparte docencia a los «*menestrals poc opulents i mediocrement instruïts*» (Hernàndez Sanz 1912, 1987), supliendo, así,

la carencia existente en la isla de una enseñanza técnica institucionalizada, uno de los pilares del proyecto educativo ilustrado en su objetivo de contribuir al desarrollo económico de la sociedad. A pesar de la presión castellanizadora, Pasqual se une a Antoni Febrer en el uso de la lengua catalana en los veintiún tratados escritos (Roca 2016), que representan un hito en la prosa científica ilustrada junto a la *Història natural de Menorca contenint los dos reines animal i mineral* de Josep Sanxo del 1814. Joan Ramis, a su vez, inicia en 1815 la publicación de su gran corpus historiográfico, en castellano por la voluntad de hacer presente dentro de la comunidad académica de fuera de la isla el alcance europeo de la historia menorquina (Salord 2011). Del considerado primer historiador moderno de Menorca, destacaríamos *Varones ilustres de Menorca* (1817), en que incorpora la figura de Pasqual Calbó; *Antigüedades célticas de la Isla de Menorca* (1818) y la póstuma *Historia civil y política de Menorca* (1819). Su fidelidad a la razón ilustrada y a la patria menorquina confiere una coherencia profunda a la trayectoria de quien alentó a Vicenç Albertí, el joven traductor de su poema épico *La Alonsiada* (1818) sobre los orígenes catalanes del pueblo de Menorca, a continuar trabajando por el «*lustre del nostro idioma i Pàtria*».

Aun así, es el representante de la tercera generación del grupo ilustrado menorquín el que, en contra de las expectativas de Joan Ramis, acabará resolviendo la ambivalencia entre la castellanización impuesta y la catalanidad ilustrada a favor de la primera después de una trayectoria iniciada en 1815 de traducción y recreación de grandes obras de la dramaturgia europea y hasta castellana, llevadas a los escenarios mahoneses, sobre todo a su etapa relacionada con la Casa de la Misericòrdia. La veintena que nos han llegado de Goldoni, Molière, Metastasio, Beaumarchais, Ramón de la Cruz, Moratín y Rodríguez de Arellano lo sitúan en el centro de los traductores teatrales menorquines, entre los que destaca también la noble de Ciutadella Joana de Vigo i Esquella, que en 1801 había traducido *Ifigènia en Tàurida* de Claude Guimond de la Touche, convertida en ópera por Gluck en 1779. Con todo, Vicenç Albertí, una vez ha adoptado el castellano como lengua de cultura, no renuncia a los referentes ilustrados, como lo confirma la obra manuscrita sobre Winckelmann.

Goldoni, Metastasio, Gluck y Winckelmann remiten a la etapa de formación y reconocimiento juveniles de Pasqual Calbó en Venecia, Roma y Viena. Y evidencian cómo su cosmopolitismo latió en Maó y en Menorca, con ecos históricos variados, a lo largo de toda su trayectoria. Su muerte en 1817 iniciaba el cierre de todo un mundo, evidente a partir de las décadas de los años veinte y treinta. Joan Ramis, en *Varones ilustres de Menorca* -en cuya lista de subscriptores aparece su hermano Joan Calbó y su sobrino nieto Lluís Tasso- garantizaba su memoria, encarnada en su obra pictórica y en los tratados científicos, por los que ocupa un lugar de honor dentro de la cultura menorquina de la Ilustración.

1. Agradezco a Gabriel Llambias el acceso a esta valiosa obra manuscrita, escrita por el abuelo y padre de Joan Ramis.
2. Agradezco a Guillem Sintes Espasa las referencias de las personalidades citadas en la carta y el conocimiento del poema.
3. He podido consultar estos datos en la transcripción hecha por Joan Pons Alzina.

RETRATO BIOGRÁFICO DEL PINTOR CALBÓ

MIQUEL ÀNGEL PONS POVEDANO

El pintor Calbó murió de forma inesperada a los sesenta y cuatro años en la casa familiar de la calle de S'Arravaleta de Maó el 12 de abril de 1817. Sólo unos días antes, el doctor en derecho Joan Ramis i Ramis, que recopilaba información para su libro *Varones ilustres de Menorca* (Ramis 1817), le había entregado un cuestionario para que lo rellenara (Hernández Sanz 1912). A la pregunta, «*què títols i quin any los obtingué*?», Calbó dejó escrito que «*lo any 1774 vaig ser elegit pensionari de S. M. I. Maria Teresa d'Àustria i lo any 1779, elegit dissenyador de la Galeria Imperial de Viena*».

PORT MAHON, 1752–1770

Pasqual Josep Bonaventura Calbó i Caldés había nacido a las 11 de la noche del 24 de octubre de 1752. Era el pequeño de cuatro hermanos. A Pasqual, le pusieron el mismo nombre del padre[1] (Sintes 1987). La madre Anna Maria era hija de la mahonesa Antònia Orfila Sintes y del valenciano de Xàtiva Joan Caldés Català, que había emigrado a Menorca después de que su ciudad natal hubiera sido arrasada por las tropas borbónicas durante la Guerra de Sucesión de España.

Pocas semanas antes de que Pasqual Calbó viera la luz en Maó, se habían reunido —por primera vez y en secreto en los jardines del palacio de Bellevue de la marquesa de Pompadour— el embajador imperial Wenzel Anton von Kaunitz Rietberg y el abad François Joachim de Pierre de Bernis. Aquel encuentro había marcado el inicio en el giro de las alianzas que finalmente se produjo cuando Jorge II de Gran Bretaña, de la dinastía alemana de los Hannover, firmó la Convención de Westminster con Federico el Grande de Prusia. Tanto María Teresa de Austria como Luis XV de Francia se sintieron traicionados por sus respectivos aliados y mandaron firmar el I Tratado de Versalles. Como recompensa por el buen resultado de las negociaciones, el conde Kaunitz fue ascendido a canciller de Estado Imperial y el flamante cardenal de Bernis, a ministro y secretario de estado de Asuntos Exteriores. Sobre el terreno, las consecuencias de la firma del tratado de alianza fueron la batalla de Menorca —en que el mariscal duque de Richelieu y el almirante La Gallisonnière vencieron a las tropas británicas del gobernador William Blakeney asediadas en el castillo de San Felipe—, el estallido de la Guerra de los Siete Años y la soberanía francesa de la isla.

Pasqual frecuentó el estudio de dibujo y pintura que Giuseppe Chiesa Baratti, el vicecónsul del gran ducado de la Toscana en Menorca, tenía en la casa familiar de la calle de Gràcia de Maó. Entre los discípulos del maestro se encontraban sus dos hijos, Joan y Josep. Chiesa dejó constancia de los acontecimientos de aquel tiempo de juventud: el dibujo de la iglesia del pueblo de Sant Lluís en construcción, el del entierro ortodoxo de Andreas Spiridoff y el retrato del difunto conde de Lannion. El gobernador francés no vivió la firma del Tratado de París que puso fin a la Guerra de los Siete Años y que supuso la restitución de Menorca a Gran Bretaña. Entonces el maestro pintó una serie de óleos que le había encargado George Lennox, el coronel del 25° Regimiento de Infantería desplegado a la isla, entre los que se encontraba el de Lady Johnston, la esposa del gobernador.

Asesorada por el maestro, la familia Calbó, que vivía del comercio marítimo, decidió enviar a su hijo a estudiar a Italia. El padre de Pasqual y su hermano Joan eran los patrones del bric *Angelica Magdalena* y la hermana mayor, Vicenta, se había casado con el marinero genovés Bartomeu Tasso Picaluga. Pasqual también se despidió de su sobrina Lluïsa y se embarcó, con pasaporte británico (Andreu *et al.* 1986), hacia Génova.

GÉNOVA, 1770

Aquella primavera de 1770 el pintor bohemio Anton Raphael Mengs hizo una parada en la Accademia Ligustica de Génova cuando volvía hacia Roma después de su primera estancia en la corte de Madrid. Como también debía pasar por Florencia, Carlos III de España le había encargado retratar a la familia ducal. Leopoldo de Austria, segundo hijo de la emperatriz María Teresa, y la infanta María Luisa de Borbón eran los grandes duques de la Toscana.

VENECIA, 1770-1774

En Venecia, el joven recibió la protección del conde genovés Giacomo Durazzo, el embajador del Imperio a la Serenísima República. Durazzo había conocido al príncipe Kaunitz durante la firma del Tratado de Aquisgrán, que puso fin a la Guerra de Sucesión de Austria. Enviado como embajador de la República de Génova a la corte de Viena, Durazzo pronto abandonó la carrera diplomática y se dedicó a la música y a las artes. Kaunitz lo nombró director de los espectáculos de la corte y, junto con Johann Willibald von Gluck, protagonizó una de las épocas más brillantes de la historia de la música. Nombrado por el príncipe embajador del Imperio en Venecia, Durazzo se dedicaba a recopilar la obra del entonces medio olvidado Antonio Vivaldi. El mes de marzo de Carnaval de 1771 el conde y su esposa Ernestine recibieron la visita de un joven genio de la música, Wolfgang Amadeus Mozart.

La sede de la embajada era el Palazzo Loredan del Gran Canal, pero los condes habían adquirido una villa en tierra firme. En el Palazzo Durazzo de Mestre, el *ambasciatore* tenía la colección historiada de arte, compuesta de miles de dibujos y grabados. El 1772 los condes recibieron la visita del científico Ruggiero Giuseppe Boscovich, a quien asignaron la habitación del hermano pequeño del conde. El retrato del abad Girolamo Durazzo estaba colgado en la pared. En una carta (Leoncini 2012), Boscovich le decía que a su lado también colgaría pronto su retrato, los dos pintados por el estudiante protegido del conde (Leoncini 2012). Dirigido por su tutor, el joven mahonés quizás estudió en la Academia de Bellas artes, situada cerca de la plaza de San Marcos en el Fonteghetto de la Farina, y debió de tener como maestro algún artista barroco de renombre del momento.

El 12 de abril de 1774 el príncipe Kaunitz envió a la emperatriz María Teresa una muestra del trabajo de Calbó que le había enviado Durazzo (Novotny 1947): «*Je prends la liberté d'envoyer à votre Majesté l'ouvrage de Calbo (...), et qui est réellement au mieux, comme tout ce que fait ce jeune homme qui est plein de génie et de talents*». A la pregunta de Ramis, «*si ha fet alguna pintura qui haja merescut algun premi*», Calbó respondió que «*no m'he mai exposat a ningun concurs de premi. Los títols los vaig obtenir en vista de mos dissenys i lo any 1774 vaig ser honrat d'una medalla i una capsa de la mencionada M. I. Maria Teresa en gratificació de dos dissenyets* (Hernández Sanz 1912)». Además de la medalla de oro de la Emperatriz, el joven recibió una pensión de 600 florines anuales para continuar los estudios en Roma.

ROMA, 1774-1778

Pasqual Calbó llegó a la ciudad pontificia el 14 de julio de 1774 y se dirigió al Palazzo di Firenze, la residencia en Roma de los grandes duques de la Toscana. En palacio vivía Giovanni Francesco Brunati, el agente y archivero imperial ante la Santa Sede, a quien el príncipe Kaunitz había confiado la tutela del nuevo pensionado (Sintes 1987). Entre otras misivas, Calbó llevaba dos cartas del conde Durazzo y una carta de recomendación para el pintor vienés Anton von Maron, instalado entonces en la ciudad.

Dada la alta consideración del Príncipe, el agente imperial Brunati asignó al estudiante una habitación junto a la suya, para cuidarlo, pero también para poderlo tener vigilado, porque Kaunitz no quería que el pensionado se relacionara con los otros estipendiados del Imperio. Brunati le aconsejó que no entregara la carta de recomendación a Anton von Maron, no sólo porque era el director artístico, sino porque además el Príncipe quería que fuera Anton Raphael Mengs, y no su cuñado y discípulo Maron, el maestro de Calbó.

A pesar de que para los estudios del desnudo Kaunitz había pensado en la Accademia del Campidoglio, el cardenal de Bernis, entonces embajador de Francia ante la Santa Sede, intercedió con objeto de convencer al Príncipe de que el estudiante ingresara finalmente en la Accademia di Francia del Palazzo Mancini de la Via del Corso. El Palazzo de Coralis, la sede de la embajada de Francia en Roma, se encontraba al otro lado de la calle. Kaunitz prefería la Academia del Capitolio porque Mengs había sido allí profesor. Por otro lado, atribuía carencias de color a las obras del director de la Academia. Meses después, el pintor Joseph Marie Vien lo sustituyó. El nuevo director llegó desde París acompañado del flamante nuevo ganador del Premio de Roma, Jacques Louis David.

Calbó no pudo asistir al estudio de Mengs. El pintor había vuelto a la corte de Madrid. Después de barajar la posibilidad de que el retratista romano Pompeo Batoni fuera el maestro, el estudiante asistió finalmente al taller del pintor filósofo de Viterbo, Domenico Corvi. Corvi había recibido el encargo de pintar los frescos de multitud de iglesias y de los palacios de las familias romanas de más renombre: Barberini, Borghese, Doria Pamphilj. El maestro estaba ocupado en el *Ercole sedente* de su autorretrato, del que el estudiante haría una copia. En una carta de aquel verano dirigida al príncipe Kaunitz (Sintes 1987), Calbó le comentaba cómo era su vida diaria: «*due sono gli studi da me sin ora exercitati, la matina il nudo e il giorno le statue antiche nella Accademia di Francia*».

En ausencia de Mengs, Kaunitz encomendó al pensionado que realizara un dibujo coloreado en cinco piezas de los tres grandes frescos que el discípulo predilecto de Johann Joachim Winckelmann había realizado en Roma: la *Gloria di Sant'Eusebio* de la iglesia del Esquilino; *Il Parnaso*, de la Villa Albani; y la *Allegoria della Historia*, del palacio del Vaticano.

Alessandro Albani era un hombre ciego de ochenta años cuando en 1775 Calbó dibujó *El Parnaso*. El cardenal había pedido al arquitecto Carlo Marchionni que proyectase la inmensa villa de la Via Salaria y supo cómo hacerse con los servicios de Winckelmann, a quien contrató como secretario, bibliotecario y conservador de su colección de arte. A raíz de sus conocimientos del mundo griego y latín, su fascinación por las esculturas clásicas, por *Apolo de Belvedere*, el *Laocoonte* y el *Antínoo*, gracias a su participación en las excavaciones arqueológicas de Pompeya y Herculano y mediante sus estudios teóricos, Winckelmann se había convertido en el padre de la historia del arte y de la arqueología modernas y en el artífice de una nueva corriente estética, el Neoclasicismo. Wickelmann había intercedido ante el cardenal Albani para que Mengs pintara el fresco del techo de la *Sala Nobile*.

Un largo cónclave precedió la elección del papa Pío VI, que Calbó vivió junto al agente imperial para los asuntos religiosos ante la Santa Sede. Finalmente se obtuvo el permiso del cardenal Archinto, mayordomo del palacio del Vaticano, para que el pensionado pudiera dibujar la *Alegoría de la Historia* de la cámara de los Papiros. Aprovechando la ocasión, el joven curioso pidió permiso a la Sagrada Congregación del Índice (Andreu *et al.* 1986) para poder leer libros prohibidos por la Iglesia. Se le permitió consultar obras sobre política, filosofía, matemáticas, gramática, poesía, retórica, historia profana e historia eclesiástica de autores católicos, pero no se le autorizó la lectura sobre astrología, superstición u ocultismo ni la consulta de Maquiavelo ni de otros autores de libros que trataran asuntos profanos, obscenos o contra la religión.

La primera obra de Mengs en Roma había sido el fresco de la *Gloria de San Eusebio*. Cuando Calbó la tuvo dibujada a finales de 1777, hacía unos meses que el pintor de la corte había vuelto de Madrid, gravemente enfermo. Brunati todavía estuvo a tiempo de poder concertar una entrevista con el pintor, a fin de que examinara, del fresco original, el dibujo que había hecho el pensionado del Príncipe.

La condición de *pensionario pittore* privilegiado hacía difícil que Pasqual pudiese entablar verdaderas amistades con otros estudiantes de su entorno. Medio aislado, desde hacía meses intentaba crear, sin quizás mucho éxito, la obra de propia invención que le había encomendado el Príncipe. En cualquier caso, lo cierto es que, pocas semanas después de la entrevista con Mengs, se constató un cambio de actitud en el comportamiento de Calbó. El hasta entonces disciplinado estudiante mostró pocas normas de conducta y aplicación, hasta el punto que el tutor informó diligentemente al Príncipe, quien finalmente le hizo comunicar su voluntad de que se presentara en Viena aquel mismo otoño de 1778.

VIENA, 1778-1780

Apartados cada vez más de las decisiones del gobierno por el corregente del Imperio José II, tanto la Emperatriz como el Príncipe se dedicaban al fomento de la cultura y de las artes y a embellecer los jardines de sus palacios. Lejos del *Hofburg* de Viena, María Teresa había trasladado la residencia de la familia imperial al palacio de Schönbrunn. Ahora se trabajaba en las obras de la glorieta del cerro de los jardines posteriores, donde también se erigía la fuente de Neptuno y se colocaban las cuarenta y cuatro nuevas estatuas de mármol.

En uno de los pequeños aposentos del palacio de Schönbrunn, María Teresa y Kaunitz se habían reunido con Winckelmann cuando el historiador de arte se encontraba de viaje de vuelta hacia Roma. Además de entregarles un despacho del cardenal Albani, Winckelmann fue consultado sobre los proyectos que el Príncipe y la Emperatriz habían previsto realizar en Viena. Uno de estos proyectos era la fundación de la Academia de Bellas Artes Unificadas, cuyo patronazgo había asumido Kaunitz y de la que Maron había escrito el plan de estudios. El otro proyecto era la catalogación de la colección imperial de pintura y su ubicación definitiva en las salas del palacio de Belvedere. Para la catalogación de la colección imperial, Winckelmann había propuesto a su discípulo Christian von Mechel.

Kaunitz vivía en su palacio del arrabal de Mariahilfe, entre las murallas de Viena y el palacio de Schönbrunn. En ese momento, apenas hacía unos meses que se había acabado de remodelar la fachada oeste y de añadir las dos alas laterales, cuyos muros y techos de las habitaciones habían de ser decorados con pinturas al fresco. En el palacio de Mariahilfe, el Príncipe tenía su famosa colección de arte. Calbó copió en varias técnicas la pintura del *Bóreas raptando a Oritia* de Paul Rubens y dos de sus múltiples retratos, el óleo de Johann Nepomuk Steiner, probablemente a partir del grabado de Jacob Matthias Schmutzer, y la litografía de Pietro Antonio Pazzi.

Al llegar el calor, la corte se trasladó, como cada año, al real lugar de Laxenburg. A finales de agosto de 1779, Kaunitz escribió una carta a Calbó (Andreu *et al.* 1986), *Peintre à Vienne*, en que lo invitaba a pasar unas semanas a fin de que se distrajera de una «*afflizzione, passione di animo*» e «*hipocondria*» — decía— que le enturbiaba la mente y no lo dejaba trabajar. El 19 de octubre, cinco días antes de su vigesimoséptimo aniversario, el Príncipe lo nombró dibujante de la corte de la Galería Real e Imperial de Arte de Belvedere con un sueldo anual de 700 florines (Sintes 1987). El historiador del arte Christian von Mechel trabajaba en la catalogación de las obras.

A principios de 1780 el nuevo dibujante de la corte cobró los doscientos cuarenta y dos florines correspondientes al pago del último trimestre de su pensión, a la cual se añadió un florín por día trabajado (Sintes 1987). Con este dinero, Pasqual Calbó volvió a Maó. En noviembre de aquel año moriría la emperatriz María Teresa, no sin ver culminado el cerro del jardín del palacio de Schönbrunn con la *Gloriette*. El padre de Calbó también había muerto durante aquellos años.

MAÓ, 1780-1787

Desde que Menorca era codiciada por las potencias europeas occidentales como punto estratégico, político y militar, en el puerto de Maó se desarrollaba una intensa actividad comercial y en la ciudad había surgido una nueva clase social, la burguesía mercantil. Los nuevos ricos, algunos con patente de corso y otros instalados en la isla gracias a las nuevas políticas coloniales de inmigración, necesitaban naves más modernas para poder comerciar, se hacían construir y decorar los nuevos palacios, se proveían de obras de arte y se retrataban. En Maó, crecían los arrabales, los huertos y los jardines. Las Universidades encargaban retratos de los sucesivos monarcas y gobernadores; las iglesias, retablos, cuadros y pinturas murales; oficiales extranjeros, comerciantes italianos y viajeros británicos del *grand tour*, vistas panorámicas y todavía más retratos en pequeño formato.

Pasqual se reencontró emocionalmente con su familia a través del dibujo y la pintura. Retrató a su madre, a su hermano Joan, a su hermana Vicenta, a su cuñada Caterina y a la sobrina Lluïsa, con delicadeza e intimismo en los pasteles y con ejemplaridad moral en las telas al óleo. Junto con los autorretratos, los retratos familiares sirvieron de muestra de su genio y oficio a los ojos de las señoras y los prohombres de las pujantes familias mahonesas. Los recibía en el salón del piso principal, donde había pintado para la ocasión un falso techo de cenefas y guirnaldas en *trompe l'oeil*.

Aquel nuevo impulso no se vio truncado, de momento, con la llegada de las tropas españolas del duque de Crillon y del conde de Cifuentes, que esta vez asediaron las fuerzas británicas del gobernador James Murray en el castillo de San Felipe. Gracias al renombre adquirido por los encargos privados —las familias Poly, Seguí, Taltavull, Vidal, Valls...—, el pintor Calbó recibió el encargo de las Universidades de Maó y Ciutadella de retratar al nuevo gobernador conde de Cifuentes.

Mientras Calbó terminaba el esbozo coloreado para el retrato del nuevo gobernador, habían empezado a llegar por doquier estampas de lo que Mengs había pintado de Carlos III en Aranjuez, donde se habían establecido las condiciones de los Tratados de Versalles que reconocían finalmente la independencia de los Estados Unidos de América y la soberanía española de Menorca. Los tratados se habían firmado en el palacio del duque de Crillon de la Place de la Concorde de París. Carlos III hizo detonar con dinamita el castillo de San Felipe. Los astilleros de la isla Pinto del puerto de Maó se convirtieron en arsenal auxiliar del de Cartagena y el primer mercante menorquín pudo zarpar hacia las Indias.

AMÉRICA, 1787–1790

Pasqual Calbó se embarcó a finales de mayo de 1787 hacia el puerto de La Habana y llegó el 7 de agosto. Unos días más tarde se puso a dibujar algunas vistas de la ciudad. Pero mientras diseñaba la primera desde la otra orilla del puerto, los guardas de una aldea lo retuvieron y lo llevaron ante el gobernador porque, «*tenint jo l'aparença d'estranger, havia per força de donar alguna sospita de fer algun plànol de la ciutat*». A pesar de que el patrón de la nave con que se había embarcado intercedió en su favor, el gobernador lo arrestó. Después de dos días y una noche de arresto, finalmente lo liberó con la prohibición de no volver a dibujar.

Aun así, Calbó intentó establecerse: «*Vaig fer un memorial demanant llicència al governador per establir-me a l'Havana com a pintor retratista, figurista i qualsevol altra cosa justament permesa, però em feren de resposta que no era possible*». Entonces pensó en ordenarse fraile y ofrecer sus servicios al convento de Santo Domingo, pero exigía del prior un contrato por escrito, «*el qual havia de contenir a ser jo sols obligat en coses de pintura o que requerien disseny o gust de dibuix, per servei de l'església i del convent*». La comunidad religiosa no aceptó la escritura, por lo tanto «*em som resolt de passar a Nova Orleans*».

En la carta que escribió a su hermano Joan (Andreu *et al.* 1986), Calbó le decía que el trabajo que había hecho en La Habana «*consisteix en alguns borradors de figures vestides a la moda d'esta ciutat*». A pesar de las desgracias, Calbó encontró momentos para plasmar imágenes de la vida festiva caribeña y de sus vendedores de pelucas, que se empolvaban y se comerciaban en grandes cantidades para satisfacer los aristocráticos gustos capilares de los colonizadores europeos, ante los ojos admirados de los esclavos negros y criollos.

MAÓ, 1790–1817

> «—*Retirat a Maó, què ha ensenyat?*
> »—Al principi vaig exercitar la pintura sols a temporades per causa de la mia poca salut i enseguida he ensenyat Disseny, Geometria pràctica i Arquitectura civil (Hernández Sanz 1912).»

Al Llegar de América, Calbó se enteró de la muerte reciente de Giuseppe Chiesa y de su mujer. Su hermana Vicenta murió poco tiempo después. El rey Carlos III también había fallecido. Francisco II de Austria, en cambio, lucía la corona imperial desde la muerte de su tío José II y la de su padre Leopoldo II, el antiguo gran duque del maestro toscano. La peluca de su hermana María Antonieta rodó, descabezada por la guillotina.

Mientras los personajes del *grand tour* del pintor Calbó iban muriendo, el aventurero se estableció definitivamente en la casa familiar de la calle de S'Arravaleta. Los miembros de

las familias mahonesas que se hacían retratar le encargaron también la decoración de los techos de sus palacios. En el salón de la casa de Antoni Vidal de la calle de Sant Cristòfol (Isabel II) que conducía al convento de Sant Francesc, representó con cenefas y rodeadas de *putti* las alegorías de la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, las Matemáticas, la Astronomía, la Música, la Literatura y la Agricultura.

Antes del cambio de siglo, el pintor abrió un estudio para enseñar dibujo, geometría práctica y arquitectural civil a los jóvenes menestrales, con la misma finalidad que después tuvieron sus tratados didácticos (Hernández Sanz 1912). En cuanto a la geometría, porque «*no hi ha quasi ofici en el que el menestral mediant los seus treballs no emprenga operacions que la geometria faciliti*». Las enseñanzas de arquitectura civil se dirigían «*a los menestrals poc opulents i mediocrement instruïts qui amb dificultat poden comprendre les obres de los millors llibres d'este art*».

De los oficios y de la vida cotidiana de aquellos jóvenes, Calbó hizo una gran cantidad de dibujos y acuarelas durante sus salidas al aire libre: mujeres hilando, encalando, haciendo queso, en la matanza del cerdo, llevando bizcochos al horno o con capazos de pan, fruta y verdura, mujeres endomingadas y mujeres buscándose las pulgas; peones y picapedreros, labradores labrando, batiendo, pesando y prensando uva, pescadores pregonando la mercancía, mariscadores, jueces y maceros. En el dibujo de los jugadores de cartas, aparecía el maestro presidiendo la mesa y sereno en un ambiente cotidiano después de una vida azarosa.

El Tratado de Amiens cerró el último periodo de tres años de dominio británico sobre Menorca durante las guerras napoleónicas de Lord Nelson. Se volvía a repetir una escena que ya se había convertido en habitual. Ahora era el general Claphone quien cedía la isla al capitán general Miquel de Vives Feliu. Mientras en París Jacques Louis David coronaba el emperador Napoleón en su pintura, Calbó volvió idealmente al continente y tomo de la mitología griega el motivo del rapto: el rapto de Europa en el falso techo de la casa de la calle de Deià y el rapto de Oritia de Rubens en uno de los tres falsos techos de los aposentos principales de la casa que la familia de los Ladico poseía en la plaza del Príncipe.

Calbó pasó muchos ratos escribiendo y dibujando las figuras para ilustrar sus diecisiete tratados científicos, que había pensado imprimir y publicar. Mientras, los tenía guardados en un cajón de la cómoda (Hernández Sanz 1925) en la alcoba de su estudio, donde también había guardado cartas, salvoconductos y pasaportes, apuntes tomados durante sus viajes, vistas de la isla, del puerto y del castillo de San Felipe, esbozos de cuadros y retablos, diseños de mobiliario y otros dibujos, grabados, pasteles y acuarelas propias y de otros autores que formaban parte de su colección. En las paredes del primer piso, entre retratos familiares, sibilas y heroidas, colgaba el óleo de la *Festa en el riu Pla*, durante la que una multitud de mahoneses celebraba el Carnaval en la otra orilla del puerto.

Calbó sufrió una parálisis sobrevenida de las dos manos que le impidió poder dibujar y pintar durante los últimos años. A su alrededor, los acontecimientos de la vida familiar se iban sucediendo de forma continuada: la boda de su sobrina Lluïsa y del sobrino Lluís y los nacimientos de Eulàlia, Miquel, Vicenta, Bartomeu y Guillem. Nadie se esperaba su repentina muerte. Hacía poco tiempo había que recibido la visita de Joan Ramis en su estudio. El pintor Calbó murió en su cama salomónica de damasco carmesí. Entre sus obras religiosas, aparecía el retablo de la capilla de la finca de S'Aranjassa, lugar donde la gente del pueblo de Es Mercadal iba en peregrinaje a pedir a la Virgen María, a Santa Eulalia y a los demás santos que lloviera.

1. SINTES supone el origen aragonés del padre de Pasqual Calbó a raíz de la llegada a Menorca de una familia aragonesa con el mismo linaje, con la que no se establece el parentesco. Por otro lado, el apellido Calbó existe en tierras catalanas peninsulares desde antes de la conquista de la isla.

SISTEMATIZACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DE PASQUAL CALBÓ

GUILLEM SINTES ESPASA

Han pasado muchos de años desde que Hernández Sanz le dedicó una serie de artículos en la *Revista de Menorca* (1912 y 1925); artículos que daban a conocer al pintor y su obra, tanto pictórica como didáctica. Este conocimiento tuvo como resultado tres exposiciones: «Exposición de Dibujos y Pinturas del!!br0ken!! XVIII» (1942), «Exposición monográfica sobre el Puerto de Maó» (1956) y «Exposición monográfica sobre la Mujer Menorquina» (1959) donde Calbó estuvo muy presente. Por otro lado, menos años han pasado desde la publicación del magnífico artículo de Alexandre Cirici i Pellicer en la revista *Serra d'Or* (1964) titulado: «Pasqual Calbó, pintor setcentista menorquí», que sin duda marcará las pautas para la investigación y el análisis de su obra.

Después de estos trabajos, también se ha publicado, casi en el mismo momento, una memoria de licenciatura titulada *Pascual Calbo Caldés. Un pintor menorquín en la Europa Ilustrada* (1986) de Maria Sintes y de Olivar, además del catálogo de la exposición del año 1986 «Pasqual Calbó, la pintura cosmopolita del s. XVIII», de Cristina Andreu Adame, A. Hernández Gómez y G. Sintes Espasa. Más recientemente, aparte de varios artículos en prensa de mayor o menor entidad, mencionaríamos el análisis de su obra incorporado en la *Enciclopèdia de Menorca* en 2004.

Si quisiéramos dar un hilo conductor a todos los artículos y estudios que se han mencionado para analizar y estudiar la figura de este pintor, coincidiríamos en que Calbó fue un típico representante del momento histórico que va desde la Ilustración («*Aufklärung*», según Cirici) hasta el prerromanticismo. Su posición ante la vida mostró la duplicidad que encontramos en tantos de sus contemporáneos, entroncados en la puridad clásica por convencimiento pero forzosamente románticos en su mundo personal. Posición que observamos en detalles que se han podido estudiar en su biografía. Otro aspecto que conviene clarificar es que se trata de un pintor irregular, cuyas virtudes y defectos se encuentran dispersos y a la vez coexisten en cada uno de los temas y técnicas con los que trabaja, hasta llegar a ser un gran dominador de la técnica, un excelente dibujante y un maestro del óleo.

Hemos querido dividir la obra y temática de Pasqual Calbó en cinco grandes apartados: el primero englobaría su importante etapa de formación (1770-1778); el segundo su experiencia como dibujante de la corte de Viena (1778-1780); seguido de su primer retorno a Menorca (1780-1787); la etapa que se ha denominado el «exotismo americano» (1787-1790); y para acabar, su regreso definitivo a la isla (1790-1812), caracterizado por la ruptura con la norma neoclásica, por el trabajo docente y por la pintura decorativa. Sus últimos años fueron de inactividad debido a la enfermedad que acabó con su defunción en 1817.

ETAPA DE FORMACIÓN (1770-1778)

Se ha visto en el apartado biográfico que desde joven Calbó había frecuentado el taller de pintura que Giuseppe Chiesa tenía abierto en Maó, donde vivía, en el Camí Vell de Gràcia (A.H.M., F-27). El maestro, conocedor de las grandes aptitudes artísticas de su alumno, aconsejó a su familia enviarlo a Italia a hacer el *grand tour* para aprender las fuentes del arte en boga de la época y poder, así, continuar con su formación académica.

Dejó la isla alrededor del 16 de febrero del año 1770, cuando el gobernador de Menorca Johnston le entregaba un pasaporte a su favor como súbdito de Su Majestad Británica. Cuando se embarcó hacia Génova, Calbó tenía 17 años. Llegados a este punto nos podemos preguntar, ¿qué aprendió Calbó de su primer maestro? Sin duda la minuciosidad y la objetividad en el retrato, y el gusto y la fidelidad en la representación de la indumentaria. No es extraño que su destino fuera Venecia, porque fue allí donde Chiesa había perfeccionado y mejorado su técnica antes de partir hacia Nápoles para continuar con su aprendizaje.

La pintura en Venecia de la época viene marcada por dos tendencias claramente enfrentadas: una, la conservadora, que trataba de buscar ejemplos en el arte veneciano del Renacimiento dejando de lado el Barroco; la otra estaba interesada en servir a una clientela fácil, sobre la que se había volcado el gusto contemporáneo; esto sin dejar de lado los seguidores de las escenas de género de Pietro Longhi (1702-1785), atentos siempre a captar el ambiente y la fisonomía de una sociedad que estaba a punto de desintegrarse.

En esta etapa veneciana de cuatro años, Calbó disfrutó de la protección del mecenas de las artes y embajador del Imperio austríaco Giacomo Durazzo. Desconocemos cómo pudo establecer contacto con él –puede que tuviera una carta de recomendación de su maestro, puesto que, no podemos olvidar que Chiesa era vicecónsul de la Toscana en Menorca y en aquel tiempo tanto la Toscana como Venecia estaban gobernadas por la misma familia reinante. En cualquier caso, gracias a su mediación, pudo entrar a estudiar a la Academia de Bellas Artes veneciana compuesta en esa época por treinta y seis profesores, entre los que cada año se escogían cuatro para impartir las enseñanzas de figura, retrato, paisaje y escultura; también, dos años antes de que entrase Calbó, había aumentado la oferta de las enseñanzas referentes al estudio de la perspectiva y la arquitectura. Allí conoce la obra de los artistas venecianos vinculados a las tendencias conservadoras de la pintura del momento: los discípulos de Tiepolo (1696-1770) y Guardi (1712-1793) maestros de las grandes composiciones, de las figuras de temática religiosa, histórica y mitológica. Otros como Rosalba Carriera (1675-1757) y Alessandro Longhi (1733-1813) eran los maestros del género del retrato. Sin olvidar los vedutistas como Luca Carlevarijs (1663-1730), Antonio Canal (1697-1768), Francesco Guardi (1712-1793) y Bernardo Bellotto (1721-1780). Calbó trasladó a las perspectivas del puerto de Maó –y especialmente a las representadas en la *Festa en el Riu Pla*– las perspectivas y el tratamiento que estos artistas habían hecho de los canales de Venecia. Sabemos que, aparte de conocer y estudiar la obra de estos maestros venecianos, también la copió: tenemos constancia de la copia de al menos una obra de Tiepolo (*Agaar en el desierto*) que en 1925 estaba en manos de la familia del pintor, y que actualmente está desaparecida.

También sabemos que durante su estancia veneciana pinta un retrato del abad Girolamo Durazzo, hermano del embajador tutor Giacomo –se hace un grabado de la mano de Francesco Guascone a partir del óleo de en Calbó (Leoncini 2012: 24)– y muy probablemente también retrata al científico raguseo Ruggiero Giuseppe Boscovich, el compositor Johann Willibald von Gluck y el dramaturgo y libretista Pietro Metastasio.

En un documento único (colección Tomàs Vidal Bendito), una especie de cuestionario que le dirigió Joan Ramis i Ramis a Calbó un poco antes de morir este último y que le servirá a Ramis para redactar la entrada en lo referente a Calbó en su libro *Varones Ilustres de Menorca* (Maó, 1817), responde el pintor, a la pregunta sobre si ha creado alguna pintura que haya merecido un premio: «No me he may exposat a ningun concurs de premi. Los antedits títols los vatx obtenir en vista de mos diseñs. Y lo any 1774 vatx ser honrat amb una medalla y una capsa de la mencionada M.I. Maria Teresa, en gratificació de dos diseñets» [«Nunca me he expuesto a ningún concurso de premios. Los títulos que he mencionado los obtuve en vista de mis diseños. Y en 1774 se me honró con una medalla y una caja de la mencionada M.I María

Teresa, en gratificación por los pequeños diseños»]. El envío por parte de Durazzo a la corte de Viena de dos diseños de los que desconocemos la temática, supuso para Calbó, además de la gratificación mencionada, la concesión de una beca de seiscientos florines para continuar sus estudios en Roma. A partir de este momento contó con la protección y estimación del canciller príncipe Kaunitz de Rietberg que, tal como acostumbraba a hacer con los pensionados del Imperio, quiso dirigir su formación artística desde Viena.

Por aquel entonces Roma todavía era el centro de las ideas artísticas, pero los grandes encargos de las iglesias, los cardenales y los pontífices habían disminuido. A partir de ese momento, los encargos de estos prohombres coexisten con los de una clientela especialmente significativa, con un considerable poder adquisitivo, comitentes que se convierten en auténticos inversores en obras de arte. Serán estos, extranjeros y burgueses, residentes y visitantes, los que fomenten el pequeño y mediano encargo: desde el retrato al cuadro de historia, pasando por el paisaje o la visión arqueológica sin dejar de lado la copia de los grandes maestros. El coleccionismo extranjero, fomentado por los viajeros que viven deleitándose en Roma, necesita un tipo de pintura de pequeño formato fácilmente transportable y que, a la vez, vaya en consonancia con precios reducidos. El camino del Neoclasicismo lo recorrerán de forma vertiginosa artistas como Mengs (1728-1779) de la mano de Winckelmann (1717-1768), sin olvidar a Batoni (1708-1787), el verdadero y único director de escena en Roma. Sus retratos, tanto de Mengs como de Batoni, serán tan solicitados por los visitantes como las *vedutas* arqueológicas del piacentino Giovanni Panini (1691-1765) o los paisajes arcádicos teñidos de melancolía de Andrea Locatelli (1695-1741). El año 1761 marca el final de una época y Winckelmann, como buen teórico, se apresuró a proclamar que Mengs llegaba para salvar el arte moderno (concluye *El Parnaso* de Villa Albani, que marca el «nacimiento» del Neoclasicismo). Batoni todavía se resiste a perder su influencia y solo faltarán veintitrés años para que David (1748-1825) pinte *su Juramento de los Horacios*, mientras el joven Cades (1750-1799) abrirá las esperanzas del arte romántico.

La llegada de Calbó a Roma, el 14 de julio de 1774, coincidió con este estallido de clasicismo en el que Mengs era una de las figuras líderes, hecho que animó a su protector que quería iniciar al joven pensionado hacia estos idearios. El príncipe Kaunitz había dado instrucciones claras y precisas al agente imperial Brunati referidas tanto a los estudios como a la estancia de Calbó. De hecho, se alojó en el Palacio de Florencia de Roma, su propia residencia, junto con los otros pensionados pero separado de éstos en los estudios; además, quería que fuera discípulo del pintor Anton Rafael Mengs. Pero ante la imposibilidad de su maestría –Mengs había sido solicitado por la corte de España– el agente imperial, como alternativa, propuso que fuera discípulo de Pompeo Batoni. Esta vez el deseo tampoco pudo ser cumplido y fue otro artista instalado en Roma, Domenico Corvi (1721-1803), quien a propuesta también de su tutor, a pesar del disgusto inicial de Kaunitz, le hizo de maestro.

En una carta (Sintes y de Olivar 1987: 89) que dirige Brunati a Kaunitz el 10 de agosto, afirma que si se le puede reprochar una carencia a Corvi sería el hecho de «non essere troppo felice nel colorito» y propone que Calbó perfeccione primero el dibujo en el taller de Corvi y después aprenda la «vivezza del colorito» copiando y estudiando las pinturas de Rafael, Guido Renio, Correggio, Tiziano, Van Dyck, Rubens, Poussin y, sobre todo, las obras de Mengs, tal como insistía el Príncipe. Una vez conociera las técnicas del dibujo recibidas por Corvi, Brunati proponía, también, que Calbó aprendiera a mezclar colores en la escuela de pintura de Pompeo Batoni. En una carta dirigida por Calbó a Kaunitz tres días más tarde (Sintes y de Olivar 1987: 91), el pensionado afirmaba que dos eran las tareas a las que se aplicaba cada día: «La matina il nudo e il giorno le statue antiche dell'Accademia di Francia».

De otra carta del 31 de agosto (Sintes y de Olivar 1987: 91) dirigida por Brunati a Kaunitz, se vuelve a hacer alusión a Calbó cuando se indica que «continua ad applicarsi al disegno sopra el antico» y que el maestro Corvi lo considera capacitado para poder copiar la pintura de Rafael y de Miquel Ángel en el Vaticano. Para poder dibujar las pinturas de estos grandes maestros, Brunati había solicitado la correspondiente autorización al monseñor Giovanni Archinto, mayordomo de los palacios del Vaticano.

La devoción de Kaunitz por Mengs era tal que el primer trabajo que encargó a Calbó fue la copia del fresco que había pintado en 1761 en la Villa Albani, *El Parnaso* —pintura que como se ha indicado, marcaba el inicio del movimiento neoclásico. Tuvo que interrumpir el trabajo por las inclemencias del invierno romano, y, mientras esperaba una mejora climatológica, tal como informó Brunati, hizo una copia de la *Madonna* de Domenico Corvi. Finalmente, *El Parnaso* de Villa Albani pudo ser acabado y enviado a Viena la primavera de 1775.

El verano de este mismo año, Calbó hizo diferentes dibujos de la Fontana di Trevi que también fueron enviados a principios de septiembre. Aun otro encargo que recibió fue la copia de la *Alegoría de la Historia*, otro trabajo de Mengs, que empezó el mes de octubre del año 1774 y acabó a finales de febrero de 1776. Calbó realizó cinco reproducciones, además del diseño de la arquitectura de la cámara, por propia iniciativa. Las copias llegaron a Viena el mes de abril de 1776 y fueron recibidas por Kaunitz con total satisfacción. Desconocemos si todavía se conservan.

De este periodo de formación se han localizado en Menorca: un dibujo que se conserva en Ca n'Oliver, es un estudio de cabeza humana que recuerda a un dibujo de Bartolomeo Passerotti (1529-1592) (cat. 5); el cuadro al óleo sobre plancha de la *Sibila Pérsica* copia del Domenichino (cat. 10); sin olvidarnos de las piezas conservadas en el Museu de Menorca: el aguatinta que representa las Sibilas, copia del luneto llamado *De las Sibilas y Profetas* de la capilla Chigi (1511) en la iglesia de Santa Maria Della Pace de Roma, obra de Rafael Sanzio (cat. 9); la copia del *Sagrado Corazón de Jesús*, obra de Pompeo Batoni, cuyo original se encuentra en la iglesia del Gesú de Roma (cat. 11); y una *veduta* arqueológica, a la acuarela, que recuerda a los trabajos de Giovanni Panini (cat. 13); también se conservan dos ejemplares que podemos encontrar en la colección Pons Olives: un dibujo a lápiz de un estudio de una cabeza humana firmada en Roma en 1776 y que recuerda a la cabeza de San Pedro, personaje que se encuentra al lado derecho del altar en la composición *Disputa del SS.MM. Sacramento* ubicada en la Stanza della Segnatura y firmada por Rafael Sanzio (cat. 6). En la misma colección, encontramos un paisaje agradablemente arcádico, una acuarela que recuerda a las obras de Andrea Locatelli (cat. 12). También de esta época serían dos autorretratos del pintor, un dibujo conservado en Ca n'Oliver (cat. 1) y el que lleva como título *Autorretrato* del Museo de Menorca realizado al óleo sobre plancha de hierro estañada. Ambos son de concepción muy pura en los contornos y modelado, ricos en expresión y muy parecidos a ciertos estudios y autorretratos de Mengs (cat. 8). También, el camafeo con el autorretrato del pintor (colección Consell Insular de Menorca), óleo sobre marfil, que iba envuelto en un papel que pone «Retrato de Pasqual Calbó de edad de 22 anys...» En su reverso, de plata, se ven grabadas con letras capitales: P*C (cat. 2).

Volviendo a Roma, en una carta posterior se comunica la recepción de otra *Sibila* y de la *Herodías*, las dos de Domenichino. Una vez recibidas estas obras, Kaunitz propuso que se llevara a cabo otra copia de un trabajo de Mengs en Roma: el fresco de la *Gloria de San Eusebio* en la iglesia del mismo nombre. El dibujo de esta composición, según informaba Brunati, se terminó el mes de noviembre del año 1777 y antes de enviarlo a Viena, Brunati quiso dar una sorpresa a Calbó dándole la oportunidad de poder mostrarle su copia al autor del original. Mengs había vuelto a Roma, muy derrotado de su estancia en Madrid, y cuando vio el trabajo que había hecho Calbó, lo alabó diciendo que le recordaba a sus propias pinturas de veinte años atrás; agradeció la atención que habían tenido con su persona y quiso que transmitieran su admiración al Príncipe. La copia de la *Caza de Diana* del Domenichino, terminada después del dibujo de la obra de Mengs, fue enviada a Viena el verano de 1778.

Las características de la formación de la etapa romana de Calbó no tienen nada de extraordinario, pero sí que sirvieron, al igual que su etapa veneciana, para descubrir el genio y el gran talento que tenía como dibujante y pintor; era un artista en formación, por tanto, tenía que continuar y perfeccionar los estudios. El príncipe Kaunitz había hecho todo lo posible para que la formación romana de su protegido fuera neoclásica, como lo demostraban sus instrucciones académicas y los encargos que le hacía. Así, la condición particular de su aprendizaje, con una formación innovadora en comparación con la del resto de los pensionados, era mucho más estricta y controlada que la de sus compañeros, lo que le imposibilitaba realizar trabajos de su propia creación. Este hecho provocó que Calbó no tuviera muchos amigos en la ciudad. Una de las pocas amistades de las que pudo disfrutar fue la del menorquín Francisco Seguí Valls (1752-1819), hijo mayor del incombustible Francisco Seguí Sintes, asesor de la Real Gobernación, que en 1776 se encontraba en Roma –tenía veinticinco años, los mismos que Calbó, y estaba casado con la hija segunda de su maestro menorquín Chiesa, Margarita. Pero la partida forzada de sus amigos incrementó el aislamiento personal del pensionado menorquín, lo que motivó un cambio de actitud, quizás también influenciado por la entrevista con Mengs. Es decir, el hasta entonces trabajador y disciplinado aprendiz, manifestaba, según palabras de Brunati a Kaunitz (Sintes y de Olivar 1987: 98): «poca regla en su conducta y menos aún en su aplicación». Una vez pasado el verano, Calbó fue instado para que se preparara para partir hacia Viena.

DIBUJANTE DE LA CORTE DE VIENA (1778-1780)

La llegada a Viena supone un periodo extraño de casi un año, del que no tenemos muchas noticias. Sí se puede datar en este periodo la copia a la acuarela del cuadro de Rubens *Bóreas raptando a Oritía*, cuadro que formaba parte de la colección particular del príncipe Kaunitz –existe una acuarela de este cuadro en la colección Jerònima Taltavull (cat. 15). Este hecho nos reafirma que tal vez Calbó era huésped del Príncipe o que visitaba muy a menudo el palacio de Mariahilfe, porque se conoce el encargo de copiar al óleo dos de los retratos del Príncipe que se encontraban en el palacio, uno era el óleo de Johan Nepomuk Steiner y el otro, una litografía de Pietro Antonio Pazzi.

Hasta el mes de octubre de 1779, no se presentó el conde Rosemberg, jefe de la Tesorería Real, con la solicitud del plácet de la Emperatriz para nombramiento de Pasqual Calbó como dibujante de la corte, con un sueldo de setecientos florines y derecho a habitación en el Palacio de Belvedere. Se ha creído que en esta época llevó a cabo retratos de la familia imperial y de algunos nobles cortesanos aunque no se ha podido comprobar; tal vez de esta época —aunque podrían ser de su etapa veneciana— son el pequeño cuadro de la colección Seguí de Vidal *La Emperatriz María Teresa con el retrato del pintor* en óleo sobre plancha de cobre (cat. 14) y el óleo sobre tela de la antigua colección de Mª Rosa Codina que representa una cortesana –hoy desaparecido.

La principal conclusión a destacar, tanto de su etapa veneciana como de la romana y de su estancia en la corte, es que Calbó vivió los inicios del proyecto coleccionista: primero el de Durazzo en Venecia y después el de Albertina en Venecia. El método de trabajo para la formación de las dos colecciones de grabados era el mismo: la recogida de grabados preexistentes y el dibujo de pinturas para que fueran grabadas con posterioridad. El coleccionismo fue la razón principal por la que el Príncipe encargó a Calbó la copia de cuadros de los grandes maestros o las copias de los frescos de Mengs (*El Parnaso, La Gloria de San Eusebio* o *La Alegoría de la Historia*). De hecho, se pretendía tener un conocimiento enciclopédico, una historia general de la pintura, a partir de copias y grabados. Las colecciones estaban dispuestas siguiendo los mismos criterios que se siguieron para la colección de la Galería Imperial de Belvedere (obras ordenadas cronológicamente, por autores y por escuelas), catalogada por Christian von Mechel (1781), proyecto que supervisó Kaunitz personalmente.

Pero está claro que estos métodos de trabajo anulaban su evolución natural como pintor y expresó su deseo de abandonar la corte. El príncipe Kaunitz le escribió una carta en tono paternal invitándolo a pasar a la residencia de Laxemburg, aunque no lo llegó a convencer. Solicitó poder volver a su tierra y obtuvo la confirmación mediante un salvoconducto el mes de marzo de 1780. Sabemos que el mes de junio el pintor ya se encontraba en Menorca gracias a una carta escrita desde Alaior de su amigo el doctor Sastre.

MENORCA 1780-1787. PRIMERA ÉPOCA

Cuando Calbó llegó a Menorca tenía 28 años; la isla continuaba ocupada por los ingleses, su primer maestro vivía todavía en Maó –tenía sesenta años– y seguramente retomaron el contacto y debatieron sobre pintura. También le servirá estar entre amigos para poder huir de las sensaciones que lo habían apartado, en cierto modo, del gusto por la pintura. Y será a partir de ese momento que podremos notar una evolución en sus diseños: si en su periodo de aprendizaje se forma, y en cierto modo triunfa, dentro de la dirección del clasicismo normativo, el Neoclasicismo que lo seguirá será mucho más exigente en el despojo, la severidad y la purificación de las formas. El clasicismo que aplica Calbó, como el de Mengs, no tiene la rigidez pulcra de un David, por ejemplo, y, en cambio, aparecen a menudo las formas redondeadas y volutas que perpetúan la pompa barroca que corresponden a lo que se suele denominar «estilo Luis XVI».

Todavía siguiendo los criterios estudiados de la teatralidad y la suntuosidad del clasicismo normativo, pinta los dos grandes cuadros al óleo (colección Consell Insular de Menorca –cat. 16 y 19) de la serie de retratos familiares, interesantísimos también gracias a que se conservan los esbozos al pastel de los personajes que aparecen retratados (cat. 17, 18, 20, 21 y 22). En cambio, si analizamos la espléndida serie de retratos de la familia Seguí Poly, la captación de la personalidad que hace de los personajes retratados, el gusto y minuciosidad por la indumentaria, hacen que todas sean piezas de gran interés: *Retrato de Llorenç Poly* (cat. 25), *Retrato de Eulàlia Poly i Taltavull* (cat. 26), *Retrato de Francesc Seguí Sintes* (cat. 30) (todos en depósito al Museu de Menorca), *Retrato de Àngela Seguí i Poly* (cat. 27), *Retrato de Gabriel Seguí i Valls* o el *Retrato de Antoni Seguí i Valls* (colecciones particulares). Son ejemplos muy vivos de retratos plenamente neoclásicos. Iguales que los anteriores, aunque mucho más severos, son el retrato de su amigo y Comendador de los Canónigos Regulares de la Orden de San Antonio Rev. Jaume Llambias, o el *Retrato de D. Antoni Vidal i Seguí* –pintado en 1798 (cat. 43). En todos los casos, los modelos presentan un sistema de convenciones donde los gestos, los accesorios y los objetos representados siguen un esquema determinado, cargados de un fuerte componente simbólico, identificados con los personajes. La composición de estos retratos pretende presentar el modelo de una forma determinada, generalmente favorable a los ojos del espectador y, por eso, se sirven de las mejores vestimentas. Un paso adelante en el tratamiento de este género son los dos retratos de los hermanos Francesc y Antònia Paulí y Soliveret (colección Pons Olives), retratados en 1781, en los que se abandona la severidad de la ideología neoclásica para anunciar un nuevo estilo (cat. 28 y 29).

Cuando trata el retrato oficial, Calbó sigue las pautas usuales en este tipo de representaciones, acaso también impuestas por el encargo. Un ejemplo es el *Retrato del Conde de Cifuentes* o las diferentes copias del mismo personaje que se encuentran en diferentes colecciones.

ETAPA DEL EXOTISMO AMERICANO (1787-1790)

El mes de junio de 1787, no sabemos muy bien por qué —podemos suponer que tendría la necesidad de buscar nuevas fuentes de inspiración—, Pasqual Calbó deja Menorca. Este período de sólo tres años coincide con el abandono del estilo desarrollado en períodos anteriores y decide establecerse en La Habana como paisajista. Pero una serie de contratiempos, que se han visto en su biografía, lo llevaron a Nueva Orleans, primero, y a Santo Domingo, más tarde. Los documentos nos dicen que durante estas estancias estaba al servicio del rey de Francia, sin especificar en qué consistía este servicio y cómo había conseguido acceder a él.

De esta etapa hay que mencionar los cuadros *Baile de negros* —dos versiones, una de ellas al óleo y el otro al gouache (colección Montañés, cat. 36 y 37); *El vendedor de pelucas en Santo Domingo* (colección Museu de Menorca, cat. 32), y un tercer cuadro no localizado titulado *Peluquería de negros*. Estas pinturas, aparte de ser de una gran belleza, representan un importante avance en su obra, aproximándose al exotismo americano que triunfaría en Europa un siglo más tarde. En este sentido, Alexandre Cirici afirma que estas pinturas son, por la fecha: «obras extraordinariamente avanzadas a su tiempo, presagio del paisajismo que apenas empezaba en Inglaterra con Old Crome (diecisiete años más joven que él). Por lo tanto, éste sólo tenía una veintena de años cuando Calbó ya trabajaba en América, como prefiguración mucho más avanzada todavía del futuro exotismo americano cuya puerta abriría la literatura de Chateubriand (...)».

EL REGRESO A MENORCA (1790-1812)

El año 1790 marcó el regreso definitivo del pintor a la isla de Menorca. De esta época, destaca una serie muy interesante de dibujos a pluma sobre los oficios de la época por ser de gran interés etnográfico –pesando uva, prensando uva, mariscadores, la siega, picapedreros, albañiles, etcétera–, que tuvo un éxito extraordinario como lo demuestra el hecho de que se hicieron copias coloreadas, difundidas a través de cartillas ilustradas durante el siglo XIX (cat. 38-42).

No podemos olvidar de otros cuadros de temática costumbrista, entre los que destaca el óleo con su correspondiente esbozo de *Festa en el riu Pla* (a partir del año 1796), que nos presenta una fiesta popular de los últimos días de Carnaval con gente que come y bebe, músicos que tocan guitarras y bandurrias, bailarines de fandango y gente que desembarca, todo ello con la fachada de la ciudad de Maó entre neblinas. A pesar de que es una fiesta, el cuadro no nos transmite sensación de alegría, sino más bien de una cierta melancolía, como muchas escenas galantes de principios de siglo XVIII (cat. 45).

También de esta época es la magnífica acuarela *Los jugadores de cartas* que nos muestra un grupo de jugadores alrededor de una mesa, hablando y jugando a cartas, donde se destaca la luz de un candil, detalle bastante significativo por la sabiduría que representa. Hernández Sanz en su artículo del año 1925 quiso ver representado al propio pintor como «la figura que se encuentra más cerca de la luz» (cat. 41).

También de este periodo data la recopilación de los tratados que había utilizado para sus estudios y que, tal como él indica, iban dirigidos en gran medida a los menestrales menorquines y a su formación. El análisis de esta obra se puede ver en el apartado correspondiente del catálogo.

Otro tipo de pintura que desarrolla es la pintura de gran formato, entre la que destacaríamos: el retablo para la capilla de S'Aranjassa (colección Ateneu de Maó) y la pintura decorativa. El retablo de esta capilla privada debió de realizarlo entre los años 1793 y 1794, y fue encargada por la familia del negociante Llorenç Poly (cat. 46).

La pintura decorativa se diseña para los techos de las salas principales de algunas casas de la burguesía mercantil de Maó, que verá su esplendor, tanto económico como social, desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX. La técnica de la escenografía estudiada por Calbó en su etapa romana y el hecho de haber copiado este tipo de decoraciones, aunque al fresco, lo ayudaron mucho en estos trabajos. Los motivos son diversos: desde la simple decoración geométrica vegetal con guirnaldas clásicas (casa familiar del pintor, S'Arravaleta, 29 [49]) a otros de representación más compleja, como, por ejemplo, la exaltación de las ciencias y de las artes como elementos inseparables del ser humano o la incorporación plástica de pasajes escritos por autores clásicos, siguiendo un ideario marcado por las ideas enciclopedistas francesas. Ejemplo de este ideario son las representaciones de las cenefas del salón de la casa número 21 de la calle de Isabel II (cat. 48-52), llevadas a cabo a partir del año 1795 y realizadas en grisalla, con el siguiente orden de representación: en la parte norte (de izquierda a derecha), la *Escultura*, la *Pintura* y la *Arquitectura*; en la parte sur (siguiendo el mismo orden), la *Astronomía*, la *Música* y la *Literatura*; en la parte este, las *Matemáticas*; y al oeste, la *Agricultura*.

Otro ejemplo es la casa número 9 de la plaza del Príncipe, trabajo desarrollado hacia el año 1809. Calbó decora tres habitaciones con pinturas al óleo: la primera con una representación de la diosa Juno y el dios Eolo, donde escenifica un pasaje de *La Eneida* de Virgilio (cat. 54); en la segunda habitación figura una alegoría en la que confluyen diferentes dioses del Panteón clásico identificada con la elección que tiene que hacer el hombre entre la sabiduría que aportan las artes y el poder y la riqueza (cat. 56); y la tercera habitación aparece decorada con un tema suficientemente conocido por el pintor, *Bóreas raptando a Oritía* (cat. 55), tema explicado por Ovidio en *Las Metamorfosis* y que, como se ha dicho, copió por primera vez del cuadro de Rubens propiedad del príncipe Kaunitz.

Valorar con pocas palabras la pintura de Pasqual Calbó se nos hace difícil: podemos decir que la formación recibida fue muy buena, gracias a la oportunidad que tuvo de copiar y estudiar a los grandes maestros, lo que se hace evidente en su gran dominio de la técnica y del dibujo. Por otro lado, su estilo, en un primer momento, es el característico de la época que le tocó vivir, marcado por el reencuentro de las fuentes clásicas, y más si lo traspasamos a una comunidad pequeña como es Menorca; por lo tanto, debía de ser difícil poder desarrollar un discurso estético como el que había aprendido. Así, no nos debe extrañar que la experiencia americana signifique la ruptura de las normas clásicas, normas que había intentado romper ya en algunos retratos —el de los hermanos Paulí Soliveret, por ejemplo. Por eso, su regreso a la isla supone una liberación para él, porque puede llevar a cabo tanto trabajos desarrollados con criterios clásicos como otros donde se reflejan las corrientes de pensamiento más modernas.

Los ejemplos más claros de lo expuesto los encontramos en el tratamiento clásico que le da al retablo de S'Aranjassa, por ejemplo, que puede parecer una regresión estilística si la comparamos con los trabajos de la corta etapa americana. Con esta pintura, Calbó vuelve a los valores estilísticos del Neoclasicismo pero a la vez, un año después, es capaz de decorar el salón de la casa número 21 de la actual calle de Isabel II con una mezcla de las artes del «quadrivium» medieval y las artes técnicas y mecánicas (arquitectura y agricultura); este hecho nos demuestra lo que se mencionaba un poco más arriba, que a partir de la época americana rompió con el ideario del Neoclasicismo y se atrevió a retomar el camino hacia un Romanticismo, tal como señala Cirici en el artículo que se ha citado al comienzo: «Como artista, tuvo su triunfo y fue un precursor extraordinario».

UNA OBRA «MATEMÁTICA» SINGULAR. PASQUAL CALBÓ, UN ARTISTA-CIENTÍFICO

ANTONI ROCA ROSELL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA / INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Un elemento muy destacado del legado de Pasqual Calbó (1752-1817) son sus «tratados» científicos (Hernández Sanz 1912a, 1925). Los textos, que se han conservado manuscritos, corresponden sin duda a su actividad como profesor. En la ficha que llenó para Joan Ramis i Ramis (1746-1819),

cuando preparaba su libro sobre los personajes ilustres de Menorca (Ramis 1817), dijo:

> «*Al principi vatx exercitar la Pintura sols a temporades par cauza de la mia poca salut, y en seguida he enseñat Diseñy, Geometria practica, y Architectura civil*». (transcripción de Hernández Sanz 1912b)

Parece, pues, que ejerció como profesor para suplir la pintura, que practicaba con dificultad debido a su «poca» salud. En la misma ficha ofrecía más detalles de esta actividad de enseñanza, a partir de la que había generado unos textos. Declaró haber preparado,

> «*Varios tractats manuscrits traduits en menorqui, extrets de Autors varios, y son: Geometria practica; Architectura civil, y militar; Perspectiva; Física experimental; Gnomonica, &c., tots acompañats ab las corresponents figuras diseñadas. Entre aquestos tractats, el que més he aumentat de mia potencia, es el de Perspectiva; y tots son escrits en los ultims añs*».

En efecto, estos textos manuscritos se conservan en el Museu de Menorca en un volumen encuadernado procedente de la Colección Vives i Escudero, en cuyo lomo se inscribió: «Pascual Calvo//Obras didácticas// M.S.». Este volumen reúne unos setecientos folios, más de quinientos escritos a dos caras; el resto, láminas de apoyo a los textos1. Recientemente, se han localizado cuatro pliegos más: uno sobre ecuaciones (escrito en italiano), otro sobre arquitectura civil, otro sobre trigonometría (escrito en castellano, con la intervención de una segunda mano) y, finalmente, un pliego de cuatro láminas.

El estudio del contenido de estos tratados todavía está pendiente, pero el Institut Menorquí d'Estudis está promoviendo la edición de su transcripción, lo que facilitará sin duda el acceso y la discusión en torno a su significación. Este proyecto ya fue planteado hace unos años por parte del malogrado Josep Miquel Vidal (1939-2013) aunque no fue posible por las circunstancias adversas, incluyendo la crisis económica (Roca Rosell 2016b).

EVALUACIÓN DE LOS TEXTOS DE CALBÓ

La cuestión que se plantea es cómo hay que evaluar los textos que Calbó preparó. En primer lugar, uno de los hechos destacados es el uso de la lengua catalana, lo que hace que sus textos sean realmente únicos en la cultura catalana de la época. A pesar de que probablemente se escribieron en periodo de dominación española (a partir de 1802), Calbó consideró que el menorquín sería el vehículo más adecuado para las personas a quienes iban dedicados los textos, tal como lo dijo él mismo: los jóvenes menestrales (f. 29v) o jóvenes maestros de fábrica (f. 322v) de Menorca. En el encabezamiento de uno de los tratados de geometría explica:

> (f30r) «*Lo intent ab que se ha reunit aquest Tractat de Geometria no es per mostrar reglas y operacions que no sian estades ja mostrades per la major part de varios Autors, si sols per mostrar ab Idioma vulgar las mateixes operacions obreviadas sens demostracions*».

Esta aclaración de Calbó nos lleva directamente al segundo centro de interés. Como ya hemos visto, preparó estos textos para la enseñanza. En realidad, el conjunto de los materiales reunidos se puede considerar un «curso matemático», un género científico muy destacado y vigente en Europa entre los siglos XVII y XIX (Massa-Esteve et al 2011). Los cursos matemáticos, que reunían matemáticas «puras» —aritmética, geometría y álgebra, y a partir del siglo XVIII, cálculo diferencial e integral— y las matemáticas «mixtas» o «fisicomatemáticas» (Brown 1991), que incluían las disciplinas para las que se necesitaban las matemáticas puras —artillería, arquitectura civil y militar, mecánica, química, óptica, cosmografía, astronomía cartografía, navegación, física experimental, etcétera. Nobou Kawajiri (1980) defendió que el concepto baconiano de matemáticas mixtas se correspondía a la «ciencia compuesta» de Aristóteles.

El curso matemático de Calbó se puede considerar compuesto de tres partes: a) Matemáticas b) Física experimental c) Arquitectura, perspectiva, construcción naval y relojes de sol. Estamos, pues, en condiciones de realizar una primera aproximación a los contenidos de las diferentes partes. En la parte de matemáticas, encontramos pocas consideraciones teóricas, los textos se orientan a la resolución de problemas, y generalmente tienen en cuenta el uso de matemáticas necesario en las otras partes. En este sentido, no es extraño que haya tres versiones del tratado de geometría, varios tratados sobre trigonometría plana y esférica si se piensa en el tratado de perspectiva —donde Calbó asegura que quizás ha realizado más aportaciones que en los otros— y en los de arquitectura, de los que, en el caso de la arquitectura civil, como hemos dicho, existen dos copias. La orientación práctica y los límites del planteamiento de Calbó se pueden ver en el hecho de que no se incluye cálculo diferencial ni integral.

En la parte de física experimental y física matemática, Calbó presenta descripciones muy detalladas de los principales desarrollos de su tiempo concernientes a la naturaleza de la materia sólida, las leyes del movimiento, los componentes del sistema solar y sus características, los fluidos, los fenómenos meteorológicos, la naturaleza de los gases y sus propiedades, la acústica, la naturaleza del agua, la estática, el calor, la óptica, la electricidad, y el diseño y construcción de lentes. A diferencia de la parte de matemáticas, aquí encontramos muchas citas de científicos que habían realizado aportaciones a la física experimental y a la física matemática, como por ejemplo La Condamine, Bouger, Herschel, Lalande, Euler, Lavoisier, Montgolfier, y también menciona fuentes como las *Philosophical Transactions* de la Royal Society de Londres, o los *Comptes rendus* de la Academia de Ciencias de París.

La tercera parte incluiría un tratado de relojes de sol, un tratado de perspectiva, un tratado de arquitectura civil y uno de arquitectura militar, y, finalmente, uno de construcción naval. En estos textos, sigue sin haber muchas referencias de autoridad y la orientación continúa siendo práctica, con la enumeración de las acciones que deben llevarse a cabo. También aparece un apartado sobre unidades de medida (incluido en el tratado de arquitectura militar), de forma

que se da preferencia a las unidades francesas, a pesar de aportar las equivalencias en unidades castellanas. No hemos encontrado ninguna mención al sistema métrico decimal que se había aprobado en los años finales del siglo XVIII y que estaba todavía en proceso de establecerse. El tratado sobre relojes de sol ha sido editado recientemente donde se evalúa su viabilidad (Soler Gayá 2004, Vallhonrat (ed.) 2006). Los tratados de perspectiva y los dos de arquitectura están en proceso de análisis (Andreu Adame *et al* (1986): 46-62). Se puede decir que no hay referencias explícitas de autoridad, excepto algunas menciones al mariscal de Vauban, dentro de la arquitectura militar. El tratado de construcción naval explica cómo diseñar una barca para construirla. Se discuten algunos problemas que creemos bastante originales, como las condiciones de flotación y de verticalidad. Aun así, también está pendiente un estudio profundizado de este tratado. El texto de Calbó también es eminentemente práctico, pero hay que recordar que hasta mediados de siglo XVIII la construcción naval no disponía de corpus teórico, que iniciaron algunos autores como Leonhard Euler (1749), Pierre Bouger (1746) y Jordi Juan (1771).

En algunos casos, Calbó menciona explícitamente sus fuentes, a pesar de que a menudo se refiere a lo que dicen los «Autores». Al empezar la física experimental, dice que seguirá a Giuseppe Saverio Poli (1745-1825), que publicó unos *Elementi di fisica sperimentale*, en seis volúmenes, en Venecia entre 1793-1794, es decir, muy cercanos a la época cuando Calbó redactó los textos. Una primera aproximación nos permite decir que, efectivamente, hay paralelismos entre ambos textos.

También aparece una mención explícita en el tratado de arquitectura civil, cuando se dice que se sigue el tratado clásico sobre las órdenes en arquitectura de Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), un tratado que se seguía reimprimiendo en el siglo XVIII, y que incluso se tradujo al castellano.

En nuestra investigación, hemos localizado el plan de enseñanza de la arquitectura que se estableció en la Academia de Bellas Artes de Venecia poco antes de la llegada de Calbó (1770). En 1768, allí se había establecido la enseñanza de la perspectiva y de la arquitectura, a cargo de Giovan Francesco Costa (1711-1772), que en 1767 propuso el plan siguiente:

> «[…] *Piano dello studio dell'Architetura Civile per uso dell'Accademia Veneta*
>
> *Deffinendo Vitruvio l'architettetto per un'artefice universale, che deve adoperarsi in ciò che riguarda la sicurezza, e i comodi della vita, dimostra ancora quali cognizioni deve avere per esser tale, et esercitare meritevolmente questa nobilissima Professione; frà esse hò scelto quella che sono indispensabili all'architetto, le ho ridotte in semplici Elementi facili, et intelligibili, che sono bastevoli ad aprire l'intelletto a maggiori progressi. E perché per quanto è possibile venga facilitato il modo di studiare con pacatezza, e profitto, darò alle stampe questi stessi Ellementi, che serviranno alli studenti per ripettere da se stessi le lezzioni, e comprendere le dimostrazioni, e saranno li seguenti*
>
> *La Geometria Pratica*
> *La Trigonometria Pratica*
> *Il Mecanismo dei solidi applicabili alla machinazione*
> *Il Mecanismo dei Fluidi applicabili alle acque correnti, e acorte*
> *L'Architettura in tutte le sue parti*
> *La Prospettiva Universale*
>
> *Non sarà ammesso chì non sapia leggere, scrivere, e almeno le quattro parti dell'architetica comune. […]*»[2].

Este esquema de curso de formación se asemeja mucho al que Calbó preparó años después. Debemos tener presente que Costa recuerda que, según Vitruvio, el arquitecto es «el artífice universal», cuya tarea es la de conseguir la seguridad y la comodidad de los ciudadanos, es decir, un profesional que iba más allá del diseñador de edificios.

El curso de Calbó, por lo tanto, se incluye en los cursos preparados en la Europa de su tiempo. Era un curso de carácter privado, explicado fuera de un marco institucional definido, algo que puede sorprender en la actualidad, aunque era posiblemente lo más común en la época de Calbó. En realidad, él mismo debía de haber conocido prácticas docentes de este tipo en las ciudades donde vivió, tanto en Italia (Venecia, Roma) como en el imperio austríaco (Viena).

Al tratarse de un material docente, no debemos buscar la originalidad del curso, sino la adecuación de los textos seleccionados, de las fuentes empleadas, el interés del planteamiento, etcétera. En este sentido, recientemente, Vicente Meavilla ha estudiado varios tratados matemáticos de Calbó y ha visto coincidencias con los cursos del valenciano Tomàs Vicent Tosca (1651-1723) y del catalán nacido en Santo Adrià del Besós, Benet Bails (1730-1797), los dos principales autores hispánicos de cursos matemáticos (Meavilla (en premsa) 2016a, b i c). El *Compendio matemático* de Tosca, en nueve volúmenes, aparecido entre 1707 y 1715, mereció al menos tres ediciones durante el siglo XVIII. Bails, profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde se otorgaban los títulos oficiales de arquitectura en España, publicó varios manuales, en este caso de manera contemporánea a Calbó. El mismo Meavilla ha realizado un estudio sobre un instrumento descrito por Calbó en uno de sus tratados de geometría, la «*tavoletta*», lo que indica fuentes italianas (Meavilla 2016d).

Andreu Murillo (1973) dijo, con razón, que los cursos privados de Calbó preparaban para la arquitectura. Aun así, quizás es mejor considerar que iban algo más allá, preparaban para lograr diferentes profesiones técnicas, en el sentido de Vitruvio, como hemos dicho. Debe tenerse en cuenta que la organización de escuelas de ingeniería (y de arquitectura) se inició en el siglo XVIII en unas pocas ciudades de Europa, como elemento singular, dado que solían ser escuelas vinculadas a un cuerpo del Estado, civil o militar (Gouzévitch *et al* 2004; Kranzberg 1986).

¿DISCÍPULOS?

No tenemos ninguna noticia directa de los posibles discípulos de Calbó. En el volumen conservado en el Museo de Menorca,

encontramos en el folio 301v, que aparece en blanco, entre las dos partes del tratado de perspectiva, la anotación:

«Juan Orfila y Ramis Febrer 3 l'any 1806».

Con lo que parece ser la misma letra, aparece la palabra «examinat» al inicio de varios tratados. Podría ser que Joan Orfila, de una familia muy conocida en Menorca (Roca Rosell 2016a: 29-31), hubiera revisado algunos de los tratados, quizás para la imprenta, como hemos sugerido, o quizás simplemente para comprobar que fuese correcto.

De todos modos, nos ha parecido encontrar un testigo —muy notable— de la actividad de Calbó y de hasta qué punto ofrecía sus enseñanzas a un amplio abanico de personas. En su autobiografía, publicada a partir de 1845, Mateu Orfila i Rotger (1787-1853), el conocido químico, profesor en París e iniciador de la toxicología, recordó que alguien le enseñó los fundamentos de las matemáticas, una persona insólita en una tierra tan atrasada y alejada de todo.

> «et je finis par découvrir dans cette terre si arriérée, un home qui pourra m'apprendre l'arithmétique jusqu'aux logarithmes, l'algèbre jusqu'aux équations de premier degré et la géométrie dans ce qu'elle a de plus élémentaire »
> (Orfila 2011: 110)

Mateu Orfila tenía sólo 14 años (1801?) y, según él, después de seis lecciones, se vio capaz de enseñar a otros dos chicos. En un año, dice, estudió matemáticas y nociones de navegación. La descripción que aparece de estos estudios concuerda bastante bien con parte del contenido de los tratados de Calbó que conocemos, incluida la mención a la navegación, a pesar de que en el manuscrito que conocemos se plantea más bien el diseño de un barco —de hecho, de una barca— y no tanto de navegación.

En 1802, el joven Orfila se embarcó en un viaje de un año por el Mediterráneo, un viaje lleno de aventuras y riesgos. Con 16 años, volvió a Maó e ingresó en el colegio que acababa de fundar Carles Ernest Cook, donde se preparó para ir a la Universitat de València. El hecho de que Orfila no mencionase el nombre de Calbó podría explicarse no solamente por la acumulación de experiencias, incluido su viaje en barco por el Mediterráneo, sino también por los largos periodos en que la figura de Calbó no recibió el reconocimiento que de buen seguro merecía. Recordemos, además, la dinámica y el interés por la enseñanza en Menorca en la cual se inscribe la obra de Calbó (Ferrer Aledo 2013).

ARTISTA-CIENTÍFICO

«Artista» y «científico» son dos palabras que tienen un grado importante de ambigüedad. Hoy en día, un artista es una persona dedicada a la creación humana —plástica, musical, literaria (para leer o representar). Las imágenes, los volúmenes, los sonidos, las palabras construidas y encajadas por los artistas no existen en la Naturaleza, representan una intervención o una interpretación de la misma. Este aspecto de transformación de la naturaleza tenía un significado mucho más amplio hasta el siglo XIX. La palabra «artista» podía englobar todas aquellas personas que creaban algo «artificial», incluidos los objetos técnicos. Quizás lo llamaríamos artesano, si la finalidad práctica y utilitaria fuera la predominante.

También conlleva una gran ambigüedad el término «científico». En origen, la palabra viene de «ciencia» como sinónimo de «saber». Hasta hace pocas décadas, «científico» era un adjetivo, que expresaba aquello relativo a la ciencia. Por ejemplo, en el Diccionario Fabra, aparecido en 1932, no incluye la acepción «substantivo». Sin embargo después, se ha empleado «científico» como sustantivo, para denominar a una persona dedicada profesionalmente a la ciencia.

En inglés, el término utilizado desde 1833 es «*scientist*», persona partidaria o promotora de la ciencia (Ross 1962). Por eso en los años 1930, algunos científicos catalanes proponían el término «*cientista*» o «*scienciat*», que no acabaron de cuajar.

Pensando en los escritos de Pasqual Calbó y en la denominación que le correspondería por el hecho de prepararlos hacia 1800, en lugar de artista-científico, habríamos podido emplear «artista-matemático», «artista-arquitecto»...

Finalmente, cabe que decir que Calbó se incluye de pleno derecho en el movimiento ilustrado tan singular en Menorca (Paredes; Salord (eds.) 1999; Salord 2010; Salord 2011). El grupo ilustrado fundó una entidad académica en 1778, la Sociedat Maonesa, con la finalidad principal de formar una biblioteca, aunque en realidad era una verdadera academia, a pesar de que las circunstancias (probablemente, el primer regreso de la isla a la corona española) aconsejaron su disolución formal ya en 1780 (Pons; Salord (eds.) 1991). No obstante, la sociedad marcó un camino muy claro de cosmopolitismo, ¡que llega hasta nuestros días! Los ilustrados menorquines, entre ellos Joan Ramis, conectados con el desarrollo del pensamiento y de la ciencia en la Europa de su tiempo, compartían los ideales «cientistas» del movimiento. El interés de Joan Ramis por Calbó nos demuestra este compromiso con las ciencias y las artes. Alrededor de la Sociedat Maonesa, se desarrolló un movimiento científico donde destacaron los médicos y sanitarios, alguno de ellos pertenecientes a los destacamentos británicos, pero también los naturalistas (Moll, Vidal Hernández 2008).

Calbó escribió sus tratados en menorquín como un medio de acercarse a las necesidades de los jóvenes aprendices. Tal y como lo está estudiando Maria Toldrà, el texto de Calbó es muy competente desde el punto de vista lingüístico, un hecho sorprendente, quizás, si pensamos en las dificultades por las que ya pasaba el catalán y su uso, después de la supresión de la corona de Aragón realizada por Felipe V. Menorca, gracias a la dominación británica y francesa, mantuvo las estructuras tradicionales, lo que permitió que personas como Calbó pudieran conservar e incluso impulsar la lengua catalana, en este caso, en el mundo de la ciencia y de la técnica.

* El presente trabajo se inscribe en los proyectos HAR2013-44643-R y HAR2016-75871-R.

1. Para el detalle del contenido, ver «Obras didácticas», pág. 261.
2. Veneta Accademia di Pittura e Scultura di Venezia, Registri, busta 1, 15 agosto 1767, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, citado por CECCON (2012), p. 18-19.

ÍNDICE DEL CONTENIDO DEL MANUSCRITO
"OBRAS DIDÁCTICAS"
(Museo de Menorca)

[1] *FRACCIONES DECIMALES*
[f. 1r-9r][1]

I. Qué son las fracciones decimales y modo de formarlas, nº 1.[2]
II. Las cuatro operaciones aritméticas en fracciones decimales, nº 2.
III. Reducción de fracciones decimales de clase superior a enteros y decimales de clase inferior.
IV. Reducción de enteros y decimales de clase inferior a decimales de clase superior.
V. Algunos usos de los decimales que atañen a los números completos.
VI. Convertir las cantidades decimales en valores completos.
VII. De lo que se puede omitir en los decimales.
VIII. Algunas cuestiones mercantiles de multiplicación por decimales.
IX. Prueba de multiplicar, nº 8.
X. Algunas cuestiones mercantiles de división por decimales, nº 9.
XI. Algunos ejemplos que demuestran que las operaciones por división se llevan a cabo también por multiplicación, nº 10.
XII. Aproximación de las raíces de las potencias numéricas, suponiendo que se sepa ya qué son potencias y extraer sus raíces sin aproximación, nº 11.
XIII. Raíces de quebrados y de enteros con quebrados, nº 12.
XIV. Potencias y raíces de cantidades completas, nº 14.
XV. Saber si un quebrado que no consta de términos cuadrados o cúbicos es o no cuadrado o cúbico, nº 14.
XVI. Examinar las raíces halladas o extraídas de potencias, nº 15.

[2] *PROPORCIONES*
[f. 11r-15r]

I. Definiciones de las proporciones en general o en particular, nº 1.
II. Teoremas de las proporciones en general, nº 3.
II. Definiciones de la proporción en lo que respecta a la aritmética, nº 4.
IV. Propiedades de las proporciones aritméticas.
V. Definiciones de la proporción geométrica en particular.
VI. Propiedades de las proporciones geométricas.

[3] *ÁLGEBRA*
[f. 17r-22v]

Advertencia.
I. Preceptos del álgebra.
II. Transposición.
III. Reducción de la incógnita a la unidad.
IV. Isomería.
V. Depresión de caracteres.
VI. Resolución o valor de la incógnita.
VII. Variedad de los problemas.
VIII. Ecuaciones simples.
IX. Cuestiones en que se suponen distintas letras para diferentes magnitudes incógnitas.
X. Método de resolver por sustitución.
XI. Resolución de cuestiones simples indeterminadas.
XII. Regla para resolver igualaciones o ecuaciones indeterminadas.
XIII. Composición y formación de ecuaciones compuestas.
XIV. Comparación de ecuaciones de tres términos.
XV. Advertencias.
XVI. Ejemplo según la primera ecuación.
XVII. Nota.
XVIII. Ejemplos o cuestiones según las tres ecuaciones propuestas (14).
XIX. Ecuaciones en que se alternan los exponentes de los caracteres.
XX. Composición y formación de ecuaciones de tercer, cuarto grado, etc.
XXI. Nota.
XXII. Algunas cuestiones en que concurren diferentes incógnitas.
XXIII. Saber cuántas raíces positivas y negativas puede tener una ecuación compuesta.
XXIV. Resolución de ecuaciones compuestas de muchos grados por partición.
XXV. Reducción del coeficiente del primer término a la unidad.

[4] *LOGARITMOS*
[f. 23r-27r]

I. Usos de los logaritmos.
II. Números cuyos logaritmos no se hallan en la tabla.
III. Logaritmos cuyos números no se hallan en la tabla, nº 3.
IV. Algunos ejemplos de cálculos efectuados con logaritmos, nº 4.
V. Complemento aritmético o logarítmico y algunos ejemplos efectuados con dicho complemento, nº 5.

[5] *GEOMETRÍA Y ÁLGEBRA nº 1*
[f. 29r-50r] [láminas: f. 51r-59r]

Advertencia.
Explicación de las citas abreviadas.
Definiciones, pág. 1.
I. Líneas rectas y ángulos rectos.
II. Líneas paralelas rectas.
III. Líneas paralelas curvas.
IV. Triángulos rectilíneos.
V. Cuadriláteros regulares.
VI. Óvalos.
VII. Elipses.
VIII. Polígonos regulares, pág. 5.
IX. Hallar el centro de figuras regulares, pág. 6.
X. Ángulos planos y su división, pág. 7.
XI. División de líneas rectas, pág. 8.
XII. Tangentes.
XIII. Líneas espirales planas.
XIV. Líneas proporcionales y sus propiedades, pág. 10.
XV. Proporción, aumento y disminución de figuras planas, pág. 12.
XVI. Transformación de figuras rectilíneas, pág. 13.
XVII. Transformación de figuras curvilíneas, pág. 15.
XVIII. División de figuras rectilíneas, pág. 16.
XIX. Dimensión de las superficies planas, pág. 19.
XX. Dimensión de los sólidos, pág. 22.
XXI. División del círculo y sus usos, pág. 25.
XXII. Líneas en el terreno, pág. 26.
XXIII. Líneas paralelas en terrenos.
XXIV. Nivelar los terrenos.
XXV. Medir líneas y ángulos en terrenos, pág. 29.
XXVI. Superficies horizontales de terrenos de cuesta, pág. 36.
XXVII. Método para medir el curso de un río, un camino y el perímetro de un bosque.
XXVIII. Método para hallar los ángulos al centro y a la circunferencia de los polígonos.
XXIX. Medida o sondeo de líquidos, pág. 37.
XXX. Secciones cónicas, pág. 38.

[6] *TRATADO DE GEOMETRÍA nº 2*
[f. 60r-86r]

Advertencia.
Definiciones, p. 1.
I. Líneas rectas y ángulos rectos.
II. Líneas paralelas.
III. Triángulos rectilíneos.
IV. Cuadriláteros regulares.
V. Óvalos.
VI. Elipses.
VII. Polígonos regulares, p. 5.
VIII. Hallar el centro de figuras regulares, p. 6.
IX. Ángulos planos y su división, p. 7.
X. División de líneas rectas, p. 8.
XI. Tangentes.
XII. Líneas espirales.
XIII. Líneas proporcionales y sus propiedades, p. 10.
XIV. Proporción, aumento y disminución de figuras planas, p. 12.
XV. Transformación de figuras rectilíneas, p. 14.
XVI. Transformación de figuras curvilíneas, p. 16.
XVII. División de figuras rectilíneas, p. 17.
XVIII. Dimensión de las superficies planas, p. 20.
XIX. Dimensión de los sólidos, p. 23.
XX. Líneas en el terreno, p. 27.
XXI. Líneas paralelas en terrenos.
XXII. Nivelar los terrenos.
XXIII. División del círculo y sus usos, p. 29.
XXIV. Medir líneas y ángulos en terrenos, p. 31.
XXV. Superficies horizontales de terrenos de cuesta, p. 38.
XXVI. Método para medir el curso de un río, un camino y el perímetro de un bosque.
XXVII. Método para hallar los ángulos al centro y a la circunferencia de los polígonos.
XXVIII. Medida o sondeo de líquidos.
XXIX. Secciones cónicas, p. 40.

1. Reproducimos el contenido de los índices del manuscrito de Calbó; cuando no existen tales índices, transcribimos las rúbricas de los apartados.
2. Los números se refieren a la página donde empieza cada apartado. En este apartado aparecen precedidos por "nº ", en otros por "pag.ª" o "pª".

[7] *TRATADO DE GEOMETRÍA n° 3*
[f. 87r-109v] [lám.: f. 112r-122r]

Nota.
Explicación del orden de las figuras y de las citas abreviadas.
Definiciones, n° 1.
I. Líneas rectas y ángulos rectos.
II. Líneas paralelas.
III. Triángulos rectilíneos.
IV. Cuadriláteros regulares.
V. Óvalos.
VI. Elipses.
VII. Polígonos regulares, n° 5.
VIII. Hallar el centro de figuras regulares, n° 6.
IX. Ángulos planos y su división, n° 7.
X. División de líneas rectas, n° 8.
XI. Tangentes.
XII. Líneas espirales.
XIII. Líneas proporcionales y sus propiedades, n° 10.
XIV. Proporción, aumento y disminución de figuras planas, n° 12.
XV. Transformación de figuras planas, n° 14.
XVI. División de figuras rectilíneas, n° 17.
XVII. Dimensión de las superficies, n° 20.
XVIII. Dimensión de los sólidos, n° 23.
XIX. Líneas en el terreno, n° 25.
XX. Líneas paralelas en terrenos, n° 26.
XXI. Nivelar terrenos, n° 27.
XXII. División del círculo y sus usos, n° 28.
XXIII. Medir líneas y ángulos en terrenos, n° 30.
XXIV. Superficies horizontales de terrenos de cuesta, n° 37.
XXV. Método para medir el curso de un río, un camino y el perímetro de un bosque.
XXVI. Hallar los ángulos al centro y a la circunferencia de los polígonos.
XXVII. Medida o sondeo de líquidos.
XXVIII. Secciones cónicas, n° 39.
Apéndice, n° 41.

[8] *REGLAS GEOMÉTRICAS*
[f. 123r-127r]

I. Tabla de los grados y minutos que contienen los ángulos de los polígonos y modo de construirla,
II. Reglas geométricas. Dado el radio, hallar la circunferencia,
Dada la circunferencia, hallar el radio,
III. Tabla para las siguientes reglas y modo de construirla,
Dado el círculo, hallar las figuras inscritas y circunscritas,
Dadas las figuras, hallar el círculo inscrito y circunscrito,
IV. Tabla para las siguientes reglas y modo de construirla,
Dado el lado, hallar la superficie,
Dada la circunferencia, hallar la superficie,
Dada la superficie, hallar el lado,
Dada la superficie, hallar la circunferencia,
V. Reducir las figuras de una clase a otra para que tengan la misma superficie o la misma circunferencia,
VI. Aumentar o disminuir las figuras según una determinada proporción,

[9] *DE LOS SÓLIDOS*
[f. 129r-133v] [lám.: f. 135r]

I. Cubo.
II. Paralelepípedo.
III. Prisma triangular recto.
IV. Cilindro recto.
V. Prisma cuadrangular oblicuo.
VI. Cilindro oblicuo.
VII. Cilindro recto con una base oblicua y otra recta.
VIII. Pirámide triangular recta.
IX. Pirámide cuadrangular recta.
X. Pirámide cónica recta.
XI. Pirámide cuadrangular oblicua.
XII. Pirámide cónica oblicua.
XIII. Pirámide triangular irregular oblicua.
XIV. Porción de pirámide cuadrangular recta.
XV. Porción de pirámide cónica recta.
XVI. Porción de pirámide cuadrangular oblicua.
XVII. Porción de pirámide cónica oblicua.
XVIII. Esfera.
XIX. Sector de esfera.
XX. Porción de esfera.
XXI. Esferoide.

[10] *APLICACIÓN DEL ÁLGEBRA A LA GEOMETRÍA*
[f. 136r-141r] [lám.: f. 145r]

I. Teorema. Variedad de problemas geométricos.
II. Problema. Método de análisis geométrico.
III. Problema. Análisis de problemas lineales.
IV. Problema. Análisis de problemas planos, n° 6.
V. Problema. Análisis de problemas indeterminados o locales, n° 8.

[11] *TRIGONOMETRÍA RECTILÍNEA*
[f. 147r-152r]

Definiciones de seno, coseno, tangente, cotangente, secante y cosecante.
I. Teoremas relativos a las definiciones antecedentes.
II. Teoremas fundamentales para la resolución de triángulos rectilíneos rectángulos, n° 2.
III. Resolución de triángulos rectilíneos rectángulos, n° 3.
IV. Teoremas fundamentales para la resolución de triángulos rectilíneos oblicuángulos, n° 5.
V. Resolución de triángulos rectilíneos oblicuángulos, n° 6.
Apéndice para resolver cualquier triángulo rectilíneo, sea rectángulo o oblicuángulo, únicamente por medio de sus términos proporcionales, n° 9.

[11 bis] *TRIGONOMETRÍA RECTILÍNEA*
[f. 154r-v] [lám.: f. 155r bis]

[11 ter] *RESOLUCIÓN DE TRIÁNGULOS RECTÁNGULOS*
[f. 155r-v] [lám.: f. 155v bis]

[11 *quater*] *USOS DE LA PANTÓMETRA EN TRIGONOMETRÍA*
[f. 156r-157r] [lám.: f. 158r-159r]

[12] *TRIGONOMETRÍA ESFÉRICA*
[f. 160r-167v] [lám.: f. 168v]

I. Disposición y usos del canon trigonométrico, n° 1.
II. Teoremas fundamentales para la resolución de triángulos esféricos rectángulos.
III. Resolución de triángulos esféricos rectángulos.
IV. Resolución de triángulos esféricos oblicuángulos, n° 6.
Apéndice a lo contenido en los capítulos precedentes, n° 10.

[13] *FÍSICA EXPERIMENTAL*
[f. 169r-215r bis] [lám.: f. 170v bis, 172r bis, 174r bis, 178r bis, 180r bis, 182v, 184r, 187v, 195r, 199v, 201v, 205v, 209v, 215v]

Tratado I
I. Extensión y división en una gran cantidad de partes, n° 1.
II. Porosidad y densidad de los cuerpos, n° 2.
III. El espacio vacío, n° 3.

Tratado II
I. La fuerza de atracción y repulsión, n° 1.
II. La fuerza de gravedad y sus leyes, n° 2.

Tratado III
I. El movimiento en general y sus distintas clases, n° 1.
II. El movimiento regular o uniforme,
III. La fuerza motriz y forma de medirla,
IV. La cantidad de movimiento,
V. Resistencias que se ofrecen al movimiento,
VI. Primera ley del movimiento y fuerzas centrales,

Tratado IV
I. Breve extracto sobre cosmografía, n° 1.
II. Los planetas en particular, su naturaleza, tamaño, distancia de la Tierra y movimientos periódicos, n° 1.
III. Breve informe sobre la esfera o sobre los varios puntos y círculos en que se supone dividida la Tierra, n° 4.
IV. Explicación de algunos fenómenos celestes según el sistema copernicano, n° 5.
V. Teórica de las fuerzas centrales, con relación a los cuerpos celestes, n° 7.

Tratado V
I. Flujo y reflujo del mar.

Tratado VI
I. Segunda ley del movimiento y movimiento compuesto uniforme o rectilíneo, n° 1.
II. Resolución del movimiento compuesto rectilíneo, n° 2.
III. Movimiento compuesto variable o curvilíneo, n° 2.

Tratado VII
I. Tercera ley del movimiento,
II. Leyes generales que se observan en el choque de cuerpos blandos,
III. Velocidad común de los cuerpos blandos después de chocar, n° 2.
IV. Cantidad de movimiento que los cuerpos blandos se comunican en el choque.
V. Choque de cuerpos elásticos.

Tratado VIII
I. Choque oblicuo de cuerpos blandos y cuerpos elásticos, n° 1.
II. Aplicación de las precedentes doctrinas a fenómenos particulares, n° 1.
III. Movimiento reflejo, n° 2.
IV. Movimiento refracto, n° 3.

Tratado IX
I. Sobre el tiempo y el espacio y sobre la velocidad de los cuerpos que caen libremente, n° 1.
II. Movimiento de cuerpos en planos inclinados, n° 3.
III. El movimiento de cuerpos en planos inclinados, confrontado con el movimiento libre vertical.

Tratado X
I. Movimiento de péndulos simples y compuestos, y centro de oscilación, n° 1.
II. Información que suministran los péndulos respecto al movimiento y la forma de la Tierra, y ecuación del tiempo, n° 2.
III. Naturaleza de la curva descrita por proyectiles, n° 3.

Tratado XI
I. Naturaleza del centro de gravedad y algunas de sus propiedades.
II. Método para determinar el centro de gravedad de uno o más cuerpos.
III. Centro de choque en cuerpos en movimiento.
IV. Naturaleza de los fluidos, su opresión y equilibrio recíproco de sus partes.
V. Equilibrio recíproco de fluidos de distinta densidad.
VI. Opresión de fluidos contra el fondo de los tubos.
VII. Opresión recíproca entre fluidos y sólidos.
VIII. Peso del sólido que flota, en relación con el peso del fluido en que está inmerso.
IX. Peso absoluto de los sólidos en el aire, en relación con el peso relativo en otros fluidos, y método para determinar la gravedad específica de los cuerpos, n° 3.
X. Velocidad de los fluidos que corren por determinados orificios, n° 4.
XI. Movimiento de los fluidos en canales cónicos.
XII. Modo de medir la velocidad de los ríos

Tratado XII
I. Naturaleza del aire puro y del aire atmosférico, n° 1.
II. Fluidez y peso del aire, n° 2.
III. Elasticidad del aire, n° 3.
IV. Distinta densidad del aire, n° 4.
V. Presión del aire y efectos resultantes, n° 5.

Tratado XIII
I. El barómetro y sus usos, n° 1.
II. El higrómetro,
III. Varias clases de bombas de agua,

Tratado XIV
I. Idea general sobre el gas.
II. Distintas clases de gases.
Gas oxígeno, n° 2.
Gas nitrógeno.
Gas hidrógeno.
Máquinas aerostáticas.
Gas nitroso.
Gas ácido carbónico.
Gas ácido sulfuroso.
Gas ácido muriático.
Gas ácido fluórico.
Gas amoniacal.

Tratado XV
I. Naturaleza del aire atmosférico.
II. Transpiración.
III. Aplicación de algunos efectos de las doctrinas anteriormente mostradas, n° 2.

Tratado XVI
I. El sonido considerado en el cuerpo sonoro y en el medio que lo transmite, n° 1.
II. Velocidad y extensión del sonido y su repercusión, n° 1.
III. Causas productoras de varios tonos musicales, con aplicación a instrumentos, n° 2.

Tratado XVII
I. Naturaleza de los vientos y sus distintas clases.
II. Causa productora de los vientos y sus distintas cualidades.
III. Naturaleza del agua, n° 2.
IV. Propiedades del agua considerada en estado de fluidez, n° 3.
V. El agua en estado de vapor, n° 4.
VI. Entrañas de los vapores, sus distintas clases y efectos, n° 5.
VII. Naturaleza y propiedades del agua reducida a gas, n° 6.
VIII. Aguas minerales y de otra naturaleza, n° 7.
IX. Origen de las fuentes, n° 8.

[14] *TRATADO DE ESTÁTICA*
[f. 216r-220r] [lám.: f. 221v]

Principios y definiciones.
I. Descenso de los graves.
II. Examen del peso y gravedad de los cuerpos.
III. Equilibrio de los pesos en distancias recíprocas.
IV. Centro de gravedad en líneas o cuerpos sutiles, pág. 3.
V. Centro de gravedad en superficies, pág. 4.
VI. Centro de gravedad en sólidos, pág. 5.
VII. Definición y sección de varias operaciones de hidrostática, pág. 6.

[14 bis] *FÍSICA EXPERIMENTAL*
[f. 222r-249r bis] [lám.: f. 226v, 230v, 232v, 235v, 244v, 249v]

Tratado XVIII
I. Calórico.
II. Calórico combinado.
III. Calórico libre y modo de excitarlo.
IV. Propiedades del calórico libre.
V. Naturaleza del calórico.
VI. La sensación de calor [y de frío].
VII. Algunos sistemas relativos a la naturaleza del calórico y del calor.
VIII. Combustión y fenómenos que la acompañan.

Tratado XIX
I. Termómetros.
II. Uso de los termómetros y ventajas que se obtienen de ellos.
III. La luz.
IV. Propagación de la luz.
V. Principios de dióptrica o leyes de la luz refracta, n° 3.

Tratado XX
I. Distintas clases de cristales y lentes, y algunas de sus propiedades, n° 1.
II. Composición del ojo y formación de la visión, n° 4.
III. La visión en cuanto proviene de ambos ojos, n° 6.

Tratado XXI
I. Combinación de lentes [convexas],
II. Microscopios y sus distintas construcciones,
III. Telescopios de refracción y sus distintas clases, n° 2.

Tratado XXII
I. Linterna mágica, cámara oscura y cámara óptica.
II. Propiedades de las distintas clases de espejos o de la luz refleja.
III. Telescopios de reflexión, n° 2.
IV. Refracción de la luz y de los colores que existen en ella, n° 3.
V. Formación de los meteoros enfáticos, n° 4.

Tratado XXIII
I. La electricidad y la distinta naturaleza de los cuerpos con relación a la misma, n° 1.
II. La máquina eléctrica y los principales fenómenos de la electricidad, n° 2.
III. Naturaleza y cualidades del fluido eléctrico, n° 5.
IV. Un sistema principal sobre derivación y difusión del fluido eléctrico, n° 6.
V. La botella de Leiden, n° 7.
VI. Poder eléctrico de los peces, n° 11.
VII. El electróforo perpetuo y el poder de la piedra turmalina, n° 12.
VIII. Electricidad atmosférica, n° 12.

Tratado XXIV
I. Formación de varios meteoros, n° 1.
II. El magnetismo o la virtud atractiva y repulsiva de la calamita, n° 3.
III. Comunicación del magnetismo y calamitas artificiales.
IV. Polaridad de la calamita; declinación e inclinación de las agujas magnéticas.

[15] *FÍSICA MATEMÁTICA*
[f. 250r-251v bis] [lám.: f. 251r]

Óptica.
I. Propagación y división de la luz.

[16] *FÍSICA MATEMÁTICA*
[f. 252r-255r bis] [lám.: f. 255v]

Catóptrica.
I. Definiciones comunes a cualquier género de espejos,
II. Espejos planos,
III. Espejos convexos esféricos, nº 2.
IV. Espejos cilíndricos convexos, nº 3.
V. Espejos cónicos convexos,
VI. Espejos cóncavos esféricos,
VII. Espejos cóncavos cilíndricos y cónicos, nº 6.

[17] *RELOJES DE SOL*
[f. 256r-265r] [lám.: f. 267r-270v]

I. Describir la línea meridiana en el plano horizontal.
II. Describir el reloj horizontal de diferentes modos.
III. Describir el reloj meridional en el plano paralelo al vertical primario, nº 2.
IV. Describir el reloj septentrional en el plano paralelo al vertical primario.
V. Describir el reloj vertical en el plano paralelo al meridiano de diferentes modos.
VI. Declinación de planos.
VII. Hallar la línea meridiana en planos verticales de diferentes modos.
VIII. Hallar la línea subestilar en planos declinantes, nº 5.
IX. Describir el reloj vertical declinante del sur al este o al oeste.
X. Describir el reloj vertical declinante del norte al este o al oeste.
XI. Describir el reloj vertical declinante cuando la declinación está muy crecida, nº 7.
XII. Dadas la subestilar y también la altura de polo en un plano vertical declinante, construir el reloj.
XIII. Dadas una línea paralela a la equinoccial y la altura de polo en un plano vertical declinante, construir el reloj.
XIV. Hallar la inclinación y la declinación de los planos.
XV. Construcción y uso del instrumento declinatorio.
XVI. Dado el estilo en un plano inclinado, hallar el punto del cenit y también la línea horizontal.
XVII. Describir los relojes en los planos inclinados al sur sin declinación.
XVIII. Describir los relojes en los planos inclinados al norte sin declinación, nº 10.
XIX. Describir el reloj equinoccial.
XX. Describir el reloj polar.
XXI. Describir los relojes en los planos inclinados al este y al oeste.
XXII. Hallar la línea meridiana en los planos inclinados declinantes de diferentes modos.
XXIII. Describir los relojes en los planos inclinados y declinantes del sur al este o al oeste.
XXIV. Describir los relojes en los planos inclinados y declinantes del norte al este o al oeste.
XXV. Describir el reloj en un plano inclinado y declinante del sur al este o al oeste cuando su polo está muy distante o cae fuera del plano.
XXVI. Dando en un plano inclinado y declinante la equinoccial y el estilo, construir el reloj sin saber la altura de polo, la línea meridiana, la inclinación y la declinación del plano.
XXVII. Describir en cualquier plano un reloj sólo con observar tres puntos del extremo de la sombra del estilo.
XXVIII. Describir cualquier reloj por medio de una esfera de alambre, nº 15.
XXIX. Ejemplos que hacen más fáciles las reglas sobre relojes, nº 16.

[18] *PERSPECTIVA*
[f. 271r-285v] [lám.: f. 287r-301r]

Advertencia.
I. Figuras planas, nº 1.
II. Elevación y degradación de figuras, nº 6.
III. Objetos sólidos o en relieve, nº 9.
IV. Método para copiar vistas en perspectiva, nº 12.
V. Objetos inclinados, nº 17.
VI. Barcas, nº 18.
VII. Teoremas ya practicados y por practicar, nº 24.
VIII. Advertencias para diseñar vistas del natural, nº 27.
IX. Regla particular para objetos y figuras de ángulos rectos, menos compleja que la regla general, nº 29.

[18 bis] *PERSPECTIVA*
[f. 302r-318v]

Definiciones.
Advertencias teóricas.
I. Figuras planas, pág. 2.
II. Elevación y degradación de figuras, pág. 10.
III. Objetos en relieve o sólidos rectos, pág. 12.
IV. Objetos en relieve inclinados, pág. 19.
Apéndice al presente tratado, pág. 29.

[19] *TRATADO DE ARQUITECTURA CIVIL*
[f. 322r-353r] [lám.: f. 354r-371v]

Advertencia.
I. Principio general.
II. La columna.
III. Molduras contempladas en arquitectura, pág. 2.
IV. Pedestales y bases de las columnas.
V. Tejados e impostas.
VI. Descripción del plano horizontal y elevación vertical, pág. 5.
VII. Volutas de los capiteles, pág. 6.
VIII. Capiteles, pág. 7.
IX. Arcadas, columnatas y proporción de las paredes, pág. 11.
X. Balaustradas,.
XI. Proporción, disposición y adornos de puertas, ventanas y chimeneas.
XII. Altura de las cornisas que coronan los edificios, pág. 15.
XIII. Descripción y construcción de arcos rectos, pág. 16.
XIV. Arcos rectos oblicuos, pág. 18.
XV. Distintas clases de arcos irregulares, pág. 21.
XVI. Algunos nichos o semibóvedas, pág. 28.
XVII. Algunas bóvedas de arista y de aljibe, pág. 31.
XVIII. Algunas lunetas en las bóvedas, pág. 34.
XIX. Algunas bóvedas hemisféricas y bóvedas por igual, pág. 38.
XX. Lunetas en bóvedas hemisféricas, pág. 41.
XXI. Algunas escaleras rectas, pág. 44.
XXII. Algunas escaleras de caracol.

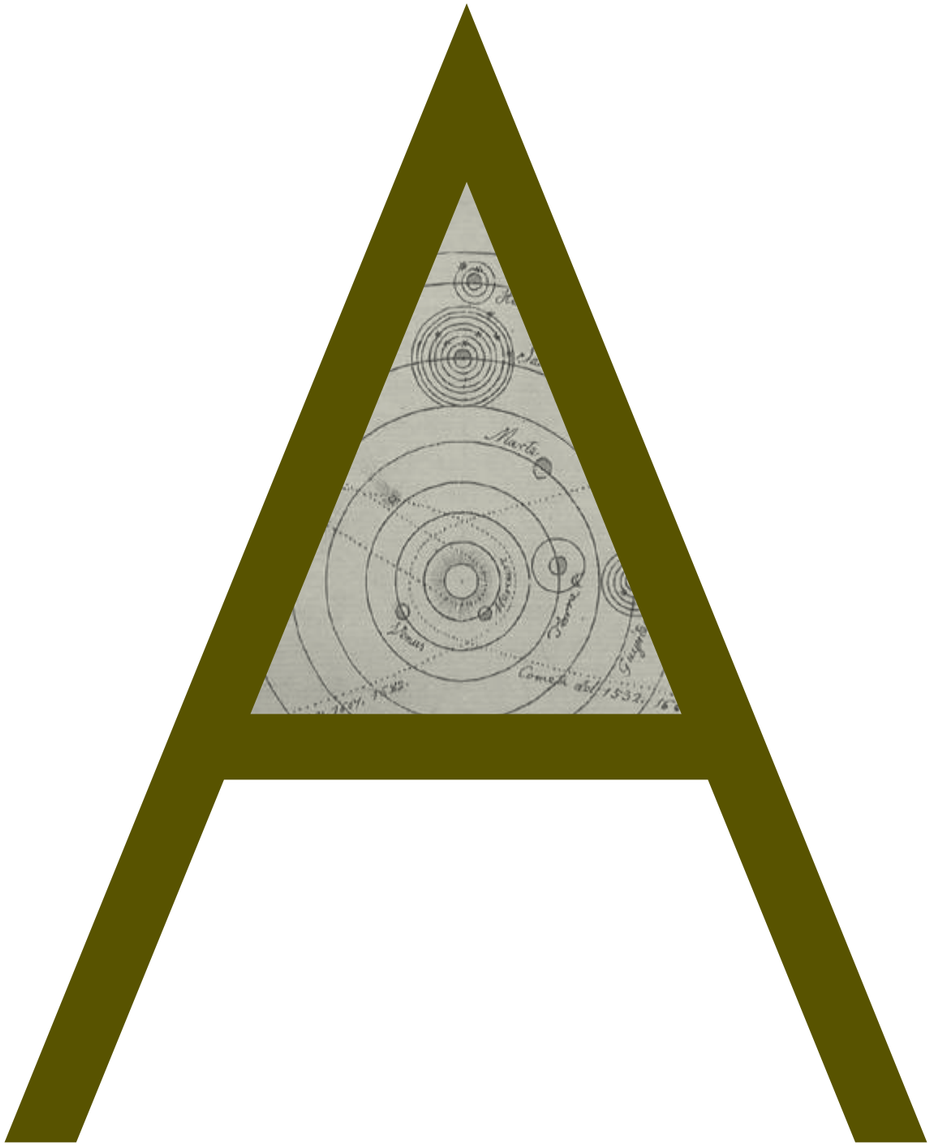
[20] *TRATADO DE ARQUITECTURA MILITAR*
[f. 372r-381v] [lám.: f. 382r-384v]

I. Algunos problemas geométricos que deben tenerse en cuenta en la fortificación, pág. 1.
II. Algunas medidas utilizadas en las fortificaciones, pág. 2.
III. Principios de fortificación, pág. 3.
IV. Máximas generales de la fortificación, pág. 4.
V. Método propio para fortificar cualquier polígono regular, pág. 5.
VI. Resolución de la fortificación, formación de tablas y modo de fortificar con ellas, pág. 6.
VII. Método de fortificar según autores franceses, pág. 8.
VIII. Términos y medidas del perfil de la fortificación, pág. 10.
IX. La fortificación irregular, pág. 11.
X. La fortificación efectiva sobre el terreno, pág. 14.

[21] *TRATADO DE CONSTRUCCIÓN NAVAL*
[f. 385-394r] [láminas y tablas: f. 395r-398v]

I. Primeras dimensiones de una barca o plano de elevación, nº 1.
II. Plano de proyección, nº 2.
III. Plano horizontal de desplazamiento, nº 6.
IV. Cubicación de la quilla en su conjunto, nº 7.
V. Cubicación de la quilla en dos partes, cada una de la mitad de su longitud para reconocer su exceso de desplazamiento con relación a la otra, nº 10.
VI. Cubicación de la quilla en cortes a lo largo para formar una escala de solidez, nº 11.
VII. Escala de solidez, nº 13.
VIII. Estabilidad hidrostática, nº 14.
IX. Cálculo del metacentro, nº 15.
X. Cálculo del centro de gravedad del desplazamiento, nº 16.
XI. Búsqueda del centro de gravedad de sistema de la barca aparejada, nº 17.

[*Otras láminas sobre temas varios: f. 399r-438v]



ARTICLES

THE MENORCA OF CALBÓ

MIQUEL ÀNGEL CASASNOVAS CAMPS

Many years had passed since the point in November 1712 when the Duke of Argyll took possession of Menorca on behalf of Queen Anne of Great Britain, an act which was internationally recognised in Article 11 of the Treaty of Utrecht in 1713. When Pasqual Calbó i Caldés was born on the 24th of October 1752, Menorca was under British rule, but the Menorcans were still looked upon as «Spanish» by the military and government officials in power. There was still no real change in their attitude towards the islanders four decades later. In fact, the cultural and mental divide was simply too great, and neither side did much to overcome these differences. This is clearly explained in John Armstrong's book The History of the Island of Minorca, published in London in the same year, 1752, and which resulted in the island of Menorca becoming known throughout Europe. Rather, the identity of the Menorcan people was reinforced and refracted through this British mirror image, with Catholicism versus Anglicism and other such protestant heresies. There was also the issue of longstanding personal privilege versus the tyranny and meddling of the British governors and armed forces. These were in fact the two key elements to influence Menorquinity, or even «Spanishness», in view of their underlying tradition of pro-Austrian tendencies.

There were many such differences in 1752 between the island governor William Blakeney and both the civil and ecclesiastical authorities. This was because relations between the British and the Menorcans over the forty years alternated between periods of great tension followed by other more relaxed ones. In truth, London's interest in Menorca was strictly military. The island, with its naval base in Maó Harbour and the formidable Saint Philip's Fortress, was a major British stronghold in the Mediterranean. The Menorcans were subjects of the British Government and considered incidental, and even a bit of a nuisance. It is with this situation in mind, and its distant location in the Mediterranean, that we can understand the decisions made regarding the city. It was made into a free port in 1713 with the aim of facilitating provisions for the fleet and garrison. At the same time, the decision to suppress the Inquisition was based not so much on an act of religious tolerance as on the impossible task of supporting a tribunal which answered to the Spanish Crown intent on pursuing all deviation from Catholicism. The British were indifferent to Menorcan island life with its long standing town institutions and fiscal and legal system. Apart from this, the jurisdiction and privileges stemming from the Catalan-Aragonese oath of allegiance were maintained despite the signing of the Treaty of Utrecht, which did not actually guarantee them in any way. In addition, the governors frequently changed any law that interfered with their political action in either a direct or indirect manner. For example, they didn't abolish the rights of the General Town Council, but made them untenable by forbidding General Council meetings and ignoring autonomous public institutions, rendering them practically powerless. Their disregard for the language meant that Catalan remained, completely unconstrained as the lingua franca. Thus the difference with Bourbon Spain was evident.

However, the British occupation did introduce a new trading framework to which the Menorcans adjusted quite well. In view of the situation regarding the need for provisions as mentioned in the previous paragraph, the free port boosted Menorcan –or rather, Maó– commerce, to previously unimaginable heights during the Hapsburg dynasty. This new situation attracted many traders, ship-owners and privateers from different places to Maó: British, Greek, Jewish, Corsican and Italian people arrived, gradually lending the city a certain cosmopolitan air. Some were mere birds of passage and left after a short time, but many others came to settle in Maó. Despite differences of religion, and not without the ensuing difficulties and resistance, the Menorcans were had to live alongside Jews, Orthodox and Protestant Christians, and soon joined forces with these foreigners by starting businesses to take advantage of the British presence and trade with the North African and Eastern Mediterranean ports, the latter within the Ottoman Empire. These trading and shipping activities based in Maó Harbour (ship building and repairs, provisions for the fleet and garrison, distribution of privateering enterprises) boosted the growth and population of the city, now essentially the capital, much to the detriment of Ciutadella. All of this brought about the birth of the Maó bourgeoisie. It is worth mentioning that Pasqual Calbó's father was involved with the shipping business, and that his older brother Joan would follow in to this trade, although they fell into what was considered to be the lower echelons of society.

Despite Richard Kane abolishing the Inquisition as quickly as possible, its officials carried on in secret, reporting to the Holy Office in Mallorca. However, this did not prevent the new cultural aspirations that were spreading throughout Europe reaching Menorca. There was now free movement of books, with no monitoring of those that were banned, and private libraries were no longer inspected on the island. Not only did new ideas arrive, but also artists in person, either those in passing such as Joshua Reynolds, or David Allan, who spent long periods of time living in Maó. This was also the case of the painter Giuseppe Chiesa, to whom Calbó became an apprentice.

Pasqual Calbó was nearly four years old when in April of 1756 the Duke of Richelieu's French troops disembarked at the port of Ciutadella. After a bloody siege, the garrison at Saint Philip's Fortress surrendered on the 29th of June. This French occupation lasted until 1763. In fact, invading Menorca was one of the first operations of the Seven Years' War. The reasoning behind this was not because France actually intended to take possession of the island, but to secure the vital support of the Spanish King Ferdinand VI. Spain finally intervened in the war in 1762 —by which time Charles III was on the throne. This was not in order to recover Menorca, but in response to British provocation in America. Even then, the clear victor of this conflict was Great Britain, whose then King George III was officially granted the return of Menorca through the Treaty of Paris.

In spite of its short duration, the French occupation, which coincided with Pascual Calbo's childhood, left a deep impression on the Menorcans due to the enhanced trade and cultural relations established between the Menorcans and what was considered to be Europe's leading country. In contrast to what had happened during the first stage of British rule, the French occupants were lively and affable. It obviously helped that they shared the Catholic faith. As well as this, numerous French merchants had established themselves in Maó, and many stayed on after the peace treaty was signed. The most visible heritage from this period is the village of Sant Lluís, so named in honour of Louis XV.

The return of Menorca to British hands on the 29th May, 1763, re-kindled constitutional conflict, above all when the Lieutenant Governor Johnston announced that from that moment on, privileges and legal rights of the island were in no way recognised by the Treaty of Paris and that in any case their maintenance would depend upon the goodwill of the rulers and the good intentions demonstrated by the Menorcans in the future. In addition, Johnston wanted to closely monitor the clergy. All of this led to protests from the Menorcans and the diplomatic intervention of Charles III of Spain. In the end, London had to relent and accept that they had regressed to the earlier status of the Seven Years' War.

The second period of British occupation consisted in regaining and boosting trade in the Mediterranean, focusing primarily on the redistribution of grain. The Maó shipyards also developed, and there was more agricultural production (vines and market garden produce) to meet demand. All of this signified the start of the bourgeoisie building up capital, which they invested in land and luxurious houses. But this prosperity, which stemmed from selling provisions and services to the garrison and naval and merchant shipping, really only benefited the city of Maó and its surrounding areas. The rest of the island was still struggling. In 1763 Menorca had a population of 25,000 (not counting the garrison or foreigners, who were once more in abundance compared to 16,000 in 1713. The population increased in the Maó area, though, spreading to the villages of Es Castell and Sant Lluís. It was in fact during this period that Es Castell, having been relocated twice, would finally find its permanent setting thanks to the project designed for its development by the engineer Patrick Mackellar (1774). The new town was renamed Georgetown.

But it was not all good news. There were areas of abject poverty, where many families with no land were forced to work as labourers or combine toiling on the land with building or anything else they could find. Many of these chose to seek their fortune overseas, either joining the British army or navy, or emigrating to Gibraltar, other parts of Spain or America. This was the case of among others Jordi Ferragut Mesquida, who became an independence hero in the United States. There were also the thousand odd Menorcans who were hoodwinked into claiming land concessions, and sailed to Florida in 1768 only to find that their property was all swampland.

Pasqual Calbó turned 18 in 1770, and he set forth for Genoa with his passport signed by the governor. The young artist from Maó would spend ten years in Italy and Austria, with periods spent living in Genoa, Venice, Rome and Vienna. The seventies in the 18th century appeared to be at their zenith, where there existed a great sense of optimism in the faith of such exciting progress and human capacity. Technical and scientific advances, based on systematic research, stoked a passion for knowledge. This was the age of enlightenment, with key figures emerging such as Voltaire, Diderot, Rousseau, D'Alembert, Hume, Smith, Kant, Franklin and many others. «Dare to know! Have the courage to use own intelligence!», proclaimed Kant.

However, all these new and radical values and ideals that so changed people's views of the world and society clashed with the socio-political and financial policies of the old regime, which restricted these advances. The population in Europe increased, with a drop in the catastrophically high mortality rate of the previous centuries. Production also increased, and there was more trade. The European colonies spread farther, settling in vast regions on other continents such as America, of course, but also Africa, (where they established the slave trade for labour on the American plantations), and Asia. James Cook and other seafaring explorers (Bougainville, Jordi Juan, Ulloa...) explored huge areas and completed the vision of how the world really was. Europe was most definitely on the rise, and also starting to dominate the rest of the world.

But the old regime resisted these changes by introducing more laws in an attempt to maintain their ever crumbling policies, based on absolute monarchy and a tiered class system with privileges for just a few. So improving agriculture was encouraged because it represented income for these privileged classes thanks to the aging feudal system. Meanwhile the absolute monarchs, the parliamentary governments of countries such as Great Britain and the Netherlands, proved an exception, introducing modern and practical concepts for the primary purpose of supporting the national treasuries and saving them from bankruptcy as a result of the irretrievable loss from exorbitant war expenditure. War was everywhere in the 18th century, despite depictions of rationality and peace ideals. Here was a multipolar Europe, where great monarchies strived to expand their territory and also their dominance in the colonies over potential rivals.

Thus, in order to try and square the circle, combining economic modernisation with administrative and military efficiency without tipping the balance of the absolutist class system, the monarchies adopted a policy of enlightenment. This has since become known as enlightened despotism –really enlightened absolutism– with countries such as Prussia's Frederick II and Austria's Maria Theresa followed by her son Joseph II being prime examples of it. Calbó had the opportunity to experience this reality first hand during his time in Vienna.

The enlightened absolutist monarchs even tried to boost their control over the Church within their own domains by applying strict regulations which frequently resulted in confrontation

with the popes. The pontificate was threatened by many other factors as well: Jansenism, the diatribe from the most radical Enlightenment —«Écrasez l'infame!», being Voltaire's war cry—, the ever growing order of freemasonry, the general tendency of unbelief and deist inclinations on the part of the intellectual elite, more secularisation, etc. The Church reacted in a confused and defensive manner, condemning a Modernity which in many ways had left it behind, even though there were some popes who tried to assimilate the spirit of the changing times (Benedict XIV, Pius VI).

Pasqual Calbó returned to Menorca in 1780. Here he encountered a very prosperous atmosphere thanks to trade and privateering as a result of the war between France and Spain, and also a real cultural vibrancy. For example, the cultural institution Societat Maonesa had just been formed, headed up by Joan Ramis i Ramis (1778), who was six years older than the painter. The island was still in British hands, but soon there would be significant changes which Calbó would experience. In August 1781 and under orders of the Duke of Crillon, Spanish troops disembarked in Sa Mesquida, from where they occupied the entire island and laid siege to the Saint Philip's Fort. Following several weeks of intense bombing, the governor James Murray surrendered on the 4th of February of 1782. After a few months of transition, Menorca legally became part of the catholic monarchy as agreed in the Treaty of Versailles (1783).

Charles III's government didn't know exactly what to do with the island, and was not particularly interested in it. In fact, during the peace negotiations they had attempted to exchange it for Floridablanca's true objective, Gibraltar. The failure to negotiate this deal forced them to make the most of the situation, and proceed to govern this part of the monarchy which had been in British and French hands for seventy years. One of the Spanish government's first steps before winning the siege at Saint Philip was to expel all non-catholic foreigners (Greeks, Jews and Britons) and abolish the free port. Once they took over the fort they ordered its demolition, which was carried out both quickly and efficiently. After gathering a great deal of information and reports about the reality of day to day island life, Charles III decided, as a royal favour not to interfere with the established local institutions and legal process. There was no New Plan as such for Menorca, but a discreet policy of assimilation began, particularly in terms of religious matters. The first steps were taken towards creating a bishopric that would be segregated from the one in Mallorca, culminating in the papal bull Ineffabilis Dei of Pius VI (1795). Antoni Vila i Camps, from Ciutadella, became the first Bishop of the new diocese (1798).

The Spanish conquest put a stop to corsair activity and, as previously mentioned, the free port. Now, the Menorcan ships could no longer rely on British support, and they could not trade as before in the North African ports. For this and other reasons, including the fear of being called up as a sailor caused discontent among the islanders, which was only alleviated by the governor, the Count of Cifuentes, sensibly authorising trade with the American colonies. Despite this, it is probable that Calbó felt discouraged by the atmosphere on his native island, and in the summer of 1787 he decided to go to America, where he settled in Havana.

The Spanish held territories in the New World were expanding in every respect, despite the growing discontent amongst the Creoles as they demanded greater autonomy and recognition. The Count of Aranda had already warned Charles III that the independence of the United States —to which Spain had decisively contributed— could establish a dangerous precedent that would, in due course, stimulate further uprisings. Calbó actually arrived in Cuba in the year when the United States was coming to the end of the revolution, with a Constitution that affirmed the great political principles of the Enlightenment. And two years later, in July of 1789, the French Revolution started. This not only changed the old order in France and Europe, it also marked the start of a long period of war, which was to continue with only a few short intervals of peace until the fall of Napoleon in 1815.

Pasqual Calbó's sojourns in Cuba, New Orleans (Louisiana was a Spanish colony at this time) and Santo Domingo came to an end in 1790, when the painter returned to settle in Menorca. Until his death, though, Calbó witnessed all the events which brought about more and more turbulence in Europe, where the old order could not come to terms with the ideals of freedom, liberty and justice, and agonised in the face of a new, inspired order based on enlightened ideals it was struggling to consolidate.

The dramatic consequences of the Revolution resulted in strange alliances: now Spain and Great Britain joined forces to fight against the French Republic. The defeat at the Siege of Toulon (1793) would resonate in Menorca with the arrival of Anglo-Spanish ships laden with sick and wounded troops, in addition to numerous French subjects who were fleeing the Reign of Terror. Later there was another complete political turnaround, when Charles IV re-established Spain's Alliance with the now more stable Republican Directorate (1796). Predictably, this resulted in Great Britain declaring war, and Menorca experienced a period of rapid decline. Trade was threatened by the British ships, while work at the National Shipyard —where frigates and other warships had been built— came to a standstill. Building work was also stopped on the huge lazaretto structure (quarantine island) at the mouth of Maó Harbour. There was poverty and unemployment which led to discontent, and fears of another British invasion. Many missed the good old times of the so called English «jans»1 Phonetically derived from «John» or «Jean», a very common name of the soldiers or sailors living in Menorca during the 18th and 19th centuries.

The invasion began in November 1798. General Charles Stewart and his troops disembarked in Addaia and the bay Cala Molí, from where they captured the whole island within just a few days with not one injury sustained. The Spanish governor withdrew to Ciutadella with those troops who had not deserted, in the belief that they were up against an army far superior to theirs. And so began a brief but intense period of just over three years when Menorca once again became Britain's stronghold in the Mediterranean. Troops and supplies built up in Maó Harbour, with an unusual volume of trading and military activity. The Menorcans started building ships for the corsairs once more, work was recommenced on the island's fortification and money flowed. However, conflicts with the Church also flared up again, led by Vila the Bishop, and Stewart decided to intervene in the municipal system, designing an institutional reform project with his Menorcan collaborators to restructure the old town councils.

But the peace negotiations put a stop to this situation. The Treaty of Amiens (1802) was signed with the condition that the occupied islands and territories be returned, and thus Menorca was handed back to Charles IV. Although on paper the idea was to revert to the situation of 1798 —Stewart's reform was reversed—, there was no hiding the resentment directed at some Menorcans who had done nothing to defend the island against the British invasion. Godoy's government now decided to apply extra pressure on the Menorcans. Governor Felipe Ramírez joined forces with the bishop Pedro Antonio Juano, both subject to rejection by large sectors of the population when they implemented their policy and control over the island's institutions. Towards the end of the 18th century, and for the first time, there was a certain sense of preference for the English over Spanish sovereignty. When the new war broke out against Great Britain (1804), Ramírez had to imprison several people suspected of anglophilia. Trade declined again with Spain in power, and there was another period of poverty and unemployment. The garrison was reinforced, reaching the number of 6,000 men to prevent another British invasion, but they were obliged to partially live off the land.

The start of the Napoleonic War in May 1808 did not directly affect Menorca which, like the other Balearic islands, remained safe from invasion thanks to protection by the British navy who once again made use of Maó Harbour as a base. But the Menorcans, ever fearful of call ups, had to pay out large sums of money in the form of extraordinary taxes and donations which the Government would never return. It was actually a rumour that was deliberately spread regarding a levy for the army which brought about the revolt in March of 1810. Terrified and lacking in sufficient troops, Governor Villaba had to succumb to the rebels' demands, whereupon he decreed the free port and the suppression of the Royal Treasury taxes. Bishop Juano, despised by part of the clergy and the islanders, was forced to leave for Mallorca. Even then, as soon as Villaba had enough military backup, he resumed the previous policy and began investigating and purging the instigators of the riot. In the end, all the towns in Menorca, with the exception of Ciutadella who managed to evade penalisation, had to pay a heavy fine.

The Constitution of Maó was solemnly declared in September of 1812. The enforcement of the constitutional document signified the abolition of the old foral system and the venerable town councils, and this time met with no protest. The years that followed saw the first seeds of liberalism and political debate in Menorca, utilising the press as one of its main means of communication. But the end of the war resulted in the reinstatement of Ferdinand VII and the absolutist system (1814), this time with both repressive and reactionary measures. In the meantime, and on the European front, the defeat of Napoleon and the application of a new international order originating from the Congress of Vienna (1815) seemed —but only seemed— to have obliterated the legacy of the Revolution. Calbó died in Maó on the 12th of April 1817. In a way it seemed as a whole age died with him, an enlightened Europe that was severely shaken up by the dramatic consequences of the Revolution, and now buried by restorative measures adopted by the absolutist forces. Another era was also coming to an end in Menorca, the one that had brought such splendour to Maó Harbour. The post-war depression and the prohibitionist policy which started in 1820, added to the monarchy's financial collapse and the fact that they were losing their grip on their American empire because of the independence riots, contributed to Menorca declining into a deep depression which would last for thirty years, until the decade of 1850.

PASQUAL CALBÓ IN EN-LIGHTENED MENORCA

JOSEFINA SALORD RIPOLL

Pasqual Calbó i Caldés (1752-1817) is a central figure to enlightened Menorca, not just for his status as the island painter who introduced artistic modernity but also for his participation in the big educational projects aimed at Menorcan youth during the transition from the old regime to bourgeois society, the latter represented by the entrepreneurial bourgeoisie of the island. He exemplifies the cosmopolitanism of enlightened pre-romantic colonial Menorca to the highest level for numerous reasons: firstly, the training he received on the island in the Livorno painter Giuseppe Chiesa's studio; secondly, his achievements in the most prestigious Venetian and Roman academies alongside other great European painters of his time, and under the protection of notable personalities from the new cultural policies at court; thirdly, for the recognition accorded his artistic activities at the court of the empress Maria Theresa of Austria; and, finally, for his research into vital and artistic new prospects in the American continent between his first and definitive return to Menorca.

His far-reaching trajectory and artistic and teaching profile fit in a more than coherent manner within the cultural dynamic brought about by the numerous and distinguished figures from the three generations which make up the enlightened

Menorca group (Salord 2010), and which brings to the whole of Catalan culture the highest level of creativity in that language. Fortuitously, colonial Britannic Menorca, as opposed to other territories that had formed part of the Catalan-Aragonese Crown until the war of succession and the subsequent «Nueva Planta decrees», was able to maintain its legal and linguistic status, which explains not only the everyday social use of the language but also the fact that enlightened islanders, very much in touch with European culture, adopted their own language as a vehicle of cultural and literary creativity. This meant that despite the beginning of the process of Castilianisation during the Spanish domination of the 18th century, and its resumption from 1802, Catalan maintained its learned role in ambitious cultural projects throughout the first decades of the 19th century in harmony with the flourishing capitalist bourgeoisie and the unfolding of the historical panorama in changing times (Salord 2014).

Pasqual Calbó, belonging to the first generation of bourgeoisie born around the middle of the 18th century, was a contemporary, through Italy and Venice, with the playwright and poet Joan Ramis (1746-1819), the historian and essayist Antoni Roig (1750-1808) and the diarist Joan Roca i Vinent (1747-1826), to mention only the most significant trio of the architects of the emergence in the seventies of new cultural forms characterised by the assumption of enlightened reason, encyclopaedism, Christocentric spirituality and Neoclassicism. Once back in Menorca, he may have shared the tensions and ambivalence provoked by the new panorama brought about by Spanish domination in the 18th century with the first enlightened members of that generation. He established himself as a portrait painter of the new political authorities and the more prominent bourgeois families as well as investigating new horizons as evidenced by his journey to America, taking advantage of the new trade routes. Finally, as the new century began, Pasqual Calbó, without renouncing his pictorial activities, involved himself in educational projects for young people to whom were directed the so-called scientific treatises under the aegis of Antoni Febrer i Cardona (1761-1841), the most prominent member of the second generation of the enlightened Menorcan group which produced grammar books, dictionaries and classical and modern translations. In addition, one can establish a link between the classical and mythological used by the painter Pasqual Calbó and some works on this theme translated by the same Antoni Febrer i Cardona or by Joana de Vigo i Esquella (1779-1855), from the third generation, such as Vicenç Albertí i Vidal (1786-1859), who introduced Maó's society to scene adaptations of dramas by Metastasio as well as Goldoni comedies whose original versions Pasqual Calbó could have seen in his youth while in Venice, Rome or Vienna.

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE FIRST GENERATION OF THE ENLIGHTENED MENORCAN GROUP

Pasqual Calbó's family background, as also in the case of Joan Ramis and Antoni Roig, originated outside Menorca, the island where his maternal grandfather, a Valencian from Jativa and his father, of Aragonese origin, settled, in all likelihood and if nothing else, in search of some financial gain in view of the trading opportunities around the port. His father's letter from 1755 (Andreu *et al.*1986: 85) is clear proof of this, in the same way that the dispatch note and delivery certificates book *Llibre d'alberans y certificat de la deposició de mestre Pere Ramis negociant*[1] bears witness to the business links between the most prominent lineages of the enlightened Menorcans of the three generations (Roig, Febrer and Albertí). The social advancement of this emerging entrepreneurial bourgeoisie set the seal on the education offered to their children: firstly, in Menorca, in Pasqual Calbó's case, in Giuseppe Chiesa's studio, or in the classes the lawyer Bartomeu Ramis taught to his own son and to the future Bishop of Menorca, Antoni Vila, among others. Unsurprisingly, the artist, like the writer and historian, later reproduced this Menorcan educational model, each of them teaching lessons to young Menorcans.

If this early education in a Menorca under British and French rule led to obtaining doctorates in foreign universities, mostly in France but also in Italy, Pasqual Calbó differed from this owing to the fact that he gained his qualifications in Venice and Rome, the latter city comprising a large English colony as well as travellers on the Grand Tour with an obligatory stopover in the port of Maó. A year before Pasqual Calbó's departure and consequent direct contact with the aesthetic postulates of Winckelmann, Joan Ramis, in 1769, inaugurated with the utmost brilliance the enlightened and neoclassical Menorcan production of the tragedy *Lucrècia o Roma libre*. Based on the work of the Latin historian Livy, it converts the rape of Lucrecia, whose virtue was drawn from philanthropy and patriotism, at the hands of Tarquinius, representative of the blindest authoritarianism, into an incitement to putting an end to tyranny and establishing the republic under the rubric of individual and collective freedom because «*vida sin libertad no es vida, sí que es muerte*» («life without freedom is not life but death») (Ramis 2004: 31), this being, as Brutus said, the quintessence of civic values. Two years later, in 1771, the drama *Arminda* exchanged the classical scenario for a medieval setting, much closer to pre-romantic sentimentalism, while still conveying the values of enlightened reason. This, hence, saw the flourishing of the first generation of the Menorcan enlightened group on adopting Catalan as a language of literary creation in a context comparable to other European languages of culture, even in the field of education, as demonstrated by the fact that in 1762, Antoni Portella i Enric had already published a Latin grammar book in the «mother tongue» appealing to what were «the most educated kingdoms of Europe».

For his part Pasqual Calbó concluded his education in Venice and Rome along the lines of Neoclassicism, encompassing not just painting and sculpture but also perspective and architecture (Roca 2016), which explains the coherence and continuity of the two aspects of work which he subsequently developed in Menorca as a painter and teacher of young artisans. In this sense, it should be kept in mind that, in agreement with Daniel Arasse (1995: 259), Neoclassicism should also be understood as the first artistic movement in history to be systematically promoted as a profitable financial investment wherever there is a convergence of intellectual and commercial interests from a thriving and wealthy enlightened bourgeoisie. Within this milieu the role of painter and teacher could be played out in Maó thanks to a strong enterprising bourgeoisie in need of cultured self-recognition during a period of urban expansion between the 18th and 19th centuries.

Meanwhile in 1776, Pasqual Calbó built bridges with the enlightened Menorcans of the first generation, whose principal achievement was the setting up in 1778 of the institution known as Societat Maonesa (Pons, Salord 1991), a combination of a reading club and a school even though its founding objective was the creation of a library of books and periodical press. This developed into intense activity, with public readings of books, geography lessons, linguistic discussions and the reading of speeches and translations, of which only *Safira* by Joan Soler i Sans (Hernández Sanz 1931, 1987) has come down to us, and which is very close thematically to Joan Ramis' «Lucrecia» and the Ovidian fable by David Causse (Patiño 2011).

Pasqual Calbó and the seventeen members of the Societat Maonesa gathered together in Joan Ramis' house, seemingly guided by the Kantian call to dare to know, through an encyclopaedic intellectual curiosity that aspired to «illuminate» the shadows of human knowledge in all its fields. The disparity between some and others is due to the freedom Menorca enjoyed thanks to the suppression of the Inquisition. Hence Calbó's request to keep and read prohibited books was only approved in the case of political and philosophical works, mathematics, books on grammar, poetry and rhetoric, profane history and Catholic authors of ecclesiastical history, with the exception of isolated authors and «all those which deal with profane affairs, obscene or against religion and especially books by atheist authors, be it anonymous or not, philosophising against religion» (Andreu *et al.* 1986: 90-91). The absence of theological and religious books in the Societat Maonesa library and the predominance of history books (with Voltaire to the fore), of scientific philosophical and political essays, together with literary works from classical authors up to the most contemporary, point to the freedom of thought of the enlightened Menorcans during the same period as the freezing of their activity in January 1780. This was as a result of preparations for the Spanish conquest of Menorca, initiated in 1779 with the declaration of hostilities between the Spanish government and the British due to the War of Independence in the United States of America, and which concluded on a military basis in 1782 and, diplomatically, a year later with the Treaty of Versailles.

BETWEEN INTEGRATION AND THE OPENING UP OF NEW APPROACHES

In March 1780, the empress Maria Theresa delivered a safe conduct pass to Pasqual Calbó, *Delineatori Galleriae Imperialis Picturarum Viennae*, so he could travel to Vienna and thence, wherever he cared to go. Prince Kaunitz' and Parcan's letters in 1779 (Andreu *et al.* 1986: 94-99) leave a record of the «affliction» and «indisposition» Calbó suffered that culminated in bringing him to Menorca in the month of June 1780, at precisely a period of strong political instability. The letter that Joan Orfila, Carmelite friar, wrote to him from Rome on the 18th of December (Andreu *et al.* 1986: 104-106), appealing to the concept of friendship expressed by Cicero in *De amicitia* (translated by Antoni Febrer i Cardona in 1807), is in this sense very valuable not only because it identifies as «Christian» (with all that this entails for asserting enlightened spirituality), but also and above all because it makes evident the relations maintained with the Menorcans established in Rome and their acceptance in Maó. In the first case, along with the lawyer and landowner Judas Tadeu Vidal (1747-1824), a member of Febrer family, most likely Josep Febrer i Llinyar (deceased 1783), uncle of Antoni Febrer i Cardona (Paredes 1996: 23-24); the canon, Jaume Llambias, the last commander of the Antonians of Ciutadella, it is Francesc Seguí Valls (Maó 1752-Nápoles 1819) who stands out as one of the most fascinating Menorcan personalities of the time thanks to his chequered political career (Piña 2011). It was he to whom Joan Ramis, in 1776 while Pasqual Calbó was in Rome, dedicated the poem:

«*A mon amic, mon tendre amic, Magnífic Doctor Francesc Seguí júnior»: Vanament podrà la fortuna / fer-me viure distant de vós; / vanament amb fúria importuna / el mar s'elevarà entre els dos. / El seu rigor, la sua arrogància / no venceran la mia constància, / no mudaran ma voluntat: / sempre en la mia ànima agraïda, / la memòria estarà imprimida / de lo molt que m'haveu amat.*[2]

«My friend, my dearest friend, Doctor Francesc Seguí Junior: In vain may fortune/ distance me from you; in vain shall the furious sea rise between us/. Its harsh arrogance shall never defeat my constancy, shall never break my will: my soul will always be grateful and the memory of how much you have loved me will stay etched in my mind».

In the second case, because it records his integration and recognition in Maó's society: «*M'alegra que tingueu feina i, a més a més, rest satisfet i conhortat en veure que s'ha fet justícia al vostre mèrit*» («I am so glad that you are working now and, furthermore, I am satisfied and relieved to see that your merits are justly acknowledged».)

In effect, as María Sintes (1987: 43) emphasises, Calbó, from his arrival in Menorca until his departure to America, «must have been provided with a studio or academy of painting in Maó. This would explain the copies of the portrait of Cifuentes, the marine landscapes, and the drawing of Menorcan work and trades which were of very varied quality». This confirms that «*el pas entre l'art com a activitat pública internacional, de l'època d'Itàlia i de Viena (...) al petit art per a ús privat i local de la burgesia i els terratinents, que volen retrats i quadres de costums, evocació de llur poder sobre la pagesia*» («The step between art on a public and international level from the Italian and Austrian era (...) to artwork for private and local enjoyment by the bourgeoisie and landowners wanting portraits and painting depicting customs seen as their dominion over the farmpeople») (Cirici 1964: 53).

The false ceiling he painted in the family house in street S'Arravaleta, with a vegetal geometric decoration to British taste and, especially, the portraits of his brother Joan, his sister-in-law and nieces, and the family scene which includes himself «*amb la cape blanca que, segons la tradició, vestia a la cort d'Àustria*» («with the white cape he traditionally wore at the Austrian court») (Sintes *et al.* 2004: 221), demonstrate, through this formal dignity with a classical touch, the social position established by Pasqual Calbó within the powerful commercial bourgeoisie. It is no surprise that the ship-owner Joan Roca Vinent, member of the Societat Maonesa, in his diary about Maó —started in 1776 and ending with his death

in 1826— recorded in 1781 the arrival of ship's captain Joan Calbó[3], first from Nice and then from Sardinia, mentioning all the ensuing relationships with the commercial bourgeoisie of Maó. It was within this milieu that Calbó achieved recognition as a portrait artist, as shown by the paintings of the merchant Llorenç Poly, his wife, and, in particular, the ones of Francesc Seguí i Sintes (Piña 1986), and of his sons, Antoni and Gabriel Seguí Valls, as well as another young member of the family who might be his friend Francesc.

In any case, Pasqual Calbó shows us that he was very well integrated into the political and economic circles of the Maó bourgeoisie which was already suffering from the shock in the early eighties of what would culminate in a shift from British to Spanish sovereignty with all the ensuing amendments and adjustments. That is why the portrait said to be of Charles III and the various copies of the portrait dedicated to the Count of Cifuentes are compared with the pose adopted by Joan Ramis, author of different poetic pieces addressing the new governor and in praise of courtly affairs on the occasion of Maó's celebrations in a clear gesture to welcome the new authorities, despite being to very little avail.

Pasqual Calbó's departure for America in 1787 can be interpreted here as another response from the enlightened Menorcans regarding the limits imposed on their bid for cultural continuity within the new parameters imposed by Bourbon Spanish Menorca. In effect, the precautions that led to members of the Societat Maonesa bringing their activities to a halt in January 1780, as a result of the warlike situation that would lead to the conquest of Menorca, turned out to be very perspicacious given that within the new political context its resumption was unviable: the act of dissolution is dated 17th March 1785, with the «*per sempre*» («definitive») absence, as is recorded in the *Registre (the Register of foreign members)* kept by David Causse, a French trader who settled in Liorna where he died in 1810 (Patiño 2011), as well as the Hanoverian military men, Ernst Teophile Koepp and Otton Guillaume de Cronhelm. In addition, there was C. F. H. Lindemann, chaplain to the Hanoverian troops who also abandoned the island in 1782, and who published a *Descripció geogràfica i estadística de l'illa de Menorca (Geographical and statistical description of the island of Menorca)* in Leipzig in 1786, in which he expresses his deep friendship with David Causse, who had transcribed the first publication of *Safira* by Joan Soler Sans, and with Joan Ramis, «*un patriota per al seu poble*» («a patriot to his people») (Lindemann 2002: 325).

Despite everything, the will to adapt the European model of the Societat Maonesa to the restrictive cultural and ideological coordinates of Charles III's Spain did not prosper either. In 1783 Joan Ramis drafted the statutes of a *Sociedad Económica de Amigos del País de la Plaza de Mahón* (Economic Society of Friends of Maó) (Pons 1991) where the use of Castilian was established, allowed for the admission of foreigners and therefore the presence of a multilingualism that had excluded the use of Catalan until then. Denial of the petition ensured the dismantling of any possible continuity of membership of the first group of enlightened Menorca.

Thus, in 1783 Joan Ramis closed the year with his tragicomedy *Rosaura o el més constant amor (Rosaura or The Most Constant Love),* which marked not only a theatrical trilogy but also the first stage in his career, with literary creativity and academic activity stemming from the Societat Maonesa. The new phase that started in the eighties is characterised by the progressive incorporation of historiographic as well as scientific production, principally driven by the needs and requests of the new Spanish government. Thus, after the first incursion in 1784, as an informant, to José Vargas Ponce for *Descripciones de las Islas Pithiusas y Baleares* (Descriptions of Ibiza, Formentera and the Baleares) (1787), he wrote, at the request of the Royal Academy of History, the *Resumen Topográfico e Histórico de Menorca* (1787) (Topography and History of Menorca), a work that earned him the appointment of honorary fellow and the establishment of a relationship which led to two more commissions, *Ensayo Latino-Menorquín de los tres reynos vegetal, animal y mineral* (1788) (Latin-Menorcan essay on vegetal animal and mineral kingdoms) and *Pesos y medidas de Menorca en correspondencia con los de Castilla* (1793) (Menorcan Weights and Measures equivalent to Castile). The formality of the letters from the secretaries, José Miguel de Flórez and Antoni de Capmany, sent from the Royal Academy of History, in contrast to the expectations expressed by Joan Ramis to the Count of Campomanes (Pons 1991), could explain the well-known termination of these academic relationships in 1793, once the completed work had been delivered. The public silence was combined with an intense investigation of documents that is confirmed by the thirty-five volumes of manuscripts remaining after his death in 1819 and the written works —the first was not printed until 1811— coinciding with the birth of the Menorcan press which was linked with Liberalism.

The trajectory of the other great figure of the first enlightened generation, Antoni Roig i Reynard —rector of Ferreries, vicar general of Menorca, son of the oldest member of the Societat Maonesa and friend of Joan Ramis— confirms the extent of the tensions experienced during the Spanish domination. He was the representative of contemporary Europe of enlightened Christianity. His collisions with the military ecclesiastical authorities reveal the conflict with the new Spanish political power, culminating in the construction of the bishopric in 1795 which was the route to state integration of the Menorcan church (Salord 1997). The ambivalence experienced by Antoni Roig was resolved in 1790 with his departure to Mallorca where, paradoxically, he could deploy his enlightened programme through the foundation of the Sisters of Charity of Felanitx in 1798, the posts granted by Cardinal Despuig, his appointment as a member of the *Societat Econòmica d'Amics del País de Mallorca* (Economic Society of Friends of Mallorca) and, finally, with the closest collaboration with the enlightened Bishop Bernat Nadal.

But previously the «*Oración en acción de gracias al Señor por la rendición del Castillo de San Felipe*» («Prayer of Thanksgiving to the Lord for the Surrender of the Castle of Saint Philip's Fortress») (1782) had inspired the printing of his learned oratorical work, with a wholly bourgeoisie attitude. If the «*Resumen histórico de Menorca*» («Historical Summary of Menorca») (1785) commissioned by the Royal Academy of History, placed him fully within critical history, then his edition of the Latin text of Bishop Severus of Menorca's circular (1787) placed him within ecclesiastical history, and in 1790 he inaugurated the essay genre in Menorca with *Reflexiones crítico-apologéticas sobre algunos escritos relativos a la isla de Menorca y a sus naturales* (Critico-Apologia reflections concerning some writings relating to the Island of Menorca and its environment), published in Barcelona with the intention of disputing the inaccurate and distorted views of different publications about Menorca written more from a political propaganda, religious, or economic stance than with an eye to historical fidelity.

It is within this context, with the creation in 1786 of the first Spanish school in the renamed Villa Real de San Carlos or Villa Carlos (previously Georgetown or Villa Jordi), that Pasqual Calbó's departure for America takes on a more collective significance. We have the valuable letter written from Havana on the 14th of October 1787 (Andreu, Hernández and Sintes 1986: 111-112) in which, after presenting himself to the governor as «*maonès, pintor*» («from Maó, painter») and his wish to establish himself as a «portrait painter» and landscape artist, he cryptically refers to what «*per mia desgràcia em passava a Maó*» («to my misfortune was happening to me in Maó»). As for the American journey, with the pictures painted in Santo Domingo demonstrating the advanced character of his work (Cirici 1964), he nevertheless returned after three years to a Menorca immersed in Spanish domination, interrupted yet again by the British presence of 1798 to 1802. Even with the definitive Spanish sovereignty of the nineteenth century, the instability of Napoleonic Europe favoured the dynamism of the commercial bourgeoisie of Maó, and with it, acting as a counterweight to the advancement of Castilianisation, the emergence of new cultural projects of the enlightenment.

THE RECOVERY OF THE ENLIGHTENED CULTURAL DYNAMIC IN THE EIGHTIES

Very significantly, the known examples of Pasqual Calbó's artistic activity are identified as being at the beginning of the century, not only through his portraits of figures from the commercial bourgeoisie (Antoni Vidal i Seguí, 1798, Joana and Àngela Seguí i Poly 1810) but also through the false ceiling paintings that are testimony to the relationship between painting, architecture and literature in a period of strong urban expansion and literary renewal with Antoni Febrer i Cardona and Vicenç Albertí i Vidal, respectively, the most distinguished personalities of the second and third generation of the Menorcan enlightened group. Thus the false ceilings Pasqual Calbó painted in the houses in the streets of Sant Cristòfol (Isabel II) and Deià, and in the square Plaça del Príncep are seen primarily as his expansion into the comprehensive framework of the arts including architecture and mathematics, combining mythological references with contemporary works such as Haydn's music and finally, the recreation of figures and passages extracted from the *Metamorphoses* of Ovid and Virgil's *Aeneid* (Sintes and Hernández 2002).

There is no doubt that this artistic activity must be related as much to his dedication to teaching and the consequent drafting of treatises or scientific handbooks in accordance with the Italian education system for young people, as well as with the vast work of Antoni Febrer i Cardona, of which we must now highlight *Exercici sobre la Mitologia* (Exercise on Mythology) (Febrer 2006) and the version of La creació del món (Creation of the world) by Joseph Haydn, with the musical transcription by Joan Vidal i Seguí (Febrer and Vidal 2004). Grammarian, lexicographer, translator of Latin classics and the French Moderns, a poet, this humanist imbued with Christian principles (Salord 1991) and teachings of the enlightenment, entered into the new century and at the age of nearly forty, with a vast legacy of completed work comprising nearly a hundred manuscripts (Paredes 1996). Starting from the basis that language, any language was *«un dels dons més preciosos que l'home ha rebut de son Creador»* («one of the greatest gifts that Man was given by his Creator»), he sought to dignify it in all fields. It was from that stance that he took on the task of writing two grammar books: *Principis Generals de la Llengua Menorquina* (General Principles of the Menorcan Language) (1804) and *Principis Generals i Particulars de la Llengua Menorquina* (General and Specific Principles of the Menorcan Language) (1821), which proved valid, despite the specific denomination of the language, for the whole Catalan linguistic community as expressed in the well-known text in the preface to the first grammar book (Febrer 2004ª).

Thus, the grammatical guidelines proposal in which he «structures a model of modern language» (Ginebra 2004), together with the *Diccionari menorquí, espanyol, francès i llatí* (Dictionary of Menorcan, French and Latin) (Febrer 2001), were put into practice in the translations, simultaneously creating linguistic and cultural models, and ultimately of life as well. It is in this sense that choices had to be made to interpret the classical authors: Horace, Ovid, Cicero, Phaedrus and Virgil; but also the moderns such as the poet Jean-Baptiste Rousseau (Salord 1992) and the playwright Gabriel le Jay (Febrer 2004), along with the biblical texts headed by the psalms. Furthermore the author of *Preceptiva poètica* (Poetry guidelines) (Febrer 2008) but above all of the *Compendi de la Poesia Menorquina* (Compendium of Menorcan Poetry) (1818) was evaluated not only for the versions of learned poetry but also for its popular and liturgical works in an attempt to reach out to all types and audiences.

In parallel to the activity of Antoni Febrer i Cardona, Pasqual Calbó gave classes with a clear intention to teach the «*menestrals poc opulents i mediocrement instruïts*» («poorer and less educated artisans») (Hernández Sanz 1912, 1987) thus making up for the lack of institutionalised technical education on the island, one of the pillars of the enlightened educational project through its objective to contribute to the economic development of society. Despite the Castilianisation pressure, Pasqual united with Antoni Febrer in applying the use of the Catalan language by writing twenty-one treatises (Roca 2016) which represented a milestone in enlightened scientific prose, together with *Història natural de Menorca contenint los dos reines animal i mineral* (Natural History of Menorca Including the two Kingdoms of Animals and Minerals) by Josep Sanxo in 1814. In turn, Joan Ramis started the publication of his great historiographical corpus in Castilian because he wanted to highlight the European scope of Menorcan history to the academic community outside the island (Salord 2011). Considered to be the first modern Menorcan historian, we make particular mention of his works *Varones ilustres de Menorca (Distinguished Menorcan*

Citizens) (1817), in which the figure of Pasqual Calbó is included; *Antigüedades célticas de la Isla de Menorca (Celtic Antiquities of the Island of Menorca)* (1818) and the posthumous *Historia civil y política de Menorca (Civil and Political History of Menorca)* (1819). His loyal commitment to enlightened reason and his Menorcan homeland confers a profound coherence to a trajectory which encouraged the young translator Vicenç Albertí to translate his epic poem *La Alonsiada* (1818) concerning the Catalan origins of the Menorcan people, and to continue working for the «*lustre del nostrum idioma i Pàtria*» («splendour of our language and Country»).

Even so, he is the representative of the third generation of the enlightened group, which, contrary to Joan Ramis' hopes, ended up resolving the ambivalence between imposed Castilianisation and enlightened Catalanism in favour of the former after a career initiated in 1815 of the translation and recreation of the great works of European drama and even Castilian, performed on the stages of Maó, above all, during the period related to the *La Casa de la Misericòrdia*. The twenty plays that have come to us from Goldoni, Molière, Metastasio, Beaumarchais, Ramón de la Cruz, Moratín and Rodríguez of Arellano are central to the Menorcan theatrical translators among whom Joana de Vigo i Esquella, the noblewoman of Ciutadella, is distinguished as the translator of Claude Grimond de la Touche's *Iphigenia in Tauris* in 1801, converted to opera by Gluck in 1779. In spite of everything, Vicenç Albertí, once Castilian had been adopted as a language of culture, did not renounce the enlightened references, as the manuscript work on Winckelmann confirms.

Goldoni, Metastasio, Gluck and Winckelmann played their part in the education of the young Pasqual Calbó in Venice, Rome and Vienna. They also demonstrated how his cosmopolitanism breathed vibrancy into Maó and Menorca, with different historical references throughout this period. His death in 1817 represented the end of an era, as became evident in the 20s and 30s. Joan Ramis, in *Varones ilustres de Menorca* (*Distinguished Menorcan Citizens)* in whose subscription list appear the names of his brother Joan Calbó and his grand-nephew Lluís Tasso, guaranteed his legacy, embodied in his pictorial work and scientific treatises, which hold a great place of honour within the Menorcan culture of the enlightenment.

1. *I am grateful to Gabriel Llambías for giving me access to this valuable manuscript, written by Joan Ramis' grandfather and father.*
2. *I am grateful to Guillem Sintes Espasa for his references of the people mentioned in the letter and his knowledge of the poem.*
3. *I have been able to check these details in Joan Pons Alzina's transcription.*

A BIO-GRAPHICAL PORTRAIT OF THE PAINTER CALBÓ

MIQUEL ÀNGEL PONS POVEDANO

The painter Calbó died unexpectedly on 12th April 1817 at the age of sixty four, in the family home on the street S'Arravaleta in Maó. Only a few days before, the Doctor of Law Joan Ramis i Ramis, who was collating information for his book *Varones ilustres de Menorca* (*Distinguished Menorcan Citizens*) (Ramis 1817), had handed him a questionnaire to complete (Hernández 1912). To the question «*què títols i quin any los obtingué*?» («what titles did you achieve and in which year were they granted?»), Calbó wrote that «*lo any 1774 vaig ser elegit pensionari de S. M. I. Maria Teresa d'Àustria i lo any 1779, elegit dissenyador de la Galeria Imperial de Viena*» («in the year 1774 I was chosen as a protégé of H.I.M. Maria Theresa of Austria and in 1779, chosen as designer for the Imperial Gallery of Vienna»).

PORT MAHON, 1752-1770

Pasqual Josep Bonaventura Calbó i Caldés was born at 11pm on 24th October 1752. He was the youngest of four siblings. Pasqual was given his father's name1 (Sintes 1987). His mother was the daughter of Antonia Orfila Sintes, from Maó, and Xàtiva Joan Caldés Català, from Valencia, who had emigrated to Menorca after his home town was overrun by Bourbon troops during the War of Spanish Succession.

A few weeks before Pasqual Calbó was born in Maó, the imperial ambassador Wenzel Anton von Kaunitz Rietberg and the abbot François Joachim de Pierre de Bernis had a meeting —for the first time and in secret— in the gardens of the Marquise of Pompadour's Bellevue Palace. This meeting marked the beginning of the change in alliances, which was produced when George II of Great Britain, of the German Hanover dynasty, signed the Treaty of Westminster with Frederick the Great, King of Prussia. Both Maria Theresa of Austria and Louis XV of France felt betrayed by their respective allies and ordered the First Treaty of Versailles. As recompense for the successful negotiation, Count Kaunitz was promoted to state chancellor and the brilliant Cardinal of Bernis to minister and foreign affairs secretary. On land, the outcome of the signing of the treaty resulted in the battle of Menorca in which, beseiged in Saint Philip's Fortress, British Governor William Blakeney's troops were defeated by Marshall Duke of Richelieu and Admiral La Gallisonnière, leading to the outbreak of the Seven Years' War and French sovereignty on the island.

Pasqual attended the drawing and art studio which Giuseppe Chiesa Baratti, vice-consul of the Grand Duchy of Tuscany in Menorca, had at the family home on the street Gràcia in Maó. Amongst the teacher's apprentices were his children Joan and Josep. Chiesa left a record of the events during this youthful period: drawings of Sant Lluís church under construction, and of Andreas Spiridoff's orthodox burial, and the portrait of the deceased Count of Lannion. The French governor did not live to see the signing of the Treaty of Paris, which put an end to the Seven Years' War and meant the restitution of Menorca to Great Britain. During that time the master produced a series of oil paintings commissioned by George Lennox, colonel of the 25th Infantry Regiment deployed on the island, amongst which was one of Lady Johnston, the governor's wife.

Following the advice of his teacher, the Calbó family, who made their living in the maritime trade, decided to send their son to study in Italy. Pasqual's father and his brother Joan were the captains of the barque *Angelica Magdalena*, and the eldest sister, Vicenta, had married the Genoese sailor Bartomeu Tasso Picaluga. Pasqual also said farewell to his niece Lluïsa and, with his British passport, boarded the ship (Andreu, Hernández, Sintes 1986) for Geneva.

GENEVA, 1770

During the spring of 1770, the painter Anton Raphael Mengs made a stop at Geneva's Accademia Ligustica when he was returning to Rome after his first stay at the Madrid court. As Mengs was also due to pass through Florence, Charles III of Spain had commissioned him to paint the ducal family: Leopold of Austria, the Empress Maria Theresa's second son, and the girl Marie Louise of Bourbon, who were the Grand Duke and Duchess of Tuscany.

VENICE, 1770-1774

In Venice, the young man received the protection of the Genoese Count Giacomo Durazzo, state ambassador of the Most Serene Republic of Venice. Durazzo had met Prince Kaunitz during the signing of the Treaty of Aix-la-Chapelle, which brought an end to the War of Austrian Succession. Sent to the Court of Vienna as ambassador of the Genoese Republic, Durazzo soon abandoned his diplomatic career and devoted himself to music and the arts. Kaunitz named him director of the court's performances and, together with Johan Willibald von Gluck, he was a protagonist in one of the most brilliant periods in musical history. Named as ambassador to the State of Venice by the prince, Durazzo was dedicated to compiling the works of the then half forgotten Antonio Vivaldi. During the carnival in March 1771, a young musical genius, Wolfgang Amadeus Mozart, visited the count and his wife, Ernestine.

The Embassy's headquarters were located at the Palazzo Loredan on the Grand Canal; however, the Grand Duke and Duchess had bought a villa on the mainland. At the Palazzo Durazzo in Mestre, the ambassador held a historical art collection, made up of thousands of drawings and prints. In 1772, the scientist Ruggiero Giuseppe Boscovich visited the Grand Duke and Duchess, and stayed in the Duke's youngest brother's room. A portrait of the abbot Girolamo Durazzo hung on one of the walls. In a letter (Leoncini 2012), Boscovich tells him that soon his own portrait would also hang by its side, both pictures painted by the student under the patronage of the Duke (Leonicini 2012). Perhaps under the guidance of his tutor, the young man from Maó may have studied at the Fine Art Academy situated close to Saint Mark's square in the Fonteguetto de la Farina, and could have had some baroque artist of the moment as his teacher.

On 12th April 1774, Prince Kaunitz sent Empress Maria Theresa a sample of Calbó's work which he had received from Durazzo (Novotny 1974): «*Je prends la liberté d'envoyer à votre Majesté l'ouvrage de Calbo (...), et qui est réellement au mieux, comme tout ce que fait ce jeune homme qui est plein de génie et de talents*.» To Ramis' question «*si ha fet alguna pintura qui haja merescut algun premi*» («have you done any paintings that have deserved a prize»), Calbó answered, «*no m'he mai exposat a ningun concurs de premi. Los títols los vaig obtenir en vista de mos dissenys i lo any 1774 vaig ser honrat d'una medalla i una capsa de la mencionada M. I. Maria Teresa en gratificació de dos dissenyets* (Hernández 1912)» («I have never put myself forward for any prize giving contests. The titles I received were for my drawings and in 1774 I was honoured with a medal and a box from the mentioned I. M. Maria Theresa in gratitude for two little drawings» (Hernández 1912)»). As well as the gold medal granted by the Empress, the young man received a pension of 600 florins a year in order to continue his studies in Rome.

ROME, 1774-1778

Pasqual Calbó reached the papal city on 14th July 1774 and headed for the Palazzo di Firenze, the Roman residence of the Grand Duke and Duchess of Tuscany. Giovanni Francesco Brunati, the Imperial agent and archivist of the Holy See, lived at the palace and Prince Kaunitz had granted him the tutelage of the new protégé (Sintes 1987). Amongst other missives, Calbó had two letters from Count Durazzo and one recommendation letter for the Viennese painter Anton von Maron, who was living in the city at the time.

Given the prince's high esteem for Calbó, Brunati the Imperial agent gave the protégé a bedroom next to his own, to look after him but also to keep an eye on him, because Kaunitz did not want the protégé mixing with the Empire's other interns. Brunati advised him not to hand over the recommendation letter to Anton von Maron, not only because he was the artistic director, but also because the prince wanted Anton Raphael Mengs, and not his brother in law and disciple Maron, to be Calbó's teacher.

Despite the fact that for the study of nudes Kaunitz had thought of the Accademia del Campidoglio, the Cardinal of Bernis, who at the time was the French Ambassador to the Holy See, intervened with the aim of convincing the prince that the student enroll at the Accademia di Francia of the Palazzo Mancini on the Via del Corso. The Palazzo Coralis, the French embassy's headquarters in Rome, was located on the other side of the road. Kaunitz preferred the Accademia del Capitolio because Mengs had been a teacher there. On the other hand, he found a lack of colour in the academy director's work. Months later, the painter Joseph Marie Vien replaced him. The new director came from Paris accompanied by Jacques Louis David, the brilliant new winner of the Prix de Rome.

Calbó was unable to attend Mengs' studio. The painter had returned to the Court of Madrid. After considering the possibility of the Roman portrait artist Pompeo Batoni becoming his teacher, the student finally attended Domenico Corvi's studio, a painter philosopher from Viterbo. Corvi had been commissioned to paint numerous church and palace frescoes for the most renowned Roman families: Barberini, Borghese, Doria Pamphilj. The master was busy finishing a portrait of himself painting the *Ercole sedente*, of which the student would produce a copy. In a letter from that summer directed to Prince Kaunitz (Sintes 1987), Calbó described what his daily life was like: «*due sono gli studi da me sin ora exercitati, la matina il nudo e il giorno le statue antiche nella Accademia di Francia*».

In Mengs' absence, Kaunitz instructed the protégé to do a five-piece drawing in colour of the three great frescoes that Johan Joachim Winckelman's favourite apprentice had done in Rome: the *Gloria di Sant'Eusebio* in the Esquilino church; *Il Parnaso* in Villa Albani; and the *Allegoria della Historia* in the Vatican palace.

Alessandro Albani was a blind 80-year-old man when in 1775 Calbó drew *Il Parnaso*. The Cardinal had asked architect Carlo Marchionni to project the immense villa on Via Salaria and knew how to gain the services of Winckelman, whom he employed as secretary, librarian and curator of his art collection. Due to his knowledge of the Greek and Latin world and his fascination with the classic sculptures of *Apollo of Belvedere*, the *Laocoön* and the *Antinous* —thanks to his involvement in the archaeological excavations of Pompeii and Herculaneum— and due to his theoretical studies, Winckelman became the father of history of art and of modern archaeology. This was in addition to being the instigator of a new style, Neoclassicism. Winckelman had approached Cardinal Albani, arguing that Mengs should paint the fresco on the ceiling of the *Sala Nobile*.

A long conclave preceded the election of Pope Pius VI, which Calbó lived through alongside the Imperial agent for religious affairs of the Holy See. Finally, permission was granted by Cardinal Archinto, the religious administrator for the Vatican palace, for the protégé to draw the *Allegory of History* in the chamber of the Papyrus. Taking advantage of the situation, the young man asked the Sacred Congregation of the Index (Andreu, Hernández, Sintes 1986) for permission to read the books forbidden by the church. He was allowed to consult works on politics, philosophy, mathematics, grammar, poetry, rhetoric, profane history and ecclesiastical history by catholic authors. However, he was not authorized to read about astrology, superstition, and occultism, nor to consult Machiavelli or any other authors whose books covered matters considered profane, obscene or anti-religious.

Mengs' first piece in Rome was a fresco of the *Gloria di Sant'Eusebio*. When Calbó drew it in 1777, the court painter had returned from Madrid some months before, seriously ill. Brunati was still in time to be granted an interview with the painter, with the intention of getting him to examine the drawing of the completed fresco by the prince's protégé.

The privileged condition of the *pensionario pittore* made it difficult for Pasqual to be able to establish true friendships with the other students around him. Semi-isolated, for months and with little success he had been trying to create his own version of a piece, which the Prince had asked him to produce. In any case, the truth is that just a few weeks after the interview with Mengs, there was a change in Calbó's attitude. The, until then, disciplined student, failed to follow the rules and apply himself, to the point that his tutor informed the Prince, who eventually requested that he report to Vienna that same autumn of 1778.

VIENNA, 1778-1780

Finding themselves less and less involved in the government's decisions due to the Emperor Joseph II's coregent, both the Empress and the Prince devoted themselves to the promotion of culture, the arts and making their gardens more beautiful. Far away from Vienna's *Hofburg,* Maria Theresa had moved the Imperial family's residence to the Schönbrunn palace. At this time, they were working on the Grand Parterre in the back gardens, where they were also putting up Neptune's fountain as well as putting in place the forty-four new marble statues.

In one of the small chambers at the Schönbrunn palace, Maria Theresa and Kaunitz had met with Wincklemann, when the historian was passing through on his way back to Rome. Aside from handing them a dispatch from Cardinal Albani, Winckelmann was consulted regarding the projects that the Prince and the Empress were planning on carrying out in Vienna.

One of these projects was the founding of the Unified Fine Arts Academy, whose patronage Kaunitz had taken on and for which Maron had written the syllabus. The other project was the cataloguing of the Imperial art collection and deciding its definitive location within the halls of the Belvedere palace. Winckelmann had proposed his disciple Christian von Mechel for the Imperial collection cataloguing.

Kaunitz lived in his palace in the outskirts of Mariahilfe, between the walls of Vienna and the Schönbrunn palace. At the time, the refurbishment of the west side façade and the extension of the two lateral wings, whose bedrooms walls and ceilings were to be decorated with frescos, had been completed only a few months previously. The Prince kept his famous art collection in the Mariahilfe palace. Calbó copied various painting techniques from Paul Rubens's *Boreas raping Orithyia* and two of his numerous portraits, Johann Nepomuk Steiner's oil painting, most likely also from Jacob Matthias Schmutzer's engravings and Pietro Antonio Pazzi's lithographs.

As the weather improved, the court moved, as they did every year, to the royal seat in Laxenburg. At the end of August 1779, Kaunitz wrote Calbó a letter (Andreu, Hernández, Sintes 1986), *Peintre à Vienne*, in which he invited him to come and stay for a few weeks in order to distract him from an «*afflizzione, passione di animo*» and «*hipocondria*» which —he said— affected the clarity of his mind and prevented him from working. On 19th October, 5 days before his twenty-seventh birthday, the prince appointed him as the Court's artist for the Belvedere's Imperial and Royal Art Gallery with an annual salary of 700 florins (Sintes 1987). Christian von Mechel, the history of art specialist, was working on cataloguing the works of art.

At the beginning of 1780 the new artist to the Court was paid 240 florins, corresponding to the pay for the last semester of his pension, to which an additional florin was added for each day worked (Sintes 1987). With this money, Pasqual Calbó returned to Maó. In November of that same year, the Empress Maria Theresa passed away, but not before the completion of the Schönbrunn palace gardens' Grand Parterre. Calbó's father had also passed away during these years.

MAÓ, 1780-1787

Since Menorca had become sought after by Western Europe's powers as a politically and militarily strategic point, Maó harbour had developed an intense commercial activity and in the city a new social class had emerged, the commercial bourgeoisie. The nouveau riche, some with letters of marque and others living on the island due to the new colonial policies on immigration, needed modern vessels in order to trade. They had new palaces built and decorated, commissioning works of art and self-portraits. In Maó's suburbs, allotments and gardens were on the rise. Regional authorities were ordering portraits of the successive monarchs and governors; churches were ordering altarpieces, paintings and murals; foreign officials, Italian traders and British travellers on the Grand Tour were ordering panoramic views and even more portraits in smaller sizes.

Pasqual emotionally reunited with his family via drawing and painting. He made portraits of his mother, his brother Joan, his sister Vicenta, his sister-in-law Caterina and his niece Lluïsa, all perfectly executed with a delicate and intimate touch in pastels and moral exemplariness in the use of the oil canvases. Along with his self-portraits, these portraits served as proof of his talent and profession to the ladies and gentlemen from the increasingly prosperous and influential families in Maó. He would receive them in the drawing room of the main apartment, where he had painted a false ceiling of friezes and garlands in *trompe l'oeil*, for the occasion.

This new momentum was unimpeded, for the time being, by the arrival of the Spanish forces of the Duke of Crillon, as well as those of the Count of Cifuentes which, on this occasion, besieged Governor James Murray's British troops in Saint Philip's Fortress. Thanks to the name he had made for himself from private commissions —from the Poly, Seguí, Taltavull, Vidal and Valls families—, the painter Calbó received commissions from Maó and Ciutadella councils for portraits of the new governor, the Count of Cifuentes.

While Calbó was finishing the initial coloured sketch for the new governor's portrait, prints of Mengs' painting of Charles III in Aranjuez were to be found everywhere. This was where the conditions were drawn up for the Treaty of Versailles, finally recognizing the United States' independence and Spain's sovereignty over Menorca. The treaties had been signed in the Duke of Crillon's palace in the Place de la Concorde in Paris. Charles III had ordered that Saint Philip's Fortress be blown up with dynamite. The Pinto Island's shipyard in Maó harbour became an auxiliary arsenal for Cartagena and the first Menorcan vessel was able to set sail to the West Indies.

AMERICA, 1787-1790

In May 1787, Pasqual Calbó boarded a boat and headed for the port of Havana, arriving on 7th of August. A few days later, he started drawing a few of the city's sites. However, while working on the first of these drawings on the other side of the harbour, some village guards arrested him and took him before the governor because, «*tenint jo l'aparença d'estranger, havia per força de donar alguna sospita de fer algun plànol de la ciutat*» («looking like a foreigner, as I did, I must have raised suspicions that I was doing some kind of plan of the city»). Despite the ship's captain intervening on his behalf, the governor arrested him. Calbó was finally released after two days and one night in prison, but was forbidden from doing any more drawing.

Despite this, Calbó tried to establish himself: «*Vaig fer un memorial demanant llicència al governador per establir-me a l'Havana com a pintor retratista, figurista i qualsevol altra cosa justament permesa, però em feren de resposta que no era possible*» («I wrote a report requesting the governor for a license to establish myself as a portrait artist, a figurist or any other kind that could be permitted, but I received a reply that it was not possible»). Then he thought of becoming a friar and offering his services to the Santo Domingo convent, but this required a written contract by the prior, «*el qual havia de contenir a ser jo sols obligat en coses de pintura o que requerien disseny o gust de dibuix, per servei de l'església i del convent*» («which had to include that I alone would be responsible for all matters to do with painting, design or drawing, at the church and convent's service»). The religious community did not accept the contract; therefore, «*em som resolt de passar a Nova Orleans*» («I have decided to head on to New Orleans»).

In the letter that he wrote to his brother Joan (Andreu, Hernández, Sintes 1986), Calbó explained that the work he had done in Havana «*consisteix en alguns borradors de figures vestides a la moda d'esta ciutat*» («consists of a few sketches of figures dressed in the city's fashion»). Despite these unfortunate incidents, Calbó was able to capture a few images of the island's festive Caribbean life and its wig sellers, who would powder themselves and trade in large quantities to satisfy the aristocratic hairstyles of the European settlers, before the astonished eyes of the black and creole slaves.

MAÓ, 1790-1817

«—*Retirat a Maó, què ha ensenyat?*
»—*Al principi vaig exercitar la pintura sols a*

temporades per causa de la mia poca salut i enseguida he ensenyat Disseny, Geometria pràctica i Arquitectura civil.» (Hernández 1912).

«—What have you taught while you were in Maó? »—At the beginning I only taught painting on occasions due to my poor health but soon after I began teaching design, practical geometry and civil architecture.» (Hernández 1912).

When Calbó arrived in America, he heard of the recent deaths of Giuseppe Chiesa and his wife. His sister Vicenta died not long afterwards. King Charles III had also passed away. However, Francis II of Austria held the Imperial crown since the deaths of his uncle, Joseph II, and his father Leopold II, the Tuscan master's previous Grand Duke. The wig of his sister, Marie Antoinette, headlessly rolled around the guillotine.

While the characters of the painter Calbó's Grand Tour were dying, the adventurer permanently settled down in the family home on street S'Arravaleta. Members of Maonese families who had their portraits painted also commissioned him to paint the ceilings in their palaces. In the drawing room at Antoni Vidal's house on Sant Cristòfol Street, which led to the Sant Francesc convent, he created friezes surrounded by *putti,* allegorical representations of painting, sculptures, architecture, mathematics, astronomy, music, literature and agriculture.

Before the turn of the century, the painter opened a studio to teach drawing, practical geometry and civil architecture to young artisans, with the same aim that his educational handbooks had later on (Hernández 1912). With regards to geometry, he said it was because «*no hi ha quasi ofici en el que el menestral mediant los seus treballs no emprenga operacions que la geometria faciliti*» («there are few roles where an artisan's work cannot be made easier through the use of geometry»). The teachings of civil architecture were directed at «*a los menestrals poc opulents i mediocrement instruïts qui amb dificultat poden comprendre les obres de los millors llibres d'este art*» («the poorer and less educated artisans who with difficulty could understand the works in the best books on this subject»).

During their outings, Calbó executed a large number of drawings and watercolours of the professions and day-to-day life of these young people: women spinning, whitewashing, making cheese, slaughtering pigs, putting cakes in the oven or carrying baskets of bread, fruit and vegetables; women dressed in their Sunday best and women teasing one another. Labourers and stonecutters, farmers tilling, threshing, weighing and pressing grapes, the street cries of fishermen hawking their wares, shellfish catchers, judges and mace bearers. In the drawing of the card players, the master is shown serenely presiding over the table in an everday scene after living a hazardous life.

During Nelson's Napoleonic wars, the Treaty of Amiens brought the final three year domination of the British over Menorca to an end. It was the repetition of a scenario now become habitual. This time it was Colonel Claphone who was handing over the island to the General Miquel de Vives i Feliu. While, in Paris, Jacques Louis David was crowning Emperor Napoleon in his painting, Calbó reverted to his continental inspiration , adapting his theme of abduction from Greek mythology: *The rape of Europa* on the false ceiling in the house on street Deià and also Rubens', *Rape of Orithya* on one of the three false ceilings in the main rooms of the Ladico family home on the Square Plaça del Príncep.

Calbó spent much time writing and drawing the figures to illustrate his seventeen scientific treatises, which he had hoped to print and publish. During this time, he kept them in his chest of drawers (Hernández 1925) in the bedroom at his studio, where he had also kept letters, safe-passages and passports, notes made during his journeys, visits to the island, the harbour and Saint Philip's Fortress. In addition, there were sketches of paintings and altarpieces, furniture designs and other drawings, prints, pastels and watercolours, both by himself and other artists which were part of his collection. On the walls of the first floor, amongst family portraits, sibyls and Herodias, hung the oil painting of the *Celebration on the River Pla,* depicting a multitude of people from Maó celebrating Mardi Gras on the other side of the harbour.

Calbó suffered a sudden paralysis in both his hands, which prevented him from drawing and painting in his last years. Family life continued around him: the marriages of his niece Lluïsa and his nephew Lluís, the births of Eulàlia, Miquel, Vicenta, Bartomeu and Guillem. Nobody expected his sudden death. Not long before, he had been visited by Joan Ramis in his studio. Calbó died in his ornate crimson damask bed. Amongst his religious artworks was the altarpiece from the S'Aranjassa estate, which the villagers of Es Mercadal visited on pilgrimage to ask the Virgin Mary, Saint Eulàlia and the other Saints for it to rain.

1. SINTES represents Pasqual Calbó's fathers' Aragon origins due to the arrival in Menorca of family from Aragon with the same lineage, but with whom no relationship is found. On the other hand, the surname Calbó can be found on mainland Catalan lands, before the island's conquest.

SYSTEMISATION OF PASQUAL CALBÓ'S PICTORIAL WORKS

GUILLEM SINTES ESPASA

It is many years now since Hernández Sanz dedicated a series of articles to him in the *Revista de Menorca* (1912 and 1925); these articles introduced the painter and his work, in both a pictorial and educational sense. As a result of this three exhibitions were held: one in 1942, «*Exposición de Dibujos y Pinturas del s. XVIII. Mahón. Ateneo*» (Exhibition of Painting and Drawings from the 18th century); one in 1956, «*Exposición monográfica sobre el Puerto de Mahón.* Mahón. Museo Provincial de Bellas Artes» (Monographic Exhibition of the Port of Maó); and one in 1959, «*Exposición monográfica sobre la Mujer Menorquina.* Mahón. Museo Provicial de Bellas Artes» (Monographic Exhibition of Menorcan Women) where Calbó was very much present. On the other hand, less time has passed since Alexandre Cirici Pellicer's magnificent article was published in the journal *Serra d'Or* (1964), called «*Pasqual Calbó, pintor setcentista menorquí*» (Pasqual Calbó, eighteenth-century Menorcan painter), and which without doubt would set the guidelines regarding the investigation and analysis of his work.

These articles were followed almost immediately by the publication of a minor thesis called «*Pascual Calbo Caldés. Un pintor menorquín en la Europa Ilustrada*» (Pasqual Calbó Caldés. A Menorcan painter in Enlightened Europe) (1986) by Maria Sintes y de Olivar, and the catalogue of the 1986 exhibition «*Pasqual Calbó, la pintura cosmopolita del s. XVIII*» (Pasqual Calbó, Cosmopolitan painting of the 18th century). Maó. Municipal Board of Culture of the City Hall, and whose authors are C. Andreu Adame, A. Hernández Gómez and G. Sintes Espasa. More recently, and in addition to various press articles of minor or major relevance, we should mention the analysis of his work included in the *Enciclopèdia de Menorca* in 2004.

The central thread of all these previously mentioned articles and studies analysing and studying this painter can firmly conclude that Calbó was a typical representative of the historic period leading from the Enlightenment («*Aufklärung*», according to Cirici) to pre-romanticism. His stance on life illustrated the duplicity found in so many of other contemporary artists of his time, entrenched in classical purity by conviction while inevitably leaning towards the romantic in their personal lives, all details which can be observed in his biography. Another aspect which is worth clarifying is that he was an erratic painter, with virtues and defects dispersed throughout all the themes and techniques that he worked on, finally overcoming this and achieving great mastery of technique: he became an excellent drawer and true master in oil painting.

We have chosen to divide Pasqual Calbó's work and subject matter into five large sections: the first encompasses his important training period (1770-1778); followed by his experience as court artist in Vienna (1778-1780); his first return to Menorca (1780-1787); the period known as «*exotismo americano*» (American exoticism) (1787-1790); and finally, his definitive return to the island (1790-1812) coinciding with his break with Neoclassical tradition, and taking up teaching and decorative painting. His final years were marked by inactivity due to an illness, which led to his death in 1817.

TRAINING PERIOD (1770-1778)

The biographical section has described how Calbó frequented Giuseppe Chiesa's studio from a young age, at the artist's home in Maó, in the Camí Vell de Gràcia (A.H.M., F-27). The teacher, aware of the boy's great artistic talent, had advised his family to go to Italy and do the Grand Tour, exploring the source of fashionable art of the time through both artists and all culture enthusiasts, and thus be able continue his academic training.

He left on about the 16th of February in 1770, after the governor of Menorca Johnston granted him a passport as a subject of Her Royal British Majesty. Calbó was 17 years old when he landed in Genoa. At this point, we could ask ourselves just what would Calbó have learned from his first master? Without doubt, this would have entailed in-depth detail and objectivity in portraiture, with taste and accuracy for the clothing of the period. For this reason, it is no surprise that he went to Venice, as this is where Chiesa perfected his own technique before going on to Naples.

The painting in Venice during this period was characterised by two clearly confrontational tendencies: one was the conventional style, seeking to find examples of Venetian art from the Renaissance and thus overriding the Baroque style; and the other, interested only in working for an easy clientele who favoured contemporary trends. Not forgetting the followers of Pietro Longhi's genre scenes (1702-1785), always careful to capture the atmosphere and aspects of a society on the brink of collapse.

Calbó, during this four-year period in Venice, enjoyed the sponsorship of the patron of arts and ambassador of the Austrian empire, Giacomo Durazzo. We don't know how he managed to make contact with him (perhaps through a letter of recommendation from his teacher, not forgetting that Chiesa was not just a painter in Menorca but also the vice-consul of Tuscany, which was ruled by the same family as Venice); at any rate, through him Calbó managed to attend classes at the Venetian Academy of Fine Arts, consisting at that time of thirty six teachers, of which each year four were chosen to give lessons in figurative art, portraiture, landscape and sculpture. In addition, over the two previous years they had increased the amount of lessons involving the study of perspective and architecture. It was here that he discovered the work of the Venetian artists following the conservative tendencies of current painting: the apprentices of Tiepolo (1696-1770) and Guardi (1712-1793), Venetian masters of huge compositions, and religious, historical and mythological figures. Others such as Rosalba Carriera (1675-1757) and Alessandro Longhi (1733-1813) were masters of portraiture. And then there were the *vedutisti* painters such as Luca Carlevarijs (1663-1730), Antonio Canal (1697-1768), Francesco Guardi (1712-1793) and Bernardo Bellotto (1721-1780) whose many scenes and studies of the Venetian canals were reflected in works of Maó Harbour, particularly in those magnificent ones of the *Celebration on the River Pla*. We also know that, apart from discovering and studying the work of the Venetian masters, Calbó also copied it: we are aware of at least one copy of Tiepolo's painting *Agaar in the desert* which was owned by the family in 1925 but whose current whereabouts is unknown.

We also know that during his stay in Venice he painted a portrait of the abbot Girolamo Durazzo, who was the brother of the ambassador and tutor Giacomo —Francesco Guascone made an engraving based on Calbó's oil) (Leoncini 2012: 24) and very probably he also did portraits of the Ragusa Ruggiero Giuseppe Boscovich, the composer Johann Willibald von Gluck and the dramatist and lyricist Pietro Metastasio.

In a unique document (from the Tomàs Vidal Bendito collection), in a type of questionnaire which Joan Ramis i Ramis sent to Calbó shortly before the latter died, and which would help Ramis to write the introduction on Calbó in his book *Varones Ilustres de Menorca* (Distinguished Menorcan Citizens) (Maó, 1817), on being asked whether he had ever painted anything that won a prize, he replied: «*No me he may exposat a ningun concurs de premi. Los antedits títols los vatx obtenir en vista de mos diseñs. Y lo any 1774 vatx ser honrat amb una medalla y una capsa de la mencionada M.I. Maria Teresa, en gratificació de dos diseñets*» («I have never put myself forward for any prize giving contests. The titles I received were for my drawings and in 1774 I was honoured with a medal and a box from the mentioned I. M. Maria Theresa in gratitude for two little drawings»); the explanation for this reply refers to two designs of unknown themes which Durazzo sent to the court in Vienna. This referral signified a great deal more than the prize which he received, because as a consequence he was given a grant of six hundred florins to continue his studies in Rome, and from this point he could count on the patronage and allowance of the chancellor prince Kaunitz-Rietberg who, as with other protégés of the Empire, wanted to direct his artistic training from Vienna.

Rome was still the hub for artistic ideas, but the big commissions from the churches, cardinals and pontiffs had come to an end. Now commissions from these prominent men coincided with ones from a particularly significant clientele, with considerable buying power and committed to genuine investment in artwork. These investors, who were foreigners and bourgeois, residents and visitors alike, would boost sales of small and medium commissions, ranging from portraits to historic paintings, encompassing landscapes and architectural scenes and also copies of the great masters. Foreign collecting grew with the visitors who came to enjoy Rome, and who needed a small-sized painting which would be easier to transport and also cheaper to buy. Neoclassical sales soared for artists such as Mengs (1728-1779) and Winckelmann (1717-1768), not forgetting Batoni (1708-1787), the true and unique main figure in Rome. His portraits, both of Mengs and Batoni, were as popular with visitors as the archaeological *vedute* of the Piacenza artist Giovanni Panini (1691-1765), or the Arcadian landscapes tinged with melancholy by Andrea Locatelli (1695-1741). The year 1761 marked the end of an era and Winckelmann, good theorist that he was, was quick to announce it: Mengs would arrive to save modern art (finishing *The Parnassus* of Villa Albani, which brought about the «birth» of Neoclassicism). Batoni still fought to maintain his influence and just twenty-three years later David (1748-1825) would paint his *Oath of the Horatii*, while the young man Cades (1750-1799) would open the way for romantic art.

Calbó's arrival in Rome (14th July, 1774) coincided with a great burst of classicism of which Mengs was a leading figure, which in turn encouraged Calbó's patron to participate in these ideas. Prince Kaunitz had left clear and precise instructions with his imperial agent Brunati regarding both Calbó's studies and his sojourn. In fact, he stayed at the Prince's residence the Florence Palace in Rome, along with other protégés but learning separately; the Prince also wanted him to study under the painter Anton Rafael Mengs. But when this tutelage resulted impossible (Mengs had been requested by the court of Spain), the imperial agent suggested that instead he train under Pompeo Batoni. This was not possible either, and in the end another artist living in Rome was proposed, Domenico Corvi (1721-1803) and, although Kaunitz was not happy to start with, he agreed to him becoming Calbó's teacher.

In a letter (Sintes y de Olivar 1987: 89) from Brunati to Kaunitzon the 10th of August, he stated that the one issue he had with Corvi was the fact that «*non essere troppo felice nel colorito*», suggesting that first Calbó perfect his drawing in Corvi's studio, and then learn about the «*vivezza del colorito*» by copying the paintings of Rafael, Guido Renio, Correggio, Tiziano, Van Dyck, Rubens, Poussin and, above all, Mengs' work, as the Prince insisted. Once he mastered the technique of drawing through Corvi, Brunati also suggested that Calbó learn how to mix colour in Pompeo Batoni's school of painting. In a letter from Calbó to Kaunitz three days later (Sintes y de Olivar 1987: 91), the protégé confirmed that two of these were tasks which he applied himself to every: «*La matina il nudo e il giorno le statue antiche dell'Accademia di Francia*».

In another letter of the 31st of August (Sintes y de Olivar 1987: 91), from Brunati to Kaunitz, a further reference is made to Calbó on commenting that «*continua ad applicarsi al disegno sopra el antico*» and that the teacher Corvi considered him capable of being able to copy painting by Rafael and Michelangelo in the Vatican. In order to be able to draw the painting of these great masters, Brunati had requested the relevant authorisation from Monsignor Giovanni Archinto, steward to the Vatican palaces.

Kaunitz's devotion to Mengs was such that the first work he commissioned Calbó to do was of a copy of the fresco painted in 1761 in the Villa Albani, *The Parnassus* —a painting which, as mentioned, marked the beginning of the neoclassical movement. This work had to be interrupted due to the poor winter weather conditions in Rome. While waiting for the weather to improve, and according to Brunati, he did a copy of the *Madonna* by Domenico Corvi. The copy of *The Parnassus* from Villa Albani was completed and sent to Vienna in the spring of 1775.

That same summer Calbó did several drawings of the Trevi Fountain which were also sent to the prince in early September. Another commission was a copy of the *Allegory of History*, another of Mengs' works, which he started in October of 1774 and finished at the end of February 1776. Calbó reproduced it on five parts apart from the architectural design of the chamber of his own accord, which reached Vienna in April 1776 and were met with Kaunitz's total satisfaction. It is not known whether these copies are still in existence.

From this training period a drawing has been located in Menorca at Ca n'Oliver, a study of the human head which resembles a drawing by Bartolomeo Passerotti (1529-1592) (cat. 5) or the oil painting on board of *Persian Sybil* copy by Domenichino (cat. 10); and we mustn't forget the pieces held at the Museu de Menorca: the aquatint representing the Sybils, the copy of the lunette called «of the Sybils and Prophets» from the Chigi chapel(1511) in the Santa Maria Della Pace church in Rome and by Rafael Sanzio (cat. 9), the copy of the *Sacred Heart of Jesus* by Pompeo Batoni, and whose original is at the church El Gesú in Rome, (cat. 11) or the archeological *veduta* in watercolour which resembles the work of Giovanni Panini (cat. 13); there are also two examples to be found in the Pons Olives collection: one is a pencil study of a human head, signed in Rome in 1776 and which clearly resembles the head of Saint Peter, whose figure is to the right of the altar in the painting *Disputation of the Sacrament* in the Stanza della Segnatura by Rafael Sanzio (cat. 6). There is also a pleasantly Arcadian landscape in watercolour in the same collection, similar to the work of Andrea Locatelli (cat. 12). In addition, there are two self-portraits of the painter from this period, one drawing at Ca n'Oliver (cat. 1) and the portrait known as the *Self-Portrait* from the Museu de Menorca, executed in oil on tin-plated board. Both have a very pure style with regard to the outlines and modelling, with plenty of expression and also very similar to some of Mengs' studies and self-portraits (cat. 8). Also, the cameo with the self-portrait of the painter (Consell Insular de Menorca collection), an oil on ivory, was wrapped in a piece of paper with the words *Portrait of Pasqual Calbó at the age of 22...* On the back, in silver, are engraved the capital letters P*C (cat. 2).

Returning to Rome, a previous letter comments on the arrival of another Sybil and of the Herodias, both by Domenichino; as a result Kaunitz suggested doing another of Mengs' works in Rome: the fresco of the Glory of Saint Eusebius in the church of the same name. The drawing for this composition, according to Brunati, was finished in November of 1777 and, before sending it to Vienna, Brunati wanted to surprise Calbó by giving him the chance to show his copy to the author of the original. Mengs had come back to Rome, very worn down from his time in Madrid, and when he saw Calbó's work he praised him, saying that it reminded him of his own paintings twenty years ago; he thanked them for their consideration and asked them to transmit his esteem for the Prince. The copy of the *Diana the Hunting Goddess* by Domenichino, completed after the drawing of Mengs' work, was sent to Vienna in the summer of 1778.

Nothing out of the ordinary happened during Calbó's time in Rome, but as in Venice it did help to highlight his genius and immense talent as a drawer and painter, be it still in training and obliged to carry on perfecting his work. Prince Kaunitz had done everything he could to ensure that his protégé's training was neoclassical, and this is clear in view of his academic instructions and commissions. However, the peculiar circumstances of his apprenticeship, where his teaching was possibly innovative in comparison to that of his peers, also made for a much stricter and controlled regime, meaning that he couldn't show his own individual works. It also meant that he didn't make many friends in the city. One of the few friendships that he did enjoy was with the Menorcan Francesc Seguí Valls (1752-1819), the eldest son of Francesc Seguí Sintes, adviser to the Royal Governorship. He was in Rome in 1776 (at the age of twenty-five, the same as Calbó, and was married his teacher in Menorca Chiesa's second daughter, Margalida). The forced departure of these friends only added to the Menorcan protégé's sense of personal isolation, marking a change of attitude, which may also have been influenced by his interview with Mengs. Hence, this previously hard-working and disciplined student started to show, in the words of Brunati to Kaunitz (Sintes y de Olivar 1987: 98) «scant order in conduct and even less in his application to work». At the end of the summer, Calbó was instructed to leave for Vienna on the last day of October of that same year.

ARTIST AT THE COURT OF VIENNA (1778-1780)

We don't know very much about his strange period of nearly a year in Vienna. What can be dated from this period is his watercolour copy of the Rubens painting *The Rape of Orithyia by Boreas,* part of Prince Kaunitz' collection (there is a watercolour of this painting in the Jerònima Taltavull collection –cat. 15). This fact reaffirms that Pasqual may have been a guest of the Prince, or that he frequently visited the Mariahilfe palace, as there is evidence of a commission to copy two portraits of the Prince into oils which were in the palace, one an oil painting by Johan Nepomuk Steiner and the other a lithograph by Pietro Antonio Pazzi.

It wasn't until the month of October in 1779 that Count Rosemberg, head of the Royal Treasury, and by virtue of his qualities and powers, officially appointed Pasqual Calbó on behalf of the Empress as official artist to the court with a wage of seven hundred florins and the right to a room at Belvedere palace. It is believed that during this period he executed portraits of the Imperial Family and other nobility, although it has not been possibly to verify this. Perhaps one piece from this period – although it could also be from his Venetian one – is the small painting from the Seguí de Vidal collection, called *The Empress Maria Theresa with the portrait of the painter* (oil on copper plate) (cat. 14) and the oil on old canvas from Mª Rosa Codina's collection depicting a courtesan lady (no longer in evidence).

The main conclusions that we wish to draw from this is that, in both his Venetian and Roman periods and his time at the court, Calbó experienced the beginnings of a collection project: first Durazzo's in Venice and then the Albertina museum. The teaching method for both collections of engravings was the same: compiling the pre-existing engravings and the drawing of paintings so that they could then be engraved. This was why these commissions to Calbó by the Prince, such as the copying of the great masters or those of Mengs' frescoes (*The Parnassus, The Glory of Saint Eusebius* or the *Allegory of History*). In fact, they planned to provide an encyclopaedic knowledge, a general history of painting, based on copies and engravings. The collections were arranged following the same guidelines as those for the collection at the Belvedere Imperial Gallery (works in chronological order, by artists and by schools), catalogued by Christian von Mechel (1781). Kaunitz personally supervised this project.

But it's clear that these work methods prevented Calbó's own natural development as a painter, and he announced his wish to abandon the court. Prince Kaunitz wrote him a paternal letter inviting him to come to his Laxemburg residence, but he remained unconvinced. He requested permission to return home and was granted this by means of a safe-conduct passage in March of 1780. We know that the painter was in Menorca by June thanks to a letter written to him from Alaior by his friend Doctor Sastre.

MENORCA 1780-1787. EARLY PERIOD

Calbó was 28 years old when he returned to Menorca; the island was still currently occupied by the British, his first teacher still lived in Maó (he was sixty) and it is certain that they resumed contact and discussed painting. It also helped that he was among friends and could forget the sense of isolation he had experienced, partly due to his love of art and painting. It was from this point that the development in his design is evident. If during his apprenticeship he learned, and to a degree triumphed, within regulatory classicism —different to the Neoclassicism which followed, which was much more demanding in the simplicity, rigidity and purification of forms— the classicism Calbó applied, as with Mengs, didn't have the same polished stiffness of for example a David. In fact, quite often he introduced rounded and swirling shapes perpetuating the baroque pomp which is generally known as the «Louis XVI style».

Still following the criteria he had learned regarding theatricality and sumptuousness of regulatory classicism, his two large oil paintings (Consell Insular de Menorca collection –cat. 16 and 19) from the series of family portraits, are very interesting because this collection also contains the original pastel sketches of the people in the portraits (cat. 17, 18, 20, 21 y 22). However, if we study the magnificent series of portraits of the Seguí Poly family, we see how he captured the personality of his subjects, and the style and detailed attention of their clothing, making these works particularly interesting: *Portrait of Llorenç Poly* (cat. 25), *Portrait of Eulàlia Poly i Taltavull* (cat. 26), *Portrait of Francesc Seguí Sintes* (cat. 30) (all at the Museu de Menorca), *Portrait of Àngela Seguí i Poly* (cat. 27), *Portrait of Gabriel Seguí i Valls* or *Portrait of Antoni Seguí i Valls* (private collections). They are very vibrant examples of really neoclassical portraits. Like the former, but much more rigid, is the portrait of his friend the Commander of Regular Canons of the Order of Saint Anthony, the Reverend Jaume Llambias or the *Portrait of Mr. Antoni Vidal i Seguí* (painted in 1798 –cat. 31). In every case, the models demonstrate a conventional system where the gestures, accessories and objects that feature follow a particular framework, with great symbolic content identified to the people. The composition of these portraits aims to present a model of a particular style, generally easy on the viewer's eye and, hence, with the finest clothing. The application of this genre advances further with the two portraits of the brothers Francesc and Antònia Paulí i Soliveret (Pons Olives collection), painted in 1781, and where all the rigidity of neoclassicism is cast away to introduce a new style (cat. 28 y 29).

In the case of official portraits, Calbó followed the usual tradition, probably also because this was specified with the commission. One example is the *Portrait of the Count of Cifuentes* (City Hall of Maó collection) commissioned by the Authorities of Maó in their session of 30th April 1783, or the other copies of the same person in various collections; the «first» portrait commissioned by the City Hall features a background with classical architecture of columns and red drapes framing the figure on a podium, and with his merits detailed on the column's plinth (cat.).

PERIOD OF AMERICAN EXOTICISM (1787-1790)

In June 1787 we are not exactly sure why, and can only assume that he was in need of finding new sources of inspiration, but Pasqual Calbó left Menorca. This period of only three years ties in with him discarding his previous style from before, and deciding to establish himself as a landscape painter in Havana. But a series of mishaps, recorded in his biography, took him first to New Orleans and then to Santo Domingo. Documents show that during these sojourns he was in the service of the King of France, without specifying any duties or how he had come to enter this service.

It is worth mentioning the following paintings from this period – *Dance of the negroes* —with two, one in oil and the other in gouache —(Montañés collection –cat. 36 y 37); *The wig seller in Santo Domingo* (Museu de Menorca collection –cat. 32) and a third unlocated painting called *Negro Hairdressing*. These paintings, or the ones that have been available to see, are not only very beautiful but also represent a great step forward in his work, resembling the American exoticism style which was so successful a century later in Europe. To this effect Alexandre Cirici, in his quoted article, affirmed that, considering when they were executed, these paintings «are extraordinarily advanced for their time, and harbingers of a style which had barely started in England with Old Crome (seventeen years younger than him). So this painter was only about twenty when Calbó was already working in America, foreseeing a much more advanced style in future American exoticism which would subsequently lead to the literature of Chateubriand (...)».

RETURN TO MENORCA (1790-1812)

The year 1790 marked the painter's definitive return to the island of Menorca. There are a series of interesting ink drawings on local professions from this period, which are of great ethnographic interest (weighing and pressing grapes, shellfish farmers, stonemasons, labourers, etc.). These proved to be very popular, as evident by the fact that coloured copies were made of them, and they were distributed by means of illustrated booklets during the 19th century (cat. 38-42).

We mustn't forget the other paintings with a traditional theme, among which the outstanding oil painting and its original sketch feature, called *Celebration on the River Pla* (from 1796) and depicting a popular celebration held over the last few days of Mardi Gras. It includes people drinking and eating, musicians playing guitars and mandolins, fandango dancers and people getting off ships, all against the background of a misty city of Maó. Although this is a party, its joyful atmosphere is not transmitted, and instead there is a sense of melancholy as there was in many scenes of gallantry from the beginning of the 19th century (cat.).

There is also a magnificent watercolour from this period called *The card players*, depicting a group of players around a table, chatting and playing, and illuminated by candlelight which is quite a significant detail in order to transmit wisdom. Hernández Sanz's article in 1925 wanted to see the painter himself represented as «the figure closest to the light» (cat.).

This is also the period when he collated the various treatises that he had used for his studies and which, as he pointed out, where mainly aimed at teaching Menorcan artisans. The analysis of this work can be seen in the relevant section of the catalogue.

Another type of painting that he developed was in large format, notably the altarpiece at the S'Aranjassa chapel (Ateneu de Maó collection) and other decorative painting.

He must have done the altarpiece of this private chapel between the years 1793-1794, and it was commissioned by the family of the businessman Llorenç Poly (cat.). Calbó designed it as grisailles with *trompe l'œil* architectural style –we know how much he was interested in perspective, as confirmed by him in his treatise on perspective to which he said that he contributed the most— forming a porticoed exedra with open arcades between compound pilasters. There is a podium with classical volutes and the top features have a certain baroque pomp with garlands on the spandrels, cartouches and volutes, and the ornate vases. The five saints are the businessman's family's patron saints —Gabriel (patron saint of his son-in-law), Laurence (patron saint of the businessman), Eulàlia (patron saint of his wife), John the Baptist (patron saint of his granddaughter Joana, his daughter Margalida's child) and Margaret (patron saint of his daughter who died in 1791)— are displayed alongside small angels and the Virgin of the Angels (patron saint of Poly's eldest daughter) on the spandrel, with overflowing clouds and all resembling the same baroque heritage of Mengs' work.

His decorative painting was designed for some of the drawing rooms of the bourgeoisie in their houses in Maó, a time of great splendour in both social and economic terms spanning from the end of the 18th century until the middle of the 19th The decor design techniques that Calbó learned during his time in Rome, including the copying of this type of decorative design even though it was on frescoes, proved of great advantage to him for this art work mainly executed on canvas. There were several themes, ranging from simple geometric vegetable design with classic garlands (home of the painter, S'Arravaleta, 29 [49]) to other more complex designs such as the exaltation of the sciences and arts as inseparable elements of the human being or incorporating classical authors' written passages, an idea that originated from the French encyclopaedists. This theme can be seen on the friezes in drawing room of the house located on the street 21 Isabel II (cat. -), executed in grisailles from 1795 in the following representative order: on the northern section (from left to right), Sculpture, Painting and Architecture; on the southern section (same order), Astronomy, Music and Literature; on the east, Mathematics; and on the west, Agriculture.

Another example is the house on number 9 of the square Plaça del Príncep, carried out around the year 1809. Calbó decorated three bedrooms with oil paintings: the first was of the goddess Juno and the god Aeolus, portraying a passage from Virgil's *The Aeneid* (cat.); the second room contains an allegory where different gods from classical Pantheon converge to choose how man should act in the face of wisdom contributing to the arts versus power and wealth, and finding a balance between them (cat.); and the third bedroom was decorated with one of the painter's well-known themes, *The Rape of Orithyia by Boreas* (cat.), as explained by Ovid in *The Metamorphoses* and which, as already mentioned, he copied for the first time form the Rubens painting which Prince Kaunitz owned.

It is hard for us to evaluate Pasqual Calbó's painting in just a few words: what we can say is that his training was very good, thanks to the opportunities he had to copy and study the great masters, and that this is very evident in his mastery of technique and drawing. On the other hand, his style was initially dictated by the era that he lived in, in which the return to classical sources marked a new and even greater period considering how small a community Menorca was, probably making it difficult for him to develop the aesthetic approach that he had studied. Therefore it shouldn't surprise us that his American experience triggered a break away from classical principles, ones which he had already tried to discard in some portraits such as those of the Paulí Soliveret brothers. For this reason, his return to the island was a liberation of sorts, where he could carry out work based on classical principles alongside other pieces reflecting more modern ways of thinking.

The most comprehensive examples of this above-mentioned theory can be found in his classical approach to the S'Aranjassa altarpiece, which might appear to be a regression when compared to the work he did during his brief American period. Here, Calbó reverted to Neoclassical style, but the following year he was capable of decorating the drawing room of the house at 21 Isabel II Street with a combination of the medieval *quadrivium* arts or subjects and the technical and mechanical arts (architecture and agriculture); this fact confirms our previous comment, which is that after his American period Calbó broke with Neoclassicism and braved going back to Romanticism, just as Cirici quoted at the beginning: «He triumphed as an artist, and was an extraordinary forerunner».

A UNIQUE «MATHEMATICAL» PIECE. PASQUAL CALBÓ, ARTIST-SCIENTIST

ANTONI ROCA ROSELL

One of the outstanding elements of Pasqual Calbó's legacy (1752-1817) are his scientific «treatises» (Hernández Sanz 1912a, 1925). The texts, which remain as manuscripts, are undoubtedly linked to his teaching activities. In the document he completed for Joan Ramis i Ramis (1746-1819), when he was preparing his book on distinguished Menorcans (Ramis 1817), he said:

«*Al principi vatx exercitar la Pintura sols a temporades par cauza de la mia poca salut,*
y en seguida he enseñat Diseñy, Geometria practica, y Architectura civil».
(transcripción de Hernández Sanz 1912b)

«At the beginning I only taught painting on occasions due to my poor health but soon after
I began teaching design, practical geometry and civil architecture
(transcribed from Hernández Sanz 1912b)».

Therefore, it seems that he worked as a teacher to replace painting, which he had difficulty doing due to his poor health.

In the same document, he offered more details about his teaching, as a result of which, he had developed a number of texts. He claimed to have prepared,

> «*Varios tractats manuscrits traduits en menorqui, extrets de Autors varios, y son: Geometria practica; Architectura civil, y militar; Perspectiva; Física experimental; Gnomonica, &c., tots acompañats ab las corresponents figuras diseñadas. Entre aquestos tractats, el que més he aumentat de mia potencia, es el de Perspectiva; y tots son escrits en los ultims añs*».
>
> «Various handwritten treatises translated into Menorcan, extracts from various authors, which were: practical geometry; civil and military architecture; perspective; experimental physics; gnomonic, &c., and all accompanied by their corresponding designs. Amongst these treatises, the one that I have worked on the most is the one on perspective; and they have all been written in the last few years».

These manuscripts are preserved at the Museu de Menorca in a bound volume from the Vives i Escudero collection and which has inscribed on its spine: «Pasqual Calvo//Obras didácticas// M.S». This volume has about 600 pages, more than 500 double-sided texts; the rest are supporting sheets to the texts. Recently, four more documents have been found: one about equations (written in Italian), one about civil architecture, another on trigonometry (written in Spanish, and with the intervention of a second person's handwriting) and, lastly, a document of four sheets.

A study of the content of these treatises is still pending but the Institut Menorquí d'Estudis (Menorcan Research Institute) is organizing the editing of its transcript, which will undoubtedly facilitate the access and discussion regarding their significance. The late Josep Miquel Vidal (1923-2013) proposed this project a few years ago but it was not possible due to adverse circumstances, including the financial crisis (Roca Rosell 2013, press).

EVALUATION OF CALBÓ'S TEXTS

The question posed is how Calbó's texts should be evaluated. Firstly, one of the outstanding facts is the use of Catalan, making them unique pieces from the period's Catalan culture. Despite them being written during Spanish domination (from 1802), Calbó felt that Menorquin would be the most appropriate lingua franca considering who the texts were aimed at, as he explained himself: Menorca's young artisans (f. 29v) or young tradesmen. In the heading to one of the treatises on geometry, he explains:

> (f30r) «*Lo intent ab que se ha reunit aquest Tractat de Geometria no es per mostrar reglas y operacions que no sian estades ja mostrades per la major part de varios Autors, si sols per mostrar ab Idioma vulgar las mateixes operacions obreviadas sens demostracions*».
>
> (f30r) «The intention with which this geometry treatise has been put together is not to demonstrate rules and operations which haven't already been covered by various authors, but only to show, in colloquial language, the same abbreviated operations without demonstrations».

Calbó's clarification takes us straight to the second point of interest. As we have seen, he prepared these documents for teaching. In reality, the conjunction of all the gathered materials can be considered a «mathematical course», a very outstanding scientific genre that prevailed in Europe between the 17th and 19th centuries (Massa-Esteve *et al.* 2011). The mathematical courses, which included pure mathematics –arithmetic, geometry and algebra, and from the 18thcentury, differential and integral calculus as well as «mixed» mathematics or «mathematical physics» (Brown 1991), which included the disciplines required by pure mathematics-, artillery,, civil and military architecture, mechanics, chemistry, optics, cosmography, astronomy, cartography, navigation, experimental physics, etc. Nobou Kawajiri (1980) defended the Baconian concept that mixed mathematics correspond with Aristoteles's «compound science».

Calbó's mathematics course can be considered as being composed of three parts: a) Mathematics b) Experimental physics c) Architecture, perspective, naval construction and sundials. We are therefore close to defining the contents of these different parts. In the mathematics part, we find few theoretical considerations, the texts are aimed at problem solving and generally they take into consideration the necessary use of mathematics in other parts. Considering this, it is not surprising that there are three versions of the geometry treatise, various treatises about flat and spherical trigonometry, including the perspective treatise (to which Calbó assures that he has possibly contributed the most) and the ones on architecture for which, in the case of civil architecture, there are two copies, as we have said. The practical orientation and the limitations to Calbó's approach are obvious in that he has not included any differential or integral calculations.

In the part on experimental and mathematical physics, Calbó includes very detailed descriptions of his main developments on; solid matter, the laws of movement, the solar systems components and its characteristics, liquids, meteorological phenomenon, gas and its properties, acoustics, water, static, heat, optics, electricity and the design and construction of lenses. As opposed to the mathematical part, here we find many quotes from scientists who had contributed to experimental and mathematical physics, for example La Condamine, Bouger, Herschel, Lalande, Euler, Lavoisier, Montgolfier, and he also mentions sources such as *Philosophical Transactions* from the Royal Society in London or the *Comptes rendus* from the Science Academy in Paris.

The third part included treatises on sundials, perspective, civil architecture, military architecture and, lastly, one on naval construction. These texts continue to lack authoritative references and the orientation continues to be practical, listing the number of activities that need to be carried out. It also contains a section on measurement units (included in the military architecture treatise), in which the French measurement unit is prioritised, despite providing the equivalent Spanish units. We have not found any mention of the metric system, approved at the end of the 18th century and which was still in the process of being established. The sundials treatise has recently been edited to include an evaluation of its viability (Soler Gayá 2004, Vallhonrat (ed.) 2006). The treatises on perspective and architecture are being analyzed (Andreu Adame *et al.* 1986, 46-62). One can say that there are no explicit references of authority, except for a few mentions of Marshal Vauban in the military architecture treatise. The naval construction treatise explains how to design a boat in order to build it. It includes a few problems, which we consider original, such as the conditions for buoyancy and stability. However, a detailed study of this treatise is still pending. Calbó's text is eminently practical but we must remember that until the mid-18th century, naval construction did not have a theoretical corpus, which a few authors began such as Leonhard Euler (1749), Pierre Bouger (1746) and Jordi Juan (1771).

In some cases, Calbó explicitly mentions his sources, despite that he often refers to what the «Authors» say. When he started with experimental physics, he said he would follow Giuseppe Saverio Poli (1745-1825), who from 1793-1794 published *Elementi di fisica sperimentale* in six volumes, in Venice, coinciding closely to the period when Calbó wrote the texts. A first assessment enables us to say that in fact there are similarities between both texts.

There is also a specific reference in the civil architecture treatise, stating that it follows the classic treatise on Jacopo Barozzi da Vignola's (1507-1573) rules of architecture. This treatise continued to be published in the 18th century and was even translated into Spanish.

During our research, we managed to locate the syllabus for architecture established at the Fine Arts Academy in Venice, not long before Calbó's arrival (1770). Here, in 1768, Giovan Francesco Costa (1711-1772) had established perspective and architecture as subjects which, in 1767, he had proposed in the following plan:

> «[...] *Piano dello studio dell'Architetura Civile per uso dell'Accademia Veneta*
>
> *Deffinendo Vitruvio l'architettto per un'artefice universale, che deve adoperarsi in ciò che riguarda la sicurezza, e i comodi della vita, dimostra ancora quali cognizioni deve avere per esser tale, et esercitare meritevolmente questa nobilissima Professione; frà esse hò scelto quella che sono indispensabili all'architetto, le ho ridotte in semplici Elementi facili, et intelligibili, che sono bastevoli ad aprire l'intelletto a maggiori progressi. E perché per quanto è possibile venga facilitato il modo di studiare con pacatezza, e profitto, darò alle stampe questi stessi Ellementi, che serviranno alli studenti per ripettere da se stessi le lezzioni, e comprendere le dimostrazioni, e saranno li seguenti*
>
> *La Geometria Pratica*
> *La Trigonometria Pratica*
> *Il Mecanismo dei solidi applicabili alla machinazione*
> *Il Mecanismo dei Fluidi applicabili alle acque correnti, e acorte*
> *L'Architettura in tutte le sue parti*
> *La Prospettiva Universale*
>
> *Non sarà ammesso chì non sapia leggere, scrivere, e almeno le quattro parti dell'architetica comune.* [...]».

This teaching course is very similar to the one Calbó prepared years later. We must bear in mind that Costa remembers that, according to Vitruvio, an architect is «the universal artifice», whose task is to achieve safety and comfort for citizens, i.e., a professional whose responsibility went beyond just designing buildings.

Therefore, Calbó's course is amongst those prepared in Europe at that time. It was a private course, outside of the defined institutional framework, which is something that may well seem surprising today but that during Calbó's time was very common. In fact, Calbó himself must have experienced teaching of this kind in the cities in which he lived, both in Italy (Venice, Rome) and in the Austrian empire (Vienna).

Due to it being teaching material, we should not look for the course's originality but rather, the adequacy of the selected texts, the sources used, the interest of the layout, etc. Using this logic, Vicente Meavilla has recently studied various of Calbó's mathematical treatises and observed coincidences with the courses imparted by Tomàs Vicent Tosca (1651-1723) from Valencia, and the Catalan Benet Bails (1730-1797), born in Santo Adrià de Besòs. The two main Hispanic authors of mathematical courses (Meavilla (press) 2016a, b and c).Tosca's *Compendio matemático,* composed of nine volumes, and which appeared between 1707 and 1715, justifying at least three editions during the 18th century. Bails, a professor at the San Fernando Fine Arts Academy in Madrid, where Spain's official architecture degrees were awarded, published several manuals at the same time as Calbó. Meavilla has also researched the «*tavoletta*», an instrument described by Calbó in one of his geometry treatises, indicating the use of Italian sources (Meavilla 2016d).

Andreu Murillo (1973) rightly said that Calbó's private courses were a preparation for studying architecture. However, despite this, it may be better to consider that they achieved more than this and aimed at preparing for different technical professions, as in the previously mentioned case of Vitruvio. It must be taken into consideration that the opening of engineering (and architecture) schools started in the 18th century in just a few European cities, as a unique element, given that they were usually linked to a State, civil or military entities (Gouzévitch *et al.* 2004; Kranzberg 1986).

APPRENTICES?

We have no direct information regarding any of Calbó's possible apprentices. In the volume preserved at the Museu de Menorca, we find an annotation on sheet 301v, which is blank, between the two sections of the treatise on perspective:

«*Juan Orfila y Ramis Febrer 3 l'any 1806*».
«Juan Orfila y Ramis 3rd of February year 1806».

The word «*examinat*»/«examined» can be found at the beginning of many of the treatises, in what appears to be the same handwriting. It could be that Joan Orfila, from a well-known Menorcan family (Roca Rosell 2016: 29-31), had revised a number of the treatises, possibly for the printing house, as we have suggested, or possibly, to check it was correct.

In any case, we appear to have found what we consider to be a very reliable witness to Calbó's activities indicating to what extent he provided classes to a wide range of people. Mateu Orfila i Rotger (1787-1853), the renowned chemist, professor in Paris and toxicology instigator, wrote in his autobiography, published after 1845, that someone had taught him basic mathematics, an unusual person in a land so backward and far away from everything.

> «*et je finis par découvrir dans cette terre si arriérée, un home qui pourra m'apprendre l'arithmétique jusqu'aux logarithmes, l'algèbre jusqu'aux équations de premier degré et la géométrie dans ce qu'elle a de plus élémentaire*» (Orfila 2011: 110)

Mateu Orfila was only 14 years old (1801?) and according to him, after six lessons he felt capable of giving lessons to two other boys. Within a year, he says he studied mathematics and notions of navigation. The description that appears in these studies agrees with part of the content in Calbó's treatises that we know, including the mention of navigation, despite the manuscript we know being about constructing a boat, in fact a small boat, and not so much about navigation. In 1802, the young Orfila embarked on a yearlong trip around the Mediterranean, a journey full of adventures and risks. At 16, he returned to Maó and enrolled in the school recently founded by Charles Ernest Cook, where he prepared himself to attend the Universitat de València. Orfila's failure to mention Calbó's name might be due to not just his many experiences, including the boat trip around the Mediterranean, but also because of the long periods during which Calbó was not granted the recognition he undoubtedly deserved. We must also remember the dynamics and interest in Menorca's existing education in which Calbó's work is inscribed (Ferrer Aledo 2013).

ARTIST-SCIENTIST

«Artist» and «scientist» are two words with an important element of ambiguity. Today, an artist is a person dedicated to human creation –sculptural, musical, literary (to read or represent). Images, volumes, sounds, words constructed and interpreted by artists do not exist in nature; they represent an intervention or interpretation of itself. This aspect of transforming nature had a much broader meaning in the 19th century. The word «artist» could include all those people that created anything «artificial», including technical objects. Perhaps we would call them artisans, with the main purpose being practical and utilitarian.

The term «scientist» is also very ambiguous. Originally, the word comes from «science» as a synonym to «know». Until a few decades ago, «scientist» was an adjective that expressed something relative to science. For example, in the Fabra dictionary, published in 1932, the entry «noun» is not included. However, afterwards «scientist» was used as a noun in order to describe a person professionally dedicated to science.

In English, the term used since 1833 is «scientist», a person who is in favour of or promotes science (Ross 1962). For this reason, in the 1930's a number of Catalan scientists proposed the terms «*cientista*» o «*scienciat*», but these did not gain recognition.

In view of Pasqual Calbó's texts and his appropriate title, considering he developed them towards the 1800's, instead of being called an artist-scientist, we could use the terms «artist-mathematician», «artist-architect»…

Lastly, it remains to be said the Calbó was a fully-fledged member of Menorca's extraordinary enlightened movement (Paredes, Salord (eds.) 1999; Salord 2010; Salord 2011). The group founded the academic entity, the Societat Maonesa, in 1778 with the principle aim of forming a library but it was actually a real academy, despite the circumstances (probably the island's first handover back to the Spanish crown) already advocating its formal dissolution in 1780 (Pons; Salord (eds.) 1991). However, the society marked a clear path to a cosmopolitanism —which continues today! Distinguished Menorcans such as Joan Ramis connected with Europe's developments in thought and science at the time, sharing the movement's scientific ideals. Joan Ramis's interest in Calbó proves this commitment to science and the arts. All around the Societat Maonesa, a scientific movement was developed, in which doctors and nurses stood out, some belonging to the British troops but also the naturists (Moll, Vidal Hernández 2008).

Calbó wrote his treatise in Menorcan language as a means of meeting his young apprentices' requirements. According to Maria Toldrà's research, Calbó's text is very competent from a linguistic point of view, possibly a surprising fact if in view of the difficulties that Catalan and its use were already facing after Philip V of Spain's abolition of the Crown of Aragon. Menorca, thanks to the British and French domination, maintained its traditional structures, which allowed people such as Calbó to preserve and even promote the Catalan language, in this instance in the world of science and techniques.

*The present work is registered in the projects HAR2013-44643-R and HAR2016-75871-R.

1. To see content in detail, please consult Didactic works, page 289.
2. Veneta Accademia di Pittura e Scultura di Venezia, Registri, busta 1, 15 agosto 1767, Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, quoted by Ceccon (2012), pages 18-19.

CONTENTS OF THE MANUSCRIPT
DIDACTIC WORKS

[1] *ON DECIMAL FRACTIONS*
[f. 1r-9r][1]

I. What decimal fractions are and how to build them, p. 1.[2]
II. The four arithmetic operations applied to decimal fractions, p. 2.
III. Reduction of decimal fractions of higher class to integers and decimals of lower class,
IV. Reduction of integers and decimals of lower class to decimals of higher class,
V. Some uses of decimals that affect whole numbers,
VI. Converting decimal numbers to full values,
VII. What can be omitted in decimals,
VIII. Some commercial questions concerning multiplying decimals,
IX. The multiplication test, p. 8.
X. Some commercial questions concerning dividing decimals, p. 9.
XI. Some examples that show that the operations by division are also carried out by multiplication, p. 10.
XII. Approximating roots of numerical powers, supposing that we know what powers are and how to extract their roots without approximation, p. 11.
XIII. Roots of fractions and roots of whole numbers with fractions, p. 12.
XIV. Powers and roots of complete quantities, p. 14.
XV. Knowing if a fraction that does not consist of square or cubic terms is or is not square or cubic, p. 14.
XVI. Examining the roots found or extracted from powers, p. 15.

[2] *ON PROPORTIONS*
[f. 11r-15r]

I. Definitions of proportions in general or in particular, p. 1.
II. Theorems of proportions in general, p. 3.
III. Definitions of proportion as far as arithmetic is concerned, p. 4.
IV. Properties of arithmetic proportions,
V. Definitions of geometric proportion in particular,
VI. Properties of geometric proportions,

[3] *ALGEBRA*
[f. 17r-22v]

Warning.
I. Precepts of algebra.
II. Transposition.
III. Reduction of the unknown to unity.
IV. Isomerism.
V. Depression of characters.
VI. Resolution or value of the unknown.
VII. Variety of problems.
VIII. Simple equations.
IX. Questions where different letters are assumed for different unknown magnitudes.
X. Method of solving by substitution.
XI. Resolution of simple indeterminate questions.
XII. Rule for resolving equations or indeterminate equations.
XIII. Composition and formation of complex equations.
XIV. Comparison of three-term equations.
XV. Warnings.
XVI. Example according to the first equation.
XVII. Note.
XVIII. Examples or issues according to the three proposed equations (14).
XIX. Equations with alternating exponents of characters.
XX. Composition and formation of equations of third, fourth degree, etc.
XXI. Note.
XXII. Some questions where different unknowns concur.
XXIII. Knowing how many positive and negative roots a complex equation can have.
XXIV. Resolution of equations composed of several degrees by partition.
XXV. Reduction of the coefficient of the first term to unity.

[4] *ON LOGARITHMS*
[f. 23r-27r]

I. Uses of logarithms.
II. Numbers whose logarithms are not in the table.
III. Logarithms whose numbers are not in the table, p. 3.
IV. Some examples of calculations performed with the help of logarithms, p. 4.
V. Arithmetical complement of a logarithm and some examples of its use, p. 5.

[5] *GEOMETRY AND ALGEBRA* 1
[f. 29r-50r] [sheets: f. 51r-59r]

1. We translate the contents of the indices included in the manuscript by Calbó; when there is no such index, we translate the rubrics of the sections.
2. The numbers that appear refer to the page where each section begins. In some sections they appear as "nº", in other sections as "pag.ª" or "p.ª"

Warning.
Explanation of abbreviated quotes.
Definitions, p. 1.
I. Straight lines and right angles.
II. Straight parallel lines.
III. Curved parallel lines.
IV. Rectilinear triangles.
V. Regular quadrilaterals.
VI. Ovals.
VII. Ellipses.
VIII. Regular polygons, p. 5.
IX. Finding the center of any regular figure, p. 6.
X. Plane angles and their division, p. 7.
XI. Division of straight lines, p. 8.
XII. Tangents.
XIII. Plane spiral lines.
XIV. Proportional lines and their properties, p. 10.
XV. Proportion, increase and decrease of plane figures, p. 12.
XVI. Transformation of rectilinear figures, p. 13.
XVII. Transformation of curvilinear figures, p. 15.
XVIII. Division of rectilinear figures, p. 16.
XIX. Dimension of plane surfaces, p. 19.
XX. Dimension of solids, p. 22.
XXI. Division of a circle and its uses, p. 25.
XXII. Lines on the ground, p. 26.
XXIII. Parallel lines on the ground.
XXIV. Land leveling.
XXV. Measuring lines and angles on the ground, p. 29.
XXVI. Horizontal surfaces on slopes, p. 36.
XXVII. Method of measuring the course of a river, a path and the perimeter of a forest.
XXVIII. Method of finding the angles at the center and circumference of the polygons.
XXIX. Measurement or probe of liquids, p. 37.
XXX. Conic sections, p. 38.

[6] *A TREATISE ON GEOMETRY* 2
[f. 60r-86r]

Warning.
Definitions, p. 1.
I. Straight lines and right angles.
II. Parallel lines.
III. Rectilinear triangles.
IV. Regular quadrilaterals.
V. Ovals.
VI. Ellipses.
VII. Regular polygons, p. 5.
VIII. Finding the center of regular figures, p. 6.
IX. Plane angles and their division, p. 7.
X. Division of straight lines, p. 8.
XI. Tangents.
XII. Spiral lines.
XIII. Proportional lines and their properties, p. 10.
XIV. Proportion, increase and decrease of plane figures, p. 12.
XV. Transformation of rectilinear figures, p. 14.
XVI. Transformation of curvilinear figures, p. 16.
XVII. Division of rectilinear figures, p. 17.
XVIII. Dimension of plane surfaces, p. 20.
XIX. Dimension of solids, p. 23.
XX. Lines on the ground, p. 27.
XXI. Parallel lines on the ground.
XXII. Land leveling.
XXIII. Division of the circle and its uses, p. 29.
XXIV. Measuring lines and angles on the ground, p. 31.
XXV. Horizontal surfaces on slopes, p. 38.
XXVI. Method of measuring the course of a river, a path and the perimeter of a forest.
XXVII. Method of finding the angles at the center and circumference of the polygons.
XXVIII. Measurement or probe of liquids.
XXIX. Conic sections, p. 40.

[7] *A TREATISE ON GEOMETRY*
[f. 87r-109v] [sheets: f. 112r-122r]

Note.
Explanation of the order of figures and abbreviated quotes.
Definitions, p. 1.
I. Straight lines and right angles.
II. Parallel lines.
III. Rectilinear triangles.
IV. Regular quadrilaterals.
V. Ovals.
VI. Ellipses.
VII. Regular polygons, p. 5.
VIII. Finding the center of regular figures, p. 6.
IX. Plane angles and their division, p. 7.
X. Division of straight lines, p. 8.
XI. Tangents.
XII. Spiral lines.
XIII. Proportional lines and their properties, p. 10.
XIV. Proportion, increase and decrease of plane figures, p. 12.
XV. Transformation of plane figures, p. 14.
XVI. Division of rectilinear figures, p. 17.
XVII. Dimension of surfaces, p. 20.
XVIII. Dimension of solids, p. 23.
XIX. Lines on the ground, p. 25.
XX. Parallel lines on the ground, p. 26.
XXI. Land leveling, p. 27.
XXII. Division of circle and its uses, p. 28.
XXIII. Measuring lines and angles on the ground, p. 30.
XXIV. Horizontal surfaces on slopes, p. 37.
XXV. Method of measuring the course of a river, a path and the perimeter of a forest.
XXVI. Finding the angles at the center and circumference of the polygons.
XXVII. Measurement or probe of liquids.
XXVIII. Conic sections, p. 39.
Appendix, p. 41.

[8] *GEOMETRIC RULES*
[f. 123r-127r]

I. Table of the degrees and minutes that the angles of the polygons contain and how to build it.
II. Geometric rules. Given the radius, find the circumference.
Given the circumference, find the radius.
III. Table for the following rules and how to build it.
Given the circle, find the inscribed and circumscribed figures.
Given the figures, find the inscribed and circumscribed circle.
IV. Table for the following rules and how to build it.
Given the side, find the surface.
Given the circumference, find the surface.
Given the surface, find the side.
Given the surface, find the circumference.
V. Reducing figures from one class to another so they have the same surface or circumference.
VI. Increasing or decreasing figures according to any given proportion.

[9] *ON SOLIDS*
[f. 129r-133v] [sheet: f. 135r]

I. Cube.
II. Parallelepiped.
III. Right triangular prism.
IV. Right cylinder.
V. Oblique quadrangular prism.
VI. Oblique cylinder.
VII. Right cylinder with an oblique base and a right base.
VIII. Right triangular pyramid.
IX. Right quadrangular pyramid.
X. Right conic pyramid.
XI. Right quadrangular pyramid.
XII. Oblique conic pyramid.
XIII. Irregular oblique triangular pyramid.
XIV. Portion of right quadrangular pyramid.
XV. Portion of right conic pyramid.
XVI. Portion of oblique quadrangular pyramid.
XVII. Portion of oblique conic pyramid.
XVIII. Sphere.
XIX. Spherical sector.
XX. Portion of sphere.
XXI. Spheroid.

[10] *ALGEBRA APPLIED TO GEOMETRY*
[f. 136r-141r] [p. 145r]

I. Theorem. Variety of geometric problems.
II. Problem. Method of geometric analysis.
III. Problem. Analysis of linear problems.
IV. Problem. Analysis of plane problems, p. 6.
V. Problem. Analysis of undetermined or local problems, p. 8.

[11] *RECTILINEAR TRIGONOMETRY*
[f. 147r-152r]

Definitions of sine, cosine, tangent, cotangent, secant and cosecant.
I. Theorems derived from the previous definitions.
II. Fundamental theorems to resolve right-angled rectilinear triangles, p. 2.
III. Resolution of the right-angled rectilinear triangles, p. 3.
IV. Fundamental theorems to resolve oblique rectilinear triangles, p. 5.
V. Resolution of the oblique rectilinear triangles, p. 6.
Appendix to solve any rectilinear triangle, whether right-angled or oblique, by means of its proportional terms, p. 9.

[11 bis] *RECTILINEAR TRIGONOMETRY*
[f. 154r-v] [sheet: f. 155r bis]

[11 ter] *RESOLUTION OF RIGHT-ANGLED TRIANGLES*
[f. 155r-v] [sheet: f. 155v bis]

[11 quater] *USES OF THE PANTOMETER IN TRIGONOMETRY*
[f. 156r-157r] [sheets: f. 158r-159r]

[12] *SPHERICAL TRIGONOMETRY*
[f. 160r-167v] [sheet: f. 168v]
I. Disposition and uses of the trigonometric canon, p. 1.
II. Fundamental theorems to resolve right spherical triangles.
III. Resolution of right spherical triangles.
IV. Resolution of oblique spherical triangles, p. 6.
Appendix to the content of previous chapters, p. 10.

[13] *Experimental physics*
[f. 169r-215r bis] [sheets: f. 170v bis, 172r bis, 174r bis, 178r bis, 180r bis, 182v, 184r, 187v, 195r, 199v, 201v, 205v, 209v, 215v]

Treatise I
I. Extension and division into a large number of parts, p. 1.
II. Porosity and density of the bodies, p. 2.
III. Empty space, p. 3.

Treatise II
I. The force of attraction and repulsion, p. 1.
II. The force of gravity and its laws, p. 2.

Treatise III
I. Motion in general and its different types, p. 1.
II. Equable or uniform motion.
III. The impressed force and how to measure it.
IV. Quantity of motion.
V. Resistance to motion.
VI. The first law of motion and central forces.

Treatise IV
I. Summary on cosmography, p. 1.
II. The planets in particular, their nature, size, distance from Earth and periodic movements, p. 1.
III. A brief report on the sphere or on the several points and circles which the Earth is supposed to be divided into, p. 4.
IV. An explanation of some celestial phenomena according to the Copernican system, p. 5.
V. The theory of the central forces, in relation to the celestial bodies, p. 7.

Treatise V
I. Flow and ebb of the sea.

Treatise VI
I. The second law of motion and the uniform or rectilinear compound motion, p. 1.
II. Resolution of the rectilinear compound motion, p. 2.
III. Variable or curvilinear compound motion, p. 2.

Treatise VII
I. The third law of motion.
II. The general laws that are observed in the collision of inelastic bodies.
III. The common velocity of bodies after their collision, p. 2.
IV. The quantity of motion that inelastic bodies transmit by impact.
V. The collision of elastic bodies.

Treatise VIII
I. The oblique impact of the inelastic bodies and elastic bodies, p. 1.
II. Application of the previous theory to certain phenomena, p. 1.
III. The reflex motion, p. 2.
IV. The refracted motion, p. 3.

Treatise IX
I. On time and space, and the velocity of free falling bodies, p. 1.
II. Motion of bodies on inclined planes, p. 3.
III. Motion of bodies on inclined planes, confronted with vertical free motion.

Treatise X
I. Motion of simple and compound pendulums, and center of oscillation, p. 1.
II. Information supplied by pendulums on the motion and shape of the Earth, and the equation of time, p. 2.
III. The nature of the curve described by projectiles, p. 3.

Treatise XI
I. The nature of the center of gravity and its properties,
II. Method of determining the center of gravity of one or more bodies,
III. The center of impact in moving bodies,
IV. The nature of fluids, their pressure and the reciprocal equilibrium of their parts,
V. The reciprocal equilibrium of fluids of different density,
VI. The pressure of fluids on the bottom of pipes,
VII. The reciprocal pressure between fluids and solids,
VIII. The weight of a solid that floats, compared to the weight of the fluid where it is immersed,
IX. The absolute weight of solids in the air, compared to the relative weight in other fluids, and the method of determining the specific gravity of the bodies, p. 3.
X. The velocity of fluids flowing through certain holes, p. 4.
XI. The motion of fluids through conical channels,
XII. How to measure the velocity of a river flow,

Treatise XII
I. The nature of air, both pure and atmospheric, p. 1.
II. The fluidity and the weight of air, p. 2.
III. The elasticity of air, p. 3.
IV. The variety of air density, p. 4.
V. Air pressure and its resulting effects, p. 5.

Treatise XIII
I. The barometer and its uses, p. 1.
II. The hygrometer,
III. Various types of water pumps,

Treatise XIV
I. Basic concepts of gases,
II. Different types of gases,
Oxygen gas, p. 2.
Azote [Nitrogen] gas.
Hydrogen gas.
Aerostatic machines.
Nitrous gas.
Carbon acid gas.
Sulfuric acid gas.
Muriatic acid gas.
Fluoric acid gas.
Ammonia gas.

Treatise XV
I. The nature of atmospheric air.
II. Perspiration.
III. Application of some effects of the previous shown concepts, p. 2.

Treatise XVI
I. The sound considered in the sonorous body and in the medium where the sound propagates, p. 1.
II. Speed and scope of sound and its echoes, p. 1.
III. The causes of musical tones, applied to musical instruments, p. 2.

Treatise XVII
I. The nature of wind and its different types.
II. Sources of wind and its different qualities.
III. The nature of water, p. 2.
IV. The properties of water considered in a state of fluidity, p. 3.
V. Water in state of steam, p. 4.
VI. The nature of steam, its various types and effects, p. 5.
VII. The nature and properties of water after becoming gas, p. 6.
VIII. Mineral waters and other types of water, p. 7.
IX. The origin of fountains, p. 8.

[14] *A TREATISE ON STATICS*
[f. 216r-220r] [sheet: f. 221v]

Principles and definitions.
I. The fall of heavy bodies.
II. Examination of the weights and gravity of the bodies.
III. The balance of weights when they are reciprocal to their distances.
IV. The center of gravity in lines or thin bodies, p. 3.
V. The center of gravity in surfaces, p. 4.
VI. The center of gravity in solids, p. 5.
VII. Definition and section of various hydrostatic operations, p. 6.

[14 bis] *EXPERIMENTAL PHYSICS*
[f. 222r-249r bis] [sheets: f. 226v, 230v, 232v, 235v, 244v, 249v]

Treatise XVIII
I. Caloric.
II. Combined caloric.
III. Free caloric and how it is excited.
IV. The properties of free caloric.
V. The nature of caloric.
VI. The sensation of warmth [and cold].
VII. Some systems related to the nature of caloric and heat.
VIII. Combustion and combustion phenomena.

Treatise XIX
I. Thermometers
II. The use of thermometers and their advantages.

III. Light.
IV. The propagation of light.
V. The principles of dioptrics or the laws of refracted light, p. 3.

Treatise XX
I. Different types of glasses and lenses, and some of their properties, p. 1.
II. The structure of the eye and the origin of sight, p. 4.
III. Sight as it comes from both eyes, p. 6.

Treatise XXI
I. The combination of [convex] lenses.
II. Microscopes and their types.
III. Refraction telescopes and their different types, p. 2.

Treatise XXII
I. The magic lantern, the dark chamber, and the optical chamber.
II. The properties of different types of mirrors or of reflected light.
III. Reflection telescopes, p. 2.
IV. The refraction of light, and the color spectrum, p. 3.
V. The formation of emphatic meteors, p. 4.

Treatise XXIII
I. Electricity and the nature of bodies with reference to the same electricity, p. 1.
II. The electrical machine, and the main phenomena of electricity, p. 2.
III. The nature and qualities of the electric fluid, p. 5.
IV. A main system on the derivation and diffusion of the electric fluid, p. 6.
V. The Leyden jar, p. 7.
VI. The electric properties of fish, p. 11.
VII. The perpetual electrophorus, and the power of the tourmaline, p. 12.
VIII. Atmospheric electricity, p. 12.

Treatise XXIV
I. The formation of meteors, p. 1.
II. Magnetism or the attractive and repulsive power of the magnetite, p. 3.
III. The communication of magnetism and artificial magnetites.
V. The polarity of the magnetite; the declination and inclination of magnetic needles.

[15] *MATHEMATICAL PHYSICS*
[f. 250r-251v bis] [sheet: f. 251r]

Optics.
I. The propagation and division of light.

[16] *MATHEMATICAL PHYSICS*
[f. 252r-255r bis] [sheet: f. 255v]
Catoptrics.

I. Common definitions to any kind of mirrors.
II. Flat mirrors.
III. Spherical convex mirrors, p. 2.
IV. Convex cylindrical mirrors, p. 3.
V. Convex conical mirrors.
VI. Spherical concave mirrors.
VII. Cylindrical and conical concave mirrors, p. 6.

[17] *SUNDIALS*
[Sun Clocks] [f. 256r-265r] [sheets: f. 267r-270v]

I. Describing a meridian line on the horizontal plane.
II. Some ways of describing a horizontal clock.
III. Describing a southern clock on the plane parallel to the primary vertical, p. 2.
IV. Describing a northern clock on the plane parallel to the primary vertical.
V. Some ways of describing a vertical clock on the plane parallel to the meridian.
VI. Declination of plans.
VII. Some ways of finding a meridian line on vertical planes.
VIII. Finding the substylar line on declining planes, p. 5.
IX. Describing a vertical clock declining from south to east or west.
X. Describing a vertical clock declining from north to east or west.
XI. Describing a declining vertical clock when the decline is very high, p. 7.
XII. Given the substylar line and also the height of the pole on a declining vertical plane, build a clock.
XIII. Given a line parallel to the equinoctial and the height of the pole on a declining vertical plane, build a clock.
XIV. Finding the inclination and the declination of planes.
XV. Building and uses of the declinatory instrument.
XVI. Given the style on an inclined plane, find the zenith point and also the horizontal line.
XVII. Describing clocks on planes inclined to south without declination.
XVIII. Describing clocks on planes inclined to north without declination, p. 10.
XIX. Describing an equinoctial clock.
XX. Describing a polar clock.
XXI. Describing clocks on planes inclined to east and west.
XXII. Some ways of finding a meridian line on declining inclined planes.
XXIII. Describing clocks on inclined and declining planes from south to east or west.
XXIV. Describing clocks on inclined and declining planes from north to east or west.
XXV. Describing any clock on a sloping and declining plane from south to east or west when its pole is very distant or falls off the plane.
XXVI. Giving the equinoctial and the style on an inclined and declining plane, build a clock without knowing the height of the pole, the meridian line, the inclination and the declination of the plane.
XXVII. Describing a clock on any plane only by observing three points of the end of the shadow of the style.
XXVIII. Describing any clock by means of a wire sphere, p. 15.
XXIX. Examples that will make easy the rules of sundials, p. 16.

[18] *PERSPECTIVE*
[f. 271r-285v] [sheets: f. 287r-301r]

Warning.
I. Flat figures, p. 1.
II. Elevation and degradation of figures, p. 6.
III. Solid or embossed objects, p. 9.
IV. Method to copy perspective views, p. 12.
V. Inclined objects, p. 17.
VI. Boats, p. 18.
VII. Theorems already practiced and to be practiced, p. 24.
VIII. Tips for designing natural views, p. 27.
IX. A particular rule for right-angled objects and figures, a less laborious one than the general rule, p. 29.

[18 bis] *PERSPECTIVE*
[f. 302r-318v]

Definitions.
Theoretical warnings.
I. Flat figures, p. 2.
II. Elevation and degradation of figures, p. 10.
III. Embossed objects or right solids, p. 12.
IV. Inclined embossed objects, p. 19.
Appendix to this treatise, p. 29.

[19] *A TREATISE ON CIVIL ARCHITECTURE*
[f. 322r-353r] [sheets: f. 354r-371v]

Warning.
I. General principle.
II. Columns.
III. Moldings belonging to architecture, p. 2.
IV. Pedestals and bases of columns.
V. Roofs and imposts.
VI. Description of the horizontal plane and the vertical elevation, p. 5.
VII. The volutes of capitals, p. 6.
VIII. Capitals, p. 7.
IX. Arcades, colonnades and the proportion of the walls, p. 11.
X. Balustrades.
XI. Proportion, arrangement and decoration of doors, windows and chimneys.
XII. The height of the crowning cornices of buildings, p. 15.
XIII. Description and factory of right arches, p. 16.
XIV. Oblique right arches, p. 18.
XV. Types of irregular arches, p. 21.
XVI. Some niches or semi-vaults, p. 28.
XVII. Some groin vaults and domical vaults, p. 31.
XVIII. Some lunettes of vaults, p. 34.
XIX. Some hemispherical vaults and pendentive vaults, p. 38.
XX. Lunettes of the hemispherical vaults, p. 41.
XXI. Some straight stairs, p. 44.
XXII. Some curved stairs.

[20] *A TREATISE ON MILITARY ARCHITECTURE*
[f. 372r-381v] [sheets: f. 382r-384v]

I. Some geometrical problems to be taken into account in fortification, p. 1.
II. Some measures used in fortifications, p. 2.
III. Principles of fortification, p. 3.
IV. The general maxims of fortification, p. 4.
V. A method of fortifying any regular polygon, p. 5.
VI. The resolution of a fortification, formation of tables and way of fortifying with them, p. 6.
VII. Method of fortification according to French authors, p. 8.
VIII. Terms and measures of the profile of a fortification, p. 10.
IX. Irregular fortification, p. 11.
X. Effective fortification on a terrain, p. 14.

[21] *A TREATISE ON SHIPBUILDING*
[f. 385-394r] [sheets and tables: f. 395r-398v]

I. The first dimensions of a boat or plane of elevation, p. 1.
II. The plane of projection, p. 2.
III. The horizontal plane of displacement, p. 6.
IV. Calculating the volume of the whole keel, p. 7.
V. Calculating the volume of a keel in two parts, each half of its length to recognize the excess of displacement from one to another, p. 10.
VI. Calculating the volume of a keel in cuts along to form a scale of solidity, p. 11.
VII. The scale of solidity, p. 13.
VIII. Hydrostatic stability, p. 14.
IX. Calculating the metacenter, p. 15.
X. Calculating the center of gravity of the displacement, p. 16.
XI. Searching the center of gravity of the system in a rigged ship, p. 17.

[*Some sheets on various subjects: f. 399r-438v)

Menorca

2017

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
GOIB CONSELLERIA TRANSPARÈNCIA, CULTURA I ESPORTS
DIRECCIÓ GENERAL CULTURA
CONSELL INSULAR DE MENORCA
DEPARTAMENT DE CULTURA I EDUCACIÓ
AJUNTAMENT DE MAÓ
MUSEU DE MENORCA