

RETRAT D'ELISABET DE REQUESENS, VIRREINA DE NÀPOLS, COMTESSA DE PALAMÓS I SENYORA DE LA BARONIA DE CALONGE (1518)

MARIA VILAR i BONET

1. INTRODUCCIÓ

El Servei Cultural del Museu del Louvre va publicar l'any 1997 l'obra del doctor en història de l'art Michael P. Fritz, *Giulio Romano et Rafael. La vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*⁽¹⁾. L'autor fa un estudi del retrat d'una dama jove de fascinant bellesa, essència de l'elegància de les corts del Renaixement italià de principi del segle XVI, que formava part de la col·lecció reial francesa fins que l'any 1793 fou exposat al Museu del Louvre, on es troba actualment.

El retrat anomenat *Joana d'Aragó*, pintat per Giulio Romano i Rafael el 1518, fou objecte d'una conferència a l'auditori del Louvre l'any 1994. Poc convençut de la identificació d'aquest retrat, no posada en dubte fins aquest moment, Michael Fritz, per mitjà d'una recerca de les fonts contemporànies a l'execució del retrat, ha trobat que aquesta noble jove és Elisabet de Requesens i Enríquez, virreina de Nàpols. Aquest estudi recitifica, per tant, d'una part el títol d'aquesta obra sortida del taller de Rafael,

(1) FRITZ, M.A. (1997): *Giulio Romano et Raphael. La vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*, París, Service Culturel du Musée du Louvre.



Fig. 1. Retrat d'Elisabet de Requesens, virreïna de Nàpols, comtessa de Palamós i senyora de la baronia de Calonge, obra de Giulio Romano i Rafael Sanzio (1518). París. Museu del Louvre.

i permet a la vegada conèixer millor l'elecció de la model. D'altra banda, ens ensenya com els artistes han aconseguit en la interpretació d'un retrat històric introduir l'espectador en un univers de mite i fantasia, creant un sorprenent desdoblament d'identitat d'aquesta bella enigmàtica (fig.1).

2. IDENTIFICACIÓ I AUTORIA DEL RETRAT DE LA NOBLE JOVE

En la identificació de la model regna una confusió després del segle XVII, a causa de l'associació d'aquesta amb Joana d'Aragó, identificació que fins ara no

s'havia qüestionat, no obstant la posada al dia de nous documents d'arxiu des de 1863. Vasari (1511-1574), biògraf d'artistes, parla, a propòsit del retrat pintat al taller de Rafael, d'una model contemporània. És un text de l'escriptor Brantôme, home de la cort dels últims Valois, que va identificar erròniament la model en el seu *Recueil de dames galantes*, 1584-1586. Evocant Joana, reina de Nàpols i protectora de Boccaccio i Petrarca, descriu un retrat de la col·lecció reial de Fontainebleau igual que el que ens ocupa. La dama del retrat no pot ser Joana I d'Anjou, reina de Nàpols, que va morir al segle XIV.

Rascas de Bagarrís guarda el nom de Joana en una llista de les més rares pintures de Fontainebleau, la data de principi del XVII i l'associa a la dinastia d'Aragó, quan la història compta diverses reïnes de nom Joana d'Aragó.

El 1803 Toulangeon opta per Joana d'Aragó, néta del rei de Nàpols Ferran I, nascuda el 1502. Al 1839 Jean David Passavant torna a afirmar la precedent identificació.

El retrat fou originalment atribuït a Rafael, però posteriorment, a partir dels voltants de 1930, s'ha considerat obra del seu taller datada a l'any 1518, quan l'artista es trobava en la culminació de la seva glòria.

La gran influència que va exercir aquesta obra va ser a l'origen d'un nou gènere de retrat, el retrat solemne, que tindrà el seu apogeu més tard, a l'època del manierisme i del barroc.

En el context de les guerres italianes del segle XVI, el Papa va enviar el cardenal Bernardo Dovizi, conegut amb el sobrenom de Bibbiena, com a legat a la cort de França. Era una persona influent en el rei francès i també home de tota la confiança del Papa. A l'acabament de l'estiu de 1518, Bibbiena havia guanyat la confiança del rei francès, però des de Roma es va veure de forma negativa la no-obtenció de garanties reials davant una hipotètica croada.

A final de 1518, el cardenal va fer un regal personal extraordinari al rei francès, com a símbol d'agraïment i de comiat. Es tractava del retrat de la virreina de Nàpols, que va passar a engruixir la col·lecció reial francesa.

Les referències documentals més antigues del retrat que ens ocupa són d'Alfonso d'Este, duc de Ferrara, que s'havia enfrontat a Ramon Folc de Cardona, marit delisabet de Requesens, en el camp de batalla a Ravenna, al costat de Gastó de Foix. Aquest duc, com a vassall de Francesc I, assisteix el desembre de 1518 a la firma d'uns acords de pau. Fou llavors quan va contemplar el retrat, i acte seguit va enviar una carta al seu secretari, el 29 de desembre de 1518, per tal d'obtenir de Rafael, mitjançant un agent ferrarès a Roma, el cartró preparatori on era representada "la virreina de Nàpols". De retorn a Ferrara, el duc trobà el cartró acompanyat amb una nota del negociant, datada el primer de febrer de 1519, que indicava la cessió de Rafael, i que l'artista gustosament li'n faria una rèplica. En una tercera carta del 2 de març del mateix any, l'esmentat comerciant precisa que el cartró no era una obra de propia mà de l'artista, sinó que era d'un dels seus deixebles enviats a Nàpols per fer el retrat de la jove. La notícia es confirma en la biografia de Giulio Romano, feta per Vasari en les seves "Vides d'artistes", en què Rafael envia un brillant alumne, d'uns dinou anys, per fer el retrat "de la virreina de Nàpols", exceptuant-ne el rostre, obra autèntica de Rafael.

Finalment, queda demostrat que la retratada fou la virreina de Nàpols, però cap dels testimonis que parlen del retrat no l'esmenten pel seu nom.

És l'historiador de l'art Michel P. Fritz, autor de l'obra que comentem, qui menciona pel seu propi nom Isabel de Requesens i Enríquez, virreina de Nàpols.

3. ELISABET DE REQUESENS I ENRÍQUEZ



Fig. 2. Medallons en relleu amb els retrats d'Elisabet de Requesens i Ramon Folc de Cardona, esculpits en les claus de volta de la sala capitular del convent de sant Bartomeu de Bellpuig (principis segle XVI).

Elisabet va néixer l'any 1498 i morí el 1534. Era filla de Galceran Bernat de Requesens, comte de Palamós, Trivento i Avellino, senyor de la baronia de Calonge, i de Beatriu Enríquez i de Velasco, de la família dels almiralls de Castella, emparentada amb les cases reials de Castella i Aragó. Galceran Bernat de Requesens s'havia casat amb Beatriu Enríquez en segones núpcies. Va morir a Barcelona a l'any 1505⁽²⁾.

Un any després de la mort del seu pare, la petita Elisabet, que a penes tenia vuit anys, fou casada amb Ramon Folc de Cardona, nascut l'any 1467 i que va morir el 1522, cosí germà seu, que tenia trenta anys més que ella i que tenia els títols de duc de Somma, comte d'Oliveto, senyor de les baronies d'Utxafava, Linyola i Bellpuig. Fou capità general de l'armada de Nàpols, virrei de Nàpols de 1509 a 1522, es distingí brillantment en les campanyes d'Itàlia i Àfrica, i s'acredità com a gran polític. Era conegut com el "gran capità dels catalans"⁽³⁾.

El 1507 el papa Juli II li concedeix una butlla autoritzant-li la fundació, al costat de l'ermita de Sant Bartomeu de Bellpuig, d'un convent de franciscans. La seva esposa Elisabet va heretar els dominis del seu pare i una gran fortuna. Des

de 1509 vivia a Castell Nuovo, a Nàpols, amb el seu marit.

Per constatar la jove edat en què es casà Elisabet caldrà veure el retrat que ens la mostra encara un infant. Aquest retrat (fig.2) fa parella amb un altre del seu marit, un home madur amb trets pesats. Es tracta de dos medallons en relleu de les claus de volta de la sala capitular del convent dels franciscans de Sant Bartomeu de Bellpuig col·locats per recordar els

(2) NEGRE, P. (1955): *El linaje de Requesens*. *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, X, pp. 114-120.

(3) TEIXIDO, J. (1969): *El gran capità català. Ramon Folch de Cardona*, Bellpuig.

dos fundadors del convent que Ramon de Cardona havia construït per honorar el cap de la seva baronia. Aquests dos retrats testimonien, en la diferència d'edat dels esposos, la cara infantil delisabet, que tenia tan sols nou anys a l'època de la fundació del convent, i el rostre del seu marit, que ja tenia quaranta anys.

La seva extremada joventut ens explica que ella no fos citada a les cròniques de la cort fins el 1511, data en què apareix en públic acompanyada de les seves germanes, en ocasió d'un torneig que feia el seu marit.

En un poema, dels voltants de 1520, que figura en un manuscrit de la Biblioteca Nacional de Nàpols, el poeta descriu l'extraordinària bellesa i la gràcia de la noble jove catalana, i la cita en primer lloc entre les trenta dames més belles del regne amb aquestes paraules: "bella fra belle e delle belle in cima" ('bella entre les belles i al cim de les més belles').

Elisabet va tenir quatre fills, el més gran, Anton, discapacitat de naixement, va arribar al món el 1513; després, Maria, de qui no tenim cap rastre; una segona filla, Beatriu, va morir als catorze anys i va ser enterrada a la tomba de la seva mare. Ella mor poc abans a l'edat de trenta-sis anys i reposa a l'església de l'Annunziata de Nàpols. El segon fill, Ferran, nascut el 1522, va heretar els títols a la mort del seu pare.

Per encàrrec delisabet de Requesens l'escultor italià Giovanni Merliano da Nola va esculpir a Nàpols el sepulcre de marbre del seu difunt marit, obra renaixentista d'una gran sumptuositat, que fou traslladat al convent de Sant Bartomeu de Bellpuig, que el mateix Cardona havia manat construir. Posteriorment, el sepulcre fou traslladat a l'església parroquial de Bellpuig, on es troba actualment⁽⁴⁾.

4. EL RETRAT DELISABET DE REQUESENS

Aquest retrat, originàriament oli sobre fusta, fou traslladat sobre tela el 1810. L'última restauració feta el 1962 va consistir en un alleugeriment de la capa de vernís.

El seu format (1,20 m d'alt i 0,95 m d'ample) fuig del que és comú en un retrat de l'època i permet a l'artista gairebé reproduir la model a mida natural.

La jove dama és vista de tres quarts, girada cap a l'esquerra, la mirada tranquil·la i una mica absent, posada sobre l'espectador. El seient en què s'asseu està totalment cobert pel seu pesat i preciós vestit, retallat a la part baixa i sobre l'esquena. Aquest retrat no enlaira gens la majestat de la jove dama, que l'artista situa sobre un sòcol creant així una distància entre ella i l'espectador.

Sobre el seu gràcil cap porta una boina de color amarant, amb grans

(4) TEIXIDO, J. (1961): *El mausoleo de Ramon Folch de Cardona*. Lleida.

ribets adornats amb pedres precioses i perles, i un fermall d'or; això constitueix junt amb els dos braçalets que porta a l'avantbraç esquerra, les úniques joies de la model.

La boina a la moda només cobreix la part posterior del cap i allibera la mirada sobre l'abundant cabellera partida al mig del front. Enquadrant així l'òval de la seva dolça cara els cabells d'un ros fosc, amb reflexos, sedosos, que cauen sòlts sobre les espatlles. Radiant de claredat el front alt i ample es perllonga per les cel·les graciosament encorbades i finament dibuixades, un nas petit sense defecte, els ulls ametllats blau fosc, una boca petita d'un vermell tendre, als llavis sembla apuntar-hi un somriure contingut, les galtes sedoses, plenes, i finalment el mentó amb un clotet rodó. Tots aquests traços es conjuguen per formar una cara de línies perfectes.

Rafael va pintar la cara d'uns tocs molt fins buscant reproduir les tonalitats de colors suaus i vaporosos equiparables a l'*sfumato* de Leonardo da Vinci. Aquestes modulacions es troben també sobre el subtil coll de la model, sobre la línia de les suaus corbes de les espatlles i sobre l'escot immaculat. El vestit molt escotat ens revela un color de pell d'un blanc de llet jugant amb un rosa delicat (fig.3).

El vestit, estret en el bust, envolta totalment la resta de la jove bellesa, asseguda, és una veritable obra d'art. Les amples mànigues, col·locades de manera característica sota les espatlles, estan adornades amb botons de bronze daurat i deixen veure un ric folre de setí groc d'or. Brodada d'or i delicadament frunzida la camisa vaporosa de seda o lli que porta la jove dama sota el seu pesat vestit de vellut no és pas menys preciosa; al final dels seus dits llargs i prims de la mà dreta, aixecada en una posició estudiada, té una marta gibellina, suprem refinament de luxe, posada descuidadament sobre la seva espatlla, el braç esquerre és exageradament



Fig. 3. Detall de la cara de la virreina.



Fig. 4. Detall del pla posterior del quadre.

llarg, lleugerament doblegat, mentre que la mà està posada sobre el genoll.

La jove bellesa asseguda és una veritable obra d'art amb tot el refinament de textura i exuberància del seu vestit.

Després de l'anàlisi del personatge, concentrarem la nostra atenció sobre el pla posterior de l'obra, que cal considerar com una innovació de la pintura de l'escola romana d'aquest temps i que ens revela mitjans d'expressió nòrdics (fig.4).

A la paret del fons, a la dreta, veiem una porta adintellada amb enquadrament pronunciat, amb una cortina penjada de color verd fosc, d'una pesada roba. Al

costat, dos caps de lleó esculpits ornamenten un seient i remarquen el clima principesc de la imatge.

A l'esquerra de la noble dama hi ha la caixa de ressonància i el cavalet d'un instrument de música de corda. Devia tractar-se d'un clavicèmbal, instrument de corda ben conegut al segle XV a Aragó, esporàdicament a França i a Borgonya i també difós a Anglaterra. Era particularment preuat per l'aristocràcia femenina de la cort pel seu timbre suau. Darrere el clavicèmbal, un corredor condueix a una llotja, deixant al costat esquerre una porta rematada amb un bust. En aquesta espaiosa llotja, amb la volta sumptuosament decorada, distingim una parella entre les columnes de pòrfid, coronades per capitells corintis de bronze daurat; les dues figures, un home i una dona, inclinats amb el cap endavant, centren

les mirades cap al jardí, on es percep la glorieta d'una gran gàbia i una font que va rajant.

Aquesta faceta narrativa i anecdòtica del pla posterior de l'obra -l'atenció posada en els elements arquitectònics i l'abundància de motius decoratius i anecdòtics-, és típica de Giulio Romano i ell hi romandrà fidel, com ho demostren obres seves dels anys vint i trenta.

Vasari, destacant les qualitats pictòriques de la cara del retrat de la noble dama, el remarcable tractament dels colors, obtinguts gràcies a la finura dels tocs de pinzell, reconeix que l'esmentada cara és obra de Rafael. Teoria confirmada al voltant del anys vuitanta, gràcies als resultats d'una anàlisi radiogràfica.

En el llenguatge pictòric, narratiu, de Giulio Romano hi ha una gran influència flamenca, nòrdica. L'intel·ligent alumne de Rafael durant la seva estada a Nàpols per pintar el retrat de la jove Elisabet es va trobar en presència d'algunes de les nombroses obres flamenques allà conservades, com les d'un Van der Weyden, d'un Van Eyck o d'un Petrus Christus.

Deixant a part els dons artístics extraordinaris de Giulio Romano narrats per Vasari, personatge que coneixia personalment a Giulio, un altre extrem degué ser determinant en l'elecció d'aquest jove artista de dinou anys d'edat per a la missió de fer el retrat delisabet de Requesens. Ens referim al seu estatus social. Nascut d'un home de la noblesa, Giulio, segons Vasari, era un jove agradable, alegre, amable, graciós i d'excel·lents maneres. Aquestes qualitats el predestinaren, doncs, més que qualsevol dels seus companys del taller de Rafael, a entregar-se a la cort de Nàpols per fer el retrat de la virreina.

Cap dels testimonis que parlen del retrat de la virreina de Nàpols no l'anomenen mai pel seu propi nom; és per això que les investigacions de Michael P. Fritz, en la seva obra sobre aquest retrat, s'han centrat en aquest personatge i li han permès treure de l'oblit Elisabet de Requesens, una jove dama de la noblesa catalana.

En el retrat del Louvre es nota una manca de profunditat psicològica en el tractament de la model. En lloc d'una visió de l'individu, ens ofereix uns tipus característics, la joventut, l'encant, la gràcia i l'estat social. Els signes específics d'individualitat en el retrat s'esfumen en l'esbós d'un vague somriure que contribueix en bona part a donar un aire enigmàtic a aquesta bella dama.