

Notícies sobre Miquel Mai, el seu retrat i la decoració artística del seu casal barceloní

Joan Bellsollé Martínez
Universitat de Girona
Departament d'Història i Història de l'Art
joan.bellsollé@udg.edu

RESUM

L'article presenta la figura de Miquel Mai, Vicecanceller de la Corona d'Aragó durant el regnat de Carles V, en relació amb diversos episodis artístics del moment on la seva participació pot haver resultat ser més protagonista del ens pensàvem fins avui.

Paraules clau:
Comitència artística, retrat, Itàlia.

ABSTRACT

Miquel Mai's news, his portrait and artistic decoration of his "casal barceloní"

This article is about Miquel Mai, who was the Vice-chancellor of the Crown of Aragon during Charles V's reign, in relation with various artistic episodes of the moment where his participation may have proved to be more relevant than we thought of until now.

Key words:
Artistic committee, portrait, Italy

1. El present article és una síntesi i una revisió del meu treball de recerca, titulat *Producció artística i consum domèstic: el mobiliari i l'abillament de la casa de Miquel Mai (c. 1475-1546)*, Girona, Universitat de Girona, 2009, treball dirigit per Joaquim Garriga Riera i que s'insereix dins del projecte de recerca «Recepción del arte barroco en Catalunya (1640-1808). Fortuna historiográfica y vicisitudes patrimoniales» (HAR2009-14149-C02-01), finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació.

2. El primer treball dedicat a la persona de Miquel Mai va ser escrit per Agustí DURAN i SANPERE, «Miquel Mai, col·leccionista d'art», a *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona, Curial, p. 348-361. Per situar Miquel Mai en els seus viatges, vegeu Pedro VOLTES BOU, *Cartas del emperador Carlos I a la ciudad de Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1958. Referent als aspectes més vinculats als ambients culturals del moment, vegeu Miquel BATLLORI, «Humanisme i erasmisme a Barcelona, 1524-1526» i «Cenacles lul·lians i cenacles erasmistes a la Barcelona del Renaixement», tots dos articles a *De l'Humanisme i del Renaixement*, obra completa, vol. V, València, Edicions 3i4, 1995, p. 145-169 i p. 171-190, respectivament. Les relacions amb l'erasmisme es poden veure al text clàssic de Marcel BATAILLON, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1986. I per llegir una biografia del personatge, vegeu Eulàlia DURAN, «Mai, Miquel», a *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 13, 1989, p. 250 i Pere MOLAS RIBALTA, *Família i política al segle XVI català*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1990.

3. A més dels treballs d'Agustí

El nom de Miquel Mai sempre ha estat molt lligat a l'ambient cultural barceloní de la primera meitat del segle XVI, a causa de la seva participació en alguns capítols de la història de l'art; també per haver estat al darrere d'iniciatives editorials, o bé pel suport que va donar a la fundació de l'Estudi General de la seva ciutat. És especialment conegut també pel fet de pertànyer al corrent filoespiritual de l'erasmisme polític, arran de la vinculació amb la cort imperial de Carles V. Finalment, també coneixem el polític per la seva faceta col·leccionista, gràcies a la conservació d'una part dels seus béns materials i, sobretot, pel rastre documental (en forma d'un inventari) dels objectes que decoraven la casa que tenia a la plaça de la Cucurulla de Barcelona.

Ara podem aportar certes notícies que ens ajudaran a contextualitzar la seva figura dins dels ambients en els quals es va moure, sobretot aquells ambients que fan referència al món de l'art i que hi varen repercutir, tant des d'una perspectiva directa, és a dir, en els quals el component artístic va donar un resultat material per al propi Mai, com des d'una perspectiva indirecta, és a dir, veient com la seva intervenció va repercutir en un fruit material que afectava personatges de l'òrbita amb la qual es relacionava, principalment de la cort imperial¹.

Fa diversos anys, ja es va escriure una aproximació biogràfica del personatge. Per aquest motiu, no caldrà que ens hi estenguem més enllà de definir-lo com a jurista, polític, home de lletres i seguidor de l'ideari erasmista, un home molt viatjat al costat de l'emperador fins que va acabar els seus dies al costat del futur Felip II a Madrid, l'any 1546². La historiografia respecte de les qüestions artístiques també ha donat prou resultats³.

Hem d'iniciar el nostre comentari fent referència a la qüestió documental que ha donat peu a tota l'obra escrita que parla de Miquel Mai. Es tracta de

l'inventari dels seus béns —escrit el 1548, dos anys després de la seva mort— i conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona⁴. A través d'aquest inventari, es pot comprovar com la casa que tenia a la plaça de la Cucurulla de la Ciutat Comtal acumulava nombrosos objectes que avui no dubtem a classificar d'artístics. S'ha vist que la procedència d'alguns (si no la gran majoria) podia tenir a veure amb els vincles directes que Mai va establir al llarg de la seva vida amb el món de l'art⁵, especialment a partir de les nombroses estades que va realitzar a terres italianes, on va passar (aproximadament) una quinzena d'anys⁶. Va ser durant la seva estada a Itàlia (concretament, a Roma entre 1528 i 1533) quan Miquel Mai va poder conèixer els principals artistes del moment que llavors treballaven per a la cort pontifícia o bé per a alguns dels prínceps italians, amb els quals va mantenir una relació vinculant que no només va afectar Mai, sinó també unes altres dignitats del moment.

I

El 1513 es formalitzava el contracte per tirar endavant el retaule de l'església de Santa Maria del Pi⁷. Entre els membres parroquians encarregats de la visura prèvia per decidir quin pintor seria l'encarregat de dur-lo a terme, hi havia Miquel Mai⁸. Aquest és el primer episodi en què podem relacionar un capítol de la història de l'art amb el jurista. Si bé fins avui només sabíem que havia participat com a parroquià del Pi en la disputa entre Nicolau de Credença i Joan de Borgonya, és a dir, en el debat sobre la tècnica que calia utilitzar (a l'oli o al tremp) per pintar el dit retaule, ara hi podem aportar un petit detall respecte d'un dels protagonistes per a la fàbrica del retaule. Es tracta d'una referència al voltant del pintor que havia de fer

l'obra i que no la va realitzar mai perquè va haver de marxar, és a dir, Joan Barceló. Si comparem cronologies entre Barceló i Mai, podem veure com el pintor va marxar cap a l'illa de Sardenya just en el moment en què Miquel Mai hi feia la seva primera estada com a regent de la Cancelleria. Pocs mesos després, Mai tornava a Barcelona i formava part de la ja nomenada comissió avaluadora dels aspirants a pintar el retaule inacabat⁹. És molt possible que les seves informacions referents al parador de Joan Barceló fossin definitives perquè el capítol de l'església del Pi es decidís a contractar un nou pintor per acabar el retaule.

La relació de Mai amb les arts va veure un creixement substancial, tant en termes quantitatius com qualitius, quan arribà a Itàlia: des de Sardenya, tenia contacte amb un dels grans comitents artístics del moment, el virrei de Nàpols Ramon de Cardona, qui va contractar el seu sepulcre a Giovanni Merliano da Nola o qui també va encarregar a pintors de la categoria de Rafael i Giulio Romano el retrat de la seva muller, Isabel de Requesens i Enríquez¹⁰. L'impacte visual (artístic) es deuria revolucionar quan, estant a Roma, va poder presenciar alguns dels treballs que s'estaven portant a terme a la mateixa basílica de Sant Pere, especialment els treballs de Miquel Àngel en el *Judici Final* o l'acabament de San Pietro in Montorio, amb les pintures que feia ben poc temps que havien estat realitzades per Sebastiano del Piombo¹¹.

La intervenció directa de Miquel Mai en el camp de les arts, però, es veurà afectada per la seva posició d'ambaixador davant de Climent VII. És llavors quan el trobem realitzant tasques de gestió i d'intermediació entre artistes de renom i personalitats polítiques. Especialment, l'hauem de lligar quasi sempre amb un altre personatge destacat de l'època, el secretari Francisco de los Cobos¹².

Es coneix que els dos personatges ja tenien tractes des de feia temps a causa de la seva vinculació amb la cancelleria imperial¹³. La relació derivaria en una certa amistat, ja que Mai va cedir a Cobos la casa de la Cucurulla durant una temporada l'any 1531 i, d'altra banda, Cobos va decidir realitzar reformes al seu palau d'Úbeda, fet que va coincidir amb l'estada de Mai a Roma com a ambaixador¹⁴.



Figura 1.

Escultor desconegut (mitjan segle XVI). Font del palau de Francisco de los Cobos a Úbeda. Actualment, a la plaça Vázquez de Molina (Úbeda).

Precisament per les reformes a Úbeda, Miquel Mai va fer-hi transportar una font de pedra que havia de decorar el jardí del palau del noble andalusí¹⁵ (figura 1.). La font, formada per una piscina octogonal amb un sortidor d'aigua central, ocupa avui en dia el centre dels jardins de la plaça Vázquez de Molina, just davant de l'església d'El Salvador i al costat del lloc on es conserven també les restes del que havia estat el palau de Francisco de los Cobos, del qual només n'ha quedat la façana i algunes estructures internes (que actualment estan en fase de restauració). Els qui varen adquirir la font la devien considerar una bona peça, atès que va ocupar un lloc força preeminent, però vist des de la perspectiva que ens dona la història, no sembla que fos de gran vàlua artística, ni pels materials amb què estava feta, ni tampoc per les decoracions, que volien ser un tímid intent de grotescos. Realment, era molt lluny de la qualitat d'altres peces que circu-

del Piombo (1485-1547), Roma, Federico Motta Editore, 2008, p. 172-177.

12. El paper dels ambaixadors com a promotors de les arts ja venia de lluny, especialment a la Corona d'Aragó en temps de Ferran II, amb el cas excepcional de Jeroni Vich. Podem trobar una breu ressenya sobre aquest tema a Juan Manuel Martín García, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

13. José MARTÍNEZ MILLÁN (coord.), *La Corte de Carlos V*, 5 vols., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. Especialment els volums I i II.

14. La bibliografia al voltant de Francisco de los Cobos és força àmplia, però se n'ha de destacar la biografia que en va fer Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid, Castalia, 1980. Al voltant dels treballs al seu palau, també es pot consultar Cristiano TESSARI, «Autocelazione e architettura: la famiglia Cobos y Molina e Andrés de Vandelvira a Úbeda», a *Ricerche di Storia dell'Arte*, 32, Roma, Bulzoni Editore, 1987, i Javier PÉREZ GIL, «El palacio de Francisco de los Cobos en Úbeda y la notoriedad del linaje», *Máxima. Revista Universitaria*, 10, Jaén, UNED, 2002.

15. H. KENISTON, ob. cit., 1980, p. 145.

Duran i Sanpere que hem citat anteriorment, també hauriem de tenir molt en compte Joaquim GARRIGA RIERA, «Relleus renai-xentistes amb bustos de cèsars i virtuts de la col·lecció de Miquel Mai», *D'Art*, núm. 15, Barcelona, 1989, p. 135-166. Més endavant, també tindrem en consideració uns altres treballs que visiten el món artístic i Miquel Mai.

4. AHCB, AN, I-32, 1548.

5. Vegeu supra nota 1.

6. Cándido Flores Sellés fins i tot indica una possible educació de Miquel Mai a Itàlia, a *Epistolario de Antonio Agustín*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, p. 173.

7. El contracte es conserva a AHCB, AN, IX-6.

8. Agustí DURAN I SANPERE, «El retaule major del Pi», a *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona, Curial, 1975, p. 322-327, i Joaquim GARRIGA RIERA, «Joan de

Borgonya. Notícies 1503-1525», a *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del s. XVI: el bisbat de Girona*, Girona, Museu d'Art de Girona, 1998, i, sobretot, Joaquim GARRIGA RIERA, «Joan de Borgonya, pintor del XIX.º capítol de la orden del Toisón de Oro», a Ernest BELENGUER CEBRIÀ, *De la unió de coronas al Imperio de Carlos V* (Congreso Internacional, Barcelona 21-25 de febrer de 2000), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Cente-

narios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 121-180, especialment la pàgina 148.

9. Ibídem, 1975.

10. Michael P. FRITZ, *Giulio Romano et Raphaël. La vice-reine de Naples*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997.

11. Tullia CARRATÙ, «La capella Borgherini in San Pietro in Montorio», a AADD, *Sebastiano*



Figura 2.
Sebastiano del Piombo (1529). Dibuix preparatori amb el retrobament de l'emperador Carles V i el Papa Climent VII a Bolonya. Londres. Museu Britànic.

16. Hem de tenir en compte que la font es troba en un estat de conservació bastant lamentable i és probable que no es correspongui amb l'aspecte que deuria tenir al segle XVI.

17. Ibídem, 1980, p. 145, i Miguel Àngel OCHOA BRUN, *Historia de la diplomacia española. La diplomacia de Carlos V*, vol. V, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999, p. 634-635.

18. Fernando BENITO, *Presència del Renaixement a València: arquitectura i pintura*, València, Generalitat Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 1982; Fernando BENITO (coord.), *Sebastiano del Piombo y España*, Madrid, Museo del Prado, 1995, i Miguel FALOMIR FAUS, «Sebastiano e il gusto spagnolo», a AADD, ob. cit., 2008, p. 67-71.

19. Fernando BENITO, ob. cit., 1995, p. 46.

20. Fernando CHECA CREMADES, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994.

21. Diane H. BODART, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di comittenza*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, p. 341-346. L'autora dona la notícia original amb totes les referències documentals al voltant de l'encàrrec i en fa un comentari breu. També hi fa una referència breu (citant la mateixa Bodart) Joan YEGUAS GASSÓ, «Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533): Erasmismo y mecenazgo», a *Roma y España. Un crisol de la cultura española en la edad mo-*

laven en aquells temps per Úbeda o per la mateixa residència de Miquel Mai¹⁶.

Els tractes amb Cobos no es varen acabar amb la font. Miquel Mai la va acompanyar amb un bust i un tors d'Apol·lo com a regal per al secretari imperial¹⁷, tota una mostra del poder adquisitiu i l'esplendorositat del jurista i un indicador del que ell mateix podia comprar per a la seva pròpia residència.

Les adquisicions escultòriques per a Francisco de los Cobos es varen produir en un moment en què bona part del món artístic va semblar que es posava al servei de la propaganda imperial. Al voltant dels fets de la coronació imperial a Bolonya (desembre de 1529-febrer de 1530), totes les corts italianes van començar a orbitar entorn de l'emperador, la cort i els cortesans. Molts dels prínceps italians tenien entre el seu seguici tallers d'artistes que s'encarregaven d'immortalitzar el més destacat de les cerimònies, alhora que els principals artistes ho aprofitaven per realitzar els encàrrecs de les dignitats allà presents. Pintors com ara Sebastiano del Piombo o Giulio Romano hi varen realitzar algunes obres, Tiziano es va donar a conèixer davant l'emperador en persona i escultors com Alfonso Lombardo o Silvio Cosini varen encarregar-se de decorar alguns dels espais principals on es van celebrar esdeveniments. L'interessant del cas és que qui actuava a manera de mestre de cerimònies o s'encarregava de part del protocol diplomàtic entre les corts italianes i l'emperador era precisament l'ambaixador davant del papat.

La relació deuria ser força estreta amb un d'aquests artistes que acabem d'anomenar: Sebas-

tiano del Piombo. El pintor venecià era secretari del papa Climent VII i custodi del seu segell papal (el *piombo*, d'aquí li ve el nom). Mai no deuria passar gaires estones amb el pintor, ja que era l'encarregat de tancar tota la documentació oficial del pontífex, a banda que la relació de l'artista amb l'ambaixada catalanoaragonesa ja venia de lluny¹⁸. No podem descartar que Mai intervingués en l'elaboració del dibuix que Del Piombo va fer de la posada en escena de l'aliança entre papat i imperi¹⁹ (figura 2). A qui també és segur que va conèixer va ser Tiziano Vecellio, ja no només pels actes de Bolonya, sinó també perquè el pintor va ser designat comte palatí l'1 de maig de 1533 a la catedral de Barcelona davant tota la cort imperial²⁰. Hem de recordar que Tiziano va fer diversos treballs per a Francisco de los Cobos. Suggestir una intermediació de Mai en els afers entre l'andalús i el venecià, però, no sembla procedent, ja que Cobos també era a Bolonya i a Barcelona quan varen coincidir el pintor i Miquel Mai. Per tant, la relació havia de ser quasi directa.

Miquel Mai va ser un observador privilegiat del seu temps i, si s'ha de jutjar pel volum d'objectes inventariats després de la seva mort, també va ser un gran consumidor de tot tipus de peces que avui no dubtaríem a qualificar d'artístiques.

II

La confluència entre el món polític i l'artístic ofereix un resultat molt interessant en la persona de Miquel Mai. Es tracta d'un capítol referent a la decoració de la seva residència.

Durant el viatge de tornada després de la triomfal victòria a Tunis el 1535, la cort imperial i tot el seu seguici van fer una llarga estada (d'agost de 1535 a novembre de 1536) per terres i ciutats italianes, des de Sicília fins a Gènova. En aquells moments, Mai ja era un vell conegut en les diferents corts italianes i la seva posició política s'accentuava com a vicecanceller de la Corona d'Aragó. Al mateix temps, l'experiència que havia adquirit en terres italianes era molt superior a la de la majoria i hi disposava de tot un cercle d'amistats perfectament delimitat. El seu nivell cultural i la seva percepció artística vers les tendències renaixentistes deuien formar part de la seva quotidianitat més absoluta i és per això que li deuria resultar atractiu portar a terme un projecte d'encàrrec com el que descriurem més avall.

En una de les etapes que va fer en el llarg viatge, es va aturar a la ciutat de Màntua, domini de la família Gonzaga i possiblement el principal centre artístic d'Itàlia en aquells moments, després de Roma. La relació amb Màntua ja venia de temps enrere: Mai ja hi havia estat una altra vegada (entre 1532 i 1533), amb motiu de l'arribada de l'empe-

rador a aquelles terres. L'any 1536, però, visitant la ciutat, va aprofitar per veure el poble de Pietole, lloc d'origen del poeta Virgili i on Frederic II Gonzaga s'havia fet pintar tota una temàtica sobre la vida del poeta a la seva residència. L'encarregat de fer les pintures va ser Giulio Romano i el seu taller. No està clar que ja fossin realitzades el 1532, però, en qualsevol cas, existeix la possibilitat que Mai ja les hagués vist uns quants anys abans.

Les pintures es trobaven en una vil·la anomenada La Virgiliana, situada al Mons Virgili, l'emplaçament mític del naixement de Virgili. La fascinació que deuria sentir Mai per les visions pictòriques va ser tan gran que només així s'explica que, més endavant, fes l'encàrrec d'unes pintures semblants per decorar una de les sales de la seva residència de Barcelona. Un encàrrec al qual Diane H. Bodart dedica un breu comentari on assenyala els fragments bàsics de la correspondència que es va generar entre Miquel Mai i Frederic II al llarg de diversos mesos²¹.

L'encàrrec que va fer Mai va quedar registrat en una dotzena de cartes escrites entre el 18 d'agost de 1536 i el 10 d'octubre del mateix 1536. La correspondència va ser escrita per un seguit de secretaris i agents que havien treballat en l'ambaixada per al mateix Mai quan aquest es trobava a Roma. La relació entre Gonzaga i el vicecanceller també venia de lluny²² i potser és per això que Mai es deuria decidir a fer un encàrrec al taller que en aquells moments estava realitzant nombroses obres de reforma als palaus de Màntua.

La correspondència s'inicia quan es fa saber a Frederic II que Miquel Mai «[...] fa fare una sala in Barcelona nella quale desidera far depingere la vitta de Vergilio». És interessant adonar-se que Miquel Mai estava en aquells moments realitzant algun tipus de reforma a la seva residència i, sobretot, que tria com a tema decoratiu la vida de Virgili. Suposem que és un dels primers casos que es fa pintar un espai concret amb una iconografia precisa i, com veurem més endavant, per part d'un pintor determinat²³.

El tema de Virgili no ens ha de semblar estrany en una persona com Miquel Mai, conegut per les seves inquietuds intel·lectuals, gran bibliòfil i molt vinculat a l'Estudi General de Barcelona, on precisament es va imposar la lectura obligatòria de Virgili quan Mai era alumne de Martí Ivarra, professor de l'Estudi²⁴. És segur que Mai va fer seves les conviccions humanistes d'Ivarra. A més, a l'època era més o menys habitual que els homes d'estat vinculats amb l'esperit humanista es fessin decorar espais domèstics destinats a l'estudi i la meditació, a banda de ser espais on es podia instal·lar la biblioteca personal. Casos excepcionals són els relacionats amb Frederic de Montefeltro al castell ducal d'Urbino i el paradigmàtic *studiolo* de Gubbio. Curiosament, Miquel Mai va visitar un dels estu-

dis més representatius del Renaixement, l'*studiolo*, que Isabella d'Este es va fer construir al palau ducal de Màntua i que el seu fill, precisament Frederic II Gonzaga, va heretar. D'aquesta manera s'estableix una nova connexió entre Màntua i Barcelona.

Tornant a l'encàrrec de 1536, la primera missiva (de 18 d'agost) ens confirma que Mai havia vist les pintures de Pietole i que per això va voler fer-se'n fer un cicle semblant a Barcelona²⁵. La mateixa carta ens descriu com han de ser les pintures. S'hi comunica que es volen diversos quadres «come sono là». Gonzaga respon que li enviarà les pintures sol·licitades tan ràpidament com pugui. El que no queda gaire clar és si els quadres han de ser pintats en un suport concret, ja que els agents no expressen cap preferència quan diuen «in carta o in tela». Més aviat sembla que hi ha una certa indiferència respecte a aquesta qüestió.

Quan Gonzaga respon (23 d'agost), però, fa una modificació a l'encàrrec, ja que es comunica que s'enviarà uns *disegni* que reproduïen les pintures vistes a Pietole, per tant, el que havia començat essent una petició més o menys definida, s'havia convertit en un «projecte previ» en forma de dibuixos²⁶. És probable que Frederic II veiés la dificultat de fer un encàrrec d'aquesta categoria, ja que en aquells moments s'estava duent a terme una de les campanyes de reformes i decoració més grans del Palau del Tè de Màntua, i la voluntat de Miquel Mai podia anar en contra de les pròpies necessitats de Gonzaga, si tenim en compte que l'encàrrec que se sol·licitava afectava l'artista que estava més en auge en aquells moments: Giulio Romano i el seu taller.

La correspondència entre Màntua i Gènova (on era Mai) va seguir. El dia 25 d'agost, van escriure els emissaris imperials dient que esperarien els dibuixos enviats des de Màntua²⁷, però els dies passaven i això impacientava Mai. L'1 de setembre²⁸ havien d'escriure per recordar la tramesa dels dibuixos i novament ho van fer el dia 7²⁹. És en aquesta carta on apareix el nom de *messer Giulio* com l'home ideal per realitzar els *disegni* que satisfaran Mai. Les presses per rebre tan preuades pàgines es fan evidents quan el 22 de setembre s'escriuen dues cartes on es recorda a Gonzaga que envii els dibuixos³⁰.

Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)», *Imafronte*, núm. 1, Múrcia, Universitat de Murcia, 1985, p. 5-21. El tema virgilià, però, no era exclusiu de terres italianes, ja que en aquells moments també començaven a circular els gravats de la vida de Virgili fets per Lucas van Leyden.

24. La vinculació entre Mai, l'Estudi General i Martí Ivarra es pot establir a través de Miquel BATLLORI, «Humanisme i erasmisme a Barcelona, 1524-1526» i «Cenacles lul·lians i cenacles erasmistes a la Barcelona del Renaixement», tots dos articles a *De l'Humanisme i del Renaixement*, obra completa, vol. V, València, Edicions 3i4, 1995, p. 145-169 i p. 171-190, respectivament; Antonio FERNÁNDEZ LUZÓN, *La Universidad de Barcelona en el siglo XVI*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2005. Pel que fa a la relació entre Miquel Mai i Martí Ivarra, s'ha d'assenyalar que Mai va dedicar un tetràstic on elogia la poesia d'Ivarra de la manera següent: «Non neget Hispanos Latinum nunc esse poetas / Si legit Ivarrae carmina docta mei». Sobre aquest tema, es pot consultar Jordi RUBIÓ i BALAGUER, «Humanisme i Renaixement», a *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, 2 vols., tom III, València, 1973, p. 9-36; Joan SALVADÓ RECASENS, «La edició barcelonesa del *De Accentu Latino* de Nebrija y el *De Prosodia* de Martín Ivarra», a Carmen CODOÑER i Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 311-319, i Sebastián GARCÍA MARTÍNEZ, «El erasmismo en la Corona de Aragón en el siglo XVI», a Jozef IJSEWIJN i Àngel LOSADA (eds.), *Erasmus in Hispania Vives in Belgio, Lovanii, In Aedibus Peeters*, 1986, p. 215-290; Josep SOLERVICENS i Eulàlia DURAN, *Renaixement a la carta*, Vic, Eumo, 1996, p. 57-58, on es parla de Miquel Mai com a impulsor de la renovació educativa catalana, a causa de l'elogi que Rafael Mambra, professor de filosofia moral a la Universitat de Barcelona, fa del vicecanceller pels seus esforços a introduir a Barcelona els estudis de dialèctica.

25. ASM, AG, b.760.c.384r. Totes les referències documentals són extretes de la monografia de Bodart, però aquí citarem directament els documents sense citar en cada moment l'autora, així com les pàgines del seu text.

26. ASM, AG, Cop. ris.b.2972.1.56.cc.63v-64r.

27. ASM, AG, b.760.c.392r.

28. ASM, AG, b.760.c.398r.

29. ASM, AG, b.760.c.402v.

30. ASM, AG, b.760.c.411r. i ASM, AG, b.760.c.417r.

derma, 2 vols., Roma, SEACEX, 2007, vol. I, p. 297-231.

22. Ja es varen conèixer a Bolonya el 1530 amb motiu de la coronació imperial, però també per l'estada de la cort imperial a terres de Màntua entre 1532 i 1533. Per veure aquesta vinculació cortesana en relació amb el món artístic, es pot consultar Daniela FERRARI (a cura de), *Giulio Romano. Repertorio di fonte documentarie*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992.

23. Es coneix un altre cas de decoració centrada en la temàtica virgiliana. En aquest exemple, però, no hi tenim un encàrrec pintòric, sinó escultòric. És paradigmàtic que el comitent de l'obra no fos cap altre que Francisco de los Cobos i el projecte es realitzés en una època en la qual Miquel Mai i Cobos ja tenien una gran amistat. Sobre l'obra virgiliana a Úbeda, s'ha de consultar Cristóbal BELDA NAVARRO, «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibilia de

31. ASM, AG, Cop.2937.1.315. c.73rv.

32. ASM, AG, b.760.c.422r.

33. ASM, AG, b.760.c.430r.

34. ASM, AG, Cop.ris.b.2971.1. 54.c.90rv.

35. ASM, AG, b.760, c., 434r.

36. Tots els fragments de les cartes es poden consultar a través de l'obra que ja hem citat de Diane H. Bodart.

37. Isidoro BOSARTE, *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1786, p. 55-56. El text sencer diu: «Una cabeza que cae sobre el corredor tiene esta inscripción à el derredor de ella: *Michael Majus Orator Caesaris Vicecancellarius Coronae Aragonum*: pero éste es un error manifestado: pues la cabeza es de personaje Romano, como se vé, por el boton de la Clamide. Lo que aqui es de sospechar, que sucederia es: Que el retrato en relieve de aquel Vicecanciller estaria donde ahora está la Cabeza Romana, y éste, ó se lo llevarian los dueños de la casa quando se mudaron de aqui ó por otra causa, que à mi no es posible adivinar, habrá faltado. Quitada de allí la cabeza del Canciller entró a reemplazarla ésta Cabeza, que estaba un poco mas abaxo de aquella en la misma pared, como se vé por las señales que han quedado. Alguno pudiera decir, que ésta Cabeza Romana representa à el Caballero Español hecho à la antigua Romana; pero esto es ya mas combinado, y repugnante».

38. Joaquim GARRIGA, «Bust de Miquel Mai», a *L'època dels genis. Renaixement i Barroc*, Girona, Ajuntament de Girona, 1988, p. 357-361, especialment p. 357.

39. La localització de la medalla ha estat possible gràcies als treballs d'Alfred Armand i Giuseppe Toderi. Armand va catalogar la medalla a la seva obra *Les médailles italiens des quinzième et seizième siècles*, obra en tres volums publicada a París per E. Plon et Cie Imprimeurs-Éditeurs l'any 1883 (consulteu-ne la pàgina 164). A la ressenya que en va fer l'autor, se situava la medalla com a part de la col·lecció d'Alois Heiss, eminent numismàtic del segle XIX. No es troba cap referència a la medalla fins que Giuseppe Toderi fa servir el text d'Armand per catalogar nombroses peces del Museo Nazionale del Bargello (Florència). Al seu catàleg (en col·laboració amb Fiorenza Vannelli) *Le medaglie italiane del XVI secolo*, també en tres volums i editat a Florència per Edizioni Polistampa l'any 2000 (consulteu-ne els volums II —p. 891— i III —taula 506—), els autors



Figura 3.
Taller italià desconegut (c. 1528-1533). Retrat de Miquel Mai. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Número d'inventari: 9.943.

Cinc dies més tard, responen des de Màntua³¹ que l'encàrrec s'està realitzant i que serà enviat a Gènova tan aviat com s'hagi acabat, cosa que provoca la resposta dels emissaris el 2 d'octubre, on certifiquen la gran expectació per rebre'l³². La paciència no era el fort dels enviats de Mai, ja que el dia 6 tornen a fer una reclamació³³. El mateix dia 6 també escriuen des de Màntua indicant que ja s'han enviat les fulles amb la «vida de Virgili»³⁴. Els dibuixos van acompanyats d'una aportació extra: Frederic II ofereix que uns dels seus pintors italians vagi fins a Barcelona perquè finalitzin el projecte dissenyat i el transformi al format pictòric definitiu a la casa de la Cucurulla, ja que és conscient de les preferències de Mai (per la pintura italiana), tot i que reconeix (molt elegantment) la qualitat dels pintors autòctons de terres hispanes.

L'última carta, del 10 d'octubre³⁵, serveix per mostrar l'agraïment de Mai cap a Gonzaga. Li diu que amb els dibuixos en tindrà prou, de moment³⁶.

Només ens queda per assenyalar un aspecte final. És el referent al que es va acabar rebent com a resultat de l'encàrrec i si es va transformar en una decoració del casal de la Cucurulla. Res no indica que els dibuixos acabessin projectant-se com a pintures en diversos quadres o en un format mural. L'inventari de Miquel Mai no ens indica cap troballa d'aquestes magnituds. El màxim que se'ns hi indica és que, a l'habitatge, hi havia un seguit d'estances que conformaven el que s'anomenava la «casa nova». Per tant, alguna reforma sí que s'hi va acabar fent.

III

A Isidoro Bosarte li resultava del tot desconcertant o incoherent («repugnante», en deia ell) que un «cavaller espanyol» es fes retratar com un personatge de l'antiga Roma. Aquesta impressió la va tenir en visitar el que llavors era la residència (abandonada) dels Pinós-Barberà, que havia estat l'antic palau de Miquel Mai a Barcelona³⁷.

Al MNAC, s'hi conserva el que fins avui era l'únic retrat conegut de Miquel Mai (número d'inventari 9.943) (figura 3). La coneguda imatge del vicecanceller esculpida en un tondo de marbre és la que Bosarte veié al pati de la casa de la Cucurulla i, tot i els motius esgrimits per Bosarte, el bust era —i seguidament confirmarem— el seu propi retrat. Ja es varen donar motius més que sòlids per autenticar-lo com a tal³⁸.

La prova definitiva que confirma que el bust de marbre del MNAC és el retrat de Miquel Mai és una medalla de bronze on es representa el mateix retrat (de manera idèntica)³⁹ (figures 4 i 5).

La medalla de bronze fa 57 mil·límetres de diàmetre i l'estat de conservació sembla que és òptim, si s'ha de jutjar per la imatge que en tenim. A molt estirar, potser se n'ha de destacar una perforació per on hauria passat una cadena en algun moment. Això fa sospitar que, de la medalla, se n'havia fet un penjoll. Per la banda del vers, hi ha representat el bust de Miquel Mai retratat de perfil esquerre. Envoltat la imatge una llegenda que diu «MAIUS·ORATOR·CESARIS» i, fent una segona circumferència més exterior, hi tenim una corona de punts que ho tanca tot. Per la banda del revers, hi ha la representació de l'escena mitològica en què un Hèacles infant rep l'atac de les serps enviades per la deessa Hera i ell les escanya amb una facilitat absoluta. L'escena està encerclada per una corona de llorer.

Centrant-nos en el retrat de Miquel Mai, el primer que ens n'ha de cridar l'atenció és la similitud (l'exactitud, més ben dit) entre el bust de la medalla i el bust de marbre del MNAC. Totes dues imatges són calcades fins al més mínim detall: des de les arrugues i els plecs del vestit fins als rínxols del pentinat, passant per les faccions del propi rostre. L'evidència és tan clara que no podem evitar pensar en la possibilitat que existís un model previ —un dibuix, per exemple— als dos retrats que el propi Mai tindria per fer-se representar.

Tot i que la semblança és absoluta, hem de recordar un aspecte que al seu dia va tenir prou importància. Es tracta de l'autenticitat mateixa del retrat. Els esdeveniments històrics varen fer que el tondo de marbre ens arribés sense la inscripció que encerclava la imatge i que Bosarte va veure a la casa Pinós, però que ens va transcriure com a «Michael Majus Orator Caesaris Vicecancellarius



Figura 4.
Taller italià desconegut (c. 1528-1533). Medalla de bronze (vers) amb el retrat de Miquel Mai. Col·lecció Aloïs Heiss.



Figura 5.
Taller italià desconegut (c. 1528-1533). Medalla de bronze (revers) de Miquel Mai amb la imatge d'Hèracles escanyant les serps. Col·lecció Aloïs Heiss.

Coronae Aragonum». Aquesta mancança plantejava la possibilitat que el tondo en realitat no fos el retrat de Miquel Mai, però un seguit d'observacions i deduccions fetes per Garriga ens varen fer arribar a la conclusió que realment es tractava del retrat autèntic de Miquel Mai. Ara, però, podem aportar una imatge idèntica del retratat que sí que l'identifica. La inscripció de la medalla és claríssima «Maius Orator Cesaris» («Mai ambaixador del Cèsar»). Per tant, la identificació del retrat és doble. Primerament, perquè les imatges són idèntiques i, segonament, perquè tenim una llegenda que identifica el personatge.

La mateixa inscripció de la medalla ens permet deduir-ne una dada interessant: la cronologia de la manufactura de la peça. Sabem que l'ambaixada de Mai a Roma no s'inicia fins al 17 de juliol de 1528 i que finalitza el 24 de febrer de 1533, quan se li atorga el càrrec de vic canceller del Consell d'Aragó. Per tant, ens hem de cenyir a aquest marc cronològic per establir el moment en què va ser feta la medalla⁴⁰.

Aquesta circumstància cronològica potser ens ajudaria a establir-ne una possible autoria que, ara com ara, no sembla del tot clara. El retrat de marbre del MNAC ha rebut un tracte historiogràfic especial en els últims anys. Duran i Sanpere va ser el primer que va apuntar (molt tímidament) la possibilitat que el medalló que va veure Bosarte a finals del segle XVIII fos un possible retrat del vicecanceller, sense anar més

enllà⁴¹. L'anàlisi més detallada de la peça la tenim feta per Garriga. L'autor ja ens indica que el bust és una «obra italiana» que segueix les modes retratístiques renaixentistes, i una cosa molt interessant és que l'escultor no va seguir un model antic a la manera dels bustos d'emperadors. El bust va ser fet de memòria, ja que representa un personatge a l'antiga amb alguns errors d'interpretació en la indumentària (com és l'exemple de l'afibllat). Aquest aspecte delata que l'escultor havia de ser per força d'època moderna, però, a més, també està amb consonància amb el que ja hem assenyalat més amunt, és a dir, amb la possibilitat que hi hagués un model que calia seguir, un dibuix previ, que servís per crear el retrat de marbre. La medalla de bronze en seria una prova bastant concloent.

El fet de poder situar l'escultor com a contemporani de Miquel Mai només en redueix l'àmbit cronològic, però no defineix la mà que va cissellar el retrat. Respecte a això, el mateix Garriga n'aporta dades: el bust podia tenir filiacions amb algun taller llombard, napolità i fins i tot passar per algun filtre romà⁴².

L'última interpretació del retrat ens la fa Yeguas, qui en redueix l'atribució a un parell d'escultors que es varen moure dins dels cercles papals de Climent VII⁴³. Els dos possibles escultors serien Niccolò Tribolo i Cesare da Bagnò. L'atribució es basa en aspectes estilístics i en coincidències històriques amb el mateix Miquel Mai, però si tenim en

ofereixen no només una fitxa completa de la medalla, sinó que també en publiquen una imatge del vers i del revers, que ha estat la clau per identificar el retrat de Miquel Mai com el mateix que es conserva al MNAC. No ens ha estat possible localitzar l'emplaçament actual de la medalla, ni tampoc la col·lecció d'Aloïs Heiss, però el fet que Toderi en publiqui una imatge ens sembla sinònim que es podrà localitzar en un futur pròxim.

40. Les dades i les dates essencials de l'ambaixada les trobem a Ludwig von Pastor, *Historia de los papas desde fines de la Edad Media*, vol. x, Barcelona, Gustavo Gili, 1911, p. 8 i s.

41. A. DURAN I SANPERE, ob. cit., 1975, p. 361.

42. J. GARRIGA RIERA, ob. cit., 1988, p. 357-361, i J. GARRIGA RIERA, ob. cit., 1989, p. 140-141 i 157-158, nota 52.

43. J. YEGUAS GASSÓ, ob. cit., 2007, p. 316-317.

44. Howard BURNS, Marco COLLAIRETA i Davide GASPAROTTO, *Valerio Belli Vicentino 1468c.-1546*, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Neri Pozza, 2000; Rossana CASADIO i Valentino DONATI, *Bronzi e pietre dure nelle incisioni di Valerio Belli Vicentino*, Ferrara, Beltriguardo, 2004.

45. M.A. OCHOA BRUN, ob. cit., 1999, p. 101-108, 203-214 i 629-637.

46. El mateix emperador va ser retratat diverses vegades en un format de medalla, però també podem recordar els noms de personatges que varen tenir una relació més o menys estreta amb el mateix Miquel Mai, com ara Francisco de los Cobos, Mercurio da Gattinara o Nicolas Perrenot.

47. Les analogies amb la ciutat de Barcelona es poden ampliar amb unes altres peces de la seva residència, tal com s'ha fet en un altre lloc. Em remeto a l'estudi citat a la nota 1 del present treball.

48. La descripció que fa Garriga del retrat de marbre és perfectament aplicable al de la medalla, així doncs, no és sobrer recordar-lo aquí: «el bust [...] procura registrar amb la màxima fidelitat la fisonomia real del personatge, de l'individu concret, tal vegada solemnitant-lo amb un aire "antic" —en el vestit, en el tractament dels flocs del cabell, en l'absència de pupil·la...— i simplificant o ennoblint alguns dels seus trets característics, però mai fins al punt de resoldre'n un rostre ideal», a Joaquim Garriga, ob. cit., 1988, p. 360.

49. Sobre les divises imperials i la relació que mantenen amb la figura de l'heroi grec, ens hem de referir als ja clàssics escrits d'Earl ROSENTHAL, «Plus Ultra, Non plus Ultra, and de Columnar Device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, Londres, 1971, p. 204-228, i «The invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516», també a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, Londres, 1973, p. 198-230.

50. Ludwig von PASTOR, ob. cit., 1911, p. 8 i s.; Marcel BATAILLON, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 405; James

compte aquests dos aspectes, potser podríem ampliar la llista d'escultors amb uns quants noms més, una llista que, des del nostre punt de vista, hauria d'encapçalar Valerio Belli, de formació orfebrerista, però amb producció sobre diverses superfícies i, sobretot, conegut quasi únicament pel format medallístic de la seva obra, a més de treballar de manera quasi exclusiva per Climent VII durant els anys del seu pontificat⁴⁴.

És lògic pensar en algun escultor que tingués una certa familiaritat amb Miquel Mai. La possibilitat que l'autor del bust de marbre i la medalla siguin una mateixa persona és bastant probable, tenint en compte que totes dues peces varen ser fetes en un mateix període i basades en un mateix model de representació. No obstant això, la manufactura de la medalla ha de situar-se abans del bust de marbre, ateses les necessitats representatives que podia tenir una medalla d'aquest tipus per a un ambaixador. A tot estirar, els dos retrats varen ser fets de manera paral·lela o quasi consecutiva, i això reduiria la llista d'escultors a aquells que haguessin treballat sobre diverses superfícies i que tinguessin una relació primerenca força directa amb Miquel Mai. Les diverses adscripcions que hi podem agregar per part nostra no fan sinó recomanar-nos que tinguem una cautela considerable i que continuem deixant l'autoria en un interessant interrogant.

Entrant en la intencionalitat que hi ha darrere d'una medalla així, se'ns n'acudeixen diverses explicacions. El primer motiu pel qual se'n deuria fer una amb aquestes característiques devia ser per qüestions protocol·làries. Es coneix la tradició dels ambaixadors imperials destinats a corts estrangeres de fer-se fer medalles identificatives per tal que fossin reconeguts com a tals, especialment quan eren enviats davant del papat⁴⁵. De fet, la tradició de regalar al papa una medalla com a pas previ a la rebuda oficial a Roma solia ser habitual. Aquesta qüestió ens podria fer pensar en la possibilitat que hi hagués més d'una medalla amb el rostre de Miquel Mai, com passa amb altres membres de la cort imperial⁴⁶.

Una segona lectura al voltant de la medalla té a veure amb la imatge del revers, és a dir, amb la d'Hèracles. En podem fer una interpretació com d'una reafirmació ciutadana. Mai era ciutadà de Barcelona i la imatge d'Hèracles li permetia reivindicar els seus orígens allà on fos, ja que es considera que l'heroi semidiví és el fundador mític de la

ciutat. Les analogies entre Miquel Mai i Hèracles no s'acaben aquí, atès que, en l'inventari dels seus béns, hi consta un tapís amb la història d'Hèracles i el gegant Gerió⁴⁷.

Una tercera interpretació ens posaria de relleu la importància que va tenir la recuperació del món antic en la figura de Miquel Mai. Amb el bust de marbre, ja quedava clar que ell volia fer-se presentar com si es tractés d'un antic patrici romà, caracteritzat com un togat de perfil, amb un afilall sobre l'espatlla esquerra i amb una corona de llorer que l'envoltava⁴⁸. La identificació amb el món clàssic va ser plenament assimilada. De l'altra cara, en tenim una figura mitològica exponent d'uns valors i d'una conducta recordats a través de l'herència material i filològica recuperades, precisament, per aquell món humanista i renaixentista en què Mai es deuria sentir relativament còmode. Hi hauria un últim motiu que faria que Miquel Mai es representés juntament amb la figura d'Hèracles. Hem de tenir en compte que, com a servidor destacat de l'emperador, Mai podia tenir la necessitat de reforçar la seva posició i la seva visió respecte al moment que li havia tocat protagonitzar. És per això que no ens hauria d'estranyar que un personatge de la seva categoria assimilés com a seva una imatge característica que, per l'època, s'identificava clarament amb la figura del mateix emperador, és a dir, la figura d'Hèracles⁴⁹. Si a aquest fet hi afegim els esdeveniments històrics, especialment l'ambaixada a Roma (motiu pel qual es fa representar), aconseguim una visió de la medalla que pot escapar a tots els convencionalismes numismàtics de l'època.

Quan Miquel Mai arriba a Roma a mitjan 1528, ho fa amb diversos objectius diplomàtics de fons: restablir les relacions entre el papat i l'Imperi després del Sacco de 1527, organitzar la coronació imperial de Bolonya, afrontar l'afer del divorci d'Enric VIII amb Caterina d'Aragó, etc. Tot plegat, li fa guanyar una fama de persona dura, arrogant i poc pacient⁵⁰. Amb un context així, remarcar una posició de fortaleza de l'enviat de l'emperador amb una imatge tan concreta (hi hem d'afegir que Hèracles està encerclat per una corona de llorer) seria com a mínim definitòria.

Al voltant dels retrats de Miquel Mai, encara hi podem aportar diverses notícies més. D'entrada, ja anunciem que coneixem un retrat més del vicecanceller i hi ha indicis que se'n puguin trobar uns quants més.



Figura 6.
Nikolas Hogenberg (1530). Sèrie de gravats de la processó de la coronació imperial de Bolonya. Làmina «gg» amb la imatge de Miquel Mai a cavall.
Madrid. Biblioteca Nacional.

És segur que podem observar el nostre ja ben conegut polític en el marc de les celebracions de la coronació imperial a Bolonya que van tenir lloc el mes de febrer de 1530. Si fins ara teníem dos retrats, l'un en marbre i l'altre en bronze, ara ens hem de traslladar al paper. Concretament, hem de fixar-nos en la sèrie de quaranta làmines que Nikolas Hogenberg va realitzar per encàrrec de la tia de l'emperador (Margarida d'Àustria) el mateix 1530⁵¹ i que tanta repercussió va tenir, com veurem més endavant (figura 6).

La presència de Mai en l'obra de Hogenberg queda reflectida de manera doble. No només hi ha la seva figura, sinó que també se n'indica la presència amb una llegenda al peu de la imatge i que diu clarament: «Michael Maius». La imatge no és ni de bon tros com els dos retrats en bust. Hogenberg ens presenta un Mai més realista que els anteriors, més envellit, vestit amb una capa pluvial, igual que els personatges que l'acompanyen al costat, que són els membres del col·legi cardenalici. Tot i aquest igualitarisme representatiu, sembla força evident que Hogenberg deuria ser al lloc dels fets i que coneixia els personatges que representa, ja que reproduïx les faccions característiques de tots. També és possible que hagués treballat amb algun dibuix previ, i això ens adverteix de la possibilitat que Miquel Mai ja tingués acabada alguna de les medalles.

Tal com dèiem, la sèrie de Hogenberg va fer fortuna ja en aquella època. Va servir com a model per esculpir el fris decoratiu de la façana de l'Ajuntament de Tarazona. És per aquest motiu que podem intuir l'escena on hi hauria Miquel Mai. Tot el fris esculpit és una rèplica exacta del gravat de Hogenberg, però amb la diferència que el pas del temps ha provocat una greu degradació de les figures. Ara bé, si ens fixem en els fragments més ben conservats, podem observar com les capacitats plàstiques de l'escultor no eren precisament «excel·lents». És per aquests motius que no podem parlar d'una imatge exacta ni nítida de Miquel Mai (de fet, ni tan sols d'intenció de retrat), i només podem parlar d'intuïció del fragment del fris que es correspon amb el gravat de Hogenberg⁵².

Les imatges de Miquel Mai podrien trobar-se també en altres peces artístiques relacionades amb capítols de la vida de l'emperador i, sobretot, al voltant de la coronació imperial. Identificar-les aquí ja és més complicat i se n'haurien de trobar proves concloents. Per acabar amb aquest tema, recordarem que, en el mateix inventari de béns de 1548, s'hi pot llegir una anotació que es refereix a dos retrats del vicecanceller, un dels quals era d'un Miquel Mai jove⁵³. És possible, doncs, que la troballa de noves representacions no s'hagi acabat.

Anthony FROUDE, *The divorce of Catherine of Aragon*, Nova York, Charles Scribner's sons, 1891.

51. Sobre els fets ocorreguts a Bolonya el 1530, n'hi ha una bibliografia extensa, però anem aquí uns treballs que situen Miquel Mai entre els protagonistes del moment: Gaetano GIORDANI, *Cronaca della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bolonya, Fonderia e Tip. Gov. —alla volpe—, 1842; Emilio PASQUINI i Paolo PRODI, *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Bolonya, Il Mulino, 2002; i Giovanni SASSU, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bolonya, Editrice Compositori, 2007. Sobre la sèrie de Hogenberg, són útils els treballs de John T. SPIKE, *Il corteo trionfale di Carlo V. Un capitolo del Rinascimento in un'acquaforte delle collezioni roveresche*, Urbana, Edizioni Biblioteca e Civico Museo di Urbana, 1999, i *Il trionfo di Carlo V. 1530*, Urbana, Comune di Urbana, 1991.

52. Sobre les peripècies al voltant del fris, és ideal la consulta de la monografia que en varen escriure Gonzalo M. BORRÁS GUALIS i Jesús CRIADO MAINAR (dir.), *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, SECCFIIyCV, 2000.

53. AHCB, AN, I-32, f. 10r.