



Actes de les Jornades

3 i 4 d'octubre de 2025

Museu del Barroc de Catalunya

JORNADES D'ART BARROC A CATALUNYA: EL BARROC AL SEGLE XXI

Francesc Miralpeix Vilamala (ed.)

JORNADES D'ART BARROC A CATALUNYA: EL BARROC AL SEGLE XXI

Actes de les Jornades del 3 i 4 d'octubre de 2025

Francesc Miralpeix Vilamala (ed.)

JORNADES D'ART BARROC A CATALUNYA: EL BARROC AL SEGLE XXI

Actes de les Jornades del 3 i 4 d'octubre de 2025

Francesc Miralpeix Vilamala (ed.)

Organitza



MUSEU DEL
BARROC
DE CATALUNYA



Ajuntament
de Manresa

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Col·labora



Universitat
de Girona

UNIVERSITAT DE
BARCELONA

COAC
arquitectes.cat
Comarques
Centrals

CEB
Centre d'Estudis del Bages

Amb el suport de



MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES



Generalitat
de Catalunya



Diputació
de Barcelona

MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA

XARXA D'MUSEUS D'ART
DE CATALUNYA



ICRPC
Institut Català de Recerca
en Patrimoni Cultural

Amb la participació de



Basílica
Santa Maria de
la Seu
de Manresa



COVA
SANT IGNASI
de Manresa

EDITA

Museu de Manresa - Museu del Barroc de Catalunya

EDICIÓ CIENTÍFICA

Francesc Miralpeix Vilamala

DISSENY GRÀFIC I MAQUETACIÓ

Anna Brugués Felip (Kocori)

Manresa, maig 2026

ISBN 978-84-87202-29-2

L'edició del present catàleg forma part del projecte de recerca del Ministerio de Ciencia e Innovación de la Universitat de Girona i de la Universitat Autònoma de Barcelona "Reflejos de lo sagrado. El ciclo del retablo en Cataluña, del final de la Edad Media al academicismo. Modelos, fortuna patrimonial y perspectiva de género" (PID2020-114339GB-C21)

ÍNDEX

Presentació	Pàg. 6
Un assaig sobre museografies del retaule i l'art català de l'època moderna Joan Bosch Ballbona (Universitat de Girona - Institut d'Estudis Catalans)	Pàg. 8
Els camins de la pintura Francesc Miralpeix Vilamala (Universitat Autònoma de Barcelona)	Pàg. 16
Pintar i daurar la fusta Julien Lugand (Universitat de Perpinyà - Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural)	Pàg. 23
Un repte pendent: l'arquitectura Carme Narváez Casas (Universitat de Barcelona)	Pàg. 31
De l'objecte a la casa Rosa Maria Creixell Cabeza (Universitat de Barcelona)	Pàg. 37
Devoció i festa Maria Garganté Llanes (Universitat Autònoma de Barcelona)	Pàg. 45
Conservar i restaurar. La tasca del CRBMC Pep Paret Pey (Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya)	Pàg. 52
Comunicacions	Pàg. 56
Dibuixos inèdits de Joseph Bernard Flaugier (1757-1813) Francesc Agustí Vivas	Pàg. 57
Apunts sobre l'aprenentatge de l'ofici d'argenter a Perpinyà (1560 – 1660) Guillem Dalmau	Pàg. 61
Retaulística neoclàssica a la fi del cicle barroc a Catalunya: les traces de Sebastià Picanyol a la Col·lecció Raimon Casellas (MNAC) Illán Holgado García	Pàg. 65
Reflexions sobre una iconografia a Catalunya. El miracle de sant Isidre i la curació de Felip III Marina Iruela Regincós	Pàg. 69
Reflexions sobre l'estudi i reconstrucció digital del retaule del Roser de Manresa Anna Pagès-Vilà	Pàg. 73
Sant Genís de Torroella en el segle XVII: l'acabament del temple parroquial, la fabricació de retaules barrocs i les noves devocions contrareformistes Xavier Solà Colomer	Pàg. 79
Un quadern inèdit de dibuixos del segle XVIII: recerca i noves perspectives sobre el patrimoni artístic al Pallars Sobirà Adrià Vázquez Vives	Pàg. 86
Una ànima molt ben dibuixada. El retrat emblemàtic del canonge Pere Roig i Morell Quintí Vinyes i Bassols	Pàg. 90
Bibliografia	Pàg. 94

PRESENTACIÓ

El 3 i 4 d'octubre de 2025 el Museu del Barroc va acollir les *Jornades d'Art Barroc a Catalunya. El Barroc al segle XXI* amb un gran èxit de públic i participació. Com s'apunava al díptic de presentació, l'objectiu de les jornades era doble: subratllar la normalitat assolida en la posada en valor del patrimoni barroc del país en ple segle XXI i manifestar la necessitat de seguir treballant en el camp de la recerca per tal de garantir-ne un major coneixement, una conservació més òptima i una difusió de qualitat. Les ponències i comunicacions presentades van radiografiar de manera molt precisa els reptes assolits i bona part dels pendents, fent evident el camí recorregut fins a la celebració de les Jornades i el que resta encara per recórrer. La trobada a Manresa va prendre el relleu de la primera jornada dedicada íntegrament als estudis de l'Època del Barroc, celebrada a Valls el 2006, que van fer-se realitat gràcies a la col·laboració entre el grup de Recerca en Art del Renaixement i del Barroc de les universitats Autònoma de Barcelona i de Girona, dirigit per Bonaventura Bassegoda i per l'enyorat Joaquim Garriga, el Museu de Valls i l'Institut d'Estudis Vallencs. No es en va que ho recordi, perquè l'entusiasme d'en Jordi París en fer possible aquell projecte—i tants altres que ha impulsat— només és comprable al compromís i l'esforç que ha dedicat en Francesc Vilà i el seu equip perquè aquestes jornades fossin també una realitat. La seva recent jubilació, ben merescuda, ha arribat en un moment dolç i després de molts esforços perquè el Museu del Barroc de Catalunya a Manresa passés de ser un vell i enyorat projecte a una realitat tangible. És de justícia, doncs, que les actes que recullen les aportacions de les Jornades de 2025 siguin un reconeixement i un modest homenatge cap a la seva gran i dilatada tasca al capdavant del Museu de Manresa-Museu del Barroc de Catalunya. D'altra banda, l'evocació vallenca i el present manresà no fan més que constatar que alguns grans projectes poden arrelar i arborar-se més enllà d'una realitat cultural metropolitana instal·lada en l'autosuficiència.

Les ponències presentades i recollides en aquest volum són un punt de partida a l'hora de disposar d'una radiografia de la recerca feta i de la que ha de venir. Joan Bosch proposa una anàlisi de la museïtzació del retaule des de les experiències museogràfiques i reflexiona sobre les vicissituds i els enfocaments de la pròpia museografia del Museu del Barroc, entenent que el desplegament futur del museu pot ajudar a aprofundir i eixamplar encara més algunes mirades a hores d'ara pendents. Francesc Miralpeix fa una revisió de la situació del coneixement de la pintura barroca i explora alguns aspectes clau: els condicionants de la seva construcció historiogràfica, la preponderància del retaule, els espais de "resistència" de la pintura o el canvi de gust en el segle XVIII. Carme Narváez disseciona amb precisió l'estat de l'estudi de l'arquitectura del Barroc, assenyalant que és un dels camps d'estudi més ben tractats. El minuciós repàs de les principals aportacions de la historiografia suposa una anàlisi crítica de gran interès i utilitat futures. Rosa Maria Creixell tracta les arts de l'objecte i de la casa, amb l'atenció posada en l'estudi del moble, un àmbit a partir del qual traça nous filons d'estudi. Per la seva banda, el professor Julien Lugand tracta un dels temes als qual ha dedicat els darrers anys d'investigació, que és el dels dauradors i l'organització del seu col·legi professional. El camí recorregut per Lugand obre les portes a entendre un dels grans oficis del retaule, encara pendent de més estudis. Maria Garganté discorre per l'interessantíssim camí de la imatgeria

processional, remuntant-se als orígens d'aquest gènere artístic i fins a les expressions processionals de les confraries i congregacions posteriors a la Guerra Civil. Finalment, el conservador i restaurador Pep Paret clou l'apartat de les ponències amb un repàs a la tasca del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, sense cap mena de dubte un dels pilars en la valorització de la realitat patrimonial de l'art de l'època del Barroc.

Les comunicacions, la majoria realitzades per joves investigadors i investigadores, representen una alenada d'aire fresc i anuncien la bona salut de la recerca present i futura. Hi ha aportacions sobre dibuixos inèdits de Josep Bernat Flaugier, sobre el lèxic neoclàssic en els dissenys d'alguns retaules, sobre passatges concrets de la iconografia de sant Isidre, sobre reconstrucció virtual de retaules, sobre retaules i encàrrecs a Torrella de Montgrí, sobre dibuixos i models encartats en documentació d'arxiu al Pallars Sobirà o sobre un peculiar retrat de vanitas d'un canonge. Totes i cadascuna d'aquestes propostes, a les quals de ben segur se n'hi afegiran més en el futur, posen sobre la taula la possibilitat de crear nous discursos i obrir camins cap a temes tan diversos i prometedors com podrien ser els cicles decoratius dels grans casals urbans, l'alabastre de Sarrià, el brocatell de Tortosa, les empreses artístiques del Mataró i el Reus del set-cents, el barroc popular de les valls pirinenques, la singularitat de la retaulística de la Catalunya Nord, el paisatge genuí del Solsonès —en bona part explorat en el fallit centre d'interpretació del Miracle de Riner—, l'enginyeria de les fortaleses de frontera, l'arquitectura civil de Cervera, les grans maquinàries devocionals del gironès, la barroquització de la muntanya, els cultes reliquials, les col·leccions i els espais singulars, els jardins i l'auge burgès a comarques, els artistes cabdals, les dones en el rol dels tallers, etc.

És per tot plegat — i veient la bona acollida de les jornades i la qualitat de les ponències i comunicacions— que la normalitat assolida en l'estudi i la posada en valor de l'art de l'època del Barroc a Catalunya ha de bategar encara amb més força i esperar, també, que aquesta empenta no defalleixi en el moment del desplegament definitiu del museu. Un futur que passa, també, perquè s'erigeixi amb l'ajuda de la recerca en epicentre del Territori Barroc, una expressió que no vol definir el rerepaís sinó allò que en alguna ocasió n'hem dit nodes territorials o nodes barrocs; és a dir, el conjunt de centres d'interès de l'art de l'època del Barroc disseminats arreu de Catalunya.

Francesc Miralpeix Vilamala
Universitat Autònoma de Barcelona
Primavera de 2026

UN ASSAIG SOBRE MUSEOGRAFIES DEL RETAULE I L'ART CATALÀ DE L'ÈPOCA MODERNA

Joan Bosch Ballbona

Universitat de Girona – Institut d'Estudis Catalans

Parlaré de museografies en plural pensant en els reptes tan variats que el món del retaule planteja als museus que el volen o l'han d'evocar —no tots els que podrien fer-ho, però, per a perplexitat de l'autor; n'hi ha, com el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), que no ho volen, que en prescindeixen com si el fenomen mai no hagués existit a l'època moderna—. I ho faré sempre des de l'experiència pròpia, viscuda en qualitat d'historiador de l'art que ha gaudit d'oportunitats de traslladar al format museogràfic i expositiu algunes de les seves idees sobre aquesta tipologia hegemònica de les arts a Catalunya mitjançant experiències tan diferenciades com, per exemple, les recents col·laboracions amb el Museu d'Art de Girona (MdA): la nova museografia de les petites sales de l'època del Barroc (Fig. 1) i la relativa a la nova presentació dels elements conservats del retaule de Sant Feliu de Girona. Van suposar dos reptes de signe ben diferent i aquí poden servir per introduir algunes de les problemàtiques que el curador es troba en plantejar discursos museístics relatius a la patrimonialització del retaule i els seus components (estudi, posada en valor, mediació, etc.).

La primera —que intentava dotar de sentit un conjunt heterogeni de figures, taules i relleus sense context, sense indicació de procedència, sense possibilitat de connectar-los amb cap document ni fotografia, sense autoria coneguda— va generar un guió argumental de caràcter temàtic, centrat en les idees i les conviccions que aquells materials van il·lustrar. En canvi, la segona tenia per subjecte una obra monumental tot i que ara fragmentada, ben documentada —també fotogràficament—, d'autories acreditades, amb un ric recorregut historiogràfic, etc. En fi, una rica sèrie de valors que possibilitaven un abordatge monogràfic extens materialitzat en una de les sales més importants del museu.



Figura 1. Museografia de les sales de l'època del Barroc del Museu d'Art de Girona. Fotografia de Jordi S. Carrera.

En pensar en la dimensió patrimonial del retaule és inevitable que ens vinguin al cap altres experiències foranes compromeses amb el repte de presentar retaules completament conservats —o quasi— en escenaris que no permetrien presentar-los muntats, com ara les sales del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. La integritat ha quedat per a aquells conjunts conservats in situ o, excepcionalment, per a aquells que han estat instal·lats en espais equiparables als originals, com per exemple els del Museo del Retablo de l'església de San Esteban de Burgos. Una experiència a mig camí d'aquests extrems seria la proposta del Musée Unterlinden de Colmar de mostrar desmembrat per capes l'impressionat retaule d'Issenheim de Matthias Grunewald i Niclaus de Hagenau, prou justificada a fi de possibilitar la visió completa dels meravellosos i colpidors cicles pictòric i escultòric.

Contemplo el panorama del retaule «museografiat» des de la meva condició d'historiador de l'art; d'un historiador de l'art, puc ser més específic, de patró tirant a clàssic, amb prou lectures i anys d'experiència professional per estar prou convençut de la riquesa i amplitud del registre crític, metodològic i temàtic de la història de l'art, una visió de la

disciplina que alguns professionals actuals de l'art i dels museus menystenen, potser perquè mai l'han conegut a fons i en desconeixen l'enorme potencial metodològic i crític. Sovint, els que hi creiem, els que estem convençuts que els relats de la història de l'art poden ser apassionants, els que compartim la idea de la «contemporaneïtat dels temps» de Tomaso Montanari o la convicció d'Italo Calvino «que hi ha altres temps a l'interior del nostre», som acusats d'«acadèmics» i les nostres anàlisis «causals» d'obsoletes perquè ens resistim a la futilitat dels assaigs (o de les museografies) en què l'exhibició del «jo» de l'autor — que sempre m'imagino escrivint per damunt de les seves possibilitats mentre s'observa al mirall — anul·la l'objecte o el tema analitzat. De vegades els nostres adversaris intel·lectuals, diguem-ne així, arriben a dir ridículeses com ara la que introdueix la confusa i atapeïda museografia actual d'època moderna del MNAC: «La rigidesa dels models teòrics, deutors d'una visió *academicista* i *uniformitzadora* del món, deixa de ser vàlida enfront d'una col·lecció com aquesta [...]» —la cursiva es meva.

Des de la meua idea de la història de l'art he anat acumulant prou coneixement del món dels museus, grans i petits, per formar-me'n algunes conviccions. En aquest aspecte potser decebrà alguns que les meves concepcions museogràfiques en matèria de presentació de col·leccions permanents —atenció: permanents!, no temporals— es decantin a favor d'aquelles que garanteixin l'eloqüència de les obres, que solen ser les caracteritzades per un to més neutre. I si això alguna vegada s'ha d'aconseguir posant de manifest les transformacions estilístiques o evocant les seqüències temporals —cada obra és un espai però també un «temps»—, ja m'està bé. Em sembla que l'ordre pot ser eloqüent i tant o més creatiu que moltes narratives que s'autoproclamen «obertes». M'agraden molt més les intervencions diacròniques delicades que aconsegueixen dotar l'obra de la màxima expressivitat que els manifestos propis de jos dilatats d'alguns *curators* que haurien d'expressar-se en exposicions temporals, que els diàlegs massa vegades de sords entre obres que mai han tingut res a dir-se o que les aventures dels dissenyadors que aspiren a buidar les presentacions de continguts per no cansar els visitants, diuen. Posicions aquestes, aprofito ja per dir-ho, que no tenen gaire sentit en el cas dels artefactes culturals que són i van ser els retaules, els quals, per diverses raons, requereixen continguts de mediació (orals, escrits, audiovisuals...).

Crec que m'alineo en una posició amb molt de sentit en el marc de l'edifici cultural tenint en compte quin és el *mains*

tream de la política cultural al nostre país, generalment poc amable amb l'herència cultural i amb l'art d'alta època. Ni que només sigui perquè compensa les dogmàtiques tendències presentistes que tant de mal fan al patrimoni conservat d'institucions com el Museu del Disseny (DHUB), que ha dimittit clamorosament de l'exigència de mostrar el sector històric de les pròpies col·leccions. Com dic, en el panorama actual em sembla gairebé d'equilibri ecològic que s'escolti la veu dels «conservacionistes» o «patrimonialistes», «acadèmics» com de vegades ens anomenen col·legues curts de mires que massa vegades confonen les posicions sobre el patrimoni i la història cultural amb derives polítiques retrògrades o fins i tot classistes més pròpies d'un nacionalisme conservador.

D'altra banda, vaig exposant les meves idees sobre la museografia del retaule des del convenciment que els nostres museus (tots!) treballen en condicions precàries, són institucions infradotades i infrafinançades, una condició que aquests darrers mesos ha irritat molts experts (i ciutadans) en contrastar-la amb la despesa que ha suposat el desembarcament al Departament de Cultura de Manuel J. Borja-Villel —curiosament un *curator* crescut en àmbits cortesans—, i el cost de l'exposició «Fabular paisatges», tan contrastant respecte del raquític retorn que va suposar.

D'altra banda, mai no m'he sentit acomplexat pel fet d'haver-me dedicat a l'estudi de l'art de l'època moderna i sempre he trobat d'allò més natural aspirar que en els nostres museus l'art amb materials heretats de les èpoques del Renaixement i del Barroc, aquests hi tinguin la presència que mereixen etapes de tanta entitat històrica i patrimonial. A diferència, comencem a dialogar amb el món de les museografies existents —o inexistents—, de la mentalitat inconsistent, acomplexada i provinciana que, segons el meu criteri, ha caracteritzat durant dècades la política del MNAC envers les creacions de les èpoques del Renaixement i, sobretot, del Barroc a Catalunya, tant sigui en la museografia com en la política d'adquisicions, en activitats expositives o de difusió, etc. Ho podem constatar llegint la pobra (i vaga) noció que la museografia actual presenta de l'art dels segles XVII i XVIII a Catalunya:

L'horitzó de l'època a Catalunya es caracteritza per la continuïtat artística i l'ús de fórmules i solucions compositives autòctones, fruit del predomini d'obradors locals, on circulaven estampes com a eina de treball. Això no exclou alguns episodis que reflecteixen certa permeabilitat a altres influències. En aquest marc, Antoni Viladomat és

un autor fonamental per entendre la pervivència dels models devocionals fins ben avançat el segle XVIII. Gràcies a la seva hegemonia, va esdevenir un artista de referència, circumstància que el va promoure com el pintor més cobejat per la clientela del moment. Cap a finals de segle, el panorama es va diversificar i enriquir amb l'aparició de pintors que, com Francesc Pla, el Vigatà, es van convertir en reputats especialistes que decoraven les parets dels nous palaus aristocràtics que es construïen.

Però també podem fer un senzill exercici de memòria i comptar quantes exposicions, seminaris, cicles de conferències, publicacions, hi ha dedicat: la magnífica exposició de la col·lecció de Raimon Casellas, comissariada per Bonaventura Bassegoda i Cristina Mendoza, que es remunta al 1992; l'exposició barcelonina de la xarxa expositiva que va idear Francesc Miralpeix entorn de la trajectòria d'Antoni Viladomat —que va quedar confinada en un espai menor de la instal·lació—, i para de comptar. Per sort, altres museus catalans —això sí, amb menys mitjans dels que disposa el Nacional— han compensat aquella clamorosa inhibició amb mostres com «De Flandes a Itàlia», «Alba Daurada», «Els artesans del Barroc», «Contra el Barroc», «Le Maître de Llupia», «Autour d'une œuvre restaurée: Le retable de la Renaissance de Vallcebollère», «Guerra: La peinture baroque en pays catalan aux XVII^e et XVIII^e siècles...». Tan sols algunes adquisicions interessants atenuen el greuge, i la majoria han estat induïdes per veus exteriors al museu.

Parlant encara del MNAC, perquè la seva política em sembla paradigmàtica d'allò que explico en aquesta part del meu assaig, recordo que l'any 1992 vaig escriure el text introductori del Departament d'art del Renaixement i del període Barroc per a la presentació de la que volia ser la nova museografia —la *prefiguració*—. Hi reconeixia la complexitat i heterogeneïtat del fons modern i el problema que representaven les grans llacunes que oferia per a un recorregut museogràfic que fos representatiu de la història de l'art a Catalunya, amb gairebé cap obra dels grans autors excepte pel que fa al primer terç del segle XVI, però, igualment, les opcions per emplenar-les:

Hom és conscient de l'enorme complexitat i complicació d'una posada en escena semblant [una presentació dels episodis més interessants de la història moderna de l'art a Catalunya], donades les característiques del nostre fons. La comenta

da configuració particularíssima de les col·leccions i els seus límits molt evidents imposen una prudència expectant. El fons és copios i ric, però les llacunes són importants especialment quant a la seva columna vertebral, l'art català. Per això el projecte museogràfic conté la previsió urgent de la catalogació que haurà d'arrodonir el coneixement de les col·leccions; i també preveu, i potser aquí resideix una de les claus del bon funcionament del nou projecte, una decidida política d'adquisicions, de mecenatge i un esforç d'assimilació de nous dipòsits i cessions: la coordinació amb el Gabinet de Dibuixos i Gravats, una adequada planificació d'exposicions temporals i de coordinació amb els museus i la comunitat científica catalana i forana hauran de resultar factors decisius per enriquir puntualment les necessitats del nostre Museu i afavorir l'articulació de la nova museografia. Tot plegat, orientat a mantenir un discurs que, al mateix temps que faci brillar les peces emblemàtiques de la col·lecció, descobreixi i s'apropi a les màgiques palpitations de la història de l'art i de la cultura.

En això seguia l'ideal expressat per Pere Coromines al seu discurs inaugural del museu de 1934:

Entre els quatrecentistes catalans, que són una bella revelació del nostre Museu, i l'esclat de la nostra renaixença vuitcentista, que hi té una representació abundosa, resta un període en blanc: el dels tres segles que veieren les esplendideses de l'art barroc entès amb l'amplitud que li donen alguns arqueòlegs alemanys. De la història del barroquisme a Catalunya poca cosa en sabem i no trobarem aquí d'aquest art més que alguna escadussera i encara mal compresa manifestació, com la d'aquest desconcertant Viladomat, que no podem considerar com un llamp que solca les tenebres. Es tracta de tres segles de la nostra decadència que cal estudiar, perquè les poques figures d'aquell temps que emergeixen d'un injust oblit, ens permeten d'esperar que hi ha belles descobertes a fer, i que el *Museu d'Art de Catalunya* haurà d'enriquir-se amb noves i avui insospitades valors, quan els nostres barrocs vinguin a ocupar el seu lloc en aquest Panteó de la nostra Cultura.

Atent a la seva visió, seixanta anys més tard, jo assenyalaria la necessitat d'emprendre una ambiciosa política

d'adquisicions i de mecenatge i un esforç de captació de nous dipòsits i cessions, el disseny d'exposicions, una política de publicacions, etc. Però, finalment, tot indica que el museu actual ha decidit trencar amb aquesta visió i s'ha aplicat a una política de centrifugació del seu fons d'època moderna, com qui s'allibera d'unes presències incòmodes.

Com acabo de dir, en contrapartida a aquesta cridanera dimissió, l'art de l'època moderna ha gaudit de l'hospitalitat d'altres institucions més amables amb les propostes que arribaven de la nostra àrea i també més comprensives amb el molt i bo que sobre aquest tema han anat aportant la investigació i les publicacions, algunes sorgides dels mateixos museus. Es tracta de museus locals i comarcals i diocesans com ara els de Girona, Cervera, Solsona o Valls o de centres com el de Conservació i Restauració del Patrimoni dels Pirineus Orientals... Tot i que des d'aquest sector també s'ha fet algun disbarat, com el del Museu de la Catedral de Girona en acceptar el préstec temporal d'un retaule tan valuós i delicat com el de Santa Helena o en afegir les escultures de sant Iu o sant Tomàs i de sant Felip Neri corresponents a un altre conjunt, que ni tan solament provenen del recinte de la catedral, al retaule dels sants Iu i Honorat d'una de les seves capelles, una ocurrència capriciosa —i «permanent», segons la deficient guia *on-line*— que desfigura el retaule original.

Davant de semblant panorama, em va semblar excel·lent la notícia que Manresa es postulava com a seu d'un museu nacional de l'art de l'època del Barroc: que empesa i legitimada per la potència del fons del Museu de Manresa i per l'empenta i ambició sensata dels seus promotors i responsables, i amb el ferm suport decisiu del Departament de Cultura, entomés el repte d'evocar la producció artística d'aquells segles que ara sabem fèrtils i dinàmics, emplantant d'aquesta manera el buit provocat per la dimissió del MNAC. I, evidentment, vaig seguir amb interès el projecte del nou museu manresà, col·laborant-hi quan se'm va demanar. Amb sort diversa, he de dir, perquè no totes les propostes que vam posar sobre la taula amb Francesc Miralpeix s'han fet realitat. Trobo que és natural: l'empresa guanyadora del concurs per a la museografia gestionava amb dificultat els continguts per museografiar i s'aferrava a criteris diferents dels que defensàvem nosaltres, en la meua opinió més propis del disseny d'una mostra temporal.

Tot i que no sempre van prevaldre les idees i els suggeriments expressats des del coneixement profund de l'època, no abandono l'esperança que puguin anar guanyant terreny en el futur, rectificanc els aspectes més febles de la

presentació actual i les pobres introduccions textuais d'alguns dels àmbits. Compto, doncs, que algunes de les nostres idees —o les d'altres experts— tindran noves oportunitats quan el museu arribi al ple rendiment i compti amb la superfície expositiva prevista. Encreuo els dits perquè la ciutat no deixi de creure en el projecte, independentment del color polític que la governi, i confio que s'anirà enfortint institucionalment en matèria de funcions i de personal especialitzat i amb formació sòlida en la història de l'art modern a Catalunya i en política expositiva, didàctica, comunicació, etc. Hi ha altres funcions, diguem-ne inevitables en altres institucions museístiques, com la conservació i restauració, que bé poden ésser assumides pels professionals del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat, o com ara el catàleg, que serà més complicat de resoldre atesa la naturalesa de l'exposat i la seva procedència d'altres institucions. Però sens dubte tindrà sentit que el nou museu es plantegi un programa d'exposicions temporals i —somio— la promoció d'un segell editorial dedicat a publicar estudis monogràfics, per exemple sobre els grans protagonistes de la retaulística, totalment desconeguts avui pel públic cultural. I en té molt també continuar la línia de la programació d'activitats que ja va desenvolupant.

Per assenyalar una de les propostes que estic convençut que va funcionar i que era decisiva, esmentaré la relativa a la concepció del nou museu com un museu *nacional*, amb una exposició capaç d'evocar el panorama i els processos artístics globals del Principat. Era una condició que aprofitava el magnífic nucli original del museu comarcal i aspirava a enriquir-lo amb adquisicions i dipòsits sol·licitats a d'altres centres. Va ser una idea fonamental que vam tenir ben clara en les primeres trobades entre el Departament de Cultura, la direcció del museu i l'equip que integràvem amb Francesc Miralpeix. Ho explicàvem així en un dels nostres informes de seguiment:

Entorn de la missió del Museu del Barroc d'explicar la història de l'art de l'època del Barroc a Catalunya. Entorn, doncs, d'una dimensió «nacional» que es tradueixi en un recorregut expositiu representatiu dels fets artístics esdevinguts en territori català.

S'observa que la proposta museogràfica depèn dels fons propis de l'antic Museu Comarcal de Manresa i de les cessions del MNAC.

Es proposa ampliar els contactes amb altres museus i negociar préstecs o cessions temporals

d'obres que considerem decisives (i imprescindibles) en una presentació que pugui ser prou representativa del gran cicle artístic que va viure el Principat durant els segles XVII i XVIII. Cal emplenar els buits que presenta el discurs de la col·lecció pròpia de l'antic museu de Manresa. I mirar de sostenir la museografia amb els treballs de més entitat sempre que sigui possible.

A tall d'exemple es proposa :

Explorar la complicitat del Museu de Reus: Agustí Pujol, Rafael Rocafort; del Museu de Mataró; del Museu de Granollers (Antoni Rovira i Pau Torrents); o demanar el retaule de la capella del Palau Moja (que possiblement és obra de Francesc Grau).

No va ser pas una idea que sorgís del MNAC, doncs, com erròniament s'ha dit en alguna declaració. Sí que és veritat que el museu barceloní semblava disposat a deslliurar-se de materials substancials de la seva col·lecció d'art català que els fets indiquen que ha vist com un patrimoni enutjós i que mai no ha sabut tractar com es mereix —ni enriquir.

Una altra proposta factible —de fet, el flamant museu ja l'ha introduït— té a veure amb les connexions del centre museístic manresà amb el territori i amb la xarxa de museus i institucions que conserven patrimoni de l'època. És allò que n'hem dit «Catalunya, territori barroc»: un projecte de país, una acció necessària si ens referim als retaules, atès que l'única visió completa sobre la nostra retaulística s'obté sobre el territori, per la riquesa del conservat malgrat el cataclisme del 1936 i perquè, com veurem, un museu com el de Manresa no pot aspirar a mostrar-ne cap d'íntegre, tret que no es fes realitat el projecte utòpic de muntar el del Roser de Sant Pere Màrtir al pati de l'antic col·legi de Sant Ignasi; però si el plantegéssim, els experts acabaríem discutits, els uns a favor de recuperar-ne la imatge íntegra, els altres lamentant no poder observar els relleus i la seva policromia de prop.

Seran quantiosos els beneficis que podrà aportar el diàleg continuat amb museus com els de Valls, Reus, Cervera, Vic, Girona o com els de la Seu d'Urgell o Solsona, que han acreditat tanta vocació territorial i en què ha estat perfectament demostrada la funcionalitat i l'interès de conjuguar etiquetes com paisatge històric genuí o territori barroc... I afegeixo que també s'haurien de propiciar cursos transfronterers, una condició inevitable, a més, de Manresa estant si es pensa en la projecció que van tenir

obradors com els dels Sunyer, els Pardines o els Generes en les parròquies de la Catalunya del Nord.

El conjunt d'aquesta xarxa de museus podria trobar útils alguns dels arguments que ha anat coent la recerca per enriquir el relat sobre el retaule, en especial el Museu del Barroc, que podria ser aquell que entre tots podria aspirar a un discurs més complet, per global. Una museografia eficaç, competent i atractiva no hauria de prescindir dels avenços de la investigació en el coneixement d'aquesta tipologia de llarga durada tan transversal en l'art català. Sempre, és clar, amb l'escenografia i els complements que calgui per fer el relat comunicativament eficient per a públics diversos —com ara els que ha desenvolupat Anna Pagès a la seva excel·lent tesi de doctorat, *Revelar l'absència. Una metodologia per a la reconstrucció 3D de retaules catalans d'època moderna* (2025).

Quins arguments? Crec que, d'entrada, aquestes potencials museografies del retaule podrien aspirar a transmetre la transcendència historicoartística i patrimonial de la tipologia en el marc d'una visió àmplia i complexa de l'època que superi d'una vegada la caracterització d'aquesta etapa únicament com el temps d'un país «sacsejat per epidèmies i crisi, devastat per la Guerra dels Segadors, mutilat pel tractat dels Pirineus i derrotat a la Guerra de Successió», com diu un dels plafons introductoris a l'exposició del Museu del Barroc. I que vagi més enllà de l'obsoleta caracterització monolítica dels segles XVII i XVIII catalans com a barrocs, decantant-se per gestionar una categoria més neutra però més versemblant com «l'art de l'època del Barroc», que recordi als visitants que durant aquell temps al Principat hi van conviure manifestacions de signe diferent a allò estrictament «barroc»: dos terços del segle XVII no ho van ser gens, de barrocs. Ho vam explicar amb Francesc Miralpeix als textos introductoris de l'Espai Barroc del santuari del Miracle (Fig. 2):

Això últim és un dels trets d'allò que anomenem estil barroc. Va ser un dels llenguatges dominants de l'època, concebut com una poderosa i efectiva màquina comunicativa concentrada a transmetre, especialment, els ideals de la Monarquia absoluta i la doctrina d'una Església catòlica que aleshores vivia una etapa d'eufòria perquè veia com el seu missatge s'estenia per terres llunyanes i sentia que havia frenat l'expansió de l'amenaça protestant. L'art barroc va esdevenir un meravellós mitjà de transmissió de missatges ideats per a colpir

l'espectador —el devot, el súbdit; convencent-lo a través d'imaginatives invencions i sofisticats recursos plàstics, per exemple, que el governant absolut havia estat elegit per Déu i que regia els destins del seu regne inspirat per les divinitats clàssiques; que el poder de de l'Església catòlica era immens, tant en el món terrenal com en el més enllà; que el Papat era una institució divina o que els sants eren herois sobrehumans capaços de suportar els més esgarriuosos martiris que els obrien les portes de l'eternitat. O, fins i tot, que un àngel podia traspasar amb la fletxa de l'amor diví el cor d'una monja levitant en èxtasi.

Està clar que a més seria interessant d'evocar la naturalesa tècnica que requeria la participació successiva de diversos oficis. Els fusters, escultors, pintors i dauradors dividien la producció segons una distribució escrupolosa de funcions. Els fusters eren responsables de la preparació de la fusta i de les tasques de construcció, que anomenaven «arquitectura» i «plànol del retaule». Els escultors s'ocupaven de la talla ornamental i de tots els materials figuratius en el cas de les figures i relleus. Els pintors estaven implicats si tot s'havia de decorar amb pintures. Finalment, els dauradors van donar als retaules la seva aparença final, daurada, acolorida i brillant, amb els seus pinzells, tisores i punxons. Tot i que en la historiografia han passat força temps

inadvertits, de la seva cura a aplicar fulls d'or de vint-i-dos i quatre quirats per revestir el retaule, per la finor de les seves carnacions (natural o al poliment —brunyida—), la qualitat dels pigments utilitzats, la varietat de repertoris ornamentals aplicats amb la punta del pinzell sobre l'or i les seves estratègies de «llamat» o punxar gratant la pintura per fer esclatar l'or viu subjacent (Fig. 3), en depenia la impressió final del conjunt —i la preservació adequada de la fusta, ja que, al cap i a la fi, els processos daurats eren necessaris per protegir-la.

Un altre capítol museogràfic podria, també, recordar per què el retaule va ser el gènere artístic dominant de la plàstica catalana i per què és un dispositiu tan interessant i singular: per sol·licitat en tant que «necessari» per a l'ornament del temple, per la quantitat de recursos que s'hi invertiren. Per la potència del concepte i la funció en tant que dispositius d'art devot i litúrgic des del moment que actuen de teló de fons de la litúrgia i el ritual i de receptacle i exhibidor de l'eucaristia i que la seva presència contribueix a la transfiguració de l'espai del temple en un escenari divers d'aquells en què transcorre la vida quotidiana. Això sí, més o menys eficaç en els seus afanys persuasius i catequètics segons la qualitat de les intervencions, més empàtica i més sensible si s'assolia l'excel·lència i s'aconseguia fondre l'experiència espiritual amb l'estètica. Com vam dir a l'Espai Barroc del Miracle, en el qual, amb Fran



Figura 2. Museografia de l'Espai Barroc del Santuari del Miracle. Fotografia de l'autor.



Figura 2. Detall de la tècnica del llamat del Retaule del Roser de l'Església de Sant Pere Màrtir de Manresa. Fotografia de Carles Freixes

cesc Miralpeix, vam poder plasmar les nostres conclusions sobre l'època del Barroc a Catalunya:

Dins d'aquest univers a mig camí entre l'art i la religió, els retaules, realitzats en fusta daurada i policromada, jugaven un paper importantíssim. Els artistes del retaule van desenvolupar uns procediments tècnics i un llenguatge molt efectista i eficaç al servei de la transmissió dels missatges religiosos, esdevenint eficaços instruments d'adoctrinament i de catequització i, al mateix temps, aparadors de les conviccions, les pors i els anhels més profunds d'una societat en què la idea del pecat i la preocupació pel destí del ser humà en el més enllà eren pensaments molt determinants.

En efecte, en aquell món escàs d'imatges, els retaules eren el gran contenidor de cultura visual per a bona part de la població del Principat —no tant per a les classes benestants—, un dels pocs espais, el dels temples, on era possible contemplar imatges. Les que s'hi feien presents tenien com a funció primordial integrar-se en el culte i el ritual, oferir-se com un mitjancer fonamental en la relació entre els fidels, l'Església i el més enllà en el microcosmos dels temples, un territori que podia alliberar-se de la lògica de la vida real, incommensurablement més incerta i trista que la celestial. Fins i tot els podem reconèixer una dimensió performativa perquè podien jugar un rol intermediari amb el sobrenatural i podien impulsar accions devotes o ser-ne receptores.

Perquè el retaule, en el context de la pràctica devota, era un dels dispositius més eficaços per explicar els ideals i la doctrina del catolicisme, i també el seu poder i capacitat de controlar les mentalitats. Per l'interès dels seus relats: sempre obedients amb la doctrina, dedicats als mediadors amb la divinitat, a la Verge en les seves diverses manifestacions, a Crist i la seva Passió i mort, a l'Eucaristia, i que generaven iconografies que sempre s'adornaven amb al·lusions als fonaments de la doctrina. Eren —i són— un document preciós per observar com van evocar el sobrenatural i convidaven a un discurs expositiu que explorés fórmules per suggerir o mostrar les conviccions sobre el miraculós, o la confiança en el favor sobrenatural; i que destinés algun relat a les fascinants llegendes de la imatgeria d'origen miraculós o dotada de poders miraculosos o al poder de les relíquies. S'hauria d'intentar, en fi, enriquir l'argumentari museogràfic amb reflexions entorn del poder de les imatges i també de la seva antropologia, en el marc d'una societat en què les fronteres entre la vida i la mort i entre el real i el sobrenatural eren molt poroses, on l'expectativa de la irrup-

ció del sobrenatural en el real no era insensata, en què la idea del pecat i la preocupació pel destí del ser humà en el més enllà eren pensaments molt determinants.

Finalment, convindria al·ludir als llenguatges artístics que donaven forma a aquestes màquines espirituals i activaven amb més o menys força la funció que tenien destinada, explicant com van anar variant al llarg dels segles per complir les seves funcions de manera més eficaç i de forma més persuasiva, generalment en una seqüència de continuïtat (forta) i canvis (lents). Tant pel que fa a l'articulació arquitectònica com a la plàstica.

Pel que fa a l'arquitectura dels retaules, si la demarcació cronològica que escollim s'inicia amb el segle XVII haurà de presentar les estructures narratives articulades amb el llenguatge vignolesc tardorenaixentista, advertint que durant dos terços del segle dominaran els tallers de la retaulística i que no convindria presentar, com ho feia el venerable Cèsar Martinell al primer volum de la seva *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, com un precedent del Barroc. Després, vers 1660-1670, arribarà l'etapa de les salomòniques (Fig. 4) i aquella, cap a 1730, en què aquestes acaben mutant en els grans monuments d'altar amb aspecte de llotja o d'arc triomfal que abandonen la narració i dels quals han emigrat els escamots angelicals per pas



Figura 4. Domènec Rovira II i Francesc Grau, Retaule major de l'Assumpció d'Alcover, 1679-1700, Arxiu Mas



Figura 5. Carles Morató (escultura) i Antoni Bordons (policromia), Retaule barroc del Miracle (Riner), 1747-1774. Fotografia de l'autor.

sar a ser ocupats per una imatgeria més teatral i declamativa (Fig. 5). Fins a desembocar, des de mitjans del segle XVIII, en les més severes propostes de l'academicisme, això sí, mai del tot deslliurades de l'univers tardobarroc.

Quant a la plàstica, un discurs estrictament barroc partiria de les primeres notes genuïnament barroques, els motius del salomonisme i els primers impactes rubensians a partir de 1680, tret d'unues presències excepcionals que expliquen que cap a 1630 ja haguessin arribat algunes estampes del mestre, i acabariem notant alguns impactes del vocabulari ornamental del rococó compareguts poc abans que penetrin en els tallers les exigències de contenció classicista pròpies del programa de l'academicisme. És clar que si el discurs vol ser ben representatiu de l'època del Barroc —i no únicament de l'estil—, tocaria referir-se a la plàstica dels dos terços tardorenaixentistes del segle XVII, una cultura figurativa, aquesta del tardomanierisme, sovint modelada per les estampes extreïdes del gravat internacional, que mai no abandonaria del tot les narracions ni la imatgeria, fonent-se amb fórmules barroques en una curiosa forma de plàstica sincrètica, difícil d'explicar si es parteix d'una noció rígida de les categories estilístiques i no s'explica bé què representava la condició artesanal de la majoria dels autors.

Amb aquests codis arquitectònics i plàstics es construeix, moltes vegades amb mitjans precaris i molt exigents per als promotors, un sistema expressiu ben funcional per transmetre els ideals de l'Església modelada per la reforma catòlica (una imatge ortodoxa, obedient dels misteris i ideals catòlics) de forma més i més persuasiva. Els artistes del retaule van desenvolupar uns procediments tècnics i un llenguatge efectista i eficaç al servei de la transmissió dels missatges catequètics, creant efectius instruments d'adoctrinament, màquines devotes per impulsar la devoció o acompanyar el res.

Són una de les joies del nostre patrimoni encara per una altra raó, i última: des del present poden activar-se com un intermediari preciós que ens acosti una miqueta a les mentalitats de la societat que els engendrà, particularment les de les capes de la població que no estan representades pels episodis artístics dels centres de poder, gairebé sempre connectats a l'alta cultura i a les classes dominants, als privilegiats. Per a mi, aquesta dimensió popular, interclassista en tant que artefacte que per a la seva creació involucra tots els estrats socials i compta amb una participació molt important de les classes populars (també pagesos, artesans i menestrals), és una de les singularitats més preuades del món del retaule en el context global d'una època que més aviat tendim a llegir per les seves expressions cortesanes i aristocràtiques.

Per acabar, voldria explicar que em sembla que no cal témer per la densitat d'aquests continguts: l'experiència ens permet afirmar que no són tan difícils de dosificar i de sintetitzar, que el rigor i la densitat argumental ben calculats són conciliables amb presentacions amenes i atractives que tinguin en compte que caldrà jugar la perspectiva de la mediació amb públics diversos, una part dels quals ja no està familiaritzada amb els continguts religiosos que aquell passat proclamava. En això he de reconèixer un altre defecte que llasta les meves idees sobre museografia: soc més partidari d'aprofitar les presències del passat per viatjar-hi que no pas de buscar l'actualitat del passat en el present, almenys quan el passat del que es parla és el de la Catalunya de la Reforma catòlica.

ELS CAMINS DE LA PINTURA. CONSTRUCCIÓ HISTORIOGRÀFICA I RELAT EN EL CONEIXEMENT DE LA PINTURA DE L'ÈPOCA DEL BARROC A CATALUNYA

Francesc Miralpeix Vilamala
Universitat Autònoma de Barcelona

En la ponència inaugural dedicada a l'arquitectura i les arts plàstiques del congrés «El Barroc Català», celebrat el 1987, Joan Ainaud de Lasarte va fer un repàs a la situació dels estudis i de la museïtzació de l'art de l'època del Barroc a Catalunya, subratllant que «[...] la manca d'interès ha contribuït al fet que tan sols un museu, el de Manresa —i encara en part per atzars de la guerra d'Espanya— hagi reunit una important col·lecció d'escultura barroca, mentre que el Museu d'Art de Catalunya, a Barcelona, centrava les seves col·leccions d'aquest període exclusivament en les pintures d'Antoni Viladomat».¹ Avui, gairebé quaranta anys després d'aquelles paraules, el Museu del Barroc de Catalunya a Manresa capitalitza bona part del relat, amb nodes a Valls i Solsona, i en canvi el MNAC ha relegat el seu discurs sobre les arts del període a una mena de liquiditat conceptual d'escàs interès que potser algun dia s'avindrà a revertir. L'obra d'Antoni Viladomat Manalt (1678-1755), antany considerada clau per al relat de les arts plàstiques del Barroc a Catalunya, avui només és representada en la primera institució museística del país amb les *Estacions*, un conjunt de quatre olis sobre tela de temàtica de gènere de gran interès però en cap cas representativa de la producció nuclear del seu catàleg, que és la pintura de temàtica religiosa. De fet, l'escultura i el món del retaule, que constitueixen l'expressió artística més abundant i definitiva per comprendre la dinàmica creativa dels tallers catalans del període barroc, no figuren en el discurs del MNAC ni tampoc les teles de la *Vida de sant Francesc* de l'antic convent de framenors de Barcelona de Viladomat, una de les poques sèries conventuals conservades íntegrament a l'Estat i exemple inequívoc i molt notable de la pintura narrativa creada en entorns monàstics.² La museografia ca-

talana dedicada a la pintura de l'època del Barroc, doncs, és encara molt fragmentària i poc consistent si es compara amb la realitat discursiva d'altres museus estatals. Penso, en aquest sentit i sense haver d'acudir al Museo del Prado, en el Museu de Belles Arts de València, on la pintura dels grans mestres del Renaixement i del Barroc (des de Joan de Joanes a Francesc Ribalta i continuadors) constitueix el pilar de les seves col·leccions; o en el Bellas Artes de Sevilla, on l'obra de Roelas, Murillo, Zurbarán, Herrera o Cano articula un discurs ben consolidat.

De les paraules de Joan Ainaud se'n dedueix un decantament explícit per l'art del retaule, una opinió difícil de no compartir per poc que es coneguin les dinàmiques de l'encàrrec artístic a la Catalunya dels segles XVII i XVIII i de l'empenta dels tallers d'escultura disseminats arreu del territori català que es van dedicar a aquest gènere artístic. Deixant de banda la problemàtica de la museïtzació de la retaulística —i de la convicció d'assumir i explicar a un públic contemporani una producció artística sorgida amb finalitats doctrinals i devocionals—, Ainaud va relegar la pintura de l'època del Barroc a un paper clarament secundari, jivaritzant el seu rol a uns pocs noms i obres conegudes: comença amb Pere Cuquet, continua amb els Juncosa, s'atura amb Viladomat i culmina amb els Tramulles. El discurs d'Ainaud no hauria sorprès als primers decennis del segle XX, quan els interiors de la totalitat de les esglésies —i malgrat l'animadversió que encara se sentia per l'estètica del Barroc— eren curulls de fusta daurada i policromada i la pintura amb prou feines s'entreveia. L'exuberància, quantitat i qualitat dels béns mobles de les capelles i presbiteris d'arreu del país feien difícil que el centre d'atenció hagués estat cap altre que no fos l'escultura. L'any 1987, però, el coneixement de les arts i l'arquitectura del període barroc a Catalunya ja era un altre: la consideració integral

¹ AINAUD 1989: 148.

² Quatre quadres de la sèrie han estat integrats en els àmbits temàtics de l'exposició permanent del Museu del Barroc de Catalunya.

de les arts plàstiques havia canviat, s'havien creat museus i col·leccions públiques i privades, feia algunes dècades que la disciplina de la Història de l'Art tenia presència a les facultats³ i es comptava ja amb una tradició historiogràfica suficient per entreveure que la pintura en cap cas mereixia romandre en un rol secundari. Hi ha un seguit d'arguments que poden ajudar a explicar-ho, alguns de relacionats amb el rol mateix de la pintura en els segles XVII i XVIII, alguns altres que tenen a veure amb la fortuna i avatars soferts pels béns als segles XIX i XX i un darrer grup per efecte de la construcció del relat historiogràfic i la metodologia d'anàlisi emprada al llarg del segle XX. Conèixer-los, des del meu punt de vista, pot ajudar a avançar en la investigació actual al voltant de la pintura barroca.

LA PINTURA EN EL RETAULE. UNA DESAPARICIÓ GRADUAL

La poca visibilitat del gènere pictòric té a veure, d'entrada, amb el protagonisme que assolí la retaulística als segles XVII i XVIII, una realitat que quedà ben explicitada des dels primers grans estudis dedicats a l'art del Barroc de Cèsar Martinell i Joaquim Folch i Torres. A finals del segle XVI la tipologia del retaule a Catalunya seguia essent predominantment una estructura ortogonal que mitjançant cossos i carrers ordenava un relat iconogràfic amb escenes pintades damunt panells de fusta; només el nínxol central, que acollia la imatge titular, solia acollir una representació escultòrica de ple volum. El gran retaule de Sant Genís de Vilassar de Mar pintat per Pere Nunyes; el major de Sant Julià d'Argen-tona pintat per Nicolau de Credença, Antoni Ropit i Jaume Forner; el retaule major de Santa Maria de Palamós d'Isaac Hermes o el major de Sant Miquel de Castelltallat, per esmentar-ne alguns dels més representatius, són exemples de mobles realitzats en aquesta cronologia en què la pintura té un protagonisme estructural, malgrat l'existència de retaules íntegrament esculpits, com el de Sant Joan dels Fusters de la catedral de Barcelona o el de la Pietat esculpit per Jeroni Xanxo i daurat per Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer per a la capella homònima de la catedral de la Seu d'Urgell. Un dels primers retaules en què el protagonisme de l'escultura comença a anunciar un canvi de paradigma cap a la preeminència de l'escultura és el major de Sant Andreu de Llavaneres, en què els plafons amb escenes pintades pel llombard Joan Baptista Toscano conviuen amb els carrers amb pasteres ocupades per escultures de Gaspar Huguet i

Joan Aragall. El retaule maresmenc, iniciat el 1583 i acabat el 1612, és el cant del cigne dels retaules plafonats amb històries pintades, que en qüestió de pocs anys seran substituïts per relleus esculpits que s'estendran per la totalitat del retaule. El retaule major de la catedral de Perpinyà de Claudi Perret, els retaules del Roser del Sant Esperit de Terrassa i de la catedral de Barcelona del gran escultor Agustí Pujol, el major de Santa Maria de la Geltrú de Josep Tramulles o les grans maquinàries densament esculpides dels tallers manresans dels Grau i dels Sunyer o dels vigatans Morató i Costa dibuixen un paisatge escultòric en què el paper del pintor és substituït pel de l'imaginaire escultor, una realitat que perdurarà també al llarg del segle XVIII malgrat la major preeminència de l'element estructural arquitectònic.

Un dels factors determinants de la substitució de l'escultura per la pintura en el retaule té a veure amb les directrius sobre l'ús de les imatges sorgides del Concili de Trento i amb tot allò que afecta la decència dels temples. L'acceptació moral del sentit del decor comminava a l'adequació de les imatges i les històries als dictats de la nova ortodòxia, que incloïa categories com la claredat en la lectura i interpretació dels passatges, la immediatesa en la comprensió o la netedat. Seguint les instruccions i l'ideari de sant Carles Borromeu en les seves famoses *Instruccions de la fàbrica i aixovar eclesiàstics*, les parròquies van esmerçar-se, degudament acompanyades de les preceptives visites pastorals, per complir els nous dictats tridentins. L'escultura, en aquest context, tenia les de guanyar en tant que aportava una durabilitat de les obres més longeva i ofería una aparença naturalista més intensa i immediata que la que la pintura plana podria suggerir o evocar, especialment en uns espais en què la foscor o les condicions d'il·luminació eren escasses. Des del punt de vista de la suggestió, les llums de candeles i espelmes davant dels volums de les figures esculpides tenia un efecte multiplicador, més si tenim en compte la refulgència del pa d'or. Tot i la distància cultural, les paraules de Januchirô Tanizaki poden servir per evocar l'efecte en societats avesades a la foscor: «La gent d'avui en dia, que viu en cases ben il·luminades, desconeixia la bellesa de l'or. Però la gent d'abans, que vivia en cases fosques, no tan sols estava fascinada per la bellesa d'aquest color sinó que també en coneixia el valor pràctic: en aquelles estances mal il·luminades l'or feia la funció de reflector. És a dir, els antics no feien servir la pols o les làmines d'or com un luxe sinó que n'aprofitaven les qualitats reflectants com una forma d'il·luminació».⁴

3 BASSEGODA 2025.

4 TANIZAKI 2006: 50.



Figura 1. Antoni Bordons, armari de sagristia. Catedral de Solsona. Fotografia de l'autor.



Figura 2. Altar de Sant Felip Neri (perdut). Església de l'Hospital de Solsona. Fotografia de l'Arxiu Mas.

Els adjectius *gastat*, *delustrat* o *vell i indecent* de les visites pastorals de finals del *xvi* aviat se substituïren pels de *perfeccionat de escultura*, *pulchriter erecto* o *magnifice fabricat* quan s'erigien i es plantaven els nous retaules esculpits. Tant és així que la *Instrucció pastoral per lo bon govern de las parroquias* del bisbe de Girona Josep de Taverner de 1725 recull que «[...] en muchas Iglesias los retaulas per ser molt antichs, y pintats sobre fusta, y guix estan del tot deslustrats, y encara indecents, serà bé, que tant prest com se puga, se fassan recomodar, que en molts es fàcil, o se fassan de nou, segons la comoditat de cada Iglesia».⁵ Segurament, la creació el 1683 del Col·legi de dauradors, esgrafiadors i pintors retaulers, escindits dels pintors, és la constatació més clara de l'expulsió dels pintors de l'art del retaule; els mateixos pintors es constitueixen com a col·legi propi a Barcelona el 1688 gràcies a una reial cèdula de Carles II. En aquest procés de sedimentació de l'escultura com a disciplina hegemònica, la pintura en els entorns parroquials esdevingué comparsa del retaule. Tot i que és impossible consignar-los tots i cadascun, els princi-

pals refugis de la pintura es detecten en espais marginals, secundaris o de complement del retaule, com ara portes de sagraris i manifestadors, telons d'escenes de deisi, armaris de sagristia (Fig. 1), veròniques, telons enrotllables, penons, frontals d'altar, portes d'orgue —aquí no havia canviat en relació amb altres períodes per una qüestió estructural—, monuments efímers (ànimes, Setmana Santa, cadafals, túmuls), etc. En alguns casos singulars, gairebé com si es tractés d'excepcions tipològicament antiquades, les teles pintades amb històries van tenir presència en alguns retaules majors, com el de l'església del convent de Sant Benet de Bages, el major de l'església de Sant Joan d'Oló, el major de Sant Privat d'en Bas, el retaule de la capella de Sant Benet del monestir de Sant Cugat o el retaule de Sant Josep de la catedral de Barcelona, entre altres. Més sovint, però, la presència de la pintura en retaules cal buscar-la en capelles laterals i en forma de *pala d'altare* a la italiana, segurament perquè el cost d'aquestes escenes era més ajustat a les possibilitats econòmiques de comitents particulars o de confraries i congregacions. D'exemples no en falten: a l'església de Sant Miquel de Cervera; a l'església de l'Hospital de Solsona (Fig. 2); a la capella de la casa de Convalescència de l'Hospital de la

⁵ *Instrucció pastoral per lo bon govern de las parroquias del bisbat de Girona disposada per lo Illustrissim y Reverendissim Senyor Don Joseph de Taverner y D'Ardena ... en la segona visita general de son Bisbat*, Girona, 15 de març de 1725.

Santa Creu de Barcelona, obra de Viladomat; als retaules de les capelles de Santa Caterina i dels Sants Quatre Màrtirs de la catedral de Girona, de Joan Arnau; al retaule de Sant Miquel i monument de Setmana Santa del convent de carmelites de Vic, etc.

En el moment més àlgid del retaule esculpit i de la retòrica fastuosa i exuberant del Barroc, a finals del segle XVII, la pintura va trobar un nou rol que li permeté emergir amb majúscules en el relat de la plàstica del període. Mentre el moble s'anà sintetitzant en escultures exemptes davant de paraments arquitectònics, la pintura irrompé en les parets laterals i en les voltes ampliant la narració hagiogràfica de les vides de sants i santes o dels programes iconogràfics esculpits. Miracles, martiris, episodis destacats, glòries, retrats hagiogràfics o simplement quadratura fingida ajudaren a crear espais immersius com el de l'església de Sant Sever dels beneficiats de Barcelona, les capelles de Sant Marc i de Sant Esteve de la catedral de Barcelona, amb pintures murals de Francesc Tramulles; l'aula capitular de la catedral de Barcelona, decorada per Pau Priu; les capelles laterals de l'església de Betlem de Barcelona; la capella de Sant Narcís; la congregació dels Dolors de Girona; la capella de la Confraria de la Sang de Santa Maria del Pi de Barcelona; la Pietat, Sant Miquel, Sant Iu i Honorat de la catedral de Girona, amb obres de Viladomat i de Joan Pau Casanoves, respectivament, etc. En altres espais, la pintura hi prendrà un rol encara més principal i dominant, com a la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Martoró, al cambril de Sant Joan de les Abadesses, al santuari de la Misericòrdia de Reus, a la capella de la Immaculada de la catedral de Tarragona (Fig. 3) o a la capella de la Cinta de la catedral de Tarragona, a banda de moltíssims santuaris i esglésies catalanes en què la pintura arribà en forma de magma decoratiu estès pels murs a baix cost. Cal



Figura 3. Capella de la Immaculada de la catedral de Tarragona. Detall de les pintures de la volta, de Francesc Tramulles. Fotografia de l'autor.

pensar, també, en la funció substitutòria i provisional dels retaules pintats o de perspectiva —en alguna ocasió definits com a *low cost*—⁶ que serviren de remeis provisionals mentre no se'n feien de nous i flamants d'escultura, com queda palès en la visita pastoral de Sant Pere Pescador: «Resolgan lo fer retaule major en lo Altar Major, a lo menos de perspectiva. [...] ab poc cost lo farian fer [...] fent ho així, si en algun temps, multiplicantse los reddits de la Obra, volian acabar lo de fer de escultura, no impediria lo tenirlo fet de perspectiva».⁷

ELS ALTRES ESPAIS DE LA PINTURA

Qüestionada la utilitat de la pintura en els grans retaules, que era l'aparador més vistós, la pintura va trobar un refugi en els convents i monestirs i en la demanda privada. En el primer dels casos, els ordes religiosos van confiar en la pintura per presentar relats extensos relacionats amb les excel·lències de l'orde i dels cultes que promocionaven i amb les virtuts i miracles dels seus respectius sants fundadors. A ulls dels clergues regulars i dels fidels o visitants que freqüentaven els espais conventuals i monàstics, les històries pintades en grans teles emplaçades a les porteries, als claustres o als passadissos eren un vademècum d'imatges carregades d'un potent rerefons pedagògic i propagandístic. Es té coneixement, a banda dels programes pictòrics abans esmentats per a capelles de confraries i congregacions dels servites o dels dominics —per exemple, la gran capella del Roser del convent dominic de Barcelona—, de cicles en interiors monàstics catalans. L'aragonès Francisco de Aguirre, sense anar més lluny, feu mèrits per ser reconegut per Palomino i Ceán Bermúdez, autors dels dos diccionaris d'artistes més importants de la literatura artística espanyola d'època moderna, com un dels bons professors en l'art de la pintura per haver pintat el quadre de Santa Mònica per als frares agustins recol·lectes de Barcelona.⁸ Tres quarts del mateix podem dir de Pere Cuquet.⁹ Ceán Bermúdez diu que pintà un gran quadre per a la sagristia dels carmelites calçats de Barcelona amb el tema del concili d'Efes i les pintures del retaule major, de l'orgue i del claustre alt amb la vida de sant Elies. Per al convent de Sant Francesc de Paula de la ciutat comtal realitzà les pintures de la vida del

6 MIRALPEIX - SOLÀ 2011: 62

7 Arxiu Diocesà de Girona, *Visites Pastorals*, Sant Pere Pescador, 1740.

8 CEÁN BERMÚDEZ 1800: vol. I-7; PALOMINO 1947: 1084.

9 BOSCH 1989; MIRALPEIX 2016.



Figura 4. Antoni Viladomat, *Sopar de sant Francesc i santa Clara*. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, en dipòsit al MNAC i cedit al Museu del Barroc de Catalunya. Fotografia de l'autor.

sant fundador de l'orde per al claustre baix, juntament amb Francesc Gassèn, i també hauria pintat vuit quadres de barons il·lustres de l'orde per a la porteria del convent de framenors.¹⁰ Joan Arnau, un dels pintors més destacats del segle XVII, és esmentat com a autor de la meitat de la sèrie sobre la vida de sant Agustí per al convent de Sant Agustí Vell de Barcelona. En el record també queden les notícies de grans composicions pintades per fra Lluís Pasqual (c. 1556-1621), fra Damià Vicens (1551-1612) o fra Ramon Berenguer († 1675), fins i tot més enllà de terres catalanes, i els cicles realitzats per Joaquim Juncosa per a les cartoi-xes catalanes d'Escaladei i Montalegre. Del segle XVIII, la intervenció de Pere Crusells a la porteria del convent de Santa Caterina o les d'Antoni Viladomat als convents de Jonqueres, Santa Anna, Sant Agustí o Sant Francesc (Fig. 4) testimonien el veritable espai vital i en majúscules de la pintura barroca. Malauradament, i potser per això la mirada evocativa d'Ainaud era tan lacònica, la pintura d'entorns monàstics, a excepció del cicle franciscà de Viladomat i algunes obres puntuals aplegades al Museu Diocesà de Barcelona i a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, va sucumbir en els espolis de la guerra del Francès, en els aldarulls del Trienni Liberal, en les bullan-gues de 1835 i definitivament en la Desamortització. Va desaparèixer abans que se sedimentés la conscienciació pel patrimoni i abans de la consolidació de la disciplina de la història de l'art, que així i tot encara tardaria un segle a arribar. Millor o pitjor valorats, els retaules subsistiren al-

menys fins al 1936; però la pintura feia més d'un segle que s'havia anat esborrant del record de la plàstica del període.

Com deia, però, l'altre gran refugi de la pintura —potser seria millor dir-ne espai, atès que mai l'abandonà— fou l'àmbit particular. La recerca en inventaris *post mortem* plantejada per Marià Carbonell,¹¹ el treball de Santiago Al-colea a partir dels fons notariais barcelonins del set-cents¹² i el més recent estudi de Santi Torres sobre la pràctica pictòrica i la sociologia del consum artístic a la Catalunya del segle XVII¹³ han posat de manifest la varietat, extensió i vivesa d'un mercat artístic i d'una dinàmica que inclou una extensíssima nòmina de pintors, temàtiques, gèneres i col·leccions que difícilment es podria haver imaginat l'any 1987, per bé que l'estudi d'Alcolea ja posava les bases per deduir una dinàmica que no diferia del context de la majoria de les ciutats europees d'època moderna. Els estudis de Rosa Creixell al voltant de la casa noble i burgesa del set-cents¹⁴ i de les pautes de consum de les elits barcelonines han acabat de reblar un espai de visibilitat de l'heteroge-neïtat dels gèneres pictòrics (formats, usos, iconografies, gèneres, mides, etc.) que els dietaris de Cosme Parpal o el baró de Maldà ja ens testimoniaven i també la literatura de Josep Maria de Sagarra, Miquel Llor o Miquel de Palol des de la ficció literària i memorialista.¹⁵ Novament, però, els patrimonis particulars que han arribat íntegres al segle XX han estat molt pocs i no sempre ho han fet en les con-dicions més òptimes de conservació i preservació. Com a patrimonis vius que són, els béns particulars sucumbeixen a les modes, als gustos, a l'envelliment, a la substitució o a les necessitats pecuniàries de les famílies hereves. El mercat de l'art, que sovint juga un paper clau en l'aflo-rament d'obres i béns (Fig. 5), també contribueix —de forma no deliberada, per la seva pròpia naturalesa mercantil— a la disgregació de conjunts i al trencament del cordó umbi-lical que lliga una peça, en aquest cas una pintura, amb l'espai que en algunes ocasions l'ha preservada al llarg de generacions. En aquest darrer supòsit, per a l'investigador representa la pèrdua d'una baula importantíssima per a la traçabilitat de l'obra i l'autoria.

11 CARBONELL 1995.

12 ALCOLEA 1959-1962.

13 TORRAS 2012.

14 CREIXELL 2013.

15 SAGARRA 1932; LLOR 1931; PALOL 1972.

10 CEÁN BERMÚDEZ 1800: vol. I-383.



Figura 5. Joaquim Juncosa, *Flagel·lació*. Museu del Barroc de Catalunya. Fotografia de l'autor.

UN CAMÍ PER RECÓRRER

Si l'estudi de Marià Carbonell va ser pioner a l'hora d'entrellucar la diversitat i quantitat de gèneres pictòrics en mans de particulars, en la línia del que tradicions historiogràfiques com la francesa o l'holandesa han estudiat des del vessant del consum artístic, la convergència dels factors que s'han explicat a l'hora de construir el relat de la pintura de l'època del Barroc a Catalunya són determinants per al relat i per a la metodologia d'estudi. En efecte, la crítica acadèmica a l'estètica barroca des de finals del segle XVIII va afectar el món del retaule i l'escultura, principalment, però també la pintura. Bona prova d'això és que l'entorn acadèmic va menystenir la producció artística sorgida dels tallers artesanals i només l'obra d'Antoni Viladomat se'n va escapar per raons que tenen a veure amb el seu tarannà liberal, amb l'ensenyança del dibuix que practicava i amb la utilitat que la seva obra tingué per a l'ensenyament en el si de l'Escola Gratuïta del Dibuix, a més d'altres consideracions de naturalesa ideològica i de construcció de relat nacional que ara faria massa llarg d'explicar. El cas és, però, que la primera gran acció de salvaguarda relacionada amb el patrimoni, duta a terme en el context de la guerra del Francès, va posar de manifest l'interès per decomissar dels convents i monestirs barcelonins les obres més rellevants i conegudes d'artífexs estrangers d'anomenada o afins al gust acadèmic dominant abans que intentar la salvaguarda del màxim nombre de conjunts existents. Aquest mateix criteri de selecció és el que prevaldrà en les accions de salvaguarda fins a la Desamortització, provocant que la desaparició de l'obra de la majoria d'artífexs del període barroc els condemnés a l'ostracisme de les referències d'arxiu. En contraposició, l'abundància de l'obra d'Antoni Viladomat va actuar com una llosa sota la qual s'enterrà tota una generació de pintors: des dels Juncosa fins als

Grau, passant per Pere Crusells, Joan Gallart, Pasqual Bailon Savall, els Casanovas, l'eclèctic Antoni Casals o els incomprendiblement molt poc tractats Joan Carles Panyó, barceloní d'origen i olotí d'adopció, o el vigatà Marià Colomer. Val a dir, també, que el relat de la pintura catalana de l'època del Barroc ha estat construït a partir d'una historiografia centrada en la ciutat de Barcelona, segurament per efecte de la recerca de Santiago Alcolea a partir dels materials de Josep Maria Madurell facilitats des de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona. Tant és així que la irradiació i la mobilitat dels mateixos artífexs barcelonins sobre el conjunt del territori de Catalunya només ha estat estudiada de forma parcial i en temps molt recents.

Quan la pintura va desaparèixer del món del retaule també ho va fer dels registres notariaus més habituals. Les concòrdies, les visures o les èpoques van deixar de ser els instruments de fiança a l'hora d'acordar els encàrrecs, passant sovint a ser acords menors satisfets a partir de pactes particulars de poca quantia, a anotacions de llibres de sagristia o a despeses puntuals de comptes de llibre d'obra o d'entrades i eixides dels registres de la despesa de convents i monestirs, dels llibres de despesa de confraries i congregacions, etc. Si l'interès per l'estudi de l'art d'època moderna en general i del període barroc en particular s'hagués mantingut viu al llarg del segle XIX, les primeres investigacions sobre aquest gènere artístic haurien estat de ben segur molt més fructíferes, atès que les sèries documentals de parròquies —i dels ordes religiosos, malgrat les pèrdues i dispersions— es conservaven encara en la seva totalitat. Però amb la Setmana Tràgica i la Guerra Civil, la pèrdua del patrimoni va anar acompanyada de la destrucció d'incomptables arxius parroquials que custodiaven les sèries documentals necessàries per investigar la pintura. Passà el mateix amb els patrimonis particulars, en què la majoria de les despeses per encàrrecs de pintura —o per adquisició— eren anotades en dietaris i llibres de comptabilitat avui en dia perduts; només alguns pocs arxius vinculats a famílies de tradició nobiliària o burgesia ennoblida conserven sèries completes de documentació.

El camí de la recerca, però, no està en cap cas esgotat i és necessari conèixer més i millor els fons dels museus, els inventaris i catàlegs de les institucions, els fons de les col·leccions particulars i el mercat de l'art, que de tant en tant va fent aflorar obres de gran interès. Des de 1987 fins avui dia, els estudis al voltant de la pintura del període han contribuït a ampliar el relat de la història de la pintura catalana de l'època del Barroc. El mateix any 1987 Joan

Bosch presentava un estudi que feia emergir la figura de Pere Cuquet, una tasca que ell mateix repetiria amb altres autors com Antoni Rovira i Pau Torrent o amb Pere Crusells.¹⁶ I així mateix ha passat amb altres autors cabdals, que tot just fa quatre dies que han sortit a la llum: Carles Dorico i qui escriu aquestes ratlles vam fer aflorar la figura de Joan Gallart; Imma Socías i jo mateix la de Joan Arnau;¹⁷ o els meus estudis ja en solitari d'Antoni Bordons, Joan Pau Casanoves, Marià Colomer, els Segovia o Joan Carles Panyó i la revisió al voltant de la totalitat de l'obra i la figura d'Antoni Viladomat.¹⁸ Amb tot plegat vull dir que continua havent-hi un llarg camí per recórrer i bona mostra d'això és l'extraordinari estudi de Núria Llorens al voltant de Pere Pau Montanya i els seus dibuixos de la muntanya de Montserrat,¹⁹ el de Francesc Agustí sobre Josep Bernat Flaugier²⁰ o la catalogació completa de l'obra dels Guerra rossellonesos realitzada per Julien Lugand.²¹ No vull oblidar-me, tampoc, de Marià Carbonell en l'estudi de pintors mallorquins com Miquel Bestard, Guillem Mesquida o Miquel Pont Cantallops, amb exposicions esplèndides que han ajudat a visibilitzar-los encara més.²² Com a deures pendants, caldria afrontar alguns grans noms pendants d'estudis monogràfics, com els Juncosa, Pere Crusells, Pau i Pere Pau Muntanya, Francesc Pla el Vigatà, Marià Colomer (Fig. 6), Joan Carles Panyó, Salvador Mayol, els Vinyals o els Planella, entre altres. En paral·lel, és necessari seguir estudiant el paper de la pintura i dels pintors en les dècades de domini del retaule; rellegir i la cort arxiducal i les relacions de fertilització amb els artistes nouvinguts; analitzar el canvi de gust de mitjan segle XVIII i el col·leccionisme de pintura catalana del Barroc en les elits burgeses vuitcentistes o interpretar de nou els grans espais pintats dels casals catalans del set-cents, alguns dels quals prou coneguts però sense monografies i altres encara per descobrir.



Figura 6. Marià Colomer, *Cambril de la Pietat*. Església de la Pietat de Vic. Fotografia de l'autor.

¹⁶ BOSCH 1989; BOSCH 1992; BOSCH 1996.

¹⁷ SOCÍAS 1999; MIRALPEIX 2009.

¹⁸ MIRALPEIX 2004, 2007, 2007a, 2011, 2012, 2014, 2016.

¹⁹ LLORENS 2022.

²⁰ AGUSTÍ 2022.

²¹ LUGAND 2006.

²² CARBONELL 1999, 2005, 2007.

A Catalunya, com a tota la monarquia hispànica, l'aparició de l'estil "barroc" durant el primer terç del segle XVII, va fer del retaule el bé moble preferit durant el disseny o redisseny dels santuaris. L'adopció d'aquestes noves formes provoca una evolució d'aquesta obra que, de panells pintats, esdevé completament escultòrica, en fusta policromada daurada. Aquest canvi de tipologia va tenir conseqüències en els oficis que intervenien en la seva fabricació. Fins llavors, l'escultor i el pintor es repartien l'escultura, la pintura i el daurat, però la creixent importància conferida al daurat i a la policromia van donar un rol major al daurador, l'ofici del qual, a partir del segle XVII, va prendre lentament autonomia respecte al de pintor.

Aquesta evolució és un fenomen que es constata l'escala de la Monarquia Hispànica, i el primer indicatiu del qual són les fundacions de confraries de dauradors a València (1697)¹, Madrid (1614)², Barcelona (1650)³ o Saragossa (1666)⁴. Aquestes comunitats, creades per enquadrar i reglamentar els oficis esdevinguts autònoms tenien per objectiu principal protegir l'activitat i acabar amb la competència d'altres oficis - especialment dels pintors. La distinció que va ser necessari justificar entre els dos oficis, a partir del segle XVII, va ser a l'origen d'una abundant documentació, sobretot jurídica. Es tractava de definir les tècniques, els suports, les obres... de les quals cada un reivindicava el privilegi d'execució entre dues pràctiques - la de pintar i la de daurar - vinculades durant molt de temps. Què estava estrictament relacionat amb l'ofici de daurador o amb el de pintor? Amb quins arguments? I amb quines tècniques? Què era el que permetia distingir els dos oficis?

1 BUCHÓN CUEVAS 2012: 199

2 BRUQUETAS GALÁN 2002: 65.

3 LUGAND 2024: 36-42

4 ANSON NAVARRO 1987: 495

De totes les confraries de dauradors de la Monarquia Hispànica, Barcelona és la que conserva les fonts més precises sobre aquesta qüestió. L'any 1599 es crea en aquesta ciutat la confraria de Sant Lluc, que reunia pintors i dauradors distingint dues pràctiques - la de daurador i la de pintor. Estava permès d'executar les dues activitats a partir del moment que es passava l'examen de mestre i el reglament distingia les obres comunes en els dos oficis i aquelles que pertanyien a cada un d'ells.

Repartiments de les obres segons els estatuts de la confraria de Sant Lluc, 1599

	Daurador	Pintor
Privilegi	Daurar i policromar qualsevol suport	Pintura de quadres i panells
Obres en comú	Pintura de màscares, estendards, banderes, ciris, banderes de confraries, cofres.	

És l'any 1650, quan els dauradors es reuneixen en una confraria autònoma i s'encarreguen de redactar una "memòria" definint el marc de cada una de les activitats⁵. Aquest document evocava, en trenta articles, l'antiguitat de la pràctica del daurat, les seves especificitats i el que la distingia de la pintura. Aquesta "memòria" precisava que daurar, encarnar, estofar i esgrafiari eren, després de molt de temps, privilegi dels dauradors, no dels pintors. Que aquesta pràctica estava autoritzada per un examen, indispensable per exercir, com s'havia fet sempre, però que era permès que un pintor fes treballs de dauradura

5 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Gremis municipals*, caixa 9. Nous renvoyons à la transcription du document ci-après (doc.1).

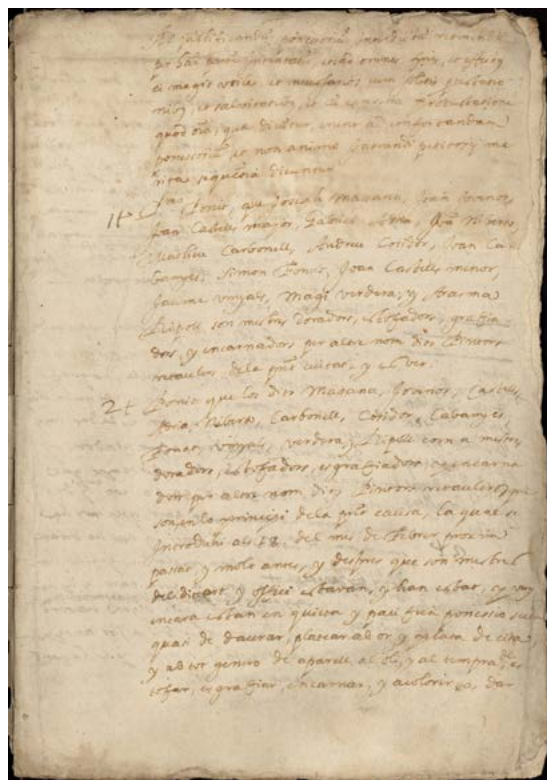
si havia passat l'examen corresponent. Aquesta memòria era sobretot informativa per la descripció precisa de l'ofici, del qual els mestres dauradors recordaven que consistia a:

« Daurar, platear ab or y plata de cisa y ab tot genero de aparell al oli y al tempra de estofar, esgrafiari, encarnar y acolorir e o, dar color a tot genero de figuras y altrás cosas de bulto, de relieu, mitg relieu y tercer relieu, lo qual acolorir, o, dar color y platear, ajusta a la demana feta, y de concertar retaulas y tot genero de cosas pera dorar, estofar, esgrafiari, encarnar y acolorir aquells »⁶.

La pràctica consistia a estofar, esgrafiari, encarnar i pintar - aquesta última tècnica sent utilitzada des de feia molt temps pels dauradors, amb l'acord dels pintors. Estava mencionada en els estatuts de la confraria i es justificava tècnicament, ja que es designava com la "pintura" consistia, en el cas de la dauradura, a estofar. La memòria recorda finalment que els dauradors havien pintat i daurat sempre cartutxos i volutes sense que mai els pintors s'hi oposessin. De fet, allò que distingia els oficis de pintura i daurador residia en el fet que « la art del pintor cortiner se diferencia de la art del pintor retauler perque lo pintor cortiner permita y traballa de son art y officio tant solament sobre pla (...) y los dits pintors retaulers treballan y obran de son art y officio sol copas de relieu, mitg relieu y tercer relieu »⁷.

Repartiment de les obres segons la memòria de 1650

	Daurador	Pintor
Privil	Daurar i policromar en tot suport preparat	Pintura de quadres i panells
Obres en comú	Pintura de màscares, estendards, ciris, banderes de confraries, cofres, cartutxos i volutes.	
Crítère de distinction	Relieu	Pla



Memòria sobre la pràctica de dauradura, 1650

L'ACORD DE 1683

L'any 1683, quan els pintors es van organitzar per crear un col·legi autònom, la qüestió de la repartició de les activitats entre els dos oficis va tornar a sorgir. Com ja havien fet l'any 1650, els dauradors van redactar una memòria⁸ recordant el que distingia els dos oficis. Daurar, estofar, encarnar i esgrafiari; fer els brocats, els domàs, i els teixits sobre les estàtues en alt relieu o en relieu; pintar trofeus, volutes, fullatges sobre fusta i murs; daurar i argentar marcs: totes aquestes pràctiques eren pròpies de l'ofici de daurador. Si aquesta memòria no tenia cap caràcter oficial, va aconseguir el seu objectiu, ja que el 14 de novembre de 1683, pintors i dauradors van arribar a un acord que definia el marc d'exercici dels dos oficis. Als dauradors, el privilegi de daurar i argentar els retaules, llits, marcs, canelobres, sobre fusta o metall, sempre que es tractés d'or o argent brunyit; de pintar fullatges o volutes sense representacions de personatges. Als pintors, el de pintar sobre tela, en panells de fusta plans, murs i voltes, tota mena de figures, a l'oli com al tremp. Es va convenir que els dos oficis podien preparar el suport de fusta i de metall per daurar-lo

6 Articles 2 i 9, *Ibid.*

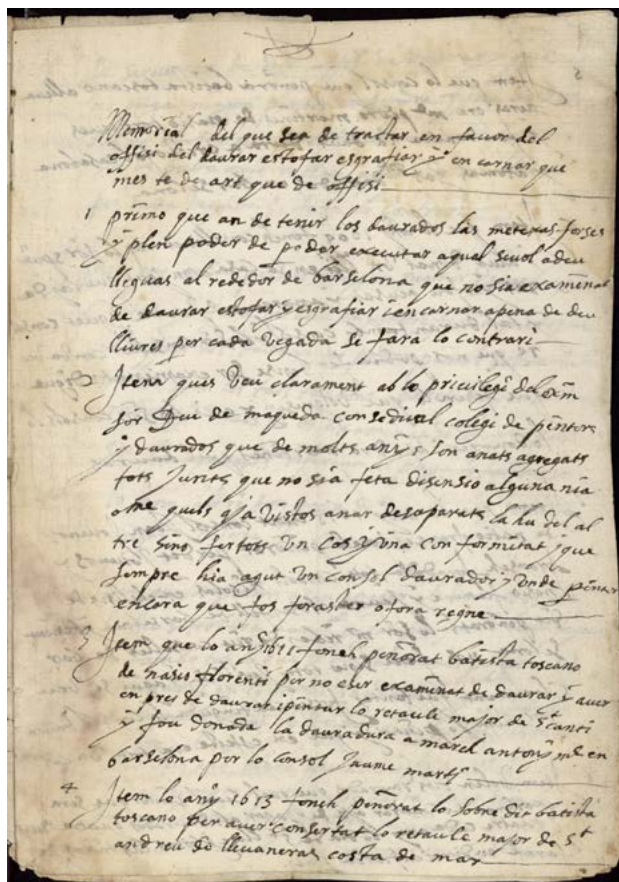
7 Article 28, *Ibid.*

8 « Memorial del que sea de tractar en favor del offisi del daurar, estofar, esgrafiari y encarnar que mes te de art que de offisi », AHCB, Gremis municipals, caixa 9. Atès que el document no està numerat, en remetem la transcripció a continuació (doc.2).

o pintar-lo, a l'oli o al tremp, amb l'excepció dels relleus que els pintors no podien ni pintar ni encarnar. Sí l'any 1650, és el relleu el que separa les dues activitats, l'any 1683, s'hi afegeix la distinció entre decoració ornamental i representació figurada.

Repartiment de les obres segons l'acord de 1683

	Daurador	Pintor
Privilegi	Daurar i argentar sobre fusta i metall preparats de tot retaule, llit, canelobre, marcs, de fusta o metall. Pintura de fullatges i de volutes a l'oli i al tremp, sense representació figurada.	Pintura a l'oli o al tremp sobre tela, panells plans, voltes i murs, de tota representació figurada.
Obres en comú	Daurar i pintar a l'oli o al tremp sobre fusta, murs, metall preparats en excepció dels relleus i de les encarnacions pels pintors.	
Criteri de diferenciació	Decoratiu	Figuratiu



Memòria sobre la pràctica de la dauradura, 1683.

Aquest acord concreta definitivament les obres i tècniques de cada un. La competència s'atenua, sense que seguidament hi hagi conflictes remarcables entre els dos oficis. Aquesta autonomia dels dauradors barcelonins és un cas excepcional si es compara a la dels seus confreres d'altres viles de la Monarquia Hispànica on els dauradors potser no van obtenir mai l'autonomia, i on la dauradura resta una pràctica dominada i regentada per les comunitats de pintors. A Madrid, el predomini dels pintors sobre els dauradors es tradueix de manera molt concreta. Integrats en el si d'una mateixa comunitat des de 1543⁹, els dauradors es van erigir en una confraria autònoma l'any 1614, però van ser atacats pels pintors, des de 1618, amb l'argument que les seves les seves pràctiques eren superiors a les dels dauradors. Aquests últims van aconseguir que la inspecció anual dels tallers de dauradors fos feta per un pintor i per un daurador, mentre que els tallers de pintors només eren inspeccionats per pintors¹⁰; així com no haver de passar l'examen de daurador per efectuar feines de policromia, perquè la dauradura no representava més que la primera fase de l'aprenentatge de l'ofici de pintor. A Sevilla, la dauradura era una activitat supervisada per la confraria de pintors des de 1527¹¹, en la qual els dauradors tenien un estatus inferior - els pintors rebutjaven tota evolució que pogués permetre als dauradors obtenir més autonomia¹². Millor: a partir de 1547, es va obligar els dauradors a passar un examen suplementari si volien encarnar o estofar els relleus, aquestes tècniques eren considerades com més complexes que la "simple" dauradura¹³. A Saragossa, la confraria fundada l'any 1517 reconeixia dues pràctiques diferents¹⁴ - la pintura i la dauradura -, i els dauradors van obtenir una confraria autònoma l'any 1666¹⁵. Per altre costat, quan van renovar l'any 1751 els estatuts reglamentaris, no van poder fer reconèixer el privilegi de la pràctica de la dauradura (encarnar, esgraffar, estofar), els representants de la vila van refusar que aquesta restricció s'apliqués als pintors, ja que era també una de les seves competències - només l'or brunyit es va considerar sota el seu privilegi¹⁶. A València, si bé la confraria de dauradors va ser fundada l'any 1607¹⁷, els estatuts que regulaven la

9 CARDIÑANOS BARDECI 1987: 239-251

10 CARDIÑANOS BARDECI 1987: 242-245; BUCHÓN CUEVAS 2012: 200

11 PÉREZ ESCOLANO ; VILLANUEVA SANDINO 1975: 162-164

12 BELDA NAVARRO 1998: 332-333

13 BRUQUETAS GALÁN 2002: 9-10

14 ANSON NAVARRO 1987:488

15 Ibid.

16 ANSON NAVARRO 1987: 503

17 BUCHÓN CUEVAS 2012: 197-200

dels pintors, publicats poc després (l'any 1616) recordaven que la pintura era un art (*art de pintura*) mentre que la dauradura no era més que una competència (*facultad de daurar*)¹⁸. I a partir de la creació del seu col·legi l'any 1686, els pintors van publicar un memorial en el qual s'oposaven a la presència de dauradors en aquesta futura estructura.

DOCUMENTS :

Doc. 1

1650 (febrer?)

Memòria redactada pels dauradors arran d'un conflicte amb els pintors sobre les tècniques, els suports i les activitats pròpies de cadascuna de les pràctiques.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Gremis municipals*, Caixa 9.

Primo ponit, que Joseph Massana, Joan Jovenos, Joan Castells major, Gabriel Adria, Joan Nibera, Matheu Carbonell, Andreu Cosidor, Joan Cabanyes, Simon Fonat, Joan Castells menor, Jaume Vinyals, Magi Verdera y Arasma Ripoll son mestres doradors, estofadors, grafiadors y encarnadors per altre nom dits pintors retaulers de la present ciutat y ver.

Ponit que los dits Massana, Jovenos, Castells, Adria, Nibera, Carbonell, Cosidor, Cabanyes, Fonat, Vinyals, Verdura y Ripoll com a mestres doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors per altre nom dits pintors retaulers que son, en lo principi de la present causa, la qual se introduhi als 18 del mes de febrer prop passat, y molt antes, y despres que son mestres de la dit art y offici estavan, y han estat, y vuy encara estan en quieta y pacifica possessio sien quasi de daurar, platear ab or y plata de cisa y ab tot genero de aparell al oli y al tempru de estofar, esgrafiar, encarnar y acolorir e o, dar color a tot genero de figuras y altrás cosas de bulto, de relleu, mitg relleu y tercer relleu, lo qual acolorir, o, dar color y platear, ajusta a la demana feta, y de concertar retaulas y tot genero de cosas pera dorar, estofar, esgrafiar, encarnar y acolorir aquells en la present ciutat, en lo territori de ella, y deu lligues al derredor ab sciencia y paciencia de tots los confreres pintors cortiners que son estats y vuy son de la present ciutat ab facultat y poder que tenian y tenen dits pintors retaulers de vedaro y prohibicio a qualsevol persona

estofador, esgrafiador y encarnador y de penyorar en les que sa fa lo expressat en lo present capitol, y ver.

Ponit que no sols las ditas personas expressadas en lo dit primer article esten en possessio de fer lo expressat en lo segon article, lo qual legatur testibus, pero encara han tinguda dita possessio las personas que son estadas mes tres doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors antes de ells en lo temps que vivien de 10, 20, 30, 40, 50, 60, 100 anys y de temps immemorials a esta part que no y ha memoria de homes en contrari, y axi ho diran las personas que ho saban molt be, que ho han fer y fet de aqueixa manera conforme sta expressat en lo segon article dit, demes pesas, avis y demes los quals quant morira sera ja molt vells de 40 anys a esta part, y ho han ohit dir a sos predecessors, que deyen haver o axi vist fer, y haver ohit dir a sos antepassats y aqueixa es estada sempre y es la publica veu y fama, y es ver.

Ponit que los dits dauradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors quant se passen mestres y examinan de son art y offici han donat y donan per examen a las personas que han volgut y volan ser mestres de dita art y offici figuras, taulons y altrás cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu pera que dauren, estofen, esgrafien y encarnen y acoloran aquellas coma par y costa de actes de examens de algunas personas ques son examinades en dita art y offici, y es ver.

Ponit que es en tant veritat lo dit y expressat en lo segons dels presents articles de que los dits pintors retaulers estan en possessio de daurar, estofar, esgrafiar, encarnar y acolorir ditas figuras, taulons y altres cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu ab sciencia y paciencia dels dits pintors cortiners que vuy son y son estats que voler algun mestres pintors cortiners esser mestres dauradors se son examinats, y sils ha dar per examens de aquells figuras, taulons y altrás cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu pera que dorassen, estofassen, esgrafiassen, encarnassen y acolorissen aquelles y es ver.

Ponit que quant se ha offert y se offerex daurar, estofar, esgrafiar, encarnar y acolorir, alguns retaulas, o, el tres cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu en la present ciutat, en lo territori de aquella y a deu lligues al darredor de dita ciutat en lo principi de la present causa que fonch, com esta dit a 18 de febrer proper passat molt antes, y despres pera y de 20, 30, 40, 50, 60, 100 anys a esta part y de temps immemorial lo han concertat los mestres doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors que avuy son y fonch estats y han enprés de dorar, estofar, esgrafiar y encarnar y acolorir aquells com de fet los han dorats, que no sia mestre

¹⁸ BUCHÓN CUEVAS 2012: 201

daurador, estofats, esgrefiats y encarnats y acolorits aquells y en puci de fero han estat y estant, ab sciencia y paciencia de dits pintors cortiners y sens contradicció alguna de aquells, y es ver.

Ponit que nos sols los dits doradors, estofadors, alienori dits pintors retaulers que avuy son y son estats, han concertat y enprés de dorar, estofar, esgrafiar, encarnar y acolorir los dits retaules com de fet los han dorats, estofats, encarnats y acolorits de aquest part de 5, 10, 20, 30, 40, 50, 60, 100 anys y de temps immemorial, pero encara tot genero de cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu, y en tal possessio han estat aquells y avuy estan de fer lo expressant en lo precedent y present articles ab scientia y pacientia dels dits pintors cortiners, ab prohibicio de vedaro a dits pintors cortiners y altra qualsevol persona que no fos mestre examinat de daurador, estofador, esgrafiador y encarnador en la present ciutat, en lo territori della, y deu llines al derredor com esta dit, y es demod, que n'algunes personas han volgut instituar de concertar dits retaules, y otras cosas de relleu, mitg relleu, y tercer relleu pera dorar, estofar, esgrafiar y encarnar aquellas : lo consol dels dits doradors, o, pintors retaulers ha penyorat las ditas personas y fent las expertas a la cas de la guarda de les peneras de aquellas, y es ver.

Ponit que las ditas personas expressadas en lo dit primer article, legarunt testibus, y los demes mestres doradors que hi ha haguts en la present ciutat en lo dit die de 18 de febrer prop passat quant se ha offert en dita ciutat, en lo territori della y deu llines al derrador fer y daurar, estofar y esgrafiar tarjas y grutescos en relleu y en pla han ells concertat, enprés, y fet ditas tarjas y grutescos, y en possessio de fer y concertar ditas tarjas y grutescos, estavan las ditas y ponar en lo dit dia de 18 de febrer prop passat, molt antes, y avuy en esta, estant continuant dita professio ab sciencia y paciencia de dits pintors cortiners sens que may sels haja feta contradicció alguna, com de fet no sels pot fer aquella, y es ver.

Ponit que lo dorar qualsevol cosa y platear aquella ab or o plata de cisa y ab tot genero de aparell es y pertany a la art de dorador, estofador, esgrafiador y encarnador tant solament, y no a altra art ni offici, y es ver.

Per que diu y posa, que dites ordinacions fetes y los molts Illustres Senyors Consellers de la present ciutat y consell de 36 esta statuhit y ordenat que ningun pintor cortiner puga fer dauradura alguna per habilitat que tinga, sino se examinara de daurador a pena de 5 lliures per quiscu, y quiscuna vegada que contrafara per fer sota doradura de

dita art del dorador, com se vey de las ordinacions que despreses se escribira, y es ver.

Ponit que del dit en lo preudit article se veu que los dits pintors cortiners no poden fer dauradura alguna pera ser los prohibit y vedat per ditas ordinacions lo fer aquella, y es ver.

Ponit qie nos pot negar que lo estofar diguras y taulons y tot genero de cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu no sie, y no especte sols a la dita art de doradura, estofadura, esgrafiadora y encarnadura per ser la dita estofadur propia de aquella y axi ho diran y fonch expertas y pratiqas y que ho saben y entenen molt be que cosa es estofadura, y es ver.

Ponit que es entant ver lo sobredit en lo preudit article, que considerat los molts Illustres Senyors Consellers de la present ciutat que la dita estofadura no era, ni esquestava a la art del pintors cortiners ; han prohibit y vedat als dits pintors cortiners quals son la part altra lo fer aquella, dins que dita estofadura es de la art dels dits dauradors y estofadors ab pena que han posada de 5 lliures al pintor cortiner que faria dita estofadura, no essent mestre examinat de daurador y estofador com se veu de la ordinacio per dits senyors Consellers feta, y es ver.

Ponit que la ordinacio feta per dits Senyors Consellers de la present ciutat, en la qual han prohibit a dits pintors cortiners lo fer dita estofadura, y han declarat es quedar aquella a la dita art de dauradura : es un molt gran observansa, y es ver.

Ponit, que la dita ordinacio feta per los dits Senyors Consellers y consell de 36 es estada feta a instancia y peticio dels dits pintors cortiners, y dels dits pintors retaulers, y es ver.

Ponit que los dits Senyors Consellers de la present ciutat y consell de 36 donen facultat y poder, en virtut de reals privilegis als dits Senyors Consellers y present i ditas concedits de poder estatuhir y ordenar, y fer estatuts y ordinacions en las cofrarias y collegis de las arts y officis que hi ha en la present ciutat, y es ver.

Ponit que no sols esta declarat las ditas ordinacions y dits Senyors Consellers y consell de 36 feta ser la dita doradura y estofadura de la art dels doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors ; pero encara per privilegis reals que son estats impetrats y concedits a peticio dels dits pintors cortiners, y dels dits pintors retaulers, en los quals dits privilegis se ha prohibit y vedat també als dits pintors cortiners lo poder dorar y estofar, y es ver.

Ponit que del dit en los precedents articles se veu, no poder los dits pintors cortiners estofar las ditas figuras i taulons y altras qualsevols genero de cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu per ser aquellas de la art que esta parte y professa, y es ver.

Ponit que lo esgrafiar es queda també a la dita art de dauradura, estofadura y encarnadura, y no a la art dels pintors cortiners, y es ver.

Per que diu y pensa que lo esgrafiar es cosa annexa y adent del dit estofar y axi ho diran y judicaran personas prasigas y expertas, y es ver.

Ponit que es en estat veritat que lo dit esgrafiar es cosa unica a dintre junta y apegada a la dit art de estofar, que estofantse una cosa de relleu, mitg relleu y tercer relleu, si aquella no se esgrafieva, restaria lo malament feta y imperfeta havent hi en dita estofadura or, per quant dit or que y hauria en la figura i taulo, o, altra cosa estofadora nos podria veurer, ni demostrar si dita esgrafiadura no ere en aquella, y no estava aquella esgrafiada en lo modo y forma ques deu esgrafiar, y restara dita figura, taulo, o altra cosa acolorida tant solament, per no poderse veurer lo dit or que y hauria en dita cosa per y or arte despres del dit or, color, la qual es gratia dins a ques fa en aquella, fa que dit or y color se veja, y aparega tant be conforme se veu en molts retaules y cosas fetas y dits doradors, estofadors, esgrafiadors, y encarnadors, en los quals hi ha estofadura, y es ver.

Ponit que per les rahons dites en lo precedent article, se veu que lo dit esgrafiar es cosa tant necessaria y forçosa a la dita art de dauradura, estofadura y encarnadura, que pot estar aquella sens dita esgrafiadura y que lo dita esgrafiadura no se pot separar y segregar de dita art per estar dita esgrafiadura inclusa en dita art per ser tant necessaria y ser cosa en aquella, y es ver.

Ponit que lo acolorir, eo dar color a las ditas figuras, taulons, y altras qualsevols cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu, ques farran en retaules y altras cosas, en las quals hi haja relleu, mitg relleu y tercer relleu en elles es propia de la art dels dits doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors, y en possessio de acolorir ditas cosas privative ad alios, ab tot genero de colors estava en dit die de 18 de febrer prop passat han estat los doradors expressats en lo primer article y los demás que son estats mestres de la dita art y ofici y de aquesta part de 5, 10, 20, 30, 40, 50, 60 y 100 anys y de temps immemorial, la qual dita possessio tenen avuy encara y continuan quietament y pacificament ab sciencia y

paciencia dels dits pintors cortiners sens que sels haja fer mal y contradicció alguna, y es ver.

Ponit que pera tomir los dits doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors, facultat de poder acolorir, eo dar colors alas ditas figuras, taulons, y a mas cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu, se han dit y anomenat, y vuy se diuen pintors retaules, y aci son estats anomenats en dits privilegis reals, que son estats concedits als dits pintors cortiners y pintors retaules, y es ver.

Ponit que la possessio que los dits dauradors, estofadors, esgrafiadors y encarnados tenen, privative ad alios, de poder acolorir, eo dar color a las ditas figuras, taulons, y altras cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu se corrobora, de que lo estofar ditas cosas de acolorir eo dar color an aquellas, lo qual estofar eo acolorir ab diversas colors, conforme diran personas prasigas y expertas, de tal manera que lo estofar vulgarment se dia acolorir y lo estofador se diu acoloridor, y es ver.

Ponit que lo encarnar de ditas figuras, taulons y las ditas cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu es tambe propia de la art de dits doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors y en possessio de encarnar aquellas privative ad alios y han estat en lo dit die 18 de febrer prop passat y de deu, 20, 30, 40, 50, 60 y 100 anys y de temps immemorial a esta part quieta y pacificament ab sciencia y paciencia de dits pintors cortiners, no sols los doradors expressats en lo dit primer article sino tambe los demes doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors que y ha aguts en la present ciutat, la qual possessio han determinada y vuy continuan sens que no se los haja feta contradicció alguna dits pintors cortiners, y es ver.

Ponit que la dita possessio que los dits doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors tenen privative de poder encarnar ditas figuras de relleu, mitg relleu y tercer relleu se fortifica y corrobora porque la encarnadura que los dits doradors fan, en ditas figuras de relleu, mitg relleu y tercer relleu la fan sobre figuras y a fetas y tambe per lo que encarna aquellas es lo ultim, ser cumpliment y perfeccio, que ditas figuras han de tot ser, y es ver.

Ponit que la art del pintor cortiner se diferencia de la art del pintor retauler porque lo pintor cortiner permita y treballa de son art y offici tant solament sobre pla, que per aço se han dit y anomenan pintors cortiners, y los dits pintors retaules treballan y obran de son art y offici sol copas de relleu, mitg relleu y tercer relleu, acceptas las tarjas y

grutescos en pla, las quals tarjas y grutescos poden fer dits pintors retaulers, com esta dit, y es ver.

Ponit que no obstant que los dits doradors, estofadors, esgrafiadors y encarnadors estigan en quieta y pacifica possessio de fer las sobreditas cosas exposadas en los precedents articles, que les cosas son de son art y offici (com esta dit) los dits pintors cortiners de poch temps esta, y [illisible] volan in quietat y [illisible] anaquells, en sa dita possessio quieta y pacifica que tenen de poder estofar, esgrafiar, acolorir y encarnar las ditas cosas de relleu, mitg relleu y tercer relleu y tarjas y grutescos en pla y en relleu, y es ver.

Ponit que del sobredit y altrament requesta haver de se resta part manutesa y conservada en la possessio sen quant en que esta de dorar, estofar, esgrafiar, encarnar y acolorir las ditas cosas en lo modo y forma sobredit en conseqüencies haver de fer condemnada la part altra del col·legi dels pintors cortiners de la present ciutat en no haver de inquietar y perturbar a esta dita part en sa dita possessio y de cessar de la molestia o perturbacio que faci y vol fer en aquella y aci ho demana esta part se fassa non solament permissio se alio miliori modo ab condemnacio de dit part de la part altra, y es ver.

Doc. 2

1683 (octubre?)

Memòria descriptiva de l'ofici de daurador.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Gremis municipals*, Caixa 9.

Memorial del que sea de tractar en favor del offisi del daurar, estofar, esgrafiar y encarnar que mes te de art que de offisi.

Primo que an de tenir los daurados las metexas forces y plen poder de poder executar a qualsevol a deu l·leguas al rededor de Barselona que no sie examinat de daurar, estofar y esgrafiar i encarnar a pena de deu lliures per cada vegada se fara lo contrari.

Item ques veu clarament ab lo privilegi del Excelentissim Señor Deu de Maqueda consedir al col·legi de pintors y dauradors que de molts anys son anats agregats tots junts que nos sia feta disensio alguna ni a mestre quels aja vistos anar desaparats la hu del altre sino fer tots un cos y una conformitat y que sempre hi agut un consol daurador y un de pintor encara que fos foraster o fora regne. Item

que lo any 1611 fonch penyorat Batista Toscano de nasio Florenti per no esser examinat de daurar y aver enpres de daurar i pintar lo retaule major de Sant Canti y fou donada la dauradura a March Antony mestre en Barselona por lo consol Jaume Marti.

Item lo any 1613 fonc penyorat lo sobre dit Batista Toscano per aver consertat lo retaule major de Sant Andreu de Llevaneras costa de mar.

Item que lo consol que penyora Batista Toscano a Llevaneras era mestre Pedro Martines de nasio portugues y fou donada la dauradura a Cristofol Casabona y Tomas Gas mestres dauradors en Barselona.

Item que lo any 1609 fonch conseller en cap lo senyor Spany y avia donat un l·lit en sa casa a un jove que haja daurat y fou acusat y anar en mestre Jaume Uget consol y tal Duran tambe consol y lo Senyor Conseller com va veure que nos podia fer sense ser examinats digue que feren lo que volguesin y axi los señors consols lo donaren a Pedro Martines quel dauras.

Item que lo any 1618 essent consol Joan Jovenos de natio franses fonch peñorat per dit Jovenos Francesch Foradada tots consols, Nicolas Exchelins de nasio flamenc y Jaume Croses fill de Barselona y tenint dits lo Señor mestre Ribes de Riu conseller de Barcelona nos feu sino tota justisia y aqui se veu clarament que tantes forces sea tinguda lo consol daurador com lo pintor y que en efecte era tot un cos.

Item volen dits dauradors que qualsevol pintor que sera examinat de daurar aja de pagar als dauradors quatre sous y quatre cada any lo dia de sant Lluç i totas las tatxas se faran en dita confraria puis se serveixen de dit offisi de daurar y que no puga ningun pintor empendre feyna de daurar ni estofar ni esgrafiar ni encarnar cosa que sia de bulto mig relleu a pena de deu lliures per cada vegada se fara lo contrari.

Item que no sia permes a ningun pintor dyns la present ciutat ny fora de ella enpendre feyna que toque al offisi del daurar ni poder pintar sobre fusta que no sian los tals taulons aparellats per mestre daurador sy dones no es examinat de daurar per ser los aparells diferent ni puga lo tal donar lo nom altre sots pena de deu lliures per cada vegada se fara lo contrari.

Item que los pintors ajan apagar als dauradors tot lo que se trobara auran pagat per fer la llur feyna y tambe tot lo que se trobara aver pagat cada dauradors en lo fer la bandera de guerra i lo venerable i tot lo demes que sia de justisia.

Item se veu a la clara que avent se tractat i comunicat sempre tots junts desta part com la Reina Dona Blanca los uni tots junts se dona tambe lo nom de consol al daurador com al pintor.

Item que ab lo llibre de las ordinations que sempre nos som regits i governats tots no es llibre de part sino tot un llibre i tots tenim nom de consols y de colegi encara que sia veritat conforme o diu.

La ordinatio que lo pintor que no era examinat de daurar no podia enprendre pintar sobre fusta sino que fos aparellat per mestre daurador sino pintar tant solament sobre tela al oli o al temple quadros, cortines i devants llits, cofrens i altres coses tocants a la pintura.

Item tot lo que tocha lo estofar, esgrafiar y encarnar al poliment esta reservat al daurador puix a ell toca lo fer, un brocat, molt damasos telilles sobre una figura de bulto o de mig relleu que per ser cosa de tanta primer nou an diferensiat los antich pasats sino que tots se son tinguts per pintors i a tots junts se son consedits los privilegis.

Item demanan los dauradors que sols sia donat i restituit lo llibre de las ordinations i privilegis per que toca als

dauradors per ser offisi que los senyors pintors no an de menester llibre de ordinations pus tenen lo privilegi real.

Item que sia pagat als dauradors la meytat del cuadro de sant LLuc pus se veu a la clara ses pagat de conformitat tant la una part com l'altra.

Item se veu per tots exemplars que ab sia la obra diferent la una de la altra no dexe de tenir lo daurador lo nom de pintor pus los argentes la un fa de plata i laltre fa obra de or y tambe te nom de argenter la u com laltre y axi se veu clarament que lo stofar, esgrafiar i encarnar es pintura.

Item que ningun pintor no puga pintar sobre fusta ni paret cosa que toque al estofar so es fer trofeos, grutescos, fullatges ni altres coses tocant al daurador si donchs lot al pintor sia examinat de daurar sot la mateixa pena de deu lliures.

Item que ningu pintor puga daurar ninguna guarnisio de or de sira ni platear pus no toca al pintar sino tant solament al daurador lo daurar, estofar, esgrafiar y encarnar en pena de deu lliures per cada vegada se fara lo contrari.

L'ARQUITECTURA DEL BARROC CATALÀ, UN PAISATGE EN CONSTRUCCIÓ

Carme Narváez Cases

Universitat de Barcelona

L'estudi de l'arquitectura barroca a Catalunya ha gaudit, en comparació amb altres manifestacions artístiques del mateix període, d'una trajectòria historiogràfica relativament sòlida. Mentre que la pintura, l'escultura o les arts sump-tuàries continuen presentant importants llacunes pel que fa al coneixement de les seves dinàmiques productives, dels seus protagonistes i, sobretot, del conjunt de les seves obres, l'arquitectura ha estat probablement l'àmbit artístic amb una major fortuna crítica si atenem el considerable conjunt d'estudis que se li han dedicat i el grau de coneixement sobre obres, artífexs i condicions materials en què els professionals de la construcció dugueren a terme la seva tasca durant aquests segles. Indiscutiblement, hi té molt a veure el fet que la favorable situació econòmica del Principat des de la segona meitat del segle ^{xvi} propiciés una activitat constructiva ininterrompuda i especialment intensa en l'àmbit religiós —molt especialment en el parroquial i conventual—, i que bona part d'aquestes estructures hagin esdevingut referents del patrimoni paisatgístic monumental del país, configurant la referència bàsica de la identificació de localitats i territoris, tal com succeí a partir del Romanticisme en altres països europeus, que també tendiren a projectar llur esperit nacional a través dels monuments.

Els inicis d'aquesta semblança historiogràfica són comparats amb altres territoris hispànics, i són, de fet, anteriors al Romanticisme; es troben en el gènere de la literatura de viatges estructurada a través d'itineraris geogràfics per la Península Ibèrica practicats per autors il·lustrats com Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799), Antonio Ponz (1725-1792) o Antonio Conca (1745-1820), responsables respectivament de *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* (publicada en quatre

volums el 1829 de manera pòstuma),¹ *Viage de España* (en divuit volums, 1772-1794)² i *Descrizione odepórica della Spagna* (1793-1797). Les notícies de caràcter erudit i les descripcions que desplegaven Llaguno, Ponz i Conca, que —especialment en els dos primers casos— construïen un amplíssim catàleg del patrimoni arquitectònic espanyol, contrasten amb la visió més subjectiva i emocional que oferiren els autors romàntics, tant nacionals com internacionals (especialment anglesos i francesos en aquest darrer cas), en les obres dels quals les il·lustracions que acompanyaven els textos eren tant o més importants que les mateixes informacions; ho constatem en publicacions com *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806),³ d'Alexandre de Laborde, o *Views in Spain*, d'Edward Hawke Locker (1824), acompanyades d'un aparell gràfic que pretenia reflectir el tipisme, però també la monumentalitat dels paisatges i d'alguns conjunts arquitectònics, entre els quals, certament, predominaven encara els de caràcter medieval.

Aquest model, seguit per autors catalans de la Renaixença, va representar un moment culminant pel que fa a l'enaltiment del patrimoni arquitectònic català, incloent, òbviament, el d'època barroca en el volum dedicat a Catalunya dins del conjunt *Recuerdos y bellezas de España* (1839), el primer d'una col·lecció de deu, editats entre 1839 i 1865 fruit de la col·laboració de Pau Piferrer —com a autor dels textos i com a coordinador general de la publicació— i Francesc Xavier Parcerissa, responsable de les litografies que acompanyaven el contingut, moltes de les quals recreaven amb minuciositat conjunts conventuals que ja en aquell moment es trobaven en procés de degradació imparable.

1 En fou responsable el seu amic Ceán Bermúdez (1749-1829).

2 El volum 14 és el dedicat a Catalunya i va ser publicat el 1788.

3 En quatre volums, publicats el 1806, el 1811, el 1812 i el 1820, el primer dedicat a Catalunya.

Tot i que, indiscutiblement, l'objectiu de Piferrer era buscar una identitat nacional catalana a través de la imatge de monestirs, esglésies i catedrals medievals, el volum és una bona font documental per al coneixement d'un grapat de construccions dels segles XVII i XVIII previ, en alguns casos, a les restauracions modernes o les destruccions de la Guerra Civil, en un implícit reconeixement de la monumentalitat d'obres d'aquesta època quan tenien una presència urbana o històrica rellevant. En canvi, *España, obra pintoresca en láminas*, projecte coordinat per Pi i Margall (1842), feia una valoració profundament crítica de l'arquitectura barroca a partir dels prejudicis propis de la mentalitat romàntica, que a partir del retrat de la decadència política de l'època dels Àustria i del domini absolutista consideraven el Barroc com una art de degeneració, utilitzant sovint termes com «extravagante» o «recargado». Malgrat aquest biaix, l'obra de Pi i Margall presenta el valor de plantejar una actualitzada crònica de l'estat dels principals monuments en els anys immediatament posteriors a la Desamortització de Mendizábal (Fig. 1), monuments que Piferrer encara havia vist més o menys íntegres, i que Pi i Margall ja contemplava en un estat de ruïna més avançada o de reconversió integral de l'ús religiós en ús civil (serien els casos dels convents de Sant Francesc i Santa Caterina de Barcelona).⁴

El gènere de la literatura de viatges va anar donant pas a treballs de caràcter més enciclopèdic, l'aportació principal dels quals ja no era tant la construcció d'un imaginari visual com l'aportació d'informacions de caràcter historicoartístic a partir d'una mirada molt més asèptica i amb un esperit eminentment documental, cosa que requeria focalitzar l'atenció en territoris més específics. És precisament el que va dur a terme Pi Arimon a *Barcelona antigua y moderna* (1854, 2 vol.), la principal aportació del qual va ser la recollida de dades, de dates de fundació i de construcció, de noms d'arquitectes, de dimensions dels conjunts arquitectònics i de detalls de caràcter tècnic, estructural i funcional. L'autor feia un llistat exhaustiu de convents, d'esglésies i de cases senyoriales d'època barroca a la ciutat, valorant positivament algunes construccions del segle XVIII com la Duana o la Llotja perquè representaven el progrés econòmic de la ciutat.⁵ Exercicis similars de caràcter local serien duts a terme per historiadors com Pleyan de Porta a *Album histórico, pintoresco y monumental, de Lleyda y su provincia* (1880), Morera i Llauredó a *Tarragona antigua y moderna* (1894) o Pla i Cargol a *Gerona arqueológica y monumental* (1943). De fet, aquest concepte de catàlo-

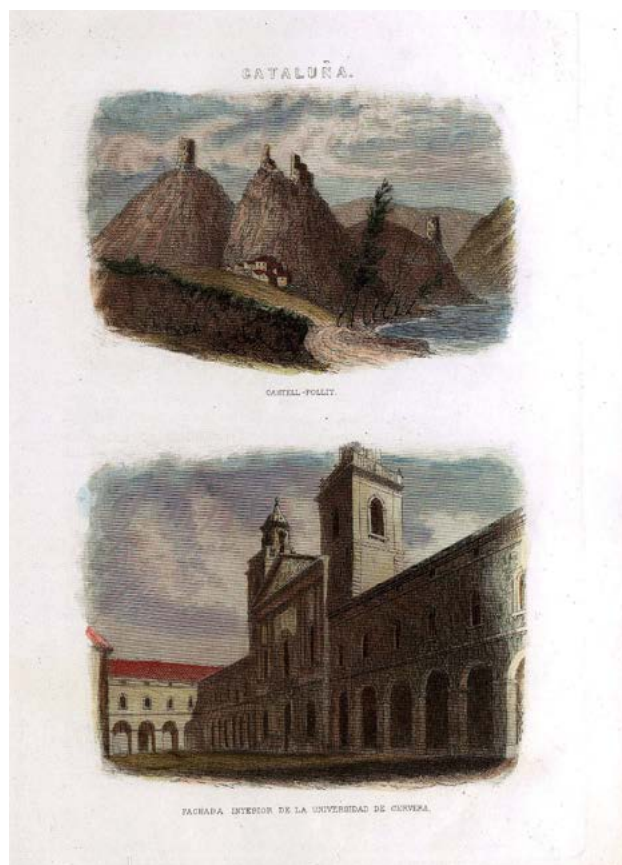


Figura 1. Vista de Castellfollit de Riubregós i pati principal de la Universitat de Cervera. Làmina de l'obra de Francesc Pi i Margall *España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj*. Cataluña, Barcelona, Imprenta de Juan Roger, 1842, p. 250.

gació territorial del patrimoni monumental va mostrar-se ben viu encara al llarg del segle XX a partir de repertoris elaborats per noms que acabarien esdevenint un referent en la historiografia de l'art català; el llegat de Pi i Arimon, per exemple, seria recollit per Joan Ainaud, Josep Gudiol i Frederic-Pau Verrié als dos volums (un de textos i l'altre d'il·lustracions) dedicats a Barcelona dins el *Catálogo monumental de España (La ciudad de Barcelona, 1947)*. Trenta anys després (1978), el mateix Ainaud, en el segon dels dos volums dedicats a Catalunya dins la col·lecció *Tierras de España*, centrava la seva atenció en l'art d'època moderna al capítol «El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico», en el qual, allunyant-se del caràcter descriptiu, l'autor ofería una síntesi interpretativa.

Si hi ha un nom que cal reivindicar com a pioner de la historiografia de l'arquitectura del Barroc a Catalunya és el de Cèsar Martinell (1888-1973), a qui els especialistes en l'art d'aquesta època hem de considerar com un punt de partida indiscutible. La seva formació com a arquitecte el va dotar d'una visió metodològica rigorosa que va compaginar

4 PI I MARGALL 1834: 64-65.

5 PI I ARIMON 1854: vol. 1, 409-418.

amb la seva vessant crítica d'historiador de l'art, compatibilitzant totes dues amb la professió arquitectònica, que mai va abandonar.⁶ El seu afany divulgatiu com a historiador i com a crític el portà a diversificar la seva atenció cap a diferents moments de la producció artística a Catalunya, sent el del Barroc un dels més destacats, l'estudi del qual va iniciar amb una publicació dedicada a l'escultor de Valls (la mateixa població de la qual era originari Martinell) Lluís Bonifàs.⁷ El primer estudi dedicat a l'anàlisi del conjunt de produccions artístiques a la Catalunya d'època moderna va ser *L'art català sota la unitat espanyola* (1933), en el qual l'autor duia a terme un repàs a les principals tendències artístiques presents al Principat des del segle XVI fins al XX, entre elles, lògicament, l'arquitectura, negant la suposada decadència de l'art català en aquest període malgrat la pèrdua de pes polític del Principat i l'aclaparador pes de la monarquia hispànica. En aquesta publicació Martinell posava en valor la figura dels mestres d'obres i dels gremis relacionats amb la construcció, i l'arrelament al territori manifestat a partir de la multitud d'esglésies parroquials edificades al llarg del període. Aplicant encara etiquetes com la de «xurigerisme», l'autor defensava que l'ànima artística del país persistia a través de la sobrietat i l'adaptació, i plantejava la idea que els arquitectes catalans van mantenir un sentit de l'estructura i de la mesura que els diferenciava de l'exuberància decorativa de la resta de la Península, cosa que va comportar que la publicació fos retirada del mercat per la seva acusada tendència nacionalista catalana. En definitiva, amb aquest estudi Martinell va aconseguir que el Barroc deixés de ser vist com una mena de parèntesi obviàble per passar a ser considerat un moment imprescindible dins la història de l'art català. A *L'Art Renaixentista i Barroc*, que formava part de col·lecció *L'Art Català*, dirigida per Folch i Torres (1955), Martinell va ampliar algunes d'aquestes reflexions i les va enriquir amb abundant material gràfic.

La culminació de tota la recerca documental feta per l'autor des de la seva joventut foren els tres volums d'*Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, publicats per Alpha entre 1959 i 1963 dins de la col·lecció «Monumenta Cataloniae», que constitueixen l'aportació més destacada de totes les que va fer Martinell a la historiografia de l'arquitectura del Barroc a Catalunya (Fig. 2). Aquests tres volums es revelen com un monument historiogràfic a partir del qual

l'historiador establí per primer cop una periodització interna del període i una cronologia precisa, fixada, en el cas de l'arquitectura, a partir de la introducció d'elements com la columna salomònica o de tendències com la de l'academicisme, trencant així el caràcter de certa uniformitat que fins al moment havien dibuixat els historiadors que s'havien ocupat de l'estil a casa nostra. Martinell establia un «primer barroc» (1600-1670), un «barroc salomònic» (1671-1730) i un «barroc acadèmic» (1731-1810).⁸

En paral·lel a la ingent tasca duta a terme per l'arquitecte vallenc, cal ponderar la feina de molts cronistes, historiadors i arxivers locals (alguns d'ells canonges o rectors de parròquies), que va resultar fonamental per a la recuperació d'unes fonts documentals que ens forneixen encara avui dia preciosos notícies relatives a la construcció d'edificis ben emblemàtics d'algunes viles del Principat.



Figura 2. Portadella de Cèsar Martinell, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, col·lecció «Monumenta Cataloniae», vol. 2: *El barroc salomònic* (1671-1730), Barcelona, Alpha, 1961.

⁶ Per a un recull ampli de les aportacions de Martinell a la historiografia de l'art català, vegeu l'entrada corresponent, elaborada per Raquel Lacuesta, al *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear* (recurs on-line, https://dhacvb.iec.cat/fitxa/?wdt_var1=229).

⁷ MARTINELL 1917.

⁸ Aquesta periodització conformava els títols dels tres volums de la col·lecció, publicats respectivament el 1959, el 1961 i el 1964.

Ens referim a figures com Sanç Capdevila a Tarragona, Eduard Junyent a Vic o Josep Lladonosa a Lleida. Per a molts estudiosos de l'art d'aquesta època, aquestes informacions, basades en la feixuga tasca de garbellament dels documents conservats a arxius parroquials, municipals, capitulars o diocesans han resultat, i ho continuen sent, d'inestimable ajut al llarg de la nostra activitat de recerca.

A partir dels anys vuitanta del segle xx, i gràcies en bona mesura a l'empenta produïda en l'estudi de l'època moderna a Catalunya al llarg de la dècada dels setanta per part d'historiadors com Eva Serra o Josep Fontana, sorgí un interès creixent envers les produccions artístiques catalanes generades al llarg de la mal anomenada època de decadència. Aquest interès renovat afavorí, entre d'altres coses, primers congressos i primeres jornades d'estudis dedicats a l'art barroc, o inicials elaboracions d'estats de la qüestió. Cal recordar el recull de bibliografia bàsica sobre «Arquitectura del Renaixement i del Barroc» recopilat per Santiago Alcolea dins d'una subsecció del V Congrés del CEHA celebrat a Barcelona, i publicat sota el títol d'*Art català. Estat de la qüestió*. Però, sobretot, cal esmentar les primeres jornades dedicades al *Barroc català*, celebrades a Girona entre el 17 i el 19 de desembre de 1987; entre altres intervencions rellevants per a l'àmbit de l'arquitectura és important esmentar la que, dins de la secció «L'arquitectura i les arts plàstiques» va dur a terme Bonaventura Bassegoda sobre les traces de retaules barrocs, així com la secció dedicada a «Les festes, l'art efímer i l'escenografia», que ja apuntaven importants vies d'investigació futures.

La publicació dels diversos volums de la *Història de l'art català* a partir de l'any 1983 suposà un punt d'inflexió en la historiografia de l'art català per l'esforç abocat a caracteritzar cada període i a identificar-ne els principals executors a cada un dels volums. El responsable del dedicat al Barroc (volum 5) va ser Joan-Ramon Triadó, que entre les tendències internes detectables en el si de l'arquitectura del segle xvii mantenia la de caràcter classicista que ja havia apuntat per primer cop Martinell en els dos primers volums d'*Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*.⁹ L'existència d'aquesta tendència d'arrel clàssica quedaria perfectament documentada i catalogada pocs anys després (1989) a la tesi doctoral de Marià Carbonell, que, a partir d'un enorme esforç documental d'arxiu, oferia una gran quantitat de notícies inèdites relatives a les construccions religioses i civils fetes al Principat des de mitjans del segle xvi fins a mitjans del segle xvii, demostrant la prolon-

gació a casa nostra d'una tendència d'arrel classicista (en part explicada pel caràcter tardà del nostre Renaixement) que en el camp arquitectònic es mantingué ben viva al llarg de tot el segle xvii.

On més viva es mantingué aquesta tendència classicista va ser a l'àmbit de l'arquitectura religiosa, en concret en el camp de les construccions conventuals. Martinell, en el primer volum d'*Arquitectura i escultura barroques*, ja havia dedicat un dels apartats a la «Importància de l'arquitectura monàstica», intentant posar en relleu el rellevant paper que tingueren els ordes religiosos reformats en l'extensió d'uns models arquitectònics caracteritzats per una rotunda austeritat i que es plantejaven a partir d'una enorme simplicitat tectònica que donava tot el protagonisme als ordres clàssics. L'arquitectura monacal va ser tan eficaç en l'extensió d'aquest model constructiu que va marcar tendència en altres àmbits de l'arquitectura religiosa, fonamentalment a l'àmbit parroquial. Aquest capítol de l'arquitectura monacal, al nostre entendre, ha estat explorat només parcialment a casa nostra, malgrat tenir a l'abast una recopilació ingent de dades històriques i constructives d'aquests cenobis gràcies a obres com la de Barraquer i Roviralta (1906), dades, a més, complementades amb il·lustracions (xilografies i fotografies) que fan que l'obra de Barraquer sigui un tresor informatiu del qual ens hem nodrit tots els que hem treballat en algun moment l'arquitectura conventual, i que constitueix una font imprescindible per a qualsevol investigador que vulgui tenir notícies sobre alguna d'aquestes edificacions o emprendre l'estudi dels models constructius aplicats en aquestes congregacions.

Els models arquitectònics d'alguns d'aquests ordres religiosos ja han estat analitzats, generalment per integrants de les congregacions mateixes, que, gràcies a la facilitat d'accés a la documentació original han dut a terme una àmplia tasca d'arxiu que ha fet possible un major coneixement tant de dades històriques d'edificis (conservats o irremissiblement perduts) com de condicionants que marcaren determinades tendències constructives en el si d'aquests ordres. Són els casos de Basili de Rubí amb els caputxins i de Gabriel Beltrán Larroya amb els carmelites descalços.¹⁰ Aquestes recopilacions de dades han servit de punt de partida a estudis de més profunditat, com va passar en el nostre propi cas, amb l'atenció centrada en l'orde dels carmelites descalços, tema de la nostra tesi doctoral, revertit posteriorment en una publicació que intentava establir els condicionants arquitectònics plantejats per aquesta con-

9 TRIADÓ 1984: «La pervivència del classicisme», p. 77-93.

10 DE RUBÍ 1978; BELTRÁN LARROYA 1986.

gregació des dels seus orígens.¹¹ El model arquitectònic desplegat per bona part d'aquests ordes religiosos i el paper que aquest desplegament va poder desenvolupar en l'aplicació de determinades tendències generals a l'arquitectura del seu temps representen encara un terreny que no està explorat de manera completa; falten, per exemple, estudis de conjunt de l'arquitectura als ordes dels agustins o dels jerònims.

La rellevància que tingué aquesta arquitectura conventual en el desenvolupament de les construccions del Barroc català queda evidenciada pel protagonisme que assoliren les figures d'alguns arquitectes sorgits d'aquest context. El cas més emblemàtic i de major volada és el del carmelita descalç fra Josep de la Concepció (1626-1690), el més destacat dels arquitectes del Barroc català, tant per la quantitat com per la qualitat i la varietat de les seves produccions. La seva figura va començar a prendre rellevància a partir dels estudis fundacionals de Madurell i Marimon,¹² i, sobretot, dels de Cèsar Martinell,¹³ gràcies als quals va quedar evidenciada la singularitat de la figura d'aquest frare de l'orde carmelita descalç, singularitat que el feia mereixedor d'una catalogació i un estudi en profunditat, objectiu que també vam plantejar en una part de la nostra tesi doctoral, com a complement de l'estudi de l'arquitectura carmelitana a Catalunya.¹⁴ La intensa activitat que dugué a terme als diversos territoris de l'antiga Corona d'Aragó no admet comparació amb la de cap altre professional de l'època, i es manifesta a partir d'un dilatat catàleg d'obres que continua eixamplant-se. La commemoració del quart centenari del seu naixement en aquest any en curs ha propiciat la celebració d'una exposició al Museu de Valls —localitat de naixement de l'arquitecte— i la confecció d'un catàleg¹⁵ que ha permès atribuir-li noves obres i localitzar traces seves que es donaven per perdudes (Fig. 3).

Sense abandonar el terreny de l'arquitectura religiosa, cal remarcar l'esforç d'alguns estudiosos en la catalogació del patrimoni de determinades zones del territori, com el que va dur a terme Maria Garganté a la seva tesi doctoral, dedicada a l'arquitectura religiosa de les comarques de la Segarra i l'Urgell,¹⁶ una tasca complementada per la mateixa autora en col·laboració amb altres investigadors en

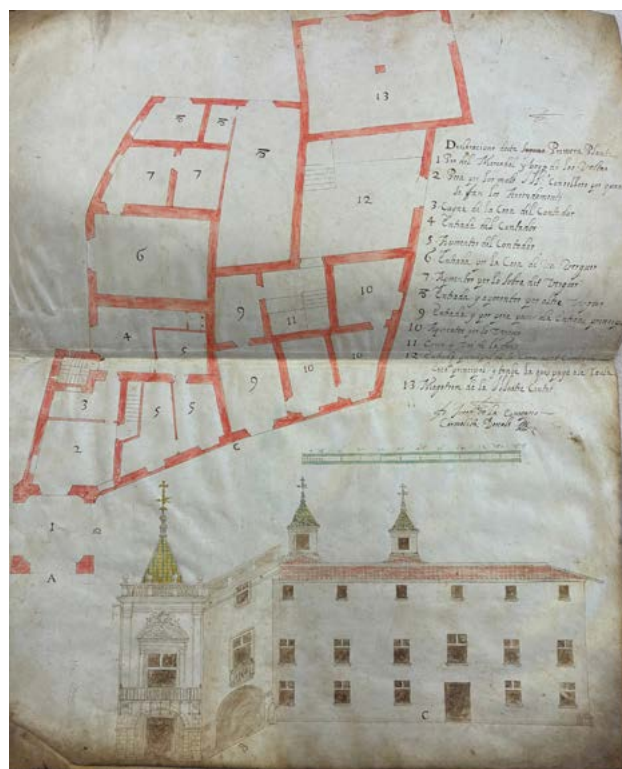


Figura 3. Fra Josep de la Concepció, traça per a la reforma de l'Ajuntament de Vic, 1673. Alçat de la façana i planta baixa. Museu Episcopal de Vic, 4035. Fotografia de l'autora

publicacions posteriors.¹⁷ Són necessàries iniciatives similars en altres parts del territori; només a partir de la tasca (sempre ingrata) de la catalogació bàsica del patrimoni arquitectònic es poden establir posteriors anàlisis conclusives. A Maria Garganté devem també l'eixamplament d'una línia d'estudi que ja va quedar apuntada a les primeres Jornades del Barroc català i que, al nostre entendre, hauria de tenir una projecció futura important: l'arquitectura com a marc de celebracions i d'expressió de les devocions; l'arquitectura com a suport o escenari d'altres construccions i decoracions, permanents i efímeres, i l'arquitectura com a àmbit de celebració de rituals diversos; en definitiva, l'arquitectura analitzada des d'un vessant antropològic.¹⁸

Pel que fa a l'àmbit de l'arquitectura civil específicament, s'han dut a terme també alguns esforços importants de catalogació; un dels primers el va plantejar Marià Carbonell a la seva tesi doctoral, tot i que limitat a la primera meitat del XVII.¹⁹ Justament, centrant-se en aquesta centúria i en la ciutat de Barcelona, Antònia M. Perelló va elaborar una

11 NARVÁEZ CASES 2003.

12 MADURELL I MARIMON 1954 i 1958.

13 MARTINELL 1959 i 1966.

14 NARVÁEZ CASES 2004.

15 NARVÁEZ CASES 2026.

16 GARGANTÉ 2006.

17 Ens referim a l'*Inventari del patrimoni arqueològic, arquitectònic i artístic de la Segarra*, promogut per la Fundació Jordi Cases i Llebot, del qual s'han publicat fins al moment nou volums (1998-2025), amb participació de diversos autors.

18 GARGANTÉ 2021.

19 CARBONELL I BUADES 1989.

tesi doctoral, posteriorment transformada en publicació, que ha esdevingut també per a molts de nosaltres un volum de permanent consulta quant a les construccions civils plantejades a Barcelona al llarg del sis-cents.²⁰ Tant de bo en el futur algun jove investigador prengui el relleu per a plantejar el mateix exercici a la Barcelona del segle XVIII. I sense deixar el conjunt de l'arquitectura civil, l'àmbit militar ha estat a bastament estudiat per Juan M. Muñoz Corbalán a partir d'una tesi inicial dedicada als enginyers borbònics que ha tingut continuïtat amb altres publicacions, sempre centrades en l'aprenentatge i en la tasca desenvolupada per aquests artífexs al Principat.²¹ Precisament, sobre l'aprenentatge dels artífexs de la construcció en el segle XVIII comptem amb els valuosos estudis duts a terme per Josep M. Montaner i per Manuel Arranz, que analitzaren la regulació, el funcionament i el contingut dels aprenentatges de l'ofici de mestres d'obres, fusters i arquitectes del XVIII a Catalunya i a Barcelona, respectivament.²²

La singularitat d'algunes construccions barroques emblemàtiques les ha fet mereixedores de monografies pròpies, com en el cas de la Santa Cova de Manresa²³ o la Casa de la Convalescència de Barcelona.²⁴ En aquesta mateixa sintonia trobem a faltar, per exemple, una monografia dedicada a la Universitat de Cervera que analitzi la superposició d'estils i tendències aplicades a l'edifici, i que repassi la munió d'enginyers i arquitectes que intervingueren en la seva construcció. I pel que fa als noms propis, a banda del cas ja mencionat de fra Josep de la Concepció, també altres figures d'artífexs amb un paper protagonista en la difusió de determinades tendències al llarg dels segles XVII i XVIII han estat objecte d'investigacions en profunditat; és el cas de Josep Prat, responsable de la difusió de l'academicisme a l'arquitectura tarragonina de la segona meitat del segle XVIII i objectiu de la recerca d'Anna I. Serra.²⁵

En resum, doncs, podem dir que la historiografia de l'arquitectura del Barroc català gaudeix de bona salut i que, en comparació amb altres camps d'investigació de l'art català d'aquesta època, ha estat objecte d'abundants investigacions i estudis monogràfics. Tanmateix, queden reptes pendents en els fronts tipològic, territorial i de les personalitats que el feren possible. Quant a les tipologies, falten estudis de conjunt de l'arquitectura domèstica, àmbit que inclou

tant la construcció de grans casalicis senyorials urbans (sobretot en el segle XVIII) com de masies. En aquest darrer camp, malgrat la inestimable aportació feta per Josep Danés a inicis del segle XX i malgrat un primer dibuix de les tipologies establert per Joaquim Garriga,²⁶ continuen faltant estudis de pes. Quant a l'anàlisi del patrimoni arquitectònic de molts territoris, manca una catalogació detallada, sobretot dels que es troben allunyats dels principals nuclis de població del Principat, especialment els que presenten trets peculiars pel seu caràcter fronterer; pensem, per exemple, en bona part de les comarques que formaven l'antic bisbat de Tortosa, i de manera més concreta en la possible influència que exerciren els mestres aragonesos que hi treballaren, o en l'excepcional aplicació en aquesta zona de la tipologia de la planta de saló, visible en diversos temples erigits al llarg del segle XVIII, que també trobem a les terres de Ponent. I queda un repte pendent quant a l'estudi de determinades personalitats: falta investigar amb més profunditat la tasca d'arquitectes com Josep Juli, o d'alguns dels membres que integraren la nissaga dels Morató, abordats inicialment en el treball de recerca d'Elisenda Martí a la Universitat de Girona, un treball que, malauradament, no va tenir continuïtat.²⁷

Per acabar, un dels reptes més importants que queden per emprendre és el de la difusió; cal que els investigadors trobem maneres de fer que l'arquitectura resulti més atractiva, en primer lloc als nostres alumnes a les universitats, en segon lloc al gran públic. En aquest segon cas, s'han fet esforços de caràcter divulgatiu, com el de la confecció del material didàctic sobre *Rutes del Barroc* coordinat per Joan Bosch i Francesc Miralpeix,²⁸ la publicació de revisions de caràcter altament didàctic, com la que va dur a terme recentment Maria Garganté,²⁹ o dissenys expositius com el del Museu del Barroc de Catalunya, en què l'arquitectura també té cabuda. És en aquest camí on cal insistir més.

20 PERELLÓ 1996.

21 MUÑOZ CORBALÁN 1991 i 2004.

22 MONTANER i MARTORELL 1990; ARRANZ 2004.

23 BASSEGODA 1994, amb una reedició del 2013.

24 GARCÍA i DOMÈNECH 1995.

25 SERRA MASDEU 2010.

26 DANÉS i TORRAS 1919; GARRIGA 1986: 81-84.

27 MARTÍ FELIU 2006.

28 BOSCH - MIRALPEIX 2023.

29 GARGANTÉ 2023.

DE L'OBJECTE A LA CASA. APUNTS PER A L'ESTUDI DE L'HABITATGE I EL MOBLE BARROC

Rosa M. Creixell Cabeza

Universitat de Barcelona

L'ART DEL MOBLE. CONSIDERACIONS PRELIMINARS

Abordar l'estat de la qüestió de l'evolució dels coneixements que es tenen sobre la història de la casa i el mobiliari a la Catalunya barroca requereix unes primeres pinzellades que abordin un marc cronològic més ampli. En aquest sentit, per presentar un panorama que ens permeti establir una idea d'on venim, de qui, on i com s'ha portat a terme la millora en el saber de la història del moble del període que ens ocupa no es poden obviar algunes realitats del que ha configurat durant dècades l'estudi del mobiliari, ja sigui com una obra *per se* o com un element clau en la configuració dels espais interiors domèstics.

Una primera constatació general a fer en relació amb el seu estudi, més enllà del període estudiat, a l'igual que amb la resta d'artefactes que engloben el concepte actual d'arts de l'objecte —terminologia que aglutina en el seu si els aspectes decoratius, sumptuaris, utilitaris o de factura aplicada que els han anat definint al llarg del temps—, és que encara tenen un llarg camí per recórrer. Tanmateix, és important manifestar que en les dues darreres dècades hem assistit a un canvi de percepció i d'interès pel que fa a la història del mobiliari a casa nostra. En aquest sentit, si bé la proliferació d'investigacions i publicacions resten lluny del que succeeix en altres contrades, com França, Itàlia o Anglaterra, ens podem congratular, ja que tot indica que s'està avançant de manera significativa en els coneixements sobre l'art del moble, gràcies a estudis que aporten dades essencials per a una correcta configuració del tema.

D'altra banda, el moble, concebut originàriament com un estri destinat a solucionar necessitats bàsiques de l'ésser humà —descansar, guardar, sostenir— i, per tant, definit idi-

osincràticament pel seu ús, va anar adquirint amb el temps nous valors. És evident que, un cop resoltes i satisfetes aquestes necessitats primàries, els mobles van assumir noves significacions i van començar a ser concebuts i ideats amb finalitat artística, representativa o simbòlica. Aquest fet va comportar, en l'estudi del moble com a objecte de recerca, una primera distinció entre les peces destinades a vestir espais domèstics humils vinculats a allò tradicional i local i aquelles riques i luxoses que engalanaven els grans casals, molts cops al servei d'una imatge, una intencionalitat o una càrrega simbòlica més enllà del seu ús. Els primers durant dècades han restat al marge de la mirada i els interessos de la nostra disciplina, constituint principalment l'objecte d'estudi de l'etnologia i l'antropologia. És per això que quan hom s'aproxima a l'estudi de la història de l'habitatge i del moble sempre ha de tenir aquesta realitat present per no errar en les narratives construïdes.

Per tant, una primera pregunta a fer-se és per què, durant dècades, el mobiliari i, en general, tots els llenguatges que conformen les arts decoratives, van suscitar una escassa consideració com a objecte d'estudi en els historiadors de l'art a casa nostra. Un element que pot començar a explicar dita circumstància es troba en el fet que no són llenguatges inclosos en els programes formatius universitaris que configuren la disciplina de la història de l'art. Les raons que justifiquen aquesta realitat són diverses, des dels extensos programes per treballar i el poc temps que es pot dedicar a cada matèria, fins a la nefasta i errònia idea de situar-nos en un art de menor transcendència i importància en l'evolució de la història de l'art. Percepció totalment errònia que, afortunadament, s'està revertint, ja que en realitat l'anàlisi dels mobles ens permet conèixer millor els aspectes que defineixen la societat on s'insereixen. Així, una aproximació correcta ens ofereix no sols respostes sobre la seva

materialitat, sinó també sobre els elements que configuren l'entramat social, econòmic o polític del període. D'aquesta manera, podem entendre les modes que imperen, els avenços tècnics que es van donant, les maneres de treballar, els gustos que es transformen o la idiosincràsia del comitent, per citar només alguns aspectes.

En aquest panorama inicial, també és pertinent indicar que, pel que fa a l'evolució dels estudis d'història del moble i, en conseqüència, dels interiors domèstics que vesteixen, s'ha parat més atenció a unes èpoques que a unes altres. Cronològicament, el món medieval i la centúria següent han estat els períodes que més atenció han rebut per part dels estudiosos, en detriment d'altres llargament silenciats. Però, curiosament, en aquests també es dona una dinàmica similar, ja que, pel que fa al període barroc, hem de concloure que els investigadors han fet més atenció al set-cents que no al segle XVII, la qual cosa ha marcat un desequilibri pel que fa al coneixement de la globalitat del període. Dissemblança que també es dona en el cas de les zones geogràfiques, ja que la majoria de recerques s'han centrat en el que es produïa i succeïa en els tallers barcelonins, o en algunes àrees de Girona, com Olot o Torroella de Montgrí. Tanmateix, desconexem en gran mesura la realitat dels tallers establerts en altres contrades del territori català, com poden ser les terres de Lleida o Tarragona.

Sigui com sigui, la realitat actual és que encara no disposem d'una monografia de referència dedicada exclusivament al període barroc. Per aquest motiu, el corpus del moble català dels segles XVII i XVIII es troba dispers en obres de referència de caire general. Malgrat aquesta mancança, el panorama actual cal qualificar-lo d'esperançador. Les darreres dècades han permès avançar en el coneixement del tema, i això ens dona motius per ser optimistes. Tot i no tenir una monografia específica, comptem amb un conjunt de publicacions, entre llibres, articles i fitxes tècniques, que tracten els diversos aspectes que configuren la història del mobiliari català barroc.

ESTUDIS DE REFERÈNCIA PER A L'ESTUDI DEL MOBLE I ELS INTERIORS

Per tal d'establir correctament l'evolució del corpus teòric sobre la història del mobiliari i els espais interiors que ens ocupen —els del Barroc— considerem essencial començar destacant una sèrie de publicacions de caràcter generalista d'autors que poden ser considerats com a pioners en el tema a casa nostra. Entre tots ells, és imprescindible

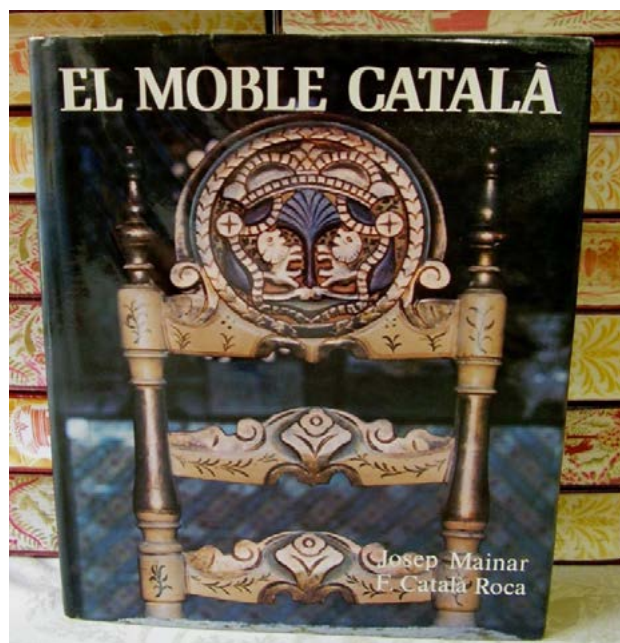


Figura 1. Portada del llibre de Josep Mainar *El moble català*. Fotografia de l'autora.

destacar els treballs de l'ebenista i folklorista Josep Mainar, donat que les seves aportacions sobre la matèria van posar les bases i obrir camí als estudis posteriors. Fou ell, amb les seves publicacions, qui en primera instància va començar a visibilitzar la riquesa i la importància del patrimoni ligni a Catalunya. *El moble català* ha estat la publicació de referència fins a l'aparició, als anys noranta, d'unes primeres tesis doctorals que centraven la recerca en períodes determinats (Fig. 1).¹ En un moment on la historiografia titllava el període barroc de decadent, Mainar va adonar-se del seu valor i el va reivindicar. El capítol dedicat al moble barroc és inqüestionable, atès que incloïa peces de gran nivell estètic i tècnic que contradeïen les afirmacions negatives, mostrant mobles representatius de l'època. Altrament, també donava a conèixer col·leccions importants de conjunts mobles, com la de la família Mateu o la dels Despuig, i interiors com els de la casa Trinxeria o els de la casa Ventós a Olot, vestides amb mobiliari català sorgit de tallers catalans del període barroc. La seva professió com a ebenista el portà a interessar-se també pels aspectes terminològics del moble i la seva construcció, i publicà el *Diccionari dels oficis del moble i l'interiorisme*,² eina bàsica i molt útil per abordar, inicialment, els aspectes estructurals de les peces.

1 MAINAR 1976.

2 MAINAR 1999.

Una data important per a la història del moble fou el 1994, amb motiu de l'exposició que el Departament de Cultura va organitzar sota el títol «Moble català». L'exposició i la seva pertinent publicació foren concebudes com un homenatge a Josep Mainar, en reconeixement a la tasca de recuperació del moble català que havia marcat la seva trajectòria professional. La idea expressada en els textos institucionals posava en relleu la importància de la història del moble com a «inestimable document del nostre passat, i un extraordinari testimoni de vida dels costums de la nostra societat, de l'actual i de la pretèrita».³ El catàleg s'estructurava a partir d'uns primers textos de contextualització històrica per èpoques, i uns estudis tècnics de mobles concrets, propietat de diferents col·leccionistes i institucions. En les aportacions marc es van incloure dos estudis sobre el període. En el primer, «El moble català del segle XVIII. Primera aproximació»,⁴ es tractaven els aspectes de caire constructiu, com les tècniques, els materials, les influències o la relació entre espai i temps, i on també es posava de manifest la rellevància del focus gironí com a zona de producció important del Barroc, i dins la província, la zona de la Garrotxa, pels tradicionals llits anomenats d'Olot. Aquest era un text primerenc de l'autora, que marcava qüestions necessàries per treballar en el futur. Un segon estudi se centrava en l'evolució del moble neoclàssic a Catalunya.⁵ Pel que fa a les fitxes tècniques, de les 122 peces de què constava aquest inventari documental —que abraçava de la primera meitat del segle XIV fins a l'any 1992— les peces barroques analitzades eren vint-i-quatre.

Allunyant-nos del sistema tipològic, cal fer esment dels treballs del malauradament desaparegut Manuel Arranz. La seva tesi doctoral, *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*, va derivar en dues publicacions.⁶ Per una banda, *La menestralia de Barcelona en el siglo XVIII. Els oficis de la construcció*, i, per una altra, *Mestres d'obres i fusters. La construcció de Barcelona en el siglo XVIII*, que esdevingué un important diccionari de les diferents nissagues d'artesans i artistes dedicats al món de la construcció.⁷ Tal com ell mateix va indicar, «el repertori biogràfic vol ser una eina de treball al servei dels estudiosos del Set-cents barceloní i català»,⁸ aplegant notícies sobre membres de diferents gremis, com ara fusters i ebenistes, retaulers,

contractistes o paletes, protagonistes, en definitiva, de les nostres investigacions. No es pot obviar que Arranz va possibilitar un nou model metodològic de recerca.

També de mirada cronològica global és el llibre *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*, publicat el 1999, que forma part de la col·lecció «Patrimoni artístic de la Catalunya central».⁹ Sèrie de publicacions on també es troba, pel que fa a l'estudi de l'habitatge, *Masies i cases senyorials del Bages*, de Llorenç Ferrer, i, del mateix autor, *Masies de Catalunya*.¹⁰ Dos treballs que donen a conèixer nous espais vestits amb peces barroques. Finalment, cal esmentar *El moble popular a Catalunya*, de Maria del Agua Cortés Elía, publicat en la col·lecció «Eines i feines», per reivindicar la necessitat d'establir més investigacions, de fer més recerca entorn del moble tradicional o popular, conceptes emprats molts cops com a sinònims, però que en el món del moble tenen matisos importants de significat.¹¹

ELS ESTUDIS SOBRE MOBLE I HABITATGE A L'ACADÈMIA

A nivell acadèmic, han estat molt poques les tesis doctorals i tesines de finals de grau, màster o llicenciatura que s'han centrat en el coneixement del moble i els espais interiors domèstics del període del Barroc català. En l'actualitat, sota la direcció del Dr. Miralpeix, la doctoranda Anna Nadal està portant a terme una tesi doctoral titulada *Interiors nobles urbans del bisbat de Girona. Arquitectura, art i societat al segle XVIII*. Com a relleu generacional, cal destacar que no és el seu únic treball, ja que va guanyar la Beca de Recerca Ciutat de Figueres, amb la proposta «Figueres de portes endins. Vida privada, devoció i cultura al segle XVIII». L'estudi, malauradament no publicat, analitzava les diferents tipologies d'habitatge de la ciutat, així com els costums i la vida privada dels figuerencs, i oferia una mirada des de la microhistòria de gran valor.

Retrocedint en el temps, l'any 1997 Mònica Piera va defensar la seva tesina de llicenciatura titulada *Los mueblistas de Barcelona de finales del siglo XVIII*,¹² investigació que fou presentada posteriorment, l'any 2007, en el col·loqui *Familia y organización social en Europa y América, siglos*

3 PUJOL 1994: s/p.

4 CREIXELL - TRIADÓ 1994: 62-70.

5 PIERA 1994: 71-79.

6 ARRANZ 1979.

7 ARRANZ 2001; ARRANZ 1991.

8 ARRANZ 1991: s/p.

9 PIERA - MESTRES 1999.

10 FERRER 1996; FERRER 2003.

11 CORTÉS 2019.

12 PIERA 1997.



Figura 2. Llit policromat conegut com «llit d'Olot». Castell Monestir d'Escornalbou. Fotografia de l'autora.

xv-xx, organitzat per la Universitat de Múrcia, amb el títol «Los artesanos del mueble en Barcelona a finales del siglo XVIII: el espacio doméstico».¹³ L'estudi, centrat en l'anàlisi de la trajectòria vital i professional dels fusters a partir d'inventaris *post mortem*, va ser publicat el 2014. El mateix 1997 es va defensar el treball *Els llits policromats en el segle XVIII: Els focus d'Olot i Mataró*,¹⁴ un primer estudi marc que va permetre establir la idiosincràsia tècnica i els principals models tipològics d'aquestes peces, així com el context social en què van sorgir. L'estudi va posar de manifest que es tractava d'objectes d'origen tradicional que, amb el temps, esdevien populars. Igualment, es va evidenciar que aquests capçals tant podien haver estat realitzats per pintors de reconegut prestigi com produïts de manera serialitzada, oferint al client la possibilitat d'escollir el motiu de la tarja segons la seva devoció particular (Fig. 2).

Aquests dos treballs de final de carrera van propiciar la continuïtat de la recerca sobre el moble domèstic català barroc, que va culminar en dues tesis doctorals, les quals constitueixen, fins avui, les úniques aproximacions centrades en aquest marc cronològic.

La primera d'elles fou defensada l'any 2002 sota el títol *La «calaixera» o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*, amb l'objectiu de contribuir a l'estudi de

la tipologia més representativa i emblemàtica del segle de les llums.¹⁵ En el segon cas, partint de la necessitat de contextualitzar l'objecte dins el seu espai vivencial, es va optar per analitzar un període concret de la Barcelona setcentista, centrant l'atenció en les classes aristocràtiques i benestants, grup social escollit per entendre que eren els que millor acollien els canvis en el gust i les modes. La recerca es va basar en l'estudi de la configuració dels habitatges de vuitanta nobles residents a Barcelona, amb l'objectiu d'examinar no sols el mobiliari, sinó també els costums, els hàbits, les formes de domesticitat i els ritus de passatge. El període escollit fou el regnat de Ferran VI i la seva esposa, Bàrbara de Bragança, una etapa poc estudiada, caracteritzada per un context de pau i situada entre dos regnats borbònics de gran rellevància històrica.¹⁶ En conjunt, aquestes dues tesis van contribuir de manera decisiva a l'obertura de noves línies d'investigació sobre el moble barroc a Catalunya des de dues perspectives complementàries: d'una banda, des de l'àmbit estrictament acadèmic, i, de l'altra, des d'una vessant independent que va cristal·litzar en la creació de l'Associació per a l'Estudi del Moble de Barcelona, presidida per Piera.

En l'àmbit acadèmic, l'any 2006, conjuntament amb la Dra. Sala, vam organitzar unes jornades internacionals sota el títol «Espais interiors. Casa i art (s. XVIII-XXI)», on es van presentar els treballs «La casa a la Catalunya del setcent: aproximacions i materials d'estudi», i «La "casa" del mariner», de Mariona Font.¹⁷ Aquest darrer treball recollia com vivien, com eren i quins objectes i mobles empraven els mariners als vaixells durant el segle XVIII, moment daurat de la marina catalana. Aquesta investigadora, conservadora actualment del Museu de la Pesca de l'Escala, ha treballat en diverses ocasions aquest tema, del qual ha esdevingut un referent.

EL MOBLE I ELS INTERIORS BARROCS. PRODUCCIÓ CRÍTICA

L'increment d'estudis sobre el moble i la configuració dels interiors en el Barroc s'ha produït fonamentalment a través d'articles en revistes científiques i de fitxes tècniques elaborades amb motiu d'exposicions i dels corresponents catàlegs. En aquest darrer cas, els estudis tècnics dels mobles exposats s'han convertit en una eina essencial per donar a conèixer, estudiar i aprofundir en peces que sovint

13 PIERA 2014: 161-179.

14 CREIXELL 1997.

15 PIERA 2002.

16 CREIXELL 2005.

17 CREIXELL 2006: 83-90; FONT 2006: 107-114.

resten amagades en les reserves dels museus o recloses en col·leccions particulars.

No es tracta aquí, per dificultat i també per extensió, de fer una llarga llista, però sí que, a manera d'exemple, podem indicar algunes aportacions de diferent caire. Per una banda, *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor*, catàleg realitzat pel Museu del Disseny, relegat a l'oblit amb la modernitat conceptual de la nova i polèmica reforma de la institució, on diferents investigadors estudiaven la col·lecció.¹⁸ Un segon cas és *Arrelats a la terra. 30 mobles seleccionats d'una col·lecció privada*, on s'estudiava part de la col·lecció d'Àngel Surroca, o *Alguns mobles singulars*, de la col·lecció de Ramon Mascort.¹⁹ Com a darrer cas, cal indicar el catàleg consultable en línia del Museu Frederic Marés, que recull el moble d'època moderna amb una gran diversitat de tipologies dels segles que ens ocupen.²⁰

En aquest mateix format d'anàlisi, centrant-se especialment en els aspectes tècnics i de conservació, amb una aproximació al coneixement de la peça *per se*, cal destacar les aportacions de la restauradora Àngels Creus. Els seus estudis han estat publicats sempre en la secció «Jornades d'estudi» de la revista *Estudi del Moble*, creant un corpus documental de peces conservades fonamentalment en col·leccions particulars. En aquesta mateixa línia, l'Associació per a l'Estudi del Moble, amb la col·laboració del Disseny Hub i de l'Institut de Cultura de Barcelona, va iniciar a partir del 2006 una sèrie de seminaris amb la seva corresponent publicació. El primer seminari i la seva publicació es van dedicar al moble del segle XVII a Catalunya i a la seva relació amb altres centres europeus. Cal destacar dos dels vuit articles que componien el volum: «Inventari d'un univers: Vida quotidiana a la Barcelona del segle XVII» i «El mueble en la documentación de Barcelona en el siglo XVII. El inventario y almoneda de los bienes del carpintero Lluís Massot de 1608 y el inventario de Joan Francesc Pratnarbona de 1688».²¹

Més enllà d'aquest primer volum, que pretenia establir les relacions amb altres centres europeus, malgrat esdevenir aportacions independents, van dedicar un altre seminari al segle XVIII i un tercer als interiors i als mobles de Carles IV a l'època isabelina.²² Novament, en aquest darrer, la consulta de l'índex revela la preferència per estudis centrats en

les primeres dècades del segle XIX, i no en el darrer període del set-cents. En el primer cas s'inclouen l'article de Jaume Llabrés sobre interiors mallorquins; l'article «Muebles de ebanistería en las viviendas de Barcelona», de Piera, i «El mueble del siglo XVIII en la Selva del Camp», de Francesc Ripoll i Àngels Creus.²³ En la resta de seminaris, dedicats als més diversos aspectes, es localitzen alguns títols relacionats amb els nostres interessos, com «Joan Llor. Construir muebles en Olot en el siglo XVIII», o un darrer, sota el títol «Aproximación al mueble de la Garrotxa: tipologías y rasgos distintivos», del col·leccionista Josep Serra.²⁴

En aquest recorregut cal fer esment de les recerques enfocades en la configuració de l'espai domèstic, donat que el moble com a artefacte pren sentit dins el seu context. En aquest marc, és rellevant esmentar la col·lecció dirigida per Albert García Espuche sobre el Born al segle XVIII, *Barcelona. 1700*, concretament el volum vuitè, dedicat als interiors domèstics. Els diversos autors que hi van participar no només van analitzar l'estructura dels espais interiors i el seu parament, sinó també l'evolució d'aquests entre els segles XVII i XVIII, així com la presència d'objectes d'art i altres de valor, com els artefactes realitzats en plata o les joies.²⁵ Com a valor afegit, cadascun dels volums publicats en aquesta col·lecció de referència integrava una mirada o aproximació des de l'arqueologia, centrada en els treballs portats a terme en les llars que configuraven el Born. Igualment destacable és el volum centrat en les dones, on vam explorar, sota el títol «La Barcelona monàstica. La dona en la clausura», la relació entre habitatge i domesticitat en contextos de clausura, en un marc cronològic que s'iniciava en el segle XVII.²⁶ Aquesta col·lecció plantejava noves relectures, descobrint una ciutat rica i de gran complexitat, molt allunyada dels paràmetres negatius amb què tradicionalment s'havia descrit el període.

Albert García Espuche aplica una perspectiva de microhistòria en les seves recerques que li permet reconstruir de manera detallada la vida quotidiana al voltant del Born. En l'estudi *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona*, analitza diversos aspectes de la quotidianitat i la cultura material en aquest barri de la ciutat.²⁷ Aquest mateix exercici es reprèn en la seva obra més recent, *La gent del carrer Montcada. Una història de Barcelona (segles XIII-*

18 ALARCIA ET AL. 2014.

19 PIERA 2020; CREIXELL 2010.

20 https://www.bcn.cat/museumares/MFM_Catalog_Moble_2022/

21 GARCÍA ESPUCHE 2006: 7-28; PIERA 2006: 69-82.

22 PIERA - MARSAL 2010.

23 LLABRÉS 2008: 43-62; PIERA 2008: 63-74; RIPOLL - CREUS 2008.

24 PIERA 2023: 55-72; SERRA 2023: 73-86.

25 CREIXELL 2010: 100-139.

26 CREIXELL 2015: 203-231.

27 GARCÍA ESPUCHE 2009.

xviii)), que inclou un capítol dedicat als interiors domèstics, al mobiliari i a les influències externes en els objectes d'ús quotidià, basant-se en l'exhumació i estudi de nombrosos inventaris *post mortem* dels residents del carrer Montcada.²⁸

L'exhumació dels inventaris *post mortem* ha estat una eina fonamental per a l'estudi de la casa i el mobiliari per part dels especialistes, com Xavier Lencina, en les seves aportacions «Espais i objectes quotidians: els inventaris *post-mortem* catalans en el context europeu» i «La tarsia en la documentació notarial. Inventaris *post-mortem* de Barcelona. 1597-1690».²⁹ Tal com s'ha exposat en diverses ocasions, l'inventari com a font primària és una eina de gran utilitat per establir la fisonomia dels habitatges i per a l'estudi del moble; com a document, però, conté certs perills, i les informacions que aporta s'han de contrastar amb altres tipologies documentals per evitar resultats parcials o una visió falsejada de la realitat.³⁰

DE LA PEÇA AL CONTEXT: NOVES APORTACIONS

De l'increment de treballs i estudis sobre l'habitatge i el mobiliari en els segles xvii i xviii n'ha resultat un panorama que ha permès aprofundir i consolidar el coneixement existent, però sobretot abordar nous aspectes. Un d'ells ha estat l'organització i el funcionament del gremi i els professionals de la fusta. S'han pogut traçar les maneres de treballar, les relacions de col·laboració amb altres corporacions i el seu nivell de vida, així com dibuixar els seus espais de treball, la seva especialització i les pugnes i litigis amb gremis afins. El tema ha estat abordat en diferents articles, entre els quals «Els cadirers de boga a la Barcelona de la fi del segle xviii», «El libro de pasantías de los carpinteros de Barcelona (1778-1820). Nueva fuente de información sobre el oficio y el mueble» (Fig. 3) i «L'ofici de fuster a la Barcelona del set-cents: noves aportacions documentals, noves mirades», on, per primera vegada i abans que es localitzessin les passanties, es donaven a conèixer diversos dissenys de mobles inclosos en el litigi entre escultors i fusters.³¹ El món laboral dels fusters també ha estat tractat a «Articles sumptuosos: manufactures, demanda i mecanismes de producció a la primera meitat



Figura 3. Pàgina del llibre de passanties del gremi de fusters de Barcelona. Gremi de Fusters de Barcelona.

del set-cents a Barcelona» o «El món de la fusteria en el set-cents barceloní: ordenances, tallers i conflictes». Aproximacions, totes elles, que han posat en relleu l'entramat d'accions i circumstàncies que configurava l'activitat laboral dels tallers de fusteria.³²

Més nombroses han estat les recerques sobre els diferents models de mobles que vestien els interiors del moment. Els diferents articles que han abordat aquesta qüestió s'han centrat a sistematitzar-ne les característiques tècniques, constructives i formals, sense oblidar-ne la contextualització. Mobles com la calaixera, els llits policromats, els tocadors, els mobles amb secret, les caixes o les caixes de mariner són ara tipologies més ben definides.

Un aspecte tradicionalment desatès en l'estudi del moble havien estat els mecanismes de comercialització dels artefactes lignis. Els recents estudis han permès establir els diferents mercats d'on arribaven mobles i altres artefactes artístics en el període. Ciutats com Roma, Marsella, Nàpols, Anglaterra o Gènova, per no fer una llarga llista, n'eren alguns. Però també en els tallers barcelonins es produïen peces luxoses que eren enviades a altres contrades. Un cas paradigmàtic que mostra la importància i el saber fer dels artesans i artistes barcelonins foren els encàrrecs que, durant anys, va realitzar el marquès de Sessa als tallers de la ciutat destinats a vestir i engalanar la seva residència a Madrid.³³ Dels sistemes de comercialització emprats, podem afirmar que el lloguer de mobiliari —per diverses necessitats, ja fos una mort, un casament, el lloguer d'una estança— era una forma habitual en la societat de l'època (Fig. 4). Tots aquests sistemes queden plasmats

28 GARCÍA ESPUCHE 2020.

29 LENCINA 1998: 303-310; LENCINA 2017: 65-70.

30 CREIXELL 2007: 83-90.

31 PIERA 2000: 633-640; PIERA 2018: 203-223; CREIXELL 2007-2008: 229-247.

32 CREIXELL 2006: 171-216; CREIXELL 2017: 207-221.

33 CREIXELL 2024: 291-306.



Figura 4. Llicència d'obreria per a Feliu Aromí, mestre fuster, a Voltes dels Encants. Rètol. (1782). AHCB. Fons del Consell de la Ciutat i Ajuntament Modern. AHCB1-002/CCAM, 09/1C. XIV-C29/1782-137 bis.

en articles com «El comercio de muebles en Cataluña durante el siglo XVIII» o «The legacy of the Eighteenth Century: Overseas Markets and the Influence of Trade Routes in Domestic Decoration».³⁴

D'altra banda, tot i que encara queden aspectes que cal aprofundir, s'ha pogut dibuixar amb precisió la configuració dels espais habitats a *Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)*³⁵ i en diferents articles com «Espais viscuts en la Catalunya moderna. La casa i el mobiliari», «Muebles y enseres al servicio de la imagen: El teatro de la apariencia doméstica en la Cataluña de 1700», «Fragments d'ornato i atrezzo. Mobles i estances en la primera meitat del set-cents barceloní», «Escenografías del habitar: casa y cuerpo en la primera mitad del siglo XVIII en Barcelona» o «Els usos de les indianes a la Barcelona del segle XVIII: decorar la llar o vestir la gent?».³⁶ Amb una mirada més concreta, en l'article «Devoció domèstica. Imatges i retaules en els habitatges barcelonins d'època moderna» es reconstrueix la configuració i el lloc que ocupaven dins les llars les capelles i oratoris, així com el seu parament associat.³⁷

Una altra aportació rellevant és l'aprofundiment en determinats nuclis de producció, així com la identificació de possibles autories pel que fa a la construcció de determinades peces, fet que ha ajudat a validar el coneixement sobre aquests nuclis. Pel que fa als llocs de producció, fins ara poc o escassament coneguts, l'estudi ha permès establir

diferències territorials a nivell formal. Així, ara podem parlar del moble de l'Empordà, del de la Selva del Camp o de les peces de Torroella de Montgrí amb més precisió i propietat, gràcies a dues publicacions. D'una banda, Audàcia i delicadesa. *El moble de Torroella de Montgrí i l'Empordà. 1700-1800*, que va donar pas a una exposició a la Fundació Mascort on es van presentar un total de vint-i-dos mobles que van lluir en les cases empordaneses del segle XVIII,³⁸ a més de les eines que es trobaven a la fusteria Llausàs des del segle XVII. Dos anys abans, el 2006, la Fundació Caixa de Girona va exhibir una sèrie de peces d'aquesta zona amb el títol *El moble de l'Empordà al segle XVIII*.³⁹ La catalogació fou fruit del treball de Piera amb la col·laboració de Dolors Ferrer, Kel Domènech i Natàlia Guillamet. Tanmateix, encara cal aprofundir per a un millor coneixement de les zones de producció de mobiliari, com per exemple en el cas de Maçanet de Cabrenys, on diferents famílies de fusters van tenir una rellevància documentada. Tot i que s'han adquirit algunes nocions sobre el moble de Girona, és necessari un estudi més exhaustiu, especialment pel que fa al mobiliari elaborat en els tallers de Tarragona i Lleida, dues zones geogràfiques que semblen tenir poc interès per als investigadors donada la poca atenció que han rebut. En aquest mateix sentit, s'ha pogut determinar que els llits policromats, tradicionalment coneguts com «d'Olot», es van fer a diferents punts del territori català, essent probablement aquest nucli de la Garrotxa un dels darrers llocs de producció. En tot cas, inicialment eren peces tradicionals que amb el temps es van popularitzar, sovint de la mà de pintors poc reeixits en el seu art o poc reconeguts. Pel que fa al tema de les autories, es pot parlar de noms com Antoine Seux, Salvador Quintà de Maçanet de Cabrenys, Salvador Mayol (Fig. 5) i Joan Llor. Aquest darrer va ser objecte d'una exposició —lamentablement sense catàleg—, tot i que disposem de les notícies recollides per a l'article «La família Llor de Olot, carpinteros de Cataluña en el siglo XVIII».⁴⁰ Quant a l'ebenista francès Antoine Seux, coneixem el secreter que va realitzar per al noble Josep Francesc de Caramany gràcies l'obra *El secreter de Josep Francesc de Caramany*.⁴¹ Recentment, s'ha localitzat també un capçal de llit atribuït a aquest ebenista. Joan Barberà, seguint els estudis de Piera, ha publicat «Josep Francesc de Caramany, l'obsessió malaltissa per un moble».⁴² Així doncs, tot i que els noms relacionats

34 PIERA 2011: 109-138; CREIXELL 2011: 49-66.

35 CREIXELL 2013.

36 CREIXELL 2008: 597-610; CREIXELL 2016: 1-20; CREIXELL 2009: s/p; CREIXELL 2007: 165-188; PIERA 2011: 67-84.

37 CREIXELL 2025: 127-155.

38 PIERA 2008.

39 PIERA - FERRER ET AL. 2008.

40 PIERA 2009: 1153-1170.

41 PIERA 2021.

42 BARBARÀ 2024: 48-51.

amb peces concretes que han arribat als nostres dies no són encara molts, es va creant progressivament un corpus de mestres fusters dedicats a la creació i realització de mobles al llarg dels segles XVII i XVIII.

Per cloure aquest breu recorregut sobre l'estudi del mobiliari dels segles XVII i XVIII, només resta indicar que aquest camp de recerca es troba en permanent construcció, amb importants aportacions ja assolides però amb moltes vies obertes per explorar. La continuïtat en la investigació permetrà aprofundir i comprendre millor el valor artístic, social i cultural del moble i l'art de la casa en el Barroc. Confiam, doncs, que nous joves investigadors s'animin a explorar els molts àmbits d'estudi que aquest camp ofereix.

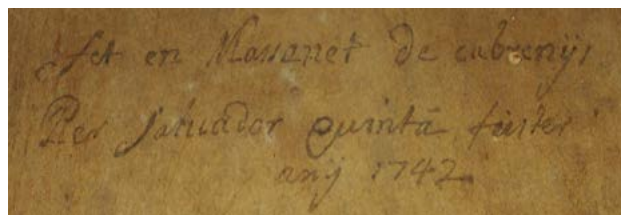


Figura 5. Interior del calaix d'un escriptori amb la data i la signatura del fuster, Salvador Quintà, de Maçanet de Cabrenys. Fotografia de l'autora.

IMATGERIA PROCESSIONAL A CATALUNYA: DEL BARROC AL “NEQBARROC”. ESPECIFICITATS AUTOCTONES I INFLUÈNCIES EXTERNES

Maria Garganté Llanes
Universitat Autònoma de Barcelona

La nostra intervenció parteix de la voluntat de vindicar, des del punt de vista patrimonial i de la història de l'art, un tipus d'imatgeria que ha tingut poca consideració artística a Catalunya i que dividirem en dues parts: la imatgeria festiva (conformada per l'anomenat bestiari, gegants...) i la imatgeria religiosa vinculada a la Setmana Santa. Especialment pel que fa a la primera, aquesta ha estat sobretot tractada per historiadors del folklore o fins i tot antropòlegs, especialment en un context en el qual la festa ha passat a tenir la consideració -tan imprecisa, val a dir-ho- de “patrimoni immaterial”. Estem parlant, la majoria de vegades, d'elements que encara estan “en ús” i que, a més, han passat d'associar-se a les solemnitats religioses -amb un origen molt concret en l'acompanyament de les processons de Corpus (el cerimonial de les quals tampoc és descartable que s'inspirés en les entrades reials)- a festivitats més laiques com la “Festa Major”. Tot plegat en el context d'un procés de secularització que tingué lloc a partir del segle XIX i que va restar “solemnitat” a unes imatges que van passar de la processó a la més contemporània i lúdica “cercavila”. D'altra banda, pel que fa a la imatgeria Setmana Santa a Catalunya, les causes de la seva desatenció han estat diverses i que poden anar des de la poca quantitat d'imatges antigues conservades després de la Guerra Civil —molt inferior al nombre de retaules, per exemple— fins a la seva consideració “perifèrica” respecte a les grans escoles escultòriques castellana, andalusa o murciana.

IMATGES FESTIVES: BESTIARI I GEGANTS

Definim com a “bestiari” el conjunt de figures d'imatgeria festiva que representen animals fantàstics o reals, que poden exercir diverses funcions dins de les celebracions: des d'una funció purament protocol·lària fins a una funció

relacionada amb el relat mitològic, llegendari o religiós que sol operar a l'interior d'aquestes celebracions festives. En la seva majoria, sobretot en el cas de dracs, víbries, mulasses, etc., estan preparades per disparar pirotècnia.

De les imatges que representen animals, reals o fantasiosos, la més solemne i més important és l'àguila, ja que ostenta una gran representativitat com a símbol de la ciutat i del poder municipal i era un element amb un gran contingut protocol·lari. Les àguiles festives i processionals catalanes eren figures fetes a partir d'una carcassa buida, com de tramoia, de material lleuger perquè a l'interior s'hi pugui introduir una persona que serà qui la portarà en processó o executarà les danses i altres rituals preceptius. Els materials utilitzats per a la seva construcció recordaven els utilitzats en les escenografies teatrals: fusta, tela, etc. Sovint anaven recobertes de cuir o pell adobada que es polia, pintava i daurava.

A l'interior, a més dels sistemes de suport per sostenir-se al cos del portador, també poden contenir els mecanismes d'animació de les mateixes —capacitat d'obrir i tancar les ales de manera mecànica o moure el cap a banda i banda, com succeeix en el cas del colom de Morella (Castelló, València). Vilarrubias considera que la capacitat d'obrir i tancar les ales no és banal en el sentit que mitjançant aquest moviment es simbolitzava la capacitat tutelar i protectora d'aquesta figura.¹

Els exemplars més antics —del segle XVIII— que conservem són l'àguila de Berga (1756 amb importants reformes al segle XIX), la de la Bisbal d'Empordà (1772), potser l'exemplar més íntegre, i el cap (avui al museu de la localitat) de l'àguila de Cervera (cap a 1737). Precisament el cap sol ser una peça de talla, normalment realitzada per un

¹ VILARRUBIAS 2023: 74.

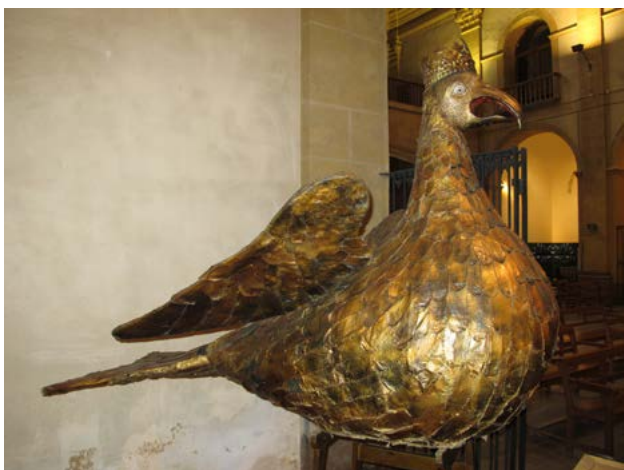


Figura 1. Àliga de La Bisbal d'Empordà. Fotografia de l'autora.

escultor imaginari o retaulista, mentre que la policromia anava a càrrec normalment d'un pintor i daurador, que li donava els acabats definitius. L'àguila de la Bisbal d'Empordà (Fig. 1) té els ulls de ceràmica vidriada, cosa que li confereix una gran vivacitat. Al bec obert hi havia de vegades un mecanisme per sostenir un colom viu.

Les àguiles també solien daurar-se, de la mateixa manera que els retaules, i l'aspecte daurat contribuïa segurament a reforçar la importància d'aquesta figura i el seu caràcter solemne. Ja el 1579 es documenta com a daurada l'àguila de Barcelona. Segons Duran i Sanpere:

D'això se'n va encarregar l'imaginari Andrés Ramírez, castellà d'origen i resident aleshores a l'Esplugu de Francolí. La va fer de fusta, coberta de pell de cabrit, daurada amb or fi i completada amb plomes naturals que el contracte disposava que fossin de voltor.²

Pel que fa al més emblemàtic dels éssers fantàstics, com és el drac, sinònim de perill i que sempre dispara elements de pirotècnia, el més antic a Catalunya és el de Vilafranca del Penedès (Barcelona), documentat ja a la festa de Corpus de l'any 1600, així com el de la Bisbal d'Empordà (Girona) i el de Solsona (Lleida), aquest últim documentat el 1692. Precisament un any abans es construeix a Solsona un altre element del bestiar festiu denominat la "mulassa", la procedència de la qual es relaciona amb el bou i la seva vinculació amb l'"entremés" bíblic que sortia durant les processons de Corpus per celebrar el naixement de Jesús en un estable. La Mulassa de Solsona, doncs, construïda el 1691, té la singularitat de ser l'únic exemplar a tota la península Ibèrica d'una bèstia cavalcada per una altra figura

que representa un cavaller, segons una tipologia molt més habitual a França. Tot i així, la imatge que surt actualment és una còpia de l'original, que pesava massa, i es va replacar en un material més lleuger i fàcil de transportar.

Per la seva banda, els gegants també es van convertir en figures habituals en les processons de Corpus, normalment representant una parella de reis, sovint amb la figura masculina amb atributs guerrers (portant casc, una porra amb punxes, etc.). És interessant assenyalar que aquest tipus de figures, juntament amb les del bestiar, es van convertir en els elements més populars de les processons del Corpus, de manera que fins i tot l'Església es va mostrar recelosa i cada vegada els obligarà a separar-se més del seguici processional, considerant que la seva presència "distreia" els fidels de la veritable finalitat de la processó, que havia de ser l'adoració de la custòdia amb la Sagrada Forma.³

Una de les parelles de gegants més conegudes de Catalunya són els gegants del Pi, pertanyents a la parròquia homònima de la ciutat de Barcelona. La seva primera referència se situa el 1601, any en què van participar en la processó celebrada per la canonització de Sant Ramon de Penyafort a Barcelona. Els actuals gegants del Pi, que serien figures de principis del segle XIX, han estat atribuïts a l'escultor Ramon Amadeu, que va realitzar altres obres per a l'església del Pi com l'escultura de Sant Josep Oriol o el grup escultòric de la Mare de Déu dels Desemparats. Val a dir que també s'atribueixen a la mà de Ramon Amadeu



Figura 2. Gegants Indis de Reus. Font: wikicommons.

² DURAN I SANPERE 1943: 54.

³ Sobre el Corpus a Catalunya: DURAN I SANPERE 1943, CARBÓ 2012 i FREIXES 2023.

els gegants antics d'Olot —de principis del segle XIX—, mentre que els “nous” són obra de finals del segle XIX i van ser realitzats per l'escultor modernista Miquel Blay.

Altres gegants destacables van ser els construïts el 1802 a Reus, d'autoria desconeguda (Fig. 2), que pretenien representar les quatre parts del món, destacant encara avui especialment els representants del continent americà, amb vistosos plomalls de colors. D'altra banda, una mica anterior seria el gegantó negre de Valls, atribuït a l'habilitat de l'escultor Lluís Bonifàs.

En definitiva, els gegants i el bestiar són alguns dels elements més apreciats com a part de la cultura festiva a Catalunya, però el seu significat ha anat evolucionant, separant-se cada vegada més de la seva funció primitiva relacionada amb el seu caràcter processional. Aquesta situació ha provocat un gran desconeixement entre la població sobre quina era la funció original d'aquests elements i, avui dia, una festa tradicional com la Patum de Berga, declarada Patrimoni Immaterial per la UNESCO, no es relaciona amb la celebració del Corpus -fa anys que se'n suprimí fins i tot la processó-, quan la seva celebració és intrínseca i indissociable de la festivitat religiosa.

De tota manera, també cal assenyalar que en els darrers anys, precisament a causa d'un major interès en la recuperació de festes tradicionals i a l'assimilació de la festa com a patrimoni immaterial, s'ha fet un esforç per recuperar alguns aspectes protocol·laris, com la dansa de l'àguila a l'interior dels temples i fins i tot la recuperació d'algunes d'aquestes figures l'ús de les quals s'havia perdut, o fins i tot la creació d'“àguiles” (o dracs, mulasses, víbries o altres animals fantasiosos del bestiar) ex novo.

MISTERIS DE SETMANA SANTA A CATALUNYA: EVOLUCIONS I DESPLAÇAMENTS

L'escultura religiosa ambulant durant la Setmana Santa (els coneguts tradicionalment com a “passos” o, més concretament “misteris” en el context català) ha estat un tema poc estudiat al nostre país degut a motius diversos, que pivoten entre el desconeixement, els pocs exemplars conservats (sempre l'ensulsiada patrimonial de la Guerra Civil com a explicació ineludible) i el poc arrelament sociològic des de la perspectiva contemporània, que ha relacionat aquest tipus d'escultura amb altres nuclis de la geografia peninsular, com Castella o Andalusia.

Entre els grans artistes catalans del segle XVII, tenim documentat Agustí Pujol II a Reus com a artífex del misteri del



Figura 3. Misteri de la Soledat a Valls, obra de Lluís Bonifàs. Fotografia de l'autora

Davallament,⁴ propietat de la Pia Germandat de Sant Isidre i Santa Llúcia dels Pagesos. A la mateixa ciutat es conserva també un altre misteri a l'Oració a l'Hort, atribuït en aquest cas a Pere Costa, mentre que durant el segle XVIII tenim a Lluís Bonifàs, que realitzarà almenys dos misteris -el Davallament de la Creu (Fig. 3) el 1766 i la Soledat el 1775- per a la seva població de Valls.⁵ Així mateix, entre les imatges antigues que es conservaven a la processó de Tarragona abans de 1936, hi havia també un Ecce Homo (1804) de Salvador Gurri, mentre que també a inicis del segle XIX trobem a Barcelona el misteri de la Santa Espina, del gremi dels Velers i realitzat per l'escultor Ramon Amadeu -avui parcialment conservat a la casa del gremi de la Seda,⁶ mentre que una altra gran institució gremial com els Revenedors encomanaven també un misteri propi, dedicat al Sant Enterrament, a l'escultor Damià Campeny, que s'havia format a Itàlia dins d'un esperit neoclàssic, però que cercava oportunitats a la ciutat de Barcelona.⁷ (Fig. 4)

La qüestió és que quan moltes confraries, germandats o paròquies es van veure en la situació d'haver de realitzar nous misteris de Setmana Santa després de la Guerra, a conseqüència de la destrucció dels anteriors, l'estil d'aquests nous

4 BOSCH 2009: 168-170.

5 <http://sjoan.valls.arquebisbattarragona.cat/cat/confraries/> [consulta: 10 de febrer de 2026].

6 YEGUAS 2012: 32.

7 <https://basilicadelpi.cat/ca/el-misteri-processional-dels-revenedors/> [consulta: 1 de febrer de 2026]



Figura 4. Misteri de l'Enterrament de Crist, obra de Damià Campeny per al gremi de Revenedors de Barcelona. Fotografia de l'autora

grups escultòrics no diferirà, en la majoria dels casos, de les línies tradicionals, moltes vegades d'inspiració neo-barroca, que esdevindrà la tendència triomfant.

Un exemple del gust per la "barroquització" de les imatges el tenim en el cas de la processó de Tarragona, quan després de 1939 es va encarregar una nova talla de la Mare de Déu de la Soledat a l'escultor Josep Maria Camps i Arnau. Es tractava d'una figura molt austera, de línies simples i estilitzades, que va desfilar per primera vegada a la Setmana Santa de 1941. Vint anys més tard, però, la junta directiva de la Congregació de senyores (la secció femenina de la corporació) va proposar la confecció d'un mantell per enriquir la imatge, que es va estrenar el 1962 i que li va donar un aspecte més proper a les marededeus barroques d'estètica andalusina.⁸

Precisament i durant els primers anys del franquisme, les ciutats metropolitanes properes a Barcelona van viure una gran onada migratòria procedent d'altres regions espanyoles com Andalusia, Múrcia o Extremadura. En ocasions, aquesta població s'instal·lava en barris de nova creació, fet

que afavoria un fort sentiment de "comunitat" que va arribar fins i tot a l'àmbit religiós, afavorint la creació de confraries que recordaven les de la seva terra natal i encarregant imatges que també recordessin les existents, sobretot, en les grans processons andaluses.

Però també fou a partir de la dècada de 1960 que Catalunya rebrà una forta influència del Concili Vaticà II (1962–1965), potser pel caràcter industrial, més urbà i progressista de Barcelona i la seva àrea metropolitana, afí a la necessitat de modernitzar l'Església. És per això que els sacerdots joves van començar a considerar que les processons de Setmana Santa formaven part del passat, una consideració que de vegades entrava en conflicte i contradicció amb els mateixos fidels, especialment en les comunitats que havien arribat del sud d'Espanya i de regions com Andalusia, Múrcia o Extremadura, que eren persones majoritàriament creients i per a les quals l'expressió de la religiositat popular constituïa un vincle emocional amb la terra que havien deixat enrere. En qualsevol cas, l'ambient desfavorable de l'Església com a institució va propiciar que algunes confraries s'extingissin, guardant les seves imatges en magatzems per no tornar-les a utilitzar.

Va ser el cas de l'extinta confraria de Jesús Nazareno a Badalona, que va deixar el seu patrimoni a la parròquia de la ciutat, la qual el va acabar cedint a una altra entitat, la Congregació dels Dolors, popularment coneguda com els servites. Aquests es van fer càrrec inicialment de dues figures de talla, mutilades de cames i braços i en un estat de conservació molt precari, que procedien probablement d'un pas dedicat a la Santa Cena que la confraria de Jesús Nazareno hauria comprat als anys cinquanta a la confraria California de Cartagena, a través de contactes amb familiars residents a Múrcia.⁹

La sorpresa es va produir quan, fa uns vint anys, els servites de Badalona van rebre una trucada d'Andrés Hernández Martínez, membre de la confraria California de Cartagena, que va afirmar que aquelles imatges havien estat atribuïdes a Francisco Salzillo, i que quan es va produir la seva venda de Cartagena a Badalona, als anys cinquanta, es desconeixia aquesta atribució. L'any 2001, i com a iniciativa de la Congregació dels Dolors de Badalona, les dues imatges processionals van ingressar a l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya (ESCRBCC) per a la seva restauració. De l'estudi realitzat es va concloure que eren imatges susceptibles de ser atribuïdes a l'entorn del cèlebre

⁸ Informació extreta dels textos de Daniel Paldejà Blay per al blog sobre la Setmana Santa a Tarragona: <http://setmanasantatgn.blogspot.com/p/imatges-i-passos.html> [data de consulta: 15 de gener de 2026].

⁹ ACEDO 2020.

escultor murcià Francisco Salzillo, tot i que fins al moment no s'ha pogut determinar amb claredat, podent ser obra del seu deixeble Antonio Riudavest.¹⁰

En qualsevol cas, es tracta d'un exemple de comerç de "segona mà" que no era estrany entre confraries que, venent misteris antics, volien adquirir-ne de nous que els satisfessin més. Alhora, els qui n'adquirien un de segona mà ho feien sovint per motius econòmics: en el cas de la confraria de Jesús Nazareno de Badalona, es tractava d'una comunitat d'origen migrant, humil i obrera, que en aquell moment (anys cinquanta, amb la postguerra encara molt recent) no es podia permetre l'encàrrec d'una obra nova a un imatge especialitzat, a més de prioritzar les facilitats de contacte amb Múrcia, la seva regió d'origen.

Aquesta situació precària de les primeres confraries creades per migrants contrastarà amb els encàrrecs sumptuosos de les confraries creades a partir dels anys vuitanta del segle XX, quan aquestes comunitats ja estaven més arrelades i econòmicament consolidades. Això els permetrà sumar esforços per no escatimar despeses a l'hora de fer que "la seva" Mare de Déu o "el seu" Crist siguin les figures més belles de la processó. Amb tot això, resulta evident que en algunes grans ciutats metropolitanes les actuals processons de Setmana Santa són fruit d'un mestissatge les tradicions autòctones catalanes i les importades especialment del sud d'Espanya.

Precisament Badalona constitueix avui un exemple patrimonialment interessant en el cas de la Processó del Silenci que sota l'impuls de la Congregació dels Dolors o els servites, ha preservat patrimonialment el valor de ser considerada una de les processons més antigues de Catalunya, avui agrupada sota el paraigua de l'associació "Amics de la Processó", destinada a poder sufragar la realització d'aquesta cada Dijous Sant. Així mateix, també hi participen passos o misteris procedents de les diferents parròquies de la ciutat i també les diverses germandats d'origen andalús com la Germandat del Santíssim Crist Redemptor i Nostra Senyora de la Soledat de Llefià, el "Rincón del Arte y de la Música de Andalucía y Cataluña" de Bufalà o el Centre Cultural Rociero de Nuestra Señora de la Esperanza de Badalona.

Un altre cas molt singular "d'importació" meridional i que congrega un dels nombres més grans de devots i curiosos a Catalunya és la processó de l'anomenada Confraria 15+1 de l'Hospitalet de Llobregat, ciutat annexa a Barcelona i la segona més gran de Catalunya. Aquesta entitat té l'origen l'any 1977, quan un grup de quinze andalusos residents a la

ciutat estaven en un bar veient a la televisió les processons de la Setmana Santa sevillana. Embargats per l'emoció, un impuls els va fer aixecar de les cadires i agafant quatre ampolles de cervesa a manera de canelobres, les van situar sobre una taula folrada amb unes estovalles al costat d'una estampa de la verge i amb devoció la van hissar, com s'hi hissa un pas de Setmana Santa. Acte seguit, van sortir al carrer on van observar com alguns ciutadans es deixaven anar a cantar "saetas" al seu pas mentre altres ploraven d'emoció i enyorança. És per això que la denominació de 15+1 procedeix de les quinze persones que van aixecar la taula en aquell moment, mentre que l'1 simbolitza el poble de l'Hospitalet, la ciutat que els va acollir. Com al principi la seva creació no va ser ben vista pel rector, es van constituir com una associació laica, convertint també la seva processó en una processó laica, que en realitat és l'única a tot l'estat espanyol. Com a processó laica es caracteritza per no comptar amb la presència de l'església, i és presidida per responsables de l'ajuntament, en representació de la ciutat. Els seus estatuts no són eclesiàstics i sumen més de 700 socis, que assumeixen la condició laica de l'entitat. Així mateix, les imatges no estan custodiades ni vinculades a cap església, la processó no l'encapçala cap sacerdot i peregrinen fins a un hospital, en lloc de fer-ho a una església.¹¹



Figura 5. Imatge de la Verge de l'Esperança de la Germandat de Jesús Natzaré i Nostra Senyora de l'Esperança de Mataró, obra de l'imatger Martín Richarte. Font: wikicommons.

10 QUILES; ROCABAYERA 2003: 65-67.

11 PUENTE 2017: 290-299.

L'artífex dels nou passos o misteris de la confraria 15+1 que surten en processó és l'escultor Martín Richarte, amb taller a Cornellà, que també serà l'autor d'altres imatges les de les confraries de Jesús Nazareno i la Esperanza de Mataró (Fig.5), creades a partir de 1986, quan es van recuperar les processons a Mataró després d'haver estat suspeses el 1971¹². Richarte va néixer a Jerez de la Frontera el 1941 i va estudiar Belles Arts a Sevilla, emigrant a Catalunya l'any 1968. En una entrevista publicada a La Vanguardia el 12 d'abril de 2006, ell mateix explica que no li va ser difícil aconseguir feina, perquè quan va arribar a Catalunya aquí hi havia pocs escultors especialitzats en art religiós, segurament conseqüència en part dels efectes de l'esmentat Vaticà II. També explica, a propòsit de "l'efectivitat" de les imatges, que:

Es muy bonito todo lo que conlleva la Semana Santa. Y en estas obras es importante la vocación de la profesión, que te da la sensibilidad a la hora de hacerla. No tanto la fe. Pero sí saber lo que quiere la gente. Un año, una mujer, en el paso del Cristo Crucificado de l'Hospitalet vino y me besó las manos. Me dijo que gracias a mí se había curado su hija después de haber superado una operación a corazón abierto. Porque ella se lo había pedido al Cristo y Él se lo había concedido. Y yo había hecho al Cristo.¹³

D'altra banda, i en el cas de la ciutat de Mataró, cal assenyalar que les germandats o confraries autòctones -recuperades també a partir del 1986 però que ja existien als anys quaranta o cinquanta- com la de l'Oració de l'Hort (1944), la de la Coronació d'Espines (1949), formada per antics alumnes del col·legi dels Maristes o la confraria salesiana de la Verònica (1952), encarreguen les seves obres a imatgers catalans que durant la postguerra estaven actius, com Martí Casals en el primer cas, Lluís Sabadell o el Taller dels Salesians al tercer. De tota manera, també hi ha germandats creades a finals dels anys vuitanta com la del Sant Sepulcre o la del Crist de l'Agonia que encarregaran les seves imatges a la factoria de "L'art cristià" d'Olot.

És en aquest punt on és preceptiu assenyalar que a Catalunya persisteix una indústria d'imatgeria religiosa amb més d'un segle d'història, originada a Olot al segle XIX i que me-

reixeria ser objecte d'un estudi aprofundit. L'única empresa olotina que perdura de les dedicades a la producció d'imatges és la que fou creada en origen pels germans Joaquim i Marià Vayreda, que juntament amb el també pintor Josep Berga formaran la societat anomenada "Vayreda, Berga y Cía", que més endavant es dirà "El Arte Cristiano", influïts pel model religiós francès de Saint-Sulpice i que promovia una iconografia clara, occidental i accessible.

La fàbrica es va fundar el 1880 i va arribar a tenir fins a 20 tallers associats. Actualment les seves imatges estan fetes en pasta de cartró i es caracteritzen per ser lleugeres i assequibles, alhora que es pinten manualment i es basen en models originals d'escultors del segle XIX i XX, de manera que tot i que estem parlant d'una producció seriada, se'n reivindica el seu caràcter artesanal.¹⁴

Finalment, som conscients que l'extensió de l'article no ens permet abordar les particularitats de la Setmana Santa en altres indrets de Catalunya, per una banda interessants casos que conjuguen pervivència de la tradició amb intensa recuperació patrimonial, com les processons que emanen de les congregacions dels Dolors de Vic i Mataró, o el desplegament (amb un fort component escenogràfic) dels "manaies" a Girona, presents a la ciutat des del segle XVIII i formats com a mànupul des de 1940; d'altra banda, els exemples en zones més rurals, on s'han conservat expressions genuïnes i antigues de la processó de Setmana Santa, com el "Desclavament" del Crist de braços articulats a la Granadella o els singulars "armats" en la processó d'Esterri d'Àneu, per citar només dos exemples. Així mateix, pel que fa a les manifestacions més conegudes com l'anomenada "Dansa de la Mort" a Verges, cal assenyalar que la seva representació s'ha "espectacularitzat" per l'afluència del turisme, però que per als fidels locals, la "Dansa" no deixa de ser una part més de la processó, que és l'acte litúrgic veritablement important per a la població.¹⁵

14 Tot i que la seva especialització i objecte de major demanda són les escultures individuals corresponents a imatges del santoral o les figures de pessebre, en el catàleg que ofereixen a la seva pàgina web també s'hi inclouen els misteris de Setmana Santa, oferint diferents versions del Calvari, la Caiguda de Jesús, el Sant Sopar, Crist a la columna, Coronació d'espines, Crist de la Humilitat i la Paciència, Crist jacent al sepulcre, el Dubte de Sant Tomàs, Ecce Homo, Flagel·lació, el Bes de Jodes, Jesús amb el Cirineu, la Verònica, Jesús entrant a Jerusalem, Jesús Natzarè amb la creu, l'Encontre de Jesús amb la seva mare, Jesús Natzarè del Gran Poder, Jesús pregant a l'hort i Jesús ressuscitat. A part de la informació extreta de la seva pàgina web: , les notícies sobre la imatgeria olotina procedeixen de FERRÉS 2006 i MURLÀ 2012.

15 Això ens duria a considerar si existeix conflicte entre patrimoni festiu i turisme, en el sentit que un exemple interessant des del punt de vista patrimonial com el de la Granadella no ha estat "turistitzat", mentre que el cas de Verges sí que ho ha estat, en part a causa de la seva situació geogràfica, propera a un dels grans epicentres del turisme a Catalunya, com és la Costa Brava.

12 La Setmana Santa de 2026 ha estat notícia a Mataró per la controversia que ha generat que en les processons protagonitzades per aquestes germandats andaluses hi sonés fins a tres vegades l'himne d'Espanya, altrament conegut com la "Marcha Real". Tot plegat no deixa d'evidenciar que el conflicte és, sovint, inherent a qualsevol festa o celebració, però també com aquest tipus de manifestacions poden ser enteses en un sentit identitari (i la identitat sovint apareix "per oposició") ni que tingui la fe, en teoria, com a vehicle.

13 MONTILLA 2006 [consulta: 21 de març de 2026].

Així i tot, un altre cas remarcable pel que suposa la voluntat de recuperar una processó antiga i d'especial significació a Barcelona és el de l'Arxiconfraria de la Sang, a l'església de Santa Maria del Pi, que d'uns anys ençà ha recuperat el Via Crucis de Dijous Sant amb un rigor històric, escènic i ritual que esdevé tot un acte de resistència veïnal contra els inevitables processos de gentrificació que pateix un barri com Ciutat Vella. A més, la recuperació d'una processó com la de la Sang permet reviure la memòria de les processons antigues barcelonines de Setmana Santa -menys estudiades que les de Corpus- i de les que no tan sols se'n conserven pocs exemples d'imatgeria, sinó que mostres com el rotlle pintat de disset metres de llargada on es representa la *Processó dels Dolors de Diumenge de Rams de l'arxiconfraria de la Mare de Déu dels Dolors del convent del Bonsuccés de Barcelona*, estudiat recentment per Francesc Miralpeix, n'esdevé un testimoni d'excepció.¹⁶

En definitiva, el debat entre patrimoni, devoció, autenticitat i comunitat segueix plenament vigent i estem en condicions d'afirmar que es tracta d'un tema que cada vegada desperta més interès entre l'estudiantat que vol iniciar-se en la recerca, tal com ho demostra la creixent demanda de dedicar treballs de final de grau o treballs de final de màster a temàtiques vinculades amb el patrimoni festiu. Fins i tot la tesi defensada l'any 2022 per Daniel Vilarrubias al Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, amb el títol d'*El ball de la Patera d'Igualada: un entre-mès de Moros i Cristians del Corpus a la Festa Major* o bé el treball de Final de Màster de Marina Puente, intítulat *La Semana Santa en Terrassa. Un recorrido histórico, artístico y social* i defensat a la Universidad de Sevilla, posen de manifest la presència creixent de la recerca sobre patrimoni immaterial i altres tipus de manifestacions artístiques, en part com a desafiament necessari dirigit al qüestionament del "cànon" de la disciplina, en una societat i un context cultural permanentment canviants.

¹⁶MIRALPEIX 2026 (en premsa)

CONSERVAR I RESTAURAR: LA TASCA DEL CENTRE DE RESTAURACIÓ DE BÉNS MOBLES DE CATALUNYA (CRBMC)

Pep Paret Pey

Coordinador de pintura i escultura sobre
fusta del Centre de Restauració de Béns
Mobles de Catalunya (CRBMC)

MISSIÓ DEL CRBMC

El Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC) és la institució pública catalana que té com a missió definir, dirigir, supervisar i executar les polítiques de protecció, conservació, recerca i restauració del patrimoni cultural moble i dels elements decoratius que formen part del patrimoni immoble (pintures murals, esgrafiats, portaldes, mosaics, escultura en pedra, etc.) de Catalunya.

Va ser creat pel nou Govern de la Generalitat, l'any 1981. Des d'aquest any fins a finals de l'any 2002, el Centre estava situat al claustre del monestir de Sant Cugat del Vallès.

El 19 de maig 2003, a Valldoreix, EMD (entitat municipal descentralitzada) del mateix Sant Cugat del Vallès, es va inaugurar la seu actual del CRBMC, un edifici de nova planta, de 4.000 m². En el disseny es va tenir molt en compte la seva funcionalitat, l'especificitat de les tasques i les actuacions relatives a la conservació-restauració del patrimoni cultural (Fig. 1).

Els valors del CRBMC, en relació amb la seva missió, són principalment quatre:

- Excel·lència: el Centre treballa amb professionals experts especialitzats per garantir la màxima qualitat tant dels estudis materials i tècnics com de les intervencions.

- Rigor professional: els criteris d'intervenció del Centre s'adeqüen als criteris internacionals (ECCO, ICOM...) que garanteixin l'aplicació de la conservació preventiva, la mínima intervenció entesa com a preservació de la integritat històrica i estructural de l'obra, i l'ús de tècniques i materials estables i reversibles.



Figura 1. Vista aèria del CRBMC. Fotografia CRBMC

- Interdisciplinarietat: la col·laboració amb altres disciplines (com la química, la física, la geologia, la biologia i la història de l'art, entre altres) és un principi rector del Centre, fonamental en les intervencions sobre el patrimoni.

- Cooperació amb el territori: el CRBMC desplega les seves funcions a tot el territori català, en els termes previstos per la llei i d'acord amb la missió que té encomanada, preservant l'equilibri territorial i tenint en compte les institucions que conserven i difonen el patrimoni cultural en el conjunt del país.

La quantitat d'intervencions i l'equilibri territorial no han d'anar en detriment de la qualitat de les intervencions ni de la urgència de les intervencions en cas de risc de pèrdua patrimonial.

OBJECTIUS DEL CRBMC

El Centre té els objectius següents:

- Conèixer i vetllar pel bon estat de conservació dels béns culturals d'interès nacional (BCIN) i dels béns catalogats, fer una avaluació periòdica de l'estat de conservació dels béns intervinguts amb anterioritat i dissenyar i establir els plans d'actuació i els criteris de priorització de les actuacions.

- Promoure la qualitat i el rigor en les intervencions de conservació-restauració del patrimoni cultural moble i dels elements decoratius que formen part del patrimoni immoble de Catalunya.

- Impulsar la innovació i la recerca en conservació-restauració, a base de fomentar els estudis interdisciplinaris amb altres centres especialitzats en la investigació d'àmbit patrimonial, així com els avenços en tecnologia i en la pràctica de les actuacions de conservació-restauració.

- Assessorar sobre conservació preventiva i conservació-restauració i oferir tots els serveis científicotècnics del Centre (cambra d'anòxia, fotografia científica, raigs X, laboratori d'anàlisi fisicoquímiques, etc.) als professionals de la conservació-restauració i a la resta d'investigadors del patrimoni, historiadors de l'art i conservadors de col·leccions, tant de l'àmbit públic com del privat, sempre que vagin acompanyats d'un projecte d'estudi previ o d'intervenció fet per un professional amb titulació reglada.

- Preservar, facilitar i oferir l'accés al fons documental tècnic i fotogràfic relatiu al patrimoni cultural de Catalunya que s'ha intervingut. El Centre disposa d'un extens arxiu fotogràfic del patrimoni moble català.

- Promoure el coneixement de la disciplina a través de l'organització de cursos, seminaris i tallers per a professionals, i mitjançant els programes de beques i d'alumnat en pràctiques amb les universitats i amb l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya.

- Donar a conèixer la importància i els valors de la conservació-restauració dels béns culturals dins la comunitat, mitjançant el desenvolupament de programes educatius adreçats a estudiants, visites guiades i la difusió de les actuacions més rellevants entre els diferents públics: web, xarxes socials, butlletí digital, catàlegs, etc.

- Contribuir a donar valor a la feina dels professionals de la conservació-restauració i col·laborar amb els centres de formació especialitzats.

ESPECIALITATS

Les principals disciplines històriques que el CRBMC treballa des dels seus inicis són la pintura sobre tela, la pintura mural, l'arqueologia, i la pintura i escultura sobre fusta (Fig. 2). A aquestes disciplines s'han d'afegir, actualment, la conservació preventiva; l'especialitat de paper, document, obra gràfica i fotografia; la pintura i escultura sobre pedra; els jaciments arqueològics i l'art contemporani. Totes aquestes disciplines compten amb un tècnic coordinador d'especialitat. Aquestes especialitats coordinen, al seu torn, altres disciplines: material tèxtil, orfebreria, moble, patrimoni industrial i béns científicotècnics, material etnològic, etc., les obres de les quals s'avaluen i es coordinen. Les intervencions, però, les porten a terme professionals i empreses especialitzades externs.



Figura 2. Vista de l'interior del taller-laboratori de material orgànic. Fotografia CRBMC

DESTINATARIS

Les obres que s'intervenien en el CRBMC provenen principalment del patrimoni públic: béns propis de la Generalitat, d'ens locals, de museus i de jaciments arqueològics d'arreu de Catalunya.

El Centre també actua sobre patrimoni privat, com és el cas dels béns eclesiàstics. En el cas de béns artístics de particulars, el CRBMC només intervé si tenen la consideració de Béns Culturals d'Interès Nacional (BCIN), Béns Culturals d'Interès Local (BCIL) o béns catalogats, d'acord amb la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català. I novament, aixoplugat per un projecte d'intervenció que ha de ser fet per una persona professional amb titulació reglada, amb experiència provada i amb capacitació en el camp específic de la conservació-restauració.

Conjuntament amb aquestes intervencions de conservació-restauració, des de les diferents àrees, el CRBMC avalua l'estat de conservació d'obres o conjunts patrimonials, elabora i supervisa projectes d'assessorament científicotècnics per a professionals i entitats diverses, controla i tutela l'especialització de futurs professionals (alumnes en pràctiques i becaris) i col·labora en projectes d'investigació sobre aspectes patrimonials, amb diferents grups de recerca universitaris.

Tots els propietaris, públics i privats, a més a més, es poden acollir a les subvencions, que el Departament de Cultura convoca anualment, per a la conservació-restauració —entesa com a conservació preventiva, conservació curativa i restauració— de béns culturals mobles i dels elements arqueològics i artístics integrats en el patrimoni immoble que formen part del patrimoni cultural català. Si els béns són propietat de persones físiques, han de tenir la consideració de Béns Culturals d'Interès Nacional (BCIN), Béns Culturals d'Interès Local (BCIL) o béns catalogats, d'acord amb la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català.

El projecte que es presenta a subvenció l'ha de fer una persona professional amb titulació reglada, amb experiència provada i amb capacitació en el camp específic de la conservació-restauració.

SERVEIS

El Centre ofereix serveis científics i tècnics (cambra d'anòxia, fotografia científica, raigs X, laboratori d'anàlisi fisicoquímiques, etc.) a les institucions, investigadors, historiadors de l'art, conservadors de col·leccions, professionals de la conservació-restauració i públic interessat, a uns preus que estableix el Departament de Cultura i que es poden consultar a la seva pàgina web. Aquests serveis s'ofereixen sempre dins d'un projecte d'estudi o d'intervenció fet per un professional amb titulació reglada. Són els següents:

- Cambra d'anòxia:

El Centre disposa d'una cambra d'anòxia per desinsectar els béns, prèviament a qualsevol tractament o analítica.

La desinsectació per anòxia es va començar a utilitzar a principis dels anys noranta al Getty Conservation Institute, com a tractament curatiu, ecològic, econòmic, no tòxic i sense perill per als objectes.

Les atmosferes transformades amb un contingut baix d'oxigen s'aconsegueixen quan se substitueix l'oxigen per un gas inactiu, en aquest cas el nitrogen, present en l'aire que respirem; per això, aquestes sales són respectuoses amb el medi ambient i amb el patrimoni.

Amb aquest sistema s'aconsegueix l'eliminació dels insectes en totes les seves fases biològiques (ou, larva, nimfa i adult) i fins i tot un cert decreixement de l'activitat d'alguns microorganismes (fongs i bacteris). Els gasos inerts no produeixen alteracions físiques ni químiques en les obres d'art.

- Laboratori d'anàlisi fisicoquímiques (Fig. 3):

És un laboratori de proximitat per als conservadors-restauradors, que du a terme anàlisis destinades a donar resposta a qüestions diverses que plantegen les intervencions: determinar la naturalesa dels materials constitutius de les obres d'art; caracteritzar productes afegits en intervencions anteriors; caracteritzar productes d'alteració i/o d'envelliment; estudiar la interacció entre l'obra i els nous materials incorporats durant els diferents processos de restauració, etc.

Per a això disposa d'equips instrumentals de microscòpia òptica, microscòpia electrònica SEM, espectroscòpia FTIR, cromatografia de gasos o GC-MS i colorímetre, i treballa en col·laboració amb grups de recerca universitaris, especialitzats en l'anàlisi de materials patrimonials.



Figura 3. Laboratori científicotècnic. Fotografia CRBMC



Figura 4. Laboratori fotogràfic.

- Àrea de Fotografia, Fotografia científica i Radiografia (Fig. 4):

Per una banda, s'hi documenten fotogràficament les diverses etapes del procés de conservació-restauració dels béns intervinguts, ja sigui al mateix Centre o *in situ*.

Per l'altra, es duen a terme diverses tècniques d'examen de les obres. Per fer-ho, s'utilitzen diversos sistemes d'il·luminació aplicats a la fotografia (llum difusa, llum rasant, transil·luminació, etc.), així com tècniques fotogràfiques basades en diferents radiacions (IR i UV) que, juntament amb la radiografia, formen un ampli ventall de possibilitats per conèixer materialment l'obra.

El Centre disposa d'una instal·lació radiogràfica per fer l'examen i l'estudi dels béns culturals amb RX. La instal·lació es completa amb una sala de revelatge amb processadora automàtica, un negatoscopi mural per a una visió més completa de les radiografies analògiques i un escàner de RX per a la digitalització de les plaques (Fig. 5).

- Àrea de Documentació, Difusió i Arxiu Fotogràfic:

En aquesta àrea s'identifiquen les obres, es documenten, es registren i s'arxiva tota la informació generada durant les intervencions de conservació-restauració dels béns culturals. D'aquesta manera, es garanteix la perdurabilitat de la documentació.

S'ofereix un servei de consulta als investigadors, així com la reproducció fotogràfica del fons d'obres intervingudes.



Figura 5. Sala de RX.

FORMACIÓ

Periòdicament, el Centre organitza i acull seminaris, conferències, jornades específiques o cicles formatius que possibiliten el reciclatge permanent dels professionals de la conservació-restauració.

Així mateix, atorga anualment beques per a pràctiques de restauració, per especialitats, i acull estudiants en pràctiques.

En un altre àmbit, ofereix la possibilitat als alumnes de cycle superior de primària de tot Catalunya de fer una visita dinamitzada al Centre, en la qual poden conèixer les àrees dedicades a la intervenció de béns culturals, el laboratori i els equipaments científics i tècnics, amb l'objectiu que comprenguin què constitueix el patrimoni cultural i què representa la tasca de conservar-lo.

PUBLICACIONS

El Centre difon les seves activitats a través de diverses publicacions digitals o en paper:

- Butlletí *Rescat*: actualment digital i de freqüència anual, amb un enfocament especialitzat.

- *Catàleg d'activitats*: compendi de les restauracions més importants que s'han fet en un determinat nombre d'anys.

Totes les publicacions es poden consultar al web del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya: www.centredere Restauracio.gencat.cat

COMUNICACIONES

DIBUIXOS INÈDITS DE JOSEPH BERNARD FLAUGIER (1757-1813)

Francesc Agustí Vives
Universitat de Girona

La trajectòria artística del pintor d'origen provençal Joseph Bernard Flaugier (1757-1813) es desenvolupà a la Catalunya del darrer quart del segle XVIII i inicis del segle XIX. Dins d'aquest marc cronològic, i a excepció d'una primera porció d'activitat desenvolupada en terres del Camp de Tarragona, l'entorn habitual de treball de l'artista fou la ciutat de Barcelona. Una ciutat que durant aquest període creixia en nombre d'habitants, extensió i riquesa, empenya per la pujança de les indústries d'indianes i el renovat comerç ultramarí. Un entorn cultural on cohabitaven distintes propostes pictòriques que havien de satisfer els encàrrecs dels clients tradicionals i les demandes dels nous actors socials preeminents, que s'emmirallaven en una estètica transpirinca eminentment francesa.¹

Flaugier va ser contemporani de pintors que desplegaren un llenguatge figuratiu de signe classicista d'acord amb els preceptes acadèmics, com Pere Pau Muntanya (1749-1803), Mariano Illa (1748-1810) o Tomàs Solanes (1760-1809). D'altra banda, cohabitava amb el decorativisme de pinzellada expressiva i reminiscències rococós del prolífic Francesc Pla, el Vigatà (1743-1805). I finalment, va coincidir també amb la darrera etapa d'activitat d'un reconegut deixeble d'Antoni Viladomat (1678-1755) com Manel Tramulles, mort l'any 1791.²

En aquest context de confluència, Flaugier ocupà un lloc destacat com a introductor de nous preceptes estètics

afins al Neoclassicisme. Però la fórmula teoritzada per Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) i materialitzada per pintors com Anton Raphael Mengs (1728-1779) o Jacques Louis David (1748-1825) era només un dels accents, tot i que el més preeminent, que conformaven el llenguatge figuratiu eclèctic del pintor provençal. En l'art de Flaugier ressonaven encara fórmules anteriors, com ara reminiscències de les composicions religioses d'Antoni Viladomat, que va conèixer i admirar, o préstecs de composicions classicistes de la pintura francesa del Grand Siècle.

Amb el pas del temps, l'obra i la figura de Flaugier van esdevenir un referent ineludible per a una nova generació d'artistes formats entorn de l'Escola de Llotja. Pintors que al seu torn ocuparien càrrecs importants a la institució i arribarien a ser les figures més destacades de la pintura barcelonina un cop acabada la guerra del Francès. Personalitats com Salvador Mayol (1775-1834), Bonaventura Planella (1772-1844) i Pau Rigalt (1778-1845), que, formats inicialment sota l'academicisme més rígid de l'Escola de Llotja, endolciren la seva plàstica manllevant fórmules de les composicions del provençal, en especial de les seves obres de tema mitològic o costumista. Aquestes darreres especialment rellevants pel que representen d'introducció de nous temes en la pintura catalana d'inicis de segle XIX.³ El crític d'art Raimon Casellas, recuperador de la figura del pintor i gran col·leccionista dels seus dibuixos, ho expressava d'aquesta manera tan evocadora:

En Flaugier aspirava, al propi temps, al professorat artístich. Al dir dels Rigalt, en aquells temps també va establir, sinó una escola, un cenacle

1 Per conèixer el desenvolupament industrial barceloní en aquestes dècades, vegeu SÁNCHEZ 2013. D'altra banda, un recull de notícies referents a l'influx dels gustos francesos al Principat, o als intercanvis artístics entre França i Catalunya al llarg del segle XVIII i inicis de segle XIX, es pot trobar a FONTBONA 1991, MARTINELL 1934a, MARTINELL 1934b i MIRALPEIX 2012.

2 Un extens estudi dels pintors barcelonins del segle XVIII es pot trobar a ALCOLEA 1959-1960 i ALCOLEA 1961-1962.

3 Els estudis de FONTBONA 1983, QUÍLEZ 1994 i QUÍLEZ 2009 tracten amb detall aquestes personalitats artístiques i l'influx de la figura de Flaugier.

ahont se retia culte fervorós a n'aquella antiguitat romana que agitava les arts d'Europa. Al voltant del mestre francès catalanizat varen reunir-se en Pau Rigalt, en Bonaventura Planella, en Salvador Mayol, junt ab altres joves barcelonins [...].⁴

ESBÓS BIOGRÀFIC

Joseph Bernard Flaugier va néixer a la vila de Martigues (Boques del Roine) el 10 de desembre de 1757 (Fig. 1). Orfe de pare i mare a onze anys, va ser acollit per un oncle matern, el pintor Joseph Blaï (1741-1795), que l'inicià com a aprenent al seu taller. L'assentament familiar d'un altre oncle a Mataró, Pierre Flaugier, així com les noves perspectives formatives i professionals que oferia la ciutat de Barcelona al darrer quart del segle XVIII, van propiciar el trasllat del pintor a Catalunya. A Barcelona, Flaugier va ser un dels primers alumnes matriculats a l'Escola Gratuïta de Dibuix, emparada per la Reial Junta Particular de Comerç i inaugurada el 23 de gener de 1775.⁵



Figura 1. Joseph Bernard Flaugier (1757-1813). *Autoretrat* (1795-1800). Oli sobre tela. ICUB - Museu d'Història de Barcelona. Fotografia del Museu del Barroc de Catalunya.

Durant la dècada de 1780, Flaugier va realitzar encàrrecs a distintes poblacions del Camp de Tarragona (Montblanc, Reus, Poblet i Tarragona). D'entre aquestes obres, destaquen per la seva magnitud i qualitat els cicles decoratius de tema mitològic. Conservem les pintures del sostre del saló noble de la Casa Castellarnau de Tarragona (1784-1786) i coneixem mitjançant fotografies part de les pintures del saló noble de la Casa Miró de Reus (c. 1789-1792). Les grans teles pintades per a la Sagristia Nova de Poblet, encarregades per l'abat Agustín Vázquez Varela (1722-1794), tanquen aquest període tarragoní. Les pintures van ser cremades l'any 1835 i representaven el *Martiri de sant Bernat d'Alzira* i la *Mare de Déu de la Misericòrdia emparant l'orde del Cister* (1789).⁶

La dècada de 1790 i l'arrencada del segle XIX, fins a l'inici de la guerra del Francès (1808-1814), representen els anys més prolífics de l'activitat professional de Flaugier. Retornat a Barcelona, l'estima de l'art del provençal augmentà progressivament, any rere any, empesa pels nombrosos encàrrecs que executà per a comitents particulars o institucions barcelonines. Són obres de distints gèneres i formats que comprenen des de la pintura religiosa de cavallet o el retrat fins a cicles decoratius de tema mitològic o al·legòric. Podem citar, per la seva rellevància, el quadre del *Rapte de sant Ignasi* (1794), per a l'església de Betlem (Fig. 2); els sis quadres del beat Josep Oriol, encarregats pels obrers de Santa Maria del Pi (1795), i la magnífica cúpula pintada al fresc l'any 1801 per a l'antiga església dels Paüls amb la *Glorificació de sant Vicent de Paül i els quatre pares de l'Església* en grisalla de les petxines (Fig. 3). Podem afegir també els retrats de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma encarregats per l'Ajuntament de Barcelona l'any 1802 amb motiu de la celebració del doble casament dels fills dels monarques, i les pintures realitzades per les festes de beatificació de Josep Oriol celebrades a Barcelona el mes de juny de 1807 — *Efigie del beat Josep Oriol* (1807) i el *Miracle de sant Josep Oriol guarint el ferrer Pere Cristóbal* (1807).⁷

L'esclat de la guerra del Francès i l'ocupació ininterrompuda de Barcelona per part dels exèrcits imperials aturà en sec l'activitat artística de la ciutat.⁸ A finals de 1809 els responsables del nou govern intrús nomenaren Flaugier director

⁴ CASELLAS 1910: 3.

⁵ Arxiu RACBASJ, *Llibres de matrícula d'Estudis aplicats, [...] (1775-1896)*, Num.º 1 [...] Libro que da razon de los Discipulos Matriculados en la Escuela Gratuita de Dibujo establecida en la Real Casa Lonja de la Ciudad de Barcelona à espensas de la Real Junta Particular de Comercio de Cataluña [...], 1775-1825 (071), s. p. Per conèixer la història de l'escola, vegeu RUIZ i PABLO 1919 i RUIZ ORTEGA 1999.

⁶ L'estudi més complet sobre la Sagristia Nova de Poblet és a PORTALES 1987.

⁷ El catàleg raonat de Joseph Bernard Flaugier es pot trobar a AGUSTÍ 2022.

⁸ Una síntesi de les principals dades sobre aquest període es pot trobar a FONTBONA - RIERA 1995.



Figura 2. Joseph Bernard Flaugier (1757-1813). *Rapte de Sant Ignasi* (1794). Oli sobre tela. Arxiu Mas, Clixé CB-3978.

de l'Escola de Llotja; fou un nomenament gairebé improdútiu, perquè l'escola restà tancada per manca d'alumnes i la incompareixença del professorat, que s'havia negat a jurar fidelitat al nou monarca. Tanmateix, com a representant al capdavant de l'escola i autoritat acreditada en matèria artística, Flaugier actuà en la supervisió de la requisita de quadres dels convents barcelonins clausurats pel govern intrús, acció destinada a millorar i ampliar la pinacoteca de Llotja.⁹ D'entre les requises, destaca una de les seves últimes adquisicions, el *Cicle de la vida de sant Francesc*, d'Antoni Viladomat, provinent del convent de framenors.

Les obres més rellevants d'aquest període marcat per la guerra han esdevingut avui documents històrics d'excepció. Pintures com el *Retrat del rei Josep I* (1808-1809), pintat a partir d'una làmina francesa i destinat a presidir l'Audiència de Barcelona, és un dels pocs retrats que es conserven d'aquest monarca imposat per Napoleó. La *Batalla de Molins de Rei* (1809), encarregada pel governador militar de Catalunya, el general Joseph Chabran, representa una de les primeres obres pintades al Principat que mostren un episodi concret de la guerra del Francès. El marcat to de burla en la caricaturització de les actituds o vestimentes de les tropes catalanes no afebleix l'impacte d'una pintura que posseeix la força de la immediatesa. Aquesta, juntament amb dues altres petites pintures i un conjunt de dibuixos de la mateixa temàtica, configuren un corpus que situa Flaugier altre cop al capdavant de la introducció de nous temes en el repertori de la pintura catalana d'inicis de segle XIX.¹⁰

⁹ Vegeu LUGAND 2012.

¹⁰ Un repàs exhaustiu dels pintors catalans que tractaren la iconografia de la guerra del Francès es pot trobar a FONTBONA 2010. Pel que fa a Flaugier i la introducció de nous temes en la pintura catalana, vegeu QUÍLEZ 1994.

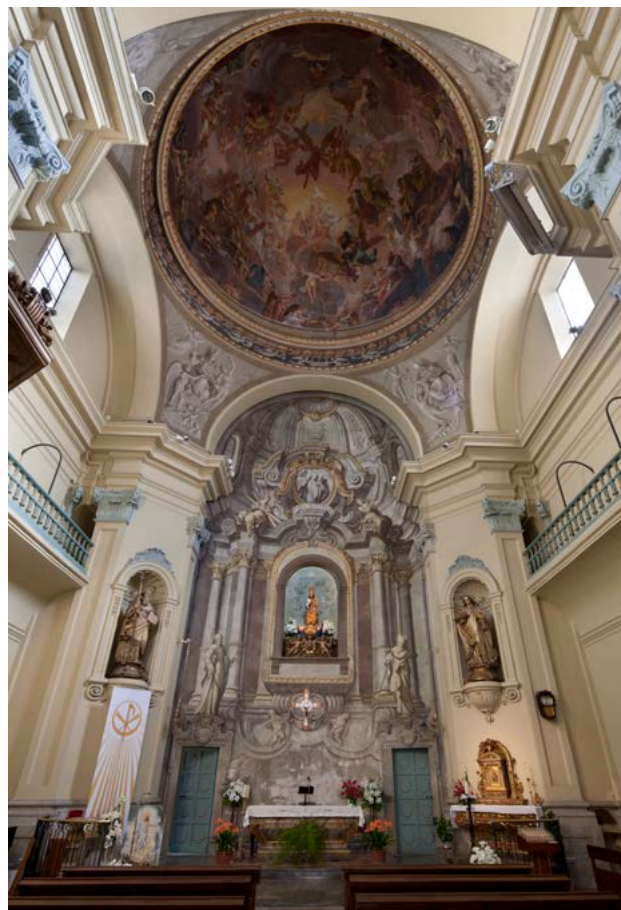


Figura 3. Joseph Bernard Flaugier (1757-1813). *Glorificació de sant Vicent de Paül —cúpula— i quatre pares de l'Església —petxines—* (1801). Pintura al fresc. Parròquia de Sant Pere Nolasc, Barcelona. Inventari del Patrimoni Arquitectònic de Catalunya, Bob Masters.

Flaugier va morir el 2 de gener de 1813 i va ser enterrat al cementiri de l'antic convent de Santa Maria de Jesús extra-murs. Però les tropes franceses van saquejar el cementiri el 19 de setembre d'aquell any i la vídua del pintor, Manuela Flaugier, decidí traslladar el cos del pintor al cementiri del convent dels Josepets de Gràcia. Conservem un testimoni extraordinari de qui oficià l'ofici fúnebre, el felipó Raimundo Ferrer, que consignà l'episodi al seu dietari de l'ocupació napoleònica de Barcelona:

Fue llevado en brazos de seis de sus discípulos, todos los cuales con grandísimo concierto de profesores y aficionados, asistieron a la misa fúnebre en esta iglesia. Por la tarde fue llevado al cementerio de Jesús, en donde fue enterrado a 14 palmos de profundidad (según lo dispuesto por él mismo) aunque creo se le erigirá después algún monumento que recuerde a la posteridad el mérito de tan célebre pintor.¹¹

¹¹ FERRER 1813 ed. 2011: 15-16.

APORTACIONS AL CATÀLEG DE DIBUIXOS

La gènesi de cada nou encàrrec endegat per Flaugier partia d'una metodologia acadèmica basada en la pràctica reiterada del dibuix. El pintor provençal assajava mitjançant els seus dibuixos les múltiples possibilitats de representar distintes figures, gestos i disposicions, fins a assolir la composició que considerava més adient. Una mostra d'aquest procés creatiu és l'excel·lent nombre d'exemplars conservats, cent cinquanta-cinc autògrafs, recollits al catàleg raonat en format de tesi publicat l'any 2022.¹² Un conjunt que representa el mostrari gràfic més nombrós d'un artista actiu a Catalunya al tombant dels segles XVIII i XIX.¹³

Ara podem afegir-hi dues composicions més aparegudes al mercat de l'art el mes de maig de l'any 2023,¹⁴ obres atribuïdes en aquell moment al cercle d'Antoni Viladomat però que l'anàlisi formal d'inspiració *morelliana* reconduïx a l'autoria de Flaugier. L'estudi atent dels dibuixos permet descobrir-hi el conjunt de constants figuratives pròpies de l'art del provençal, reiteracions gràfiques particulars, a manera de petites signatures, que podem esgrimir per defensar la seva autoria. Unes de caràcter tècnic, com els traços fins, curts i cal·ligràfics; altres de caràcter figuratiu que configuren una repetició de models estereotipats de rostres, mans o tipus de personatges com els *putti*, àngels o frares, repetits a l'obra de Flaugier.

Els dos dibuixos van ser realitzats en un mateix full, un a l'anvers fet a tinta i l'altre al revers a llapis, identificats al catàleg de la subhasta com a *Visió de sant Ignasi de Loyola a Manresa* —anvers— i *Escena hagiogràfica no identificada* —revers—. Reblant la identificació iconogràfica del



Figura 4. Joseph Bernard Flaugier (1757-1813). *Sant Ignasi escrivint els Exercicis Espirituals a la Santa Cova inspirat per la Mare de Déu* —anvers—. Tinta sobre paper, 25 x 35,4 cm. Balclis, lot 563.

¹² AGUSTÍ 2022.

¹³ Observacions generals entorn del dibuix català antic es poden trobar a BASSEGODA 1999: 65-72.

¹⁴ Subhastats a Balclis el mes de maig de l'any 2023, lot 563.

primer dibuix —anvers— podem concretar que representa, en realitat, *Sant Ignasi escrivint els Exercicis Espirituals a la Santa Cova inspirat per la Mare de Déu* (Fig. 4), un episodi reproduït en reculls de gravats i cicles pintats dedicats a la vida del sant i que en l'àmbit de l'escultura trobem cisellat al magnífic plafó central del retaule d'alabastre de la Santa Cova (1671-1672) de Joan Grau (1608-1685).¹⁵ El marc de mitja lluna que emmarca el dibuix indica que es tractaria de l'estudi per a la composició d'una lluneta per a una capella; malauradament, però, no conserven ni tenim notícia, fins ara, de cap pintura semblant executada per Flaugier. Podem afegir que la temàtica ignasiana no era estranya al pintor; cal recordar el quadre del *Rapte de sant Ignasi* (1794), que va pintar per a l'església barcelonina de Betlem (Fig. 2), obra no conservada però esmentada pel baró de Maldà al seu dietari i coneguda per una fotografia de l'Arxiu Mas.¹⁶

D'altra banda, la identificació de l'episodi representat al revers presenta més dubtes. Mostra l'esbós d'un grup de figures que fa l'efecte de ser el fragment d'una composició major (Fig. 5). En primer terme trobem un personatge agenollat que vesteix a la manera d'un noble dels segles XVI o XVII —gorgera, camisa i gipó de mànigues coltellades—, i que sembla besar la mà a un personatge preeminent caracteritzat com a frare. En segon terme, dos religiosos més reaccionen amb gest de sorpresa. La manca d'atributs iconogràfics singulars, més enllà de les vestimentes, dificulta la identificació iconogràfica de l'episodi representat. Tanmateix, podem apuntar que l'escena conté semblances amb l'episodi protagonitzat per sant Pere Nolasc i sant Ramon de Penyafort vinculat a la fundació de l'orde de la Mercè, tal com es pot veure en un dels plafons de Joan Roig del *Retaule de la Mare de Déu de la Mercè* (1688) a la capella homònima de la catedral de Barcelona.

Per cloure, podem afegir que l'anvers del full du enganxat a l'extrem esquerre un fragment de paper retallat. El text manuscrit de la nota no sembla ser autògraf de Flaugier; afegit posteriorment, transcriu la popular oració atribuïda a sant Antoni de Pàdua i coneguda popularment com la benedicció de sant Antoni o *Ecce crucem Domini*: «[...] Ecce Crucem domini nostre [Jesus Criste] / fugite partes adverse vici Leo de tribu Juda», oració feta esculpir per Sixt V al basament de l'obelisc de la plaça de Sant Pere (1586).

¹⁵ Vegeu BOSCH 1991.

¹⁶ Francesc Miralpeix localitzà a l'Arxiu Mas una fotografia que mostrava el quadre en un entorn que versemblantment podia ser la sagristia de l'església de Betlem (Arxiu Mas, Clixé CB-3978). L'autor identificà també la pintura amb l'obra esmentada pel baró de Maldà al seu dietari; vegeu MIRALPEIX 2004: 209 i 910-911.

APUNTS SOBRE L'APRENENTATGE DE L'OFICI D'ARGENTER A PERPINYÀ (1560-1660)

Guillem Dalmau

doctorant en Història de l'Art Moderna¹

(UPVD - UdG)

¹ *Els argenters de Perpinyà i la llur producció (1560-1660)*, tesi conduïda sota la codirecció de Julien Lugand (UPVD) i de Francesc Miralpeix (UAB).

Per accedir a l'ofici d'argenter, és necessari un període d'aprenentatge. Aquesta primera etapa és un moment crucial, en el qual el mestre transmet al seu aprenent les tècniques i els seus coneixements sus de l'ofici. Però, més enllà del caràcter fonamental de la transmissió de la pràctica professional, l'aprenentatge és una obligació reglamentària. Els estatuts del gremi dels argenters, pintors i brodadors de Perpinyà imposen des del 1560 que només les persones amb dos anys d'aprenentatge poden passar l'examen de mestratge.¹ Tret d'aquesta norma i de la imposició d'un dret d'entrada per als nous aprenents,² el gremi i els seus estatuts successius no proporcionen cap informació formal sobre la qüestió de l'aprenentatge d'aqueixos menestrals.

L'estudi de l'aprenentatge es recolza sus de les informacions obtingudes principalment a partir de l'anàlisi de trenta-tres contractes d'aprenentatge, establerts entre 1560 i 1660 i conservats a l'Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals.³ Els resultats ens permeten dibuixar el perfil dels

aprenents perpinyanencs i entendre les obligacions compartides entre l'aprenent i el mestre, així com el marc temporal i econòmic en el qual s'inscriu l'aprenentatge.

1. EL PERFIL DELS APRENENTS PERPINYANENCS

Les informacions de caràcter personal proporcionades pels contractes d'aprenentatge permeten definir l'aprenent com a un jove de sexe masculí i d'una edat que oscil·la entre dotze i vint-i-dos anys. D'altra banda, l'anàlisi del llur origen geogràfic o del dels llurs pares dona a entendre que una àmplia majoria d'aquests individus són autòctons: dels trenta-un aprenents,⁴ un terç varen néixer a Perpinyà (onze casos), i quasi un altre terç (deu casos) procedeixen del comtat del Rosselló (plana del Rosselló, Vallespir, Conflent). A més, si afegim el nombre d'aprenents cerdans (sis casos, amb cinc arrelats a Puigcerdà), podem afirmar que el 87% dels aprenents perpinyanencs procedeixen dels comtats nord-catalans, mentre que només quatre són originaris del Principat de Catalunya (Girona, Barcelona, Valls i Tarragona).

Les motivacions que poden portar un jove a esdevenir aprenent poden ser múltiples, però a priori difícilment identificables (voluntat familiar?, desig de l'aprenent?). No obstant, algunes tendències apareixen quan estudiem la persona que tracta amb el mestre argenter.

Dos terços dels contractes (vint-i-tres casos) són establerts per un membre de la família: deu contractes són negociats per la mare, set pel pare, tres per un oncle, dos per un ger-

¹ Aquest termini de dos anys és fixat en el moment de les modificacions estatutàries del 1560 (Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals —ADPO— 112EDT25, fol. 134r) i confirmat en els estatuts del 1583 (ADPO 4E60). Els estatuts posteriors ja no reprenen aquesta informació.

² Aquest dret d'entrada apareix a partir de la reforma estatutària del 1636. Inicialment de 3 lliures el 1636, aquesta contribució passa a 5 lliures quan es publiquen nous estatuts, el 1646 (ADPO 3E/5656, nf; ADPO 112EDT61, fol. 280v-281r).

³ ADPO 3E2/373, fol. 177v-178r; ADPO 3E2/773, fol. 47v-48r; ADPO 3E3/642, fol. 93v-94r; ADPO 3E2/815, fol. 9v-10v; ADPO 3E2/1146, fol. 54v-55v; ADPO 3E2/1244, nf; ADPO 3E1/3990, fol. 123r; ADPO 3E2/1151, fol. 97v; ADPO 3E2/670, nf; ADPO 3E2/1256, fol. 409v-410r; ADPO 3E1/3376, fol. 116v-117r; ADPO 3E2/1335, fol. 114r-v; ADPO 3E1/3547, fol. 193r-194r; ADPO 3E1/6572, fol. 119v-120v; ADPO 3E2/1209, fol. 199v-201r; ADPO 3E2/523, fol. 188v-189r; ADPO 3E2/1210, fol. 369r-370r; ADPO 3E2/1602, fol. 48v-50r; ADPO 3E2/1602, fol. 1r-v; ADPO 3E2/1331, fol. 162-164r; ADPO 3E1/6986, fol. 308r-309v; ADPO 3E1/6126, fol. 96r-v; ADPO 3E1/3035, fol. 81v-82r; ADPO 3E2/1309, fol. 26r; ADPO 3E1/5562; ADPO 3E1/4384, fol. 175r-v; ADPO 3E1/6917, fol. 132r-133r; ADPO 3E1/6983, fol. 482v-484v; ADPO 3E1/4235; ADPO 3E1/6914, fol. 449r-450r; ADPO 3E1/3448, fol. 40v-41v; ADPO 3E1/5572; ADPO 3E1/4263.

⁴ Els trenta-tres contractes d'aprenentatge concerneixen trenta-un joves, ja que dos d'ells signen un segon contracte d'aprenentatge.

mà i un pels dos pares. L'anàlisi d'aquesta documentació demostra que, en majoria, aquests actes s'inscriuen en un context difícil: el de la mort de la figura paterna o dels dos pares de l'aprenent. En efecte, en nou dels deu contractes és la mare de l'aprenent, aleshores viuda, qui és la protagonista. La mort del pare trastorna, doncs, l'equilibri social i econòmic de la família, ja que, amb la seva absència, d'una banda es trenca la possibilitat de formar i transmetre l'ofici familiar al fill i, d'altra banda, la viuda es queda sola per fer front a les necessitats de la família. L'aprenentatge sembla, doncs, constituir una solució que permet, d'una banda, que el fill aprengui un ofici i, d'una altra, que la viuda redueixi les despeses de casa. El cas de la família Carles és, en aquest sentit, significatiu, ja que el 23 de setembre del 1573, Anna Carles, viuda, posa en aprenentatge el seu fill de dotze anys a casa del mestre argenter Joan Pere Pujol; i el mateix dia, la viuda signa un altre contracte per confiar la seua filla, de nou anys, com a criada a casa d'un botiguer de Perpinyà.⁵ Paral·lelament, certs contractes signats per un oncle o un germà poden correspondre a circumstàncies semblants. En efecte, el 24 d'abril del 1656, Joan Augustí Breto posa el seu nebot Josep Reynes, orfe de pares, com a aprenent al taller del mestre orfebre Blasi Mifra.⁶ Tanmateix, aquesta reflexió no es pot generalitzar, com ho demostra el contracte d'aprenentatge d'Esteve Bacera, firmat pel seu oncle l'any 1622, mentre que el seu pare sigui viu.⁷ Únicament el coneixement de les famílies permet entendre una part de les raons que poden conduir a l'aprenentatge d'un jove.

Per al terç restant (deu contractes), és el futur aprenent qui es posa directament sota la tutela d'un mestre argenter. D'aquests actes, set són establerts per menors de vint-i-cinc anys que, en teoria, haurien de ser acompanyats pel llur representant legal. Però la majoria d'aqueixos menors (cinc dels set contractes) van sols a l'oficina notarial. Fins i tot, quatre actes especifiquen que el jove està desproveït de tutor o de curador.⁸ Més enllà de la qüestió de l'estatut jurídic del menor, aquests casos fan emergir el perfil de joves, de quinze a divuit anys, deseparats, per als quals la signatura d'un contracte d'aprenentatge s'assembla a una autèntica oportunitat de futur.

2. LES OBLIGACIONS RESPECTIVES

Darrere la diversitat dels perfils, les obligacions concloses davant del notari són gairebé idèntiques entre un contracte i un altre durant tot el període estudiat. En efecte, en signar el contracte, el mestre es compromet primerament a ensenyar l'ofici.⁹ Malauradament, l'ensenyament impartit no és detallat. Alguns contractes precisen que el mestre ha de transmetre els seus coneixements amb rigor i eloquència,¹⁰ de la millor manera que podrà i sabrà,¹¹ segons la seva habilitat i inspiració divina.¹² D'altres indiquen que la pedagogia de l'ensenyament ha de ser ajustada a les capacitats de l'aprenent,¹³ és a dir, adaptada a l'edat i la maduresa del jove. Malgrat l'absència de precisions sobre el contingut de l'ensenyament, la part de l'estudi del dibuix hi és indiscutible, com ho demostra la passantia dibuixada pel perpinyanenc Bernat Assensi,¹⁴ quan passa el seu mestratge a Barcelona el 1588 (Fig. 1).¹⁵



Figura 1. Dibuix executat per Bernat Assensi el 20 de juny de 1588 (AMB 5D131/15, fol. 222r).

9 «causa disendi officium sive artem argenterii» (ADPO 3E2/1210, fol. 369r-370r).

10 «doceat et erudiat recte et disertum [...] officium argenterii sive auri fabri» (ADPO 3E1/3376, fol. 116v-117r).

11 «li amostra lo dit offici de argenter de la millor manera podra y sabra» (ADPO 3E1/4384, fol. 175r-v).

12 «segons la capacitat de son ingeni y segons Deu li inspirara» (ADPO 3E1/4263).

13 «conve y promet de amostar al dit Rafael Clos son art y officio de argenter [...] segons la capacitat de dit Rafael Clos» (ADPO 3E2/670, nf).

14 Bernat Assensi és aprenent del mestre perpinyanenc Antoni Jordà durant els anys 1573-1576 (ADPO 3E2/1146, fol. 54v-55v).

15 Arxiu Municipal de Barcelona 5D131/15, Llibre de Passanties, vol. 2, 1532-1629, fol. 222r.

5 ADPO 3E2/1244, nf.

6 ADPO 3E1/4263.

7 ADPO 3E2/1209, fol. 199v-201r; ADPO 3E2/1210, fol. 253r.

8 ADPO 3E2/815, fol. 9v-10v; ADPO 3E1/3990, fol. 123r; ADPO 3E2/1256, fol. 409v-410r; ADPO 3E1/3448, fol. 40v-41v.

Lluny d'estar limitat a tasques subalternes, l'aprenent és un engranatge del taller. La seua formació s'acompanya d'una progressiva ampliació de les tasques que li poden ser confiades, tant en el taller com en els contactes exteriors amb la clientela. Així, Fructus Fernandis, «criat de dit mestre Jaume [Ramos] argenter», va anar el 5 d'abril de 1563 a l'església d'Illa (Rosselló) per tal de treure la relíquia de la Vera Creu abans d'emportar-se la creu al taller del seu mestre perquè hi fos daurada.¹⁶ Aquest exemple demostra la confiança que pot tenir un mestre vers el seu aprenent. Al costat d'aquestes tasques, el jove pot ser associat a d'altres aspectes de l'ofici, com per exemple la signatura d'un contracte d'obra. Així, el 30 de maig de 1646, Antoni Pau Got acompanya el seu mestre Pere Pujol a l'estudi notarial, com a testimoni de la signatura del contracte per dos canelobres de plata per a l'abadia de Sant Martí del Canigó.¹⁷ En altres ocasions, l'aprenent és testimoni d'actes molt més íntims, com el del 6 d'agost de 1628, quan Honorat Sagarró, aprenent del mestre orfebre Lluís Pujol des de feia només tres dies, és testimoni del testament de Lluïsa Pujol, filla il·legítima de l'orfebre.¹⁸

Durant l'aprenentatge, el mestre allotja, alimenta i vesteix el seu aprenent, com ho precisen tots els contractes. Si el jove es posa malalt, es converteix en una càrrega per al mestre, ja que, a més de la pèrdua de mà d'obra, s'hi afegeix el cost de la seua medicació. Per compensar aquestes despeses, els contractes preveuen l'obligació per a l'aprenent de restituir al final del seu aprenentatge dos dies de treball per cada dia d'atur, «com fer es acostumat dins la present vila».¹⁹ Tanmateix, unes noves clàusules es desenvolupen a partir del segon terç del segle XVII a Perpinyà, és a dir, en un període en què el comtat del Rosselló és sotmès, entre 1628 i 1632, a diversos episodis de pesta.²⁰ Des d'aleshores, els contractes autoritzen els aprenents a deixar la casa del mestre per anar a curar-se a casa dels seus pares. Aquestes noves clàusules permeten al mestre d'allunyar tot risc de contagi a casa seva. En conseqüència, la indemnització només té en compte la pèrdua de la jornada laboral, dia per dia.

En contrapartida de la seua formació, l'aprenent es compromet a servir el mestre i la seua família en coses lícites i honestes, és a dir, dins d'un marc legal i moral. Aquí tampoc tenim cap detall de les tasques que li corresponen, sinó l'exemple del contracte d'aprenentatge d'Esteve Bacerà, que prohibeix al seu mestre, l'argenter Pere Lloran, d'enviar-lo a la ribera per netejar la roba, o al forn per fer-hi coure el pa.²¹ Aquestes clàusules, tot revelant el tipus de serveis que un mestre podria reclamar del seu aprenent, pretenen evitar que el jove sigui assimilat a un senzill criat, i que les tasques domèstiques que li incumbeixen no envaïxin massa la seva formació professional.

3. DURADA I COST DE L'APRENTATGE

Pel que fa a la durada de l'aprenentatge, l'estudi dels contractes ha pogut determinar que oscil·la entre dos i sis anys segons l'edat de l'aprenent: com més tard el jove integra l'ofici, més curt és el seu temps de formació. Aquesta fluctuació s'explica certament per l'adaptació del mestre a la maduresa de l'aprenent. Hom pot entendre que un jove de dotze anys necessita més temps per aprendre l'ofici en tota la seua subtilitat, mentre que un jove adult de divuit anys ha de demostrar un cert nivell d'exigència per tal d'adquirir els coneixements tècnics mínims si desitja convertir-se ràpidament en un bon professional. L'altre interès d'aquesta fluctuació és que tots els aprenents acaben la llur formació inicial en una edat compresa entre els divuit i els vint anys (Fig. 2).

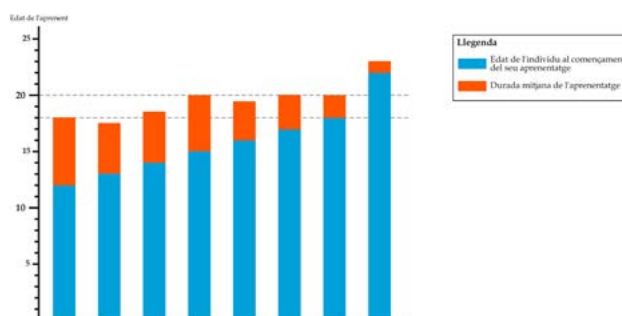


Figura 2. Durada mitjana de l'aprenentatge segons l'edat de l'individu.

Així, a Perpinyà, entre 1560 i 1660, l'aprenent comença de mitjana el seu aprenentatge a l'edat de quinze anys i mig per un període de quatre anys. Aquesta mitjana demostra com la durada de l'aprenentatge supera els dos anys im-

¹⁶ ADPO G790.

¹⁷ ADPO 3E1/6917, fol. 191r-v.

¹⁸ ADPO 3E1/3435.

¹⁹ ADPO 3E1/6986, fol. 308r-309v. Aquestes condicions es troben en els contractes d'aprenentatge d'altres oficis perpinyanencs, com per exemple els dels apotecaris (DEVY 1943, p. 50).

²⁰ GONZALBO 1976: 26-38.

²¹ «que dit mossen Pere no age de fer portar beguda roba a la ribera ni pa al forn» (ADPO 3E2/1209, fol. 199v-201r).

posats pels estatuts del gremi. Malgrat tot, aquest temps de formació és bastant més curt en comparació amb els sis anys que es practica de mitjana per als joves argenteros d'altres ciutats catalanes, com Girona, Reus o Barcelona.²²

Finalment, l'estudi ha permès de constatar que dos terços dels aprenentatges són gratuïts. Aquesta gratuïtat, que podríem considerar com a norma i que retrobem per a d'altres oficis, es pot explicar per l'intercanvi entre aprenent i mestre: si els primers anys de formació constitueixen una inversió en temps per al mestre, un cop format la feina produïda per l'aprenent permet treure benefici per al taller. Tanmateix, s'ha de matisar aquest punt: a Perpinyà, la pràctica de la gratuïtat s'inscriu en un període precís. Abans del 1644, el 83% dels contractes d'aprenentatge són gratuïts (vint casos d'entre vint-i-tres contractes), mentre que després d'aquest any la gratuïtat només s'aplica a un terç dels contractes (tres casos d'entre nou contractes). I després de 1644, la fixació d'un preu per l'aprenentatge es converteix en una pràctica corrent. Encara que les raons precises que van portar a aquest canvi són desconegudes, podríem proposar com a hipòtesi l'interès creixent dels mestres per percebre una remuneració pel seu treball d'ensenyament, dins un context difícil. En efecte, la morositat econòmica que coneix Perpinyà, terreny de joc del conflicte armat entre les corones de França i d'Espanya, ha contribuït probablement que els mestres vegin en l'aprenentatge una manera d'incrementar els llurs ingressos.

Aquests apunts sobre l'aprenentatge de l'ofici d'argenter a Perpinyà entre 1560 i 1660 demostren com l'estudi detallat dels contractes d'aprenentatge permet d'anar més enllà de les informacions bàsiques d'identificació d'un aprenent i d'un mestre. Fruit d'una sèrie de discussions prèvies, el contracte d'aprenentatge ofereix una visió més àmplia sobre el context social i econòmic en el qual s'inscriu la formació d'argenter, com per exemple l'evolució de certes clàusules segons les necessitats del moment.

²² MONTROIG 2023: 101; MARTÍNEZ 2008: 83; DALMASES DE, GIRALT i MANENT 1985: 32-34.

RETAULÍSTICA NEOCLÀSSICA A LA FI DEL CICLE BARROC A CATALUNYA: LES TRACES DE SEBASTIÀ PICANYOL A LA COL·LECCIÓ RAIMON CASELLAS (MNAC)

Illán Holgado García

Universitat de Girona

La col·lecció de dibuixos de l'escriptor i crític d'art Raimon Casellas, avui al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, ha estat objecte d'estudi en diverses ocasions. En aquest sentit, és de menció obligada el catàleg *La col·lecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del barroc al modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (1992),¹ així com altres publicacions on s'ha incidit en la vessant col·leccionista de l'esmentat Casellas.² Bona part dels dibuixos que conformen la col·lecció són traces de retaules, la majoria d'elles de finals del segle XVIII i inicis del XIX, com les de l'escultor Nicolau Travé. Menys conegut, per no dir inèdit, és un grup de quatre dissenys de retaules de principis del segle XIX, atribuïts al barceloní Sebastià Picanyol.

Les notícies sobre aquest artífex són escasses i certament confuses. Segons Joan Francesc Ràfols, Sebastià Picanyol fou un «maestro platero barcelonés ochocentista», que «en 1817 firmó un recibo de cuatrocientas cincuenta y nueve libras y cinco sueldos por la urna de “lo S. Bras de Santa Tecla”, de la Seo de Tarragona».³ D'altra banda, Manuel Arranz es referí a un Sebastià Picanyol fuster, examinat pel gremi el 1747 i mort el 1787, que al seu torn tingué un net homònim nascut vers l'any 1774.⁴ Aquest últim podria ser l'autor de les traces que comentem, puix que altres estudiosos ja parlen d'un fuster anomenat Sebastià Picanyol actiu durant el primer terç del segle XIX.⁵

La primera traça mostra un retaule dedicat a Crist lligat a la columna, i és l'única que ve signada i datada (15 d'octubre

de 1817). Les altres semblen tres versions diferents d'un retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, i consten com a atribuïdes a Picanyol pel mateix museu, una assignació que veiem encertada, tant per raons estilístiques com per la tipologia dels retaules plantejats. Els quatre dissenys conformen un grup prou unitari d'aiguades de gran qualitat, resoltes amb un dibuix molt acurat, altament pictòric i de notable efectisme. Arquitectònicament parlant, presenten variants d'un mateix model de retaule profundament tectònic, amb un sistema arquivat de gran severitat i nua ornamental que reflecteix un gust que es pot catalogar sense reserves de neoclàssic, en la línia de l'obra d'artífexs representatius del moment, com Francesc Bonifàs i Massó, Salvador Gurri, els Corcelles o Joan Carles Panyó. Si bé la imatgeria encara mostra reminiscències barroques, el llenguatge arquitectònic sembla inspirar-se en models més actualitzats, probablement provinents del món de l'estampa. En aquest sentit, l'ambient francès fou especialment prolífic en estampes d'arquitectura neoclàssica, com les de Jean François de Neufforge, que es postula com un dels autors més citats pels retaulistes catalans.⁶ Tanmateix, cal tenir en consideració els gravats de Jean Charles Krafft, així com les reproduccions de temples i altres construccions de l'antiguitat clàssica d'autors com David Le Roy o Claude Nicolas Ledoux. D'altra banda, tampoc podem descartar que Picanyol conegués la vessant més teòrica del Neoclassicisme, com Laugier, Winckelmann, Milizia o Azara, noms presents tant a la biblioteca de l'Escola de la Llotja com als inventaris d'alguns mestres barcelonins.⁷

1 MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA 1992.

2 BASSEGODA I HUGAS 2022.

3 RAFOLS 1980: 924.

4 ARRANZ 1991: 354.

5 DOMEDEL 2015: 24-25; ESPONDA ET AL. 2010: 60-66.

6 Aquesta qüestió, apuntada per Gabriel Martín i Francesc Miralpeix (MARTÍN - MIRALPEIX 2017: 194-195), la desenvolupem a la nostra tesi doctoral.

7 ARRANZ 1979: v. 3, 165-205; SUBIRANA 2003.

La primera de les traces presenta un retaule dedicat a Crist a la columna o a la Flagel·lació (Fig. 1).⁸ L'estructura arquitectònica és prou senzilla, amb dues grans columnes d'ordre compost avançades que sostenen un entaulament, i dues semicolumnes més als extrems. Al centre apareix la figura de Crist lligat a la columna i als intercolumnis laterals els sants Pere i Pau, a més de dues escenes molt esquemàtiques i d'identificació dubtosa. Sorpren trobar el Crist lligat a la columna com a tema principal del retaule, puix que tret de casos excepcionals —com el tabernacle del Santíssim de la Seu de Manresa, obrat per Josep Sunyer i Raurell el 1715—, acostumava a presentar-se com una escena complementària, formant part de cicles narratius com el del Roser, o bé com a representació aïllada en altres contextos, com els passos processionals.⁹

Sumant singularitats iconogràfiques, cal destacar el grup de l'àtic, amb sant Lluís rei de França portant els atributs de la Passió i dos angelets, també amb elements de l'*Arma Christi*. L'aparent filiació francesa de l'altar proposat per Pi-



Figura 1. Sebastià Picanyol, *Traça de retaule amb Crist lligat a la columna*, 1817. Fotografia de l'autor

8 Sebastià Picanyol, *Traça de retaule amb Crist lligat a la columna*, 1817. Tinta i aiguada sobre paper, 69 x 47,2 cm. MNAC, Gabinet de Dibuixos i Gravats, Col·lecció Raimon Casellas, 002258-D.

9 Un dels millors exemples el trobem al perdut pas del Crist de la Flagel·lació de la Selva del Camp, realitzat per Lluís Bonifàs i Massó l'any 1766 i conegut per fotografies.

canyol es veu reforçada per l'escut del frontal d'altar, amb les tres flors de lis característiques de la casa de Borbó. Aquest conjunt d'elements indueix a pensar que el retaule tenia com a destinació alguna capella gestionada per una comunitat d'origen francès, tractant-se, probablement, de la capella francesa de Barcelona. La confraria de la nació francesa de Barcelona es va fundar l'any 1616, després d'absorbir la congregació de la Flagel·lació, que per aquells volts travessava una difícil situació econòmica.¹⁰ La nova organització es va instal·lar en un terreny contigu al convent franciscà extramurs de Santa Maria de Jesús, situat originalment a la cruïlla de passeig de Gràcia amb el carrer d'Aragó, on van construir una capella de doble advocació, dedicada a sant Lluís rei de França i sant Lluís bisbe de Tolosa. Sembla que «la Confraria s'havia possessionat definitivament de l'antic misteri de la Flagel·lació el març de 1658, i les tradicions religioses i socials continuaren fins a la segona meitat del segle XVIII»;¹¹ per tant, mantingueren el culte original alhora que professaven els seus propis.

Gràcies a un opuscle del 1817, conservat a la Biblioteca de Catalunya,¹² sabem que tant la vida del cenobi com la de la capella francesa es van veure altament sacsejades en diversos moments de la història. L'any 1714, en plena guerra de Successió, el convent i la capella van ser enderrocats, ordenant-se una reconstrucció pràcticament immediata, puix que el 1722 les obres ja consten com a finalitzades.¹³ Durant la guerra del Francès, el convent fou enderrocats per les tropes napoleòniques, tot i que va ser erigit de nou a principis de 1817, «al final de Passeig de Gràcia».¹⁴ No sabem si la capella francesa va patir les mateixes destrosses, però la suposada proximitat amb el convent ho fa molt probable. La traça de Picanyol no només coincideix en dates amb la reconstrucció del conjunt (1817), sinó que també reuneix les particularitats iconogràfiques que identifiquen la comunitat francesa barcelonina, és a dir, la combinació del culte al Crist de la Flagel·lació i al rei sant Lluís. Si és cert que la traça es correspon amb el nou retaule destinat a la capella gal·la, la vida material de l'obra degué ser molt curta, ja que el convent fou novament ensorrat l'any 1823.¹⁵

10 MOREU REY 1959: 15-16.

11 MOREU REY 1959: 16.

12 Biblioteca de Catalunya, *Fullets Bonsoms. Epítome de memorias del Convento de Santa Maria de Jesús*, FBon9287, 1817.

13 Biblioteca de Catalunya, *Fullets Bonsoms. Epítome de memorias del Convento de Santa Maria de Jesús*, FBon9287, 1817, fol. 27-31.

14 BOADAS 2014: 320.

15 El cenobi encara veuria una tercera i última reconstrucció, entre els anys 1824 i 1827. BOADAS 2014: 320.



Figura 2. Sebastià Picanyol (atribuït), *Traça de retaule de la Mare de Déu de l'Esperança*, principis del segle XIX. Fotografia de l'autor



Figura 3. Sebastià Picanyol (atribuït), *Traça de retaule de la Mare de Déu de l'Esperança*, principis del segle XIX. Fotografia de l'autor



Figura 4. Sebastià Picanyol (atribuït), *Traça de retaule de la Mare de Déu de l'Esperança*, principis del segle XIX. Fotografia de l'autor

Les traces restants semblen tres versions diferents d'un retaule dedicat a la Mare de Déu de l'Esperança, identificada en tots els casos amb el sol al ventre i un angelet amb l'àncora. La primera compta amb un desplegament arquitectònic més ambiciós i monumental (Fig. 2),¹⁶ amb un gran cos horitzontal hexàstil, presidit per la Verge acompanyada d'àngels damunt un tabernacle i completat als intercolumnis per les imatges de sant Pau, sant Pere i dos relleus de temàtica incerta, a més de dues portes. L'àtic, a mode de fris antic, mostra un relleu expandit amb una escena de lapidació, un episodi habitualment vinculat a sant Esteve. Ara bé, el personatge principal es representa amb uns trets diferents als del sant diaca, amb una barba frondosa, una cabellera i una túnica que l'assimilen més aviat a un apòstol, tractant-se presumiblement de sant Bernabé, que també morí lapidat.¹⁷ La segona traça conté un retaule més senzill (Fig. 3),¹⁸ però amb els mateixos elements fonamentals, com la Verge, sant Pere i sant Pau damunt les portes i el relleu de la lapidació a l'àtic. El retaule traçat a l'últim dibuix presenta un disseny arquitectònic

molt semblant a l'anterior (Fig. 4),¹⁹ tret del relleu, que en aquesta ocasió ha estat substituït per un sant acompanyat de diversos atributs, com la llança en una mà i pedres a l'altra, una palma i un llibre, fent-nos pensar novament en l'apòstol sant Bernabé.

Cap d'aquests tres dibuixos ve datat ni signat, i la seva possible destinació presenta alguns dubtes, però considerem una possible lectura. El culte a la Mare de Déu de l'Esperança tenia certa presència a la ciutat de Barcelona: sense anar més lluny, l'any 1509 es fundà la confraria homònima a l'església de Sant Cugat del Rec.²⁰ El dit culte guanyà notorietat amb la Congregació de Nostra Senyora de l'Esperança, fundada el 1740 a mans del governador militar de Barcelona, Gaspar Sanz de Antona. L'any 1753, la nova entitat adquirí l'edifici actual, al número 2 del carrer de la Palma de Sant Just, a dues passes de l'església dels Sants Just i Pastor, i allà s'instal·là juntament amb el Mont de Pietat, aprovat per reial cèdula el 1751.²¹ El 1765 es va beneir la primera capella de l'Esperança, i dotze anys més tard fou ampliada. Així i tot, no seria fins a principis del segle XIX que es construïria la capella definitiva, beneïda el 16

16 Sebastià Picanyol, *Traça de retaule de la Mare de Déu de l'Esperança*. Tinta i aiguada sobre paper, 69 x 45 cm, MNAC, Gabinet de Dibuixos i Gravats, Col·lecció Raimon Casellas, 002259-D.

17 Agraïm al Dr. Joan Bosch haver-nos fet pensar en l'apòstol sant Bernabé.

18 Sebastià Picanyol, *Traça de retaule de la Mare de Déu de l'Esperança*. Tinta i aiguada sobre paper, 69,5 x 46,2 cm, MNAC, Gabinet de Dibuixos i Gravats, Col·lecció Raimon Casellas, 002260-D.

19 Sebastià Picanyol, *Traça de retaule de la Mare de Déu de l'Esperança*. Tinta i aiguada sobre paper, 69 x 46 cm, MNAC, Gabinet de Dibuixos i Gravats, Col·lecció Raimon Casellas, 002261-D.

20 Biblioteca de Catalunya. *Fullets Bonsoms. Juridico manifesto por el Rdo. Dr. Domingo Carles, presbitero y retor de la parroquia iglesia de San Cucufate, dicha del Rech de la ciudad de Barcelona...* FBon17227, 1766?, fol. 9-10.

21 PAULI 1940: 22-23.

de maig de 1800, encara que seria remodelada a partir de l'agost de 1816 per l'arquitecte Francesc Mestres.²²

Sembla que cap a 1819 es venerava una talla de la Mare de Déu de l'Esperança, de l'escultor Josep Ginot,²³ que devia presidir el retaule major, el qual, daurat l'any 1841, suposem que es va construir un cop finalitzada la nova església. Aquesta se salvà de la crema el juliol de 1936, i va esdevenir temporalment un dipòsit de fons documentals. Tot i així, l'edifici no quedà exempt d'algunes destrosses que aparentment afectaren el patrimoni moble, «contándose, además del mobiliario, ornamentos y otros objetos, las valiosas imágenes y relicarios de gran valor moral y material»,²⁴ entre elles una Mare de Déu de l'Esperança de Venanci Vallmitjana i el sant *Josep Oriol* de Ramon Amadeu, totes dues conegudes per fotografies de Josep Brangulí. Del mateix autor és una fotografia del retaule, i aquest es correspon exactament amb el que avui encara presideix l'altar major; per tant, degué sobreviure a les flames del 1936. Les traces de Sebastià Picanyol són força properes al retaule barceloní, especialment en l'entramat arquitectònic; a més, a partir de la data del daurat, es podria situar la confecció del retaule a inicis del segle XIX, coincidint amb els anys d'activitat que coneixem de l'artífex. Encara i així, no podem passar per alt diferències significatives, com la inclusió d'un arc de mig punt i un grup de la Coronació de la Verge a l'àtic del retaule de l'església, elements que en cap cas es corresponen amb les traces de Picanyol. Només el treball d'arxiu ens podrà oferir les dades necessàries per acabar de posar fil a l'agulla.

22 PAULI 1940: 23.

23 «Escultor imaginero ochocentista. Especializóse en imaginería religiosa y en figuras de barro cocido para ornamento de las cascadas y surtidores de los jardines de las torres barcelonesas de su tiempo. Produjo también figurillas para belenes. Falleció a edad muy avanzada.» RÀFOLS 1980: v. 2, 520.

24 PAULI 1940: 40.

REFLEXIONS SOBRE UNA ICONOGRAFIA A CATALUNYA. EL MIRACLE DE SANT ISIDRE I LA CURACIÓ DE FELIP III

Marina Iruela Regincós
Universitat Autònoma de Barcelona

CONSIDERACIONS INTRODUCTÒRIES

El culte a sant Isidre Llaurador a Catalunya es va expandir ben aviat després de l'esperada i multitudinària canonització del 12 de març de 1622. En aquest sentit, una gran quantitat de confraries catalanes, la gran majoria vinculades a la pagesia, adoptaren el nou sant contrareformista com a advocat i li dedicaren gran quantitat de capelles, retaules i objectes devocionals. Tanmateix, és en les maquinàries comissionades per aquestes corporacions on l'hagiografia del Llaurador va ser explotada i desenvolupada a través de programes iconogràfics vinculats als miracles i als passatges més populars del patró de la capital del regne hispànic. En conseqüència, si bé la preeminència d'alguns episodis és indiscutible, no s'ha d'obviar la paral·lela existència, a casa nostra, d'altres testimonis artístics amb escenes, menys corrents, dedicades a actes virtuosos i prodigiosos d'un humil pagès transformat en sant contrareformista.



Figura 1. La Curació del monarca Felip III.
Autor: Joan Bosch Ballbona.



Figura 2. La Brolla de la font. Fotografia del Museu del Barroc de Catalunya

A partir d'aquesta circumstància, l'anàlisi del present estudi se centra en la singular presència —i aparent absència—, en l'art modern català, d'un capítol cabdal en la història de la santedat d'Isidre, posant-lo en relació amb els contextos romà i madrileny. En concret, l'atenció se situa en un conjunt de cinc taules pintades conservades al Museu de Granollers i, de manera especial, en una de les tres escenes dedicades a episodis de la vida del sant: la Curació del monarca Felip III (Fig. 1). Tot i la rellevància de les altres composicions —la Brolla de la font (Fig. 2) i el Pas pel Jarama, amb la Llaura dels camps al fons de la composició (Fig. 3)—, l'excepcionalitat iconogràfica de l'escena seleccionada justifica la seva consideració com a estudi de cas.



Figura 3. El Pas pel Jarama. Fotografia: Joan Bosch Ballbona

ENTRE EL BEAT I EL SANT: EL MIRACLE DE LA CURACIÓ DE FELIP III

L'última etapa del procés de santificació d'Isidre Llaurador no es pot entendre sense la imprescindible tasca diplomàtica duta a terme per la monarquia hispànica. La causa, de lent i tediós procediment, va ser impulsada, promoguda i finançada des dels poders municipals de Madrid a partir de l'any 1562, en un moment en què la vila acabava de ser designada capital del regne per part de Felip II.¹ La decisió del monarca va fer necessària l'acceleració de la construcció d'una identitat pròpia, fonamentada en l'antiguitat i la sacralitat del territori madrileny, per part de les autoritats locals. Aquestes requerien legitimar-se com a mereixedores de tal honor en detriment d'altres ciutats del regne que també estaven construint els seus relats identitaris i tenien un llegat histori-col·legendari molt més important, com era el cas de Toledo.²

Un element clau en aquesta empresa va ser la configuració d'un santoral propi i, especialment, la selecció d'un patró amb prou entitat per representar tant el municipi com la cort. Entre les diverses opcions possibles, les autoritats es van decantar per Isidre, un humil llaurador modèlic que encarnava els cànons de santedat medieval i dotava Madrid d'un passat distintiu i llegendari. La seva figura gaudia d'una devoció profundament arrelada, sustentada per un còdex del segle XIII que recollia la seva hagiografia i per l'excepcional conservació del seu cos incorrupte, canonitzat «a l'antiga» segons la tradició oral i la font medieval. Al mateix temps, però, Isidre oferia als seus promotors la possibilitat d'adaptar i reconstruir el seu missatge en con-

sonància amb les necessitats d'una nova espiritualitat marcada pels criteris contrareformistes.³

Amb tot, els madrilenys van topiar amb una Santa Seu immersa en un procés de renovació i reorganització dictat, en part, per les directrius tridentines, també en l'àmbit de la santedat. La creació de la Congregació dels Ritus, un nou òrgan encarregat de controlar i gestionar els protocols de canonització, va centralitzar completament els processos i va incrementar la burocratització d'un sistema concebut des d'una òptica judicial.⁴ Aquestes modificacions van anar alentint el ritme de les santificacions i, en molts casos, només els promotors vinculats a grups poderosos —monarquies, ordes religiosos o famílies nobles— podien assumir-ne la càrrega econòmica i diplomàtica.⁵

El cas d'Isidre no va ser una excepció, ja que l'Ajuntament disposava dels recursos econòmics necessaris, però no gaudia de la influència política ni del suport de la Corona. Felip II centrava els seus esforços en altres iniciatives de canonitzacions, com les de Diego de Alcalá o Ramon de Penyafort, amb l'objectiu d'erigir un santoral representatiu de la geografia hispànica.⁶ La dinàmica va començar a canviar a principis de la segona dècada del sis-cents, durant el regnat de Felip III, quan el monarca va canalitzar les seves influències al Vaticà en favor d'Isidre. En aquest sentit, va sumar-se a la pressió exercida per figures vinculades al municipi —amb el frare dominic Domingo de Mendoza com a punta de llança—, a través del constant enviament de missives al papa Pau V, responsable directe de la causa en aquell moment.⁷

¹ ZOZAYA 2010: 6.

² Per a una revisió més extensa sobre el context madrileny i les seves virtuts i mancances en ser seleccionada com a seu de la cort, vegeu RIO 2000a: 5-11.

³ RIO 2000b: 48.

⁴ PAPA 2001: 16-26.

⁵ BURKE 1989: 58.

⁶ DANDELET 2000: 185.

⁷ RIO 1998: 156-157.

La cadena de favors mutus entre ambdós poders durant aquells anys va culminar, el maig de 1619, amb l'atorgament a Isidre del títol de beat, categoria definida en el nou ordre processal com a etapa imprescindible i prèvia a la canonització.⁸ En conseqüència, tot i la decepció de no veure culminada la santificació del seu patró, la capital del regne va iniciar els preparatius per a una gran celebració en honor del Llaurador. Tanmateix, l'inici de les festivitats es va veure interromput per la notícia de la malaltia del rei, que, en el retorn de la seva campanya portuguesa, es va veure obligat a restar convallescent a Casarrubios. Madrid va acordar traslladar-hi les relíquies d'Isidre, amb l'objectiu d'obtenir la seva intercessió en favor del monarca en «la más importante ceremonia pública protagonizada por el santo Labrador en los últimos tiempos».⁹ Bleda, en les seves addicions al manuscrit de Juan Diácono, descriu el succés de la manera següent:

Hizo oracion su Magestad con grande deuocion, y preguntando por el aguijada del Santo, la veneró y besó, junto con sus serenissimos Principes hijos. Desató el Doctor Aresti vn liston que el Santo tenia al cuello, en que pendia vna bolsilla de ambar bordada de oro, era que auia vn dedo y tres dientes del Santo, y dandola a su Magestad la besó y metio en el pecho con gran veneracion y contento, y mandando sacar el santo cuerpo, para que en la sala de afuera le venerassen las damas y caualleros, se mostró su Magestad con palabras graues agradecido a la Cleresia, y Ayuntamiento de Madrid, por el amor y voluntad, con que le auian consolado con tan santa reliquia [...].¹⁰

Vint dies després d'obrar-se el miracle, beat i rei van tornar junts a Madrid i van ser rebuts per la cort i el municipi amb decoracions, danses i gran lluïment. Les despulles del Llaurador van ser retornades a l'església de San Andrés en una solemne processó, una pràctica inèdita des de les prohibicions de treure el cos en rogativa, decretades pels poders episcopals de Toledo l'any 1567. Finalment, les festes de la beatificació van iniciar-se el 20 de maig de 1620, amb l'adquisició d'un alt grau de simbolisme, gràcies al miracle obrat, i una gran exaltació de la capital del regne.¹¹

REFLEXIONS SOBRE UNA ICONOGRAFIA: DE ROMA A CATALUNYA

Una de les primeres representacions conegudes del miracle de la curació és l'encarregada per decorar l'escenari efímer de la cerimònia del 1622, la qual formava part d'un ampli programa pictòric de quaranta-una escenes al·lusives a la vida del sant madrileny.¹² Tot i que el nou papa, Gregori XV, va decidir convertir la canonització d'Isidre en una santificació múltiple amb quatre honorats més, els protagonistes de la celebració van ser, indiscutiblement, Isidre, Madrid i la monarquia hispànica. Aquesta última va ocupar un lloc d'honor amb la representació de l'escena de la curació del difunt Felip III, pintada pel venecià Tommaso Campana i situada per damunt del soli pontifici.¹³ Malauradament, les poques referències gràfiques conservades sobre la cerimònia, com l'emblemàtic gravat realitzat per Matteo Greuter, no permeten identificar la composició de la peça més enllà de deixar intuir la ubicació de la imatge en l'escenari efímer.

Podríem preguntar-nos si la representació d'un episodi d'aquestes característiques va tenir cabuda en les celebracions organitzades a Madrid amb motiu de la canonització, o fins i tot en altres territoris del regne, com Barcelona o Cervera. Les relacions festives revisades no donen cap evidència del fet, però la importància del miracle per al procés, la seva reproducció en textos literaris, com el redactat per Bleda, i la preeminència de l'escena pictòrica a Roma, deixen entrellucar un mar de possibilitats avui dia difícils d'explorar per la manca de filons documentals o testimonis artístics en relació amb una iconografia molt suggeridora.

L'escena de Granollers és un exemple de la qüestió, tot i no haver localitzat gaires dades sobre el seu context. Les visites pastorals de la parroquial de Sant Esteve de Granollers donen prova de l'existència d'un altar dedicat a sant Isidre amb un retaule des d'almenys el 1626.¹⁴ Tanmateix, la destrucció dels arxius de l'església l'estiu del 1936, juntament amb la descontextualització i fragmentació de les taules, impossibiliten seguir el rastre de la procedència i dificulten corroborar una hipòtesi com aquesta. Tot i això, més fortuna s'ha tingut a l'hora d'assignar l'autoria de les taules. Aquestes es poden atribuir al binomi de pintors Antoni Rovira i Pau Torrents, dels quals s'han pogut documentar els treballs conjunts, entre els anys vint i tren

8 Rio 2020: 149-150.

9 Rio 1998: 160.

10 DIÁCONO 1622: 153.

11 Rio 1993: 110.

12 BRICCIO 1622: s/n.

13 ANSELMÍ 2003: 226.

14 Arxiu Diocesà de Barcelona, *Visites Pastorals*, any 1626, vol. 52, fol. 488.

ta del segle XVII, a la parroquia de Santa Eulàlia d'Esparreguera.¹⁵ En aquest sentit, es fa evident la utilització de composicions similars en les obres, quelcom comú entre els tallers del Principat, els quals es nodrien de les estampes com d'un important mecanisme creatiu.¹⁶ Un exemple comparatiu el trobem en la forma i disposició dels dos personatges de l'esquerra de les escenes de la Coronació d'espines del retaule de Sant Miquel d'Esparreguera i la Decapitació d'un sant màrtir d'una de les altres dues taules del conjunt de Granollers no analitzades.¹⁷

Malgrat la dificultat prèviament assenyalada per trobar paral·lels iconogràfics, la mancança no és absoluta. Una composició de l'episodi de la Curació de Felip III també és representada en un retaule de sant Isidre de la parròquia de Sant Joan d'Olesa de Bonesvalls, datat al segle XVIII (Fig. 4).¹⁸ El relleu superior del carrer esquerre del cos principal presenta una elaboració molt simplificada del que s'observa en la taula de Granollers. Si bé la segona escena és molt fidel a la narració de Bleda i evoca la línia subtil entre la realitat i la sacralitat del fet miraculós d'origen celestial, la d'Olesa de Bonesvalls adopta un plantejament més bàsic i es limita a representar la figura del rei estirat al llit, cobert amb llençols vermells, i la del Llaurador dret, davant seu i de cos sencer, en el moment de la guarició miraculosa.

CONCLUSIONS I NOVES PERSPECTIVES

En síntesi final, aquest estudi només pot oferir una sèrie de reflexions i interrogants sobre la creació i la recepció d'aquesta iconografia. Tot i ser conscients de la conservació sovint fragmentària de l'art atès, s'ha manifestat la significació d'altres episodis de la vida del pagès madrileny en els retaules catalans dedicats al Llaurador. No obstant això, malgrat que la iconografia de la curació va ocupar un lloc central en el gran escenari de 1622 i que el miracle va tenir un pes significatiu en els darrers embats de la causa de santificació d'Isidre, la seva presència en l'art dedicat al sant en terres catalanes sembla feble.

En aquest sentit, caldria preguntar-se fins a quin punt, per exemple, les festes de canonització realitzades a les ciutats catalanes incorporaren representacions efímeres d'aquest miracle, o bé si l'escassetat d'exemples es



Figura 4. Retaule de Sant Isidre de la parròquia de Sant Joan d'Olesa de Bonesvalls. Fotografia de Maria del Agua Cortés Elía

deu a la casualitat i poca fortuna de la seva transmissió o conservació. Les qüestions plantejades al llarg de l'estudi permeten, així, reflexionar sobre una recepció diferenciada de la santedat i sobre la manera com aquesta interpel·lava els diversos estrats de la societat. Es pot plantejar, en conseqüència, si el vincle entre la monarquia i Isidre va ser percebut i assumit amb prou intensitat per mostrar-se en les representacions plàstiques i mantenir-se com un eix rellevant del model de santedat associat al Llaurador a Catalunya. Igualment, resulta pertinent considerar si les confraries pageses van obviar l'episodi per no sentir-lo representatiu de la seva realitat i de les seves aspiracions, és a dir, si la població va privilegiar una imatge d'Isidre com a cristià treballador i modèlic davant la d'un sant monàrquic vinculat als cercles cortesans.

Aquestes qüestions, lluny de tenir una resposta única i definitiva, obren línies de recerca futures sobre la circulació de les idees associades als models iconogràfics, l'assimilació d'aquestes per part de la societat i la relació entre imatge, poder i devoció, així com sobre les diverses formes en què els grups socials s'apropriaven i, en molts casos, refeien les narratives sacres per adequar-les als seus interessos i a la seva experiència quotidiana i vital.

¹⁵ BOSCH 1997: 82.

¹⁶ BOSCH 2006: 46.

¹⁷ Vull agrair al professor Joan Bosch Ballbona les seves observacions i els seus comentaris amb relació a aquesta qüestió.

¹⁸ MISSE 1981: 244.

REFLEXIONS SOBRE L'ESTUDI I RECONSTRUCCIÓ DIGITAL DEL RETAULE DEL ROSER DE MANRESA

Anna Pagès-Vilà,¹ Imanol Muñoz-Pandiella²

¹ Universitat de Girona

² Universitat Politècnica de Catalunya

INTRODUCCIÓ

La recerca de l'art català d'època moderna, a partir de la Guerra Civil Espanyola, s'ha recolzat en els fragments conservats i en les fotografies històriques. Tot i que aquestes imatges han permès reconstruir obres, identificar autors i establir connexions, presenten limitacions: són bidimensionals, fixes i en blanc i negre, mentre que les obres originals eren tridimensionals, acolorides i integrades en un espai. En aquest sentit, les tecnologies digitals poden ajudar a superar aquestes mancances, i fan que la recerca sigui un procés capaç de revelar llacunes de coneixement que en una aproximació tradicional haurien passat desapercebudes.

A continuació proposo una reflexió sobre l'estudi dels retaules catalans d'època moderna mitjançant la seva representació digital, fent èmfasi en la seva visualització i prenent com a cas d'estudi el retaule del Roser de Sant Pere Màrtir de Manresa.

LA MUSEOGRAFIA DELS RETAULES

La presentació dels fragments de retaules és un repte tant en esglésies com en museus. La fragmentació, la manca d'espai o la deslocalització són obstacles importants en aquesta tasca. A més a més, la multiplicitat d'estratègies que se segueixen en aquestes institucions posa de manifest la complexitat i la pluralitat de criteris que han condicionat la seva presentació des de la Guerra Civil fins a l'actualitat. A continuació, en menciono alguns exemples.

A Sant Llorenç de Morunys es van completar les parts mancants amb fusta sense policromar, i no es va completar el carrer superior. Al retaule de la Roca del Vallès es van remuntar els fragments conservats amb una disposició nova però unitària. A Reus, Cèsar Martinell va incorporar columnes antigues del retaule major al retaule de nova factura de Nostra Senyora de la Cort. A Viladellva de Callús, el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya va digitalitzar



Figura 1. Exemple de la museografia del retaule de Sant Feliu, al Museu d'Art de Girona. A l'esquerra, les peces conservades del retaule a la sala del museu acompanyades de cartel·les; a la dreta, l'audiovisual que mostra la reconstrucció bidimensional.

i imprimir duplicats de les columnes per substituir les que s'havien perdut. Al Museu de Lleida, el retaule de Peralta de la Sal es presenta acompanyat d'un esquema i un plànol de l'església que n'indica la localització. I, finalment, al Museu d'Art de Girona, el de Sant Feliu es mostra amb una reconstrucció audiovisual en dues dimensions.¹ (Fig. 1.)

LA RECONSTRUCCIÓ DIGITAL DEL RETAULE DEL ROSER DE SANT PERE MÀRTIR DE MANRESA

De l'obra es preserven vint-i-sis relleus i escultures i vint-i-dues columnes al Museu del Barroc de Catalunya, en diversos estats de conservació. L'estructura original ha desaparegut, però dispo de dues fotografies d'abans del 1936.²

Com que l'església de Sant Pere Màrtir ja no existeix, i les peces conservades s'exposen al museu, provar de muntar-lo físicament no és una opció per manca d'espai (Fig. 2), una situació força usual en l'exhibició de retaules fragmentats. En contraposició, la reconstrucció digital del retaule permet restituir-ne la unitat, visualitzar-ne la volumetria i examinar-ne detalls difícils d'apreciar a partir de fragments.

La reconstrucció digital del retaule es basa en tres estratègies complementàries: la digitalització de les parts conservades, la duplicació d'elements conservats fets quasi en sèrie (les columnes) i la creació esquemàtica de les parts desaparegudes.

Primerament, vaig modelar manualment i de manera esquemàtica la part mancant del retaule, l'arquitectònica. Seguidament, vaig projectar la fotografia històrica sobre dita geometria. En paral·lel, vaig dur a terme una campanya de fotogrametria amb filtres de polarització creuada per digitalitzar les peces conservades del retaule, obtenint models 3D. Vaig col·locar cadascun dels models digitals al seu lloc corresponent, guiant-me per la fotografia històrica. Finalment, vaig realitzar una neteja digital i la reconstrucció del color en les peces no restaurades per garantir una coherència cromàtica de la reconstrucció.³ (Fig. 2.)

Una de les majors problemàtiques dels models 3D provinents de reconstruccions amb fotogrametria o escaneig làser és que contenen un gran volum de dades i no es poden visualitzar o modificar o interactuar-hi fàcilment. En conseqüència, els resultats difícilment poden ser difosos.⁴ En aquest sentit, vaig buscar mètodes que em permetessin



Figura 2. A l'esquerra, una fotografia de la museografia del retaule del Roser de Sant Pere Màrtir de Manresa al Museu del Barroc; a la dreta, el resultat de la nostra reconstrucció digital.

1 KREIT-RESTAURO 2014: s.n.; CARALT 2010: 30-34; Arxiu COAC, Fons Cèsar Martinell, C 224 / 183 Projecte de l'altar de Ntra. Sra. de la Cort. 1948 Memòria, 1r-2r; BOSCH BALLBONA - GARRIGA I RIERA 1997: 90; PARET PEY 2023: 1-4; KARAVAN FILMS 2019: s.n.

2 BOSCH BALLBONA 2006: 169; SERRA I BOLDÚ - OLIVA 1925: 224.

3 PÀGES-VILÀ ET AL. 2024: 1-19.

4 BENT ET AL. 2022: 2.

superar aquest problema i, també, els propis de la museografia: la manca d'espai físic, la fragmentació dels retaules i la pèrdua del context o deslocalització. Cadascun dels tres sistemes utilitzats que es presenten a continuació permet emfatitzar diversos aspectes del retaule.

PANTALLA INTERACTIVA

Per tal de presentar la reconstrucció digital del retaule del Roser de Manresa, en primer lloc vaig crear una pàgina web mitjançant la llibreria de codi obert anomenada 3DHOP. Aquesta eina permet visualitzar la reconstrucció en una pantalla amb la qual es pot interactuar tant de manera tàctil com mitjançant un ratolí.⁵ L'usuari pot explorar l'objecte de manera autònoma i lliure des de múltiples perspectives i punts de vista, amb diferents nivells de detall i modes que físicament no són possibles, com per exemple veient els models amb un únic color. A més, la seva capacitat d'adaptació a diverses necessitats de comunicació i accessibilitat permet ajustar la presentació del contingut als perfils dels usuaris i al context d'ús, fent que la comunicació i difusió del patrimoni sigui més eficient.

En el cas de la presentació de la reconstrucció digital del retaule del Roser manresà no sols vaig decidir incloure-hi aquesta, sinó que vaig crear altres pàgines per incorporar-hi informació addicional. Una d'elles conté cadascun dels models dels relleus, separats segons el grup de misteris del qual formen part (la iconografia mostra els quinze

misteris del rosari), amb informació textual, fotografies de gravats i un esquema que indica la localització de cada relleu dins del conjunt.

La flexibilitat d'aquest sistema ofereix als experts en patrimoni cultural múltiples possibilitats: crear i visualitzar les seves hipòtesis, comparar diverses obres de mida diferent a la mateixa escala, visualitzar en un mateix espai obres deslocalitzades, eliminar el color per examinar-ne només la geometria, tallar digitalment les peces per analitzar-ne els volums o veure una mateixa peça abans i després de la seva restauració, entre d'altres. (Fig. 3.)

MAQUETA A ESCALA

Històricament, els museus han emprat les maquetes d'obres d'art com a instruments essencials per a l'estudi i la difusió del patrimoni artístic. Tot i la quasi total desaparició d'aquests objectes al llarg del segle xx, els avenços en les tecnologies digitals, especialment la impressió 3D, han propiciat una renovada vigència d'aquest recurs en l'àmbit museístic. El seu ús n'ha facilitat notablement la creació, tot oferint un procediment poc invasiu per a les peces originals i capaç de generar rèpliques d'una fidelitat extraordinària.

Les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC) no sempre han de generar un producte digital, i la maqueta que vaig crear n'és un exemple. Vaig optar per utilitzar la impressió 3D per construir una maqueta a escala 1:10.

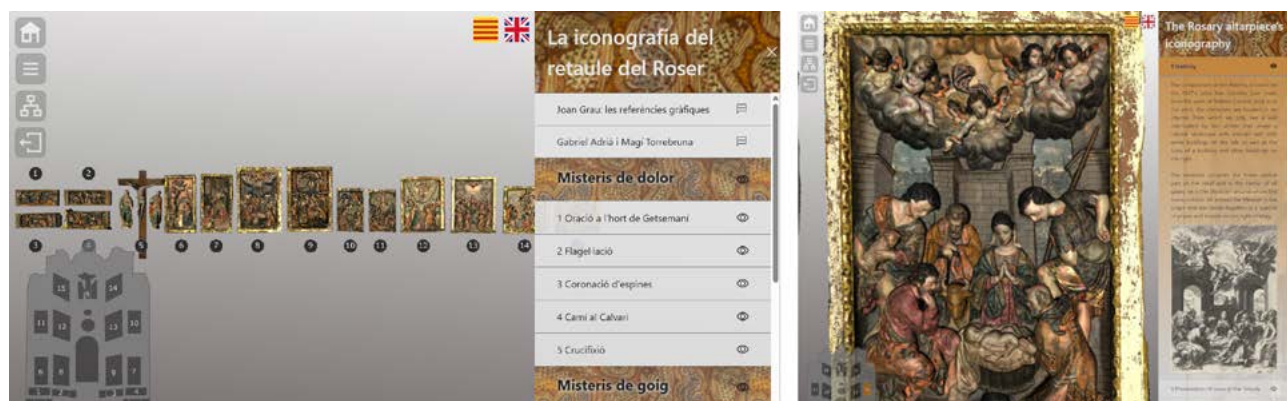


Figura 3. Captures de pantalla de l'aplicació web interactiva feta amb 3DHOP. A la dreta, tots els relleus del retaule pertanyents als misteris del Roser, amb un menú lateral amb informació sobre cada un. A l'extrem inferior esquerre hi ha un esquema que mostra la localització de cadascuna de les fotografies. La fotografia de la dreta mostra un relleu seleccionat.

5 POTENZIANI ET AL. 2015: 129-141.

L'objectiu era possibilitar un estudi detallat del disseny del retaule i una comprensió més profunda de les relacions entre els seus components, a «escala humana», que permetés percebre'l com una unitat, sense la mediació dels mitjans digitals.

Vaig reutilitzar els models fotogramètrics, que havien estat presos només des de la part frontal dels relleus. Com que la impressió 3D requereix models tancats, vaig haver de corregir-los amb MeshLab. Les peces es van imprimir amb una impressora 3D de resina endurida per llum ultraviolada.

Un problema que vam detectar és que l'acabat blanc translúcid de les peces dificultava apreciar-ne els detalls. Als retaules, el daurat i la policromia sovint amaguen imperfeccions; per això la maqueta es va concebre amb una policromia concreta, per apreciar plenament la geometria, els detalls i la precisió de la talla. Vaig pintar la maqueta amb la tècnica *slapchop*, que intenta simular i exagerar la interacció de la llum amb la geometria dels objectes. Vaig utilitzar tons més clars en les àrees sortints i tons més foscos en les zones enfonsades, per aconseguir emfatitzar la percepció dels seus volums, la proporció i la integració arquitectònica.

La part arquitectònica (no conservada) vaig construir-la manualment en fusta. L'ús d'un material diferent i una geometria simplificada per a l'estructura no conservada distingeix clarament els elements conservats dels reconstruïts, diferència que el color reforça encara més. (Fig. 4.)



Figura 4. Fotografies de la maqueta 3D, que combina una estructura de fusta amb impressions 3D. A l'esquerra, l'estructura de fusta (fotografia de Marco Callieri). A la dreta, el resultat final, amb els relleus impresos col·locats al lloc corresponent.

REALITAT VIRTUAL

Hi ha dos aspectes difícils d'imaginar només a través de documentació textual o gràfica: l'entorn original del retaule i les seves dimensions reals. El retaule del Roser, ubicat a la primera capella del costat de l'epístola, feia aproximadament onze metres d'alçada i ocupava un espai que ja no existeix.⁶ La seva presència devia causar una notable impressió entre els fidels que el contemplaven, una experiència que avui costa de percebre només a partir dels fragments conservats o de la reconstrucció que podem observar a través dels dos sistemes presentats fins ara.

L'aplicació de realitat virtual mostra la reconstrucció digital del retaule en el seu emplaçament dins la ja desapareguda església, que vaig modelar manualment a partir de documentació històrica.⁷ A banda de recrear l'espai original de l'objecte, el projecte incorpora diverses funcionalitats que permeten una exploració més completa. L'usuari pot explorar lliurement l'espai virtual de l'església, desplaçar-se verticalment i horitzontalment pel retaule o eliminar la policromia per apreciar millor la geometria del retaule. També pot seleccionar alguns relleus per veure'ls de manera aïllada, a escala real i a nivell del terra, cosa que en facilita la inspecció detallada.

A diferència d'una fotografia, la realitat virtual ofereix una percepció tridimensional de l'espai, la distància i l'escala del retaule, la qual permet percebre'n les dimensions monumentals i ens acosta a l'experiència visual que en podia tenir un fidel de l'època. D'aquesta manera, es restitueixen el seu impacte visual, l'efecte escenogràfic i la seva presència física i simbòlica dins el context litúrgic per al qual va ser concebut. (Fig. 5.)

DISCUSSIÓ

En el present article analitzo com les diferents estratègies museogràfiques per a l'exhibició de retaules fragmentats evidencien la diversitat de factors que han influït en la manera com s'han presentat des de la Guerra Civil.

A més, cadascun dels tres sistemes presentats permet apreciar la reconstrucció a un nivell diferent d'escala. D'una banda, la pantalla tàctil interactiva ofereix una visió

6 BARBÉ I RIUS 2016: 53-54.

7 VILA - SÁNCHEZ I CAMPOY 2000: 34-40. El fons Rubiralta, de l'Arxiu Comarcal del Bages, conté diverses fotografies de l'enderrocament de l'església de Sant Pere Màrtir.

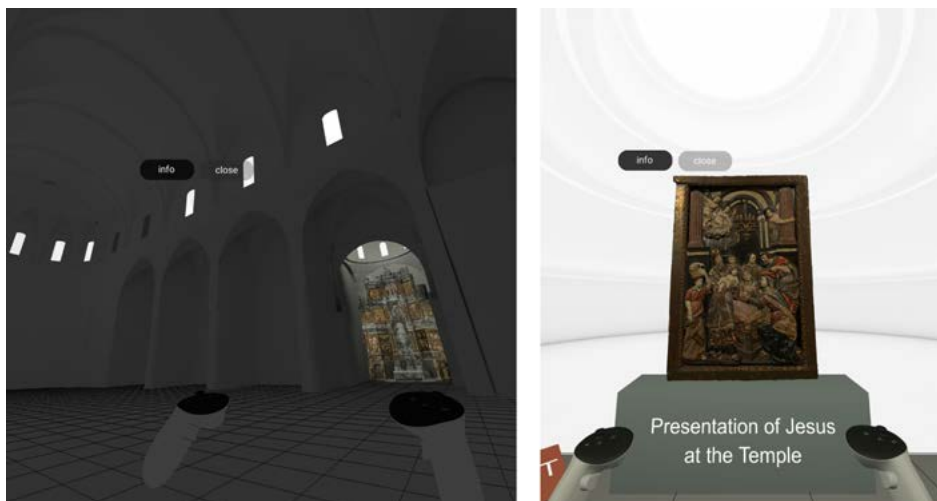


Figura 5. Captures de pantalla de l'aplicació de realitat virtual. A l'esquerra, el retaule del Roser col·locat dins la seva capella, a l'església. A la dreta, un dels relleus vist de manera aïllada.

detallada i propera dels elements individuals, que permet una exploració profunda de parts específiques del retaule, com ara els relleus escultòrics. D'una altra, la maqueta física proporciona una comprensió global del retaule, fent possible percebre'n el disseny, la composició i les relacions entre els seus components. I, en últim lloc, l'experiència de realitat virtual situa el retaule reconstruït dins l'espai arquitectònic de l'església, cosa que permet als usuaris captar-ne les dimensions completes i l'impacte espacial tal com s'hauria percebut en el seu context original.

Aquestes visualitzacions no sols proporcionen una imatge del retaule reconstruït sinó que poden incorporar informació addicional sobre els elements perduts i permeten tècniques de visualització que no són possibles amb les peces originals. Per tant, aquestes eines s'han de considerar valuoses no només amb finalitats de divulgació, sinó també com a recursos efectius per a l'estudi de l'obra.

D'altra banda, però, l'eficàcia de la implementació d'aquestes tecnologies en els museus depèn en gran manera de la capacitat tècnica i logística d'aquestes institucions per gestionar-ne la continuïtat davant les possibles incidències i el manteniment. A més, existeix el risc que la tecnologia esdevingui una atracció per si mateixa i eclipsi el contingut si no s'integra adequadament en la narrativa de l'exposició.

En última instància, convé mencionar que cal entendre aquestes tecnologies com a cartelles evolucionades. La reconstrucció digital constitueix el fonament de la presentació del retaule a través dels diversos sistemes. La qualitat de qualsevol representació digital, ja sigui per a realitat virtual, models impresos en 3D o pantalles inte-

ractives, depèn en gran mesura de la qualitat dels models fotogramètrics i de les fotografies històriques disponibles. Per ser realment útils, requereixen combinar-se amb una documentació precisa i exhaustiva de l'objecte, i cal que es realitzin amb el màxim rigor metodològic.

TREBALL FUTUR

Un cop vistos aquests tres sistemes de presentació del retaule, el pas següent serà la creació d'un estudi d'usuaris per avaluar la percepció i comprensió d'un retaule parcialment desaparegut mitjançant els diferents sistemes, així com la usabilitat i complementarietat dels visualitzadors creats.

L'estudi d'usuaris consistirà en un disseny experimental, en què els participants interactuaran amb els tres visualitzadors: la pantalla interactiva, la impressió 3D i la realitat virtual. Durant cada sessió, els participants tindran l'oportunitat d'explorar el retaule en cadascun dels formats i, posteriorment, es recollirà la seva experiència mitjançant qüestionaris per mesurar la comprensió, la retenció d'informació, la percepció del context i la satisfacció general amb cada tipus de visualització.

Aquest estudi també aportarà noves perspectives sobre com els diferents sistemes poden influir en la forma en què els usuaris interactuen amb aquest objecte històric i l'interpreten, obrint la porta a possibles millores en la manera com es transmet el patrimoni cultural.

CONCLUSIÓ

Les imatges en blanc i negre han permès als investigadors de l'art d'època moderna analitzar l'estructura i la iconografia, atribuir obres a autors i seguir-ne l'evolució. Les TIC, però, amplien aquestes possibilitats mitjançant representacions tridimensionals que faciliten la comprensió espacial, la reconstrucció de parts perdudes i la restitució del context original de les obres.

El cas del Roser exemplifica com la representació digital pot ser una eina clau per recuperar i comunicar obres fragmentades, obrint noves vies d'anàlisi i experiència patrimonial. En aquest treball, he estudiat la historiografia del retaule del Roser i les peces existents, he reconstruït el retaule del Roser manresà i he proposat tres sistemes digitals de presentació d'aquest retaule: aplicació web, maqueta amb impressió 3D i experiència de realitat virtual. Cadascun d'ells respon a públics, contextos i objectius diferents.

Aquesta aproximació posa de manifest el potencial de l'ús de les TIC com a model replicable per a la posada en valor d'altres conjunts dispersos, obrint noves vies per a la interpretació, l'experiència museogràfica i la transferència del coneixement en l'àmbit del patrimoni cultural.

SANT GENÍS DE TORROELLA EN EL SEGLE XVII: L'ACABAMENT DEL TEMPLE PARROQUIAL, LA FABRICACIÓ DE RETAULES BARROCS I LES NOVES DEVOCIONS CONTRAREFORMISTES

Xavier Solà Colomer

Investigador i professor d'Institut

ACABAMENT I BENEDICCIÓ DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT GENÍS

La primera referència documental a l'església de Sant Genís és de 1209, i havia de correspondre a un edifici romànic, del qual avui no queda rastre, fins que un nou temple gòtic va reemplaçar-lo. L'edifici es va construir, en la seva major part, en el segle XIV, començant-se el 1305/1306 a partir de l'impuls de la visita pastoral de Bernat de Vilamarí, i s'allargà tres-cents anys.¹ Es va estructurar a partir d'una sola nau, amb cinc trams i coberta sixpartida, amb un nervi transversal que enllaçava les diferents claus de volta i acabada amb un absis poligonal de set costats. L'exterior es reforçà amb contraforts llisos dividits en tres nivells escalonats, entre els quals se situaren les capelles, cobertes amb volta de creueria.

La construcció del temple va començar per les capelles més pròximes a la façana oest (de Sant Francesc i Sant Bartomeu), i va seguir lentament amb el mur interior de la mateixa façana i cor durant tot el segle XVI. El 1594 i el 1599 es donaven llicències episcopals per pescar els diumenges i destinar la pesca a sufragar les despeses de la construcció, aquesta última amb la concessió de jubileu papal.² Al seu torn, els síndics de la universitat es queixaven al rei, l'estiu de 1599, dels «innumerables gastos y despeses y de present encara supporta en lo fer lo cap del altar de la isglésia parochial de Sanct Genís de dita vila que no ni havia, que és estada obra que ha costat molt».³

¹ VERT 1983 i FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2009.

² Arxiu Diocesà de Girona (ADG), Registre de Lletres, Registres 1589-1596, [1594, juny, 8], f. 175v, i Registre 1598-99, [1599, abril, 23], f. 127v; es concedí jubileu papal, f. 129v.

³ Arxiu Municipal de Torroella de Montgrí (AMTDM), *Llibre de Privilegis*, 1603, [1599, juliol, 13], f. 103v.

Deduïm que les obres anaven avançant a bon ritme i que la universitat va participar en els pagaments de l'obra, a redós dels permisos episcopals que li donaren un impuls final.



Figura 1. Clau de volta de l'absis i altar major de l'església parroquial de Sant Genís de Torroella de Montgrí. Foto del Centre de Documentació Can Quintana, Torroella de Montgrí.

Un dels artífexs fou Joan Lavall, picapedrer i mestre de cases francès establert i casat a Torroella, que a finals de 1601 cobrava unes quarteres de forment com a pagament de les obres. És possible que també hi intervingués Felip Regí, un altre mestre de cases francès establert a Girona, ja que el 1603 Joan Lavall signava un deute amb Regí, picapedrer de Sant Martí, de 48 sous. Lavall va ser reemplaçat, a principis de 1604, pel picapedrer Joan Bèrnia i pel mestre de cases i «architector» Joan Xambells, sogre i gendre francesos establerts a Torroella. Durant la primavera i l'abril, Bèrnia i Xambells treballaren plegats en l'acabament de l'últim tram de volta de la nau i en l'absis de l'altar major —on hi ha gravada la data de 1605 i l'anagrama de Jesucrist—. Els membres de l'obreria els anaren fent pagues de 100 lliures, fins a arribar a les 2.000 contractades.⁴

⁴ Arxiu Històric de Girona (AHG), Notaria de Torroella, Bernat Guilló, *Manual*, 1604 (To 703), [1604, abril, 4], s.f.

L'agost de 1606 Joan Bèrnia, en solitari, emprendre la construcció de la capella de Santa Mònica del convent de Sant Agustí, ja que Joan Xambells havia mort prematurament. La filla de Joan Xambells, Anna, i el seu marit, Joan Bèrnia, es presentaren davant els cònsols, explicant-los que volien cobrar l'obra a preufet «del cap del altar» feta per Joan Xambells, signada davant del notari el 14 de febrer de 1604, que ja estava «acabada y desaxandria».⁵ Reclamava, a la universitat, la visura de les obres a mans expertes. El resultat de la visura li degué ser favorable, ja que les pagues que se'n derivaren així ho indiquen: pel desembre els cònsols pagaren 322 lliures, 2 sous i 6 diners. Uns anys després, en la visita pastoral que s'efectuà el 1628, el bisbe manava als obrers «recórrer y adobar lo taulat de dita yglésia, perquant se veu en particular que fa dany quant plou l'aygua que cau al derrer replà de la scala per la porta del cor y en la sacristia y altres parts de la yglésia».⁶ El 1666 es donà un permís per pescar a Torroella en festius per pagar la construcció de la capella de Sant Pere.⁷ Aquesta llicència no sabem en què consisteix, ja que, aparentment, la capella ja està feta (el 1383 ja se n'esmenta l'existència) i el seu retaule ja feia més de trenta que s'havia conclòs. Per últim, entre 1693 i 1694 van caldre nous treballs de restauració, que l'obreria i la universitat pagarien conjuntament, per «la gran conveniència que hera lo adobar la volta de la obra nova de la isglésia de la present vila per aver caigut un tros de taulat, y an resolt —deien al consell general— se tereplenàs la volta y se fes teullada sobre dita volta».⁸ En conseqüència, a 1 de març de 1694, els cònsols i els obrers signaven una concòrdia amb els mestres de cases francesos Joan i Antoni Pagès, habitants a Torroella, per a «la fàbrica de cobrir la obra nova de dita isglésia».⁹ Disposaven d'un any per realitzar l'obra, i s'estipulava un preu de 90 lliures.¹⁰

RETAULES BARROCS EN TEMPS DE LA CONTRAREFORMA

L'acabament de la construcció de l'església parroquial va anar en paral·lel a la contractació d'una sèrie de retaules,

per a les tretze capelles laterals i l'altar major. A nivell col·lectiu, les confraries, les administracions i els ciris es mostraren amatents en l'embelliment dels seus espais. Una d'aquestes capelles ja estava ocupada amb el retaule de la Mare de Déu del Roser, executat pel pintor Isaac Hermes, contractat el 4 de desembre de 1583.¹¹

El següent retaule que tenim ben documentat fou el de Sant Pere. El 27 de desembre de 1596 es firmà una concòrdia entre el prevere Agustí Resclosa, beneficiat de Sant Jaume, i els administradors del ciri dels Estrangers, els quals havien «pres per devot al gloriós Sanct Pere Màrtir, la festivitat del qual en son dia celebren y tenen acostumat de celebrar y festivar», per tal de fer un nou retaule substituint «lo que vuy hés és ja vell», en el qual hi havia d'haver les figures, al centre, dels sants Pere i Jaume.¹² La visita pastoral de l'any 1600 testimonia que a l'altar —i capella— de Sant Pere hi havia dos beneficis i dos beneficiats, Miquel Pagès i Jaume Salvador, i que aquest darrer havia de pagar «sinc lliures per la fàbrica del retaule de Sanct Pere».¹³ Aquesta obligació indica que el retaule s'estava executant, i encara el 4 de maig de 1601 es donava llicència per pescar i destinar la recaptació de la pesca a daurar i pintar-lo.¹⁴ El contracte no s'ha conservat, però sí una queixa dels pescadors i obrers del ciri de Sant Pere contra el fuster Miquel Mir, que sembla haver signat el contracte el 19 d'abril de 1588. Li retreien que «en ell se falten les polseres y si falten altres coses, y dit Miquel Mir sia del tot pagat y satisfet»,¹⁵ a la qual cosa respongué que el retaule havia estat visurat pels fusters Genís Alió, de Torroella, i Jeroni Coll, de Girona, i pels obrers de Sant Pere, els quals li proposaren uns canvis, valorats en 10 lliures.¹⁶ El retaule no va ser acabat fins molt després: el 1606, el 1632 i 1638 es donaren llicències epis-copals per pescar en festius amb la intenció d'enllestir-lo.¹⁷ Miquel Mir era fuster, i no pas escultor o imatger, ja que el trobarem treballant en un sostre per a la casa de l'apotecari Lleonart Vicens (1607) i en la construcció del pont sobre el Ter (que li havia encarregat la universitat el 1618).

11 BOSCH - GARRIGA 1998: 197.

12 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Ballia, *Protocol·lum*, 1595-96 (To 139), [1596, desembre, 27], s.f.

13 ADG, Visites pastorals, P-76 (1600), [1600, novembre, 26.], f. 125r.

14 ADG, Registre de Lletres, Registre 1600-1601, [1601, maig, 4], f. 136v.

15 AHG, Notaria de Torroella de Montgrí, Bernat Guilló, *Protocol·lum*, 1600-01 (To 161), [1601, maig, 28], s.f.

16 AHG, Notaria de Torroella de Montgrí, Bernat Guilló, *Protocol·lum*, 1600-01 (To 161), [1601, maig, 28], s.f.

17 ADG, Registre de Lletres, Registre 1605-1606, [1606, maig, 1], f. 186; Registre 1632-33, [1632, agost, 21], f. 83 i Registre 1638-39, [1638, desembre, 15], f. 121v.

5 AHG, Notaria de Torroella, Bernat Guilló, *Manuale*, 1601-1607 (To 166), [1607, novembre, 1], s.f.

6 ADG, Visites pastorals, 1628 (P-91), [1628, desembre, 31], f. 196v.

7 ADG, Registre de Lletres, Registre 1665-67, [1666, juliol 3], f. 171.

8 AMTDM, *Llibre segon de conclusions*, [1693, octubre, 28], f. 163v.

9 AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, Manual, 1693-94 (288), [1694, març, 1], s.f.

10 AMTDM, *Llibre segon de conclusions*, [1696, gener, 8], f. 180v.-181r.

Cronològicament parlant, el següent retaule que es va fabricar va ser el de la capella de Sant Ramon. El 19 de setembre de 1621 els obrers de la capella signaven el contracte de dauradura amb el pintor de Torroella Jaume Galí per un preu de 200 lliures. El contracte estipulava que Galí havia de daurar el retaule, excepte la pastera, «de un color que estiga bé ab carxofes de or, y la figura de Sant Ramon que està dorada se obliga en renovar-lo, encarnar-lo de nou y fer tot lo que convinga en adorno de la figura, salvo la doradura y todas las figuras que estan de mix relleu se obliga de stofar las robas, conforme requiereix lo art y de encarnar los rostros».¹⁸ Galí es va emportar el retaule, desmuntat, al taller de casa seva, excepte l'escultura de Sant Ramon.

El següent retaule a construir fou el de la capella de Sant Joan, la més pròxima a l'entrada de migdia de l'església, on hi havia les fonts baptismals. El 28 de novembre de 1622 els obrers i administradors del ciri de Sant Joan contractaren amb els fusters locals Antoni i Montserrat Sagàs, pare i fill, la fabricació d'un «retaule de fusta bona de albre blanc per la capella de Sant Joan de dita isglésia, lo qual retaule tinga de fer dos pasteres al primer cos, ahont estaran los dos Santos Joans Babtista y Evangelista», segons s'indicava a la traça, i en el segon cos les figures dels pares de sant Joan, santa Elisabet i sant Zacaries, amb «les columnes faran striades ab punta de diamant sense tersió y també ajan de fer uns sotapedestals y unes polseres que omplen tota la amplària de la capella y tota la proporció qual se requer».¹⁹ El preu estipulat va ser de 120 lliures. Aquest retaule seria daurat parcialment (la primera andana) molts anys després, si fem cas a la capitulació que es va signar el 6 de juliol de 1690 amb el daurador de Girona Josep de Barós, per 130 lliures.²⁰

El 1626 el pintor Francesc Alió, de Torroella, signava una època de 10 lliures i 9 sous als administradors de la confraria de Santíssim Sagrament del Cos de Crist corresponent a «la cadireta que tinch pintada de portar lo Sanctíssim Sagrament».²¹ Trenta anys després, el 13 de setembre de 1660, el mercader Pere Vicens Pagès contractà a l'escul-

tor, fuster i arquitecte de Canet de Mar Salvador Alió, fill de l'anterior, la fàbrica del retaule del Santíssim Sagrament per 310 rals de plata, segons una traça que li havia fet arribar el mestre de cases i picapedrer Pere Pagès, que sembla ser l'intermediari. L'havia de tenir a punt per al maig vinent «afí y efecte que lo die del Corpus vinent estiga tot posat y apunt per poder-se celebrar missa y posar la reserva».²² Aprofitant el contracte i l'estada li van demanar de canviar la porta de la sagristia.²³ Salvador Alió havia treballat en la millora del retaule dels Sants Màrtirs de Vilassar i en el sagrari de l'altar major (1647), i revengué el sagrari que havia fabricat per a l'església de Sant Celoni a la col·legiata de Sant Feliu de Girona (1668).²⁴

Entre 1626 i 1660, més de trenta anys —que coincideixen amb la guerra de Separació (1640-1653)—, no coneixem l'existència de contractació de retaules, pintures o imatges. El següent retaule del qual tenim notícies és el de la Mare de Déu del Carme. Partim de la visita pastoral de 1634, que fa referència al llegat testamentari del notari reial Bernat Guilló, el qual havia deixat contractat el retaule. Guilló havia regit la notaria de Torroella entre 1597 i 1634, i el 22 d'agost de 1629 havia redactat el seu testament. A la seva mort, els administradors de la confraria del Carme reclamaren als marmessors que acomplissin les seves darreres voluntats.²⁵ Malgrat tot, el retaule no seria pintat fins al 1689. El 28 de desembre de 1688 se signava un contracte entre la Confraria del Carme i el daurador de Girona Joan Aulet, que havia de daurar «la primera endana, és a saber, fins a la primera cornisa, contament ab lo serafí y dos frontaspicis del retaule»,²⁶ per un preu de 100 lliures, i se l'obligava a «fer a dit retaule una imatge de Nostra Senyora del Carme ab lo minyó Jesús, tot dorat y estofat».²⁷ El 23 de maig de l'any següent (1689) es contractava l'acabament, o sigui, «desde la cornisa en amunt»,²⁸ per un preu de 16 dobles.

El retaule seria visurat el 14 de setembre de 1690, posant de manifest un seguit de mancances. A la primera anda-

18 AHG, Notaria de Torroella, Nicolau Sàbat, *Quintum manuale*, 1621 (To 190), [1621, setembre, 19], s.f.

19 AHG, Notaria de Torroella, Nicolau Sàbat, Manual, 1622 (To 192), [1622, novembre, 28], s.f.

20 AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, Manual, 1689-90 (To 643), [1690, juliol, 6], s.f.

21 AHG, Notaria de Torroella, Antic Rich, Llibre de notes, 1626 (To 702), [1626, abril, 3], s.f.

22 AHG, Notaria de Torroella, Andreu Sàbat, Manual, 1659-60 (To 243), [1660, setembre, 13], s.f.

23 AHG, Notaria de Torroella, Andreu Sàbat, Manual, 1660-61 (To 247), [1661, juny, 7].

24 DOMÈNECH 2001: 128.

25 ADG, Visites pastorals, 1634 (P-94), [1634, desembre, 17], f. 220r.

26 AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, *Undecimum manuale*, 1688-89 (To 285), [1688, desembre, 28], s.f.

27 AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, *Undecimum manuale*, 1688-89 (To 285), [1688, desembre, 28], s.f.

28 AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, *Undecimum manuale*, 1688-89 (To 285), [1689, maig, 23], s.f.

na faltava daurar els costats dels plints, les arestes i el brunyit de les pilastres, una part de les dues pasteres i figures dels costats, el front de la pastera de la Mare de Déu i una pedra de color corall i blanc, unes pedres i les dues columnes, i els bastons de sant Joaquim i santa Anna. A la segona andana faltava daurar els ajustos de les polseres, i les puntes de la cornisa. Aulet estava obligat a aportar, de la seva part, 300 pans d'or, i pels bastons de sant Joaquim i santa Anna se li restaria del preu convingut.

EL RETAULE DE SANT GENÍS, OBRA DE SALVADOR ALIÓ, ESCULTOR DE CANET DE MAR

El retaule de Sant Genís és l'última gran obra d'art que es contracta en el segle XVII. De fet, havia de substituir un altre retaule cremat el 1551.²⁹ És difícil saber on estava realment ubicat, si a la capella del sant, la més oriental de la capçalera, o bé en el presbiteri. L'historiador local Josep Vert, segons el record del seu avi, explica que hi havia «un vell altar del tot ruïnós i corcat, i artísticament d'un abarrocat mediocre».³⁰ Les fotografies de principi de segle XX del presbiteri i altar major ens mostren un retaule neogòtic; per tant, ja no quedava rastre del retaule barroc.

Salvador Alió, immediatament després d'haver lliurat el retaule del Santíssim Sagrament, va ser contractat per executar el retaule major. L'1 de setembre de 1661 la universitat es va reunir en consell per valorar la idea d'Alió, la fabricació del retaule major segons una traça que els havia presentat en un pergamí.³¹ Pocs dies després, el 24 de setembre, ja se signava el contracte, a executar en un termini de tres anys, i que assolia la suma de 2.600 lliures, però també incloïa una part amb blat, civada i faves.

Segons el contracte, el retaule havia d'estar fet de fusta d'arbre blanc, de set canes d'alçada (uns 13-15 metres, aproximadament) i trenta pams d'amplada.³² En el sòcol hi havia de col·locar uns plints de pedra, amb graons de fusta o pedra per pujar a la reserva. Sobre l'altar hi havien d'anar dues grades entallades. A la pastera major s'hi hauria d'assentar el sagrari, entre columnes i imatges de fusta



Figura 2. Presbiteri i retaule major de Sant Genís de Torroella de Montgrí. Foto de Valentí Fargnoli. Centre de Documentació de Can Quintana, Torroella de Montgrí.

de xiprer, el qual tindria tres portes, una central i dues en els laterals, amb l'interior tallat i pintat, i havia de mesurar 16 pams d'alt. A les quatre pasteres hi havien d'anar col·locades les imatges dels quatre doctors de l'Església, de vuit pams i mig d'alt cadascuna. A la pastera de sobre el sagrari hi havia d'anar la imatge de Sant Genís màrtir, de deu pams, i en el coronament, la imatge de Santa Caterina màrtir, de 8 pams. Tot plegat entremig de les columnes, cornises i coronaments. Rere la porta del sagrari s'hi havia de col·locar la imatge de la Immaculada, i per a la resta de plafons les imatges de sant Protó, sant Jacint o santa Eugènia, sant Sebastià i sant Antoni de Pàdua; per tant, el retaule podia ser vist per les dues cares.

Un cop signat el contracte, la universitat va creure convenient presentar la traça a persones expertes de la ciutat

²⁹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2009: 41.

³⁰ VERT 1983: 63.

³¹ AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, *Manuale primum*, 1661-62 (To 264), [1662, setembre, 1], s.f.

³² AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, *Manuale primum*, 1661-62 (To 264), [1662, setembre, 24], s.f.

de Girona perquè la valoressin.³³ El cònsol Pere Jutglar acompanyà Salvador Alió a Girona, d'on tornaren del tot satisfets: «Han feta visurar la trassa del retaule major de la isglésia per personas pràctigas, y que dita trassa està molt bé. Perçò lo dit consell ha resolt que's done a fer dit retaule a dit Lió».³⁴ A partir d'aquí, de finals de juny de 1663 a la tardor de 1668, trobem una sèrie de pagaments que demostren que Alió va treballant en el retaule.³⁵ El rector de Sant Genís anotava que «avui dilluns, que compta als trets de juliol 1665, se és comensat a assentar lo retaule del altar major».³⁶

El retaule no degué ser del gust de la universitat, dels preveres ni dels obrers. El 13 de novembre de 1669, per tal de fer la visura, els cònsols feren venir el prestigiós escultor de Perpinyà Lluís Generes, i Salvador Alió feu venir l'escultor de Girona Narcís Xiquella. Generes i Xiquella declararen una sèrie de mancances, fins al punt que fa la impressió que el retaule o bé estava inacabat o estava mal fet.³⁷ Des de la visura Alió es posà a treballar ràpidament en aquests retocs. Sembla, però, que les obres no es portaren a terme amb tant llestesa com era d'esperar. L'escultor de Barcelona Joan Roig feu d'intermediari i procurador de l'Alió de 1670 a 1671, quan es donà per finalitzada l'obra del retaule.

L'acabament del retaule té una segona part amb la seva dauradura, si bé parcial. El 27 de març de 1670 els obrers de Sant Genís contracten el daurador de Barcelona Francesc Mas per daurar el sagrari i les grades,³⁸ per un preu de 400 lliures. El sagrari, les seves tres portes i les grades s'havien de daurar i pintar per dins i per fora, així com els àngels interiors, que s'havien d'encarnar. Un cop acabada l'obra, calia fer-ne visura per artistes experts.

LA MARE DE DÉU DE COPACABANA I EL MECENATGE DEL MERCADER PERE VICENÇ PAGÈS

Les primeres referències a la Mare de Déu de Copacabana es remunten a la visita pastoral del 4 i 5 de març de 1663,

quan se situa l'altar de Copacabana a l'església parroquial, en una capella al costat d'un altre nou altar, dedicat al Sant Crucifix (de la Misericòrdia); el 4 d'octubre d'aquell mateix any el Papa concedia una indulgència plenària.³⁹

És extremadament rar trobar aquesta devoció sud-americana a Torroella de Montgrí. L'origen d'aquesta Mare de Déu es troba en un santuari a la serralada dels Andes, a la riba boliviana del llac Titicaca. Les dues versions hagiogràfiques fundacionals (una local i l'altra espanyola) fan referència a la protecció als mariners i navegants que travessessin les seves aigües tempestuoses. D'allí va arribar a les costes del Brasil, on els comerciants espanyols fundaren l'església de Sacopenapã, prop de Rio de Janeiro. A finals del segle XVI, el comerç entre Amèrica i la Península va afavorir que aquesta advocació mariana arribés a Barcelona, per exemple al convent de Santa Mònica, i de Barcelona a Torroella.

El mercader i comerciant Pere Vicenç Pagès la va fer arribar a l'Empordà. Pagès era un ric mercader i comerciant, nascut a Torroella de Montgrí i establert a Barcelona. Comprà a carta de gràcia la notaria de Torroella de Montgrí el 1666.⁴⁰ El 20 d'octubre de 1663 instituí un aniversari perpetu a celebrar a l'altar de Copacabana.⁴¹ De nou, el 22 de juny de 1664 instituí, en remissió dels pecats i pel salvament de la seva ànima i la de la seva neboda Maria Calvet Pagès, dos oficis solemnes anuals, un a celebrar per la Purificació de la Mare de Déu a l'altar de Copacabana i l'altre a l'altar major, en el qual inclogué una processó, que dotà amb 170 lliures. A Barcelona va signar un contracte amb el daurador Francesc Mas, el 2 de juliol de 1669, per daurar «lo retaule de capella dita del Sant Cristó y de Nostra Senyora de Copacabana de la iglésia parroquial de dita vila»,⁴² per 165 lliures. A la seva mort es feu enterrar a la capella de la Mare de Déu de Copacabana i del Sant Crist, on després seria enterrada la seva neboda.⁴³ Ja en el segle XVIII, Antoni Viladomat Manalt hi va instal·lar unes pintures devocionals.⁴⁴

33 AMTDM, *Llibre primer de conclusions*, [1662, agost, 28], f. 140v.

34 AMTDM, *Llibre primer de conclusions*, [1662, setembre, 1], f. 141r.

35 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, Manual, 1662-63 (To 265), [1663, setembre, 25], s.f.

36 VILADEVALL 2015: 14.

37 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, Manual, 1668-69 (To 268), [1669, novembre, 13], s.f.

38 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, Manual, 1669-70 (To 269), [1670, març, 27], s.f.

39 ADG, Registre de Lletres, Registre 1663-64, [1663, octubre, 4], f. 90-91.

40 AULADELL - COSTA - MANCEBO - SOLER 2017: 658.

41 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, Manual, 1662-63 (To 265), [1663, octubre, 20], s.f.

42 Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Pere Màrtir Ferrer, Manual, 1669, [1669, juliol, 2], s.f.

43 ADG, Registre de Lletres, Registre 1661-62, [1661, agost, 28], f. 62v.

44 MIRALPEIX 2014: 359, fitxa 182.

L'ALTAR DEL ROSER DE LA PARROQUIAL I LA CAPELLA DEL ROSER FORA MURS

El 6 d'agost de 1495 el bisbe Berenguer de Pau donava permís per construir una capella dedicada a la Mare de Déu, fora les muralles i al costat del torrent d'Ullà.⁴⁵ L'havia sol·licitat la senyora Miquela, muller del paraire de Torroella Andreu Amat. El permís convenia que no perjudiqués l'altar homònim de l'església parroquial, i que els Amat havien d'ornamentar la capella amb una campana, un retaule, unes robes i uns ornaments litúrgics. Ben aviat aquesta capella, coneguda com «el Roser de fora», competí amb la seva doble.

L'altar del Roser de la parroquial ja existia dins l'església a l'últim quart del segle XVI: el 1577 l'obreria de Sant Genís pagava 17 lliures al bisbe per crear-ne un altar, molts pocs anys després que s'atribuís la seva ajuda en la victòria de la batalla de Lepant (1571).⁴⁶ Sembla que havia suplantat o substituït, en la capella on se la va situar, els sants Baudili i Bernardí. Una pabordia —o confraria— l'administrava: la il·luminava amb una llàntia (1598), en disposava una figura de plata de la Mare de Déu (1600), els bisbes hi feien col·locar un guadamassil a l'altar (1606 i 1610) i s'hi nomenà un beneficiat.

La seva devoció era estesa, sobretot, entre les dones —i alguns homes— de la parròquia, almenys en les primeres dècades del segle XVII. Es repartia, però, a parts iguals, amb les devocions de la Mare de Déu del Carme, santa Caterina o sant Genís. En podem veure alguns exemples en les deixes testamentàries. Caterina Pla, muller del mestre de cases Marçal Roca, deixava en testament 28 rals i «un anell de or smaltat de negre, en lo qual en lo lloch de la pedra està pintat lo sanct Nostre Senyor, lo qual anell té la verga rodona y suficient grossa, de tal manera que és de vàlua de un dobló»⁴⁷ (1606). El sagristà de Sant Genís, Joan Pere Pagès, deixava un calze i una patena de plata.⁴⁸ La visita pastoral de 1663 hi esmenta una figura de «Nostra Senyora del Roser de plata de serca de alguns tres palms ab algunes joyas que estan a la figura de Nostra

Senyora, ço és, uns agnets de or, un lleonet, una creueta petita de Sant Joan, una altre pessa a modo de nòmina circuïda de perles, quatre anyells tot de or, y una creueta de plata»,⁴⁹ i Marianna Sunyer hi afegia «un clauer de plata jo tinch per qualsevol cosa pogué deure a dita confraria».⁵⁰

El canvi, el moviment d'altars i duplicació de devocions ha de tenir lloc a la segona o tercera dècada del segle. El 1618 ja en tenim un esment, quan el pagès Montserrat Rovira vengué al fuster Antoni Carbonell un quadrat —o espai— de terra situat en el lloc del Roser, fora de les muralles de la vila. Potser era una petita capelleta o senzill oratori, que no es materialitza amb la construcció de la nova capella fins al segon terç del segle XVII. I és que succeeix un altre fet que condiciona el canvi: el 1663 s'introdueix la devoció esmentada de la Mare de Déu de Copacabana a l'església parroquial, que degué expulsar la del Roser a l'exterior.

A partir de llavors són clares les referències a la capella del Roser situada «fora els murs». El 1677 Marta Daroles deixa en testament a la capella 8 lliures, dos fils de corall, un anell d'or i una pasta d'agnus d'or, i diferencia el que deixa a la confraria del Roser de l'església parroquial, «l'aguller que tinch».⁵¹ El 1679, per primera vegada, es realitza una visita pastoral a la capella, que diu ser ben ornada. El 26 de febrer de 1681 es dona indulgència per ampliar la capella, i a finals de 1682 la universitat la feia emblanquir amb calç.⁵² Seguidament, el 10 de gener de 1690, el beneficiat de Sant Genís, Pere Capallà, i el pagès Joan Hugas van signar el contracte de fabricació del retaule amb l'escultor de Barcelona Joan Torras, per 34 dobles i 10 reals (500 lliures).⁵³ El contracte estipulava les dimensions (de la taula de l'altar a la volta) i la iconografia (escultures de sant Pere i de sant Pau, «quatre històries», una imatge de la Mare de Déu del Roser, «dos mitgs cossos de Sant Antoni de Pàdua i Sant Pons», i un Sant Crist entremig de Maria Santíssima i sant Joan. Coronant-ho tot, un Pare Etern).⁵⁴ Torras rebria, el 3 de març de 1699, una de les pagues promeses, consistent en 100 lliures. Aquest escultor barceloní, Joan Torras, va

45 Can Quintana, Centre de Documentació, Carpeta 1.7. Parròquia de Sant Genís. 1.7.3.

46 ADG, Manuals, 1576-1600, núm. 449, [1577, agost, 29], f. 168v.

47 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Ballia, Manual, 1606-07 (To 149), [1606, agost, 27], s.f.

48 AHG, Notaria de Torroella, Nicolau Sàbat, *Quintus manuale notularum*, 1620-21 (To 191), [1621, maig, 8], s.f.

49 ADG, Visites pastorals, 1663 (P-102), [1663, març, 4-5], f. 417v.

50 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, Manual, 1663-64 (To 266), [1664, juliol, 29], s.f.

51 AHG, Notaria de Torroella, Antoni Calvet, Manual, 1676-77 (To 275), [1677, febrer, 24], s.f.

52 ADG, Registre de Lletres, Registre 1681-84, [1681, febrer, 26], f. 40, i AMTDM, *Llibre segon de conclusions*, [1682, octubre, 25], f. 20v.

53 AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, *Decimum manuale*, 1687-88 (To 284), [1690, gener, 10], s.f.

54 AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, Manual, 1690-91 (286), [1691, juny, 22], s.f.

aconseguir un segon contracte a Torroella, l'execució del retaule major de l'ermita de Santa Caterina, signat el 2 de desembre de 1701 per 900 lliures.⁵⁵



Figura 3. Retaule de la Mare de Déu del Roser, obra de l'escultor Joan Torras, 1690-1699. Foto del Centre de Documentació de Can Quintana, Torroella de Montgrí.

La construcció —o ampliació— de la capella vingué pocs mesos després del retaule, quan el 30 de gener de 1692 la confraria del Roser de l'església parroquial de Sant Genís encarrega al mestre de cases de Torroella Jaume Montanyach l'extracció i transport de mil carretades de pedra, procedents d'una pedrera de l'obreria parroquial de la muntanya del Montgrí, «sota la capella del mitg del camí qui va a la capella de Sancta Catherina».⁵⁶ El contracte només inclou la producció i trasllat de la pedra a la capella per un preu de 91 lliures, 13 sous i 4 diners. Les pedres havien de ser de bona mida per poder ser traginades,

i podia reutilitzar pedres amples i llargues per a llindes, portes i finestres. La universitat li havia de subministrar la pólvora i les eines. L'impuls per realitzar la construcció de la capella ve donat de la mà del mercader de Torroella i ciutadà honrat de Barcelona Francesc Quintana. El 22 de setembre de 1692 amplia el seu testament amb un codicil, referit expressament a la construcció de la nova capella del Roser, a la qual deixava 300 lliures.⁵⁷

⁵⁵ AVELLÍ ET AL. 2024.

⁵⁶ AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, Manual, 1691-92 (287), [1692, gener, 30], s.f.

⁵⁷ AHG, Notaria de Torroella, Joan Salvi, Manual, 1691-92 (To 287), [1692, setembre, 22], s.f.

UN QUADERN DE DIBUIXOS DEL SEGLE XVIII: RECERCA I NOVES PERSPECTIVES SOBRE EL PATRIMONI ARTÍSTIC AL PALLARS SOBIRÀ

Adrià Vázquez Vives

Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural
(ICRPC-CERCA)

EL QUADERN DE DIBUIXOS PARROQUIAL

En el marc d'una recerca sobre l'art de l'època del Barroc feta a les valls de l'Alt Pirineu s'ha localitzat, als arxius parroquials de Rialp, un quadern de dibuixos que, tant per les seves característiques d'estil com per la presència d'algunes dates inscrites en els esbossos, podem situar al segle XVIII (Fig. 1).¹ Aquest quadern de dibuixos, de dimensions 30,5 x 20,5 cm, conserva catorze folis relligats que presenten, en molts casos, evidents senyals de retalls. L'enquadernació es tanca amb dues solapes de cuir molt fi, sense cap inscripció externa; tan sols la data de 1735 (Fig. 2), que apareix repetida en tres dels dibuixos, ofereix una referència cronològica. El contingut del quadern revela un conjunt heterogeni d'esbossos i estudis destinats probablement —i majoritàriament— al disseny d'elements decoratius i objectes de culte.

D'entrada, el primer foli mostra la mitja traça o projecte de retaule (foli 1), seguida per diversos esquemes de tabernacle (folis 2 i 3, aquest darrer amb la inscripció parcial «173?»). Apareixen, després, dissenys d'objectes com un canelobre i un marc ornamental —cartutx— amb volutes i elements vegetals i amb un espai central que podria anar destinat a un text o un emblema (folis 4 i 5). La major part dels objectes que apareixen

a continuació presenten un llenguatge a través d'elements de rocalla i de gust rococó, així com orles o cartel·les usades habitualment en la decoració arquitectònica, o elements que semblen provenir del repertori ornamental d'un retaule (folis 6, 7, 9, 10 i 11). També hi apareixen dibuixos d'un cobricel (foli 8) o esbossos o estudis de figures en estadis molt inicials com la d'un àngel, una figura al·legòrica o una marededeu lactant (folis 9v i 13v).

Els fulls restants es troben farcits de figures, com ara grups d'angelets en moviment, sovint representats sostenint elements simbòlics o ornamentals —una columna i una creu



Figura 1. Quadern de dibuixos de la parròquia de Rialp (Pallars Sobirà), s. XVIII. Fotografia: © ADU, U-990/24.

¹ Arxiu Diocesà d'Urgell, Parròquia de Rialp, Dibuixos i croquis de l'ornamentació, 1700, U-990/24.



Figura 2. Orla amb la data inscrita de 1735 al centre corresponent al foli 9. © ADU, U-990/24.

(foli 12), un braseret o encenser, instruments i altres objectes (foli 13) —, així com la presència d'un sant Joan Baptista, un sant amb ploma i llibre que no identifiquem i una àliga damunt d'un núvol. També s'hi troben esbossos de figures d'interpretació més oberta —per trobar-se en el seu estadi més inicial—, probablement al·legories (folis 13v i 14).

L'esbós de l'àguila sobre un núvol presenta un detall interessant: hi és visible la marca del punxó que ressegueix tot el contorn de la figura (Fig. 3). Aquest rastre indica l'ús de la tècnica de l'estergit (*poncif*, en francès), consistent en la transferència del dibuix mitjançant petits forats repassats amb pols de carbó o pigments. Aquesta tècnica era habitual per a la pintura de ceràmica de pisa, mitjançant la qual s'usava aquesta «plantilla» amb el contorn del dibuix marcat amb punxó —només les línies principals, els detalls com ara ulls o pestanyes, o bé l'ombreig, s'havien de fer posteriorment a mà— per traslladar el dibuix damunt de la ceràmica cuita, resseguida posteriorment amb el pinzell.²

No és possible determinar l'autoria o autories dels dibuixos. Una part podrien ser fàcilment obra d'un fuster o retauler, mentre que les figuracions també podrien relacionar-los amb un pintor o daurador. De moment, l'únic que sabem és que, per exemple, a Rialp hi treballà Joan Casanoves i Ricart, autor de la pintura de la Verge del Carme amb les ànimes del Purgatori, que Francesc Miralpeix vinculava amb la Visió de la Pietat amb el donant (Ànimes del Purgatori) de l'església parroquial de Sant Esteve d'Andorra la



Figura 3. Detall de l'àliga corresponent al foli 14. © ADU, U-990/24.

Vella.³ I cap a la dècada de 1750, també hi és documentat un escultor de nom Josep Bosch, relacionat, així mateix, amb alguns retaules dels Boldissos. Però sabem de més pintors i dauradors que, al llarg del set-cents, recorren les valls pirinenques del sector més occidental del Pirineu català: Maties Pacífici (daurador d'Esterri, c. 1786), Manuel Sabadia (documentat a la Vall d'Aran en 1733-1739), Jusep Cavalier (daurador de la Vall d'Aran, el 1736), Antoni Solà (documentat a Vielha i a Dorve entorn de 1814-1816) o Joan de Segovia (a Boldís Jussà i a Vielha entorn de 1763-1755).⁴

No és fàcil relacionar cap element del quadern amb obres conservades en un entorn proper a la seva procedència, la parròquia de Rialp. Tanmateix, el primer dibuix permet fer alguna comparació significativa (Fig. 4). Al Pallars Sobirà no es conserva cap estructura que recordi la traça del retaule esbossada, formada per bancal, cos principal i coronament. Els exemples més propers són els retaules de l'església de Sant Joan Baptista de Palau de Noguera, al Pallars Jussà.⁵ Malgrat les diferències, s'hi detecten elements formals i repertoris ornamentals afins: columnes corínties avançades, de cos llis i decoració vegetal; una única fornícula central coronada per un frontó semicircular, elevada respecte als laterals per deixar un segon espai inferior destinat probablement a una escena pintada, un relleu o relíquies; un bancal concebut com a sòcol amb motllures i volutes, i un entaulament curvilini amb jocs d'entrants i sortints.

² Aquesta tècnica queda molt ben explicada a la tesi doctoral de Josep Antoni Cerdà i Mellado (CERDÀ 2021: 433-34), i complementava altres formes de decorar les peces de pisa, com eren el pinzell o la trepa, que en aquest darrer cas consistia igualment en l'ús d'una plantilla de paper i que donava lloc a un resultat «en negatiu» del dibuix que s'hi volia plasmar. Aquest era un procés que solia implicar un pintor, que s'encarregava de fer-ne el disseny —a vegades, a partir de la referència d'un fuster o retauler.

³ BOSCH - MIRALPEIX 2017.

⁴ Alguns d'aquests personatges poden resseguir-se a través de les recerques d'arxiu de ROS 2005 i YEGUAS 2010.

⁵ FUGUET 2004.



Figura 4. Esquema de retaule corresponent al foli 1. © ADU, U-990/24.

La traça dibuixada finalitza en aquest punt, sense coronament. Si seguís els mateixos repertoris, probablement culminaria amb elements propis del llenguatge rococó, com orles, plafons curvilinis i decoració de rocalla.

Els darrers esbossos, on apareixen grups de *putti* o angelots reclinats sobre núvols, recorden repertoris figuratius propis del Barroc destinats probablement a la concepció d'una pintura (Fig. 5). Els dibuixos presenten un traç força sintètic, i hi predomina la línia per sobre del volum, encara que destaquen algunes figures amb un treball força reeixit de l'ombreig.

El dibuix del projecte de retaule del quadern que aquí analitzem permet copsar l'habilitat de l'autor. Es tracta d'un artesà amb clares mancances pel que fa al coneixement de la perspectiva, fet que l'obliga a reproduir parts de l'estructura —l'altar, la graderia del retaule, les parts obliqües del sòcol o el cos superior— de manera forçada i poc realista.

Sovint s'ha assenyalat que el dibuix permet aproximar-nos al procés intel·lectual i a la personalitat dels mestres del passat. En aquest cas, tot i no tractar-se d'un gran dibuixant, els folis conservats evidencien una notable capacitat per reproduir amb gràcia i cert detallisme elements ornamentals i figuratius, com la rocalla, la volumetria dels cossos o les composicions figuratives triomfals, inspirades segurament en models gravats en circulació. Les figures es construeixen mitjançant postures dinàmiques, escorços suaus no sempre resolts amb plena solvència. El context parroquial en què s'inscriu, juntament amb la seva raresa



Figura 5. Conjunt figuratiu corresponent al foli 13. © ADU, U-990/24.

dins els arxius d'aquesta naturalesa, el converteix en un testimoni excepcional que ajuda a comprendre millor l'art barroc del Pirineu i els processos artesanals de producció d'imatgeria religiosa del segle XVIII, així com a traçar les trajectòries d'artesans documentats en altres indrets del país, com Joan de Segovia o Simó Reguer.⁶

UNA MIRADA RENOVADA AL BARROC PIRINENC

El 2022 s'iniciava, a través de les beques Salvador Grau Tort, un projecte d'investigació amb l'objectiu d'enriquir el coneixement del paisatge humà i cultural pirinenc posant en valor el llegat artístic de l'època del Barroc.⁷ El projecte pretenia, a més, connectar la producció de retaules i obres del Barroc conservades al Pirineu mitjançant la identificació d'artistes, tallers itinerants, promotors i dinàmiques artesanals.

Malgrat l'existència d'aportacions rellevants sobre aspectes concrets del Barroc pirinenc, els estudis sobre l'art bar-

6 La trajectòria d'aquests pintors la podem resseguir a través de MIRALPEIX 2009 i MIRALPEIX - BOSCH 2025.

7 El projecte presentat a la primera convocatòria d'aquestes beques, que atorga l'Observatori de Recerca del Parc Natural, tenia per títol *Estudi i valorització del patrimoni barroc a les Valls de l'Alt Pirineu* (2022). En la segona convocatòria (2024), vam tenir l'oportunitat de continuar la investigació amb el projecte *L'art de l'època del barroc a l'Alt Pirineu (segles XVII-XVIII): recerca i patrimonialització* (2024). Aquestes investigacions les ha dut a terme el Grup de Recerca en Art Modern.

roc pellarès, ribagorçà i aranès són escassos i de caràcter general.⁸ Les aproximacions més detallades es troben principalment en treballs de recerca i inventari impulsats per entitats patrimonials locals, com l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu o el Conselh Generau d'Aran.⁹

La recerca desenvolupada al Pallars Sobirà tenia per objectiu principal fer una radiografia completa de les obres conservades *in situ* a les esglésies parroquials de cada nucli, així com la realització d'un buidatge sistemàtic dels arxius històrics conservats al territori.¹⁰ En aquest sentit, ha estat substancial la recerca als arxius parroquials, actualment dipositats a l'Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU).¹¹ La documentació parroquial és fragmentària i no s'han preservat testimonis de totes les parròquies. Del còmput global de les esglésies visitades al Pallars Sobirà, s'han pogut consultar els fons respectius de les parròquies d'Arròs de Cardós, Boldís Jussà, Caregue, Cassibrós, Dorve, Esterri de Cardós, Gerri de la Sal, Isavarre, Jou, Peramea, Ri-

alp, Ribera de Cardós i Son, a més d'altres com els fons d'ICI, Espot, Llessui, Malmercat o València d'Àneu. Dins d'aquestes s'integra la documentació d'altres esglésies sufragànies o que hi són vinculades, com la de Ginestarre dins la d'Arròs de Cardós, la d'Ainet de Cardós o la de Boldís Sobirà dins de la de Boldís Jussà, o la d'Altron en la de Llessui. Pel que fa a la Vall d'Aran, la documentació conservada a Arties, Bagergue, Les, Salardú, Sant Joan de Toran, Vielha, Vilac i Vilamós ha permès recollir dades interessants per identificar artífexs o notícies que possibiliten datar algunes obres conservades al territori.

La troballa d'aquest quadern complementa un conjunt molt ric i genuí de béns mobles i immobles conservats al Pirineu de l'època del Barroc, i contribueix a dotar de context històric i artístic un patrimoni sovint poc visible però d'un valor extraordinari. La recerca efectuada fins ara estableix la base de futures investigacions que permetin una millor valoració i difusió del llegat barroc al Pirineu.

8 L'exemple més destacat i que ha servit d'exemple metodològic és el catàleg d'època moderna realitzat a Andorra. Altres aproximacions a l'art pirinenc les trobem en estudis d'altres sectors de la geografia catalana amb abundant obra conservada, com a la Cerdanya (MIRALPEIX 2021), a la Seu d'Urgell (catalogació realitzada entre el 2016 i el 2018) o a la banda dels Pirineus Orientals (AVELLÍ 2003; LUGAND 2006).

9 SIMÓ - TUGUES 2022; ROS 2005.

10 En el curs dels dos projectes d'investigació, s'han consultat els arxius següents: Arxiu Diocesà d'Urgell (Pallars Sobirà i Vall d'Aran), Arxiu Comarcal del Pallars Sobirà, Arxiu Històric de Lleida, Arxiu Diocesà de Lleida i Arxiu Parroquial de Sant Miquel de Vielha.

11 Actualment, s'hi conserven entorn de cent quaranta-vuit manuals i fragments de manual que van del segle XV al segle XVIII, i majoritàriament es localitzen a l'Arxiu Parroquial de Ribera de Cardós.

UNA ÀNIMA MOLT BEN DIBUIXADA

EL RETRAT EMBLEMÀTIC DEL CANONGE PERE ROIG I MORELL

Quintí Vinyes i Bassols

Universitat de Barcelona

L'església de Santa Maria del Pi de Barcelona és custòdia d'un abundant patrimoni d'època moderna que, malgrat el seu notable valor artístic, ha estat exigüament estudiat. En aquest sentit, al si de la basílica, presidint la seva arcana sagristia, hom pot trobar-hi l'efígie de Pere Roig i Morell (†1716), canonge i sagristà major de la catedral de Barcelona, vestit amb hàbits canònics (la musseta blanca sobre la sotana) el qual es disposa assegut davant d'una taula on hi recolza la mà esquerra mentre amb la dreta subjecta un crucifix (Fig. 1).¹ L'espai del retrat sembla correspondre's amb el d'un estudi, usual en representacions d'aquesta tipologia, caracteritzat per la presència d'una biblioteca al fons, summament enfosquida, i per la distribució damunt la taula d'un llibre i un bonet. La particular anomalia que presenta aquest retrat és la substitució de la carn corporal del canonge per la d'un esquelet, com es pot constatar observant les seves mans o la calavera que supleix el seu rostre. El retrat és inserit dins d'un oval de pedra fingit, com si es tractés d'un relleu escultòric clàssic, tipus de retrat que, en el seu desenvolupament al territori hispànic, s'ha volgut vincular als repertoris ornamentals dels gravats i als frontispicis de llibres en què els autors eren retratats en marcs ovals similars.² Aquesta orla és coronada per un cartutx amb la inscripció següent, extreta de la carta de sant Pau als cristians de Roma: «INFELIX EGO HOMO QUI ME LIBERABIT DE CORPORE MORTIS HUIUS / S. Paul ad Rom. Cap. 7.»² Per damunt d'aquesta cartel·la s'hi disposen alguns filacteris amb inscripcions de difícil lectura que



Figura 1. Autoria no identificada, *Retrat del canonge Pere Roig i Morell*, c. 1671-1716. Pintura a l'oli sobre llenç. 115,5 x 159 cm. Sagristia de la basílica de Santa Maria del Pi, Barcelona (© Fotografia de l'autor).

semblen comunicar una oració inspirada en el comentari que el teòleg neerlandès Willem Hessels van Est (1542-1613) realitzà sobre el mateix versicle paulí.³ El cartutx de la zona inferior, més enllà d'informar sobre la identitat de l'efigiat i reportar la usual enumeració dels seus càrrecs, brinda una reflexió sobre la naturalesa caduca del cos humà i la misèria que suposa viure lligat als pecats i a les passions originades per la pròpia matèria càrnica, de la

1 Properament publicarem una recerca més aprofundida sobre aquest retrat a la revista *Recòndit. Revista digital de l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi*. Agraïxo a Jordi Sacasas, arxiver i conservador de Santa Maria del Pi, la confiança i l'ajut brindat en l'estudi d'aquesta obra.

2 Es correspon amb el versicle 24 del capítol 7 de la Carta de sant Pau als Romans: «Que en soc, de dissortat! Qui m'alliberarà d'aquest cos que em duu a la mort?».

3 La inscripció del retrat de Roig i Morell sembla dir «Il guitur S [...] in perçona [...] ris humani sub jugo ac servitute peccati secundum carnem». Dels ressonants comentaris de van Est sobre les epístoles paulines se'n publicaren diverses edicions durant el segle XVII. Referenciem la primera d'elles a ESTIO 1614: 102. Sobre Willem Hessels van Est, vegeu DUTHILLCEUL 1844: 155-157. Seria convenient, quan vinguin temps millors econòmicament parlant, efectuar un estudi tècnic d'aquesta pintura i intervenir en conseqüència a l'encalç de recuperar el seu estat original. La darrera restauració d'aquesta obra fou efectuada el 1984 pel taller Barrachina Ramoneda del carrer del Pi, on es va muntar la tela sobre un nou bastidor amb travessers en forma de creu.

qual espera deslliurar-se amb la mort, possibilitant, al seu torn, l'entrada de Jesucrist al seu ésser:

Esta mui bien dibuxada el alma dentro de este esqueleto pues se va cada dia, i momento desasiendo affligida, i atribulada de sus passiones, exclamando: o; io infeliz hombre (io i no otro en mi comprencion infelis pues sufro este enemigo domestico sin poderme apartar de su estrecha compania) quien me libara de la muerte de este cuerpo pues tengo por muerte á la vida, i á la muerte quando mata al cuerpo por vida: en concideracion que mata este enemigo cuerpo porque io el mas indigno ministro del S^{or} i de estas sus esposas: el D^r. Dⁿ. Pedro Roig, i Morell canonigo i sacristan de la catedral de Barcelona, trueco los nombres á las causas por explicar mejor sus efectos io infeliz: io fuente i miserable origen de miserias i voz de propiedades compuesto de miserias: io hombre i por esto infeliz porque soi hombre por explicar asi los misticos esta enigma i declarar los espirituales esta confusion por ser io origen de mis pecados, el autor de mis dolencias, i la causa de mis enfermedades. venid a mi Jesus mio, o; venid en mi por desterrar la vida de mi, o; e si io no estuviera en mi no huviera tantas miserias en mi que impiden mis remedios i assi entrad jesus en io, e viviren mi para desterrar este io de mi que significa amor propio, lazos i miserias de mi alma.

Pere Roig i Morell es formà com a doctor en dret civil, dret canònic i teologia i, d'acord amb aquests estudis, exercí com a jutge i examinador sinodal del bisbat de Barcelona, així com a jutge eclesiàstic integrant del Tribunal de Contrafaccions en el cas contra l'auditor de guerra Antón Sacadés el 1713.⁴ A nivell documental, l'ubiquem com a capellà del capítol catedralici de Barcelona entre el mes de setembre de 1671 i l'octubre de 1716, any d'òbit del canonge. Acreditat per la seva formació, exercí temporalment de vicari general i oficial de la mateixa seu entre la mort del bisbe Ignasi de Salazar, el 1692, i el nomenament del seu successor a la càtedra barcelonina, Manuel de Alba, l'agost de 1693.⁵

4 CAPDEFERRO - SERRA 2015: 123-125 i 243. Revisant la col·lecció de Fullets Bonsoms de la Biblioteca de Catalunya, la documentació de la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona o la Biblioteca de l'Il·lustre Col·legi de l'Advocacia de Barcelona, hom pot detectar diversos litigis comandats per Roig i Morell que testimonien el seu exercici jurídic.

5 FATJÓ 1999: 589.

En termes de patronatge artístic, Roig i Morell tenia el benefici de l'altar de la capella de Sant Pere Nolasc i Sant Ramon de Penyafort de la seu barcelonina i promocionà l'elaboració d'un retaule per a tal espai, així com la decoració dels seus laterals a partir de «quatre quadros que ocupin todas las paredes de dita capella fins als escons», «una Glòria en tota la bóveda de la dita capella a l'oli» i «jaspear tot allò que's porà veurer de las paredes», tasques pictòriques que comissionà al pintor berguedà Pasqual Bailon Savall (†1692).⁶ El susdit retaule, tallat per Joan Roig I (†1697) i daurat, probablement, per Joan Moixí (†1727), ha estat analitzat per Santiago Mercader, el qual ha especulat amb la possibilitat que Roig i Morell fos retratat a la casa central, entre els testimonis de l'escena de la fundació de l'orde de la Mercè, en la figura disposada al segon terme de l'extrem dret de la composició (Fig. 2).⁷ En aquesta mateixa capella, com advertí Mas i Domènech, resten les despulles del canonge Roig i Morell, recordades per una làpida sepulcral signada amb un epitafi llatí emprat en època barroca pels religiosos hispànics, «Hic iacet pulvis et cinis» («Aquí jau pols i cendra»), que, tot i ser un *locus communis*, conjuga amb el sentit mortuori i el menyspreu cap al cos càrnic del retrat pinenc.



Figura 2. Joan Roig I (escultor) i Joan Moixí (?) (daurador), *Retaule de la fundació de l'orde de la Mercè* (detall), c. 1688. Talla policromada. Catedral de Barcelona (© Fotografia de l'autor).

Altrament, Pere Roig i Morell destacà per la donació que, el quatre de maig de 1685, efectuà d'un llenç pictòric on apareix representat el Crist crucificat —actualment conservat a l'aula capitular de la catedral de Barcelona— que constituí la pala d'altare d'aquesta estança.⁸ Al llibre de la sivella consultat per Mas i Domènech s'especifica que

6 Els contractes d'aquesta empresa foren transcrits per MADURELL 1959: 299-303. L'arxiver i prevere de la catedral de Barcelona, Josep Mas, ja referencià la relació entre Roig i aquesta capella a MAS 1906: 38.

7 MERCADER 2017: 49.

8 MAS 1906: 67; MAS 1916: 116-117.

Lo Sr Sagrista Roig ha fet dono al M.I.C. de un quadro gran ab una figura de Cristo Ne Sr Crucificat lo qual quadro ha fet portar pleno Capo y se es collectat en lo altar de la aula Capítular y lo M.I.C. y tots los Srs Canges en particular li an acceptat la dono y donat ms gs de la dita dadiva.⁹

Ebossat mínimament el perfil del canonge, retornem a l'obra que ens ocupa. Roig i Morell bastí una estratègia iconogràfica que li permeté llegar la seva figura a la posteritat —acció justificada per les seves actituds aparentment virtuoses— defugint, alhora, les connotacions vanitoses que havia abassegat la tipologia del retrat durant el segle XVII. Com ja va avançar Jordi Sacasas, tal operació consistia a vincular el seu semblant a un ensenyament moral propi de la literatura emblemàtica que dialogava, alhora, amb la simbologia del *memento mori*, és a dir, una admonició davant el caràcter transitori de la vida i l'arribada imminent de la mort. El versicle pres de la carta de sant Pau als cristians de Roma que corona l'obra equivaldria a la *inscriptio* d'aquest retrat emblemàtic, que sintetitzaria enigmàticament el significat de l'obra. La figura esquelètica del canonge respondria a la *pictura*, o imatge, de l'emblema, i el text del cartutx inferior a la *suscriptio*, que explicaria la significació de la imatge.¹⁰

Dins aquest gènere literari, són diversos els exemples que acceptarien una comparativa amb el retrat que ens ocupa. Per exemple, al darrer emblema de las *Empresas morales* de Juan de Borja, «te esse cogita» («recorda que ets un home»), l'autor emfasitza la importància, en la persona cristiana, de considerar la naturalesa efímera del cos humà a fi de no aferrar-nos a les nimietats terrenals. Tals reflexions són representades a través de la *pictura* d'un crani.¹¹ Un contingut similar presenta l'emblema IX dels *Emblemas morales* de Juan de Horozco,¹² o l'emblema LXXXII dels *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias.¹³ Cal precisar que l'ensenyament que remarquen aquestes imatges radica en la reflexió entorn de la condició perible de

l'home, induint-nos, en darrer terme, a ser prudents davant les banalitats del món. No obstant, el discurs de Roig i Morell assumeix el carnal cos moridor com un enemic que és causa dels pecats, les passions i les dolències del subjecte, adoptant un carés de lament davant la impossibilitat de buidar la seva pròpia identitat corpòria per emplenar-la del Crist, tot esperant que la mort l'alliberi de la seva pecadora carn. En aquesta línia, un emblema que casa amb aquesta al·locució està recollit als ressonants *Pia desideria* del jesuïta Herman Hugo (†1629), el qual emprà la *inscriptio* paulina que apareix al retrat de Roig i Morell al seu emblema XXXVIII (Fig. 3).¹⁴ La *pictura* ens mostra un pensarós esquelet que, assegut, realitza el *gestus melancholicus* recolzant el cap sobre la mà esquerra i el colze sobre una formació rociosa. Dins la seva caixa toràcica manté captiu un infant, personificació de l'ànima, que entre les costelles —com si fossin els barrots d'una cel·la— col·loca les mans enclavillades dirigint-se cap al cel en un to suplicant.



Figura 3. Boëtius à Bolswert, XXXVIII emblema dels *Pia Desideria* de Herman Hugo. Anvers, Henrici Aertssenii, 1624. Gravet al burí. 95 x 55 mm. Rijksmuseum, Amsterdam (Creative Commons).

L'esquelet esdevé en aquesta figuració la presó regida per la llei de les passions i del pecat. Un cos que, com al retrat de Pere Roig i Morell, impedeix el desplegament de

9 Arxiu Capítular de la Catedral de Barcelona, *Llibre de Resolucions del Molt Ill^{re} Capítol de la Seu de Barcelona (vulgo dit de la Civella) comensant als 4 de Maig del any 1679, y finint als 29 de Abril de 1686*, 2.I.3.2.5, fol. 293v.

10 Sobre la definició de l'emblema, vegeu EGIDO 1985: 7-17 i SEBASTIÁN 1995: 11-51.

11 BORJA 1581: 101. Són nombroses les aproximacions científiques als emblemes vinculats a la *vanitas*. Davant el caràcter sintètic d'aquest escrit només referenciem l'obra clàssica de MATHIEU-CASTELLANI 1988.

12 HOROZCO 1589: 17-18.

13 COVARRUBIAS 1610: 182. Altres emblemes vinculats amb la representació de la calavera o l'esquelet apareixen compilats a BERNAT - CULL 1999: 158-164 i 325-328.

14 Sobre els *Pia Desideria* de Herman Hugo segueix essent suggeridora la lectura de SEBASTIÁN 1981: 65-75. Vegeu també DIMLER 2003.

la virtuosa ànima interior, obligant el fidel a suplicar per la mort del seu cos carcerari. Tant en l'emblema d'Hugo com en Roig i Morell, l'esquelet, amb el posat malenconiós en el primer cas i el posat reflexiu davant d'un crucifix en el segon, té constància d'aquesta realitat pecaminosa i pot afrontar-la, tal com recomana l'emblema jesuïta, a través del desig de mort. Herman Hugo acaba sintetitzant:

*Ecce corpus quod corrumpitur, aggrauat animam.
Vitam ergo habet anima in corpore corruptibili.
Qualem vitam? onera patitur, pondera sustinet.
[...] Laudat ergo mortuos plusquā viuos; quia illi
hoc saltē lucri habēt, quòd de vinculis huius cor-
poris liberati sunt, nec vltra carne ac pellibus induti
sunt, nec ossibus ac neruis inserti sūt, nec vltra
subiacēt necessitati corporis.*¹⁵

La sintonia en termes figuratius i filosòfics entre aquest emblema i el retrat de Pere Roig i Morell són significatius, d'aquí que considerem el llibre d'Hugo un dels esperons intel·lectuals del canonge per a la concepció iconogràfica del retrat esquelètic que ha vertebrat aquestes pàgines.

¹⁵ HUGONE 1624: 337-341.

BIBLIOGRAFIA

ACEDO 2020

Àngel Acedo, *Una Santa Cena para Badalona. Una aproximación cultural i social al patrimonio artístic, espiritual e històric*. Treball de Final de Grau (inèdit). Universitat Pompeu Fabra, 2020.

AGUSTÍ 2022

Francesc Agustí Vivas, *Joseph Bernard Flaugier (1757-1813). Vida i obra*, tesi doctoral dirigida per Francesc Miralpeix, Girona, Universitat de Girona.

AINAUD 1978

Joan Ainaud de Lasarte, «Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico», dins *Cataluña*, col·lecció «Tierras de España», vol. 2, Madrid, Fundación Juan March, Barcelona, Noguer, p. 73-132.

AINAUD 1989

Joan Ainaud de Lasarte, «El Barroc Català», *El Barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, p. 147-152.

AINAUD - GUDIOL - VERRIÉ 1947

Joan Ainaud, Josep Gudiol i Pau-Frederic Verrié, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Diego Velázquez, 2 vol.

ALARCIA ET AL. 2014

Miguel Àngel Alarcia et al, *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

ALCOLEA GIL 1959-1962

Santiago Alcolea, «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, vol. XIV-XV.

ALCOLEA 1984

Santiago Alcolea, «Arquitectura del Renaixement i del Barroc», dins *Art català. Estat de la qüestió*, Barcelona, Diputació de Barcelona, p. 239-251.

ANSELMÍ 2003

Alessandra Anselmi, «Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)», dins José Luis Colomer (ed.), *Arte y diplomacia de*

la monarchia hispánica en el siglo XVII, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, S. L.: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 221-247.

ARRANZ 1979

Manuel Arranz, *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.

ARRANZ 1991

Manuel Arranz, *Mestres d'obres i fusters. La construcció de Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona.

ARRANZ 2001

Manuel Arranz, *La menestralia de Barcelona en el segle XVIII. Els oficis de la construcció*, Barcelona, Ed. Proa.

AULADELL ET AL. 2017

Marc Auladell, Imma Costa, Sílvia Mancebo i Santi Soler, *Catàleg dels protocols del districte de la Bisbal d'Empordà (II)*, Fundació Noguera [Inventaris d'Arxiu Notarials de Catalunya, 36], Barcelona.

AVELLÍ 2003

Teresa Avellí, *El catàleg de Josep Sunyer i Raurell: l'obra conservada a la Catalunya Nord (circa 1690-1718)*, treball de recerca de doctorat, Universitat de Girona.

AVELLÍ ET AL. 2014

Teresa Avellí, Joan Baca, Jaume Bassa i Francesc Miralpeix, *L'ermita de Santa Caterina del Montgrí*, Fundació Mascort, Torroella de Montgrí.

BARBÉ I RIUS 2016

Mireia Barbé i Rius, «Transformació i desaparició del convent dels Pares Predicadors Dominics de Manresa els segles XIX i XX», *Dovella*, núm. 118, p. 47-54 [consulta: 30 d'octubre de 2025]. En línia: <https://raco.cat/index.php/Dovella/article/view/321655>.

BARBARÀ 2024

Joan Barbarà, «Josep Francesc de Caramany, l'obsessió malaltissa per un moble», *Revista de Girona*, núm. 347, p. 48-51.

BARRAQUER I ROVIRALTA 1906

Gaietà Barraquer i Roviralta, *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vol., Barcelona, F.J. Altés y Alabart.

BASSEGODA 1994

Bonaventura Bassegoda i Hugas, *La Cova de Sant Ignasi*, Manresa, Fundació Caixa de Manresa.

BASSEGODA 1999

Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Observacions a l'entorn del dibuix català antic», dins *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 65-72.

BASSEGODA 2022

Bonaventura Bassegoda i Hugas, «El col·leccionisme de dibuix antic a Catalunya: els segles XIX i XX», dins Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech (ed.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Consorci del Patrimoni de Sitges, p. 15-49.

BASSEGODA 2025

Bonaventura Bassegoda i Hugas, «La història de l'art des de la universitat», *Revista de Catalunya*, núm. 330, abril-juny, p. 23-32.

BELTRÁN LARROYA 1986

Gabriel Beltrán Larroya, *Fuentes históricas de la Provincia O.C.D. de San José (Cataluña y Baleares)*, Roma, Monumenta Historica Carmeli Teresiani.

BENT ET AL. 2022

George R. Bent, David Pfaff, Mackenzie Brooks, Roxanne Radpour i John Delaney, «A practical workflow for the 3D reconstruction of complex historic sites and their decorative interiors: Florence As It Was and the church of Orsanmichele», *Heritage Science*, núm. 10, p. 118-134 [consulta: 30 d'octubre de 2025]. En línia: <http://dx.doi.org/10.1186/s40494-022-00750-1>.

Bernat - Cull 1999

Antonio Bernat Vistarini i John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Tres Cantos, Akal.

BOADAS 2014

Agustí Boadas, *Els franciscans a Catalunya. Història, convents i frades (1214-2014)*, Lleida, Pagès.

BORJA 1581

Juan de Borja y de Castro, *Empresas morales*, Praga, Iorge Nigrin.

BOSCH 1989

Joan Bosch Ballbona, «Novetats a l'entorn del pintor Pere Cuquet: les teles del retaule major del Carme de Manresa», dins *El Barroc català. Actes de les jornades celebrades a*

Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987, Barcelona, Quaderns Crema, p. 289-306.

BOSCH 1991

Joan Bosch Ballbona, «...Com depèn el culte religiosíssim de l'ornament exterior...», *Dovella*, núm. 45, p. 45-49.

BOSCH 1992

Joan Bosch Ballbona, «Pere Crusells. Flagel·lació de Crist», *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions* (catàleg dins d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (catàlegs generals dels fons del MNAC, 2), p. 60-66.

BOSCH 1996

Joan Bosch Ballbona, «Cendres de la pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de Sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)», *Locus Amoenus*, 3, p. 79-96.

BOSCH 2006

Joan Bosch Ballbona, *Alba daurada: l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792* circa, Girona, Museu d'Art de Girona.

BOSCH 2009

Joan Bosch Ballbona, *Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Universitat Autònoma de Barcelona, Memoria Artium, p. 168-170.

BOSCH I GARRIGA 1997

Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga i Riera, *El Retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*, Reus, Centre de Lectura [etc.].

BOSCH I GARRIGA 1998

Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Museu d'Art de Girona, Girona.

BOSCH 2006

Bosch - Miralpeix 2017

Joan Bosch Ballbona i Francesc Miralpeix, *L'art de l'època moderna a Andorra: segles XVI-XVIII*, Conselleria d'Educació, Cultura i Joventut Govern d'Andorra.

BOSCH - MIRALPEIX 2023

Joan Bosch Ballbona i Francesc Miralpeix, *Rutes del Barroc*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

BRICCIO 1622

Giovanni Braccio Romano, *Relatione sommaria del solenne apparato e cerimonia fatta nella Basilica di S. Pietro di Roma*,

per la Canonizzazione dei Gloriosi Santi Isidoro di Madrid, Ignatio di Loyola, Francesco Xaverio, Teresa di Giesù e Filippo Nerio Fiorentino, Roma.

BURKE 1989

Peter Burke, «How to be a Counter-Reformation saint», dins Peter Burke (ed.), dins *The historical anthropology of early modern Italy; essays on perception and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 48-62.

CARALT 2010

Miquel Caralt, *Estudi històric del retaule de Sant Sadurní de la Roca del Vallès* [consulta: 30 d'octubre de 2025]. En línia: <https://www.dotzemicres.com/es/especialidades/estudios-historicos/>.

CARBÓ 2020

Amadeu Carbó: *Corpus. La festa de les festes*. Barcelona: Edicions Morera, 2020.

CARBONELL 1989

Marià Carbonell Buades, *L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)*, tesi doctoral, Departament d'Història de l'Art, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.

CARBONELL 1995

Marià Carbonell Buades, «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XII, Barcelona, Col·legi de Notaris, p. 137-190.

CARBONELL 1999

Marià Carbonell Buades, *Guillem Mesquida (1675-1747)*, catàleg d'exposició, Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear.

CARBONELL 2005

Marià Carbonell Buades, *Miquel Pont Cantallops, 1678-1755: un pintor llorençí entre Mallorca i Roma*, Sant Llorenç des Cardassar (Mallorca): Ajuntament de Sant Llorenç des Cardassar.

CARBONELL 2007

Marià Carbonell Buades, *Cendres de Troia. El pintor Miquel Bestard (1592-1633)*, catàleg de l'exposició, Palma de Mallorca, Centre Cultural Sa Nostra.

CAPDEFERRO - SERRA 2015

Josep Capdeferro i Pla i Eva Serra i Puig, *El Tribunal de Contrafaccions de Catalunya i la seva activitat (1702-1713)*,

Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Justícia.

CASELLAS 1910

Raimon Casellas, «Les pintures murals i el cenacle d'en Flaugier», *La Veu de Catalunya: Pàgina artística*, 17/2/1910, p. 3.

CEÁN BERMÚDEZ 1800

Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imp. Viuda Ibarra, Madrid, 6 vol.

CERDÀ 2021

Josep Antoni Cerdà, «Els escudellers i la producció de Pisa a Barcelona (segles XV-XIX)», Universitat Autònoma de Barcelona.

CONCA 1794

Antonio Conca, *Descrizione odepórica della Spagna: in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, Parma, Stamperia Reale.

CORTÉS 2019

Maria del Agua Cortés, *El moble popular a Catalunya*, Figueres, Brau edicions.

COVARRUBIAS 1610

Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.

CREIXELL 1997

Rosa M. Creixell, *Els llits policromats en el segle XVIII: Els focus d'Olot i Mataró*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona.

CREIXELL 2005

Rosa M. Creixell, *Cases grans. Interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.

CREIXELL 2006

Rosa M. Creixell, «Articles sumptuosos: manufactures, demanda i mecanismes de producció a la primera meitat del set-cents a Barcelona», *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, núm. 24, p. 171-216.

CREIXELL 2007

Rosa M. Creixell, «La casa a la Catalunya del set-cents: aproximacions i materials d'estudi», dins Rosa M. Creixell i Teresa-M. Sala (ed.), *Espais interiors. Casa i art (s. XVIII-XXI)*, Publicacions i Edicions UB, p. 83-90.

CREIXELL 2007

Rosa M. Creixell, «Fragments d'ornato i atrezzo. Mobles i estances en la primera meitat del set-cents barceloní», dins Bonaventura Bassegoda, Joaquim Garriga i Jordi Paris (ed.), *L'època del Barroc i els Bonifàs*, Universitat de Girona, p. 165-188.

CREIXELL 2007-2008

Rosa M. Creixell, «L'ofici de fuster a la Barcelona del set-cents: noves aportacions documentals, noves mirades», *Locus Amoenus*, núm. 9, p. 229-247.

CREIXELL 2008

Rosa M. Creixell, «Espais viscuts en la Catalunya moderna. La casa i el mobiliari», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, núm. 28,1, p. 597-610.

CREIXELL 2009

Rosa M. Creixell, «Escenografías del habitar. Casa y cuerpo en la primera mitad del siglo XVIII en Barcelona», dins Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero, María Teresa Marín, Juan Miguel González (dir. congr.), *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Universidad de Murcia, s/p.

CREIXELL 2010

Rosa M. Creixell, «Espais interiors i parament domèstic», dins Albert García Espuche (dir.), *Interiors domèstics. Barcelona 1700*, Ajuntament de Barcelona, p. 100-139.

CREIXELL 2010

Rosa M. Creixell, *Alguns mobles singulars*, Torroella de Montgrí, Fundació Mascort.

CREIXELL 2010

Rosa M. Creixell, «The Legacy of the Eighteenth Century: Overseas Markets and the Influence of Trade Routes in Domestic Decoration», dins Anna Calvera (ed.), *From Industry to art. Shaping a Designing Market through Luxury and Fine Crafts (Barcelona 1714-1914). Essays on local history*, Gustavo Gili, p. 49-66.

CREIXELL 2013

Rosa M. Creixell, *Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)*, Perpinyà, Presses universitaires de Perpignan.

CREIXELL 2015

Rosa M. Creixell, «La Barcelona monàstica. La dona en la clausura», dins Albert García Espuche (dir.), *Les dones. Barcelona 1700*, Ajuntament de Barcelona, p. 203-231.

CREIXELL 2016

Rosa M. Creixell, «Muebles y enseres al servicio de la imagen: El teatro de la apariencia doméstica en la Cataluña del 1700», *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 5, núm. 5, p. 1-20.

CREIXELL 2017

Rosa M. Creixell, «El món de la fusteria en el set-cents barceloní: ordenances, tallers i conflictes», *Barcelona: Quaderns d'Història*, núm. 24, p. 207-221.

CREIXELL 2024

Rosa M. Creixell, «Poner casa en Madrid. Las compras de muebles y enseres de un noble madrileño en Barcelona», dins Pilar Díez, Álvaro Molina i Milton Pedro Dias (coord.), *Roma, Madrid, Lisboa: palacios en alquiler: Decoro, habitabilidad y ceremonial en el siglo XVIII*, Gijón, Trea, p. 291-306.

CREIXELL 2025

Rosa M. Creixell, «Devoció domèstica. Imatges i retaules en els habitatges barcelonins d'època moderna», dins Marià Carbonell (dir.), Marina Iruela (coord.), *Reflexos del sagrat*, Madrid, Editorial Síndesis, p. 127-155.

CREIXELL - TRIADÓ 1994

Rosa M. Creixell - Joan Ramon Triadó, «El moble català del segle XVIII. Primera aproximació», dins *Moble català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 62-70.

DALMASES ET AL. 1985

Núria de Dalmases, Daniel Giralt-Miracle i Ramon Manent, *Argenters i joiers de Catalunya*, ed. Destino, Barcelona, 1985, 263 p.

DANDELET 2000

Thomas Dandélet, «“Celestiali eroi” e lo “Splendor d'Iberia”. La canonizzazione dei santi spagnoli a Roma in età moderna», dins Giovanna Fiume (ed.), *Il santo patrono e la città. San Benedetto il Moro: culti, devozioni, strategie di età moderna*, Venècia, Marsilio Editori, p. 183-193.

DANÉS 1919

Josep Danés i Torras, *Arquitectura popular. Secció septentrional de la comarca d'Olot. Notes referents a les masies de les valls de Bianya, Castellar de la Muntanya i Valldelbach*, Barcelona, Impremta de la Casa de Caritat.

DE RUBÍ 1978

Basili de Rubí, *Un segle de vida caputxina a Catalunya 1564-1664: aproximació històrico-bibliogràfica*, Barcelona, Caputxins de Sarrià.

DEVY 1943

Paul Devy, *Monographie historique sur la corporation des apothicaires en Roussillon des origines à 1789*, ed. G. Trilha, Perpinyà, 250 p.

DIÁCONO 1622

Juan Diácono, *Vida y milagros del glorioso S. Isidro el Labrador. Con adiciones por el Padre Jayme Bleda. Libro Segundo*. En Madrid, por Tomás Iunti [consulta: 20 de novembre de 2025]. En línia: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=444.

DIMLER 2003

G. Richard Dimler, «Herman Hugo's Pia Desideria», dins Karl A. E. Enenkel i Arnoud S. Q. Visser (ed.), *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Turnhout, Brepols, p. 351-379.

DOMEDÉL 2015

Lourdes Domedel, «El tabernacle de l'Àngel Tort, de l'església de Santa Maria del Pi, de Barcelona», *Rescat*, núm. 27, p. 24-25.

DOMÈNECH 2001

Gemma Domènech, *Els oficis de la construcció a Girona. 1419-1833. Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona*, Institut d'Estudis Gironins, Girona.

DORICO 1997

Carles Dorico, «El llegat del canonge Francesc Valeri i el retaule de la capella de les Ànimes de la catedral de Barcelona», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XV, p. 221-256.

DURAN I SANPERE 1943

Agustí Duran i Sanpere, *La Fiesta del Corpus*, Barcelona, Editorial Aymà, p. 54.

DUTHILLŒUL 1844

Hippolyte-Romain-Joseph Duthillœul, *Galerie douaisienne*, Dowaaai, Adam d'Aubers.

EGIDO 1985

Aurora Egido Martínez, «Prólogo», dins *Emblemas de Alciato*, Madrid, Akal, p. 7-17.

ESPONDA ET AL. 2010

Mariana Esponda et al., «El monestir de Montserrat al segle XXI», *L'informatiu*, p. 60-66.

ESTIO 1614

Guilielmo Estio, *In Omnes Divi Pauli Apostoli Epistolas Commentariorum*, Dowaaai, Baltazaris Belleri.

FATJÓ 1999

Pedro Fatjó Gómez, *La catedral de Barcelona en el siglo XVII: las estructuras y los hombres*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2009

Guillem Fernández González. «El procés constructiu de l'església parroquial de Sant Genís de Torroella de Montgrí», *Estudis del Baix Empordà*, vol. 28, p. 28-50.

FERRER 1996

Llorenç Ferrer, *Masies i cases senyorials del Bages*, Manresa, Angle Editorial.

FERRER 2003

Llorenç Ferrer, *Masies de Catalunya*, Manresa, Angle Editorial.

FERRER 1808-1814 ED. 2011

Raymundo Ferrer, *Barcelona Cautiva 1808-1814 de Raymundo Ferrer*, edició a càrrec d'Antoni Moliner Prada, Barcelona, Servei de Publicacions, Universitat Autònoma de Barcelona.

FERRÉS 2006

Pilar Ferrés: *El Arte Cristiano. Passat i present d'una indústria artesanal*. Olot: El Arte Cristiano. Vayreda, Bassols i Casabó SL.

FREIXES 2023

Carles Freixes: *Corpus. 700 anys de festa a Catalunya*. Generalitat de Catalunya.

FONT 2006

Mariona Font, «La "casa" del mariner», dins Rosa M. Creixell i Teresa-M. Sala (ed.), *Espais interiors. Casa i art (s. XVIII-XXI)*, Publicacions i Edicions UB, p. 107-114.

FONTBONA 1983

Francesc Fontbona, «Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888», dins *Història de l'art català*, vol. 6, Barcelona, Edicions 62.

FONTBONA 1991

Francesc Fontbona, «Rapports artistiques Catalogne-France au début du XIX^e siècle», dins *Le Néoclassicisme en Espagne, Journées d'étude, 20-21 juillet 1989*, Castres, Musée Goya, Edition de l'Albaron, p. 8-23.

FONTBONA 2010

Francesc Fontbona, «Iconografia de la Guerra del Francès», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 51, p. 31-50.

FONTBONA - RIERA 1995

Francesc Fontbona i Anna Riera, «L'art durant l'ocupació francesa», dins Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana: Romanticisme i Renaixença, 1800-1860*, vol. 4, Barcelona, Edicions 62, p. 133-161.

FUGUET 2004

Joan Fuguet, «Palau de Noguera, un senyoriu dels ordes del Temple i de l'Hospital i el seu desconegut patrimoni artístic», *Únicum*, núm. 3, p. 4-11.

GARCÍA ESPUCHE 2006

Albert García Espuche, «Inventari d'un univers: Vida quotidiana a la Barcelona del segle XVII», dins Mònica Piera, Ana Shelly, Jordi Marsal (coord.), *El moble del segle XVII a Catalunya i la seva relació amb els altres centres europeus*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 7-28.

GARCÍA ESPUCHE 2009

Albert García Espuche, *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV-XVIII)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

GARCÍA ESPUCHE 2020

Albert García Espuche, *La gent del carrer Montcada. Una història de Barcelona (segles XIII-XVIII)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

GARCÍA I DOMÈNECH 1995

Rosa M. García i Domènech, *La Casa de Convalescència (1629-1680), seu de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

GARGANTÉ 2006

Maria Garganté Llanes, *Arquitectura religiosa del segle XVIII a la Segarra i l'Urgell: condicionants, artífexs i pràctica constructiva*, Barcelona, Fundació Noguera.

GARGANTÉ 2021

Maria Garganté Llanes, *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GARGANTÉ 2023

Maria Garganté Llanes, *Paisatge Barroc. L'art a Catalunya durant els segles XVII i XVIII*, Sant Vicenç de Castellet, Farell Editors.

GARRIGA 1986

Joaquim Garriga i Riera, *L'època del Renaixement: segle XVI*, dins *Història de l'Art Català*, vol. 4, Edicions 62.

GENERALITAT DE CATALUNYA 2022

Generalitat de Catalunya (ed.) i Joan Bosch *et al.*, *Rutes del Barroc*, Generalitat de Catalunya, Departament d'Empresa i Treball, Direcció General de Turisme.

GONZALBO 1976

Myrtille Gonzalbo, *Les pestes roussillonaises, XVI^e-XVII^e siècles*, tesina, Universitat de Perpinyà.

HOROZCO 1589

Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segòvia, Juan de la Cuesta.

HUGONE 1624

Hermano Hugone, *Pia Desideria Emblematis*, Anvers, Henrici Aertssenii.

KARAVAN FILMS 2019

Karavan Films, *El retaule de Sant Feliu* [consulta: 30 d'octubre de 2025]. En línia: <https://karavanfilms.com/ca/work/el-retablo-de-sant-feliu/>.

KREIT-RESTAURO 2014

Kreit-restauro, *Restauració del Retaule Major de Sant Llorenç de Morunys* [consulta: 30 d'octubre de 2025]. En línia: <https://www.youtube.com/watch?v=6J5-vs11e8o>.

LABORDE 1806-1820

Alexandre Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 4 vol., París, Imprimerie de Pierre Didot.

LENCINA 1998

Xavier Lencina, «Espais i objectes quotidians: els inventaris *post-mortem* catalans en el context europeu», *Pedralbes: revista d'història moderna*, núm. 18, p. 303-310.

LLABRÉS 2008

Jaume Llabrés, «Una aproximació als grans interiors mallorquins (1666-1818)», dins Mònica Piera, Ana Shelly, Jordi Marsal (coord.), *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 43-62.

LENCINA 2017

Xavier Lencina, «La tarsia en la documentació notarial. Inventaris *post-mortem* de Barcelona. 1597-1690», dins

Guillem Masalles (coord.), *Marqueteries a la conca del Mediterrani*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 65-70.

LLOR 1972

Miquel Llor, *Laura a la ciutat dels sants*, Barcelona, Edicions 62.

LLORENS 2022

Núria Llorens Navarro, *Montserrat, 1789. L'àlbum de dibuixos de Pere Pau Montaña y Francesc Renart*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

LLAGUNO 1829

Eugenio Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, 4 vol., Madrid, Imprenta Real.

LOCKER 1824

Edward Hawke Locker, *Views in Spain*, Londres, John Murray.

LUGAND 2006

Julien Lugand, *Peintres et doreurs en Roussillon aux ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles*, 1a ed., Història, Trabucaire.

LUGAND 2006

Julien Lugand, *Guerra: la peinture baroque en pays catalan aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles*, Canet, Éditions Trabucaire.

LUGAND 2012

Julien Lugand, «Joseph Flaugier (1757-1813) peintre néoclassique et fondateur du Musée de Barcelone : mythe ou réalité de l'influence française?», dins Julien Lugand i Francesc Miralpeix (dir.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne: ^{xv}^e-fin ^{xix}^e siècles*, Perpinyà, Presses universitaires de Perpignan, p. 263-273.

MAINAR 1976

Josep Mainar, *El moble català*, Barcelona, Destino.

MAINAR 1999

Josep Mainar, *Diccionari dels oficis del moble i l'interiorisme*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

MADURELL 1954

Josep M. Madurell i Marimon, «El tracista Fray José de la Concepción», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 27, p. 59-99.

MADURELL 1959

Josep Maria Madurell i Marimon, «Imágenes y retablos de los santos de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. 32, p. 255-307.

MARTÍ FELIU 2006

Elisenda Martí Feliu, *L'arquitectura vigatana al segle ^{xviii}*. *El mestre de cases Josep Morató Sellés (1712-1768). Biografia i catàleg d'obra*, tesina, Departament de Geografia, Història i Història de l'Art, Universitat de Girona.

MARTÍN - MIRALPEIX 2017

Gabriel Martín i Francesc Miralpeix, *Del taller a l'escola de dibuix: Josep Barnoya Viñals i el «Llibre de comptes de totas las feynas que tinc hajustadas» (1773-1816)*, Girona, Diputació de Girona.

MARTINELL 1917

Cèsar Martinell, *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*, Valls, E. Castells.

MARTINELL 1933

Cèsar Martinell, *L'art català sota la unitat espanyola*, Barcelona, Canosa.

MARTINELL 1934A

Cèsar Martinell, «Artistes de tendència francesa a Catalunya en la segona meitat del segle ^{xviii}», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 472, p. 348-351.

MARTINELL 1934B

Cèsar Martinell, «L'art francès a Catalunya a les darreries del segle ^{xviii}», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 473, p. 370-374.

MARTINELL 1959

Cèsar Martinell, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, col·lecció «Monumenta Cataloniae», 3 vol., Barcelona, Alpha.

MARTINELL 1966

Cèsar Martinell, «Un arquitecto eminente del siglo ^{xvii}, Fray Josep de la Concepción "El Tracista"», *Cuadernos de Arquitectura*, 63, p. 9-14.

MARTÍNEZ 2008

Antonio Martínez Subías, *La platería de Reus y su real colegio*, 3 vol., ed. Arts Gràfiques Rabassa, Reus.

MARTÍNEZ 2010

Gonzalo Martínez del Valle, *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

MAS 1906

Josep Mas i Domènech, *Notes Històriques del Bisbat de Barcelona. Taula dels altars y capelles de la Seu de Barcelona*, vol. I, Barcelona, Jaume Vives.

MAS 1916

Josep Mas i Domènech, *Guia/Itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, La Renaixensa.

MATHIEU-CASTELLANI 1988

Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, París, Nizet.

MERCADER 2017

Santiago Mercader Saavedra, «El Retaule de la fundació de l'orde de la Mercè de la catedral de Barcelona», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 31, p. 41-61.

MFM Catàleg de moble [consulta 11 d'octubre de 2025]. En línia: https://www.bcn.cat/museumares/MFM_Catalogue_Moble_2022/#

MIRALPEIX 2004

Francesc Miralpeix, «El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític», Universitat de Girona [consulta: 15 gener de 2026]. En línia: <http://www.tdx.cat/TDX-0421105-112821>.

MIRALPEIX 2004

Francesc Miralpeix Vilamala, «Antoni Bordons i Aguilar: sant Blai»; «Antoni Bordons i Aguilar: Puríssima Concepció»; «Antoni Bordons i Aguilar: Frontal d'altar»; «Antoni Bordons i Aguilar: Llàgrimes de sant Pere»; «Antoni Bordons i Aguilar: santa Magdalena penitent», *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg segles XVI-XIX*, Solsona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, p. 119-124 i 126-128.

MIRALPEIX 2007

Francesc Miralpeix, «Joan Gallart (c. 1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions», *Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya. L'Època del Barroc i els Bonifàs*, Valls, p. 209-232.

MIRALPEIX 2007A

Francesc Miralpeix, «Episodis de pintura barroca al bisbat de Girona durant el primer terç del segle XVIII. Joan Casanoves II, Joan Pau Casanoves i Fernando de Segovia», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 50, p. 253-302.

MIRALPEIX 2009

Francesc Miralpeix, «Addenda a la biografia i l'obra del pintor Joan Arnau Moret (1603-1693)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 22, p. 21-44.

MIRALPEIX 2011

Francesc Miralpeix, «Pintors i pintures del Set-cents en terres gironines: estat de la qüestió i noves aportacions», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna. Actes del VI Congrés d'Història Moderna de Catalunya: la Catalunya diversa*, Barcelona, 15-19 de desembre de 2008, núm. 28-1, p. 729-744.

MIRALPEIX 2012

Francesc Miralpeix, «Els últims barrocs. Les pintures de la Congregació dels Dolors de Girona i el canvi d'atribució de Joan Carles Panyó a Marià Colomer», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 53, p. 339-391.

MIRALPEIX 2012

Francesc Miralpeix, «Pintores franceses en Catalunya y catalanes en Francia en los siglos XVII y XVIII», dins Julien Lugand i Francesc Miralpeix (dir.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne: XVI^e-fin XIX^e siècles*, Perpinyà, Presses universitaires de Perpignan, p. 247-262.

MIRALPEIX 2014

Francesc Miralpeix, *Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Vida i obra*, Girona, Museu d'Art de Girona.

MIRALPEIX 2016

Francesc Miralpeix, «Lo Desengany de Francesc Fontanella i la pintura a la Catalunya de mitjan segle XVII», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LV, 385, p. 385-404.

MIRALPEIX 2021

Francesc Miralpeix, *Les pintures murals de Sant Climent de Talltorta*, amb Francesc Agustí Vivas, Llibres 18, ICRPC (Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural).

MIRALPEIX 2026

Francesc Miralpeix, «Una processó pintada: el rotlle de Diumenge de Rams» Xavier Torres; Montserrat Zamora, Eds., *Confraternitas. Les confraries devocionals a la Barcelona moderna (s. XVI-XVIII)* (En premsa).

MIRALPEIX - BOSCH 2025

Francesc Miralpeix i Joan Bosch, *Contra el Barroc. Un món en extinció*, Solsona, Museu de Solsona.

MIRALPEIX - SOLÀ 2011

Francesc Miralpeix i Xavier Solà, *L'art Barroc a Girona*, Girona, Diputació de Girona (Guies de la Diputació de Girona, 155).

MISSER 1981

Salvador Misser, «XI. Administracions, altars i confraries», dins Salvador Misser, Pere-Jordi Figuerola i Josep Maria Martí Bonet (ed.), *Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona, Penedès-Garraf, Olesa de Bonesvalls, parròquia de Sant Joan i Hostal de Cervelló*, vol. v/1, Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona, p. 205-252.

MONTANER 1990

Josep M. Montaner i Martorell, *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya: 1714/1859*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

MONTILLA 2006

RAÚL MONTILLA, «Artesano de emociones», *La Vanguardia*, 12 d'abril de 2006 [consulta: 21 de març de 2026].

MONTROIG 2023

Sara Montroig Cruset, *Confraria, gremi i col·legi d'argenters a la Girona d'època moderna*, tesi, 2 vol., Universitat de Girona, 962 p.

MORERA 1894

Emili Morera i Llauredó, *Tarragona antigua y moderna: descripción histórico-arqueológica de todos sus monumentos y edificios públicos, civiles, eclesiásticos y militares y guía para su fácil visita, examen é inspección*, Tarragona, Establecimiento Tipográfico de F. Arís é Hijo.

MOREU 1959

Enric Moreu Rey, *Els immigrants francesos a Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

MUÑOZ 1991

Juan M. Muñoz Corbalán, *La labor profesional de los ingenieros militares «borbónicos» de Flandes a España (1691-1718): formación y desarrollo de una nueva arquitectura moderna en Cataluña*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.

MUÑOZ 2004

Juan M. Muñoz Corbalán, *La iglesia de la Ciudadela de Barcelona*, Madrid, Ministerio de Defensa – Secretaría General Técnica.

MURLÀ 2012

Josep Murlà Giralt, *La imatgeria religiosa d'Olot*, Diputació de Girona.

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA 1992

La Col·lecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del barroc al modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibuixos i Gravats.

NARVÁEZ 2003

Carme Narváez Cases, *La arquitectura en la congregación de los carmelitas descalzos (siglos XVI-XVIII)*, Burgos, Monte Carmelo.

NARVÁEZ 2004

Carme Narváez Cases, *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

NARVÁEZ 2026

Carme Narváez Cases, *Fra Josep de la Concepció, l'arquitecte del barroc català*, Valls, Museu de Valls.

NAVARRETE 2017

Benito Navarrete Prieto, *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra.

PAGÈS-VILÀ ET AL. 2024

Anna Pagès-Vilà, Xavier Pueyo i Imanol Muñoz-Pandiella, «Digital reconstruction of partially lost altarpieces. The case of the Rosary's altarpiece of Sant Pere Màrtir de Manresa», *Journal of Computing and Cultural Heritage*, núm. 3, vol. 17, p. 1-19 [consulta: 30 d'octubre de 2025]. En línia: <https://doi.org/10.1145/3652860>.

PALOL 1972

Miquel de Palol, *Girona i jo*, Barcelona, Pòrtic.

PALOMINO DE CASTRO 1947

Acisclo Antonio Palomino de Castro, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar.

PAPA 2001

Giovanni Papa, *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti (1588-1634)*, Ciutat del Vaticà, Urbaniana University Press.

PARET 2025

Pep Paret Pey, *Retaule de Santa Maria de Viladellera* [consulta:

30 d'octubre de 2025]. En línia: <https://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/2023/Reataule-de-Viladelleva.pdf>.

PAULÍ 1940

Antonio Paulí, *Notas históricas de la Real, Ilustre y Venerable Congregación de Nuestra Señora de la Esperanza y Salvación de las Almas de Barcelona*, Barcelona, Altés.

PERELLÓ 1996

Antònia M. Perelló Ferrer, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

PI I ARIMON 1854

Andreu Avel·lí Pi i Arimon, *Barcelona antigua y moderna, ó, Descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días: contiene la topografía de Barcelona, su clima, calles y plazas, monumentos antiguos y modernos, palacios y edificios reales, nacionales, religiosos, civiles, públicos y particulares, gobierno y legislación antiguos y modernos, instituciones religiosas, científicas, literarias, artísticas y filantrópicas, estados eclesiástico, judicial, civil y militar, hombres ilustres, estadística, bibliografía, marina, comercio, industria, descubrimientos, inventos, historia política desde la época de los cartagineses hasta el año 1843, servicios, méritos, privilegios, etc.*, Barcelona, Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs.

PI I MARGALL - RIGALT 1842

Francesc Pi i Margall i Lluís Rigalt, *España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj. Cataluña*. Barcelona, Imprenta de Juan Roger.

PIERA 1994

Mónica Piera, «El mobiliari neoclàssic a Catalunya», dins *Moble català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 71-79.

PIERA 1997

Mónica Piera, *Los mueblistas de Barcelona de finales del siglo XVIII*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona.

PIERA 2000

Mónica Piera, «Els cadirers de boga a la Barcelona de la fi del segle XVIII», *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 15, núm. 37, p. 663-640.

PIERA 2002

Mónica Piera, *La «calaixera» o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.

PIERA 2006

Mónica Piera, «El mueble en la documentación de Barcelona en el siglo XVII. El inventario y almoneda de los bienes del carpintero Lluís Massot de 1608 y el inventario de Joan Francesc Pratnarbona de 1688», dins Mónica Piera, Ana Shelly, Jordi Marsal (coord.), *El moble del segle XVII a Catalunya i la seva relació amb els altres centres europeus*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 69-82.

PIERA 2008

Mónica Piera, *Audàcia i delicadesa. El moble de Torroella de Montgrí i l'Empordà (1700-1800)*, Torroella de Montgrí, Fundació Mascort.

PIERA 2008

Mónica Piera, «Muebles de ebanistería en las viviendas de Barcelona», dins Mónica Piera, Ana Shelly, Jordi Marsal (coord.), *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 63-74.

PIERA 2009

Mónica Piera, «La familia Llor de Olot, carpinteros de Cataluña en el siglo XVII», dins Juan Jesús Bravo i Luis Sanz (ed.), *Población y grupos sociales en el Antiguo Régimen*. Málaga, Universidad de Málaga: Fundación Española de Historia Moderna, p. 1153-1170.

PIERA 2011

Mónica Piera, «El comercio de muebles en Cataluña durante el siglo XVIII», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tom 66, quadern 1, p. 109-138.

PIERA 2011

Mónica Piera, «Els usos de les indians a la Barcelona del segle XVIII: decorar la llar o vestir la gent?», *Barcelona: Quaderns d'Història*, núm. 17, p. 67-84.

PIERA 2014

Mónica Piera, «Los artesanos del mueble en Barcelona a finales del siglo XVIII: el espacio doméstico», dins Francisco Chacón i Cosme Jesús Gómez, *Familias, recursos humanos y vida material*, p. 161-179.

PIERA 2018

Mónica Piera, «El Libro de pasantías de los carpinteros de Barcelona (1778-1820). Nueva fuente de información sobre el oficio y el mueble», dins Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (coord.), *Actas do II Congresso Ibero-Americano de História do Mobiliário*, Universidade Católica Portuguesa, p. 203-223.

PIERA 2020

Mònica Piera, *Arrelats a la terra. 30 mobles seleccionats d'una col·lecció privada*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble.

PIERA 2021

Mònica Piera, *El secreteer de Josep Francesc de Caramany*, Barcelona, discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

PIERA 2023

Mònica Piera, «Joan Llor. Construir muebles en Olot en el siglo XVIII», dins Silvia Mateos (coord.), *El moble de fusta. Les fustes del moble*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 55-72.

PIERA - FERRER - DOMÈNECH 2008

Mònica Piera, Dolors Ferrer i Kel Domènech, *El moble de l'Empordà al segle XVIII*, Girona, Fundació Caixa de Girona.

PIERA - MARSAL 2010

Mònica Piera i Jordi Marsal (coord.), *El mueble en los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble.

PIERA - MESTRES 1999

Mònica Piera i Albert Mestres, *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*, Manresa, Angle Editorial.

PIFERRER - PARCERISSA 1839-1865

Pau Piferrer i Francesc Xavier Parcerissa, *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc.*, 10 vol., Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer.

PLA I CARGOL 1943

Joaquim Pla Cargol, *Gerona arqueológica y monumental*, Girona, Dalmáu Carles.

PLEYAN DE PORTA 1880

Josep Pleyan de Porta, *Album històric, pintoresch y monumental, de Lleyda y sa provincia: dedicat a la Exma. Diputació Provincial, Excm. Ajuntament de Lleyda y demás de la provincia*, Lleida, Estampa de Joseph Sol Torrens.

PONZ 1788

Antonio Ponz, *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo XV: Zaragoza y Daroca*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

PORTALES 1987

Agustí Portales, *Història, anàlisi i restauració de la Sagristia Nova del monestir de Poblet*, Tarragona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona.

PORTÚS 2016

Javier Portús Pérez, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

POTENZIANI ET AL. 2015

Marco Potenziani, Marco Callieri, Matteo Dellepiane, Massimiliano Corsini, Federico Ponchio i Roberto Scopigno, «3DHOP: 3D Heritage Online Presenter», *Computers & Graphics*, núm. 52, p. 129-141 [consulta: 30 d'octubre de 2025]. En línia: <http://vcg.isti.cnr.it/Publications/2015/PCDCPS15>.

PUEENTE MATAS 2017

Marina Puente Matas, «Vivencia y auge de la Semana Santa andaluza en Cataluña», dins José Antonio Díaz Gómez; Isaac Palomino Ruiz; María del Amor Rodríguez Miranda (Coord.): *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, p. 290-299.

QUILES - ROCABAYERA 2003

Margarida Quiles; Rosa Rocabayera: "Primeros resultados del estudio de dos imágenes procesionales atribuidas a Francisco Salzillo", *Únicum*, p. 65-67.

QUÍLEZ 1994

Francesc Quílez corella, «Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol», dins *L'albada de la modernitat: Josep Bernat Flaugier - Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a Catalunya a principi del segle XIX*, Barcelona, Sala d'Art Artur Ramón, p. 15-81.

QUÍLEZ 2009

Francesc Quílez corella, «La pintura catalana a l'època de Manuel de Cabanyes», dins *Manuel de Cabanyes (1808-1833) i el romanticisme català*, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, p. 89-116.

RAFOLS 1980

Joan Francesc Ràfols, *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, vols. II i III.

RIO 1993

María José del Río Barredo, *Fiestas públicas en Madrid (1561-1808)*, tesi doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

RIO 1998

María José del Río Barredo, «Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid», *Edad de Oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, p. 149-168.

RIO 2000A

María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons.

RIO 2000B

María José del Río Barredo, «Agiografía e cronaca de una capitale incerta (Madrid e Isidro Labrador, 1590-1620)», dins Giovanna Fiume (ed.), *Il santo patrono e la città. San Benedetto il Moro: culti, devozioni, strategie di età moderna*, Venècia, Marsilio Editori, p. 45-67.

RIO 2020

María José del Río Barredo, «Canonizar a un santo medieval en la Roma de la Contrarreforma: Isidro Labrador, patrón de Madrid», *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. 29, p. 127-157.

RIPOLL - CREUS 2008

Francesc Ripoll i Àngels Creus, «El mueble del siglo XVIII en la Selva del Camp», dins Mónica Piera, Ana Shelly, Jordi Marsal (coord.), *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 137-156.

ROMERA 2017

Álvaro Romera: "Semana Santa en Cataluña", a: <http://miscelaneaartesaero.blogspot.com/2017/02/semana-santa-en-cataluna-1-parte.html> [consulta: 29 de gener de 2026].

ROS 2025

Elisa Ros, *Estudi documentau sus eth patrimoni des glèises dera Val d'Aran II. Sta. Maria d'Arties*, 2005.

RUIZ ORTEGA 1999

Manuel Ruiz Ortega, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

RUIZ I PABLO 1919

Àngel Ruiz i Pablo, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)*, Barcelona, Henrich y Cia.

SAGARRA 1932

Josep M. de Sagarra, *Vida privada*, Barcelona, Llibreria Catalònia.

SÁNCHEZ 2013

Àlex Sánchez, *Indianes, 1736-1847. Els orígens de la Barcelona industrial*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

SEBASTIÁN 1981

Santiago Sebastián López, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.

SEBASTIÁN 1995

Santiago Sebastián López, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

SERRA 2023

Josep Serra, «Aproximación al mueble de la Garrotxa: tipologías y rasgos distintivos», dins Silvia Mateos (coord.), *El moble de fusta. Les fustes del moble*, Associació per a l'Estudi del Moble - Disseny Hub Barcelona, p. 73-86.

SERRA I BOLDÚ 1925

Valeri Serra i Boldú, *Llibre d'or del rosari a Catalunya: història, etnografia, folklore, arqueologia, imatgeria, bibliografia*, Barcelona, Oliva de Vilanova impressor.

SERRA MASDEU 2010

Anna I. Serra Masdeu, *Josep Prat i la irrupció de l'academicisme en l'arquitectura tardobarroca tarragonina*, Tarragona, Diputació de Tarragona.

SIMÓ - TUGUES 2022

Cristina Simó i Josep Tugues, *Tasques de valoració del potencial interpretable per a la dinamització cultural d'elements religiosos de la Vall de Cardós*, Ecomuseu de les Valls d'Àneu, Esterri d'Àneu.

SOCIÀS 1999

Immaculada Sociàs, «Joan Arnau Moret (1603-1693), un pintor català retrobat», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XII, p. 187-214.

TANIZAKI 2006

Januchirô Tanizaki, *Elogi de l'ombra*, 1a edició, 1933, traducció d'Albert Nolla, Barcelona, Angle Editorial.

TORRAS 2012

Santi Torras, *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*, Bellaterra [etc.], Universitat Autònoma de Barcelona [etc.].

TRIADÓ 1984

Joan-Ramon Triadó, *L'època del barroc, s. XVII-XVIII*, «Història de l'Art Català», vol. V, Barcelona, Edicions 62.

SUBIRANA 2003

Rosa Maria Subirana, «Academicisme versus neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona», *Pedralbes*, núm. 23, p. 651-666.

VERT 1983

Josep Vert, *El temple parroquial de Sant Genís*, Museu del Montgrí i del Baix Ter [Monografies Montgrinenques, 4], Girona.

VILA - SÁNCHEZ I CAMPOY 2000

Josep M. Vila i Eduard Sánchez i Campoy, «Sant Domènec. Arqueologia al cor de la ciutat de Manresa», *Dovella*, núm. 67, p. 34-40

VILADEVALL 2015

Jaume Viladevall, «El registre de baptisme de l'església parroquial de Sant Genís de Torroella de Montgrí (1637-1726)», *Festa Major 2015*, Torroella de Montgrí, p. 11-20.

VILARRUBIAS 2023

Daniel Vilarrubias, *L'entremès de l'àliga a Catalunya. Noves aportacions sobre Igualada i altres poblacions*, Diputació de Barcelona, 2023.

YEGUAS 2010

Joan Yeguas, «Pintura e escultura aranesa des sègles xvi, xvii e xviii», dins *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro: damb eth còr aranés*, prumèra ed., Institut d'Estudis Aranesi.

YEGUAS 2012

Joan Yeguas Gassó, *Ramon Amadeu: 200 anys de la seva estada a Olot*, Museus d'Olot.

ZOZAYA 2010

Leonor Zozaya Montes, «Pesquisas documentales para narrar la historia de san Isidro. Gestion para una canonización iniciada en 1562», *Prisma Social*, núm. 4, p. 2-35.

Organitza



Col·labora



Amb el suport de



Amb la participació de

