

Les arts plàstiques de l'època del Barroc al Principat de Catalunya i als comtats de Rosselló i Cerdanya

Joan Bosch*

Universitat de Girona
Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural

RESUM

Un cop superats els prejudicis que impedièren de comprendre'n l'autèntica naturalesa, la història de l'art català va rehabilitant la memòria de l'època barroca i en va redescobrint una imatge més fidedigna, tot i haver d'acceptar que una part fonamental ha quedat greument alterada per les destruccions provocades per la desamortització del segle XIX i la Guerra Civil del XX: la d'una època fonamental i decisiva per a la configuració del patrimoni històric i artístic, rica d'autors i d'episodis capaços de propiciar relats tan interessants, intensos i suggerents com els de qualsevol altre moment de la nostra història artística.

Paraules clau: pintura, escultura, Barroc, Catalunya, Rosselló

PRIMERA PART: LA HISTORIOGRAFIA I EL SISTEMA DE LES ARTS

Cap a la reconciliació amb el patrimoni «barroc» i la seva història

Crec que a dia d'avui percebem els fets artístics esdevinguts als antics bisbats catalans durant els segles XVII i XVIII (tant als del Principat com al d'Elna-Perpinyà de la Catalunya Nord) completament alliberats de les previsions, les suspicàcies i els prejudicis estètics o intel·lectuals que fins no fa tant emboiraven la historiografia de l'art i l'opinió cultural. I si ho podem fer és gràcies a l'esforç i a les conquestes crítiques que durant les darreres dècades han anat atresorant els estudis i les accions investigadores, docents i divulgatives de la història de l'art, i gràcies a la tasca de catalogació, conservació i restauració patrimonial que les administracions catalana i francesa han anat estenent pel territori, particularment gràcies als centres de restauració i conservació de Vallldoreix i Perpinyà.¹

No han ajudat tant, però, ni els mitjans de comunicació, tan embadalits, en general, per qualsevol banalitat actual com sords i cecs cap a aquest sector del patrimoni cultural, la seva historiografia o els avatars de la seva conservació, ni tampoc el buc insígnia dels museus catalans, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), que en aquest capítol continua essent un agent tristament inactiu. Des de la seva refundació postolímpica, no s'ha interessat per remeiar, ni a través d'una política d'exposicions, d'adquisicions o de préstecs temporals, la notòria mancança d'una col·lecció veritablement significativa del

millor de la producció artística de l'època del Barroc a Catalunya. Al contrari: des del seu interior, de vegades s'ha volgut justificar aquest forat negre com una evidència de la irrellevància del període modern al Principat, quan si de cas ho seria de la incapacitat del projecte cultural del nostre país per crear una col·lecció representativa en aquest apartat.

Això és molt estrident si es té en compte que completar el fons artístic dels segles XVII i XVIII formava part dels ideals fundacionals de la institució, manifestats en el ben conegut discurs inaugural de Pere Coromines la tardor del 1934: «Resta un període en blanc: el de tres segles que veieren les esplendideses de l'art barroco entès amb l'amplitud que li donen els arqueòlegs alemanys. [...] 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 hagi 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 lloc en aquest Panteó de la nostra cultura.»²

Però reconec que m'estic referint a una anomalia ben puntual del nostre sistema cultural que, essent destacable, no atenua gens la percepció actual que la suma d'activitats docents, publicacions, recerques, projectes de restauració i operacions museogràfiques va impulsant cap a la normalització la nostra relació amb l'art de l'època del Barroc.³ Estic segur que a aquestes altures ja queden pocs dubtes a propòsit de si els fets artístics de l'època poden propiciar relats tan interessants i suggerents com els de qualsevol altre moment de la nostra història i sobre el fet que l'època, com qualsevol altra, oferí treballs suggerents i sofisticats —al costat, és clar, de feines mediocres i de productes feixucs i elementals.

* **Adreça de contacte:** Joan Bosch, Facultat de Lletres, Universitat de Girona. Sant Domènec, plaça Ferrater Mora, 1 17071 Girona. Tel.: +34 972 418 213. E-mail: joan.boschb@udg.edu

Gràcies a tots els agents ja indicats, comencem a ser conscients d'allò que l'època produí i del que n'ha quedat; s'han identificat els centres d'activitat; tenim notícia dels autors més actius i, entre ells, som capaços de distingir els més adotzenats d'aquells més destres, creatius i agosarats; podem reflexionar sobre els usos i les funcions de les imatges i s'han identificat els grans temes i tendències temàtiques; hem il·luminat un sector molt influent de la cultura gràfica posseïda pels obradors pictòrics i escultòrics; intuïm ja els mecanismes i l'escala de valors de «l'ull de l'època»; comencem a descobrir la naturalesa del mercat artístic, i ens ha sorprès l'existència d'incipients moments de col·leccionisme.⁴

D'altra banda, s'han caracteritzat alguns dels més interessants fenòmens de clientela i patrocini, s'han identificat alguns dels animadors de la demanda pictòrica i escultòrica i es comencen a desxifrar els lligams entre els fenòmens de producció de representacions artístiques i el context cultural contemporani... És cert que també cal admetre que la tasca pendent és ingent i que els coneixements dels investigadors presenten moltes i tèrboles llacunes tant respecte d'autors fonamentals que esperen una recerca monogràfica (però de vegades difícil d'encarar), com ara Joaquim Juncosa o Lluís Pasqual, com en relació amb estudis globals sobre el món de l'orfebreria, en el qual la quantitat d'obres conservades i de documentació coneguda contrasta amb l'escassa força de recerca que s'hi ha esmerçat, normalment concentrada en remarcables estudis catalogràfics.⁵

En qualsevol cas, estudi a estudi i una iniciativa d'abast patrimonial rere l'altra han anat arraconant en el capítol de l'asèptica reflexió historiogràfica tot el reguitzell d'arrelades manies ideològiques i estètiques que van afavorir l'acolliment tan tardà i reticent dels productes artístics de l'època entre els moments suggerents de la història de la creativitat o entre les etapes decisives per a la definició del nostre patrimoni cultural i la nostra cultura visual. Primer van ser les objeccions del gust acadèmic tardosetcentista contra el recarregament, l'excés, el ringo-rango, la supersticiosa religiositat popular que s'expressava a través de les arts figuratives de l'època del Barroc; després va arribar el menyspreu del Romanticisme vuitcentista que, a l'hora que entronitzava l'art medieval com a estil nacional, estigmatitzava el dels segles XVII i XVIII pel sol fet d'haver estat produït en una etapa considerada «decadent» perquè, un prejudici més, es considerava que a un país amb una sobirania política tan erosionada li havia de correspondre, per força, un sistema cultural afeblit.

Pocs autors o moments culturals s'apartaren de la tendència majoritària al menysteniment. Eugeni d'Ors fou dels primers i el seguiren els arquitectes del Noucentisme tardà, entre els quals s'ha de destacar el Ricard Giralt de «L'art barroc i la seva rehabilitació» (1920), el Josep Francesc Ràfols d'*Entorn del nostre barroc* (1936), el Jeroni Martorell que promovia criteris de restauració respectuosos amb els testimonis artístics barrocs⁶ i el Cèsar Martinell i Brunet que abans de la Guerra Civil havia completat

les recerques sobre l'escultura i l'arquitectura barroques a Catalunya, encara que la publicació dels tres volums imprescindibles de *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* hauria d'esperar als anys 1959-1963, quan, fatalment, la majoria de les obres d'escultura analitzades havien quedat reduïdes a munts de cendra.

Quan Jeroni Martorell, el 1920, afirmà que «per això els homes cultes, aquells per als qui hi ha coses que interessin una mica més que la comoditat moderna, els qui estimen l'arqueologia, senten un gran respecte per les obres d'art barroc», i quan Cèsar Martinell culminà l'obra magna, es pot dir que hi havia sectors intel·lectuals influents de la nostra cultura que estaven en disposició de reconciliar-se amb aquella porció tan espectacular del patrimoni. Però la Guerra Civil ho impedí. Encara més: les esgarrifoses destruccions esdevingudes l'estiu de 1936 (i després la negror intel·lectual del franquisme) van ajornar la «normalització» durant dècades. Malgrat els esforços noucentistes ponderats, després de 1939, la imatge de buidor de les esglésies del Principat —per exemple, la de la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona, que abans del juliol de 1936 estava revestida de retaules dels segles XVII i XVIII, incloent-hi el formidable retaule major— encara acumulà un nou i dur malentès a la llarga llista de greuges antibarrocs: el de la presumpta irrellevància de l'època moderna a efectes patrimonials, que insuflava energia nova al vell estigma d'un art propi d'una etapa creativament anèmica i històricament decadent.

Per sort, les evidències patrimonials proporcionades per les esglésies dels territoris del Rosselló, el Vallespir, el Conflent i la Cerdanya francesa, i l'aprofundiment en la seva rica memòria documental, han contribuït decisivament a conjurar moltes d'aquestes pressuposicions i a revelar-ne la inconsistència. Es tracta d'un espai que va continuar essent l'escenari professional dels obradors catalans durant el segle XVII i bona part del XVIII malgrat els avatars polítics culminats amb el Tractat dels Pirineus i la cessió al Regne de França dels territoris catalans al nord del Pirineu (1659). Com ara notarà qualsevol visitant, els temples de la Catalunya Nord, que suportaren sense grans pèrdues la Revolució Francesa i que, lògicament, es varen estalviar la maltempada espanyola de 1936, són rics de retaules, trones, orgues, quadres, grups escultòrics, elements d'argenteria, frontals d'altar, que proclamen, en primer lloc, la vitalitat de l'encàrrec d'art devot durant els segles XVI al XVIII, especialment perquè algunes peces són ben espectaculars, i que indiquen, després, la transcendència que la producció artística i suntuària de l'època va arribar a tenir en la caracterització del nostre patrimoni cultural —l'abbé Eugène Cortade, avançat dels estudis sobre la retaulística rossellonesa de l'època amb Bruno Tollon i Yvette Carbonell-Lamothe, parlava d'aquesta regió com «le pays du retable baroque».⁷

La historiografia actual ha acreditat l'evidència clamorosa que la realitat patrimonial del sud dels vuit bisbats del Principat no era diferent de la septentrional abans de l'estiu de 1936. Centenars de proves documentals, centenars

de fotografies captades abans de les destruccions del fatídic juliol de 1936, centenars de peces reservades i exhibides en museus i temples resulten una evidència massa clamorosa. Escoltar-la i difondre-la ha esdevingut un bon pas cap a la rehabilitació de la memòria de l'art de l'edat moderna.

D'altra banda, aquesta constatació contribueix a fonamentar d'altres valoracions que considero ben objectives, com ara que durant els segles XVII i XVIII el país invertí grans recursos en una producció artística que fou moderadament ambiciosa i que es distribuïu prou uniformement per tot el territori, o com que la presència d'objectes artístics elaborats durant els segles del Renaixement i del Barroc era predominant en els espais religiosos, en els quals abundaven retaules de gran escala, de format monumental. Cal tenir present que els de l'etapa medieval havien estat substituïts per conjunts «moderns», per simples raons de conservació i de canvi de gust, i que bona part del patrimoni medieval sobreviscut en els indrets originals es reubicà en els museus diocesans creats a la darreria del segle XIX i durant el primer quart del XX, amb la qual cosa, afortunadament, se'l deslliurà de les destruccions massives de la Guerra Civil. Abans d'aquestes destruccions, doncs, ningú no hauria d'haver posat en dubte el paper tan rellevant de l'art de l'època moderna en la configuració de la nostra herència patrimonial, tret que la mirada no estigués enterbolida de prejudicis.

Com acabo d'indicar, aquesta percepció més verídica de com era la realitat patrimonial del nostre país abans de la gran desfeta dels anys 1936-1939 es basa en la imatge que darrerament n'ha rehabilitat la història de l'art, gràcies a centenars de documents, coneguts des de, posem per cas, les descobertes de Josep M. Madurell o exhumats en aquestes darreres dècades pels investigadors en els esplèndids fons arxivístics catalans; però també en els importants vestigis que van escapolar-se de les gravíssimes destrosses derivades de la desamortització o la Guerra Civil —alguns perquè ja havien trobat refugi als museus diocesans— o en l'impressionant tresor d'imatges fotogràfiques guardades als nostres arxius i biblioteques (Arxiu Mas, Fons Salvany de la Biblioteca de Catalunya, Fons Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya, Arxiu Fotogràfic del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, etc.). Aquestes fotografies, en mostrar la naturalesa concreta d'allò que va sucumbir amb les destruccions, certifiquen l'evidència d'un territori, al nord i al sud del Pirineu, involucrat en una viva activitat artística caracteritzada per la capacitat de mantenir una promoció sostinguda de retaules de formats variats, de pintures, d'imatgeria, d'argenteria religiosa, i també, és clar, d'arquitectura per edificar esglésies parroquials, catedrals, capelles, convents i monestirs, o bé edificis civils, casals urbans, masos monumentals i cases consistorials.

Aquesta vitalitat s'aguantarà al llarg dels tres segles moderns (del XVI al XVIII), malgrat inevitables etapes d'aturada o d'alentiment provocades pels sovintejats episodis bèl·lics de les guerres dels Segadors i de Successió, les crisis demogràfiques causades pels contagis o les dures ca-

resties dels anys de males collites. I va ser una vitalitat coherent amb la de la societat catalana i l'economia del període, posada ben de manifest pels historiadors.⁸ En aquest sentit, pot ser útil afegir que no van ser poques les esglésies parroquials, és a dir, les obreries i les universitats locals, capaces d'encadenar des del segle XVI fins a la darreria del XVIII, primer, l'edificació d'un nou temple parroquial, de vegades de proporcions tan monumentals, posem per cas, com Sant Joan de Valls o Sant Pere de Reus; després, el seu equipament amb tota l'argenteria i la indumentària necessària per a cadascun dels seus altars; més enllà, la construcció d'un nou i espectacular retaule major revestit d'imatgeria i amb grans plafons narratius en relleu, i, finalment (o de manera simultània), la fabricació de nous retaules per a ornar les capelles laterals badades a la nau central. I no era inhabitual trobar obreries i confraries (ara veurem que aquestes institucions van ser part de la clientela més activa del país) canviant els retaules d'època medieval per conjunts cinc-centistes i, dècades més endavant, renovar-ne alguns amb estructures encara més monumentals elaborades segons la moda barroca a finals del segle XVII o a mitjan XVIII, dos moments particularment engrescats en la demanda artística del país.

És clar que per posar de manifest els fonaments d'aquella vitalitat artística, fins no fa gaire insospitada, a més d'evocar l'emmarcament de la represa econòmica, com a mínim cal al·ludir a un altre factor determinant i lògic tenint en compte que el *mainstream* de l'encàrrec artístic tenia relació amb la producció de retaules i d'art devot. Em refereixo a l'impacte de la Contrareforma catòlica. Es pot dir que la renovació de l'Església derivada de la lenta i ferma aplicació de les directrius emanades del Concili de Trento va ser un poderós motor de la demanda d'art religiós, i que l'espiritualitat repensada i revifada a partir del cos decretal tridentí va animar canvis substancials en el terreny de les arts.

N'hi va haver de vinculats als canvis en el ritual, cada vegada més ric d'expressions exterioritzadores de la fe; d'altres impulsats per la confiança reafirmada en la doctrina catòlica tradicional sobre el poder persuasiu i catequètic de les imatges; i molts, també, derivats de l'aparició de nous temes (un santoral ampliat amb incorporacions noves i emblemàtiques) o de la nova accentuació dels vells temes de les representacions, en relació, posem per cas, amb l'èmfasi posat a sublimar determinats personatges, idees o moments com ara la Verge Maria, el sagrament eucarístic o la Passió de Crist. Sense negligir, en absolut, les conseqüències que sobre el saludable mercat de les comandes d'art devot va tenir el renovament institucional en relació, en concret, amb la millora de les finances d'obrerries i confraries, o amb l'impuls a l'adhesió dels fidels vers el temple parroquial, ja que l'Església, a través de la supervisió episcopal, de l'activitat quotidiana dels rectors, de la predicació, la catequesi i les misses i altres celebracions, havia aconseguit interioritzar en la congregació la convicció que la cura i l'ornamentació dels espais sagrats era una forma poderosa de manifestar la fe i una obra pietosa de gran eficàcia.⁹

El mercat, la clientela i els gèneres

És natural que els moviments en el si de l'Església catòlica posttridentina i la naturalesa de la seva doctrina repercutissin en el mercat local de les arts: una part importantíssima de les representacions i de les imatges eixides dels obradors de pintura, escultura i argenteria era de temàtica devota —i no únicament de tema religiós—, era concebuda per equipar els temples i integrar-se en el complex ecosistema de la religiositat dictada per l'Església i apresada, viscuda, exhibida i proclamada a l'interior dels espais del culte o de la vida religiosa.

Per això té sentit que el retaule esdevingués el gènere per excel·lència del panorama artístic català de l'època moderna. Se'n varen construir centenars, adaptats a les capçaleres dels temples i al fons de les capelles, i molts de ben monumentals i tan costosos per a les exigües finances de les corporacions que els encarregaven que els pagaments s'allargaven més d'una dècada i exigien una variada i enginyosa enginyeria financera (que diríem ara). La majoria van sorgir de les comandes col·lectives d'universitats, obrieres parroquials i confraries. Entre aquestes, comptem-hi tant les vinculades a la promoció de les grans devocions contrareformistes (Roser, Minerva, Dolors, Puríssima Sang, etc.) com les que exhibien la religiositat dels gremis i oficis, posades sota la tutela del santoral més o menys tradicional, fos Isidre, Abdó i Senén o Galdric per als pagesos i hortolans, Elm per als mariners, Cosme i Damià per als metges i cirurgians, Marc per als sabaters, Eloi per als ferrers i argenters, etc. Tanmateix les iniciatives de promoció individual van ser destacables: bisbes, canonges, burgesos acomodats, menestrals i pagesos benestants i, en menor mesura, membres de la noblesa menuda també sufragaren retaules per als espais de la seva titularitat, posats sota la protecció del santoral predilecte de les famílies, que durant el segle XVII amplià el ventall tradicional amb la inclusió dels nous canonitzats (Teresa de Jesús, Francesc Xavier, Ignasi, Ramon Nonat, etc.).

Hi ha molts exemples d'aquesta modalitat privada d'encàrrec, però, com sempre en aquest article, hauré de ser molt restrictiu en el repertori de mencions, i només puc referir-me a les protagonitzades a finals del segle XVII i durant el primer terç del segle XVIII per diversos canonges de les catedrals de Barcelona (Vicenç Massanet, Pere Roig, Francesc Valeri) i de Girona (Miquel Català, Narcís Font, Ignasi Bofill, Jaume Codolar, Cristòfol Rich), que van dotar de magnífics retaules bon nombre de capelles laterals;¹⁰ i, ara impulsat per la força impressionant del projecte, a la gran iniciativa del canonge Diego Girón de Rebolledo de construcció de la capella de la Immaculada de la catedral de Tarragona, que des de 1678 involucrà les destreses del tracista fra Josep de la Concepció, del pintor Josep Juncosa, del daurador Josep Cabanyes i dels escultors Francesc Grau i Domènec Rovira II, responsables de l'equipament escultòric amb un retaule i dos sepulcres d'alabastre d'iconografia innovadora.¹¹

En comparació, el protagonisme dels altres agents de l'encàrrec fou proporcionalment menor. El de la monar-

quia s'ha de considerar poc rellevant i cap artista català va ser cridat a lloar les glòries de l'absolutisme, encara que un pintor amb arrels catalanes, Hyacinthe Rigaud (1659-1743), descendent dels mestres perpinyanesos Jacint i Honorat Rigau però francès a tots els efectes historicoartístics, acabaria esdevenint el portaveu pictòric de l'absolutisme més emblemàtic, el del rei solar Lluís XIV.¹² Només la ciutat de Barcelona sentí què podia significar esdevenir una cort des del punt de vista de les arts, però tan sols durant el breu parèntesi de l'efímera estada de l'arxiduc Carles, gràcies a l'establiment a la ciutat de figures de la categoria del pintor Andrea Vaccaro; del pintor i escenògraf Ferdinando Galli *Bibiena*, que s'hi estigué entre 1708 i 1711 acompanyat dels seus fills i ajudants, Giuseppe i Alessandro, i de l'escultor Conrad Rudolph, que hi residí entre 1707 i 1713, ocupat a erigir la columna de la Immaculada davant de la basílica de Santa Maria del Mar un cop enllestida la nova façana de la catedral de València.¹³

Pel que fa a la noblesa més poderosa, a les dinasties nobiliàries que orbitaven entorn de la cort dels Àustria durant el segle XVII i de la dels Borbons al llarg del XVIII, i que podia optar a càrrecs importants en l'escaquer dels dominis hispànics, la seva influència en la producció local va ser destacable en allò relatiu a l'ambició dels pocs projectes promoguts i a la seva singularitat material, tipològica i temàtica, però fou puntual i molt limitada des del punt de vista quantitatiu i dels pressupostos invertits. És veritat que de tot aquest món, tan decisiu en altres territoris, en sabríem més coses si, per remetre'm a un exemple molt evocador (en ser ple d'al·lusions a l'arribada d'obres importades), s'haguessin preservat les col·leccions artístiques de monestirs com ara Santa Maria de Montserrat, l'església del qual va ser cremada durant la Guerra del Francès. Si es repassa l'elenc de donacions anotades a la monografia de Francesc X. Altés, resulta frustrant no saber res de l'aspecte que tingueren la decoració pictòrica de la nau, patrocinada per Joan Josep d'Àustria (1669-1672), o les obres d'art i els paraments litúrgics d'argenteria regalats, entre d'altres, pel general dels jesuïtes Muzio Vitelleschi, per l'exabat Lorenzo Nieto (1601 i 1626), per la comtessa de Savallà (1676), pels ducs de Cardona (1669), pel duc de Monteleón (1683), o pel marquès d'Aitona (1716).¹⁴

Jo diria que de totes la iniciatives nobiliàries conegudes als nou bisbats catalans, la més espectacular tingué lloc entre 1659 i 1674 al monestir de Santa Maria de Poblet i comptà amb els Cardona-Sogorb com a animadors, primer Lluís Ramon Folc de Cardona i després Pere Antoni d'Aragó. Consistí en la transformació del presbiteri de l'església en una capella sepulcral de la nissaga mitjançant la construcció per part dels escultors Joan, Francesc i Josep Grau de dues grans «cambres sepulcrales» d'alabastre muntades a sota dels arcs de les sepultures reials, a més de la pavimentació del presbiteri en marbre, de l'elaboració de nous sepulcres per a les restes de Ramon Folc de Cardona, Alfons el Magnànim i l'infant Enric d'Aragó, i de

dos retaules reliquiaris instal·lats als arcs col·laterals del retaule major per a rebre la donació de relíquies que Pere Antoni envià des de Nàpols quan era virrei. L'espectacularitat del projecte (greument destrossat després de la desamortització fins a fer-lo irrecognoscible) servia a una operació rica d'oportunitat política, ja que, a més de visualitzar el vincle entre els Cardona-Sogorb i Poblet, pretenia exaltar els seus lligams amb el país a través del record dels que unien la família amb l'antiga dinastia reial catalanoaragonesa. Era un joc simbòlic prou sofisticat, a banda de necessari, per superar el distanciament que la participació de Pere Antoni al costat dels interessos castellans en la recent Guerra dels Segadors havia significat respecte del territori bressol de la nissaga dels Cardona.¹⁵

Així, a efectes dels gèneres i les tipologies artístiques, es pot concloure que, com passava amb els seus col·legues tardomedievals i cinc-centistes, els més destacats obradors d'escultura, pintura i orfebreria actius durant l'època del Barroc van dedicar una part substancial de la seva activitat a representar, mitjançant imatges, pintures o relleus, històries i personatges de temàtica religiosa que enriquirien els carrers i les fornícules dels retaules, que penjarien o revestirien els murs dels temples i dels espais conventuals i monacals o que lluirien en els tresors de les sagristies i parats en els altars en les festivitats més solemnes. La major i la millor part dels nostres artistes figuratius creaven narracions de la doctrina catòlica poant protagonistes i escenes en l'hagiografia, els evangelis i els altres llibres bíblics. En servien sempre interpretacions ajustades a l'ortodòxia, al guiatge del catecisme catòlic predicat des de troncs i altars, explicat pels rectors i assimilat per la població. En aquest sentit, aquell va ser un art iconogràficament canònic, sense discursos alternatius, sense transgressió. El santoral, la vida i la transcendència teològica de la Mare de Déu, la vida i la significació de Crist i la confiança en el poder benefactor de la seva Passió, la fe en l'eucaristia, la por del purgatori i de la condemnaió de l'infern foren les idees relatades més sovint, combinades amb al·lusions a la moral, amb records als pilars de la doctrina cristiana, bàsicament evangelistes i Pares de l'Església, o amb genealogies il·lustres dels ordes religiosos.

És clar, però, que el record de l'enorme pes que els retaules i la pintura narrativa de tema religiós van tenir en la caracterització de la producció artística i en la definició de la cultura visual no ens ha de fer perdre de vista que altres gèneres i tipologies tingueren una demanda considerable i que van enriquir el patrimoni cultural amb tot de treballs preciosos. Per exemple, encara dins de l'univers de la devoció individual o col·lectiva, cal ponderar la potència de l'art de l'orfebreria sagrada, tan esplendorós com a hores d'ara poc conegut perquè, amb alguna remarcable excepció, tot i l'admiració que sentim davant d'alguns dels seus rutilants episodis, és terra força incògnita des del punt de vista de la investigació (un factor que deixa seqüeles en el coneixement que en pot tenir el públic cultural). En percebem, tot just, la fulguració que emeten les personalitats només esbossades dels argenters Felip Ros,

Eloi Camanyes, Agustí Roda, Antic Lloreda, Joan Perutxena, els dos Francesc Via, Bonaventura Fornaguera, Pere Llopart, Joan Matons o Francesc i Josep Tremulles; i les obres llurs com ara el reliquiari de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Barcelona (1626), la custòdia del Corpus de la catedral de Tortosa (1626-1638), les arques dels Cosos Sants de Santa Maria de l'Alba de Manresa (1613 i 1656), la *Santa Eulàlia* de la catedral de Barcelona (1644), l'arca del Monument del Dijous Sant de la Seu de Barcelona (1688), el bust reliquiari de Sant Pere de l'església prioral de Reus (1696), l'urna de Sant Bernat Calvó de la Seu de Vic (1701-1728), els canelobres monumentals de la catedral de Palma (1703-1721), l'urna de Sant Ermengol de la catedral de la Seu d'Urgell (1755) o el bust reliquiari de Santa Úrsula de Santa Coloma de Queralt, aquest ja del darrer terç del segle XVIII.¹⁶

Però també s'ha de destacar la presència d'altres operacions de promoció artística lligades al gènere de la pintura (o del revestiment pictòric) de voltes i cúpules o a l'elaboració de pintures i cicles pictòrics destinats a ornar ambients de la vida conventual i monàstica. Un cop subratllada una vegada més la magnitud de les pèrdues, ara més aviat provocades per les conseqüències que la desamortització de Mendizábal va tenir per als espais del monacat, despullant o delmant el patrimoni de centres com Poblet, Santes Creus, Escaladei, Montalegre, Sant Domènec de Girona, o dels grandiosos convents barcelonins de Santa Caterina, el Carme o Sant Francesc, em limitaré a recordar alguns exemples dels més interessants d'allò conservat: les pintures de la capella de la Casa de la Convalescència de Barcelona de Josep Bal (c. 1680), les de Pau Priu a la sala capitular de la catedral de Barcelona (1705), l'actuació de Dionís Vidal a la capella de la Verge de la Cinta de la Seu de Tortosa (1719), la de Joan Gallart i Antoni Viladomat al sostre de la Sala de Juntes de la confraria dels Dolors de Santa Maria de Mataró, la sèrie pictòrica del convent de Sant Francesc de Barcelona, obra cimera d'Antoni Viladomat (1725, aproximadament, ara al MNAC), i, finalment, les darreres decoracions del llarg cicle barroc dels casals senyorials barcelonins de Francesc Pla, del Palau Bofarull de Reus de Pere Pau Muntanya, o del Palau Castellarnau de Tarragona, atribuïble a Josep Flaugier, ja rics de temàtiques profanes.

SEGONA PART: ELS LLENGUATGES DE LA PLÀSTICA DE L'ÈPOCA DEL BARROC

Un tardorenaiement al segle XVII

Durant bona part del segle XVII, l'aspecte que els artistes plàstics van donar a l'univers d'històries, personatges i símbols que se'ls convocava a representar no diferí de l'exhibit durant les darreres dècades del segle XVI. Es tractava d'una particular versió de les consolidades fórmules del tardomanierisme internacional, l'última modalitat dels llenguatges renaixentistes que, depurada de la radicalitat experimental i del sensualisme paganitzant, de l'her-

metisme i de la complicació narrativa de la fase estrictament «manierista», esdevenia un llenguatge perfectament satisfactori per a les exigències del catolicisme més observant i conservador en matèria d'il·lustracions de temàtica religiosa i finalitat devota gràcies a l'enfocament idealitzador dels temes, a la clara narrativitat i a la fidelitat a la doctrina oficial.¹⁷

Aquesta valoració crítica m'obliga a dedicar unes poques línies a una qüestió menor, però complicada: la del nom o la categoria historiogràfica idònia per a denominar aquesta etapa, ja que som davant l'evidència de la indiscutible continuïtat del cicle renaixentista fins a les dècades posteriors a la Guerra dels Segadors, tocant al darrer quart del segle XVII. Té poc sentit, per tant, pensar en el nostre segle XVII artístic com en un segle barroc, quan només comença a manifestar-se com a tal a les acaballes i d'una manera prou peculiar, com de seguida veurem. Per això, si, com és el cas, ens trobem en l'avinentesa d'haver de presentar-ne una visió panoràmica (i didàctica), tenim dues opcions. La primera, més conciliadora amb la periodització tradicional de la història de l'art, és la que postula la fidelitat a la denominació «paraigua» d'art de l'època del Barroc (l'equivalent a la tan útil d'art de l'època del Renaixement emprada per Joaquim Garriga),¹⁸ que ens permet ser conscients de la singularitat de la plàstica dels primers dos terços de segle, allunyada dels nous llenguatges plàstics apareguts i desenvolupats en altres territoris europeus durant el sis-cents (de les diverses branques i interpretacions del Naturalisme, de la retòrica barroca, de l'equidistant Classicisme barroc...) i, alhora, de la seva contemporaneïtat amb aquests. La segona opció és més agosarada: consistiria a encadenar els primers dos terços del segle XVII al desenvolupament del cicle artístic renaixentista, considerant la seva dilatació en una llarga etapa dominada per les fórmules del tardomanierisme internacional que duraria fins a 1660, aproximadament. Així, el relat dels esdeveniments relatius a les estètiques barroques hauria d'esperar al darrer terç del sis-cents. En tot cas, la tria d'una opció o de l'altra només quedarà justificada si hem estat capaços de descriure amb precisió tant les fórmules expressives dominants com les alternatives minoritàries.

Pel que fa a aquesta primera etapa del segle XVII, ja hem indicat que podem considerar-la tenyida de tardomanierisme, ja que el món de personatges i d'històries de la plàstica brotava d'aquest ample filó expressiu present a molts territoris europeus durant la segona meitat del segle XVI i arribat als territoris catalans més per vies indirectes, com ara la circulació europea de les estampes sorgides dels tòrculs d'Anvers, Munic o Roma, que pels contactes directes que podia procurar l'estada dels autors en algun centre promotor de les avantguardes del moment. En realitat, contrastant clamorosament amb el fet que, durant el segle XVI i les primeres dècades del XVII, el mercat artístic català va ser molt porós a l'arribada de mestres forasters (castellans, italians, francesos, portuguesos), van ser comptadíssims els autors locals que van trobar els mitjans

i les motivacions per saltar les fronteres del Principat i que van desenvolupar uns anys de la seva trajectòria en algun gran centre europeu, tal com havia fet a finals del XVI el solsoní Francesc Ribalta, actiu durant el primer terç del sis-cents a València. Ho va fer l'escultor arenyenc Antoni Joan Riera, capaç de consolidar una intensa trajectòria professional a la cort hispànica, primer a Valladolid i després a Madrid; i, contemporàniament, el misteriós pintor cartoixà Lluís Pasqual, el gran enigma del XVII català, ja que, malgrat la seva fama, cap obra no li ha estat reconeguda, amb estades a Sevilla i a Roma, on sembla que conegué Guido Reni i on, amb un resultat desfavorable, es postulà a participar en la pintura de la capella Paolina de Santa Maria Maggiore.¹⁹

Com dic, en línies generals, la plàstica dels obradors catalans depenia d'idees importades, captades dels dibuixos que es movien pels tallers —i que a hores d'ara no s'han pogut identificar— i dels centenars de missatges gràfics aportats per les fidels rèpliques, tret del color, que gravadors flamencs i italians de l'altura tècnica de Cornelis Cort, Gijsbert van Veen, Gilles Sadeler, Hendrick Goltzius, Agostino Carracci, Raffaello Guidi o Raffaello Schiavonini extreïen d'obres insignes de Taddeo i Federico Zuccari, Orazio Sammachini, Jacopo Bassano, Federico Barocci o Marten de Vos, entre d'altres.²⁰ La dependència de les idees alienes en la fase «inventiva» és un fet coherent en aquell dinàmic mercat d'art religiós en el qual, per citar només tres factors molt transcendents, l'encàrrec dominant era col·lectiu, fet per les corporacions parroquials, municipals, gremials o pietoses; en què la funció de les obres era devota, i en el qual els autors, amb comptades excepcions que ja remarcaré, treballaven segons una mentalitat i uns sistemes de remuneració dels encàrrecs absolutament artesanals, ja que el valor d'un treball es calculava en funció del cost material de l'objecte i del temps dedicat a elaborar-lo, sense aplicar-hi un complement que recompensés (i incentivés) l'excel·lència tècnica o la major o menor originalitat de les invencions proposades. Així, la creativitat entesa en el seu sentit més genuí només podia brotar del compromís íntim amb la pròpia obra per part dels autors més exigents.

Per tant, van ser majoria els escultors i els pintors que van prendre impuls inventiu en aquell valuós instrument gràfic, tan decisiu per a la difusió de la cultura artística i les iconografies a l'Europa moderna. Pintors de bona qualitat tècnica i escultors destres amb les gúbies es basaren en les estampes de la vida de Maria, de Crist o dels personatges del santoral, i miraren de transcriure'n, en part o completament, els suggeriments compositius, les figures i els escenaris proposats per alguns dels grans pintors, escultors o dibuixants del panorama internacional. Penso en autors tan influents en la configuració del nostre paisatge artístic com ara els escultors Francesc i Jaume Rubí, autors del retaule major de Sant Pere de Rubí (1607); Onofre Fuster, mestre dels relleus del bancal del retaule major de Sant Joan de Valls (1617); Claudi Perret, escultor de l'alabastrí retaule major de Sant Joan de Perpinyà

(1618-1621); Joan Grau, creador del retaule del Roser de Sant Pere Màrtir de Manresa; Rafael Rocafort, mestre del retaule del Sant Nom de Jesús de la prioral de Sant Pere de Reus (1623, ara parcialment conservat al Museu Municipal); Pau Sunyer, patriarca d'una nissaga que continuà elaborant retaules fins a mitjan segle XVII i autor del retaule del Roser de Santa Maria de Moià (actualment al Museu de Moià, 1656-1658), o en l'anònim mestre dels retaules del Roser de les esglésies parroquials de Ponts i d'Agramunt.

Els pintors es varen comportar idènticament: Honorat Rigau i els seus fills Honorat i Jacint, a les pintures dels retaules de Sant Jacint del convent de dominicans de Perpinyà (ara a l'església de Jóc) i de Sant Ferriol del convent dels mínims de Perpinyà (1623, ara a l'església de Sant Jaume de Perpinyà); Francisco López, a les taules del major de Sant Vicenç de Montalt; Antoni Rovira i Pau Torrents, a les del desaparegut retaule de Sant Miquel d'Esparreguera i al retaule del Roser del Bruc; la pintora Angelica Giustiniano a les sarges de l'orgue de Sant Jaume d'Ulldemolins (1638);²¹ Pere Cuquet, als retaules majors de Sant Feliu de Codines i del Carme de Manresa (1654, ara al Museu Comarcal de Manresa), etc. És així com van actuar, finalment, un parell de remarcables anònims: el batejat com a Mestre d'Ansalonga (potser identificable amb Jeroni d'Heredia), actiu a Andorra i al Rosselló, pintor dels retaules del Roser i de Sant Isidre d'Argelers, i l'encara desconegut autor del retaule de Sant Genís les Fonts (1635).

La rica trajectòria dels mestres que acabo de citar serveix d'indicador de llur capacitat de satisfer els requeriments del mercat de l'art devot al nord i al sud dels Pirineus, i llur obra conservada d'evidència a propòsit de la rica cultura gràfica que tots ells eren capaços de gestionar. Però per damunt i per sota d'aquesta qualitat estàndard trobem artesans que sovint es comporten com a artistes i d'altres que ho fan com a artesans més adotzenats. Només parlaré dels primers, els que superaven el nivell mitjà general, per dir que la producció artística catalana presentà un bon reguitzell d'autors de tècnica més sofisticada i amb més ambició inventiva: els pintors italians Baptista Palma, Lluís Gaudín i Bartolomé Gassan i el milanès Giovanni Battista Toscano, un tardomanierista molt genuí i força atrevit dins el marc del conservador mercat català que pintà els retaules major i del Roser de Sant Andreu de Llavaneres (1604-1611);²² els escultors Domènec Rovira I, gairebé tota l'obra del qual, especialment la realitzada als altars de Santa Maria del Mar de Barcelona, ha de ser evocada amb fotografies anteriors a les destrosses de 1936; i Josep i Llätzer Tremulles, mestres del retaule del Roser de Tiana, i dels majors de la Geltrú i de Sant Joan de Valls, aquest darrer desaparegut. I per damunt d'aquests, encara podríem situar Agustí Pujol († 1628), un dels grans escultors hispànics del moment. Mai en tota l'època moderna no es va veure al nostre país un autor com ell, capaç de desplegar una obra tan exigent, tan inventiva i basada en una cultura artística tan actualitzada. Es comportà sem-

pre, sense excepció, com un escultor original i exigent, com un mestre dotat d'una tècnica impecable i un instint inventiu que li van permetre transformar les creences que havia de servir en un món figuratiu personalíssim, artísticament modern i d'un gran efecte persuasiu.²³

Finalment, ja que m'he endinsat un instant en conceptes tan delicats com el de l'originalitat, he d'advertir que, a l'hora de valorar-la (i de ponderar-la, quan cal), no podem quedar-nos en l'anàlisi aïllat d'una pintura, una imatge o un plafó en relleu, tantes vegades resolts mitjançant procediments compositius de caràcter artesanal i fortament mimètics. Cal pensar que aquelles representacions no funcionaven com a «quadres» o elements autònoms i autosuficients, sinó que tenien sentit en tant que «compartiments» i parts d'una obra, d'un conjunt, inserits en l'escenografia dels retaules, on complien la funció narrativa i didàctica. La singularitat del treball dels nostres mestres s'ha de valorar, també, segons la capacitat d'aquests objectes monumentals de creixement reticular per a evocar una fulgurant ficció sobrenatural badada a l'absis de temples i capelles i per a intermediar entre el fidel i el més enllà mitjançant la combinació de taules pintades o relleus amb ornaments classicistes i amb els elements de l'arquitectura renaixentista italiana, que durant els primers dos terços del segle XVII encara es prendran del repertori extret del tractat arquitectònic de Vignola reinterpretat fantasiosament.

D'altra banda, no oblidem que l'efecte final del conjunt depenia d'una manera decisiva de la tasca dels dauradors i els policromadors, el tercer ofici relacionat amb la retaulística: bona part del poder comunicatiu i persuasiu dels retaules descansava en l'aspecte refulgent d'or i en l'acolorit de les carnacions de les figures i dels detalls ornamentals de la indumentària i dels escenaris, obtinguts combinant el daurat amb el pa d'or, l'estofat a pinzell i variades estratègies artesanals de gratat o punxonat de la capa de color superposada a l'or que revestia relleus i imatgeria. La grandiosa producció de retaules de l'època del Barroc possibilità l'eclosió d'una impressionant tradició en l'art de la dauradura, plena de moments d'altíssima qualitat protagonitzats per pacients policromadors que transformaven la feina dels imatgers en un objecte opulent, una joia de fusta, una brasa d'or.

Entre els més interessants, convé evocar la tasca subtil de Joan Basi, el favorit d'Agustí Pujol, les escultures del qual banyà d'un or espès interpretant-les amb gran sensibilitat; la de Gregori Ferrer, policromador de la Immaculada de Verdú, també de Pujol, o, ja a mitjan segle, la de Gabriel Adrià i Magí Torrabruna, que dauraren i acoloriren el retaule del Roser de Sant Pere Màrtir de Manresa de Joan Grau (1642-1649, ara al Museu Comarcal de Manresa). També s'han de retenir els noms dels grans dauradors d'etapes posteriors com Josep Cabanyes, daurador del retaule de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona (1680); Joan Escribà, autor del revestiment cromàtic del retaule de Santa Eulàlia de la catedral de Perpinyà (1682); Joan Moixí, el sofisticat policromador dels precio-

sos treballs dels Joan Roig, pare i fill, a les acaballes del segle XVII; Francesc Cervera II, daurador del retaule de Sant Elm de Sitges (1691); Erasme i Fèlix Vinyals, mestres del retaule major de Santa Maria d'Arenys (1712), o dels Colobran (i dels Soler i Colobran), també molt lligats als retaules de Pau Costa en terres gironines.²⁴ Tots ells certifiquen la vitalitat esplendorosa d'aquest ofici, extingit només a finals del XVIII, quan arribaren els decrets de Carles III i Carles IV prohibint la fabricació de retaules de fusta i permetent que els escultors policromessin les pròpies creacions. Poc abans d'això, però, Antoni Bordons havia fet el cant del cigne de l'art del daurat a Catalunya al retaule major del santuari del Miracle de Riner (1760-1774), afegint als motius de ramejats i a les garlandes florals tradicionals uns deliciosos i eteris paisatges de rocalla.²⁵

L'etapa del Barroc, per fi

Com avançava fa unes quantes línies, només un cop ben endinsats a la segona meitat del segle XVII comencem a notar els efectes de la penetració dels recursos expressius i ornamentals de signe barroc en els repertoris dels tallers. Els primers senyals plenament barrocs a aparèixer en la nostra plàstica a partir de 1660 seran els elements arquitectònics i l'aparell ornamental propis de l'anomenat ordre salomònic, cridat a ensenyorir-se en pocs anys de les estructures dels retaules —encara de progrés reticular fins cap a 1730— i a enriquir-ne el simbolisme amb específiques al·lusions eucarístiques i triomfals —al triomf del catolicisme esdevingut una religió global— mitjançant els pàmpols, els minyons o els pelicans arrapats a l'espiral gruixuda dels fusts. El salomonisme, a cavall dels segles XVII i XVIII, assenyalarà l'etapa daurada de la retaulística, saturada de conjunts espectaculars, d'estructures tan retòriques i amb tanta capacitat persuasiva com el retaule major de Sant Martí de Palafrugell que Josep Pla, al seu *Quadern Gris*, trobava «xurrigueresc, arravatat i sonor» i «un prodigi» banyat per un «suc d'or, espès i lluent, com un formigueig lumínic».

En els retaules, la suma dels valors ornamentals i escenogràfics de l'estètica del Barroc triomfal i autosatisfet que es promovia des dels centres del poder catòlic i de l'efectisme de les dinàmiques i abrandades figures que n'ocupaven fornícules i relleus creava conjunts d'un efecte ambiental poderós i suggerent. Dominant la nau, presidint els avatars religiosos de la vida d'aquelles congregacions de creients tan determinades per les conviccions catòliques, tan afectades per la temença respecte de la sort de les ànimes en el més enllà, retaules com el major de l'Assumpta d'Alcover, de Francesc Grau i Domènec Rovira II (1679-1693); els de Sant Martí de Palafrugell (1708) o Santa Maria d'Arenys (1706-1709), de Pau Costa, o els de Sant Pere de Prada (1695-1699) o Santa Maria d'Igualada (1718-1747), de Josep Sunyer i Raurell, esdevenien sumptuoses escenografies en alba daurada i policromada saturades de simbolisme, farcides d'un dens ornament, enriquides amb relleus impressionants i escultures monumentals de fina elaboració.

A partir de la setena dècada del sis-cents, escultors com els acabats de citar i els pintors coetanis van començar a incloure en llurs repertoris models gràfics inspirats en creacions dels grans autors europeus del segle XVII generalment collits del món de l'estampa mitjançant gravats d'àmplia divulgació, elaborats per expertíssims gravadors de la categoria de Jean Dughet, Cornelis Bloemaert, Robert van Audenaert, Pietro Testa, Teresa del Po, Lucas Vorsterman, Schelte Adams Bolswert, Jean Audran, etc. Encara que cal donar per descomptat que els dibuixos també jugaven el seu paper en aquesta actualització de les fonts figuratives i compositives, ara mateix el seu rol roman per aclarir. És clar, però, que com que els tallers les descobreixen tan tardanament (a partir dels anys setanta del sis-cents), quan les novetats barroques compareguin en els repertoris locals aportaran tant indicacions gràfiques dels inventors de la retòrica classicista i barroca que tan bé servia a la causa de l'absolutisme i del catolicisme romà (Annibale Carracci, Pieter Paul Rubens, Anton van Dyck, Guido Reni, Josep Ribera, Pietro da Cortona, François Du Quesnoy, Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi) com ulteriors notícies visuals dels grans creadors de l'altobarroc internacional (Ciro Ferri, Carlo Maratti, Giovan Francesco Romanelli, Antoine Dieux, etc.).²⁶

D'aquesta manera, a partir de les darreres dècades del segle, i hibridant-se sense tensió amb arrelades fórmules tardorenaixentistes, compareixen en l'art dels territoris catalans les expressions commogudes i intensament emotives de la plàstica barroca romana, les seves figures abrandades, ampulloses i declamatives, en trànsit entre allò real i allò sobrenatural o entre la vida i la mort, abocades a la visió del més enllà o privilegiades per la visió d'allò sagrat o misteriós. I en la pintura apareixien les artificioses decoracions il·lusionistes de voltes i cúpules concebudes com grandioses i convincents irrupcions de glòries celestials vistes de *sotto in su*, bigarrades i plenes d'energia, poblades de sants en estat d'ingravedesa i d'un animat estol d'àngels ben ocupat a sostenir els atributs del santoral circumdant o a sonar instruments musicals.

De la característica figuració barroca, berninesca, en trobarem interpretacions sofisticades i colpidores en mans dels grans escultors del moment: en els sants jacents i agonitzants d'Andreu Sala, per exemple el *Sant Francesc Xavier* de la catedral de Barcelona o el *Sant Aleix* de la basílica de Santa Maria del Mar (1685, desaparegut); en les vigoroses i concentrades imatges de Pau Costa dels retaules de Santa Maria d'Arenys de Mar o del Roser de Sant Esteve d'Olot; en els ascètics personatges dels retaules dels Joan Roig a la catedral de Barcelona i de l'anònim autor dels dos apòstols i el sant Josep del retaule d'aquesta devoció a la catedral de Tortosa, o, finalment, en les agitades escultures dels retaules majors de Santa Maria d'Igualada, de Sant Pere de Prada (1695-1699) o de Nostra Senyora dels Àngels de Cotlliure, de l'escultor manresà Josep Sunyer i Raurell.

Pel que fa a les pictòriques ficcions sobrenaturals, els exemples han d'incloure, forçosament, a banda de les ja

recordades actuacions del flamenc Josep Bal (un dels pocs forasters que triomfà en el mercat local del sis-cents avançat, en contrast amb la ja al·ludida àmplia presència d'estrangers als territoris catalans durant el llarg cicle renaixentista) i de Pau Priu, els exercicis madurs i efectistes de la *quadratura* d'Antoni Viladomat a la capella dels Dolors de Mataró, els *quadri riportati* de Joan Gallart al sostre de la Sala de Juntes de la confraria dels Dolors de Mataró,²⁷ i, més enllà en el temps, la *Glòria* d'ímpetu ascendent de la cúpula de la basílica de Santa Maria d'Igualada de Francesc Tremulles, tan *giordanesca* segons Francesc Miralpeix, o les pintures de Manuel Tremulles a les cúpules de la capella de Sant Narcís de Sant Fèlix de Girona i de Josep Bernat Flaugier a l'església dels Paüls de Barcelona, completada per una altra bella mostra de *quadratura* al presbiteri.

Presenciem unes dècades esplèndides des del punt de vista de la creativitat: les comandes ambicioses brotaven arreu del territori i escultors, pintors i argenters les resolien amb expertesa i amb una creativitat notable. D'altra banda, fets com ara que el sistema i la mentalitat gremial s'esquerdessin a poc a poc, que trontollessin els paràmetres merament artesans de valoració de la qualitat dels objectes artístics, i que en els ambients dels artistes més exigents s'hi noti la intensa ànsia de la liberalitat, van contribuir a l'aparició de moltes obres que, a més de l'excel·lència tècnica habitual, aportaven valors singulars des del punt de vista de la inventiva i de la capacitat de conjugar un llenguatge innovador i cada vegada més lliure i menys mimètic respecte de la forta influència de l'estampa internacional —tanmateix viva i omnipresent als obradors catalans, com a tot arreu.

Gairebé tots els escultors citats ho acrediten, treball a treball, així com també les obres de Lluís Bonifàs el Vell i de Lluís Bonifàs i Sastre o les singulars composicions de retaules de Jean Jaques Melair († 1698), un agosarat però feixuc escultor carcassonès actiu a la diòcesi de Perpinyà durant més de vint-i-cinc anys i un hàbil i fantasiós dissenyador de retaules d'un salomonisme dens i sumptuós com el de la Transfiguració del temple parroquial de Vinçà (1697) o el dedicat a les santes Eulàlia i Júlia de la catedral de Perpinyà (1675-1686), decorat amb teles importades de Roma adquirides a un autor de l'entorn de Pietro da Cortona.²⁸

Però em sembla que encara ho posen més de manifest les trajectòries dels tres pintors més interessants de l'etapa: fra Joaquim Juncosa (1631-1708), Antoni Guerra el Jove (1666-1711) i Antoni Viladomat (1678-1755). Pel que fa al primer, el pintor cartoixà, la qualitat i l'actualitat estilística dels seus treballs conservats a la cartoixa de Valldemossa, sumades a l'aura de les seves estades a Roma, ben excepcionals i tan sols equiparables a les que visqué el vallenc Jaume Pons, i a l'eco de la seva fama crítica, que remunta a Antonio A. Palomino (1724), el doten d'una presència impressionant que tanmateix esdevé ben enigmàtica a Catalunya, ja que encara no se li ha identificat cap obra segura de les moltes que realitzà a les cartoi-

xes d'Escaladei i de Montalegre, especialment.²⁹ El segon, fill i germà, respectivament, dels també ben interessants Antoni Guerra el Vell i Francesc Guerra, va ser un autor de prou competència i desimboltura per resoldre obres com *L'apoteosi de sant Francesc de Paula* (1695) o el *Sant Mateu escrivint l'Evangelí* (1706), seguint l'idioma pictòric de l'alt barroc francès més efectista i retòric, basat en una rica cultura artística internacional potser construïda, s'ha dit a tall de primera hipòtesi, a partir del seu privilegiat període formatiu a prop de Jean Ranc a Montpeller; o, en una segona interpretació, igual d'incerta, del contacte amb el gran Hyacinthe Rigaud.³⁰ El darrer dels mestres, Antoni Viladomat, mereix la preeminent situació històrica que sempre li ha concedit la crítica d'art des de les valoracions setcentistes d'Anton R. Mengs, gràcies a la seva capacitat per gestionar gèneres pictòrics molt variats i, en particular, a l'originalitat del genuí discurs pictòric que va destil·lar, un llenguatge culte i actualitzat però equilibrat, amb notes desafectades i espontànies, que brillà enmig de l'univers artístic tardobarroc dominat per una afectada retòrica.³¹

Les grans transformacions de la segona meitat del segle XVIII

A mitjan segle XVIII, moltes coses semblen començar a canviar al món artístic del Principat. Són tantes i tan importants que l'historiador té la sensació de ser davant d'un canvi d'època, d'un gran salt evolutiu respecte del sistema de les arts heretat dels segles XVI i XVII. Per començar, hi va haver una novetat formidable en el món de la retaulística, ja manifest en els retaules que elaborà Pere Costa (1693-1761) a partir de 1720: els majors de l'església del convent de Jonqueres a Barcelona (1721-1723) i de Sant Martí de l'Aleixar (1733-1737).³² Consistí en la irrupció d'un nou concepte de retaule que, a més d'abandonar el salomonisme, va anar substituint lentament les tradicionals traces reticulars embellides amb compartiments narratius —que, però, en la seva resistència a perdre protagonisme ens deixaren solucions híbrides tan atractives com els retaules majors de Santa Maria de Cadaqués, de Pau Costa (1723-1727), o de Sant Feliu de Constantí, de l'escultor almassorenc Antoni Ochando (1747).

Fos per influència de les il·lustracions del tractat de perspectiva i arquitectura d'Andrea Pozzo o per les idees que brotarien dels contactes de Pere Costa amb Ferdinando Galli mentre aquest residia a Barcelona, fos per l'estudi de les invencions d'altars i escenografies de l'italià, o perquè el coneixement dels ornaments dels altars romans de la segona meitat del segle XVII es va fer més ric al Principat, els tallers d'escultura catalans van passar a concebre els retaules com uns grans escenaris arquitectònics emmarcats per un ampul·lós arc triomfal coronat amb edicles i capriciosos frontons i cupulins i revestit de decoració manllevada dels repertoris de la *rocaille*. Ara, com veiem meravellats en el retaule major del santuari del Miracle, de Carles Moretó (1747), el discurs simbòlic i temàtic depèn d'unes quantes imatges monumentals de perso-

natges sagrats i de variades al·legories que reclamen l'atenció de l'espectador (del fidel) ubicat a la nau: «En una escenografia com aquella els personatges semblen actors d'un drama sacre, declamant, interpel·lant-se, invocant la divinitat damunt un maquinal escenari classicitzant que el revestiment d'or allunyava del món real.»³³

Significativament, a la Catalunya Nord, les coses van evolucionar cap a una direcció diversa, almenys des de 1721, arran de la substitució del sistema ornamental de l'altar major de la catedral d'Elna, d'època romànica i gòtica, que va ser venut i que acabaria sent fos a la Casa de la Moneda de Perpinyà per aprofitar-ne el material preciós. Se n'ocupà l'escultor Pere Navarre, que hi va construir un baldaquí de marbre flanquejat per grans escultures inspirat, tal com volien els canonges, en els de les esglésies parisenses de Sant-Germain-des-Prés i de Val de Grâce. Aquesta invocació tan explícita de dos models francesos anuncia que el fins aleshores coincident camí de l'escultura al nord i al sud del Pirineu està a punt de dividir-se i que els tallers més moderns del bisbat perpinyanès començaven a sentir-se més atrets pels referents del classicisme de la cort parisense que per la posada en escena altobarroca de la retaulística meridional. Significativament, vuit anys més tard d'aquests fets, el 1729, el consell de la vila d'Illa, en l'avinentsa de renovar l'altar major, decidirà de construir-lo en marbre de Caunas de Menerbés (Aude), «en escoulture à la nouvelle mode», encetant una tendència que s'endinsarà en el segle XIX.³⁴

Al Principat, tota la formidable cultura artística del Barroc continuarà donant fruits malgrat que, com veurem per tancar, la nova mentalitat acadèmica li havia declarat una guerra que n'amenaçava l'existència. Entre aquests fruits madurs n'hi hagué alguns, com la decoració de la capella dels Colls de Sant Llorenç de Morunys (1773-1784) o el retaule major de Sant Pere de Matamargó (1792), de Josep Pujol, que han de ser interpretats com a darreres mostres del potent món de les nissagues d'escultors de la fusta. N'hi ha d'altres que hem de situar en coordenades pròximes a les conquestes plàstiques del tardobarroc romà, com els conjunts integrats en l'espectacular empresa de decoració escultòrica de la Seu Vella de Lleida, desgraciadament cremada el 1936, especialment el cor de Lluís Bonifàs i Massó (1774-1779) i els retaules que hi van aixecar Juan Adán o Salvador Gurri entre 1775 i 1790.³⁵ En canvi, ja caldria invocar fórmules rococós i novetats cromàtiques copsades a Madrid o a París per explicar-nos el registre expressiu de les teles de Francesc Tremulles (1717-1773) a les capelles de Sant Marc i Sant Esteve de la catedral de Barcelona.³⁶

Les més grans transformacions de les al·ludides al títol d'aquest apartat van arribar durant el darrer quart del segle, i van ser tan importants que el seu efecte conjunt va significar una autèntica mutació en les arts de la fi de segle. Per començar, hi va haver la violenta sacsejada provocada per la circular de Carles III dirigida a tots els bisbes dels seus regnes exigint-los la prohibició dels retaules en fusta.³⁷ Tot i que l'agonia fou llarga —en un primer mo-

ment, només els retaules de la Universitat de Cervera elaborats amb pedres nobles per Jaume Padró (1777-1781) s'hi van ajustar—, el decret reblat amb una segona circular de Carles IV de l'any 1792 va estroncar la vivíssima i secular tradició de la retaulística en fusta policromada. Un altre efecte trasbalsador (i de llarga durada) per a l'evolució de les arts barroques a Catalunya va ser la fundació de l'Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando de Madrid (1752), ja que suposà l'inici d'un duríssim combat contra les tipologies i el llenguatge barroc. I contra els seus agents tradicionals, ja que s'acarnissà contra el règim artesanal que governava el sistema de les arts i que quedaria tocat de mort arran de les circulars de 1782 i 1785 admetent que els artistes, estrangers inclosos, poguessin escapar del control i la tutela dels gremis i els col·legis i treballar lliurement a tot el territori del regne.

És veritat que a Catalunya, però, els primers tremolors del règim gremial ja havien començat un segle abans, quan el mercat artístic escoltà les primeres reivindicacions en defensa de la liberalitat i dels valors intel·lectuals del treball artístic en el context dels plets dels escultors de Barcelona contra el gremi de fusters, per separar-se'n, o quan l'argenter Joan Matons defensava en seu judicial els valors creatius i inventius dels seus canelobres monumentals contra el capítol de la catedral de Palma i la seva insistència a pagar-los a cost artesanal;³⁸ o quan, com si fos un sapador solitari de la causa de la liberalitat, Antoni Viladomat s'enfrontà al Col·legi de Pintors en una dura lluita contra les inèrcies gremials en la qual després van perseverar els seus deixebles Manuel i Francesc Tremulles.³⁹

La causa acadèmica, que era la causa del rei i de la cultura i el gust cortesans, va anar guanyant terreny ràpidament als grans centres urbans de Catalunya. De seguida hi hagué un reguitzell d'artistes catalans capdavanters que van rebre la nòmina d'acadèmics (Pere Costa, Carles Salas, Lluís i Francesc Bonifàs, Pau Serra, Salvador Gurri, Ramon Amadeu, Joan Enrich, Jaume i Josep Folch, Pere Pau Muntanya, Marià Illa, Pasqual Pere Moles), i amb ella van assolir no sols el privilegi de treballar lliurement, sinó també el de la noblesa personal i l'exempció de contribucions. A més, l'any 1775, per part de la Junta de Comerç, es creà a Barcelona l'Escola Gratuïta de Dibuix, que preveia la concessió de pensions per a la formació a l'estranger, com la que rebé Pere Pasqual Moles el 1766 per anar a París, o la que gaudí Antoni Solà per desplaçar-se a Roma el 1803, i en la qual es desenvolupà un pla d'estudis, també per a pintors, escultors i arquitectes, basat en el dibuix que ja proposava l'estudi de temes relatius al coneixement dels models de l'Antiguitat clàssica.⁴⁰

Finalment, i contemporàniament, a Barcelona i en els altres centres urbans destacats del Principat, el desenvolupament científic, tècnic i industrial progressava al marge de l'organització gremial, i en el panorama socioeconòmic es consolidava una nova burgesia mercantil amb algunes idees quasi il·lustrades i amb ànsies d'innovació també en l'art, els seus gèneres i les seves temàtiques. Fou aquesta nova, acomodada i inquieta burgesia la que va

animar comandes força insòlites per a l'antic règim de les arts, ja que s'obrien a una major diversitat temàtica (escultures i cicles pictòrics de temàtica mitològica o al·legòrica, o representacions d'escenes galants contemporànies, per exemple), i la que va fer costat a un llenguatge interessat per les fonts del classicisme antic i modern. Són les bases que van afavorir l'art contingut i depurat de Salvador Gurri, Nicolau Travé o Pere Pau Muntanya i, més endavant, l'eclosió de la magnífica generació dels ja neoclàssics Antoni Solà i Damià Campeny. I són els inicis del tema amb què jo engegava aquest article, el del descrèdit de l'època del Barroc, nascut quan l'academicisme entronitzà el gust «bo» destinat a anorrear l'injuriat «mal» gust de les expressions barroques.

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] El reconeixement de les conquestes ha de començar recordant la tasca pionera de Cèsar Martinell i Brunet en els tres volums d'*Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Alpha, Barcelona 1959-1963, col·l. «Monumenta Cataloniae», vol. 10-12; després, la importància dels estudis del mateix Martinell, amb Joan Ainaud de Lasarte i Rafael Benet, a Joaquim FOLCH I TORRES (ed.). *L'art català*. Vol. II. Aymà, Barcelona 1958; la magnífica tesi doctoral de Santiago ALCOLEA GIL. *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*. Barcelona 1959-1962, 2 v., o l'interès de publicacions més recents com les de Joan AINAUD DE LASARTE. «Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo». A: *Cataluña*. Vol. II. Fundació Juan March, Barcelona 1978, p. 73-132; i Joan-Ramon TRIADÓ. *L'època del Barroc, s. XVII-XVIII*. Edicions 62, Barcelona 1984, col·l. «Història de l'art català», núm. 5.
- [2] Aquest fragment del discurs ha estat citat i analitzat per Joaquim GARRIGA. «Entorn de l'escultura barroca i el seu context». A: Joan BOSCH BALLBONA (ed.). *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*. Museu d'Art de Girona, Barcelona 2006, p. 18-19.
- [3] La posen de manifest iniciatives com, per exemple, l'organització l'any 2006 de les exposicions «Alba Daurada» al Museu d'Art de Girona, «Lluís Bonifàs i Massó» del Museu de Valls, o «Guerra. La peinture baroque en pays catalan aux XVII et XVIII siècles», a Perpinyà; la política de restauracions dels centres de restauració de la Generalitat i del Departament dels Pirineus Orientals, o la pacient tasca de conservació i museografia que gairebé sense recursos procura fer des de fa anys el Museu Comarcal de Manresa. Aquesta normalitat comença a ser quelcom tan evident que, com passa en qualsevol tradició historiogràfica, també ens llega ensopegades crítiques i editorials com ara els estudis sobre pintura i escultura d'època moderna de Joan-Ramon TRIADÓ i Rosa M. SUBIRANA. «Pintura moderna». A: *Pintura moderna i contemporània*. L'Isard, Barcelona 2001, p. 12-161, col·l. «Art de Catalunya. Ars Cataloniae», núm. 9, i Joan-Ramon TRIADÓ i Rosa M. SUBIRANA. «Escultura moderna». A: *Escultura moderna i contemporània*. L'Isard, Barcelona 1998, p. 12-127, col·l. «Art de Catalunya. Ars Cataloniae», núm. 7, pel que fa a l'art dels segles XVII i XVIII, un text empipadorament ple de pedaços i retalls que reproduceix al peu de la lletra materials de l'important llibre precedent de Joan-Ramon Triadó a la col·lecció «L'art català» d'Edicions 62 de 1984.
- [4] Una de les novetats bibliogràfiques més innovadores dels darrers anys és l'original llibre de Santi TORRAS TILLÓ. *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2012, que significa la descoberta, justament, del fins ara «informe» món del mercat pictòric «menut» a la ciutat de Barcelona, amb la seva producció de gèneres i de temàtiques menys habituals i que ens passaven desapercibuts, amb els seus col·leccionistes (ja començats a identificar en el fonamental estudi de Marià CARBONELL. «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XIII (1995), p. 137-190), els seus botiguers de pintura, els petits marxants o els clients més dinàmics, les seves adquisicions de pintura local o importada (i els preus i els valors), amb un port que feia de fugaç escala d'objectes artístics destinats a grans col·leccions àuliques i nobiliàries, etc. D'una línia semblant, ara a propòsit del Rosselló, és el destacat estudi de Julien LUGAND. *Peintres et doreurs en Roussillon aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Trabucaire, Perpinyà 2006.
- [5] Sobre això darrer, assenyalo la reflexió de Jaume BAR-RACHINA. «Les arts decoratives catalanes a l'època del Barroc». A: Bonaventura BASSEGODA, Joaquim GARRIGA i Jordi PARÍS (ed.). *L'època del Barroc i els Bonifàs*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2007, p. 109-132.
- [6] Vegeu Joaquim M. PUIGVERT I SOLÀ. «El Barroc revalorat pel Noucentisme: la contribució dels arquitectes». A: *Miscel·lània en honor de Josep Maria Marquès*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2010, p. 639-646.
- [7] Eugène CORTADE. *Retables baroques du Roussillon*. Perpinyà 1973, p. 13. Yvette CARBONELL. *Les retables sculptés du diocèse d'Elne (1643-1697)*. Tesi doctoral inèdita. Université Toulouse-Le Mirail, París 1971; Bruno TOLLON. *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au XVIII siècle*. Tesi doctoral inèdita. Université Toulouse-Le Mirail, París 1972. Pel que fa a la pintura, durant dècades ha calgut remuntar-se fonamentalment al pioner Marcel DURLIAT. *Arts anciens du Roussillon*. Conseil Général des Pyrénées-Orientales, Perpinyà 1954.
- [8] És quelcom que demostra a bastament la historiografia dedicada al set-cents i fàcil de comprovar també per al sis-cents, per exemple als textos d'Albert GARCIA ESPUCHE. *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña 1550-1640*. Alianza, Madrid 1998, i de Xavier TORRES i Eva SERRA. «El pactisme català davant l'absolutisme dels Habsburg». A: *Crisi institucional i canvi social: segles XVI i XVII*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1997, col·l.

- «Història, política, societat i cultura dels Països Catalans», núm. 4, p. 15-68.
- [9] Per a la història i la naturalesa de les parròquies catalanes durant l'Antic Règim, com veiem les institucions religioses que van esdevenir un dels motors més actius de l'encàrrec artístic, és fonamental la lectura de l'innovador estudi de Joaquim M. PUIGVERT. *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*. Eumo, Vic 2000.
- [10] Pels uns i pels altres s'ha interessat Aurora PÉREZ SANTAMARIA. *Escultura barroca a Catalunya*. Virgili i Pagès, Barcelona 1988. Monogràficament, per a alguns casos barcelonins, s'han de consultar Santi MERCADER i Silvia CANALDA. «La tímida irrupció de los santos contrareformistas en la catedral de Barcelona». A: Germán RAMALLO (ed.). *La catedral: guía mental y espiritual de la Europa barroca católica*. Universidad de Murcia, Murcia 2010, p. 441-476; i les aportacions documentals de 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*, vol. xv (1997), p. 221-256. Per a la catedral de Girona, vegeu Joan BOSCH BALLBONA. «Pintura del segle XVIII a la seu de Girona». *Estudi General*, núm. 10 (1990), p. 141-166.
- [11] En tenim un estudi monogràfic de Josep M. MADURELL I MARIMON. *La capilla de la Inmaculada Concepció de la Seo de Tarragona*. Diputació de Tarragona. Tarragona 1958.
- [12] El cas Rigaud recorda el del tarragoní Miquel Serra, un altre magnífic pintor català que de fet forma part de la història de l'art gal, ja que després dels exordis a prop de Joaquim Juncosa i d'una estada a Itàlia, la seva trajectòria es desenvolupà a Marsella: Marie-Claude HOMET. *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*. Edisud, Ais de Provença 1987.
- [13] Una síntesi actualitzada d'aquest moment «àulic» (que malgrat semblar tan prometedora no s'acaba de convertir en un tema ben explicat per la nostra historiografia) es llegirà aviat a Francesc MIRALPEIX VILAMALA. «Les manifestacions artístiques». A: Joaquim ALBAREDA (dir.). *1714-1814. Desfeta i represa: a les portes de la Revolució Industrial*. Edicions 62, Barcelona [en premsa]. Quant a la columna de la Inmaculada, llegiu Conxita MOLLFULEDA. «In futuri operi signum. La piràmide de la Inmaculada i el setge de Barcelona de 1706». A: *Congrés internacional L'aposta catalana a la Guerra de Successió (1705-1707)*. Barcelona 2007, III-Addenda, p. 5-36.
- [14] Francesc X. ALTÉS. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1992, especialment p. 100-161. L'episodi montserratí crida l'atenció en el mateix sentit de Santi TORRAS TILLÓ. *Pintura catalana del Barroc...*, op. cit., p. 181-186.
- [15] Joan BOSCH BALLBONA. *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*. Caixa d'Estalvis de Manresa, Manresa 1990, p. 203-204.
- [16] Pocs d'aquests autors i d'aquestes peces gaudeixen de cos historiogràfic: Eloi Camanyes i Agustí Roda a Joan-Hilari MUÑOZ. «La custòdia del Corpus de la catedral de Tortosa. Dades documentals». *Nous Col·loquis*, núm. v (2001), p. 129-148; Joan Matons, pels seus canelobres de la Seu de Palma i per l'urna de Sant Bernat Calvó, és el que més interès ha despertat: Joan DOMENGE. «Una obra excepcional però controvertida: els canelobres de l'argenter Joan Matons». A: Aina PASCUAL (coord.). *La Seu de Mallorca*. José J. de Olañeta, Palma 1995, p. 272-283; Josep M. MADURELL I MARIMON. «L'urna d'argent de Sant Bernat Calvó de la Seu de Vich». *Ausa*, núm. 58-59 (1968), p. 25-33; Alba ERRA ZUBIRI. «L'urna de Sant Bernat Calvó (1700-1728)». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2 (1994), p. 63-71. També en provocà l'urna de Sant Ermengol: Pere PUJOL I TUBAU. «L'urna d'argent de Sant Ermengol, bisbe d'Urgell». *Memòries de l'Institut d'Estudis Catalans*, núm. 1, fasc. 1 (1927), p. 1-29. Darrerament ha estat molt revelador l'estudi de Carles DORICO. «Col·laboració entre escultors i argenters en l'orfebreria catalana de l'època del Barroc». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm. xxv (2007), p. 311-349.
- [17] Per moure's en l'intricat món de la tardomaniera cap guà és millor que l'esplèndida d'Antonio PINELLI. *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Einaudi, Torí 1993, especialment p. 166-200.
- [18] S'utilitza per primer cop a Joan-Ramon TRIADÓ. *L'època del Barroc...*, op. cit., tot i que sense la justificació argumentada que sí que se'ns dóna, per al Renaixement, al volum de Joaquim GARRIGA RIERA. *L'època del Renaixement, s. XVI*. Edicions 62, Barcelona 1986, col·l. «Història de l'art català», núm. IV, i amb més intensitat a Joaquim GARRIGA RIERA. «L'art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió» *Revista de Catalunya*, núm. 13 (1987), p. 117-144.
- [19] L'estada de Riera, la va documentar Josep Maria PONS I GURI. *Notícia de artistes areñenses*, Arenys de Mar 1945, p. 5-12. Les notícies sobre fra Pasqual a Roma i Sevilla són als tractats de Francisco PACHECO. *El arte de la pintura*. Edició a càrrec de Bonaventura Bassegoda. Càtedra, Madrid 1990, p. 434, i de Jusepe MARTÍNEZ. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, manuscrit inèdit i editat el 1854, p. 241-243 de l'edició de Julián Gállego, Madrid 1988.
- [20] Sobre el fenomen de la relació entre la plàstica catalana i les estampes durant l'etapa moderna, m'atreveixo a proposar la lectura de Joan BOSCH BALLBONA. «L'art del retaule: els recursos inventius». A: Bonaventura BASSEGODA, Joaquim GARRIGA i Jordi PARÍS (ed.). *L'època del Barroc...*, op. cit., p. 189-205; Joan BOSCH BALLBONA. «La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne». A: Sophie DUHEM (dir.). *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI-XVIII^e siècles)*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, p. 167-189.
- [21] Sobre aquesta insòlita pintora: Teresa AVELLÍ CASADEMONT. «Angelica Giustiniano: Sant Pere i sant Jaume (exterior de les portes) de l'orgue de l'església parroquial

- d'Ulldemolins (1638)». A: *Llums del Barroc*, Fundació Caixa de Girona, Girona 2004 p. 74-77.
- [22] De Toscano, en tenim un llarg estudi monogràfic: Joan BOSCH BALLBONA. «El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1599 i 1617». *Locus Amoenus*, núm. 11 (2012), p. 97-127.
- [23] Joan BOSCH BALLBONA. *Agustí Pujol: La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2009, col·l. «Memoria Artium», núm. 7.
- [24] La nissaga Soler i Colobran ha estat il·luminada per Carles DORICO. «La dauradura del retaule del Roser, de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot». A: *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*. Patronat d'Estudis Històric d'Olot i comarca, Olot 1994, p. 103-132.
- [25] Una excepcional reflexió sobre el món de la dauradura, la devem a Carles ESPINALT I CASTEL. «La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar». A: Joan BOSCH BALLBONA (ed.). *Alba Daurada...*, *op. cit.*, p. 90-107.
- [26] Una reflexió sobre la cultura artística d'aquesta etapa es trobarà a dues publicacions simultànies: Joan BOSCH BALLBONA. «L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 ca.)». A: Joan BOSCH BALLBONA (ed.). *Alba Daurada...*, *op. cit.*, p. 46-57; Joan BOSCH BALLBONA. «L'art del retaule: els recursos inventius». A: Bonaventura BASSEGODA, Joaquim GARRIGA i Jordi PARÍS (ed.). *L'època del Barroc...*, *op. cit.*, p. 189-205. Sobre el fenomen als tallers de la Catalunya Nord, cal consultar Teresa AVELLÍ. «Els tallers d'escultura dels segles XVII-XVIII a la Catalunya Nord». A: Joan BOSCH BALLBONA (ed.). *Alba Daurada...*, *op. cit.*, p. 58-73.
- [27] La distinció entre la mà d'Antoni Viladomat i la de Joan Gallart a la Sala de Juntes de la capella dels Dolors és una conquesta recent que devem a 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». A: Bonaventura BASSEGODA, Joaquim GARRIGA i Jordi PARÍS (ed.). *L'època del Barroc...*, *op. cit.*, p. 209-232.
- [28] Vegeu Eugène CORTADE. *Retables baroques...*, *op. cit.*, p. 126-132; Julien LUGAND. «Les échanges artistiques entre le Roussillon et Rome aux XVII^e et XVIII^e siècles». A: *L'Art du Sud, de la création à l'identité*. CTHS, Paris 2003, p. 155-180.
- [29] Una interessant caracterització estilística, la trobarem a Francesc MIRALPEIX. «Fra Joaquim Juncosa i Donadeu, Pentecosta (ca. 1678-84)». a *Llums del Barroc*, *op. cit.*, p. 120-123.
- [30] Julien LUGAND. *Guerra: La peinture baroque en pays catalan aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Trabucaire, Perpinyà 2006.
- [31] Tenint en compte el seu prestigi historiogràfic, a propòsit d'Antoni Viladomat és forçós recordar l'interès que la seva obra despertà en Antoni Fontanals del Castillo; en el col·leccionista, literat i crític Raimon Casellas; en Santiago Alcolea Gil i, actualment, en Francesc Miralpeix, que hi dedicà la seva tesi doctoral: Francesc MIRALPEIX. *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): Biografia i catàleg crític*. Universitat de Girona, Girona 2005, i que n'ha il·luminat capítols tan espectaculars com ara els recollits en Francesc MIRALPEIX. «Quatre teles de la vida de sant Bru del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París». *Butlletí del MNAC*, núm. 5 (2001), p. 77-91.
- [32] Carles DORICO. «El retaule major de Sant Sever i la darre- ra estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757)». *Locus Amoenus*, núm. 3 (1997), p. 123-145.
- [33] Per una vegada, faig recurs d'una autocitació: Joan BOSCH BALLBONA. «L'art del retaule: retaulers...», *op. cit.*, p. 43.
- [34] Eugène CORTADE. *Retables baroques...*, *op. cit.*, p. 163-168.
- [35] Sobre els Pujol, vegeu Manuel SEGRET i RIU, M.^a A. ROIG i TORRENTÓ *Altar dels Colls*, Sant Llorenç de Morunys, 1984; i Joan VILAMAR i TERRICABRAS: *L'obra de Pujol, Farell, Sant Vicenç de Castellet*, 2001. El cor de Lleida tanmateix és molt ben conegut gràcies a les fotografies anteriors a la desfeta i gràcies a la investigació de Cèsar MARTINELL. *El escultor Luis Bonifás y Massó*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1948.
- [36] Sobre aquest canvi de referents, vegeu Francesc MIRALPEIX. «Pintores franceses en Cataluña y catalanes en Francia en los siglos XVII y XVIII. Sobre modelos e influencias». A: Julien LUGAND (ed.). *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e-fin XIX^e siècles)*, Trabucaire, Perpinyà 2012, col·l. «Histoire de l'Art», núm. 1, p. 247-262.
- [37] Tenint en compte la importància del document, cal retre homenatge al primer autor que el publicà: Santiago ALCOLEA GIL. «Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII». *D'Art*, núm. 10 (1984), p. 187-195.
- [38] Joan DOMENGE. «Una obra excepcional...», *op. cit.*, p. 272-283.
- [39] Vegeu-ne el relat de Francesc MIRALPEIX. *El pintor Antoni Viladomat...*, *op. cit.*, p. 112-116 i 140-146.
- [40] Sobre una qüestió tan transcendental, cal prendre consciència de les aportacions de Joan-Ramon TRIADÓ. *L'època del Barroc...*, *op. cit.*, p. 211-219 i 226-241; Rosa Maria SUBIRANA REBULL. *Pasqual Pere Moles i Coronas*. Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1990; Lluïsa RODRÍGUEZ. *El gremi d'escultors de Barcelona a l'últim quart del segle XVIII*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, Barcelona 1993; Anna RIERA. *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament a l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, Barcelona 1994; Rosa M. SUBIRANA REBULL. «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona». *Pedralbes*, núm. 23 (2003), p. 651-666; Mariona FERNÁNDEZ. «L'ocàs de la retaulística a Catalunya (c. 1777-1808): el nou gust i la imposició de la norma acadèmica». A: Joan BOSCH BALLBONA (ed.). *Alba Daurada...*, *op. cit.*, p. 74-89.

NOTA BIOGRÀFICA

L'autor és docent d'història de l'art a la Universitat de Girona i ha estat professor visitant de les universitats italianes de Sàsser i Càller. Fa recerca sobre l'art dels segles XVI i XVII produït a Catalunya, posant l'accent en l'estudi crític i la redescoberta d'alguns dels autors més significatius d'aquell panorama històric i en el fenomen de la recepció a Catalunya de la cultura artística internacional. Ha publicat llibres sobre Agustí Pujol, la retaulística del Bages durant el segle XVII, els retaules majors de Santa Maria d'Arenys de Mar i de la prioral de Sant Pere de Reus (amb Joaquim Garriga), i articles sobre Pere Nunyes, Joan Baptista Toscano, Antoni Rovira, etc. Ha estat comissari de les exposicions «De Flandes a Itàlia» (amb Joaquim Garriga), «Llums del Barroc» i «Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya». Actualment prepara publicacions sobre la cultura artística dels obradors del Principat i sobre el col·leccionisme de la casa dels Toledo, marquesos de Villafranca en temps dels reis Felip II i Felip III, sobre el qual ja n'ha avançat alguns arguments als articles «Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca» i «Retazos del sueño tardorenacentista de don Pedro de Toledo».