TEXTOS, DIBUIXOS, COL·LECCIONS

Escrits d'història de l'art en homenatge a Bonaventura Bassegoda i Hugas

Rafael Cornudella
Daniel Rico (eds.)



UAB Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions

TEXTOS, DIBUIXOS, COL·LECCIONS

Escrits d'història de l'art en homenatge a Bonaventura Bassegoda i Hugas



Bonaventura Bassegoda i Hugas. © Museu Nacional d'Art de Catalunya.

TEXTOS, DIBUIXOS, COL·LECCIONS

Escrits d'història de l'art en homenatge a Bonaventura Bassegoda i Hugas

RAFAEL CORNUDELLA
I DANIEL RICO (EDS.)

UAB Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions

Bellaterra 2026

Aquesta publicació és una iniciativa del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i ha rebut el suport del Deganat de la Facultat de Filosofia i Lletres (UAB), del Vicerectorat de Cultura i Política Lingüística (UAB), del Vicerectorat de Comunicació (UAB) i de l'Institut d'Estudis Catalans (Secció Històrico-Arqueològica).

© dels textos: els autors
© de l'edició: Servei de Publicacions de la UAB

Primera edició: 2026

Il·lustració de la coberta
François Bunel el Jove, *Confiscació dels béns d'un marxant d'art*, *ca*. 1590, pintura a l'oli sobre taula, 28,1 × 47 cm. Mauritshuis (la Haia), inv. 875 (C) Mauritshuis

Coordinació d'originals i índex onomàstic
Meritxell Verneda

Edició
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra
sp@uab.cat / www.uab.cat/publicacions

Impressió
Ediciones Gráficas Rey, SL

ISBN (paper) 979-13-88031-27-4
ISBN (digital) 979-13-88031-28-1
Dipòsit legal: B 19037-2026

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresos la reprografia, el tractament informàtic i la distribució d'exemplars mitjançant lloguer, és rigorosament prohibida sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, i estarà sotmesa a les sancions establertes a la Llei.

Sumari

Presentació. *Daniel Rico* 11
Semblança de Bonaventura Bassegoda i Hugas. *Rafael Cornudella* . . . 13
Bibliografia de Bonaventura Bassegoda i Hugas. *Meritxell Verneda* . . 25

CONTRIBUCIONS 39

De Ripoll a Girona. Sobre la tipologia dels baldaquins d'altar a Catalunya (segles XI–XIV). *Rafael Cornudella* 41

Del conjunt al fragment i viceversa: els murals romànics d'Era Mare de Diu de Cap d'Aran. *Milagros Guardia* 61

Una pintura desconeguda amb la llegenda de Galceran de Pinós. *Anna Orriols* 81

La col·lecció d'antiguitats de Joan d'Aragó, virrei de Nàpols. *Carme Narváez Cases* 97

Pere Nunyes: dos inèdits i noves fonts gràfiques. *Joan Bosch Ballbona* 111

De Diego Vich a Francisco Xavier Borrull: la galería de retratos de valencianos ilustres. *Mercedes Gómez–Ferrer i Yolanda Gil Saura* . . . 127

Correcciones onomásticas, iconográficas y de atribución de obras del Museo del Prado. *José Manuel Cruz Valdovinos* 151

¿Hemos tenido artistas protestantes en la España del Siglo de Oro? *Fernando Marías* 179

Amor sagrado y amor profano: convenciones cortesanas y tradición iconográfica de una placa de pórfido del Museo del Prado. *Saray García–Martínez i Montserrat Claveria Nadal* 195

Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755, twenty–five years on. *Peter Cherry* 209

Un siècle d'or ? Les historiens de l'art français et la peinture espagnole du XVIIe siècle (1816–1967). *Julien Lugand* 223

Una nota en torno a los orígenes de la pintura de *vanitas* en la España del Siglo de Oro. *Javier Portús* 239

Mirar a santa Inés. El retrato «a lo divino» entre pintura y poesía. *Cécile Vincent–Cassy* 251

De nuevo el cuadro dentro del cuadro: *Cristo en casa de Marta y María* de Velázquez y la escena de cocina de Peeter van der Borcht. *Benito Navarrete Prieto* 265

Diego Velázquez y Luca Giordano: hechos y ficción sobre sus retratos de esclavos —uno, «mestizo y de color extraño», el otro, «nero». *Karin Hellwig* 279

Més enllà d'un Van Dyck: fragments de la col·lecció de Bartomeu Verger. *Marià Carbonell Buades* 295

Gravar els núvols: els cels de Canaletto i Piranesi. *Vicenç Furió* 315

Cuius est imago hæc? Paraula i imatge en un sermó del prevere Sixte Prim (1776). *Francesc Miralpeix Vilamala* 327

Juan Harzenbusch (doc. 1788–1819), director dels Reials Tallers d'Ebenisteria. 1802: Noves obres per a Madrid i la Jornada de Barcelona. *María Teresa Cruz Yabar* 341

Un episodi oblidat dels intents d'espoli francès del patrimoni medieval català: el cas del rossellonès Josep Tastu, els anys 1837–1838. *Xavier Barral i Altet* 355

La bifurcació del sentit de la pintura entre els segles XIX i XX. *Francesc Fontbona* 365

Fortuny: vislumbrar la modernidad. Un álbum de dibujos inédito. *Francesc Quílez Corella* 379

El daguerreotip de l'Institut Amatller d'Art Hispànic i els inicis de la firma fotogràfica Napoleon a Barcelona. *María de los Santos García Felguera* 395

El retrato de la anfitriona. Coleccionismo y vida social durante la Restauración. *Carlos Reyero* 407

Esgrafiats per al cafè-restaurant de l'Exposició Universal de 1888: els dibuixos de Ferran Xumetra. *Ricard Bru* 419

Arxius d'identitat: els àlbums de Santiago Rusiñol com a estratègia de representació i memòria. *Ignasi Domènech i Vives* 435

Historiadores de l'art i col·leccionistes a Catalunya: una mirada en clau de gènere. *Maria Garganté Llanes* 453

Pilar Seva Roca, vídua de José Ribas: una dona en el món de l'ebenisteria, el comerç del moble i la decoració d'interiors. *Rosa M. Creixell Cabeza* 469

Una primera contribución al estudio del escultor cubano José Vilalta de Saavedra. *Alessandra Anselmi* 489

El col·leccionisme de l'obra de Carles Casagemas: història, llegenda i actualitat. *Eduard Vallès* 511

Joaquim Folch i Torres, col·leccionista. *Alberto Velasco González* 525

El desmantellament del primer museu de Lleida i la gestió qüestionable d'una col·lecció: els fons d'escultura de la Seu Vella. *Immaculada Lorés Otzet* 543

L'original d'imitació. Sobre la noció de patrimoni històric a la Xina. *Daniel Rico* 561

Índex onomàstic 575

Presentació

Hi ha professors que passen pel Departament i n'hi ha d'altres que són el Departament. Bonaventura Bassegoda pertany clarament a la segona categoria, irrepetible i minoritària, i aquest llibre-homenatge s'ha bastit per agrair-li-ho. Des que s'hi va establir com a docent l'any 1978, la trajectòria acadèmica del professor Bassegoda s'ha identificat en bona mesura amb la història mateixa del Departament d'Art i Musicologia de la UAB, on, a més d'impartir més de quaranta anys de docència sempre erudita i benhumorada, ha fundat grups i projectes de recerca sobre l'art modern a Catalunya, ha creat una revista científica de primer nivell i ha nodrit una biblioteca —digital i en paper— d'història de l'art certament impagable. La seva ha estat una presència constant en contribuir de manera decisiva a consolidar àmbits específics de formació i d'estudi, a dissenyar estratègies departamentals duradores i a transmetre una concepció del treball universitari basada en el rigor, la precisió filològica i el respecte per les fonts.

Com a docent, molts el recordem per la combinació poc freqüent d'autoritat intel·lectual, ironia discreta, passió pel detall erudit i una certa elegància personal en el vestir. Com a investigador, dubto que hi hagi cap historiador de l'art a Espanya que no conegui, si més no de passada, la seva valuosa contribució al coneixement de la literatura artística d'època moderna, de la decoració pictòrica d'El Escorial i del col·leccionisme artístic a Catalunya. Més enllà de la dimensió estrictament acadèmica, no podem oblidar el seu ferm compromís amb la institució universitària. L'exercici de responsabilitats de gestió —com ara els càrrecs de director del Departament i de vicerector— no ha estat per a ell una interrupció de la vida intel·lectual, sinó una extensió coherent d'aquesta, fonamentada en una idea molt clara del servei

públic i exercida amb una atenció especial a allò que fa possible la recerca i la seva projecció social: biblioteques ben dotades, col·leccions editorials i revistes científiques de qualitat, així com projectes col·lectius amb continuïtat.

Lluny de respondre a una mera convenció ritual o a una cortesia generacional, aquest volum és, abans que res, l'expressió sincera d'una gratitud compartida per deixebles, col·legues i amics que, des d'especialitats i tarannàs molt diferents, han trobat en la figura d'en Bonaventura un mateix referent científic, institucional i humà. No és només un homenatge a una trajectòria brillant, sinó també a una manera de fer universitat que esperem que mai no s'arribi a jubilar.

DANIEL RICO
Director del Departament d'Art i Musicologia

Semblança de Bonaventura Bassegoda i Hugas

Culminant quaranta-sis anys de docència universitària, el dia 23 de maig de 2024, a la Sala de Graus de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), va pronunciar la seva darrera lliçó Bonaventura Bassegoda i Hugas, catedràtic d'aquesta universitat i membre numerari de l'Institut d'Estudis Catalans i de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Com és sabut, l'última lliçó és un acte institucional al qual no només assisteixen alguns alumnes sinó també altres professors i amics del docent que es jubila —en el cas de Bassegoda, per continuar tanmateix vinculat a la UAB com a catedràtic emèrit. En aquesta lliçó, Bassegoda va oferir a l'auditori un grapat de propostes sobre diversos aspectes suscitats per algunes de les obres de Diego Velázquez, el gran pintor del *Siglo de Oro*, una matèria en la qual és una autoritat internacionalment reconeguda. Els que vam ser alumnes seus i ja tenim una edat relativament avançada, vam poder reviure una vegada més aquella conjunció de l'autoritat i l'erudició amb la desimboltura i el sentit de l'humor —perfectament dosificat— que ja caracteritzaven les seves classes de fa trenta o quaranta anys. Alguns dels alumnes que van assistir a aquella lliçó, i que han seguit darrerament alguna de les seves assignatures, ens confirmaven fins a quin punt els han impressionat l'abast dels coneixements de Bassegoda i la seva capacitat d'estimular en ells la vocació de la recerca. L'altíssim nombre de tesis doctorals, de tesines, treballs de fi de màster i treballs de fi de grau que Bassegoda ha dirigit també donen fe d'aquesta capacitat d'estimular els seus alumnes.

En abandonar un lloc de treball, per exemple a l'hora jubilar-se, una de les feines que cal fer és la de buidar el despatx. Si el despatx és ampli i s'hi ha

acumulat moltes coses, la tasca pot esdevenir fins i tot feixuga: els objectes que cal endur-se no sempre caben en una caixa de cartró, com ocorre en les típiques escenes de les pel·lícules nord-americanes. Les prestatgeries del despatx de Ventura Bassegoda s'havien anat omplint de caixes de documentació i d'un nombre considerable de tesis doctorals, moltes de les quals dirigides per ell. Més remarcable és el fet que, en els darrers anys, el despatx també es va anar omplint de gravats antics, la major part dels segles XVII i XVIII, amb marcs motllurats de color negre, fins que no va quedar cap pam de paret disponible. Alguns hem advertit sovint l'expressió lleugerament atònita en el rostre dels alumnes que hi entraven per primera vegada i contemplaven aquest espectacle, que tal vegada els infonia un cert temor reverencial. Els amics sabem que també el seu domicili s'ha anat omplint al llarg dels anys de pintures, dibuixos i gravats, junt amb centenars, milers de llibres, fins a exhaurir igualment l'espai disponible.

Malauradament, en la professió docent, àdhuc en el nivell universitari, no és infreqüent allò que avui es descriu amb una expressió anglesa com el *burnt out*. Bassegoda també és conscient dels canvis culturals que han afectat la relació entre docents i discents, però no s'ha obsedit mai pels aspectes negatius que condicionen la tasca docent. Fins i tot quan posa el dit a la nafra ho sol fer amb un to humorístic que contrasta amb l'acritud sense esperança dels judicis de molts docents. Cap factor negatiu no ha estat suficient per fer perdre a Bassegoda la vocació per la docència, perquè deixés de gaudir fent classes als seus alumnes. Aquest optimisme innat sol ser feliçment contagiós. Com a alumne, Bassegoda va conèixer l'absoluta precarietat d'una universitat recentment creada com fou la UAB en els anys del tardofranquisme. I avui es mostra disposat a reconèixer l'enorme progrés que ha fet el nostre sistema universitari i en particular la UAB, els seus estudis d'història de l'art i el seu Departament d'Art (després: d'Art i de Musicologia). Només una mirada amarga i miop podria ignorar o menystenir l'avenç de la història de l'art a Catalunya en termes de professionalització i internacionalització. No ens sembla gens exagerat afirmar que Bassegoda ha estat un dels principals protagonistes i artífexs d'aquest progrés.

Bonaventura Bassegoda i Hugas va néixer el 5 de febrer de 1954 en el si d'un llinatge en el qual abunden els arquitectes, alguns dels quals també coneguts per la seva activitat com a estudiosos de la història de l'arquitectura catalana. Bonaventura no va seguir la tradició professional dedicada a l'arquitectura, però sí l'interès per l'erudició històrica, que en el cas del nos-

tre amic no s'ha enfocat tant a l'arquitectura com a les arts figuratives, especialment la pintura i, com veurem, el dibuix. D'altra banda, el fet que entre els seus avantpassats hi hagi un pioner en l'estudi de la història de l'arquitectura catalana, el besavi Bonaventura Bassegoda i Amigó, i que aquesta vocació s'hagi mantingut viva a través de les tres generacions que l'han precedit, no és aliè a l'atenció que Bassegoda ha prestat als orígens i les primeres etapes de la historiografia artística catalana. Aquest interès per les aportacions que ens han precedit no és només un exercici acadèmic, sinó que constitueix un acte genuí de reconeixement i de militància per part d'un dels més grans historiadors de l'art catalans de la seva generació, com és el cas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, que d'aquesta manera ha inscrit la seva pròpia i valuosa aportació dins del corrent cada vegada més cabalós de la historiografia artística catalana.

Bonaventura Bassegoda va començar els seus estudis de llicenciatura el curs 1970/1971 a la Universitat Autònoma de Barcelona, creada feia poc, l'any 1968. Aleshores encara s'impartia la docència a Sant Cugat del Vallès, però el curs següent s'estrenà ja el campus de Bellaterra, en el marc de l'arquitectura severament brutalista (dels arquitectes Guillermo Giráldez, Pedro López Íñigo i Xavier Subias), que es va bastir enmig de les amenitats paisatgístiques del Vallès. En una entrevista publicada recentment a *El Punt Avui* que tornarem a citar més endavant, Bassegoda recordava la conjuntura amb què es trobà en iniciar els estudis d'història de l'art a la UAB: «A l'origen, la UAB va rescatar gent que estava fora del sistema universitari, com el Joan Ainaud, el Frederic-Pau Verrié, el José Milicua, el Luis Monreal fill i la Maria Lluïsa Borràs, però quan jo vaig entrar-hi la majoria ja no hi eren. Només vaig tenir la Borràs a primer» (Maria Palau, *El Punt Avui*, 2-11-2024). Tanmateix, no tot fou negatiu. Per exemple, un dels seus professors va ser Vicente Maestre, amb qui l'acabaria unint una intensa amistat. Després de llicenciar-se l'any 1976, i d'acord amb el seu interès prioritari per l'art modern, Bassegoda va elaborar una important tesi sobre el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1638), el tractat escrit pel sogre de Velázquez, amb la qual va obtenir el títol de doctor l'any 1988. Atès que a la UAB no hi havia cap professor especialitzat en art modern, el director de la tesi va ser el medievalista Joaquín Yarza (1936–2016), que l'any 1981 s'havia incorporat a la UAB i aleshores era la figura més destacada i de més projecció entre els seus docents d'història de l'art. Com explica Bassegoda: «No era expert en el que jo volia fer, però era un catedràtic amb enormes coneixements». El

tribunal de la tesi doctoral el van integrar, a més d'Antoni Marí, professor del mateix departament, quatre destacats especialistes en art modern espanyol: Antonio Bonet Correa, Alfonso E. Pérez Sánchez, Vicente Lleó Cañal i Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos.

L'activitat docent de Bassegoda a la mateixa UAB es va iniciar l'any 1978, força anys abans, doncs, d'acabar la seva tesi doctoral, com aleshores era freqüent. Des de 1998 fou catedràtic, sempre a la mateixa universitat, on ha ocupat diversos càrrecs de responsabilitat: secretari acadèmic del Departament d'Art (1989–1991), director del mateix departament (1994–1998) i vicerector de Transferència Social i Cultural (2009–2012). Entre els mèrits que avalen la trajectòria de Bassegoda hem de destacar, precisament, el fet que s'hagi dedicat tant a la docència com a la gestió acadèmica amb el mateix sentit de responsabilitat i de servei. Aquells que el coneixem sabem que mai no ha simpatitzat amb les actituds indolents dels professors —afortunadament minoritaris— que no són capaços d'assumir plenament aquests deures, d'assumir les responsabilitats que els pertoquen com a servidors públics.

A l'entrevista que citàvem, Bassegoda declara, així mateix: «Els professors que no fan investigació potser poden enganyar un temps, però a la llarga se'ls acaba veient el llautó». Bassegoda també ha cregut sempre que aquest és un deure intrínsec al professorat universitari i, per descomptat, ha predicat amb l'exemple. L'extensió, la qualitat i la varietat temàtica de les seves publicacions, en forma de llibres, articles de revistes especialitzades o ponències en actes de congressos, donen fe d'aquesta autèntica vocació per la recerca. «Vaig entrar a la història de l'art —declarava Bassegoda— per la porta de la literatura artística». Els resultats d'aquesta primera línia de recerca no es van plasmar únicament en la seva tesi doctoral. Bastants anys abans d'enllestir-la va rebre l'encàrrec, junt amb José Fernández Arenas, d'un dels volums de la col·lecció «Fuentes y Documentos para la Historia del Arte», publicada per l'editorial Gustavo Gili, concretament el volum dedicat al *Barroco en Europa* (1983). Sens dubte, la preparació d'aquest llibre li va donar l'àmplia perspectiva dins de la qual va poder interpretar i editar el *Arte de la pintura* de Pacheco. Alguns de nosaltres, que vam ser alumnes seus als anys vuitanta, recordem com una part dels amplis coneixements que va adquirir sobre aquesta matèria els va poder comunicar als que vam cursar una assignatura dedicada precisament a la literatura artística del Renaixement i del Barroc, on Bassegoda també emprava el volum del seu enyorat amic Joaquim Garriga (1945–2018), de la mateixa col·lecció, dedicat

al *Renacimiento en Europa* (1983). Amb recança, reconeixem que avui seria improbable una iniciativa com aquesta en el món editorial de Barcelona, de la mateixa manera que, en el marc dels actuals estudis d'història de l'art, cada vegada és més difícil programar assignatures optatives com aquella. Una matèria comprensiblement adreçada a un grup poc nombrós d'estudiants, capaços de gaudir d'un discurs sense diapositives i d'acceptar el repte de llegir textos antics.

Si els diversos volums de la col·lecció «Fuentes y Documentos» foren una obra de referència per als estudiants d'aleshores —i esperem que encara per als d'avui—, per als investigadors ho és, sens dubte, l'edició crítica del *Arte de la pintura* publicada per Bassegoda l'any 1990 (editada a Madrid per Cátedra) i basada, òbviament, en la seva tesi doctoral. Però Bassegoda ha fet encara altres aportacions rellevants dins d'aquesta línia de recerca sobre la literatura artística moderna. Els seus tres articles sobre el canonge valencià Vicent Vitoria (Dènia, 1650 – Roma, 1709) concernien no només l'activitat d'aquest com a escriptor d'art, sinó també la seva discreta producció pictòrica i la seva activitat com a col·leccionista de dibuixos i estampes. No sorprèn que la personalitat del canonge cridés l'atenció de Bassegoda, que s'ha interessat per l'estudi de la literatura artística, la pintura, el dibuix i el col·leccionisme, aspectes tots ells associats amb Vicent Vitoria. Aquests interessos temàtics entrelligats s'evidencien igualment en una de les obres més valuoses de Bassegoda, fruit d'una pacient i escrupolosa investigació sobre la col·lecció pictòrica original del monestir de San Lorenzo de El Escorial, és a dir, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, llibre publicat l'any 2002 (dins la col·lecció «Memoria Artium» de la qual més avall parlarem). Pacheco, Velázquez i la col·lecció d'El Escorial han estat, doncs, tres eixos temàtics que han garantit la projecció internacional de la producció de Bassegoda, que ha interessat els historiadors espanyols i els hispanistes especialitzats en el *Siglo de Oro*.

Tanmateix, Bassegoda ha prestat una atenció igualment rellevant als estudis d'història de l'art i del col·leccionisme en l'àmbit català. El seu període com a director del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (octubre de 1991 – setembre de 1993), per bé que breu, li va donar l'oportunitat, entre altres coses, de comissariar una important exposició titulada «La col·lecció Raimon Casellas», presentada al MNAC l'any 1992 i al Museo Nacional del Prado l'any següent. El catàleg raonat d'aquesta ex-

posició, amb col·laboracions de nombrosos especialistes, constitueix una destacada aportació sobre la polifacètica personalitat de Raimon Casellas (1855–1910) i sobre la història del col·leccionisme d'art a Catalunya, amb un pes especial del dibuix antic i modern. Aquesta etapa al MNAC va confirmar l'interès de Bassegoda pel dibuix, pel fenomen del col·leccionisme i el seu rol, tant pel que fa a la preservació i la valoració del patrimoni artístic com pel que fa al seu estudi, a la recerca historicoartística.

L'art català d'època barroca no ha estat aliè als interessos de Bassegoda. L'any 1989, per exemple, va contribuir a un volum col·lectiu sobre *El barroc català* amb un notable estudi titulat «Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg» i també (amb Maria Martinell i Taxonera) amb una bibliografia de Cèsar Martinell (1888–1973), un dels pioners en l'estudi del barroc català. En aquesta línia cal destacar, sobretot, la seva monografia sobre *La cova de Sant Ignasi* (Manresa, 1994), dedicada a un dels conjunts barrocs més importants de Catalunya. Junt amb Joaquim Garriga i Jordi París, Bassegoda va ser també un dels organitzadors d'unes jornades sobre «L'època del barroc i els Bonifàs», celebrades a Valls el juny de 2006, les actes de les quals es van publicar l'any següent.

En els darrers anys, Bassegoda no només s'ha lliurat amb entusiasme a l'estudi del col·leccionisme artístic a Catalunya, especialment al segle XIX i inicis del XX, sinó que ha impulsat iniciatives que han estimulat molts altres historiadors —alguns dels quals, alumnes seus— a treballar en aquest camp. L'any 2007 va coordinar un volum col·lectiu titulat *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic a Catalunya*, dins la col·lecció «Memoria Artium», en el qual van col·laborar diversos col·legues, com ara els seus amics Vicente Maestre (1938–2024) i Jaume Barrachina (1951–2020). Aquest volum fou el preludi d'una iniciativa de la màxima rellevància que va quallar pocs anys més tard. Ens referim a la sèrie anual de jornades sobre col·leccionisme impulsades per Bassegoda juntament amb Ignasi Domènech, que s'han anat celebrant de manera ininterrompuda a Sitges —al saló daurat del Palau Maricel— des de la primera que va tenir lloc el 8 d'octubre de 2012 —de manera que ja són catorze en el moment que redactem aquesta semblança. Totes aquestes jornades, en les quals ha intervingut un ampli nombre d'especialistes —alguns dels quals, diverses vegades—, s'han publicat també regularment, de manera que la sèrie de llibres ofereix ja un corpus de coneixement impagable sobre el tema. Si els primers cinc volums porten cadascun un títol diferent, a partir del sisè

es van començar a presentar amb un títol uniforme: *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, seguit de l'any de celebració de la jornada i publicats en línia, consultables al Dipòsit Digital de Documents de la UAB. En els darrers anys també s'hi ha afegit la difusió directa en *streaming*, que queda allotjada al web del Museu de Sitges, la qual cosa garanteix una difusió encara més àmplia de les jornades.

En un país com Catalunya, on el col·leccionisme privat ha estat tan rellevant en la gènesi dels museus públics, es manifesta d'una manera especial l'estreta connexió entre l'auge del col·leccionisme, la celebració d'exposicions d'art antic, l'impuls de les iniciatives museístiques i el desenvolupament de la historiografia artística, tal com es desprèn dels nombrosos treballs que Bassegoda ha dedicat a aquestes temàtiques concomitants. No pot sorprendre, doncs, l'atenció creixent que Bassegoda ha prestat als pioners del col·leccionisme i de la historiografia artística catalana, començant per Josep Puiggarí (1821– 1903), que fou objecte d'estudi en el discurs que va pronunciar Bassegoda en ingressar com a membre numerari de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi l'any 2012. Les exposicions d'art antic, les exposicions «retrospectives», a partir de la gran exposició seminal celebrada l'any 1867 a Barcelona, són el tema d'un llibre de Bassegoda publicat recentment, el 2022: *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives a Catalunya, València i Mallorca entre 1867 i 1937*, nova i capital demostració de la incansable recerca del seu autor sobre aquesta temàtica, que a més a més s'ofereix a tots els historiadors de l'art català com un instrument preciós. A la bibliografia de Bonaventura Bassegoda que presentem en les primeres pàgines del present volum d'homenatge (elaborada per Meritxell Verneda), el lector podrà verificar el nombre tan notable d'articles i ponències que l'estudiós ha dedicat a la temàtica del col·leccionisme i els museus catalans.

A la seva recerca personal, amb enfocaments i resultats que sovint han aportat nombrosos estímuls i instruments útils per a les recerques d'altres historiadors, cal afegir-hi un seguit d'iniciatives editorials igualment lloables pels serveis que aporten a la comunitat científica. Ja hem esmentat les jornades de Sitges i la sèrie de volums sobre el col·leccionisme, que en presenta any rere any els resultats, i ara cal recordar altres iniciatives, com la creació de la revista *Locus Amoenus*, la col·lecció de llibres «Memoria Artium» i la *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (BDHAH) [en línia].

No cal ponderar aquí la importància i la funció insubstituïble de les revistes científiques, també en l'àmbit de la història de l'art. A Catalunya, en

els anys de la República, la Junta de Museus de Catalunya (continuada per la Comissaria General de Museus) va publicar mensualment, de 1931 a 1937, el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, inspirat i dirigit per Joaquim Folch i Torres. En la postguerra es va crear una altra publicació, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, que va aparèixer de 1941 a 1968 amb una funció semblant, tot i que el seu format i periodicitat eren diferents dels de l'anterior *Butlletí*. Per exemple, els *Anales y Boletín* comportaven dues sèries, una d'Arte Antiguo i una altra d'Arte Moderno, i ocasionalment s'hi publicaven números monogràfics que presentaven treballs de notable extensió, àdhuc de més d'un volum. Pocs anys més tard, amb la institucionalització dels estudis d'història de l'art a les universitats de l'Estat, els departaments d'aquest ram van començar a crear revistes especialitzades. Així, el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona va crear la revista *D'Art*, que es va publicar amb aquesta capçalera de 1972 a 1997 i que després ha estat continuada per *Matèria* a partir de l'any 2001. D'altra banda, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) va crear el *Butlletí*, el primer número del qual va aparèixer l'any 1993. Tenint en compte la institució que el publicava, el *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* es pot considerar hereu de l'antic *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, tot i que el plantejament i la periodicitat també eren notablement diferents. Cal dir que els seus objectius i la seva mateixa continuïtat han estat molt directament condicionats pels canvis en la direcció del Museu. En tot cas, l'any 2010 va aparèixer l'últim número d'aquest butlletí. Precisament, davant la història en part atzarosa i de vegades erràtica de les dues darreres revistes que acabem d'esmentar, cal destacar la coherència i la continuïtat de *Locus Amoenus*, la revista creada pel Departament d'Art de la UAB, el primer número de la qual va sortir l'any 1995. En el seu primer consell de redacció hi figuraren els professors Joaquín Yarza (director), Fèlix Fanés, Eva María Koppel, Bonaventura Bassegoda i Marià Carbonell (secretari). La iniciativa, però, es degué a Bassegoda, que n'ha estat el principal inspirador i també el director durant molts anys, fins que el 2019 va passar el relleu al professor Daniel Rico i Camps. La consolidació i la regularitat periòdica de la revista es deuen també a Bassegoda, que ha comptat, sens dubte, amb la complicitat i la dedicació dels membres que han anat formant part del seu consell editorial. La nòmina d'autors i la notable qualitat mitjana dels articles que s'hi han anat publicant acredita la bondat d'una iniciativa editorial que ha proporcionat durant trenta anys una plataforma idònia

per a la publicació de treballs d'història de l'art, sovint suplint les mancances d'altres institucions publiques —universitàries, museístiques, etc.— que, com dèiem, han tingut polítiques menys persistents.

Igualment inspirada per Bassegoda, la creació de la col·lecció de llibres «Memoria Artium» també responia a aquest esperit de proporcionar un instrument editorial eficaç en un país, Catalunya, on malauradament ni la iniciativa pública ni la privada no han mostrat en general un gran interès per publicar monografies d'art, o han tendit a prioritzar gairebé exclusivament les publicacions divulgatives o de síntesi. A data d'avui, han aparegut ja trenta-quatre volums de la col·lecció, la major part dels quals en català i dedicats a una gamma diversa de temàtiques, incloent-hi els primers volums corresponents a les actes de les jornades de col·leccionisme de Sitges. Cal posar també en valor la naturalesa col·laborativa d'aquesta iniciativa editorial, ja que es tracta d'una publicació consorciada entre els serveis de publicacions de les universitats públiques catalanes —UAB, UB, UdG, UdL, UPC i URV— a la qual s'afegeix el MNAC i, darrerament, l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

Les gestions per publicar el llibre sobre *El Escorial como museo* exemplifiquen una situació que malauradament es repeteix sovint. Així ho resumia Bassegoda a l'entrevista que hem anat citant: «És curiós, perquè ara, vint anys després de publicar-lo, m'han cridat per primera vegada de Madrid perquè faci una xerrada. També va ser curiós el periple per publicar-lo. Primer el vaig presentar a un editor comercial de Barcelona, important, per publicar-lo gran, ben il·lustrat, i em va dir que no els encaixava. Després el vaig oferir a Patrimonio Nacional i també em van dir que no. Si jo hagués estat anglosaxó, m'haurien fet el llibre que hagués volgut». Aquesta darrera afirmació no és una exageració, sinó que respon a la realitat d'un context, el de l'Estat espanyol, en què se solen sobrevalorar *a priori* les aportacions dels historiadors estrangers, dels anglosaxons i també d'altres països. Com diria Bassegoda, aquesta situació té força a veure amb «un cert complex d'inferioritat» per part de no pocs historiadors —i editors— espanyols o catalans. D'altra banda, fins i tot quan es fa recerca sobre un tema no català, en aquest cas referit a la cort reial de Madrid, el fet de treballar a Catalunya pot representar sovint un desavantatge suplementari. En fi, és típic de la personalitat de Bassegoda, que no només va trobar finalment la manera de publicar el seu llibre esplèndid, sinó que va impulsar tota una col·lecció de llibres, «Memoria Artium», prestant així un nou servei al conjunt de la comunitat cien-

tífica. En aquest moment en què Bassegoda s'ha jubilat com a docent universitari, paga la pena de rellegir, per exemple, els editorials que es van anar publicant a la revista *Locus Amoenus* fins fa alguns anys, gairebé tots inspirats i escrits en gran part per ell, on es plantegen diversos diagnòstics ben precisos sobre la situació de la recerca en història de l'art casa nostra, a les universitats i als museus, denunciant els problemes, però també proposant o esbossant solucions.

El diagnòstic acurat i intel·ligent del context, encara tan ple de disfuncions, dins del qual es desenvolupa la historiografia catalana de l'art, en el cas de Bassegoda no ha desembocat en la resignació i la inacció, sinó, al contrari, en una acció decidida per millorar aquestes condicions aportant noves eines. En aquesta línia, Bassegoda, com dèiem, també ha impulsat i dirigit la *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic*, activa des de 2010, que es va proposar de «recollir [...] tots els materials impresos, en format llibre, revista o fullet, relacionats amb la producció, estudi i divulgació de les arts i del patrimoni monumental al llarg de l'època moderna» que, en complir-se cent anys des de la data de publicació, han passat al domini públic. De nou cal remarcar l'esforç reeixit per obtenir una àmplia col·laboració de biblioteques i entitats públiques i privades de Catalunya i de la resta de l'Estat en aquest projecte dirigit pel Departament d'Art i de Musicologia de la UAB i coordinat i realitzat per la Biblioteca d'Humanitats de la UAB.

Els mèrits acadèmics i la capacitat d'iniciativa de Bonaventura Bassegoda justifiquen a bastament la seva elecció com a acadèmic numerari per a la secció d'arts sumptuàries i visuals de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, on va ingressar l'any 2012, i la seva elecció com a membre numerari de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC), adscrit a la Secció Històrico-Arqueològica, on va ingressar l'any 2017. I també a l'IEC va impulsar de seguida, junt amb Francesc Fontbona, dues noves iniciatives remarcables: en primer lloc, el *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear* (des de 2011) i després, el *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (des de 2018). Ambdós projectes consisteixen en la publicació en línia i en obert d'entrades biogràfiques dedicades respectivament a historiadors i a col·leccionistes d'art. Els múltiples beneficis d'ambdós projectes semblen evidents, en la mesura que contribueixen a la visibilitat i el prestigi de la historiografia catalana, en un cas, i al coneixement i «catalogació» de totes les col·leccions d'art catalanes que es puguin docu-

mentar, incloent-hi el perfil biogràfic dels col·leccionistes. Una eina de difusió, sobretot, però que sovint també ha permès d'incorporar dades i materials inèdits que són fruit de la recerca dels múltiples col·laboradors d'ambdós diccionaris.

La naturalesa i els resultats d'aquestes iniciatives institucionals i col·laboratives diuen molt sobre la capacitat i la vocació de Bassegoda a l'hora de trobar complicitats i concertar-les amb coratge, tenacitat, vocació de servei i, sens dubte, visió estratègica. Aquests valors i habilitats sovint han tingut el seu fonament en amistats genuïnes. La que el va unir a Joaquim Garriga i Riera, per exemple, els va permetre d'agrupar esforços d'una manera estable i de conformar un equip de professors de la UAB i la UdG, en l'àrea de l'art modern, que ha competit amb èxit en les convocatòries de finançament de projectes de recerca, per part del Govern d'Espanya (a través del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats) i de la Generalitat de Catalunya (a través de l'AGAUR). Pel que fa als projectes finançats pel Ministeri, després d'haver participat com a membre en un primer projecte dirigit pel professor Antoni Marí, Bassegoda va ser investigador principal (IP) d'un nou projecte executat entre 1994 i 1997 («Corpus documental e iconográfico del arte del Renacimiento en Cataluña, 1500–1640», DIGICYT, PB93-0882). Una mica més tard, va ser també l'IP del grup «Art del Renaixement a Catalunya», finançat per la Generalitat (SGR 82) i executat entre 1996 i 1997. A partir d'aquí, els projectes que van obtenir subvencions del Ministeri es van anar encadenant ininterrompudament fins al darrer que va dirigir Bassegoda com a IP, executat de 2016 a 2019 («Arte, oficio y mercado: la condición del artista en Cataluña y Baleares durante los siglos xv al xviii», HAR2015-66465-C2-2-P). Quant al grup consolidat «Art del Renaixement i del Barroc a Catalunya», també va rebre subvencions de la Generalitat fins l'any 2016. Cal afegir que una part substancial del finançament d'aquests projectes s'ha invertit —sempre per iniciativa de Bassegoda— en l'adquisició de llibres i en la subscripció a revistes especialitzades, destinades a la Biblioteca d'Humanitats i a l'Hemeroteca (Sala de Revistes) de la UAB. És per això que els fons sobre art del Renaixement i del Barroc són avui els més rics de la nostra biblioteca.

Creiem que no és una exageració afirmar que en els darrers trenta anys la recerca sobre el Renaixement i el Barroc a Catalunya s'ha articulat en gran mesura al voltant d'aquest grup d'investigadors que ens sentim en deute amb Ventura Bassegoda i Quim Garriga. La mort prematura de Garriga ens

ha privat del seu mestratge i de la seva amistat en els darrers anys. Per la seva part, Ventura Bassegoda ha anat delegant o passant el relleu a molts de nosaltres en les diverses tasques de direcció i gestió que acumulava, però afortunadament no ha deixat d'involucrar el seu nom prestigiós en els darrers projectes de recerca que hem sol·licitat (especialment el darrer programa finançat pel Ministeri, que finalitza enguany, amb dos subgrups coordinats, dirigits respectivament per Joan Bosch i Francesc Miralpeix, a la UdG, i per Marià Carbonell i Rafael Cornudella, a la UAB, dels quals també han format part altres col·legues, com Núria Llorens i Maria Garganté, de la UAB, i Carme Narváez i Rosa Creixell, de la UB). Hi ha un aspecte fonamental que ha presidit el clima estimulant i benèfic que es va formar entorn de Joaquim Garriga, Bonaventura Bassegoda i Marià Carbonell (1955) —deixeble de Garriga i poc més jove que Bassegoda. Ens referim al fet que llur mestratge i lideratge, sempre generós, mai no ha estat aclaparador ni autoritari, sinó que ens ha ofert un ambient en què el respecte, la complicitat i l'admiració recíproca han prevalgut per damunt de rivalitats, vanitats i altres temptacions insanes. Aquest clima de respecte i de generositat ha garantit la consolidació d'una xarxa virtuosa d'amistats i de complicitats acadèmiques que ha demostrat la seva capacitat de resistència i de creixement al llarg de tants anys.

Per descomptat, la nòmina dels col·legues que han acceptat la invitació a participar en aquest volum d'homenatge desborda àmpliament el cercle estricte dels que hem participat en aquests projectes de recerca de la UAB i la UdG. D'altra banda, tot i que hi predominen els estudis dedicats a l'art modern, el col·leccionisme i els museus, hem evitat de restringir la temàtica a aquests àmbits per deixar plena llibertat als amics de Ventura Bassegoda que han acceptat de contribuir al present homenatge. Així, doncs, entre els col·laboradors no només hi trobareu especialistes en art modern, sinó també en art antic, medieval o contemporani. Aquesta diversitat reflecteix l'abast de les relacions d'amistat i de les complicitats acadèmiques de Bassegoda. Amb totes aquestes contribucions honorem el seu mestratge en els àmbits de la història de l'art modern i el col·leccionisme, però també el seu activisme, la seva generositat i el seu exemple coratjós en defensa del patrimoni artístic, de la seva preservació i del seu coneixement.

RAFAEL CORNUDELLA

Bibliografia de Bonaventura Bassegoda i Hugas

1983

Barroco en Europa, José Fernández Arenas; Bonaventura Bassegoda i Hugas (eds.), Barcelona, 1983 (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte; 5).

1985

«Notas sobre las fuentes de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 22 (1985), p. 117–125.

[fitxa] «Pere Costa i Casas», a *Thesaurus. Estudis. L'art als bisbats de Catalunya: 1000–1800*, cat. exp., Barcelona, 1985, p. 275–277.

1986

«Un inédito "Elogio del Caballero Juan Lorenzo Bernini" de autor anónimo», *D'Art*, 12 (març de 1986), p. 291–298.

1988

[fitxa 50] «Giovanni Andrea de Ferrari», a *L'època dels genis. Renaixement i Barroc*, cat. exp., Girona i Barcelona, 1988, p. 289–294.

«Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 31–32 (1988), p. 151–176.

1989

«Observaciones sobre "El Arte de la Pintura" de Francisco Pacheco como tratado de iconografía», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), p. 185–196.

«Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg», a *El barroc català*, Barcelona, 1989, p. 187–264.

«Bibliografia de Cèsar Martinell i Brunet (1888–1973)», a *El barroc català*, Barcelona, 1989, p. 307–341 [amb Maria Martinell i Taxonera].

«Observacions sobre l'arquitectura del retaule de Santa Helena i sobre l'arquitectura del gravat», *D'Art*, 15 (març de 1989), p. 123–134 [amb Berta Antich].

1990

Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* [1649], Bonaventura Bassegoda (ed.), Madrid, 1990. [ressenyat per Veronique Gérard-Powell a *Revue de l'Art*, 97–1 (1992), p. 99–100].

1991

«Cuestiones de iconografía en el "Libro de Retratos" de Francisco Pacheco», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), p. 186–196.

1992

«Casellas col·leccionista. Petita història d'una col·lecció», [fitxa 9] «Corrado Giaquinto», [fitxes 25–26] «Rafael Ximeno», a *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, cat. exp., Barcelona; Madrid, 1992, p. 76–84, p. 93–94 i p. 103–104.

«San Gregorio Magno en meditación por Francisco Pacheco», *D'Art*, 17/18 (1992), p. 245–252.

[fitxa 152] «Grechetto», [fitxa 153] «Piranesi», [fitxa 162] «Ribalta», [fitxa 163] «Lione», [fitxa 164] «Castillo», [fitxa 165] «Flaugier», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya: [exposició celebrada al Palau Nacional de Montjuïc del 27 de juliol al 30 de setembre de 1992]*, cat. exp., vol. 1, Barcelona, 1992, p. 468–470 i 482–486.

[fitxes 98–108] «Francesc Rodríguez i Pusat», [fitxa 110] «Picasso», a *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions* [Museu Nacional d'Art de Catalunya], cat. exp., Barcelona, 1992, p. 276–288 i 292–295.

«El Gabinet de Dibuixos i Gravats. El paper, suport artístic», *Museu Nacional d'Art de Catalunya, Quadern Central. Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 23 (1992), p. 115–118.

1993

«Casellas coleccionista. Pequeña historia de una colección», [fitxa 9] «Corrado Giaquinto», [fitxes 25–26] «Rafael Ximeno», a *La Colección Raimon Casellas: dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* cat. exp., Barcelona; Madrid, 1993, p.76–84; 93–94 i 103–104. [ressenyat per Priscilla E. Muller, *Master Drawings*, vol. XXXIII, 1 (1995), p. 56–57].

«L'art baroque en Catalogne», *Catalònia*, 32 (gener de 1993), p. 10–13.

«Les dessins d'Antoni Casanovas», *Catalònia*, 32 (gener de 1993), p. 36–37.

1994

«Una col·lecció de vestits típics de José Altarriba», a *L'albada de la modernitat: Josep Bernat Flaugier, Salvador Mayol. Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principis del segle XIX*, cat. exp., Barcelona, 1994, p. 93–106 (Opera Minora; 4).

«Notes a l'entorn del moble a Catalunya als segles XVI i XVII», [fitxa 96] «Josep Torres Clavé. Taula i butaca», a Eulàlia Jardí (coord.), *Moble català: Palau Robert, 21 de febrer – 24 d'abril de 1994,* cat. exp., Barcelona, 1994, p. 44–61, p. 349–350.

La Cova de Sant Ignasi, Manresa, 1994.

«Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia 1650–Roma 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994), p. 37–62.

1995

«Joan Martorell i Montells (Barcelona 1833–1906), arquitecte del Col·legi de Sant Ignasi, de Sarrià», a Ignasi Vila Despujol, *Sant Ignasi (Sarrià). Història d'un Collegi centenari*, Barcelona, 1995, p. 84–88.

«Vicente Vitoria (1650–1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus*, 1 (1995), p. 165–172.

«Els manuscrits i l'epistolari de Josep Clarà: proposta d'antologia», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 9 (1995), p. 23–68.

1996

«Jerónimo de Mascarenhas retratado por Pedro de Villafranca», *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 175–180.

1998

«Vicente Vitoria (Denia, 1650–Roma, 1709) coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael», a Joaquín Bérchez; Mercedes Gómez-Ferrer; Amadeo Serra Desfilis (eds.), *El Mediterráneo y el arte español, Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte, Valencia, septiembre 1996*, València, 1998, p. 219–224.

«El Escorial como museo o galería de pinturas», a *Felipe II y el arte de su tiempo*, [Madrid], 1998, p. 133–165.

«Antonio González Velázquez, "La fragua de Vulcano"», a *Pinturas del Rococó: 1690–1840: de Luca Giordano a Vicente López: Barcelona–Madrid, otoño–invierno, 1998–1999,* cat. exp., Barcelona, 1998, p. 34–37.

1999

«Observacions a l'entorn del dibuix català antic», a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 2, Barcelona, 1999, p. 65–71 (Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada; 15).

«Pacheco y Velázquez», a *Velázquez y Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1999, vol. 1, p. 125–139.

[fitxes 61–67] «Dibujos de Francisco Pacheco», a *Velázquez y Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1999, vol. 2, p. 136–148.

2000

«Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV», a *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional, 9–12 de diciembre de 1998*, Madrid, 2000, p. 465–478.

«Presentación», a Ramon Soler i Fabregat, *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Trea, Gijón, 2000, p. 7–9.

«El libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza», *Locus Amoenus*, 5 (2000–2001), p. 205–216.

«Acerca del supuesto naturalismo de la pintura española del siglo XVII con una nota sobre *Las Meninas*», *Archivo Hispalense*, vol. 83, 252 (2000), p. 13–27.

«Presentación», a Manuel Ruiz Ortega, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775–1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2000, p. 7–9.

2002

«La decoración pictórica del Escorial en el reinado de Felipe IV» a *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604–1655 = The sale of the century: artistic relations between Spain and Great Britain, 1604–1655*, cat. exp., Madrid, 2002, p. 107–140.

El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809), Bellaterra; [etc.], 2002 (Memoria Artium; 2).

«Los retratos de Don Luis Méndez de Haro», *Locus Amoenus*, 6 (2002/2003), p. 305–326.

2003

«La decoración pictórica de El Escorial en el reinado de Carlos II», a José Luis Colomer (ed.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, p. 35–59.

[ressenya] «Fray Juan Andrés Ricci, *La pintura sabia* (1659). Edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda, Pareja editor, Toledo 2002», *Goya. Revista de Arte*, 292 (2003), p. 62–63.

2004

«Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», a Fernando Checa Cremades (ed.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII: ciclo de conferencias. Roma, mayo–junio de 2003*, Madrid, 2004, p. 89–111.

«Las tareas intelectuales del pintor Francisco Pacheco»; «Velázquez y la decoración pictórica de El Escorial en 1656», a Alfredo J. Morales (coord.), *Symposium Internacional Velázquez: Actas: Sevilla, 8–11 de noviembre de 1999*, [Sevilla], 2004, p. 39–46 i 311–328.

«La fachada norte del Alcázar de Madrid», *Reales Sitios*, 160 (2004), p. 64–67.

2005

[fitxa 37] «Visió de sant Francesc a l'església de la Porciúncula», [fitxa 39] «Immaculada Concepció», a *Pedralbes. Els tresors del Monestir*, cat. exp., Barcelona, 2005, p. 182–183 i 186–187.

2006

«La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765– Madrid 1815)», *Locus Amoenus*, 8 (2005/2006), p. 233–264.

[fitxa] «Planta i alçat d'un retaule de l'Assumpció», a Joan Bosch Ballbona (ed.), *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600–1792 circa*, cat. exp., Girona, 2006, p. 329–331.

«Prólogo», a Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, María Elena Manrique Ara (ed.), Madrid, 2006, p. 9–11.

2007

«Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de *l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering», a Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions, i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra [etc.], 2007, p. 119–152 (Memoria Artium; 5).

«Joan Antoni Güell i López (1875–1958), segon comte de Güell, tercer marquès de Comillas i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca», a Bonaventura Bassegoda; Joaquim Garriga Riera; Jordi Paris (eds.), *L'època del Barroc i els*

Bonifàs. Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006, [Barcelona], 2007, p. 499–518 i 499–518.

«*La Ilustración Artística*», *Biblioteca Informacions*, 33 (juny de 2007), p. 15.

«Las tareas del aposentador. Velázquez y la decoración pictórica de El Escorial», a Alain Schnapp; Francisco Jarauta, (eds.), *El gabinete de las maravillas*, Santander, 2007, p. 115–134.

2008

«Savonarola en *La predicación de San Vicente Ferrer* de Alonso Cano», a María Cruz de Carlos Varona; Pierre Civil; Felipe Pereda; Cécile Vincent-Cassy (coord.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, 2008, p. 23–38.

«Fray Francisco de los Santos y la difusión de la primera gran colección pictórica visitable en España», a Joan Lluís Palos; Diana Carrió Invernizzi (eds.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, 2008, p. 267–281.

«Prólogo», a Jonathan Brown, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008, p. 19–28.

«Introductory essay», a Jonathan Brown, *Collected Writings on Velázquez*, Madrid, 2008, p. 19–28.

[fitxa 27] «Vincenzo Ripascandalo, Sagrada Familia con San Benito», [fitxa 28] «Luigi Rossini, Reconstrucción de un puerto de una ciudad antigua y El ejército de Aníbal atravesando los Alpes», a *Obras maestras del Museo de Montserrat en BBVA: de Caravaggio a Picasso*, cat. exp., Madrid, 2008, p. 90–93 i 118–121.

«Retratos y otros anacronismos en la pintura religiosa española del siglo XVII», a *Los pintores de lo real*, Madrid; Barcelona, 2008, p. 93–117.

«Velázquez y la *Memoria de las pinturas de El Escorial*. Propuesta de edición crítica», a Benito Navarrete Prieto (coord.), *En torno a Santa Rufina, Velázquez de lo íntimo a lo cortesano. Sevilla, del 10 al 12 de marzo de 2008*, Sevilla, 2008, p. 166–187.

«Les primeres publicacions de l'excursionisme català», *Muntanya. Centre Excursionista de Catalunya*, 879 (octubre de 2008), p. 30–35.

2009

«Histoire de l'art et étude des collections en Espagne», *Perspective: la revue de l'INHA: actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2 (2009), p. 237–246 [amb Véronique Gerard].

«Pau Montaña Cantó (c.1775–1801). Colección de 35 dibujos con copias de pinturas (1795–1799)», a *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2008*, Madrid, 2009, p. 50–56.

«Bonaventura Bassegoda i Amigó», «Joaquim Bassegoda i Amigó», a *Diccionario biográfico español (Real Academia de la Historia)*, vol. VII, Madrid, 2009, p. 298–300.

2010

[ressenya] «Benito Navarrete Prieto; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre, dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección de Juan Abelló*. Fundación Arte Hispánico, Madrid 2009», *Archivo Español del Arte*, 83, 331 (2010), p. 303–304.

«El col·leccionisme d'art a Barcelona al segle XIX», a Xavier Llovera Massana (dir.), *Ànimes de vidre. Les col·leccions Amatller*, cat. exp., Barcelona, 2010, p. 25–36.

«Jusepe de Ribera. Étude d'une tête grotesque, *ca*.1620», a *Salon du dessin 24–29 mars, Palais de la Bourse, Paris*, Barcelona, 2010.

2011

«Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)», a Fernando Pérez Mulet; Immaculada Socias Batet (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona i Cadis, 2011, p. 35–47 [amb Ignasi Domènech i Vives].

[ressenya] «Painting in the Hispanic Kingdoms, Madrid and Mexico City», *The Burlington Magazine*, CLIII, abril de 2011, p. 286–287.

«Alta costura a Barcelona», *L'Avenç: Revista d'Història i Cultura*, 365 (2011), p. 64–66.

«La singularitat de les *Memòries* de Frederic Marés», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 25 (2011), p. 215–220.

2012

«Un cuadro de Francisco Pacheco desconocido, pero ya publicado», *Archivo Español de Arte*, 85, 337 (2012), p. 75–79.

«La iconografia de sant Francesc de Borja. Una primera aproximació a partir de l'estampa», a Santiago La Parra López; Maria Toldrà (eds.), *Francesc de Borja (1510–1572), home del Renaixement, sant del barroc: actes del simposi internacional (Gandia, 25–27 d'octubre – València, 4–5 de novembre de 2010) = Francisco de Borja (1510–1572), hombre del Renacimiento, santo del barroco: actas del simposio internacional (Gandía, 25–27 octubre – Valencia, 4–5 noviembre de 2010)*, Gandia; [València]; Madrid, p. 407–422.

[ressenya] «Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su «Libro de Retratos»*, Madrid 2011», *Goya. Revista de Arte*, 339 (2012), p. 178–180.

«Charles Deering and the palacio Maricel in Sitges (Barcelona)», a *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, Nova York, 2012, p. 149–173 [amb Ignasi Domènech i Vives].

Josep Puiggarí i Llobet (1821–1903), primer estudiós del patrimoni artístic. Discurs d'ingrés de l'Acadèmic electe Il·lm. Sr. Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 17 d'octubre de 2012. Discurs de resposta de l'acadèmic numerari Il·lm Sr. Dr. Francesc Fontbona i de Vallescar, [Bellaterra], 2012, p. 5–33 i 41–56.

2013

«Vicente Victoria Gastaldo», a *Diccionario biográfico español (Real Academia de la Historia)*, vol. XLIX, Madrid, 2013, p. 880–882.

«Marian Espinal (1897–1974) pintor y coleccionista», a Immaculada Socias Batet; Dimitra Gkozgkou, *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, 2013, p. 53–62.

[ressenya] «Isabel Coll Mirabent, Charles Deering and Ramón Casas. A Friendship in Art. Charles Deering y Ramón Casas. Una amistad en el arte, Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 2012», *Goya. Revista de Arte*, 344 (2013), p. 279–280.

«Les primeres adquisicions dels museus municipals de Barcelona fins al 1890», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda a la Catalunya del segle XX*, Bellaterra [etc.], 2013, p. 51–72 (Memoria Artium; 15).

2014

«L'apreciació de l'art medieval a les primeres col·leccions catalanes», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Bellaterra [etc.], 2014, p. 25–50 (Memoria Artium; 17).

«Una fuente gráfica para 'Las Lanzas' de Velázquez», *Locus Amoenus*, 12 (2013/2014), p. 107–114.

«Paraules de benvinguda a José de la Mano», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 28 (2014), p. 259–260.

2015

«Velázquez visto por Pacheco: de la perplejidad a la admiración», a Benito Navarrete Prieto (coord.), *El joven Velázquez. A propósito de la Educación de la Virgen*

de Yale: Actas del Simposio internacional celebrado en el Espacio Santa Clara de Sevilla del 15 al 17 de octubre de 2014, Sevilla, 2015, p. 346–363.

«Panorama del dibujo ornamental y de retablos en Cataluña», a Sabina De Cavi; Fuensanta García de la Torre (eds.), *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba; [Roma], 2015, p. 231–241.

«El gabinet eclèctic de Josep Ferrer-Vidal i Soler (1852–1927)», a Esther Alsina; Clara Beltrán (eds.), *El reverso de la historia del arte: exposiciones, comercio y coleccionismo (1850–1950) = El revers de la història de l'art: exposicions, comerç i col·leccionisme (1850–1950)*, Gijón, 2015, p. 53–66.

«Josep Pijoan», «Antoni Ponç Piquer», «Bartomeu Ferrà», «Agustí Arqués i Jover», «Vicent Vitoria», «Isidoro Bosarte», «Juan Agustín Ceán Bermúdez», «Pelegrí Casades i Gramatxes », «Josep Maria Escrivà de Romaní i Dusay», «Antonio Palomino de Castro y Velasco», «Andreu Avelí Pi i Arimon» i «Francesc Guasch Homs», a Francesc Fontbona; Bonaventura Bassegoda (dirs.), *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear (DHAC)*, Barcelona, 15a ed.: juliol de 2024 [en línia], http://dhac.iec.cat (consulta: 25 juliol 2024).

«El *Libro de Retratos* de Francisco Pacheco: aventura y enigma», a *La fortuna de los Libros*, cat. exp., Madrid, 2015, p. 36–41.

«El gusto por los primitivos en España», a Nuria Rodríguez Ortega; Miguel Taín Guzmán (eds.), *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid, 2015, p. 29–46.

2016

«Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografia sagrada», a María del Valme Muñoz Rubio; Ignacio Cano Rivero (coord.), *Pacheco, teórico, artista, maestro (1564–1644): Museo de Bellas Artes de Sevilla. Marzo–Junio 2016*, cat. exp., Sevilla, 2016, p. 37–47.

«Pròleg», a Yolanda Pérez Carrasco (ed.), *Agents i comerç d'art: noves fronteres*. Gijón, 2016, p. 7–10.

«Eusebi Güell i López (1877–1955), segon vescomte de Güell, col·leccionista de dibuixos», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Barcelona [etc.], 2016, p. 63–80 (Memoria Artium; 21).

«Josep Pijoan y la Institución Libre de Enseñanza», a Salvador Guerrero (ed.), *El arte de saber ver. Manuel B. Cossío, la Institución Libre de Enseñanza y El Greco*, Madrid, 2016, p. 211–223.

[ressenya] «Navarrete Prieto, Benito (dir.): *Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, [Cat. expo., con la colaboración de R. Alonso Moral], Madrid: Fundación Mapfre, 2016», *Archivo Español de Arte*, vol. 89, 356 (2016), p. 433–435.

2017

Bartomeu Ferrà, *Álbum artístico de Mallorca, edició i estudi per Bonaventura Bassegoda*, Bellaterra, 2017 [en línia], https://ddd.uab.cat/record/169901 (consulta: 30 juliol 2024).

«Study and Evaluation of Early Spanish Drawings», a *Nulla dies sine línea. Tefaf Maastricht Works on paper, 10–19 March 2017. Salon du Dessin Paris 22–27 March 2017 Palais Brongniart – Place de la Bourse, Paris*, cat. exp., Barcelona, p. 11–13.

«Lluís Rubiralta i Garriga (Manresa 1902–Barcelona 1980) i el salvament de l'art religiós a Manresa durant la Guerra Civil», a Alberto Velasco González; Marc Sureda i Jubany (coords.), *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil española: III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, [Girona], 2017, p. 194–220.

«El coleccionismo de arte y su estudio como fenómeno de cultura», a Rosa Creixell; Ramon Mascort Amigó; Bonaventura Bassegoda (coords.), *Piezas escogidas: la selección del coleccionista: 10º aniversario,* cat. exp., Torroella de Montgrí, 2017, p. 13–22.

2018

«La donació d'Enric Batlló a la Junta de Museus el 1914», a Bonaventura Bassegoda; Francesc Quílez; Immaculada Socias, *Col·leccionistes que han fet Museus 2017, Plandiura, Cambó, Fabra, Muntadas, Valldeperas, Batlló, Pascó*, Barcelona, 2018, p. 116–137.

«Los retratos de los creadores literarios españoles del Siglo de Oro», a Valentín Núñez Rivera; Raúl Díaz Rosales (eds.), *Vidas en papel. Escrituras autobiográficas en la Edad Moderna*, Huelva, 2018, p. 281–318.

[fitxes] «Vicente Rodes Aries, *Retrato de Sebastián Anton Pascual y Inglada*», «*Retrato de María Asunción de Bofarull i Plandolit*», a Sergio Pascual Garnería; Pilar Tébar Martínez (com.), *Rodes: Museo de Bellas Artes de Castellón, 21 noviembre – 27 enero 2019: Museu de Valls, 22 febrero – 28 abril 2019: Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, 25 julio – 6 octubre 2019: Museo de Bellas Artes de València, 24 octubre 2019 – 19 enero 2020,* cat. exp., [València], 2018, p. 150–153.

«Los retratos en estampa de Don Juan José de Austria (1629–1679)», a Alejandro Cañestro Donoso (coord.), *Scripta Artium in Honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, [Alacant], 2018, p. 327–342.

2019

«Joaquim Garriga i Riera (1945–2018). Obituary», *Catalan Historial Review*, 12 (2019), p. 88–89.

«Sis nous dibuixos catalans antics, un de Viladomat i cinc de Campeny», a Lourdes Jiménez (ed.), *Liber Amicorum: a Francesc Fontbona, historiador de l'art*, Barcelona, 2019, p. 169–175.

«La gran pinacoteca de Sebastià-Anton Pascual i Inglada», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2018*, Bellaterra; Sitges, 2019, p. 47–106.

«Doménikos Theotokópoulos. El Greco», a Ignasi Domènech i Vives (coord.), *Museu del Cau Ferrat. Catàleg de pintura i obra sobre paper*, [Sitges], 2019, p. 39–47 [amb Ignasi Domènech i Vives].

2020

«Fray José de Sigüenza y El Greco», a María Cruz de Carlos; Felipe Pereda; José Riello (eds.), *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías*, Madrid, 2020, p. 239–269.

«Donació a la Biblioteca de l'Acadèmia de la col·lecció Bernat Metge», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi,* 34 (2020), p. 253–254.

«La continuïtat d'un projecte», *Biblioteca Informacions*, 61 (juny de 2020) [en línia], https://ddd.uab.cat/pub/bibinf/bibinf_a2020n61/index.html.12 (consulta: 28 juliol 2024).

2021

«L'estudi preparatori del quadre *Preparatius per a la Crucifixió*, de Joan Ribalta», a Joan Bosch Ballbona (ed.), *L'art de narrar les imatges. Escrits en homenatge a Joaquim Garriga i Riera*, Barcelona [etc.], 2021, p. 371–381 (Memoria Artium; 28).

«La pintura religiosa de Velázquez en su etapa sevillana (1618–1623)», a Javier Portús (coord.), *Velázquez: el arte nuevo*, Madrid i Barcelona, 2021, p. 67–92.

2022

Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives a Catalunya, València i Mallorca entre 1867 i 1937, Bellaterra [etc.], 2022 (Memoria Artium; 29).

«El col·leccionisme de dibuix antic a Catalunya, segles XIX i XX», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021*, Bellaterra; Sitges, 2022, p. 15–49.

«Nuevas atribuciones a Vicente Carducho, Giordano, Domingo Martínez y Mengs en el gabinete de dibujos y estampas del MNAC (Barcelona)», *Archivo Español de Arte*, 95, 379 (2022), p. 303–311.

«Vint-i-tres nous dibuixos de Cornelis Schutt (Anvers *ca*.1629–Sevilla 1685) a la Biblioteca del Castell de Peralada», a Bonaventura Bassegoda; Maribel González (eds.), *Passió per l'art d'alta època. Estudis en record de Jaume Barrachina Navarro*, Peralada, 2022, p. 12–23.

«La visita de Cèsar Martinell al Museu del Prado a l'octubre de 1913 i els seus escrits sobre El Greco de 1914», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 26 (2022), p. 109–127.

Alberto Velasco Gonzàlez, *Les falsificacions d'art medieval a Catalunya / discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Il·lm. Sr. Dr. Alberto Velasco Gonzàlez, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 16 de març de 2022; discurs de resposta de l'acadèmic numerari Il·lm. Sr. Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas,* Barcelona, 2022.

«Enric Batlló i Batlló», «Félix Boix i Merino», «Raimon Casellas i Dou», «Robert Chaveau Vasconcel», «Marian Antoni Espinal i Armengol», «Josep Estruch i Cumella», «Josep Ferrer-Vidal i Soler», «Eusebi Güell i López», «Joan Antoni Güell i López [segon comte de Güell]», «Cèsar Martinell i Brunet», «Sebastià-Anton Pascual i Inglada», a Francesc Fontbona; Bonaventura Bassegoda (dirs.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*, Barcelona, 6a ed., desembre de 2022 [en línia], https://rccaac.iec.cat/ (consulta: 4 juny 2025).

2023

[fitxa 52] «Guido Reni, Virgen de la silla», a David García Cueto (com.), *Guido Reni,* cat. exp., Madrid, 2023, p. 287–289.

2024

«La colección Mateu en el panorama del coleccionismo catalán de su tiempo», a Susana García González; Garbiñe López García (com.), *Coleccionismo, génesis de museos: El Castillo de Peralada = Collecting, genesis of museums: Peralada Castle*, cat. exp., Madrid, 2024, p. 73–111.

«La influencia de Francisco Pacheco sobre el joven Velázquez, el caso de la *Epifanía* del Museo del Prado», *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 20 (2024), p. 134–153.

2025

«El dibuix antic a la col·lecció Manuel Puig», a *L'elogi del dibuix. La Col·lecció Manuel Puig*, cat. exp., Sitges, 2025, p. 10–24 [amb Francesc Quílez i Corella].

«La Col·lecció Arnó-Vila», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2024*, Bellaterra i Sitges, 2025, p. 13-27.

«La Història de l'Art des de la Universitat», *Revista de Catalunya*, 330 (2025), p. 23–32.

[ressenya] «Agüero Carnerero, Cristina: Los almirantes de Castilla en el siglo XVII. Coleccionismo, diplomacia y ocio nobiliario entre las cortes de España e Italia. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2023, 829 pp., 54 ilus. [ISBN: 978-84-00-11179-3]», *Archivo Español de Arte*, 98 (390), 2025 [en línia], https://doi.org/10.3989/aearte.2025.1574 (consulta: 27 de març 2026).

«Estat actual dels arxius documentals de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 39 (2025) [en premsa].

2026

«Cèsar Martinell (Valls, 1888 – Barcelona, 1973) historiador de l'art i col·leccionista», *Quaderns de Vilaniu*, 89 (2026), p. 51-66.

«El Museu de la Capella de Santa Àgata», a Bonaventura Bassegoda; Alberto Velasco, (coords.), *La Biennal de l'Acadèmia: història i crítica dels museus d'art catalans*, [en premsa].

«Los cuadros desaparecidos del Monasterio de El Escorial durante la invasión francesa», a *Congreso Internacional. La resistencia de las sombras: Memoria y ausencia del patrimonio disperso = International Congress. The Resistance of shados: Memory and Absence of dispersed Heritage, Burgos 21-23 Enero/January 2026*, Burgos, [en premsa].

«Un projecte editorial frustrat: *El Corpus de pintura mural románica hispana*, dirigit per Joaquín Yarza per al Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona», a *Lignum pomiferum. Milagros Guardia en la història de l'art* [en premsa].

Projectes digitals

Bonaventura Bassegoda i Hugas (dir.), *Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic (BDHAH),* Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010– [en línia], https://bibliotequesbh.uab.cat/bdhah/

Francesc Fontbona i de Vallescar; Bonaventura Bassegoda i Hugas (dirs.), *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear (DHAC)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 15a ed., juliol de 2024 [en línia], https://dhac.iec.cat/

Francesc Fontbona i de Vallescar; Bonaventura Bassegoda i Hugas (dirs.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*,

Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 7a ed., desembre de 2024 [en línia], https://rccaac.iec.cat/

Francesc Fontbona; Eduard Vallès i Bonaventura Bassegoda (dirs.), *Diccionari d'artistes catalans, valencians i balears,* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2a ed., desembre de 2024 [en línia], https://artistes.iec.cat/entrada.asp

CONTRIBUCIONS

De Ripoll a Girona. Sobre la tipologia dels baldaquins d'altar a Catalunya (segles XI–XIV)

Rafael Cornudella
Universitat Autònoma de Barcelona
Institut d'Estudis Catalans

L'abat i bisbe Oliba va fer construir sengles baldaquins per magnificar els altars majors dels seus monestirs de Sant Miquel de Cuixà i de Santa Maria de Ripoll.[1] Tant en un cas com en l'altre n'hem conservat una descripció que data del temps d'Oliba. Tanmateix, la naturalesa d'aquestes dues fonts és molt diferent i, com veurem, també eren força diferents els dos baldaquins pel que fa a l'estructura i als materials amb què foren fabricats.[2] S'ha presumit, a més, la construcció d'un baldaquí a l'altar major de la catedral de Vic, consagrada l'any 1038. Però aquesta suposició es basa en una dada documental escadussera i problemàtica: Guifré, levita i canonge de la catedral de

1. La present contribució és una versió ampliada, corregida i «radicalitzada» d'una de les aportacions que vaig fer a un *Informe histórico-artístico* redactat per Joan Domenge (coordinador), Pere Beseran, Marc Sureda, Guadaira Macías, Sara Gutiérrez i jo mateix, amb motiu de la intervenció de conservació-restauració en el conjunt d'argent de l'altar major de la catedral de Girona, impulsada i supervisada per l'Instituto del Patrimonio Cultural Español (2015). Paral·lelament, Joan Duran-Porta va desenvolupar pel seu compte idees en bona part coincidents amb les meves, que va exposar en un brillant article publicat a la *Revue de l'Art* (2019). Agraeixo de tot cor a Joan Duran-Porta i Anna Orriols l'ajut que m'han prestat de diverses maneres.

2. Per a una perspectiva general sobre els baldaquins d'altar medievals a Catalunya, vegeu Josep Gudiol i Cunill, *Els Primitius* [vol. 2, La pintura sobre fusta], Barcelona, 1929, p. 351–394; i entre les aportacions recents: Manuel Castiñeiras, «El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos», a Pedro Luis Huerta (dir.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, p. 9–75 i 44–61; Justin E. A. Kroesen, «Ciborios y baldaquinos en iglesias medievales. Un panorama europeo», *Codex Aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 29 (2013), p. 189–222.

Vic, al seu testament, datat del 27 d'agost de 1049, va llegar una unça d'or «ad tabulam Sancti Petri» —l'antependi de l'altar major— i dues unces «ad operam sancti Petri inter clocarium et cimborium».[3] Hi ha qui ha pensat que el *ciborium* devia ser un baldaquí d'altar, però altres historiadors creuen que més aviat es tractava del cimbori arquitectònic damunt del creuer.[4] Si hi va haver un baldaquí no en tenim cap altra notícia.

En el cas del baldaquí de Sant Miquel de Cuixà tenim la cèlebre descripció que ens ofereix el sermó d'aniversari, adreçat a Oliba, que va compondre el monjo Garsias entre els anys 1043 i 1046.[5] Pedant i pompós, el text de Garsias també és sovint difícil d'interpretar, un problema que almenys en part es podria imputar a la corrupció del text, que ens ha arribat només a través d'una còpia del segle XVII. Tanmateix, es tracta d'un remarcable exercici d'ècfrasi d'una estructura monumental de la qual l'únic vestigi que s'ha conservat seria una base de marbre vermell, segons ha proposat Imma Lorés.[6] En la descripció del *propiciatorium* que Oliba va construir «ut beatus Moyses, super altare artifice magisterio», Garsias en detalla els materials i la composició estructural, però també explica la significació simbòlica dels seus components i n'esmenta els elements «iconogràfics» en el sentit més estricte. Sobre quatre bases es dreçaven quatre columnes de marbre de color rubicund que sostenien capitells de marbre blanc. Damunt d'aquests quatre muntants s'aixecava una estructura de fusta, amb unes altres colum-

3. Per al document vegeu: Ramon Ordeig i Mata, *Diplomatari de la catedral de Vic*, fascicle segon, doc. 1073, p. 386–387.

4. Per a la interpretació del document, cfr. Eduardo Carrero Santamaría, «La arquitectura medieval al servicio de las necesidades litúrgicas. Los conjuntos de iglesias», *Anales de Historia del Arte*, n.º Extra 2009: Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española (2012), p. 61–97, n. 84 [en línia], https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/issue/view/2214 (consulta: 26 març 2025); Joan Duran-Porta, *L'orfebreria romànica a Catalunya* (tesi doctoral), vol. 1, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 447, n. 17; Marc Sureda i Jubany, «El conjunt romànic», a Marta Crispí; Sergio Fuentes; Judith Urbano (eds.), *La catedral de Sant Pere de Vic*, Barcelona, 2019, p. 55–105: 67 i 100, n. 57.

5. Ramon Ordeig i Mata, «La documentació del monestir de Cuixà referent a Oliba i als anys del seu abadiat», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40 (2009), p. 39-51: 46-50. Vegeu la transcripció del text a cura d'Anscari M. Mundó, a Eduard Junyent, *Diplomatari i escrits literaris de l'Abat i Bisbe Oliba*, Barcelona, 1992, doc. núm. 28, p. 369–386.

6. Immaculada Lorés, «La sculpture de Saint-Michel de Cuxa à l'époque de l'abbé Oliba», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 38 (2007), p. 183–191: 187–188.

nes i amb arcs que, pel que podem deduir, suportaven una estructura superior més o menys complexa, que potser comportava una cúpula i una coberta a quatre vessants. Si interpretem correctament el text, a l'exterior se situaven les escultures (*imagines*) dels quatre Evangelistes i a dalt de tot la de l'Anyell, mentre que a l'interior, en tretze «ordres», s'hi van representar els Apòstols adorant el Fill de l'Home en la Glòria. La resta de detalls descriptius són encara més difícils d'interpretar.

Això no va descoratjar Josep Puig i Cadafalch, que va proposar una reconstrucció hipotètica del baldaquí, en la qual les quatre columnes suporten una estructura superior que comporta quatre arcs, un àtic en forma de galeria oberta de columnetes i una coberta a quatre vessants. Òbviament, cal mantenir una forta reserva davant d'aquesta proposta imaginativa, que es basava sobretot en el tipus representat pel cimbori en miniatura que l'emperador Arnulf de Caríntia va donar al voltant del 893 a l'església de Sant Emmeram de Ratisbona, sens dubte inspirat en els cimboris monumentals. Puig i Cadafalch citava també els cimboris —més tardans— de Sant'Ambrogio a Milà, de San Nicola a Bari i de San Clemente a Roma.[7] Més ençà encara s'han proposat altres hipòtesis, tant o més agosarades.

Si la superestructura de fusta i els seus elements escultòrics haguessin estat recoberts d'argent o d'or és estrany que Garsias no ho hagués esmentat. Em sembla lògic, doncs, presumir un acabat pictòric. És cert que el monjo tampoc no ho aclareix, però obviar la pintura no seria tan estrany com passar per alt un recobriment preciós d'or o argent. Podem imaginar que el conjunt iconogràfic de l'interior fou pintat a les superfícies llises d'una cúpula, i tal vegada a les petxines? Anna Orriols ha assenyalat en aquesta línia el baldaquí del monestir de San Pietro al Monte sopra Civate, datat al voltant de l'any 1100, que comporta un conjunt pictòric a la cúpula i petxines, però en aquest cas associat a una estructura que és tota de pedra.[8]

7. Josep Puig i Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. 2, Barcelona, 1911, p. 408–409.

8. Anna Orriols, «The Artistic Patronage of Abbot Gregorius at Cuixà: Models and Tributes», a Jordi Camps; Manuel Castiñeiras; John McNeill; Richard Plant (coords.), *Romanesque Patrons and Processes Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Londres i Nova York, 2018, p. 159–174. Orriols proposa de reconèixer en una de les miniatures dels *Evangelis de Sant Miquel de Cuixà* (Perpinyà, Mediathèque municipale, Ms. 1, f. 3), una al·lusió sintètica al aparat iconogràfic del baldaquí.

Sigui com sigui, el *propiciatorium* de Cuixà, amb la seva presumible estructura d'edicle amb arcs i coberta probablement cupuliforme, pertany a la tipologia del que hom ha anomenat «baldaquí-templet». És també el cas del baldaquí que Oliba va fer construir al monestir de Ripoll? Potser no exactament, si fem una lectura literal de la font més antiga que ens informa sobre aquest altre baldaquí. Em refereixo a l'inventari confeccionat l'any 1047, després de la mort d'Oliba, que descriu de la manera següent els ornaments de l'altar major:

> In primis, in altare sancte Dei genitricis Marie tabulam coopertam auro cum lapidibus et esmaltis XVI; tabulas cooperta argento II, colunas ciborii coopertas argento, et desuper tabulam coopertam argento.

La redacció lògicament objectiva i eixuta de l'inventari de Ripoll no pot contrastar més amb la retòrica erudita de Garsias. Precisament per aquest motiu cal que prestem l'atenció deguda a la seva literalitat. La taula coberta d'or amb pedres precioses i esmalts era, per descomptat, el cèlebre antependi que es va conservar fins que el van espoliar durant la guerra civil del segle XV; les altres dues *tabulas* devien decorar els laterals i, pel que fa al *ciborium*, cal entendre que es tractava d'una estructura de fusta recoberta de planxes de plata, amb columnes que sostenien un plafó pla, també cobert de plata. Es tractaria, per consegüent, d'una coberta relativament senzilla des del punt de vista estructural, ja que un coronament tridimensional a manera de templet difícilment es descriuria com una simple *tabula*. Per aprofundir en l'estudi del baldaquí que Oliba va fer erigir a Cuixà, caldria abordar la qüestió dels orígens, desenvolupament i diversificació de les tipologies de cobricels d'altar plans, tant si es tracta de teles esteses com de plafons sòlids. El meu objectiu és més limitat i no preveu l'estudi dels antecedents, sinó més aviat el de la descendència catalana d'aquest model.

Segons una coneguda hipòtesi de Xavier Barral, acceptada fins fa poc per tothom, el baldaquí d'Oliba s'hauria substituït en la segona meitat del segle XII per una altra estructura monumental, enterament de pedra, amb la qual l'historiador relacionà diverses peces esculturades que s'han conservat, incloent-hi les quatre bases que són avui al MNAC.[9] Però la veritat és

9. Xavier Barral, «La sculpture a Ripoll au XIIe siècle», *Bulletin Monumental*, 133–134 (1973), p. 311–349.

que els documents posteriorment exhumats i estudiats per Francesc Xavier Altés[10] ens obliguen a descartar la proposta de Barral sobre el baldaquí de pedra.[11] L'any 1141 el comte Ramon Berenguer IV degué pressionar la comunitat monàstica perquè li fessin un préstec de 200 lliures d'argent, probablement per finançar alguna campanya militar, i la solució va ser despullar el baldaquí del seu argent. Com a contrapartida, el comte va triar Ripoll com a lloc de la seva sepultura i va atribuir al cenobi les rendes d'un alou comtal a la vila de Prats de Molló, amb el fruit del qual es podria restaurar el baldaquí o restituir-li l'argent. També estan documentats els cobraments d'aquestes rendes, entre 1146 i 1151, que van servir «ad restaurandum thesaurum», incloent la restitució de l'argent al *ciborium*, per al qual es van emprar poc menys de 20 lliures d'argent: «et in columpnis XII libras, et in cimborio septem libras et I solido». Duran-Porta es preguntava si el «segon» baldaquí devia ser encara una estructura similar a la que havia erigit Oliba, però considerava la possibilitat que:

> [...] le corps supérieur du XIIe siècle ait eu un développement monumental plus important, et n'ait pas été limité à être un simple panneau horizontal comme celui du meuble d'origine.[12]

Com veurem, jo soc de l'opinió que es degué mantenir, com a mínim en l'essencial, l'estructura original que s'havia concebut en temps d'Oliba, amb una coberta que devia ser efectivament una taula plana, «senzilla» en aquest sentit, però resplendent, recoberta d'argent i tal vegada —això no ho podem saber— amb algun desplegament figuratiu i decoratiu en relleu.

El baldaquí de Ripoll, doncs, va continuar essent una estructura amb ànima de fusta recoberta d'argent[13] fins a la seva desaparició al segle XV.

10. Francesc Xavier Altés i Aguiló, «La institució de la festa de Santa María en dissabte i la renovació de l'altar major del monestir de Ripoll a mitjan segle XII», *Studia Monastica*, 44/1 (2002), p. 57–96.

11. Vegeu en aquesta línia Joan Duran-Porta, «Deux baldaquins romans en argent à l'abbaye de Ripoll», *Revue de l'Art*, 204 (2019), p. 15–21.

12. Duran-Porta, *ibídem*, p. 17.

13. Per raons tant de pura lògica estructural com de coherència estètica, no és viable una hipòtesi recent que voldria reconciliar la idea de Barral amb les evidències documentals rescatades per Altés. Vegeu Castiñeiras, «El altar románico y su mobiliario litúrgico...», *op. cit.*, p. 48–49.

Hom ha contemplat dues possibilitats: que quedés greument afectat a conseqüència del terratrèmol del dia de la Candelera de 1428, que va fer caure part de les voltes de l'església monàstica, o bé a conseqüència d'un espoli perpetrat en el curs de la guerra civil catalana de 1462–1472.[14] Em sembla més versemblant la segona hipòtesi. Si, com sabem, van sobreviure al sisme tant l'antependi d'or com, almenys en gran part, el mosaic que ocupava l'espai del creuer, també el baldaquí va poder sobreviure. Amb tot, és evident que després del terratrèmol, a més de les obres de restauració arquitectònica,[15] també es va reestructurar el conjunt de l'altar major. Desconeixem l'abast d'aquesta intervenció, però tenim almenys el contracte que va signar Jaume Huguet l'any 1455 per pintar «lo bancal del retaule de Madona Santa Maria del monastir de Ripol», un retaule que havia de ser exempt, ja que calia pintar tant la cara frontal com «lo detrás del dit bancal».[16] S'han conservat dos fragments d'aquestes pintures (MEV), però no sabem gaire més sobre el retaule i tampoc no podem confirmar que aquest allotgés l'antiga imatge en talla de la Mare de Déu sedent, que amb el temps havia assolit una fama notòria.

Ara bé, com dèiem, al cap de pocs anys, pel que sembla el 1462, el mobiliari de l'altar major va patir un espoli dramàtic, comès per Pere de Rocabertí, que comandava les tropes del rei Joan II. Aquest pillatge va comportar necessàriament algun tipus de reparació posterior, ja que, ara sí, es van perdre components tan importants com l'antic antependi d'or i pedres precioses. El saqueig del cenobi va causar una profunda impressió i indignació. Fins i tot un reialista com Joan Margarit i de Pau, el cèlebre bisbe de Girona, es va sentir impel·lit a protestar i va escriure aleshores un tractat titulat *Templum Domini*, en què va fer apologia contra els saqueigs i els abusos que patia massa sovint el patrimoni eclesiàstic. Precisament és en aquesta conjuntura, en què el clergat gironí també havia de fer front a les pressions de Joan II, que el canonge Andreu Alfonsello, vicari general de la diòcesi de

14. Joan Duran-Porta, «Deux baldaquins romans en argent à l'abbaye de Ripoll», *op. cit.*, p. 17.

15. Vegeu Eduard Junyent, «Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 9 (1933), p. 184–225: 200–202.

16. Per a la transcripció del contracte vegeu: Salvador Sanpere i Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, vol. 2, Barcelona, 1906, doc. XII, p. XX–XXII.

Girona, tot explicant els motius del seu bisbe per compondre el tractat esmentat, al·ludeix a l'espoli de l'altar major de Santa Maria de Ripoll.[17] El saquejador, diu Alfonsello, es va endur l'«altar d'or» de Ripoll, que era «molt semblant» a l'altar de la catedral de Girona, junt amb molts altres objectes litúrgics d'argent:

> [...] quoniam capta villa Rivipulli ad tractatum aliquorum secum asportavit altare aureum Beatae Mariae quasi simile huic altari ponderis triginta marcharum auri et fere omnia vasa argenti custodias, calices et cruces.[18]

No menys interessant és un fragment cronogràfic citat per Altés, en què es detalla de la manera següent el que va depredar Rocabertí:

> [...] depredavit aurum, argentum et jocalia monasterii, scilicet altare maius quod erat ex argento ad instar ecclesiae chatedralis Gerendensis, crucem ex auro contextam lapidibus presiosis magni valoris.[19]

Tot i que no s'hi refereixen explícitament, sembla molt probable que l'espoli de l'argent inclogués el de l'antic baldaquí romànic. Si Alfonsello sembla referir-se particularment a la semblança entre els dos antependis d'or, de Ripoll i Girona, aquest altre testimoni parla dels altars «d'argent», de manera que l'analogia podria anar més enllà dels antependis i estendre's al conjunt de l'ornament dels dos altars, incloent-hi els baldaquins.

Els ornaments de l'altar major de la seu gironina constituïen un conjunt monumental i resplendent. L'ara de l'altar, de marbre, era embellida a la cara frontal amb el cèlebre antependi d'or del segle XI, sufragat per la comtessa Ermessenda de Carcassona i per la seva nora, la comtessa Guisla. A més, l'altar era ornat amb tres taules d'argent situades als laterals i a la part posterior, sota de la mensa, i per un fastuós retaule igualment d'argent.

17. Robert B. Tate, *Joan Margarit i Pau, cardenal i bisbe de Girona*, Barcelona, 1976, p. 69–70, n. 43.

18. Jaime Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, t. 12, Madrid, 1850, Apéndice XXV, p. 262–382, especialment p. 268–269.

19. Arxiu Episcopal de Vic, Mensa Episcopal 2061, plex i, *Series Abbatum*, f. 4v. Cito a través de Francesc Xavier Altés i Aguiló, «La institució de la festa de Santa Maria...», *op. cit.*, p. 66, n. 44.

Villanueva va descriure succintament les tres taules que completaven l'ornat de la mensa: «Las tablas laterales y testera son de plata, con varios relieves menos incorrectos que los otros [i. e. els relleus de l'antependi més antic], y que saben al siglo XIV».[20]

Un inventari de 1511 ofereix precisions sobre els conjunts iconogràfics d'aquestes tres taules.[21] La lateral del costat de l'Evangeli tenia a la part central un coronament de la Mare de Déu, la qual cosa suggereix una datació no anterior al segle XIII, i probablement del segle XIV si hem de fer cas de Villanueva. És possible, doncs, que les tres taules fossin obres gòtiques com suggeria l'erudit, tot i que cal mantenir una prudent reserva. Villanueva esmenta una resolució de la reunió capitular de l'1 de juliol de 1320, referida a una suma de 40 carlins, que es destinaran «in opus tabulae argentae quae erit retro altare», interpretant, com altres historiadors fins avui, que es referia a la taula col·locada a la part posterior per sota de la mensa, però dubto si no podria referir-se més aviat al retaule d'argent, situat òbviament a la part posterior i per damunt de la mensa. En tot cas, com admet Villanueva, sí que cal relacionar amb el retaule una àpoca de l'any 1325, de mil sous, «pro solvendo et satisfaciendo magistro Bartholomeo argenterio de operis per eum factis et completis in retrotabulo argenteo altaris maioris».[22]

El retaule primitiu realitzat per Bartomeu, amb un cicle d'escenes de la Passió de Crist, va ser ampliat en etapes posteriors amb altres registres o pisos que en van acréixer l'alçada, realitzats per altres artífexs, culminant amb la darrera aportació confiada a l'orfebre Pere Bernés, que va completar la feina al voltant de 1358.[23] En fi, l'ornat monumental de l'altar es completava amb el fastuós *ciborium* o baldaquí, una estructura de fusta recoberta d'argent, que cobricela l'altar. Tot i que hi ha hagut opinions discrepants, a parer meu és evident que Bartomeu, l'argenter que en els anys 1320 va treballar en el retaule, fou també el responsable d'aquest baldaquí, podem imaginar que ajudat pels membres d'un taller o d'un equip més o menys nombrós. D'aquest imponent conjunt de l'altar, després del saqueig perpe-

20. Villanueva, *op. cit.*, t. 12, p. 181–182.

21. Francesca Español, «El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI–XIV)», *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), p. 221–232: 219–220.

22. A més de Villanueva, vegeu els documents publicats per Fidel Fita i Colomé, *Los Reys de Aragó y la Seu de Girona*, Barcelona, 1873, p. 99–116: 102, 104 i 106.

23. Data d'una àpoca final de tot el que ha treballat per al bisbe Berenguer de Cruïlles.

trat l'any 1809, durant l'ocupació napoleònica, n'han quedat el retaule i el baldaquí, però en van desaparèixer l'antependi del segle XI i les altres taules d'argent situades per sota de la mensa. Per fer-nos una idea de l'aspecte del conjunt, podem recórrer a la coneguda imatge que va publicar l'arquitecte Ferencz Schulz l'any 1869 (a pesar que el dibuix de l'antependi desaparegut, amb la seva morfologia gòtica, és incompatible amb una obra del segle XI)[24] (figures 1, 2 i 3).

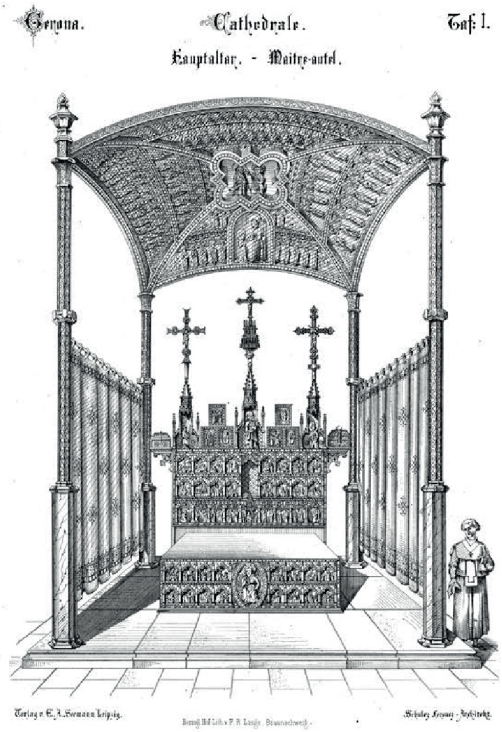


Figura 1. Conjunt de l'altar major de la catedral de Girona. Dibuix de Ferenc Schulz, amb una evocació imaginativa de l'antependi desaparegut. Litografia publicada el 1869.

24. Ferencz Schulz deia que per dibuixar l'antependi s'havia basat en els records dels canonges més ancians. Joan Duran-Porta proposa que en realitat es degué inspirar en una de les taules gòtiques laterals, vegeu Joan Duran-Porta, *L'orfebreria romànica a Catalunya*, vol. 1, *op. cit.*, p. 280, n. 121.



Figura 2. Conjunt de l'altar major de la catedral de Girona. Fotografia de Valentí Fargnoli (entre 1911 i 1936). [Font: INSPAI, Diputació de Girona]

La intenció de construir una nova capçalera de la catedral i la de fabricar un baldaquí d'argent daten, pel que sembla, del mateix moment, de finals del segle XIII. La primera notícia que en tenim és de 1291, moment en què el canonge tresorer Guillem Gaufred, en el seu testament, va llegar 500 lliures que es podien aplicar a la construcció del nou presbiteri de la catedral o alternativament a la fàbrica d'un «ciborium argenteum» per a l'altar major de la seu gironina, un dilema que haurien de resoldre el bisbe i el capítol.[25] Es

25. Villanueva, *op. cit.*, t. 12, 184; Fidel Fita i Colomé, *op. cit.*, p. 101–105.

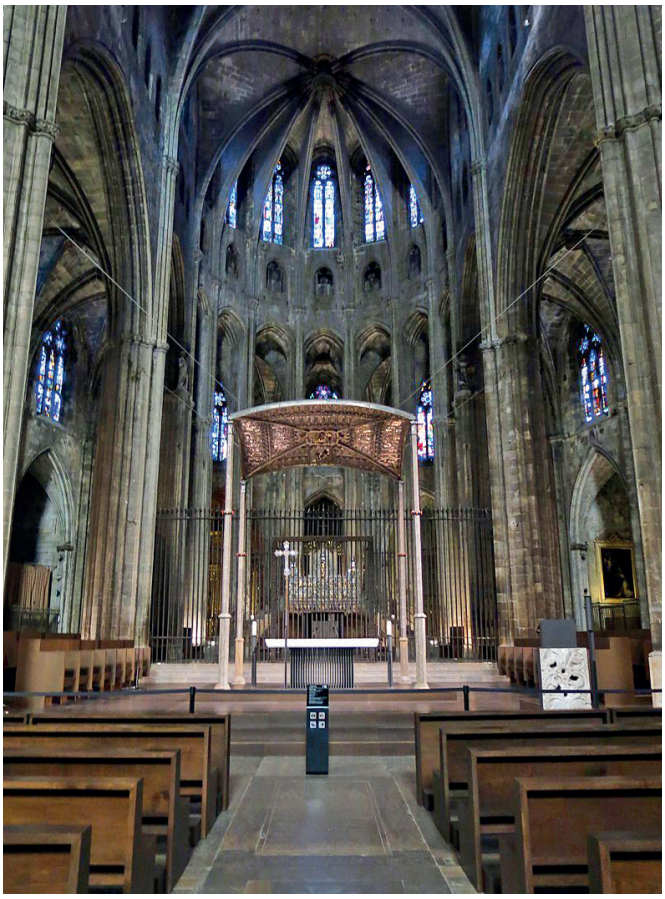


Figura 3. Conjunt de l'altar major de la catedral de Girona. En la instal·lació actual el retaule ha estat desplaçat cap al fons del presbiteri.

va preferir la primera opció, tot i que la construcció del nou presbiteri gòtic no va començar fins a l'any 1312. Per a la fàbrica del baldaquí d'argent es va trobar un altre benefactor, el canonge Arnau Soler, ardiaca de Besalú, que va complir la seva promesa, no sense dificultats, com ho atesta un document de 1323 en què es parla dels seus problemes per finançar el cimbori.[26] En tot cas, el sepulcre del canoge Soler llueix una inscripció on se celebra

26. M. Josepa Arnall i Juan; Josep M. Pons i Guri, *L'escriptura a les terres gironines: segles IX-XVIII*, Girona, 1993, p. 199–200; Francesca Español, «El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI–XIV)», *op. cit.*, p. 221–232.

que va fabricar el baldaquí a compte seu «Hic iacet Arnaldus de Solerio [...] qui etiam suis expensis propriis fecit fieri cimborium seu cohopertam argenteam super altari maiori Ecclesiae Gerundensis.[27]

A mitjan segle XIV el baldaquí i la resta dels ornaments de l'altar major es van traslladar al nou altar major que es va consagrar l'any 1347, situat a la capçalera gòtica, amb la consegüent operació de desmuntatge i muntatge. Com s'ha dit, és possible que en aquest moment es remodelessin els pilars del baldaquí i que això fos sufragat per un altre benefactor, ja que als pilars hi veiem una heràldica que no és la del canonge Soler, sinó potser la del noble Jaspert de Campllong, segons va proposar Marquès (1966). En segles posteriors i fins fa poc, s'han succeït altres restauracions, reparacions o neteges. No cal repassar-les ara totes.[28] Recordem només que, davant d'un estat que amenaçava ruïna, entre 1701 i 1703 s'hi va fer una de les intervencions més importants, que va implicar un desmuntatge i muntatge, peça a peça. Durant la darrera guerra civil, l'any 1937, tant el retaule com el baldaquí van viatjar a París i no van tornar a Girona fins a l'any 1939. La darrera intervenció important es va fer l'any 2015, a càrrec del Ministeri d'Educació, Cultura i Esport. Malgrat totes aquestes vicissituds, el baldaquí ens ha arribat amb un grau d'integritat notable i podem admetre que conserva en l'essencial el seu aspecte estructural original.

El baldaquí de Girona presenta una estructura singular, almenys si la comparem amb les tipologies de baldaquins medievals que s'han conservat fins avui. Com he dit, es tracta d'una estructura de fusta revestida d'argent. Quatre esvelts pilars, de secció hexagonal, sostenen un gran cobricel, que pren la forma d'una volta per aresta molt rebaixada. Un sistema senzill de motllures divideix la superfície de l'intradós: d'una banda, unes motllures diagonals, a manera de «nervis», divideixen la superfície en quatre pannes o plements i conflueixen en una mena de «clau» que presenta un marc quadrilobulat; d'altra banda, unes altres motllures delimiten un quadre concèntric al quadre perimetral. Dins d'aquestes divisions s'organitzen tres registres amb multitud de figures en relleu allotjades dins de tabernacles. El conjunt representa la Glòria, presidida per Crist coronant la Mare de Déu, i

27. Jaume Marquès i Casanovas, «El Mausoleo de Arnaldo de Soler», *Revista de Girona*, 36 (1966), p. 21–27.

28. Enrique Claudio Girbal, «El baldaquino del altar mayor de la catedral», *Revista de Gerona*, 3 (1888), p. 9-68: 68.

habitada pels àngels, els apòstols, una multitud de sants i alguns benaventurats. Com he recordat, també ocupa un lloc prominent la figura del canonge Soler rebuda al cel per sant Pere. Una característica rellevant de l'estructura rau en el fet que l'alçada dels pilars posteriors és inferior a la dels pilars frontals, de manera que el cobricel s'inclina per mostrar millor el conjunt figurat de la cara interior. Tot i que els pilars i les seves bases de pedra han patit alteracions, aquesta inclinació podria ser un tret original de l'estructura.

Ja he recordat les fonts quatrecentistes que observaven la gran similitud entre els altars de Girona i de Ripoll, i he suggerit que aquesta semblança potser anava més enllà dels respectius antependis d'or i s'estenia d'alguna manera a tot el conjunt de l'ornat de l'altar. Sens dubte, els antependis d'or eren d'una esplendor i antiguitat similars. Però hem vist que ambdós altars comportaven també taules d'argent als laterals de la *mensa*. Més difícil és saber si entrarien en la hipotètica equació els retaules, perquè en el cas de Ripoll només tenim ben documentat el bancal huguetià del segle XV.[29] Quant als baldaquins, ambdós eren estructures de fusta recobertes d'argent i tenien un protagonisme visual evident dins del conjunt monumental de l'altar. Però també devien tenir una composició estructural semblant: quatre pilars sostenint un sobrecel pla —Ripoll— o quasi pla —Girona. Fins a quin punt la iconografia també devia ser rellevant no ho podem saber, perquè no tenim cap dada sobre aquest aspecte en el cas de Ripoll. Evidentment no s'hi inclouria el tema del Coronament de la Mare de Déu, que és més tardà i a Catalunya no es detecta abans del segle XIII (l'exemple més antic està pintat en una de les taules laterals procedents de l'altar de Lluçà, conservada al Museu Episcopal de Vic, que s'ha datat d'inicis del segle XIII).

Deixant de banda la qüestió iconogràfica, el que ara m'interessa és posar el focus sobre la singularitat tipològica del baldaquí de Girona, el seu arcaisme, el seu «anacronisme» fins i tot, que exigeixen alguna mena d'explicació. L'aparent singularitat tipològica del baldaquí de Girona no ha deixat de sorprendre els historiadors, sense que, tanmateix, s'hagi fet un esforç seriós per explicar-la i contextualitzar-la. Com és sabut, a Catalunya el model de l'arquitectura gòtica fou assimilat molt tardanament i bàsicament a

29. Cfr. Junyent, «Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll», *op. cit.*, p. 205–207.

partir de les interpretacions prèvies provençals i llenguadocianes, també tardanes respecte a l'evolució de la França septentrional, on s'havia originat el nou paradigma. Podem admetre, doncs, que la construcció del baldaquí de Girona correspon a una fase relativament primitiva del cicle català de l'arquitectura gòtica. Però justifica això, per si sol, l'arcaisme del *ciborium* gironí? Tractant-se d'un conjunt d'inicis del segle XIV, podríem esperar una forma arquitectònica constituïda per quatre pilars sostenint una estructura d'arcs ogivals, volta de creueria i potser gablets i pinacles, amb un desenvolupament decoratiu més o menys prolix i sumptuós, com és el cas, per exemple, dels imponents baldaquins de pedra que protegeixen i magnifiquen el sepulcre de Pere el Gran i el sepulcre de Jaume II i la seva esposa Blanca d'Anjou a l'església del monestir de Santes Creus.[30] No serà debades subratllar que el disseny i la construcció del primer d'aquests dos sepulcres monumentals de Santes Creus fou encarregat l'any 1291 a Bartomeu de Girona, un escultor i arquitecte que no hem de confondre amb l'orfebre homònim que va realitzar el retaule i el baldaquí de la catedral gironina. La historiografia ha atribuït a aquest escultor i arquitecte un paper seminal en la difusió del model gòtic a Catalunya: recordem que, després d'una etapa inicial a Girona, va treballar a Tarragona, on és documentat l'any 1277 com a mestre de la portalada principal de la catedral, i que després, en la darrera dècada del segle XIII, passà a treballar a Santes Creus per al rei Jaume II. No conservem als territoris de la Corona d'Aragó cap baldaquí d'altar amb una estructura comparable a la dels baldaquins sepulcrals de Santes Creus, però potser caldria recordar aquí l'envergadura i la complexitat arquitectònica del retaule-tabernacle de la catedral de Barcelona, el projecte del qual s'esmenta per primer cop a la documentació l'any 1358.[31] La solució «arquitectònica» del baldaquí de Girona no només contrasta amb aquestes possibilitats, sinó també, és clar, amb l'articulació de la nova capçalera gòtica de la mateixa catedral de Girona, que en aquells mateixos anys s'estava edificant sota la direcció del mestre Enric (mort el 1321), i a conti-

30. Vegeu Francesca Español, *El gòtic català*, Manresa, 2002, p. 23–29 i p. 39–47; Jaume Barrachina, «El mestre Bartomeu de Girona», a Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya* [Escultura I: la configuració de l'estil], Barcelona, 2007, p. 53–65.

31. Vegeu Francesca Español, «Tabernacle-Retables in the Kingdom of Aragón», a Justin E. A. Kroesen; Victor M. Schmidt (eds.), *The Altar and its environment, 1150–1400*, Turnhout, 2009, p. 87–108: 94–99.

nuació de Jaume de Faveran, els quals també foren responsables de la construcció de la catedral de Narbona.[32]

En tot cas, el baldaquí de Girona ofereix una solució estructural tan senzilla com curiosa i difícilment homologable al tipus d'un baldaquí-templet d'estructura genuïnament gòtica. No ens estranya en aquest sentit la perplexitat de Pau Piferrer davant d'un conjunt que, per descomptat, no satisfeia les seves expectatives sobre la forma que hauria de tenir un edicle d'estil ogival:

> La primera impresión que causa al observador, es la que esperimentaria si de repente se encontrase delante de un dosel o pabellón oriental, y efectivamente su conjunto tiene algo de bárbaro, cierta inmovilidad, por decirlo así, india que aumenta la ilusión.[33]

I afegia encara, reblant el clau, que davant del baldaquí de Girona «creyérase ver una ligera tienda oriental inchada por las sacudidas del viento, y pronta a romper los débiles cabos que la atan a los pilares».[34]

L'historiador actual no s'ha de resignar a descriure en termes poètics i evocatius la raresa del baldaquí de Girona, sinó que està obligat a justificar-la en termes històrics, una qüestió que sorprenentment ha estat negligida per la historiografia. Victor M. Schmidt ha vist una analogia entre el baldaquí de Girona i la *tettoia* que en el segle XIV cobricelà la *Maestà* de Duccio, i també recorda que, a la mateixa catedral de Siena, un altar secundari, el de Sant'Ansano, on era l'*Anunciació* de Simone Martini i Lippo Vanni, també va tenir una *tettoia*.[35] Aquests presumptes paral·lels toscans són tanmateix quasi coetanis al baldaquí de Girona, i em sembla més viable i més útil

32. Vegeu Pere Freixas Camps, «La catedral de Girona», a Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya* [Arquitectura I: catedrals, monestirs i altres edificis religiosos], Barcelona, 2002, p. 302–324.

33. Pablo Piferrer, *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages, etc…* [vol. 1, Cataluña], Barcelona, 1839, p. 133 [en línia], *Biblioteca Digital Hispánica* (BNE), https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187033&page=1 (consulta: 19 maig 2025).

34. *Ibid*., p. 135.

35. Victor M. Schmidt, «Tavole dipinte: tipologie, destinazione e funzioni (secoli XII–XIV)», a Paolo Piva (ed.), *L'Arte medievale nel contesto 300–1300: funzioni, iconografía, tecniche*, Milà, 2006, p. 205–244: 233.

cercar en l'àmbit català la filiació concreta del baldaquí de Girona. És en aquesta línia, doncs, que proposo de reconèixer en el baldaquí de Ripoll el principal ancestre del baldaquí de Girona. Això, és clar, admetent la hipòtesi que he defensat més amunt: que després de la «restauració» de mitjan segle XII, el baldaquí ripollenc va conservar en l'essencial la forma estructural del baldaquí del bisbe-abat Oliba.

D'altra banda, aquestes dues hipòtesis —sobre la forma del baldaquí ripollenc i sobre la relació entre aquest i el de Girona— ens permeten projectar nova llum sobre la qüestió dels anomenats *baldaquins-plafó*, realitzats amb materials més modestos, una tipologia que es tendeix a considerar pròpia —si no privativa— de l'àmbit català. De retruc, la mera existència dels baldaquins-plafó reforça les hipòtesis que defenso sobre els baldaquins d'argent de Ripoll i de Girona. És un fet ben conegut que les tipologies d'objectes més sofisticades i luxoses, realitzades amb materials nobles, es replicaven en versions més modestes i senzilles, realitzades amb materials més econòmics. Això s'aplica tant als antependis com als retaules o als baldaquins. Així, la tipologia més «clàssica» del baldaquí-templet no només es va materialitzar a Catalunya en un exemplar fastuós i prominent com el que Oliba va fer construir a Cuixà, sinó també en versions molt més modestes, estructures de fusta decorades amb pintura «plana», com el baldaquí de l'església de Sant Cristòfol de Toses, que s'ha datat al voltant de l'any 1200, i que avui es pot veure en un muntatge modern al MNAC; el de l'església de Sant Pere de Sorpe, una mica més tardà, del qual es conserven fragments, o el més complet de l'església de Sant Vicenç d'Estamariu (MNAC), de la segona meitat del segle XIII. De manera similar, els baldaquins-plafó realitzats amb fusta i sovint amb pintura sobre superfícies planes també degueren tenir els seus arquetipus sumptuaris. Segons la meva opinió, es pot explicar la genealogia dels baldaquins-plafó catalans precisament a partir d'exemplars com el baldaquí d'argent de Ripoll, si acceptem que aquest tenia un sobrecel pla (una *tabula* coberta d'argent com diu l'inventari de 1047).

L'adaptació a espais absidials més reduïts degué propiciar la solució que prescindia dels pilars verticals i, en canvi, emprava un sistema de bigues per fixar el plafó: una biga frontal en principi fixada a l'arc triomfal i dues bigues laterals, en sentit perpendicular a la primera, encaixades a la conca absidial. Entre els exemplars conservats recordem el de Ribes de Freser (MEV), que se sol datar al voltant del segon quart del segle XII, i els de Tost (MEV i MNAC) i Sant Serni de Tavèrnoles (MNAC), del segle XIII. En

tots els casos la cara inferior del plafó, orientada cap a l'altar, rep una decoració pictòrica que presenta habitualment el tema de Crist en majestat envoltat pels símbols dels Evangelistes. La biga davantera rebia alhora el seu aparat decoratiu i figuratiu, i també es podia afegir al conjunt una cresteria que rematava la secció central corresponent al cobricel amb altres components iconogràfics, com al conjunt de Tost (si bé en aquest cas la cresteria sembla quelcom més tardana que la biga). Les meves afirmacions anteriors no impliquen cap contradicció amb el fet que la tipologia del sobrecel pla o baldaquí-plafó es combinés amb la tipologia de la biga d'embocadura. Com ha argumentat Castiñeiras,[36] la biga es pot explicar dins de la tradició, tant bizantina com llatina, de les pantalles o estructures arquitravades que separaven el santuari de la nau destinada als laics: el *templon* bizantí, és a dir la forma més antiga de l'iconòstasi, o les variades versions occidentals d'aquestes estructures-diafragma, que reben múltiples denominacions en les diverses tradicions (*cancellum*, *transenna*, *jubé*, *Lettner*, *rood screen*...) i que podien ser més opaques o més obertes —a les obertures s'hi podien fixar cortines o vels per impedir quan convenia la visió del santuari per part dels laics.[37] La biga d'embocadura devia constituir, doncs, la versió més senzilla d'una tipologia que tenia ancestres monumentals com, per exemple, el *fastigium* de Sant Joan del Laterà o la pèrgola de Sant Pere de Roma. Des del punt de vista genètic, afegeixo, podem admetre que el dispositiu compost per la biga d'embocadura i el sobrecel pla fou el resultat d'una compactació, econòmica i modesta —àdhuc modestíssima— de dues tipologies, el baldaquí d'altar i l'estructura de tancament arquitravada, que es presentaven dissociades en origen i a l'escala monumental, per exemple, de les basíliques romanes.

Enfront de la hipòtesi, força generalitzada, segons la qual la taula dels baldaquins-plafó catalans es col·locaria en una posició inclinada, de manera que la cara pintada es pogués contemplar més fàcilment, Castiñeiras opina que la disposició devia ser sempre horitzontal, de manera que els laics

36. Cfr. Manuel Castiñeiras, «El baldaquí de Tost: una obra mestra de la pintura sobre taula», a Manuel Castiñeiras (ed.), *El Cel pintat: el baldaquí de Tost: del 12 juliol al 16 novembre de 2008,* cat. exp., Barcelona, 2008, p. 38–42; Manuel Castiñeiras, «El altar románico y su mobiliario litúrgico...», *op. cit.*, p. 49–56.

37. Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima: vita di una chiesa medievale*, Roma [etc], 2005, p. 80–85.

podien contemplar sobretot la decoració pictòrica de la biga anterior, mentre que era l'oficiant qui devia gaudir de la visió del cobricel pintat, especialment en el moment de la recitació del cànon i de la consagració eucarística.[38] Aquesta disposició plana del cobricel quedaria confirmada gràcies a l'examen dels encaixos de les peces conservades del baldaquí de Tost (MNAC i MEV). Era sempre aquest, el muntatge? El baldaquí de Girona, tal com el coneixem, suggereix la possibilitat que altres baldaquins més antics, qui sap si també el de Ripoll, presentessin un muntatge amb una inclinació similar. Segons la meva opinió, amb les poques evidències que coneixem avui, no podem descartar que les dues opcions haguessin conviscut entre els segles XI i XIV.

Tenim notícies de nombrosos *ciboria* construïts a Catalunya en època romànica i gòtica. Josep Gudiol ja va recollir moltes d'aquestes referències documentals, la major part de les quals no ofereixen indicacions suficients per imaginar de quina tipologia estructural es tractava.[39] Els uns devien tenir una estructura cupulada sobre quatre columnes, i els altres devien respondre a la tipologia del baldaquí-plafó sostingut mitjançant bigues. Especialment interessant des de la nostra perspectiva, car es tracta d'un document tardà i en alguns aspectes força explícit, és el reconeixement de deute d'11 lliures que Dalmau de Fornells, capellà de l'església parroquial de Sant Joan i Sant Pau de la vila de Sant Joan de les Abadesses, va fer el 6 d'octubre de 1308 a favor del mestre Joan, pintor de la vila de Perpinyà, pels tres cimboris que havia de fer per col·locar damunt l'altar major i damunt dels altars dedicats a santa Margarida i sant Gabriel, de la mateixa església.[40]

> Sub tali pacto quod vos pingatis dictos tres simboris cum omni vestra propia missione et expensis de coloribus distemperatis cum oleo de linós et cum omnibus aliis necessariis picture dictorum simborium, et quod faciatis cum vostra propia missione III ymagines sculptas sive embotides in quorum dictorum trium simbo-

38. Castiñeiras, «El baldaquí de Tost...», *op. cit.*, p. 42; Castiñeiras, «El altar románico y su mobiliario litúrgico...», *op. cit.*, p. 59–60.

39. Gudiol i Cunill, *Els Primitius* [vol. 2, La pintura sobre fusta], *op. cit.*, p. 357–363.

40. [Josep Masdeu], «Construcció d'un baldaquí d'altar», *Butlletí del Centre Excursionista de Vich*, VI/21 (1917), p. 137–138; Gudiol i Cunill, *Els primitius* [vol. 1, Els pintors: la pintura mural], *op. cit.*, p. 72–73: ídem., *Els primitius* [vol. 2, La pintura sobre fusta], *op. cit.*, p. 361–363.

> rium, scilicet duos angelos cum tribulo in manu et in quolibet unam imaginem de Sede Majestatis: et quod in simbori altaris beatorum Johannis et Pauli faciatis imagines IIII palmorum in longitudinem et in aliis duobus simboris III palmorum, et quod ponatis folia argenti deaurate ubi necessarium fuerit in dictis imaginibus et simboris prout inter nos et vos est dictum et ubi fuerit necesario.

Tot i que no hi ha cap indicació explícita en aquest sentit, sembla probable que es tractés de plafons-baldaquí subjectats amb bigues, com ja va presumir Gudiol:

> Tals cimboris de fusta es pot suposar que devien ésser uns plafons posats al damunt de l'altar mitjançant dues bigues travesseres, a la manera indicada quan hem parlat dels *laquearia*.

El que queda clar és que en aquests sobrecels s'hi degué combinar el relleu o embotit amb la pintura al tremp i l'aplicació de fulls d'argent daurat, i que s'hi degué representar la *Sede Majestatis* flanquejat per dos àngels. En tot cas, si la suposició de Gudiol, que comparteixo, és correcta, cal admetre que els sobrecels plans encara eren una opció vigent a inicis del segle XIV, la qual cosa ens apropa a la cronologia del baldaquí de la seu de Girona, amb el seu compromís entre volta i plafó pla.

Fins aquí he mirat de presentar una petita constel·lació d'hipòtesis solidàries. Les principals es poden sintetitzar així: 1) El baldaquí de Ripoll, de fusta i argent, fou tant al segle XI com després del segle XII un baldaquí-plafó amb suports verticals (quatre columnes o pilars). 2) La tipologia dels baldaquins-plafó fixats mitjançant bigues horitzontals, que va sobreviure almenys fins a inicis del segle XIV, constitueix una adaptació de models més sumptuosos, com el de Ripoll (que en podria ser el principal arquetipus en l'àmbit català). 3) El baldaquí de Girona, materialment i estructuralment semblant al de Ripoll, és un darrer gran exemple d'aquesta tradició tipològica, però la seva forma de volta per aresta acusadament rebaixada, amb «nervis» que defineixen quatre pannes, suposa una mena de compromís amb les noves pautes de l'arquitectura gòtica.

Del conjunt al fragment i viceversa: els murals romànics d'Era Mare de Diu de Cap d'Aran

Milagros Guardia
Universitat de Barcelona[1]
Institut de Recerca en Cultures Medievals (IRCVM)

Molt gran havia de ser la casa d'un col·leccionista per instal·lar-hi les pintures d'un absis, per petita que fos l'església d'on venien. Les que actualment ocupen els nostres museus es van salvar, en part, de la fragmentació i de la dispersió. I això va ser possible perquè la Junta de Museus de Barcelona va aconseguir adquirir-ne un bon conjunt que va enriquir notablement el museu municipal. Lluís Plandiura, que sempre era al darrere d'aquestes operacions durant els primers decennis del segle XX, només va hostatjar a casa seva alguns fragments, com ara les pintures de l'hemicicle absidal de Sant Pere del Burgal. L'absis de Santa Maria de Mur, que va desvetllar l'operació de compra de les pintures pirinenques, va ser l'únic que va ser comprat sencer i traslladat al Museum of Fine Arts de Boston. Ainaud, en una frase ben explícita del paper de l'industrial en l'operació, deia que les pintures de Mur van entrar a casa d'en Plandiura per la porta i en van sortir per la finestra![2]

Els museus americans, molt interessats en la compra de murals romànics durant les dècades dels anys vint i trenta del segle XX, acostumaven a escollir els fragments més ben conservats d'entre els que els oferien els comerciants. Un cas ben conegut és el de la tria i, finalment, la compra dels que provenien d'una sala del monestir de San Pedro de Arlanza, incorporats

1. Aquest estudi s'emmarca en el projecte de recerca d'Ars Picta: RECTA (*Romanica excerpta picta*) (PID2014-159586NB-100).

2. Recordem que l'altre gran conjunt expatriat durant aquells anys, el de l'església de San Baudelio de Berlanga, es va portar als EUA i va ser venut a trossos. Vegeu: Milagros Guardia, *San Baudelio de Berlanga. Una encrucijada*, Barcelona, 2011, Memòria Artium; 10.

al Metropolitan Museum de Nova York arran de les gestions de Josep Gudiol i Ricard durant l'any 1930.[3]

La xarxa de personatges que intervenien en aquestes operacions, antiquaris i comerciants, partia de les experiències aportades pels *strappistes* de Bèrgam, els autors dels primers arrencaments a Catalunya i a Castella, que consistien a extraure dels murs les pintures —tallades a trossos prèviament, com era requerit pel mateix procediment de l'*strappo*— però seleccionant-ne només els millors. Això havia format part de la política dels petits museus de la Llombardia, que, d'aquesta manera, augmentaven els seus fons amb «obres locals». Podem recordar el retrat pintat del comitent de l'església de Galliano, Eribert d'Intimiano, en origen representat de cos sencer oferint a Déu el model de l'església. L'any 1839 se'n va arrencar només un fragment, el retrat tallat des de la cintura, i degudament emmarcat es va exposar a la Pinacoteca Ambrosiana de Milà. L'any 1988 va ser reintegrat al conjunt conservat *in situ*.

Els col·leccionistes particulars, aquests entusiastes personatges que han interessat i sobre els quals ha treballat amb el rigor i la precisió que el caracteritza Ventura Bassegoda —a qui dediquem aquestes línies—, també apreciaven i adquirien els fragments de pintura mural romànica, justament preparats per a ells, retallats, restaurats i emmarcats, com hem dit. Poc interessava la procedència específica d'allò obtingut, sovint amagada o inventada; encara menys el context i en absolut la seva significació en l'església i en el programa iconogràfic en què s'inseria. Justament són aquests els aspectes que, com a estudiosos de l'art romànic, ens ocupen a nosaltres, però, atès l'estat en què ens han arribat, no és gens fàcil en alguns casos refer el conjunt.

L'arrencament i la venda parcial de pintures murals promogudes per diversos comerciants i amb confessades, i de vegades també inconfessables, intencions van continuar durant la Guerra Civil Espanyola. En són un exemple les de Sant Quirze de Pedret o les de Santa Maria de Terras-

3. Vegeu, pel que fa a les pintures d'Arlanza i el paper de Josep Gudiol en la seva venda als EUA: Immaculada Socias Batet, «Les pintures murals de San Pedro de Arlanza al Museu dels Cloisters de Nova York», a Yolanda Pérez Carrasco (ed.), *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*, Gijón, 2016, p. 157–188; *ibídem*, «La venda de les pintures medievals de la Torre del Tesoro de San Pedro de Arlanza: un negoci?», *Locus Amoenus*, 18 (2020), p. 203–222 [en línia], https://doi.org/10.5565/rev/locus.365 (consulta: 15 abril 2025).

sa.[4] Retrobem els mateixos protagonistes continuant amb les seves activitats un cop acabat el conflicte.

Les pintures de l'església de Santa Maria de Cap d'Aran, conegudes des de 1930, van ser arrencades l'any 1941 arran de les gestions fetes per l'inevitable comerciant Josep Bardolet amb el bisbat de la Seu.[5] Les tasques tècniques van anar a càrrec del restaurador i *strappista* Ramon Gudiol. Amb tot, un cop separades del mur, van haver de romandre dipositades en un magatzem de la Seu d'Urgell mentre van durar les negociacions per arribar a un acord de venda amb el propietari legal, el mateix bisbat de la Seu, que, des de 1940, restava vacant fins al nomenament de Ramon Iglesias Navarro. Bardolet va gestionar la compra, que va tenir lloc finalment el 1947. Ben aviat va comparèixer també un altre personatge vinculat amb aquest tipus d'operacions des de feia anys, Josep Gudiol i Ricart, que mantenia estretes relacions amb alguns estudiosos i museus nord-americans.[6] Justament el 1949 es van iniciar les negociacions amb el Metropolitan Museum i el director James J. Rorimer. En els documents de la venda de les pintures, l'any 1950, consta com a propietari el marxant nord-americà Paul O. Berliz. El que

4. Begoña Cayuela Vellido, *Sant Quirze de Pedret, un paisatge pictòric romànic*, Barcelona, 2022, p. 49–50. Sobre el segon vegeu ara la precisa narració de Guillem Cañameras, *Josep Gudiol Ricart (1904–1985): la fotografia al servei d'una concepció integral de la Història de l'Art*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2022, p. 171–173 [en línia], http://hdl.handle.net/10803/675867 (consulta: 16 abril 2025).

5. Sobre les primeres vicissituds vegeu: Montse Prat, «Operación expolio. La oscura historia del expolio de Tredós», *Públic. Revista Independiente de Catalunya*, 1 (2000), p. 24–33; contingut recollit i comentat a Montserrat Pagès, «Es pintures romàniques de Santa Maria de Cap d'Aran», a Pèir Còts e Casanha (dir.), *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro*, Vielha, 2010, p. 319–335. L'expedient de l'adquisició es conserva a l'Arxiu Diocesà d'Urgell (ADU), expedients governatius. «Enajenación pinturas murales Cap d'Aran», Caixa 111-1, 1947 (no ens han permès la consulta de la documentació d'aquests anys). Vegeu també: Jordi Campillo Quintana, *L'espoli del patrimoni arqueològic i històrico-artístic: l'alt Pirineu català al segle XX*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2006 [en línia], http://hdl.handle.net/10803/2593 (consulta: 19 abril 2025). La figura de Bardolet és analitzada per Meritxell Cano Ció, «Josep Bardolet (1891–1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya», *Ausa*, 27, 175 (2015), p. 163–190.

6. Vull agrair a la conservadora de The Cloisters, Julia Perratore, que m'hagi fet arribar la documentació fotogràfica de tots els fragments de les pintures de Cap d'Aran conservades a les reserves del museu. La documentació del Metropolitan és glosada en detall a Cañameras, *op. cit.*, p. 102–103.

es va adquirir va ser, però, només la part central de les pintures del quart d'esfera de l'absis, és a dir, la imatge de la Mare de Déu i el nen dins de la màndorla. El procés es va repetir dos anys més tard i amb els mateixos protagonistes, i es va completar la compra amb els dos trossos laterals del mateix absis, un d'ells no gaire ben conservat i per això de menor interès, així com restes dels temes ornamentals que corresponen a les finestres (figura 1).

Pocs anys més tard, el 1961, el conjunt adquirit, que fins aleshores s'exposava pla als murs d'una sala del museu, va ser «incorporat» a l'estructura de l'absis de l'església de San Martín de Fuentidueña (Segovia) (figura 2). L'absis va ser transportat fins a Nova York després de llargues negociacions



Figura 1. Fragment de la decoració de l'absis de Santa Maria de Cap d'Aran després de l'arrencament i restauració. Fundació Institut Ametller d'Art Hispànic. Arxiu Mas: Z-3679/1950.



Figura 2. Pintures del quart d'esfera de l'absis de Santa Maria de Cap d'Aran instal·lades a l'estructura de l'absis de San Martín de Fuentidueña. Metropolitan Museum de Nova York. The Cloisters. Foto: The Cloisters.

amb l'Estat franquista, que va accedir finalment a bescanviar-lo per una quantitat de dòlars i els sis fragments de pintures de San Baudelio de Berlanga, que en aquell moment eren part de la col·lecció de The Cloisters.[7]

L'absis de Fuentidueña, però, era més gran que el de Santa Maria de Cap d'Aran, per la qual cosa es va haver d'afegir una faixa de pintura entre els tres fragments en què s'havien tallat, de manera que la percepció resultant és, des d'aleshores, distorsionada, car els grups de figures dels mags i els arcàngels es veuen molt més separats del que estaven originàriament respecte de la màndorla que acull la Mare de Déu amb el nen.

7. L'any 1957 es va aprovar finalment l'operació; vegeu: Juan Antonio Gaya Nuño, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961; en dona detalls i aporta la documentació sobre les gestions, que es van iniciar l'any 1952; vegeu Gonzalo Santonja, *Museo de Niebla. El patrimonio perdido de Castilla y León*, Valladolid, 2004, p. 290–304. Es tracta d'un interessant i grotesc episodi que suscita una discussió sobre la compensació que volien demanar des d'Espanya i, en particular, sobre la mala propaganda que podria generar la venda del patrimoni a la premsa estrangera! Uns anys més tard, el museu de Nova York va poder incorporar, per donació, altres fragments de les pintures de Berlanga; vegeu: Guardia, *San Baudelio de Berlanga…*, *op. cit.*, p. 32–44.

La resta dels trossos pictòrics de la mateixa decoració es va vendre separadament durant aquells anys. Conservem les fotografies que va fer Ramon Gudiol al taller on es van restaurar i que corresponen al total de l'arrencat, excepte el fragment de dimensions més grans, la figura de la *Maiestas Domini*, que potser va ser venuda molt aviat al Dr. Rosales i que va passar, com la resta de la seva col·lecció, al Museu Maricel de Sitges.[8] A partir d'aquest testimoni gràfic s'han pogut identificar els que formen part de la col·lecció particular de la família Tàpies (el colom de l'esperit sant dins un clipeus i la figura de cos sencer de sant Pau);[9] sant Protasi, tallat per la cintura (col·lecció particular de Barcelona) i la magnífica figura de sant Gervasi, conservat quasi de cos sencer, en una col·lecció suïssa[10] (figura 3). A començaments dels anys cinquanta ens consta que Gudiol va viatjar, per tal de gestionar les vendes de diverses peces, a Suïssa i és probable que fos arran d'aquest fet que el col·leccionista A. Wilhelm († 1962) acabés adquirint la figura de sant Gervasi.

Altres fragments encara són en parador desconegut. Amb tot, podem proposar la disposició del programa absidal tot partint del conservat i, naturalment, en relació amb l'estructura original de l'absis —accessible a través de les portes d'un gran retaule— i les mides respectives. En aquest cas no es conserven vestigis de pintures no arrencades ni de l'anomenada capa profunda, és a dir, les restes de policromia i de línies de dibuix que sovint romanen al mur per les particularitats del procediment de l'*strappo*.[11] És per

8. Fundació Institut Amatller, clixés Arxiu Gudiol: núm.: -28145, -28146, -123, -12, -37734, -37735 i Mas: C-99618, C-99928, C-94319, C-99231Z-3677, Z-3678, Z-3679.

9. La meitat superior és totalment restaurada perquè es va arrencar, molt malmesa, de la zona externa de la volta preabsidal, la que sobreeixia del retaule que va tapiar la capçalera. Així, però, coneixem l'orientació original de la *Maiestas*.

10. Hem pogut analitzar la figura de sant Gervasi gràcies a l'amabilitat dels propietaris actuals, que conserven en la seva espectacular col·lecció altres fragments de pintures murals romàniques. Vegeu: Milagros Guardia; Juan Antonio Olañeta Molina, «Dels Pirineus als Alps: sis fragments de pintures murals romàniques catalanes en una col·lecció particular suïssa», *Lambard. Estudis d'art medieval*, 30 (2022), p. 31–54; Juan Antonio Olañeta Molina, «Intentando recomponer el rompecabezas. El disperso conjunto de pintura mural del ábside de San Lorenzo de Isabarre», *Anuario de Estudios Medievales* 54, 2 (2024), p. 1–30 [en línia], https://doi.org/10.3989/aem.2024.54.2.1345 (consulta: 22 abril 2025).

11. Sobre l'església de Cap d'Aran s'han observat dues fases antigues, una del segle XI i l'altra de finals del mateix segle o inicis del XII. Creiem que seria en aquest darrer mo-



Figura 3. Fragment amb la figura de sant Gervasi. Lugano (col·lecció particular). Foto: Juan Antonio Olañeta /Ars Picta.

això que no podem fer ús de les informacions que ens proporcionen aquestes restes quan hi són a l'hora de definir la posició precisa de cadascuna de les fraccions conservades. És la nostra intenció —i esperem que ben aviat— construir un model digital que permeti restituir virtualment les pintures al seu marc originari amb una aproximació el més afinada possible a la policromia original i a la il·luminació, natural i artificial.[12] El conjunt, malgrat les mancances, permet la lectura del seu programa iconogràfic. Es tracta d'una església de dedicació mariana i, com d'altres dins de l'espai pirinenc, dedica el quart d'esfera a la representació de la Mare de Déu. A Cap d'Aran la imatge es completa amb els dos arcàngels Gabriel i Miquel, que la flanquegen, i les figures dels tres savis o mags repartits a banda i banda de la Verge. La *Maiestas Domini*, la iconografia reiterada en el quart d'esfera als santuaris de les esglésies romàniques, es va desplaçar a la volta preabsidal. Només conservem el Crist entronitzat dins una glòria circular i els vestigis de l'abreviatura de S(ANCTUS), que podria correspondre a un dels quatre vivents, el situat al costat inferior a l'esquerra de Crist, o bé a un serafí o querubí. Potser, com es pot contemplar encara a San-

---

ment de reformes, potser en el primer o segon decenni del segle XII, quan el vell absis es va decorar amb les pintures. Vegeu: Josep Sarraté Forja, *El arte románico en el Cap d'Aran*, Lleida, 1974. Sarraté proposava una datació al voltant de 1100 per a la reforma arquitectònica. Vegeu, en particular, Emmanuel Garland, «L'Église romane Sainte-Marie de Cap d'Aran dans l'ancien diocèse de Comminges», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 63 (2003), p. 109–131.

12. Per a la metodologia que hem utilitzat en el cas de les pintures de Sant Quirze de Pedret vegeu: Immaculada Lorés; Milagros Guardia (eds.), *Enhancement of Heritage Experiences. The Middle Ages, Roma*, Vielha [en premsa], i l'accés al model digital *ehem* [en línia], https://ehemproject.eu/ (consulta: 22 abril 2025).

ta Maria de Taüll, a Santa Maria de Vals o als conjunts castellans de Maderuelo i San Miguel de Gormaz, aquests éssers s'ubicaven a banda i banda de Crist, en el mur pla, per sota de l'arrencada de la volta. L'hemicicle absidal, entre les finestres, es va reservar possiblement a l'apostolat, tot i que només hem pogut identificar sant Pere i sant Pau.

Al mateix nivell que l'apostolat, a l'intradós de l'arc que dona pas a l'absis, els sants Gervasi i Protasi, denominats mitjançant les inscripcions: S(AN) C(TV)S GERFASIVS i S(AN)C(TV)S PROTASIVS, s'afrontaven. Dues figures més, que no podem identificar per manca d'atributs o inscripcions, ocupaven l'espai a sobre d'aquells dos, i, finalment, a la clau de l'arc, el colom de l'esperit sant dins d'un clipeus sobrevolava el lloc del sacrifici, l'altar. Retrobarem els dos màrtirs milanesos en conjunts més tardans, com a Sant Pere de Sorpe o a l'església de Santa Coloma d'Andorra, en la mateixa posició. Òbviament, suggereixen l'existència del seu culte, originat en època del bisbe Ambrosi de Milà, als centres pirinencs, tot i que no necessàriament és un argument per deduir relacions directes de dependència respecte de l'art de la Llombardia, com sovint s'ha defensat amb arguments tan febles com aquest.

Els diversos fragments han retrobat, per tant, la seva forma originària de conjunt pictòric desplegat a la zona del santuari, un espai dedicat i reservat als sacerdots i molt prestigiat en un moment i context d'introducció de la reforma gregoriana (figura 4).[13] I, efectivament, a finals del segle XI i en els primers decennis del XII la reforma es va imposant a les diòcesis pirinenques: Roda, la Seu d'Urgell, Girona i Comenge. La Vall d'Aran i les seves esglésies pertanyien a aquesta darrera, que tindrà com a seu l'antiga *Lugdunum Convenarum*, coneguda com a Sant Bertran de Comenge a partir de la dedicació de l'església catedral a la Mare de Déu i a sant Bertran. Bertrand de l'Ysle Jourdain (bisbe entre 1083 i 1123) va ser l'autor de la revitalització de la seva seu després d'un llarg període de decadència i un entusiasta defensor de la reforma de l'Església. Poc després de la seva mort va ser canonitzat.[14]

13. Vegeu els articles continguts a: Michelle Fournié; Daniel Le Blévec; Florian Mazel (dirs.), *La réforme «Grégorienne» dans le Midi (milieu XIe – début XIIIe s.)*, Tolosa de Llenguadoc, 2013 (*Cahiers de Fanjeaux*, 48) i en particular la introducció de Florian Mazel, «Pour une redéfinition de la réforme 'grégorienne'. Éléments d'introduction» amb un estat de la qüestió», p. 9–38.

14. En els llargs anys que va regir la seva diòcesi, Bertran de l'Ysle Jourdain va coincidir amb el predecessor d'Ot d'Urgell i el mateix Ot, amb els grans impulsors de la reforma

Malgrat la manca de documentació i d'estudis referits a aquest personatge, ningú no dubta del seu rellevant paper com a promotor artístic, entre altres obres, de la mateixa catedral.

Justament aquest context és el que ens permet comprendre les pintures de la Vall d'Aran i les seves relacions amb els conjunts propers que es creen arran del mateix ambient i caliu reformista. Podem suggerir que les iniciatives del bisbe Bertran van tenir, possiblement ja al seu moment, un ressò en les esglésies importants de la seva diòcesi. Precisament l'actualització de la fàbrica de Santa Maria de Cap d'Aran ens podria suggerir una forquilla coincident amb el seu govern. Es tractaria, per tant, d'una iniciativa que podríem posar en paral·lel amb les que conclouen amb la decoració pictòrica també de les esglésies de Santa Maria d'Àneu i Sant Pere del Burgal, ambdues de promoció senyorial en època del també reformista Ot a la Seu d'Urgell.[15] Els arguments per establir aquestes relacions i proximitats cronològiques, que en cap cas ultrapassen segurament el segon decenni del segle XII, es confirmen en les semblances formals i iconogràfiques de sempre adduïdes i reiteradament publicades. La proximitat ideològica i la complicitat entre els responsables de les diòcesis esmentades són un factor important, com també ho és l'horitzó romà, que està a la base d'alguns dels models coneguts i utilitzats en l'art pirinenc. No podem, tampoc, deixar de banda un factor físic rellevant sempre en l'àrea pirinenca: les comunicacions, que eren freqüents i per camins i ports ben transitats durant aquests anys, com ara el port de la Bonaigua, que assegurava les fluides comunicacions entre les valls d'Àneu i d'Aran.

I viceversa...

Un cop recompost el conjunt, però, haurem de tornar a fragmentar-lo per poder entendre el procés de la seva creació. Efectivament, i com hauria de

---

a la seu de Roda, Raimon Dalmau, Ponç i Raimon Guillem, el futur sant Ramon de Roda, i durant uns anys amb Bernat Umbert de Girona, immers també en el procés de renovació de l'Església.

15. Suggereix i argumenta la datació de les pintures d'Àneu i Burgal en època d'Ot: Margarida Muñoz Milán, *Les pintures murals romàniques de l'absis de Santa Maria d'Àneu. Debats entorn d'una imatge singular*, treball final de màster, Universitat de Barcelona, 2012.

ser prou conegut, a l'hora de crear una obra, i això va ser així des de l'època hel·lenística fins a la baixa edat mitjana, es partia de models que, en la major part dels casos, eren parcials, això és, es prenien figures o composicions de grups que, degudament recompostos i diversament combinats, generaven obres que eren, sempre, diferents. Aquest procediment de treball és el que provarem d'analitzar tot seguit malgrat que, per qüestions d'espai, haurem de deixar només apuntades algunes hipòtesis o línies de recerca.

Hem de partir de l'elecció del tema central: la Mare de Déu, vestida amb túnica i mantell i amb el cap cobert pel vel o *maphorion* i nimbada, asseguda en un tron decorat amb pedreria i cobert amb un coixí. La Verge es mostra rigorosament frontal i amb els braços caiguts a banda i banda, sense cap contacte amb el fill. El nen tomba lleugerament el cap per mirar a la seva dreta, beneeix amb la mà d'aquest costat i porta el *volumen* plegat en l'altra. Això descrit correspon a la tipologia anomenada, a Bizanci, la verge *nikopoia*, mentre que a Occident és freqüent l'ús de la denominació de *sedes sapientiae* o bé *Maiestas Mariae (vide infra)*.[16] L'elecció d'aquesta imatge per decorar l'absis d'una església de dedicació mariana pot semblar lògica, per bé que no és habitual a Occident fins a la segona meitat del segle XII. Els antecedents, que aquí limitem als que coincideixen en els trets específics i en la ubicació a l'interior de l'absis, i que són anteriors a la segona dècada del segle XII —cronologia aproximada per a les nostres pintures—, tot i no ser molt nombrosos es localitzen, especialment, a les regions orientals de l'Imperi, a Bizanci i a les zones que van rebre els models d'aquella procedència a Occident per raons i circumstàncies diverses. Podem recordar, entre les imatges més antigues que conservem, la representada a la basílica Eufrasiana de Parenzo, o la de l'església xipriota de Panagia Kanakariá a Lythragkomi, ambdues datades al segle VI[17] (figura 5). Potser ja del segle VII és la imatge

16. No entraré en aquestes qüestions terminològiques aquí malgrat el seu indubtable interès. Podem recordar, això sí, les representacions en què la «Maiestas Mariae» és acompanyada, com a la Maiestas Domini, pels símbols dels quatre evangelistes, com a l'absis de la catedral d'Aquileia i, en data més tardana, als antependis pirinencs de Coll i Lluçà.

17. Sobre el mosaic xipriota, l'exemple més antic que, possiblement, repetia un model constantinopolità desaparegut durant la crisi iconoclasta: Marina Sacopoulo, *La Theotokos à la mandorle de Lythrankomi*, París, 1975; Arthur H. S. Megaw; Ernest J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus: its Mosaics and Frescoes*, Washington, 1977, Dumbarton Oaks Studies, XIV.



Figura 4. Proposta de restitució dels fragments pictòrics coneguts de l'església de Santa Maria de Cap d'Aran. Muntatge: M. Guardia.

que, fins a la seva destrucció, decorava l'absis de l'església constantinopolitana dedicada a la *theotokos* (Odalar Dschami), i d'un moment posterior al final del conflicte iconoclasta, la Mare de Déu de Santa Sofia de Constantinoble i la de Santa Sofia de Tessalònica, sempre en l'àmbit bizantí.[18]

D'altra banda, les esglésies de Capadòcia ens ofereixen exemples força abundants dels segles X i XI per confirmar la continuïtat del tema.[19]

A Roma, on el culte a la Mare de Déu es va desenvolupar en un moment molt primerenc, ja l'endemà del concili d'Efes (431), en què es va proclamar el dogma de la Mare de Déu com a *theotokos*, al marge dels mosaics de l'absis de Santa Maria Maggiore, no hi va haver una continuïtat de la representació d'aquesta imatge en les decoracions monumentals, segons hem de deduir de les obres conservades.[20] Només es coneix la Mare de Déu entronitzada entre àngels de l'absis d'època carolíngia de Santa Maria in Domnica.[21] Al migdia d'Itàlia se'n conserven, en canvi, tot partint de models bizan-

18. Podem recordar també les pintures del nínxol de la capella XXVIII del monestir d'Apa Apol·lo a Bawit. Vegeu l'estudi seminal sobre les decoracions absidals més antigues de Christa Belting-Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960; i les reflexions sobre el tema de Beat Brenk, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden, 2010.

19. Remeto a les esglésies o capelles recollides a l'estudi de Catherine Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, París, 1991. És molt notable la freqüència en l'elecció del tema que ens ocupa per a la zona de l'absis: capelles de l'Ermitage i del Grand Pigeonnier, Güllü Dere, 1; Kizil Çukur, Sant Nicetas a Çavusin, Mustafapasa prop d'Urgüp, Hal Dere, 1, Orta Mahalle i capella de la Verge a Avcilar, El Nazar a Göreme, 1, Göreme, 4, 6, 9 i 11a, Hallç Marastir a Ortahisar, Sant Jordi a Ortaköy, Billik a Soganli i la de Santa Maria a Hasan Dagi.

20. És difícil datar la perduda decoració de l'absis de la *basilica suricorum* a Santa Maria in Capua Vetere amb la imatge de la Mare de Déu aïllada al centre de l'absis, tot i que s'ha suggerit una cronologia pròxima a la de Santa Maria Maggiore vegeu: Belting-Ihm, *Die Programme...*, *op. cit.*, p. 177–178.

21. Maria Andaloro, «L'immagine nell abside», a Maria Andaloro; Serena Romano (eds.), *Arte e iconografía a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milà, 2000, p. 93–132, esp. p. 99–100 i 105–106. De datació propera a les nostres pintures podem recordar la imatge de l'oratori de la cripta de San Bonifaci i Alexis de Roma, p. 241–246. Deixem de banda, naturalment aquí, les icones marianes, les representacions del tema fora dels absis, així com les d'altres tipologies marianes. Sobre l'evolució i sentit de les imatges marianes durant l'Edat Mitjana assaja, amb poca fortuna, de fer-ne una síntesi: Daniel Russo, «Les représentations mariales dans l'art. D'Occident du Moyen Âge. Essai sur la formation d'une tradition icono-

tins, alguns exemples a les capelles o esglésies rupestres.[22] La Llombardia, una regió artística on s'ha volgut trobar antecedents immediats per a una bona part dels conjunts pictòrics romànics que un temps es van conèixer com del mestre, o derivats, de Pedret, no ens aporta cap exemple comparable.[23] També a Occident conservem la representació de l'absis de la catedral d'Aquileia (1031), la de l'absis de Notre-Dame la Grande de Poitiers, ja de finals del segle XI, i potser, en unes dates no gaire allunyades, la de les voltes de la col·legiata de Lambach a Àustria.[24]

Malgrat que no pretenem l'exhaustivitat en aquest exercici de cerca d'antecedents, podem concloure que el tipus escollit per al grup central de les pintures d'Aran i Àneu respon al que es va crear en ambient bizantí, potser ja en època justinianea i que va continuar vigent, tot i que els exemples que conservem provenen de centres perifèrics.[25] Alhora hem d'observar el caràcter de model iconogràfic d'Aran/Àneu en l'espai pirinenc, com ho de-

---

graphique», a Dominique Iogna-Prat; Eric Palazzo; Daniel Russo (eds.), *Marie: le culte de la vierge dans la société medievale,* París, 1996, p. 173–293.

22. A l'absis de La Madonna delle Croce de Matera vegeu Franco dell'Aquila; Aldo Messina, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari, 1998, p. 206; són analitzats per Simone Piazza, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (secoli VI–XIII)*, École Française de Rome, 2006, els exemples procedents del Sacro Speco de Subiaco, de mitjan segle XI, p. 119–122; Avella, p. 170–173; Rongolise, del segle X, p. 160–162, i Vignanello, també del segle X, p. 68–70. A l'absis de la cripta de Santa Maria de Poggiardo (Lecce) i a l'església de Sant'Ambrogio a Montecorvino Rovella, on s'acompanyen dels sants Ambròs, Simplicià, Gervasi i Protasi; vegeu: Valentino Pace, «La pittura rupestre in Italia meridionale», Carlo Bertelli (ed.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milà, 1994, p. 403–415.

23. La discussió del tema del «Mestre de Pedret»: Milagros Guardia; Carles Mancho, «Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana», a Milagros Guardia; Carles Mancho (ed.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, 2008, p. 117–159, Ars Picta. Temes, 1; Manuel Castiñeiras, «Il 'Maestro di Pedret' e la pittura lombarda: mito o realtà?», *Arte Lombarda*, 156, 2 (2009), p. 48–66.

24. Els exemples francesos són rellevants però de datació sovint tardana, com ara el cas de Notre-Dame de Montmorillon, Saint Martin de Geneteil o Le Genest-Saint-Isle, que poso en relleu perquè situen el grup dins d'una màndorla a la manera de Notre-Dame de Poitiers; vegeu: Christian Davy, *La peintures murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999. Les pintures de Lambach desenvolupen a l'entorn de la imatge de la Verge amb el nen un ampli cicle dels mags.

25. Són interessants les observacions d'Elena Alfani, «Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente», a Paolo Piva (ed.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI–XIII)*. Milà, 2006, p. 9–30.

mostren els treballs realitzats uns decennis més tard a Santa Maria de Taüll, València d'Àneu, Santa Maria de Vals, Santa Maria de Riquer (al timpà pintat sobre la porta) i Cornellà de Conflent (a l'extraordinari timpà esculpit de l'església). Hi hauríem d'afegir els antependis tardans d'Espinelves, Cardet, Vilaseca, Alòs d'Isil, Coll i Lluçà. I, naturalment, s'han de vincular amb un important culte a Maria que es difon ben aviat en aquestes contrades. Una interessant confirmació és la dedicació a la Mare de Déu de la catedral de Comenge.

A Cap d'Aran, aquesta imatge excepcionalment és envoltada per una màndorla. Aquest esclat de llum, que pren forma circular o ametllada, va esdevenir ben aviat, siguin quins siguin els seus discutits orígens, un element essencial de les teofanies cristianes i de les visions de la divinitat. Des de Grabar es discuteix el sentit de la seva utilització en els rars casos en què rodegen la Mare de Déu amb el nen. El repertori que ell recollia era ben curt, ja que es limitava al mosaic absidal de la Panagia Kanakariá de Xipre i a les pintures de Notre-Dame de Poitiers, de Montmorillon i d'alguns dels conjunts pirinencs, com ara Taüll, Aran, Esterri d'Àneu i el timpà de Cornellà de Conflent (figura 5). Nosaltres hi podem afegir, als Pirineus, els de Valèn-

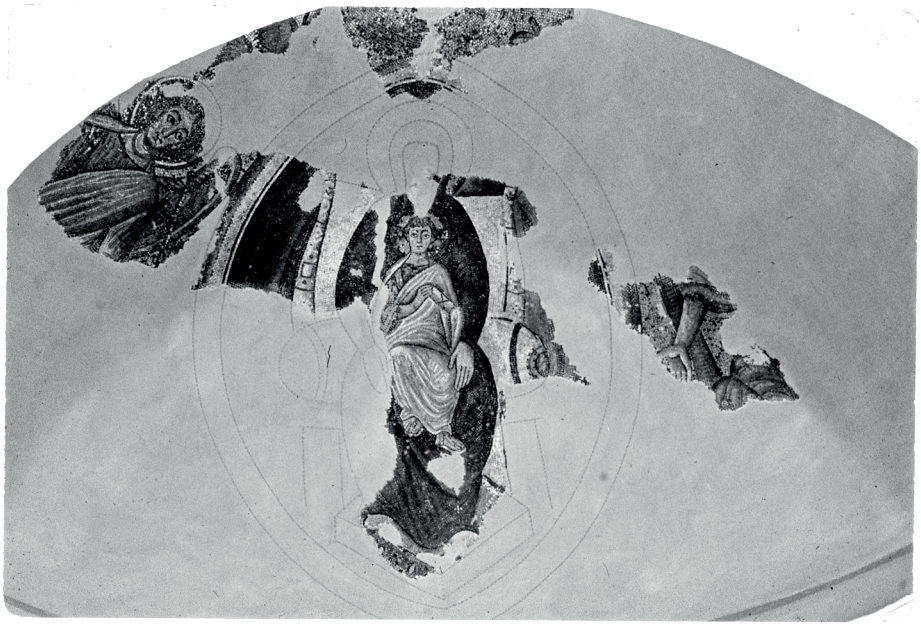


Figura 5. Mosaic absidal de la Panagia Kanakariá a Lythragkomi (Xipre). Foto: Wikimèdia Commons (1973).

cia d'Àneu i Santa Maria de Riquer, i els antependis d'Espinelves, Cardet, Vilaseca i Alòs d'Isil.

A la península italiana hem de destacar la representació a la cripta de San Epifanio de Volturno (segle IX) i els dos exemples provinents de l'absis i la cripta de la catedral d'Aquileia (*ca*. 1031 i segle XII, respectivament), i a la regió del Loira, alguns conjunts tardans.[26] Poc més s'ha afegit, malgrat les reiterades incursions en el tema,[27] respecte del possible significat, que per a Grabar podia ser una manera, poc ortodoxa, de posar èmfasi en el caràcter de Maria com a Mare de Déu, com a *theotokos*, en definitiva, en la doble naturalesa de Crist. La lectura de clar sentit cristològic de la imatge sembla evident. Amb tot, al timpà de Cornellà de Conflent, la màndorla porta una inscripció que posa en relleu el paper de Maria com a intercessora i garant de la salvació:

> Hereus de la vida, veniu a lloar la dama que ens dona la Vida; per ella el món és restaurat (HEREDES. VITE : DOMINAM : LAUDARE : VENITE : +:PER QUAM VITA DATUR: MUNDUS PER EAM REPARATUR).

I, a més, l'evocació litúrgica sembla explícita per la presència dels àngels turiferaris.[28]

Escorten el grup de la Mare de Déu i el nen en la composició que ens ha ocupat fins aquí i, deixant ara de banda la màndorla, personatges molt diversos: sants, donants i, en particular, àngels o arcàngels. Gabriel i Miquel l'acompanyen en obres que daten del segle VI, i probablement les més antigues conservades són la de l'església constantinopolitana d'Odalar

26. André Grabar, «The Virgin in a mandorla of light», a Kurt Weitzmann, *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr*. Princeton, 1955; reeditat a André Grabar (ed.), *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, París, 1968, p. 535–542. Vegeu els exemples francesos esmentats a la nota 24.

27. Vegeu: Sacopoulo, *La Theotokos… op. cit.*; Megaw; Hawkins, *The Church of the Panagia… op. cit*. Naturalment, en el moment de la seva creació era molt punyent el debat dogmàtic en relació amb la natura de Crist que enfrontava Síria i Egipte amb Constantinoble.

28. Marcel Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpinyà, Éditions de la Tramontane, vol. II, 1949, p. 7 ; Robert Favreau, *Corpus des inscriptions de la France Médiévale*, vol. 11 (Pyrénées Orientales), París, 1986, p. 48–49. També la màndorla de la verge al timpà pintat de Santa Maria de Riquer tenia una inscripció, actualment il·legible.

Dschami[29] i la de l'església xipriota ja esmentada. Els dos arcàngels, tot seguint un model que possiblement es remunta a l'època de Justinià, van revestits sovint amb el *loros* imperial i suporten l'esfera amb la creu i el làbarum o estendard —amb crismó o sense— o bé un ceptre acabat en creu. Enfront del nombrós conjunt d'obres on apareixen, només en dos casos porten a la mà un *volumen* tancat amb les inscripcions *peticio* (o *petice*) i *postulatio* o *peticio* i *deprecatio*, respectivament, a les esglésies de San Vincenzo a Galliano (inicis del segle XI) i San Lorenzo fuori le Mura (mitjan segle XI). I justament amb variants, *Peticius* i *Postulacius* és la inscripció que llegim en els *volumina* que sostenen a Cap d'Aran i Santa Maria d'Àneu i que acompanyen les representacions de la *Maiestas Domini* als absis d'El Burgal, Sant Pau d'Esterri de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon i Santa Maria de Vals.[30]

Sembla, per tant, que aquest tema, com succeeix amb la màndorla, s'ha utilitzat en els dos conjunts d'Aran i Àneu en relació amb el grup marià, tot i que en principi seria una iconografia pròpia de la *Maiestas Domini*. Els anomenats a la bibliografia arcàngels advocats o intercessors han generat molt d'interès, malgrat que són pocs els casos que coneixem i la seva interpretació no troba fonaments textuals convincents.[31] La petició, prec, clam, sol·licitud, súplica —entre altres possibles traduccions dels termes *petitio/deprecatio* i postulació— que conté el *volumen* en els casos italians es trasllada

29. Belting-Ihm, *Die Programme*... *op. cit*, taf. XVII, fig. 2 i p. 187.

30. Entre els estudis que, en relació amb un conjunt o un altre, s'hi refereixen, vegeu: M. Jacques Bousquet, «Le thème des Archanges à l'étendard. De la Catalogne à l'Italie et Bysance», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), p. 7–27; Robert Favreau, «L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, 28 (1997), p. 91–110. Alessandra Acconci, «Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori le Mura. Appunti per la Storia della basílica pelagiana nel'XI secolo», a Serena Romano; Julie Enckell Julliard (eds.), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizione e innovazioni artistiche (XI–XII secolo)*, Roma, 2007, p. 85–101; *Ibídem,* «Galliano, Roma. Spunti su assonanze pittoriche e precedenti iconografici», *Arte Lombarda*, 156/2 (2009), p. 33–47; Marcello Angheben, «La Théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique», *Hortus Artium Medievalium,* 20/2 (2014), p. 209–223.

31. Els estudiosos italians tendeixen a considerar que els termes provenen del Salm 118 (119): 169–170: «"Que us arribi el meu clam (*precatio* o *deprecatio*) doneu-me la vida, Jahvè, com vau prometre. Deixeu entrar fins a vós la meva súplica (*postulatio*), tal com vau prometre, allibereu-me", Acconci, 'un perduto affresco'».

als protagonistes de l'acció als exemplars pirinencs. Són els arcàngels els que traslladen a Déu les argumentades peticions de la humanitat com a intercessors i els termes utilitzats poden procedir, justament, del dret romà. Amb tot, i aquesta és la qüestió, es tracta d'una funció poc esmentada en relació amb els arcàngels. En algun cas, l'habitual iconografia bizantina de la intercessió, la deisi, sembla doblar-se amb els arcàngels, que, com Maria i el Baptista, presenten els braços i les mans en paral·lel, avançades en pregaria a Déu.[32] Els diferents usos dels termes llatins esmentats, que trobem sovint utilitzats en textos bíblics, patrístics o exegètics, no han permès, fins ara, una interpretació incontestable en relació amb les funcions i el paper, en aquests casos, dels arcàngels.[33] Maria advocada, una iconografia ben coneguda en l'art altmedieval, en els nostres conjunts és també la mitjancera davant del seu fill, el receptor de les súpliques, i alhora la garantia necessària per a la salvació de la humanitat. Aquest és l'aspecte que aporten, a l'eclesiologia, els teòlegs de la reforma gregoriana. Maria és imatge de l'Església, que és, en definitiva, l'instrument que garanteix la redempció, car la casta sacerdotal és qui oficia i administra els sagraments, renovant, en l'eucaristia, el sacrifici de Crist.

El darrer dels elements que compliquen la filiació i alhora enriqueixen la iconografia d'aquest absis i del seu bessó, el de Santa Maria d'Àneu, és la introducció dels tres savis/mags que presenten les ofrenes a Crist. Les seves reduïdes dimensions, així com la manca de relació amb el grup central —observem que són absents les mirades o els gests que sovint els vinculen— suggereixen un aparent paper secundari o d'atribut, potser afegits per matisar la interpretació del conjunt. No entrarem aquí en una qüestió que ha estat força ben estudiada, com és la constatada i reiterada representació del tema de l'adoració dels mags en l'art romànic pirinenc.[34]

32. Em refereixo a l'església de Taghar a Capadòcia; Guillaume de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, vol. 3, París, 1925, p. 164.

33. Darrerament s'ha suggerit, en relació amb les pintures de Galliano, una interpretació en clau eucarística tot partint de l'oració del *Pater Noster*. Les reiterades peticions que conté el text van ser glossades per diferents exegetes tot utilitzant en els seus comentaris els termes *petitio* i *postulatio*: Angheben, «La théophanie absidale...», *op. cit.*, p. 209–223.

34. Emmanuel Garland, «L'adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25 (1994), p. 99–120. A part de l'estudi clàssic amb el re-

Per tal d'equilibrar la composició, els mags GASPA(R) i BALDASSAR, identificats amb la respectiva inscripció, es disposen al costat esquerre de la Mare de Déu i el nen, mentre que el vell mag MELHIOR s'inclina cerimoniosament avançant des de la dreta. El conjunt, doncs, accentua la visió centrada de la imatge a partir del grup frontal i rígid de Maria i el nen. Es tracta, però, d'una composició gens freqüent en la tradició artística, ja que el més habitual era, des dels primers exemples paleocristians, la representació de perfil de la Verge entronitzada amb el nen, tot rebent i acollint els tres mags disposats en fila i portant les respectives ofrenes. Un bon exemple d'això i ben proper és el timpà esculpit de la portada principal de la catedral de Sant Bertran de Comenge. Només coneixem, com a paral·lels per a la nostra composició, rigorosament centrada, tres *ampullae* de Terra Santa conservades al tresor de Monza, un foli de l'evangeli armeni d'Etchmiadzin (Biblioteca de la Catedral) i dos voris bizantins del British Museum (figura 6), tots ells de procedència oriental i datats al segle VI. I hi hem d'afegir els conjunts pirinencs d'Aran, Àneu, Vals, Taüll i els castellans que en deriven: San Baudelio de Berlanga i la Vera Cruz de Maderuelo.[35]

Segurament no cal recordar que els mags/savis reten homenatge al nen i el reconeixen com a rei, déu i home, car els exegetes ben aviat van interpretar en aquesta clau les respectives ofrenes. Crist, però, també és el més savi entre els savis, no debades porta el *volumen* a la mà esquerra, i els mags/savis també el van reconèixer com a tal. En aquest sentit, la imatge de la Mare de Déu asseguda amb el nen al seu si s'anomena sovint com a *sedes sapientiae*. Favreau ha pogut resseguir l'origen d'un text que dona fe del desenvolupament de la identificació de Crist com la saviesa del Pare, i de Maria com a tron de Salomó i seu de la saviesa. El text, amb lleugeres variants, «in gre-

pertori de textos i imatges sobre el tema: Hugo Kehrer, *Die Heililgen Drei Könige in Literatur und Kunst*, 2 vol., Hildesheim; Nova York, 1976. Vegeu ara: Mathieu Beaud, *Ces Rois mages venus d'Occident. L'Offrande des Mages dans les arts monumentaux de l'espace féodal*, París, 2022.

35. Recordem també exemples més pròxims cronològicament al que ens ocupa, com ara l'arqueta de marfil de l'abadia de Farfa (1080–1120) o, ja a la segona meitat del segle XII, el complex conjunt esculpit i pintat del claustre d'Angers, on Maria i el nen frontals són emmarcats per una màndorla en vuit, mentre que un ampli cicle dels mags es desenvolupa al voltant. Precisament les representacions de la Verge frontal comencen a ser freqüents en els timpans esculpits amb el tema de l'Epifania a partir de la segona meitat del segle XII.



Figura 6. Full d'un díptic d'ivori procedent de Tessàlia, segle VI. The British Museum. Foto: The British Museum.

mio matris, residet sapientia patris / in gremio matris, fulget sapientia patris», acompanya la imatge de Maria i el nen ja a les pintures de l'absis de Notre-Dame la Grande de Poitiers.[36]

A la interpretació cristològica del conjunt de l'absis d'Aran s'hi afegeix, per tant, el doble paper de Maria com a seu de la saviesa i intercessora neces-

36. Robert Favreau, «Origines et succès d'une formule épigraphique. In gremio Matris residet Sapientia Patris», *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska. Sectio D*, XLV, 1992 (5), p. 99–108. Sobre les pintures de Poitiers, vegeu: Lise Hulnet-Dupuy, «Les peintures murales romanes de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 42, 165 (1999), p. 3–38.

sària en l'obra de salvació. Justament la contribució dels teòlegs reformistes a l'eclesiologia volia accentuar el paper de Maria com a imatge de l'Església, la institució en definitiva que té el privilegi d'administrar els sagraments i garantir la possibilitat de salvació a partir de la repetició del sacrifici de Crist en l'eucaristia. I això ens porta a una possible lectura eucarística que hauríem de considerar òbvia en tractar-se de la decoració de l'espai on els sacerdots oficiaven.[37] L'ofrena dels mags, que a Aran, per la seva reduïda dimensió, sembla una escena secundària o que matisa el tema principal —per això no hem parlat en cap moment d'epifania—, ha estat assimilada tradicionalment al ritual de l'entrega processional de les oblacions dels fidels en la part de l'ofertori de la missa.[38] Podem recordar respecte d'això la representació de la processó dels mags a la vora del sumptuós mantell purpuri de l'emperadriu Teodora en el mosaic de San Vitale de Ravenna, en què se la mostra precisament en el moment de l'oferiment de les oblacions a Déu.

Són, en conclusió, algunes línies de lectura i d'estudi que proposo en relació amb un dels més oblidats i alhora primerencs i excel·lents conjunts pictòrics romànics pirinencs.

37. L'absis de Santa Maria d'Àneu ha estat estudiat en clau interpretativa litúrgica a partir de les imatges que completen les del quart d'esfera de l'absis: els profetes i els serafins que entonen el triple sanctus; vegeu: Margarida Muñoz, «Les pintures...», *op. cit*. Més arriscada i poc convincent és, a parer meu, la proposta ja suggerida per Forsyth i Schrader i repetida en diverses publicacions per Marcello Angheben, «La vierge à l'Enfant comme image du prête officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo», *Codex Aquilarensis,* 28 (2012), p. 29–74.

38. José A. Jungman, *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1951, p. 629–707.

Una pintura desconeguda amb la llegenda de Galceran de Pinós

Anna Orriols
Universitat Autònoma de Barcelona

Un baró, un sant i dues donzelles a Nova York

El 23 de maig de 2018 la casa de subhastes Doyle de Nova York venia un fragment de pintura mural traspassat sobre fusta.[1] Es presentava com a *Sant Domènec alliberant un cavaller de la presó*, «a la manera del nord d'Itàlia» i del segle XV.[2]

L'escena, aixoplugada sota un arc, transcorre en un prat florit i a l'horitzó es perfilen tres turonets ondulants, cadascun coronat per un arbre. El que hauria de ser el cel és un irreal fons vermell on es dibuixen motius vegetals amb traços foscos i sinuosos. En primer pla hi ha quatre personatges que dialoguen al costat d'un edifici. Es tracta de dues dones ricament abillades, a l'esquerra, i de dos homes. Un vesteix de militar, amb una espasa penjada al cinturó. L'altre, de mida lleugerament més gran, es caracteritza per la vestimenta clerical, la tonsura i el nimbe, que l'assenyala clarament com un sant. Que l'acció representa un alliberament resulta explícit per la pre-

1. La peça, de 76,2 x 61 cm, sortia amb un valor estimat d'entre 1.000 i 3.000 dòlars i es va vendre per 3.438 (English & Continental Furniture / Old Masters, lot 1). El seu darrer propietari havia estat un refugiat jueu que havia arribat a Nova York després de la Segona Guerra Mundial. Vull fer constar el meu agraïment a Elaine Banks Stainton i Louis Webre, de Doyle, Auctioneers & Appraisers (Nova York) pel seu amable ajut. I, igualment, a Rafael Cornudella, Cèsar Favà i Mireia Mestre per les seves observacions.

2. S'assenyalaven dubtes sobre la cronologia: «The period of this work is unclear. Opinions given by various art historians vary from early 15th century to 20th-century». Vull suposar que qui s'inclinés pel segle XX ho devia fer basant-se en la sospita d'una falsificació.



Figura 1. Alliberament de Galceran de Pinós. Col·lecció particular. © Doyle Auctioneers & Appraisers.

sència d'una cadena trencada, una part de la qual és a terra, al graó que hi ha davant una porta oberta i al costat del grilló, i l'altra encara penja d'una argolla a la paret de l'edifici que, per aquesta circumstància i per la gran finestra reixada que s'obre en un costat, és la presó de la qual el cavaller ha estat alliberat per la figura nimbada. Es tracta, doncs, d'un prodigi hagiogràfic comú a diversos sants que deslliuren presoners. El sant de la pintura, però, no és de cap manera sant Domènec, que vestiria l'hàbit negre dels predicadors, sinó un sant diaca. És fora de tot dubte que l'escena representa l'alliberament de Galceran de Pinós per sant Esteve, episodi de la llegenda coneguda també com el rescat de les cent donzelles, que té com a protagonista un membre del segle XII de la família Pinós i que va tenir una notable difusió textual i plàstica en àmbit català des d'època gòtica. Tot plegat, és clar,



Figura 2. Alliberament de Galceran de Pinós per sant Esteve (detall). Col·lecció particular. © Doyle Auctioneers & Appraisers.

convida a considerar que també l'obra que ens ocupa és catalana i no pas del nord d'Itàlia com se suggeria a la subhasta.

La llegenda de Galceran de Pinós i el rescat de les cent donzelles

La llegenda explica que l'any 1147 el baró Galceran de Pinós, en qualitat d'almirall de l'armada del comte Ramon Berenguer IV, va anar a lluitar contra els sarraïns a Almeria. En una batalla posterior al setge de la ciutat, Galceran i el seu company i vassall Sant-Serní (o Sancerní), senyor del castell del Sull, en terres de la baronia, foren capturats pels musulmans i empresonats. Després de cinc anys de captiveri i a petició del pare de Galceran, Ramon

Berenguer IV s'interessà per la situació del presoner i per quin havia de ser el rescat que calia pagar per la seva llibertat. El rei d'Almeria i de Granada exigia mil doblers d'or, cent draps d'or, cent cavalls blancs, cent vaques bregades i cent donzelles verges. Un cop reunit el rescat, amb gran dificultat i sacrificis per part dels habitants de la baronia, una comitiva el va portar fins a Tarragona, on havien d'esperar el vaixell que vindria de Salou i els duria a terres musulmanes. La nit abans de l'embarcament, però, sant Esteve, en resposta a les contínues pregàries de Galceran, aparegué a la presó d'Almeria i l'alliberà. Al seu torn, sant Genís es manifestava en forma d'àngel i deslliurava el seu company de captiveri. Després d'això, Galceran i Sancerní van ser prodigiosament transportats a Salou i van impedir que salpés el vaixell amb les donzelles i els béns d'un rescat ja innecessari. Retornat als seus dominis, Galceran aniria a l'església de Bagà, dedicada a sant Esteve, per a agrair-li l'alliberament.

Més que sant Esteve, el protagonista del relat és el noble Galceran, de la casa que senyorejava la baronia de Pinós.[3] La llegenda, de la qual coneixem versions escrites a partir de la primera meitat del segle xv, ha estat àmpliament estudiada.[4] Com passa amb tants relats fabulosos, aquest ha barrejat

3. L'estudi històric de referència és el de Joan Serra i Vilaró, *Baronies de Pinós i Mataplana. Investigació als seus arxius*, Barcelona, 1930–1950, que compta amb una edició facsímil de 1989 a càrrec del Centre d'Estudis Baganesos.

4. Martí de Riquer, en el que va ser el seu discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 1944, *La leyenda de Galceran de Pinós y el rescate de las cien doncellas*, Barcelona, 1944, actualitzat temps després a «Galceran de Pinós i el rescat de les cent donzelles», al recull d'estudis de l'autor: *Llegendes històriques catalanes*, Barcelona, 2000, p. 163–243; Francesc A. Miquel [pseudònim d'Eufemià Fort i Cogul], *La llegenda de Galceran de Pinós*, Barcelona, 1972. Eufemià Fort i Cogul, *La llegenda del rescat de Sant Esteve*, Vila-seca – Salou, 1973. Albert Rumbo; Isaac Soca, *L'imaginari popular en la llegenda del rescat de les cent donzelles*, Tarragona, 2002. Joan Papell i Tardiu, «El relat de la llegenda de Galceran de Pinós», *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, 20 (2003), p. 43–54. Montserrat Garriga Pujals; Coral Cuadrada Majó (coord.), *El rescat de les cent donzelles o de sant Esteve. Manuscrit de la genealogia del llinatge Pinós, 1620. Arxiu dels Marquesos de Santa Maria de Barberà*, Vila-seca – Tarragona, 2018, Monografies de Vila-seca, 23. I els diversos treballs de Xavier Pedrals i Costa, entre els quals «El rescat de les cent donzelles», a Josep Ureña i Llitjós; Esther Berenguer i Cuyàs (coord.), *El rescat de les cent donzelles. El tributu de les cien doncelles. O tributo das cen doncelas. Las cantaderas. El tributo de las cien doncellas*, Bagà, 2000. «La llegenda del rescat de les cent donzelles», a *Els usos del patrimoni al Pirineu, 15es Trobades Culturals Pirinenques*, Andorra,

personatges i fets històrics reals (Galceran de Pinós, el comte Ramon Berenguer IV i la conquesta d'Almeria, realment ocorreguda l'any en què se situa l'acció), amb circumstàncies versemblants per l'època (la presa de captius i els rescats que es demanaven per al seu alliberament), amanit tot plegat amb elements tradicionals compartits amb altres històries llegendàries.[5] En aquest cas, el vessant prodigiós s'ha deixat a mans de sants: Esteve, patró de l'església de Bagà i, en un paper secundari, sant Genís, que ho era del castell de Sull (Saldes, Berguedà). Es tracta, d'altra banda, d'un d'aquests casos d'ancorament de la història d'un sant universal a un territori concret, mecanisme comú que integra en el relat hagiogràfic un prodigi local que sovint desemboca en el repertori plàstic i que ofereix interessants exemples arreu i també en el cas català.[6]

Com és habitual, a partir d'un probable origen oral la llegenda quedaria fixada per escrit. Més enllà de la qüestió de quina va ser la primera versió textual i on es va originar, interessa ara assenyalar-ne la notable difusió.[7] És significatiu que els freners de Barcelona, que tenien sant Esteve com a patró, enviessin un delegat a Bagà, l'any 1431, amb la finalitat d'obtenir una còpia autentificada del miracle per tal de poder-lo predicar per la festivitat de la invenció del cos de sant Esteve, que era la festa del gremi. Davant la impossibilitat de trobar el text que narrava el miracle, Pere Tomic, cavaller i cronista que residia a la vila, va exposar davant notari la història, que va ser certificada sota jurament per diverses persones ancianes en el que, remarcà Riquer, va ser una veritable enquesta folklòrica.[8] Existeix

---

2019, p. 75–82; i «L'autoria de la llegenda del rescat de les cent donzelles», *L'Erol*, 151 (2022), p. 31–32.

5. Rumbo i Soca, *L'imaginari popular en la llegenda…*, *op. cit.*; Ureña i Berenguer, *El rescat de les cent donzelles…*, *op. cit.*

6. Recull i valora els exemples catalans més destacats Joan Molina, «La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio», *Analecta Sacra Tarraconesia*, 70 (1997), p. 5–24.

7. L'origen baganès de la llegenda és disputat per Santes Creus: Miquel, *La llegenda de Galceran de Pinós…*, *op. cit.*, p. 18–20; Fort i Cogul, *La llegenda del rescat de Sant Esteve, op. cit.*, p. 21–22, amb arguments com ara que Galceran de Pinós fou enterrat, amb altres membres de la nissaga, a Santes Creus. Sobre la qüestió de l'autoria, Pedrals, «El rescat de les cent donzelles», *op. cit.*

8. El text, conegut per còpies modernes, és a Riquer, *Llegendes històriques catalanes*, *op. cit.*, p. 172–185; Fort i Cogul, *La llegenda del rescat de Sant Esteve…*, *op. cit.*, p. 49–51.

una versió, molt similar, probablement de principis del segle XV i inclosa pel monjo de Santes Creus Bernat Mallol al *Compendium rerum monasterii Sanctarum Crucum*, que afegeix al relat el vincle de Galceran de Pinós amb el monestir cistercenc, on seria enterrat, com també altres membres del seu llinatge.[9] La llegenda, més o menys resumida o amb ocasionals interpolacions, seria inclosa en cròniques històriques de diversos autors posteriors: Gabriel Turell (1476), Pere Miquel Carbonell (1495), Pere-Anton Beuter (1538), Jerónimo Zurita (1562) i Esteban de Salazar (1577). El segle XVII es va difondre extraordinàriament i va ser recollida, entre d'altres, per Jeroni Pujades, Bernat Boades i, ja al segle XVIII, per Narcís Feliu de la Penya.[10] També se'n va fer ressò el romancer castellà.[11] I la llegenda ha perviscut en la cultura popular fins a l'actualitat, tant a Bagà com a Vilaseca, on, per la seva proximitat a un dels escenaris del miracle, la tradició hi és arrelada des d'antic.[12]

Sorprenentment, el mateix Tomic només dedica mitja dotzena de línies al miracle en l'obra que va enllestir el 1438, Joan Iborra (ed.), *Històries e conquestes del Realme d'Aragó e Principat de Catalunya*, Catarroja-Barcelona, 2009, p. 222.

9. La transcriu Papell, «El relat de la llegenda de Galceran de Pinós», *op. cit.*, p. 50–54. Pel que fa als enterraments dels Pinós, una inscripció desapareguda al segle XIX en certificava la pertinença i recordava que Galceran havia estat pres el 1147 i alliberat miraculosament el 1152: vegeu Riquer *Llegendes històriques catalanes*..., *op. cit*., 188–189, n. 12.

10. Fort i Cogul, *La llegenda del rescat de Sant Esteve*..., *op. cit.*, p. 73–140, les repassa i en transcriu algunes. Vegeu també Riquer, *Llegendes històriques catalanes*..., *op. cit*., p. 194–218.

11. Riquer, *Llegendes històriques catalanes, op. cit.*, p. 218–224; Vicenç Beltran, «El mestre de Montesa, les cent donzelles i el rei», *Empelt*, 4 (2021), p. 53–66.

12. A Bagà, a banda de predicar-se cada 3 d'agost, els testimonis de la pervivència del relat són diversos i significatius: el 1505 i el 1601 es fan còpies notarial de l'escriptura de 1431 i a l'església de Sant Esteve es guardaven objectes que s'hi creien relacionats, com ara els suposats sarcòfags de fusta policromada de tres de les donzelles —en realitat, pertanyents a membres de la casa de Pinós— o les preteses argolles de ferro del captiveri que fins a la Guerra Civil van penjar al presbiteri de l'església, una de les quals era un tirador de porta gens antic; vegeu Serra i Vilaró, *Baronies de Pinós i Mataplana*..., *op. cit.*, vol. I, p. 198–199; Fort i Cogul, *La llegenda del rescat de Sant Esteve*..., *op. cit*., p. 33–36. Pel que fa a Vila-seca, Fort i Cogul, *La llegenda del rescat de Sant Esteve*..., *op. cit.*, p. 57-72. Els goigs són igualment testimoni de la pervivència de la història en el vessant devocional. I a totes dues localitats és present en tradicions cíviques culturals (representacions teatrals o, en el cas de Vila-seca, el ball parlat de sant Esteve, documentat des de 1775) i elements patrimonials.

A diferència del que succeeix amb altres llegendes històriques catalanes, aquesta va tenir una significativa dimensió artística de la qual hem conservat testimonis des de finals del segle xiv fins a la segona meitat del xviii, que s'estenen del gòtic al barroc.

Relats visuals

> Y no he visto en Cataluña retablo alguno en altar de San Estéban donde no estuviese pintado este milagro.
>
> Jeroni Pujades, 1568-1635[13]

Per molt que Pujades exagerés, no sembla que haguem de dubtar de la difusió pictòrica de la llegenda, si bé de tots els retaules a què al·ludia el cronista només ens n'han arribat dos. El més antic és el de Sant Esteve de Gualter (la Noguera), que Jaume Serra hauria pintat cap al 1385 i ara es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 3947).[14] El retaule, del qual s'han perdut la predel·la i el guardapols, acompanya la imatge central del protomàrtir amb tres episodis per banda de la seva història. El carrer dret, que en mostra l'enterrament al compartiment cimer, dedica els altres dos a prodigis *post mortem*: la intervenció de sant Esteve en l'alliberament de Galceran de Pinós i la troballa prodigiosa el cos del sant, habitual en els cicles que li són dedicats.

Força anys més tard (1495–1500), al taller barceloní dels Vergós s'elaborava un retaule per a l'altar major de l'església de Sant Esteve de Granollers, conservat en bona part igualment al MNAC (inv. 24147) i obra coral de discutida discriminació de mans.[15] Vuit compartiments eren dedicats al sant,

13. *Crónica Universal del Principado de Cataluña*, t. viii, Barcelona, 1832, cap. xvii, p. 404 (edició pòstuma de la Crònica, escrita a començaments del segle xvii).

14. Francesc Ruiz i Quesada, «Jaume Serra. Retablo de San Esteban», a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos xiv–xv*, cat. exp., Madrid, 1997, p. 118–121. Jaume Sobrequés i Callicó; Cèsar Favà Monllau, «Galceran de Pinós alliberat per sant Esteve. Jaume Serra», a Francesc Fontbona (dir.), *Pintura històrica catalana. Art i memòria*, Barcelona, 2015, p. 46–47.

15. Francesc Ruiz Quesada, «Els Vergós i el retaule de Sant Esteve de Granollers. Un nou apropament a la seva complexitat», a *Entra a l'església gòtica de Granollers*, cat. exp.,



Figura 3. Jaume Serra. L'alliberament de Galceran de Pinós per sant Esteve, del retaule de Sant Esteve de Gualter, *ca*. 1385. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2026.

entre els quals dos que recreen la interessant llegenda de la suplantació d'Esteve acabat de néixer per un nadó diabòlic, i un de relatiu a l'alliberament miraculós, que en aquest cas és doble, perquè inclou també el del company de captiveri de Galceran, Sancerní, deslliurat per sant Genís sota aparença d'àngel (figura 4).[16]

Al costat dels que ara ja són tres testimonis conservats de la recreació visual del miracle, hi hem d'incloure el desaparegut retaule major de l'església de Sant Esteve de Bagà. L'enquesta de 1431 ho diu ben clar: «et sic est depictum dictum prodigium sive miraculum in tabulario (sive *lo retaula*)

Granollers, 1997, p. 74–81. Joaquim Garriga, «L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós», *Lauro. Revista del Museu de Granollers*, 15 (1998), p. 15–35. Joan Yeguas i Gassó, «Un retaule major per a Granollers (1492/1493–1500)», a Gloria Fusté Pérez (coord.), *Retorn a Granollers del retaule gòtic de Sant Esteve*, cat. exp., Granollers, 2019, p. 35–49.

16. Guadaira Macías Prieto, «Alliberament de Galceran de Pinós i el cavaller Sancerní per sant Esteve i sant Genís», a Francecs Fontbona (dir.), *Pintura històrica catalana: art i memòria*, Barcelona, 2015, p. 48–49. Enrico Pusceddu, «Presó i alliberament de Sant Esteve», a *Iconografies de la Justícia en l'art català medieval i modern*, Barcelona, 2022, p. 294–295.



Figura 4. Taller dels Vergós. L'alliberament de Galceran de Pinós per Sant Esteve, del retaule de Sant Esteve de Granollers, *ca*. 1495-1500. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2026.

altaris dicti sancti Stephani de Bagani».[17] Per a aquest retaule l'any 1399 es feren diversos pagaments —d'un total de 400 florins— a un *Arnaldus pictor Sedis Urgellensis*.[18] Si l'episodi de la llegenda de les cent donzelles havia

17. Riquer, *Llegendes històriques catalanes*..., *op. cit.*, p. 184.

18. Serra i Vilaró, *Baronies de Pinós i Mataplana*..., *op. cit.*, vol. III, p. 44–46. Si bé l'any 1385 ja s'havien fet passos per a la realització del retaule, no degueren arribar a port. En canvi, es documenten diversos pagaments a Arnau Pintor per al retaule en el decurs de 1399. Tot i que la historiografia no ha tingut en compte l'aportació de Serra i Vilaró,

aparegut al retaule de Gualter el 1385, encara amb més raó havia de ser al de Bagà, capital dels dominis dels Pinós.

Tant l'afirmació de Jeroni Pujades com els testimonis documentals i artístics ens duen a constatar que la representació de la llegenda degué tenir força recorregut. És versemblant pensar que l'episodi fos inclòs en altres cicles protagonitzats pel sant diaca. De la capella que se li va dedicar el 1365 a l'església de Sant Miquel de Cardona provenen unes pintures murals avui conservades al Museu de Solsona (MDCS 5.1-4) i que no deuen ser gaire posteriors a la data de la fundació. Estructurades a manera de retaule, conformaven un ampli cicle relatiu a sant Esteve, que ens ha arribat incomplet però que permet deduir que comptava amb una desena d'episodis, nombre prou elevat que anima a considerar que hi tingués cabuda el miracle obrat en favor de Galceran de Pinós, sobretot si pensem en la proximitat de Cardona a l'antiga baronia.[19]

Encara es pot especular amb altres possibilitats. Del retaule de Sant Esteve de Palautordera, contractat per Lluís Borrassà el 1423 i lliurat l'any següent, sabem que havia de tenir sis escenes dedicades al sant, «aquelles que pus belles sien segons la sua vida», sense més precisions;[20] el mateix nombre d'episodis que hi ha al retaule de Gualter, de manera que és factible que, com allà, un es dediqués a la llegenda de Galceran de Pinós, que, si la coneixia,

---

podria tractar-se de l'Arnau Pintor documentat a la Seu d'Urgell entre 1357 i 1403; vegeu també Benigne Marquès, «Arnau Pintor, artista de la Seu d'Urgell durant la segona meitat del s. XIV», *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, 1996, p. 261–273; i que s'ha proposat identificar amb el mestre d'Estamariu, vegeu Pere Beseran i Ramon, «El mestre d'Estamariu o el possible Arnau Pintor», *Pintura*, I. *De l'inici a l'italianisme* (L'art gòtic a Catalunya), Barcelona, 2005 p. 315–317. Rosa Alcoy; Pere Beseran, «La pintura gòtica d'Estamariu i el seu mestre trescentista», a *Sant Vicenç d'Estamariu: tresor retrobat*, Lleida, 2013, p. 88–97.

19. Anna Orriols, «Pintura mural (fragments). El Calvari. Sant Esteve», a *Catàleg dels segles V–XV. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, 2023, p. 526–530.

20. Josep Maria Madurell i Marimon, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), docs. 265 i 266, p. 291–293; i X, 1952, doc. 555, p. 135–138. Només se n'hauria conservat el compartiment central, amb el titular entronitzat (Museu Diocesà de Barcelona, inv. 16); Santiago Alcolea i Blanch, «Lluís Borrassà. Sant Esteve», a *Thesaurus. L'Art dels Bisbats de Catalunya 1000–1800. Estudis*, cat. exp., Barcelona, 1985, p. 142–143, fitxa cat. núm. 90. N'atribueix l'autoria a Lluc Borrassà Francesc Ruiz i Quesada, «El taller de Lluís Borrassà i el seu esclau Lluc», *Pintura*, II. *El corrent internacional* (L'art gòtic a Catalunya), Barcelona, 2005, p. 74–79: 76, 79.

sens dubte havia d'interessar a Ramon de Blanes, cavaller al servei de Martí l'Humà, que apareix agenollat als peus del sant i que estigué prop d'un any i mig presoner, després d'haver estat capturat a Aquitània quan es dirigia a Anglaterra en qualitat d'ambaixador.[21] És igualment testimoni d'un altre retaule dedicat al protomàrtir un compartiment central amb la seva imatge (col·lecció Casacuberta Marsans) que s'atribueix a Borrassà, *ca*. 1415–1424, però del qual no sabem res pel que fa als episodis que l'acompanyarien.[22]

L'abril de 1462 Jaume Huguet contractava la pintura del retaule de sant Esteve per a la capella que el gremi de freners tenia a la catedral de Barcelona i que degué quedar enllestit el 1466. Substituït per un retaule barroc el segle XVII, només se'n conserva el compartiment central de la predel·la, amb el Plany sobre el cos de Crist mort (Museu de la Catedral de Barcelona).[23] Es tractava d'un projecte ambiciós, encarregat per un gremi que aplegava també els pintors i, com a tal, el mateix Huguet n'era membre. Al contracte es demanaven tres compartiments per banda de la taula central, més un altre damunt d'aquesta, amb «istòries del dit gloriós mossèn sant Steva o aquelles que dits prohoms e obrers volran e ordonaran».[24] Malauradament, no s'especifiquen, com tampoc es farà en una visita pastoral de 1530 que només indica, segons transcriu Verrié, «in cuius medio est ymago Sancti Stephani cum duodecim apostolis depictis et in lateribus retabulis sunt depicte historie Sancti Stephani prothomartiris».[25] No diu res del compartiment damunt la taula central que demanava el contracte i que elevaria a set les escenes, llevat que

21. Maria Teresa Ferrer i Mallol, «El rapto de un embajador. Las embajadas a Navarra e Inglaterra de Ramon de Blanes en 1396 y la sucesión de Juan I de Aragón», a Eloísa Ramírez Vaquero; Roser Salicrú (coord.), *Cataluña y Navarra en la Baja Edad Media*, Pamplona, 2010, p. 111–137.

22. Nadia Hernández Henche, *La figura emmarcada. Obres de la col·lecció Casacuberta Marsans*, cat. exp., Sitges, 2024, p. 25–31.

23. Frederic-Pau Verrié, «La Pietat. Compartiment de la predel·la del retaule dedicat a sant Esteve», *Jaume Huguet 500 anys*, cat. exp., Barcelona, 1997, p. 166–167.

24. Agraeixo a Rafael Cornudella que em precisés els termes emprats en el contracte, que resta inèdit (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 174/14, Francesc Terrassa, f. 44–46).

25. Al marge del que ara ens ocupa, podem suposar la composició de la taula central amb sant Esteve i els dotze apòstols a partir de les que, a finals del segle XV i potser replicant-la, es devien representar en sengles compartiments dels retaules de Granollers i de Sant Esteve de la Doma (*in situ*), dels anys finals del segle XV; vegeu n. 27.

es tractés d'un habitual Calvari, malgrat que el document no ho faci pensar. En qualsevol cas, mitja dotzena, com al retaule de Gualter, ja eren suficients per incloure-hi el miracle de Galceran de Pinós, i encara més si considerem que el que poc després es faria al taller dels Vergós podia haver-se inspirat en l'huguetià. Però, sobretot, el que pràcticament permet assegurar que s'hi va representar és que, com hem vist, els freners de Barcelona havien enviat un representant a Bagà per obtenir una còpia de la llegenda.

S'ha d'admetre, és clar, que l'existència d'un cicle dedicat al protomàrtir no implica necessàriament que hi hagi el miracle de l'alliberament. Coneixem per fotografies sis episodis d'un retaule trescentista dedicat a sant Esteve, perdut el 1936 i relacionat amb Castellar del Vallès. Cinc es corresponen amb les del retaule de Gualter, mentre que la sisena, que allà era l'alliberament de Galceran, aquí és l'exorcisme de la princesa Eudòxia, que també serà al de Granollers.[26] I, sense moure'ns de les comarques vallesanes, al retaule encara conservat a Sant Esteve de la Doma (la Garriga), tampoc no hi trobem la història del Galceran de Pinós, tret que fos a la predel·la perduda.[27]

Si una cosa és fora de dubte és que la popularitat de la llegenda no va pas decaure després de l'edat mitjana, com hem vist que testimonien les versions escrites. I per això és plausible que, més enllà del segle XV, hi hagués més representacions artístiques que les que ens han arribat. Un cas és la magnífica sèrie d'onze brodats de finals del segle XVI dedicats a la llegenda i dels quals avui només es coneix la localització de tres, repartits entre Nova York i Xile.[28] Els acompanyen inscripcions descriptives en català que, al

26. Rosa Alcoy, «El retaule gòtic de Castellar del Vallès. Sant Esteve i els jueus», *Plaça Vella*, 26 (1989), p. 45–91 i 45–91. Alcoy considera el retaule, que Post havia atribuït a Jaume Serra, anterior al de Gualter, i el situa abans de 1370. Tampoc no es pot descartar que hi hagués una predel·la amb escenes historiades, que no seria excepcional en el taller dels Serra, però no en tenim cap indici.

27. Josep Maurí Serra, «El retaule de la Doma, dedicat a sant Esteve», *Història de la Garriga*, vol. I, Barcelona, 1949, p. 248–267; Jordi Llimargas (coord.), *La Doma. Retaule dels garriguencs*, la Garriga, 2012, p. 82–107. La predel·la va ser serrada el segle XVII per instal·lar-hi un sagrari.

28. Dos són al Metropolitan de Nova York (47.72 i 48.1) i el tercer en una col·lecció particular de Xile; vegeu la nota següent. Va publicar una notícia de cinc dels brodats, arran de la seva subhasta a París el 1906, Joaquim Miret i Sans, «Tapiceríes del segle xvi^{è} ab episodis del captiveri den Galcerán de Pinós en l'any 1147», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 6 (1909–1913), p. 336–338.

costat del contingut iconogràfic, en precisen l'argument i en delaten l'origen.[29] Deu dels brodats es dedicaven a explicar la història de Galceran, des que és nomenat almirall de la flota catalana per Ramon Berenguer IV fins al seu retorn a Bagà per agrair la intervenció de sant Esteve. Un d'ells recreava el doble alliberament de Galceran i de Sancerní i, a més, se n'incloïa un altre amb la lapidació del protomàrtir. A la inversa del que succeïa als retaules gòtics de Gualter i Granollers (i qui sap si en algun altre), on el protagonista era sant Esteve i l'episodi de l'alliberament apareixia com a miracle *post mortem* dins de la narració hagiogràfica, el cicle brodat és un relat eminentment profà que té com a protagonista Galceran de Pinós i on la intervenció miraculosa és un episodi més de la gesta del noble. Tot plegat certifica la pertinença d'aquests brodats —que constitueixen el relat gràfic més ampli de la llegenda— a un context igualment profà.

Retaules barrocs dedicats a sant Esteve i avui perduts també degueren acollir l'escena. El 1651 se n'estava construint un de nou per a la parròquia de Bagà, que substituiria el ja esmentat i que, com aquell, és ben lògic que recordés el prodigi;[30] podria ser també el cas ja esmentat del que substituiria el d'Huguet; i va ser-ho en el de l'església parroquial de Sant Esteve de Vila-seca, cremat el 1936.[31] L'alliberament de Galceran i la lapidació de sant Esteve són justament els temes de les elogiades teles que Francesc Tramulles va pintar (1763–1773) per a la capella de sant Esteve de la catedral de Barcelona, on encara es conserven.[32] Pocs anys abans, el 1749, acompanyant la còpia ja esmentada de la llegenda afegida a la *Genealogia y Descendència dels*

29. Edith Appleton Standen, «Scenes from the story of Galcerán de Pinós», a *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, vol. II, Nova York, 1985, p. 814–820, cat. 152; i una síntesi a Sílvia Carbonell i Basté, «El rescate de las cien doncellas: una serie de bordados murales / The ransom and rescue of the hundred maidens: a series of tapestries», *Datatèxtil*, 5 (2001), p. 36–57.

30. Serra i Vilaró, *Baronies de Pinós i Mataplana…*, *op. cit*, vol. III, p. 45–46; vegeu també la n. 18.

31. Fort i Cogul, *La llegenda del rescat de Sant Esteve…*, *op. cit.*, p. 67.

32. Juntament amb les destinades a la capella de sant Marc de la mateixa catedral, es consideren el punt culminant de l'obra de Tramulles i dels millors exponents de la pintura peninsular setcentista; Joan-Ramon Triadó, *L'època del barroc, s. XVII-XVIII*, Barcelona, 1984, p. 200 i 204; Anna Trepat Céspedes, *L'obra de Manuel i Francesc Tramullas en l'art català del segle XVIII. Estudi i catàleg*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2018, p. 426–430 [en línia], http://hdl.handle.net/10803/667219 (consulta: 5 maig 2015).

de la Casa y Família de Pinós, s'hi havien inclòs un parell de dibuixos a doble pàgina que recreen el recorregut geogràfic de la història.[33] La seva modèstia artística no minva l'originalitat de la seva composició ni els priva de ser un interessant testimoni del valor propagandístic que tenia la llegenda per a la nissaga dels Pinós.

«También me interesan los frescos del siglo xv»[34]

Tornem al principi. El fragment aparegut a Nova York és l'obra d'un pintor que, directament o indirectament, coneix la representació de l'episodi que va pintar Jaume Serra al retaule de Gualter. La resol de manera molt semblant, especialment pel que fa als detalls de la presó i els grillons trencats, però també en la composició general, en la tipologia del paisatge i en la col·locació dels personatges, si bé encara ha reduït de manera més dràstica les cent donzelles, que Serra ja havia limitat a poc més de mitja dotzena i aquí només són dues. És ben sabut que els patrons sorgits del taller dels Serra van perviure en diversos pintors del primer gòtic internacional a la Catalunya central (Pere Vall n'és un exemple). L'alliberament de sant Pere per un àngel del retaule de sant Pere i sant Andreu de Castellfollit de Riubregós (MNAC 15810) testimonia el manteniment de la fórmula emprada per Jaume Serra al de Gualter.

D'altra banda, determinats trets de l'obra que ens ocupa l'acosten més a la il·lustració de manuscrits que no pas a la retaulística, sobretot el fons ja descrit, que recorda solucions emprades en la miniatura italiana i francesa d'ençà del segle XIV i present en obres catalanes dels volts del 1400. Detalls específics ens situen igualment en l'òrbita del gòtic internacional. L'hopalanda que vesteixen les dues donzelles, amb unes mànigues amplíssimes,

33. Alberto Velasco González, «Dos dibuixos de la Veracreu de Bagà al manuscrit de la *Genealogia y Descendència dels de la Casa y Família de Pinós*», a Montserrat Garriga Pujals; Coral Cuadrada Majó (coord.), *El rescat de les cent donzelles o de sant Esteve. Manuscrit…*, *op. cit.*, p. 395–433; 400–403. Els dibuixos es reprodueixen a les p. 446–447.

34. D'una carta del 17 de gener de 1922 de Lluís Plandiura a Attilio Steffanoni donada a conèixer per Cristina Giannini, «"Dalt d'una mula". Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10 (2009), p. 13–33: 21 [en línia], https://raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/392913 (consulta: 5 maig 2025).



Figura 5. D'esquerra a dreta: detalls de l'episodi de les temptacions de sant Antoni al retaule de sant Antoni i santa Margarida, de l'entorn de Lluís Borrassà (MEV 949) (© Museu Episcopal de Vic, arxiu de: The Mad Pixel Factory), i en un compartiment de retaule provinent de Santa Coloma de Montbui (MEV 788) (© Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Enric Gràcia); detall del fragment de Nova York (© Doyle Auctioneers & Appraisers).

característiques de la indumentària femenina de la primera meitat del XV, la trobem, amb un ribetejat molt semblant, en la dona diabòlica que vol temptar sant Antoni en dues versions afins de l'entorn de Borrassà conservades a Vic: el retaule de sant Antoni i santa Margarida de Rubió (MEV 949) i un dels dos compartiments subsistents d'un altre, provinents de Santa Coloma de Montbui (MEV 788).[35] Succeeix el mateix amb els elements vegetals, com les flors formades per un botó central vermellós voltat de pètals blancs arrodonits que també esquitxen el prat d'un parell d'escenes del retaule de Guimerà pintat per Ramon de Mur entre 1402 i 1412 i on també tro-

35. Han estat atribuïdes, respectivament, a Pere Sarreal, que havia entrat com a aprenent al taller de Borrassà el 1423, i a Mateu Ortoneda, que l'hauria elaborat entre 1425 i 1430; vegeu Francesc Ruiz i Quesada, «L'epíleg del taller de Lluís Borrassà: Pere Sarreal, Jaume Cabrera i Mateu Ortoneda», *Pintura*, II. *El corrent internacional...*, *op. cit.*, p. 80–83.

bem les fulles que es projecten del perfil de la copa dels arbres.[36] Aquests indicis situen el fragment del qual tractem al segle XV, tot i que no necessàriament a les primeries, atès que el conservadorisme en el plantejament del tema i la qualitat modesta de l'artífex són indicatius d'un tarannà retardatari i no gaire atent a les novetats pictòriques, de manera que no fa cara d'haver assumit postulats internacionals que no haguessin arrelat del tot al territori.

La relació amb la tradició dels Serra, alguns punts de contacte amb pintura catalana del primer terç del XV i, especialment, la naturalesa de la llegenda conviden a pensar en un autor autòcton i en una obra feta per a algun indret del Principat. La poca pintura mural gòtica conservada dificulta trobar un context artístic per a un fragment del qual desconeixem absolutament la procedència. D'altra banda, tant podria venir dels murs d'una capella dedicada a sant Esteve —com és el cas del mencionat cicle de sant Miquel de Cardona— com d'una residència nobiliària, ja fos d'un oratori o d'una estança d'ús profà, extrem impossible de precisar només a partir de l'escena. Per força havia de ser part d'un cicle més ampli. Si era de tipus religiós i l'accent es posava en sant Esteve, reclamaria la companyia d'altres episodis habituals en la iconografia del protomàrtir; si el protagonisme requeia en Galceran, seria part d'un cicle de caràcter secular que narraria la peripècia en una estança d'àmbit profà d'algun dels seus descendents, com seria el cas, prop de dos segles més tard, de l'esmentada sèrie de brodats. Es suggeridor pensar en una *camera picta* d'una casa noble vinculada als Pinós on es recordés i mostrés una història que prestigiava el llinatge. L'epígraf que encapçala aquest darrer capítol, si bé no té a veure amb la pintura que s'ha presentat aquí, dibuixa un escenari que cal tenir en compte: l'arrencament i la venda de fragments de cicles pictòrics i l'interès d'una nova burgesia empresarial per adquirir-ne i —tancant un cicle patrimonialment pervers— prestigiar el seu estatus integrant-les en una col·lecció privada o decorant les seves residències.[37]

36. Museu Episcopal de Vic, 853, 854, 870, 876–878, 880–884, 888.

37. En l'esmentada carta (vegeu la nota 34), Lluís Plandiura s'interessava per unes pintures murals de temàtica profana que Giuseppe Steffanoni havia arrencat del castell de Roccabianca (Parma), que no va poder comprar i que ara es conserven al Museo del Castello Sforzesco de Milà; vegeu: Giannini, «'Dalt d'una mula' Franco Steffanoni…», *op cit*., p. 21–22.

La col·lecció d'antiguitats de Joan d'Aragó, virrei de Nàpols*

Carme Narváez Cases
Universitat de Barcelona

La historiografia del col·leccionisme d'antiguitats en territori hispànic ha assenyalat tradicionalment la col·lecció de Martín de Gurrea y Aragón, comte de Ribagorça i IV duc de Villahermosa (1525/1526–1581) no només com una de les pioneres, sinó també com una de les més ben fornides del segle XVI per la qualitat i l'interès de les seves peces.[1] Gurrea destacà en vida per ser un home de gran cultura i refinats gustos artístics, passió que compartia amb el cardenal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586), amb qui

* En agraïment a en Ventura, pels seus preciosos ensenyaments i per haver-me permès de gaudir de la seva erudició durant els anys que vaig tenir el privilegi de ser alumna seva a la Universitat Autònoma de Barcelona. Les seves inspiradores classes són, en bona mesura, les responsables de la meva dedicació a l'art modern.

1. José Ramón Mélida y Alinari, *Discursos de medallas y antigüedades, que compuso el muy ilustre Sr. D. Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, conde de Ribagorza sacadas ahora a luz por la Excma. doña María del Carmen Aragón Azlor; con una noticia de la vida y escritos del autor*, Madrid, 1902; Gloria Mora, «La escultura clásica y los estudios sobre la Antigüedad en España en el siglo XVI. Colecciones, tratados y libros de diseños», a Mateo Mancini (coord.), *El coleccionismo de escultura clásica en España, actas del simposio: 21 y 22 de mayo de 2001*, Madrid, 2001, p. 115–141; Agustín Bustamante García, «Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14 (2002), p. 117–135; María del Rosario Aguilar Perdomo, *Jardines en tiempos de los Austrias: de la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*, Madrid, 2022, p. 131 i 421. Però, molt especialment, José Alipio Morejón Ramos, *Nobleza y humanismo: Martín de Gurrea y Aragón: la figura cultural del IV Duque de Villahermosa (1526–1581)*, Saragossa, 2009.

va establir unes amistoses relacions que queden palesades a través de l'ininterromput intercanvi de correspondència que mantingueren els dos personatges entre 1542 i 1581, i dins la qual era freqüent l'al·lusió a obres d'art, tant antigues com contemporànies.

Però pocs dels estudis que s'han ocupat de l'important paper desenvolupat pel duc de Villahermosa en els inicis de la història del col·leccionisme hispànic han remarcat que les peces de les quals partí el magnífic conjunt d'obres antigues que va reunir, i que desencadenaren la seva afició, havien format part prèviament de la col·lecció iniciada pel seu avi patern, Joan d'Aragó i de Jonquers, comte de Ribagorça i I duc de Luna (1457–1528), personatge prou conegut dins la historiografia de l'art català d'època moderna en haver encarregat la seva sepultura a un taller napolità mentre exercia el seu càrrec de virrei a la capital partenopea, i, per tant, en haver estat un dels promotors que propiciaren l'entrada al Principat de models escultòrics del Renaixement italià.[2] El mateix Martín de Gurrea, en parlar d'una de les monedes de la seva col·lecció que havien format part prèviament de la del seu avi, afirmava que «mi aguelo [...] fue grande estimador de estas cosas, mayor de lo que la costumbre en aquel tiempo usaba».[3] Efectivament, si tenim en compte que la major part de les obres que configuraren la col·lecció de Joan d'Aragó eren peces antigues aconseguides durant la seva breu estada a Nàpols (entre 1507 i 1509) com a virrei, podem afirmar que, malgrat la seva modèstia, es tractava d'un conjunt pioner en territori hispànic.[4]

2. Els més complets i prolixos estudis dedicats a la seva figura i, molt especialment, a l'important encàrrec de la seva sepultura, els devem a Joan Yeguas; d'aquest autor vegeu sobretot «Els encàrrecs artístics de Joan d'Aragó», a *Actes del I, II i III Col·loquis sobre Art i Cultura a l'Època del Renaixement a la Corona d'Aragó, Tortosa, 1996–1999*, Tortosa, 2000, p. 325–343; i Joan Yeguas, *La Glòria del marbre a Montserrat: els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernat de Vilamarí i Benet de Tocco*, Barcelona, 2012, p. 25–56.

3. Mélida, *Discursos de medallas...*, *op. cit.*, p. 70.

4. La famosa col·lecció de Ferran d'Aragó, duc de Calàbria (1488–1550), molt heterogènia en el seu contingut (bon exponent de les *wünderkammen* pròpies d'aquesta època), ha estat considerada tradicionalment un precedent a la Península quant a l'aparició de medalles i monedes antigues, però és lleugerament posterior a la que conformà Joan d'Aragó a la seva tornada de Nàpols; vegeu Miguel Morán; Fernando Checa, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, p. 45.

La biografia del noble aragonès queda ben recollida per diverses fonts,[5] escrupolosament condensades per Joan Yeguas en un dels estudis dedicats a la seva figura,[6] i de les quals fem una breu relació per situar el lector. Joan d'Aragó (figura 1) era fill natural d'Alfons d'Aragó (*ca*. 1429–1485), comte de Ribagorça i I duc de Villahermosa, que al seu torn era fill natural del rei Joan II d'Aragó (1458–1479). És aquest vincle directe amb la monarquia el que justifica els diversos alts càrrecs polítics que el noble desenvolupà dins l'administració reial al llarg de la seva vida: lloctinent general de Catalunya (1496–1506), capità general de Catalunya (1503–1506), virrei de Nàpols (1507–1509) i novament lloctinent general de Catalunya (1512–1514), als quals cal afegir el de diputat en cap del braç eclesiàstic de la Generalitat de Catalunya (1512–1514) —que ostentava com a membre que era de l'orde de Sant Joan de Jerusalem des de 1492, i que, per tant, l'habilità com a president de la Diputació del General durant aquest període— i l'honorífic de castellà d'Amposta (1506–1517). Amb la renúncia a la dignitat de diputat en cap del braç militar el 1514, semblà posar fi a la seva carrera política; des d'aleshores i fins al moment de la seva mort (produïda el 1528) només va mantenir el seu càrrec com a membre del braç militar i, per tant, la seva presència a diverses corts. A partir de 1512, el comtat de Ribagorça amb què l'havia distingit el seu avi havia passat a mans del seu fill Alfons Felip (1487–1550).

5. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y quinquajenas escritas por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo, criado de el Príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Cathólicos, y Chronista mayor de las Yndias*, manuscrit del s. XVIII, Biblioteca Nacional de España (BNE d'ara endavant), ms. 12921, fol. 128-129 [en línia], *Biblioteca Digital Hispánica*, https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000233056 (consulta: 20 març 2025); Domenico Antonio Parrino; Michele Luigi Muzio, *Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del Regno di Napoli: dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente: nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città e Regno di Napoli nel corso di due secoli*, Tomo Primo, In Napoli, Nella nuova stampa del Parrino, e del Mutii, 1692, p. 45–49 [en línia], *InternetArchive*, https://archive.org/details/A014154/page/n193/mode/2up (consulta: 21 març 2025); Jaume Nonell i Mas, *La Santa Duquesa: vida y virtudes de la venerable y Excma. Sra. Doña Luisa de Borja y Aragón, Condesa de Ribagorza y Duquesa de Villahermosa*, Madrid, 1892; Francisco Hernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, vol. 3, Madrid, 1901, p. 439–445; *Discursos de medallas…*, *op. cit.*, p. XII–XXIX; Giuseppe Coniglio, *I Vicerè spagnoli di Napoli*, Napoli, 1967, p. 16–18; Yeguas, «Els encàrrecs artístics…», *op. cit.*, p. 325–327; Morejón Ramos, *op. cit.*, p. 34–37; Yeguas, *La Glòria del marbre…*, *op. cit.*, p. 26–36.

6. Yeguas, «Els encàrrecs artístics…», *op. cit.*, p. 325–327.



Figura 1. *Retrat de Joan d'Aragó*, Domenico Antonio Parrino i Michele Luigi Muzio, *Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del Regno di Napoli: dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente, nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città e Regno di Napoli nel corso di due secoli, adornato da una breve relazione della città e Regno di Napoli e co' ritratti de' medesimi vicerè scolpiti in rame [...]*, Tomo Primo, In Napoli, Nella nuova stampa del Parrino, e del Mutii, 1692, [entre p. 44–45].

Com afirmava Yeguas, l'estreta proximitat a l'entorn reial propicià, a més de l'oportunitat d'ostentar aquests destacats càrrecs polítics, una acurada formació intel·lectual efectuada en la proximitat del rei Ferran II d'Aragó (1452–1516) —oncle i pràcticament contemporani seu—,[7] que probablement tingué a veure amb l'afició que mostrà posteriorment envers la cultura de l'antiguitat. És molt possible, tanmateix, que aquesta afició no hagués

7. L'autor documentava la presència de Joan d'Aragó el 1495 entre els membres de la cort dedicats a l'estudi de les arts i les humanitats a partir de la crònica que realitzà l'humanista austríac Hieronymus Münzer (*ca*. 1457–1508) durant el seu viatge per la Península; Yeguas, «Els encàrrecs artístics...», *op. cit.*, p. 328; Yeguas, *La Glòria del marbre...*, *op. cit.*, p. 33.

anat més enllà de l'adquisició d'una distingida pàtina de cultura humanista si el nostre protagonista no hagués fet una estada de dos anys al sud d'Itàlia; el duc de Luna fou nomenat virrei de Nàpols el 4 de juny de 1507 a la mateixa capital —en substitució de Gonzalo Fernández de Córdoba (1453–1515)—, poc temps després d'haver-hi arribat com a acompanyant del rei Ferran.

La cultura antiquària a Nàpols a començaments del segle XVI

Com és prou conegut, la ciutat havia esdevingut un centre artístic de primera categoria al llarg de la segona meitat del segle XV, gràcies en bona mesura a l'impuls que Alfons V d'Aragó «el Magnànim» (1396–1458) havia donat a la cultura humanista, àmpliament difosa gràcies a figures com les dels intel·lectuals Giovanni Pontano (1426–1503) i Jacopo Sannazaro (1457–1530). Aquest impuls va esdevenir tan decisiu per a la implantació del culte al model clàssic i el desenvolupament de les formes del Renaixement florentí, que ha generat tradicionalment la sensació que el gruix de la promoció artística i del fenomen del col·leccionisme certificables en aquest territori i en aquests anys van mostrar-se majoritàriament en l'entorn reial, de manera que es va configurar un prejudici historiogràfic —en aquests mateixos termes el qualificava De Divitiis[8]— que ha relegat injustament l'aristocràcia local a una participació marginal en aquest àmbit. Per contra, durant el domini aragonès, els representants d'algunes famílies (la major part implicades en el govern local napolità) van palesar un ampli coneixement de les noves formes renaixentistes, un refinat gust artístic i una admiració envers l'art clàssic que es visualitzen en l'aparició d'incipients col·leccions d'antiguitats, entre les quals els especialistes destaquen les de les famílies Carafa i Suardi.[9]

Quan Joan d'Aragó arribà a Nàpols hi havia instaurada ja a la ciutat una sòlida cultura antiquària que es nodria principalment de les nombroses troballes arqueològiques que es produïen a la zona dels Campi Flegrei, la vasta extensió de naturalesa volcànica situada al nord-oest de Nàpols, les abundoses aigües hidrotermals de la qual havien fet de l'indret un lloc atractiu ja

8. Bianca De Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venècia, 2007, p. 9.

9. Vegeu Italo M. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Nàpols, 2003, p. 21; també De Divitiis, *op. cit.*, p. 9–16.

al segle VIII a. C., moment en què es documenta una primera colònia grega, seguida en els segles immediatament posteriors per destacats assentaments d'època romana que tenien com a centre Pozzuoli (l'antiga *Puteoli*). La importància històrica que assolí l'àrea en època imperial i la rellevància de les seves construccions expliquen les nombroses i notòries descobertes escultòriques, epigramàtiques i numismàtiques documentades des de mitjans del segle XV, que feren de l'emplaçament un lloc de pelegrinatge per als estudiosos i admiradors del món antic —un interès que perdurà fins ben entrat el segle XIX.[10] D'aquesta zona provenien la major part de les peces que començaren a integrar les primeres col·leccions d'alguns membres de la noblesa i l'oligarquia locals, la més nombrosa i excepcional de les quals va ser la que atresorà Diomede Carafa (1407–1487), I comte de Maddaloni, que reuní al seu palau napolità un fabulós conjunt escultòric mostrat en la seva major part al pati de la propietat.[11]

Proveït de la prèvia formació intel·lectual de caràcter humanista adquirida a la cort de Ferran II, Joan d'Aragó entrava en contacte directe a la seva arribada a Nàpols amb aquest culte ambient antiquari i amb els seus fruits materials. Molt probablement, a més, aquests interessos es veieren afavorits per l'estret contacte que mantingué amb els integrants del seu consell, membres tots ells de la noblesa feudal filoaragonesa, que exercirien també

10. Salvatore Di Liello, «Tra l'artificio e il mirabile: le antichità flegree in età moderna», a Aldo Aveta; Bianca Gioia Marino; Raffaele Amore (eds.), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, Nàpols, 2017, p. 135–139; Roberto Parisi, «Pozzuoli e il viaggio nell'antico. Guidistica e iconografía della città in una "regione abbruciata"», a Eliana Carrara; Monica Visioli (eds.), *Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo: arte, letteratura, topografía*, Alessandria, 2020, p. 213–244. L'humanista napolità Jacopo Sannazzaro, bon coneixedor de l'àrea arqueològica i un dels primers col·leccionistes partenopeus d'epigrames antics, actuà sovint com a guia de visitants il·lustres de la cort aragonesa: el desembre de 1489, per exemple, va ser l'encarregat d'acompanyar l'ambaixador francès Guillaume de Poitiers i l'arquitecte fra Giovanni Giocondo, que anaven a la recerca d'antiguitats; vegeu Nicolas Moucheront, «Viaggio in Italia di un ambasciatore francese nel 1489. Guillaume de Poitiers e Fra Giocondo a Napoli», a Gemma Belli; Francesca Cappano; Maria Ines Pascariello (eds.), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Florència, 2018, p. 2.425–2.432 [actes del VIII Congrés AISU, Nàpols, 7-9 de setembre de 2017]; també a Iasiello, *op.cit.*, p. 24–26.

11. Sobre la col·lecció de Carafa i la seva disposició al seu palau vegeu: De Divitiis, *op. cit.*, p. 43–135.

un paper fonamental en l'extensió del gust antiquari i de la comitència artística a la ciutat: Andrea Carafa, comte de Santa Severina († 1526), Ettore Pignatelli, I duc de Monteleone (1465–1535), i Giovanni Battista Spinelli, I comte de Cariati (*ca*.1452–1522).[12] Els interessos antiquaris despertats en el virrei a partir de la seva arribada a Nàpols vindrien refermats per la informació aportada recentment per Danila Jacazzi, que afirma que Joan d'Aragó havia encarregat al cavaller Pedro de Paz —un dels contendents a la batalla dels aragonesos contra els francesos el 1504— que inspeccionés una gruta situada al Monte Barbaro (a la rodalia de Pozzuoli), on havien estat descobertes escultures i medalles antigues.[13]

Els orígens napolitans de la col·lecció i el seu emplaçament a Pedrola

Les fonts històriques que ens permeten, d'una banda, constatar els orígens napolitans de la petita col·lecció de Joan d'Aragó i, de l'altra, reconstruir-ne el contingut són el *Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas*, elaborat pel seu net Martín de Gurrea,[14] i la *Relación de las antigüedades que poseía D. Gaspar Galcerán Gurrea de Pinos*, redactada pel seu rebesnet.[15]

12. Hernández de Bethencourt, *op. cit.*, p. 442; Benedetto Croce, *Storia del regno di Napoli*, Bari, 1953 [1925], p. 124; Coniglio, *op. cit.*, p. 16.

13. Danila Jacazzi, «Cultura antiquaria e collezionismo nella Napoli vicereale», a Laura García Sánchez (ed.), *Reali spagnoli a Napoli: fra arte e architettura (1598–1713)*, Nàpols, 2024, p. 135–179.

14. L'original no s'ha conservat, però sí la còpia que manà realitzar Gaspar Galceran de Pinós i Castro, I comte de Guimerà (1584–1638) i net de Martín de Gurrea, conservada a la BNE, ms. 7534, f. 1–64 [en línia], *Biblioteca Digital Hispánica*, https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015516&page=1 (consulta: 20 març 2025). A partir d'aquesta versió, José Ramon Mélida va fer una edició crítica titulada *Discursos de Medallas y Antigüedades por D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza*, publicada el 1903, en la qual, a banda d'alterar l'ordre dels textos, va ometre algunes dades. Bona part de les informacions relatives tant a la col·lecció inicial de Joan d'Aragó com a l'enriquiment posterior fet pel seu net van ser analitzades per Morejón Ramos, *op. cit*.

15. BNE, ms. 6428. Ni el testament de Joan d'Aragó ni l'inventari de béns realitzat després de la seva mort inclouen cap referència a la seva col·lecció escultòrica i numismàtica (sí, en canvi, a la d'armes i armadures). Tots dos es conserven en còpia manuscrita a BNE, ms. 10160, *Testamento y codicilos de D. Juan de Aragón, Duque de Luna y Conde de Ribagorza* (fol. 130–142v), i *Inventario de ropas y utensilios*, f. 143–155 [en línia], *Biblioteca*

Tots dos havien engrandit considerablement la col·lecció inicial, que el I duc de Luna conservava a la casa que s'havia fet construir als afores de la localitat de Pedrola —senyoriu amb què havia entrat en possessió per via matrimonial—,[16] a la província de Saragossa, en un emplaçament anomenat Bonavía, on, un cop el noble va donar per finalitzada la seva vida política activa, fixà la seva residència principal.[17] Va ser dins d'aquesta modesta propietat rural (de la qual no ha sobreviscut cap evidència material, i que no ha de ser confosa amb el palau que més tard es faria erigir el seu net dins la població de Pedrola) on va fer construir una cambra en la qual va col·locar les obres que havia portat d'Itàlia i que, per tant, tal com havia interpretat Yeguas, devia actuar com a gabinet de curiositats.[18] És, per tant, a Joan d'Aragó a qui cal atribuir la voluntat de generar un espai dedicat a la contemplació de la seva col·lecció artística, i no al seu net Martín de Gurrea, com han donat a entendre alguns autors. El comte de Guimerà la descrivia anys després com una sala gran amb fornícules disposades per sobre del fris, on hi havia col·locades algunes de les escultures,[19] però entra dins del possible que aquesta estructuració de fornícules fos realitzada amb posterioritat a la mort de Joan d'Aragó.

Martín de Gurrea i Gaspar Galceran de Gurrea consideraven fonamentadament que la peça més destacada del conjunt d'obres que el duc de Luna portà d'Itàlia era una figura de Venus que havia estat localitzada d'una manera completament fortuïta, durant les tasques de fortificació (supervisades directament pel virrei) de l'emplaçament marítim de Gaeta, a pocs quilòmetres de Nàpols. Es tractava d'un conjunt escultòric on apareixia la figura de la divinitat acompanyada d'un dofí —en al·lusió, òbviament, a la gènesi marina de la deessa— muntat per un Cupido, al pedestal del qual figurava una inscripció en grec.[20] Com pràcticament tota la resta de la col·lec-

---

Digital Hispánica, https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060513&page=1 (consulta: 21 març 2025). Joan Yeguas en va dur a terme la transcripció completa a *La Glòria del marbre…*, *op. cit.*, p. 89–114.

16. Havia contret matrimoni el 1479 amb María López de Gurrea († 1492).

17. Morejón Ramos, *op. cit.*, p. 286–287.

18. Yeguas, *La Glòria del marbre…*, *op. cit.*, p. 36.

19. Morejón Ramos, *op. cit.*, p. 289.

20. Mélida, *Discursos de medallas…*, *op. cit.*, p. 119–120:

«Hallóse esta figura en Gaeta fortificando aquella fuerça D. Juan de Aragon, Duque de Luna y Conde de Riuagorça, mi abuelo, siendo Virey de Nápoles y la traxo á su casa.»

ció, la peça es troba en parador desconegut; ha estat freqüentment confosa amb una altra escultura femenina, ara conservada al Museo de Zaragoza, que ni mostra rastres de cap inscripció a la base, ni (més important) les evidències materials de la presència anterior del dofí i el Cupido.[21] La descripció realitzada per Martín de Gurrea permet classificar-la tipològicament —tal com va indicar al seu moment Mora—[22] en el model d'«Afrodita tipus Medici», que identifica l'original d'època hel·lenística datat a finals del segle II a. C. que es conserva a la Galleria degli Uffizi, coneguda com a *Venus Medici* i al peu de la qual també s'insereix una inscripció grega. D'aquest model se n'han conservat altres variants datades en èpoques immediatament posteriors, com la de la Galleria Borghese (*Afrodita del tipus Medici amb Eros cavalcant un dofí*), la del Musée du Louvre (*Venus capitolina*), la del Museo del Prado (*Venus del dofí*), la del Paul Getty Museum (*Venus Mazzarino*) o la del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (*Venus del mitreo*, figura 2). L'escultura trobada per Joan d'Aragó a Gaeta no tenia cap,[23] tenia una mà recolzada sobre el cap del dofí i s'acompanyava d'alguna peça de tela, atès que Gurrea descriu «paños de lino»[24] (element present només a les figures del Paul Getty i de Mérida), que servia perquè la divinitat cobrís púdicament el seu pubis.

Una altra de les escultures antigues present a la col·lecció original de Joan d'Aragó —descrita en aquest cas pel comte de Guimerà— i també malauradament perduda era la de la figura elaborada amb pedra d'una euga parint un poltre de dos caps, una autèntica raresa iconogràfica de la qual el rebesnet del virrei desconeixia l'origen: no sabia si havia estat trobada mentre es duien a terme les obres de construcció del nou palau que Joan d'Aragó havia començat a construir a Saragossa, o a la residència familiar de Pedro-

21. Inventari núm. 07637. Tal com indica el catàleg del museu, es tracta molt probablement d'una peça adquirida a Itàlia pel duc de Villahermosa.

22. Gloria Mora, «Original, copia, recreación. Valoración de la escultura clásica en las colecciones españolas del siglo XVI: el duque de Villahermosa y sus estatuas "griegas"», a Montserrat Claveria Nadal (ed.), *Antiguo o moderno: encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente: actas del Simposium internacional celebrado en el Campus de la Universitat Autònoma de Barcelona el 25 y 26 de mayo de 2011]*, Bellaterra, 2013, p. 49–60.

23. Restituït pel seu net cap a mitjans del segle XVI; Morejón Ramos, *op. cit.*, p. 387.

24. Mélida, *Discursos de medallas*..., *op. cit.*, p. 120.

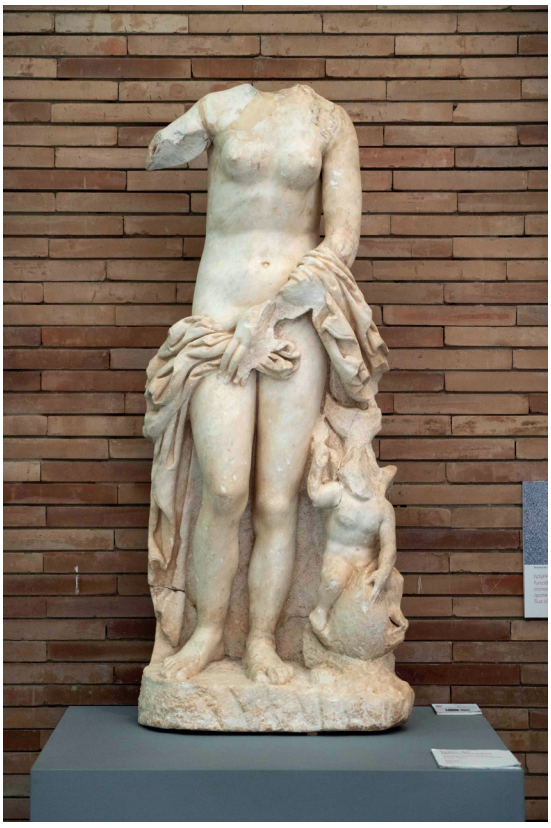


Figura 2. Taller romà, *Venus del mitreu*, s. II d. C., Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Archivo MNAR/Lorenzo Plana Torres.

la, «o si la enbió de Nápoles».[25] Tant l'originalitat del tema com el tractament naturalista de la peça —Guimerà especificava que «el color de la yegua es natural de la piedra, con unas listas blancas a trechos»— ens porten a deduir que es tractava d'una obra hel·lenística i que, per tant, era una de les que va tenir oportunitat d'aconseguir durant la seva estada napolitana.

En el conjunt d'aquesta petita recopilació de peces antigues iniciada pel I duc de Luna també hi eren presents alguns exemplars numismàtics, el més valuós dels quals sembla haver estat una moneda encunyada a Crotona en el segle VI a. C., l'origen i cronologia de la qual poden ser identificats a

25. Morejón Ramos, *op. cit.*, p. 397–398.

través de les inscripcions i de la imatge d'un trípode en el revers —que al·ludeix a l'oracle de Delfos i que esdevingué un dels símbols de la ciutat. Martín de Gurrea deixava constància de l'excepcionalitat de la peça, que fou sotmesa a la valoració d'Antoni Agustín, amb qui el duc va mantenir molt bona relació:

> Halléla entre las monedas del duque Don Juan de Luna [...]; deuióla de hauer en la presidencia del reyno de Nápoles, del mismo Cotron [sic], pues en ella fué vatida: es rara moneda, á lo menos yo no he uisto otra, y Antonio Augustin [sic], obispo de Lérida, tan docto ynquiridor de cosas antiguas, me refirió no hauer uisto sino sola vna.[26]

L'interès de Joan d'Aragó per la numismàtica i el desig d'emular el que havien fet altres napolitans il·lustres (començant pel mateix rei Alfons i continuant per membres de la noblesa, com Diomede Carafa, o de la intel·lectualitat, com Giovanni Pontano) s'evidenciaren, a més, en la voluntat de fer-se gravar una medalla de bronze amb la seva efígie (figura 3), que coneixem en aquest cas gràcies a la fotografia que il·lustrava l'edició crítica del *Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas* del 1903.[27] El retrat —d'autor desconegut— anava acompanyat de la inscripció «Ioannes de Aragonia Ripacvrciae Comes Cataloniae Prorex» («Joan d'Aragó, comte de Ribagorça, a Catalunya pel rei»), i al revers apareixia un trepant amb la llegenda «Qve no mordio» i la inscripció exterior «† Talis Erat cvm annum xxxx ageret» («tal com era a l'edat de quaranta anys»). La medalla ja va ser analitzada i valorada per Yeguas[28] i coincidim amb la major part de les seves apreciacions: interpretem que Joan d'Aragó es va fer retratar a l'edat de quaranta anys (complerts al març de 1497), pocs mesos després del seu nomenament com a lloctinent general de Catalunya, produït l'octubre de 1496. Però, a diferència de Yeguas, creiem que la medalla va ser elaborada amb posterioritat, en primer lloc perquè va ser a Nàpols on el noble adoptà el trepant com a emblema personal i, en segon lloc, perquè en aquell moment cap taller castellà o català confeccionava peces d'aquest marcat estil d'imitació clàssica, que trobem en peces similars confecciona-

26. Mélida, *Discursos de medallas*..., *op. cit.*, p. 70.
27. *Ibidem*, làmina I.
28. Yeguas, *La Glòria del marbre*..., *op. cit.*, p. 35.



Figura 3. Taller napolità (atribuït), *Medalla commemorativa de Joan d'Aragó, ca*. 1509, José Ramón Mélida y Alinari, *Discursos de medallas y antigüedades, que compuso el muy ilustre Sr. D. Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, conde de Ribagorza sacadas ahora a luz por la Excma. doña María del Carmen Aragón Azlor; con una noticia de la vida y escritos del autor*, Madrid, 1902. [Làmina I].

des a Nàpols pels mateixos anys. Nosaltres proposem, en la línia del que ja havien plantejat Hill i Crusafont,[29] que Joan d'Aragó aprofità la seva estada napolitana per fer l'encàrrec a un taller local. No deixa de resultar sorprenent, tanmateix, que si la medalla fou encarregada a Nàpols, el noble preferís figurar com a lloctinent de Catalunya i no com a virrei de Nàpols, càrrec —no cal dir-ho— de molta més rellevància.

En la relació que feia el comte de Guimerà de les peces de la col·lecció que el seu rebesavi havia portat d'Itàlia, hi figuren també «doce medallones de mármol» que no havien estat esmentats en el *Libro de antigüedades* de Martín de Gurrea i que nosaltres, tenint en compte la quantitat i l'origen de les peces, ens arrisquem a identificar com a dotze efígies d'emperadors romans de factura contemporània que devien seguir la iconografia suetoniana dels dotze Cèsars. Aquest tema començava a gaudir d'èxit a cultes corts italianes com Florència (on s'hauria elaborat la primera sèrie renaixentista en relleu, encarregada per Giovanni de' Medici a Desiderio da Settignano a mitjans del segle XV) o Nàpols, on el rei Alfons hauria volgut emular el conjunt florentí propietat dels Medici encomanant-ne un altre també

29. George F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres, 1930, núm. 1121; Miquel Crusafont i Sabater, *Medalles commemoratives dels Països Catalans i de la Corona Catalano-aragonesa (s. XV–XX)*, Barcelona, 2006, p. 113 i 261, cat. 32. Crusafont considerava que la factura «probablement és d'artista italià», p. 113.

en baix relleu en què aparegués ell com a tretzè emperador.[30] Seria perfectament possible que Joan d'Aragó hagués adquirit una d'aquestes sèries —en l'elaboració de les quals ja treballaven diversos tallers italians—, i no necessàriament a Nàpols, atès que, quan Ferran d'Aragó el substituí en el càrrec virregnal, el noble va decidir tornar per terra, travessant tot Itàlia i fent breus estades a Roma, Bolonya i Torí. Gràcies a la descripció del seu net[31] sabem que aquests dotze medallons van acabar sent col·locats al pati del palau que Joan d'Aragó havia començat a construir el 1506 —abans, doncs, de marxar a Itàlia amb Ferran II— al carrer de Predicadores de Saragossa, un edifici que no va ser completat fins al segle XVII. Però tenint en compte que, quan el duc de Luna traspassà el 1528, la construcció tot just era iniciada, és probable que el trasllat dels dotze medallons des de la propietat de Bonavía fins a Saragossa el dugués a terme el seu net Martín de Gurrea. Estaríem davant, doncs, de la primera sèrie dels dotze Cèsars importada a Espanya des d'Itàlia, anterior a les que posseïren Lluís Desplà i Miquel Mai als seus casalicis barcelonins.

En un moment en què el col·leccionisme d'antiguitats pràcticament no s'havia manifestat encara en territori hispànic, el de Joan d'Aragó esdevé el primer exemple d'alt funcionari reial que, a partir de l'exercici d'un càrrec polític a Itàlia, aprofità aquest sojorn per adquirir peces antigues i modernes, i per iniciar, quan tornà, una modesta col·lecció escultòrica adaptada als ideals humanistes d'exaltació del món clàssic, tal com farien anys més tard figures com la de l'ambaixador Diego Hurtado de Mendoza (*ca*. 1503–1575) o Pedro Afán de Ribera y Portocarrero, II marquès de Tarifa, I duc d'Alcalá de los Gazules i també virrei de Nàpols (*ca*. 1509–1571), en col·leccions ja no tan modestes.

30. Francesco Gaglioti, «Fifteenth-century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting», a Nicholas Penny; Eike D. Schmidt (eds.), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Washington, 2008, p. 67–109, en concret p. 69 i 75.

31. Morejón Ramos, *op. cit.*, p. 400.

Pere Nunyes: dos inèdits i noves fonts gràfiques[1]

Joan Bosch Ballbona
Universitat de Girona
Institut d'Estudis Catalans

Dues trobades inesperades amb dues precioses taules inèdites, una *Crucifixió de Crist amb Maria Magdalena*, conservada a la Spanish Gallery d'Auckand Castle (Bishop Auckand), i una *Coronació d'espines*, provinent de la col·lecció Calzado de Dalmases de Barcelona, em duen de tornada al món del pintor portuguès Pere Nunyes (doc. des de 1513 – † 1557), un dels capítols de més qualitat i més brillants de la pintura del segle XVI a Catalunya, a dins del qual, abans de gestionar nous materials, voldria incloure-hi d'una manera molt convençuda, com un treball seu, un retaule que aquí no podré analitzar —fer-ho reclama un espai de què no disposo—: aquell que actualment presideix la capella de la masia Egara a Terrassa, que fa poc vaig tenir l'oportunitat de contemplar per primera vegada gràcies a la gentilesa de la propietat, després d'haver-lo conegut sempre en fotografies (figura 1).

En realitat, és el retaule que Nunyes va realitzar per a la capella «nova» de mossèn Joan Pere Correa, dedicada a la Passió de Crist, annexa al claustre de la catedral de la Seu d'Urgell i edificada a partir del 20 de desembre de 1530, la data que consta que aquest beneficiat demanava l'autorització per construir-la. Un nou ambient que tindria, però, una vida molt curta com a espai autònom, ja que al cap de pocs anys va quedar absorbit per una operació arquitectònica més ambiciosa que va impulsar el mateix Correa: la re-

1. Aquest estudi s'inscriu en el projecte «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)» del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento (MCIU).



Figura 1. Pere Nunyes (atribució): *Retaule de la Passió*. Masia Egara de Terrassa. Fotografia Ramon Maroto (Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya).

modelació de les sales que els beneficiats de la catedral tenien al claustre per convertir-les en una edificació única i unificada capaç d'albergar una petita església dedicada a la Mare de Déu de la Pietat i, a sobre, una sala de juntes amb la seva llibreria. Tanmateix, no hi ha manera de saber si quan, entre maig de 1533 i desembre de 1534, el mateix Joan Pere Correa va formalitzar els contractes amb els artesans encarregats dels treballs de remodelar tot l'espai existent des de la «capella nova, ja obrada per lo dit mossèn Correa al costat de la capella de santa Tecla, fins al corral de la casa de sanct Od», aquella «capella nova», que aviat es fondria en un nou escenari, comptava ja amb el retaule, tot i que és probable que fos així.

El que és segur és que, un cop bastida la que des d'aleshores seria l'església de la Pietat, aquell retaule constituiria el primer element del sistema ornamental que l'acabaria enriquint i al qual s'afegirien més endavant el retaule major (escultura, 1548–1550 i policromia, 1573–1574), el grup de la *Dormició* (escultura, 1548–1549 i policromia, *ca*. 1575–1576) i la creu processional dels beneficiats (segona meitat del segle XVI), per convertir-se en un dels espais amb més personalitat del segle XVI català.[2] Però el retaule va abandonar aquesta església el 1941, quan «la Comunitat de Presbíters Beneficiats» el va vendre per dotze mil pessetes al comte d'Egara per mediació d'un antiquari no identificat —potser es tractava de Josep Bardolet i Soler,[3] «aconseguidor» de grans col·leccionistes com Lluís Plandiura o Damià Mateu— o d'institucions com, entre d'altres, la Junta de Museus o el Museu Maricel de Sitges, que justament aquells mateixos dies compareix en les Actes Capitulars involucrat en operacions semblants.

Aquesta sèrie documental de la catedral de la Seu d'Urgell revela els detalls de la transacció, ja que la comunitat dels beneficiats va haver de sol·licitar l'autorització capitular per executar-la:

> La Reverenda Comunidad de Presbiteros Beneficiados de la Piedad de esta ciudad solicita el permiso para vender un retablo gótico del siglo XVI, por el que se ofrecen 8000 pesetas. Se da cuenta de que uno de los Beneficiados de dicha Comunidad presentó la fotografía de dicho retablo a un perito, quien juzgó conforme la oferta de 8000 pesetas. El Cabildo, a fin de atenerse a las prescripciones canónicas y para evitar cualquier sorpresa y posible injusticia, opina que debería adjuntarse al expediente la certificación del referido Reverendo Beneficiado sobre la afirmación pericial y que, además, de una manera oficial, se solicitará de un perito reconocido mediante visión ocular o por fotografía, su criterio sobre el valor del retablo en cuestión.[4]

2. La història de la fàbrica i ornamentació de la capella la va reconstruir Pere Pujol i Tubau, «L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1 (1925), p. 331–353.

3. Sobre el personatge, vegeu Meritxell Cano Ció, «Josep Bardolet (1891–1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya», *Ausa*, 175 (2015), p. 163–190.

4. Arxiu Capitular d'Urgell (ACU). UI 689, Actes Capitulars 1904–1948, 10 de març de 1941.

Els canonges acabarien concedint el permís per a la transacció després de consultar-ho amb un pèrit excepcional, Manuel Trens, el llavors director del Museu Diocesà de Barcelona, que els va persuadir d'apujar una valoració prèvia del conjunt, que podria haver fet el pintor Antoni Badrinas, de 8.000 a 12.000 pessetes. Tot i així, resulta significatiu que fos l'obra menys apreciada d'un lot integrat per altres retaules medievals també en el tràngol de l'alienació:

> [al marge: Sobre enajenación de retablos]. En la ciudad de Seo de Urgel, a veinte de Agosto de mil novecientos cuarenta y uno. Benedicite in sacristía asistiendo los Ilustres Capitulares Señores Dean, Sinca, Grau, Lama, Magistral y el Infrascrito.
>
> Se da cuenta de un dictamen pericial de fecha 6 junio 1941 del perito de Barcelona D. Manuel Trens, referente a los retablos de la iglesia de la Piedad de ésta, de Son del Pi, de Vilamur y de Alsina de Vilalta (Ribelles) siendo valorados respectivamente en doce mil, veinticinco mil, quince mil, y de veinticinco mil a treinta mil pesetas. Esta tasación pericial había sido solicitada de conformidad con el juicio del Ilustre Cabildo, que en sesión de 10 de marzo del corriente manifestó juzgaba no debía autorizarse la enajenación de estos retablos sin haberse cumplido este requisito. El Cabildo, una vez obtenido el juicio del perito da su consentimiento para la enajenación a un precio no inferior al de la tasación, si bien, en lo referente al de Alsina de Vilalta (Ribelles), en el caso de que el actual comprador señor Bardolet no quisiera de ninguna manera mejorar su oferta elevándola hasta la suma de treinta mil pesetas, podría adjudicarsele por la cantidad de veinte y siete mil quinientas pesetas. No habiendo más asuntos que tratar se levanta la sesión que certifico. José Llovera, Presbitero Capitular.[5]

Es tracta d'un conjunt excepcional per haver superat indemne la febre iconoclasta de l'estiu de l'any 1936, per la bellesa del sistema pictòric, per l'originalitat del desplegament temàtic i per la novetat del disseny arquitectònic i ornamental «a la romana», que, des de feia una mica més d'una dècada —des que entre 1519 i 1520 s'havien fabricat a la catedral de Girona els retaules de santa Elena i de santa Úrsula—, emergia als tallers locals de la retaulística del Principat de Catalunya convivint encara amb els dissenys «a la flamenca». Forma una elegant i equilibrada retícula de tres carrers i tres

5. ACU. UI 689, Actes Capitulars 1904–1948, 20 d'agost de 1941.

nivells que generen nou compartiments, en la qual crida l'atenció el repertori grotesc inserit *a candelieri* que omple els fusts de les pilastres, els frisos dels entaulaments i els tres frontons que el coronen, curvilinis i apetxinats.

Lamentablement, no es coneixen les circumstàncies ni les condicions de l'encàrrec ni el nom del retauler. Ni tan sols podem dir si va ser elaborat a la Seu d'Urgell o a Barcelona. Especular de connectar-lo amb els autors que van elaborar retaules per a la societat que Pere Nunyes formava amb el també lusità Henrique Fernandes (doc. des de 1525 – † 1545), o que van realitzar conjunts que després aquests dos socis enriquirien amb taules pintades, és una possibilitat que no duu a cap conclusió, encara que en el nostre cas del disseny de l'emmarcament resulta cridaner el recurs a una cresta amb tres arcuacions, també emprat en un retaule contemporani i també encarregat per una comunitat de beneficiats, en aquest cas la de Sant Sever de Barcelona, ara a l'escultor Damià Forment i al fuster Francesc Patau.[6]

Si la traça és original, les pintures són magnífiques per l'insòlit cicle iconogràfic entorn de la Passió de Crist i centrat en l'episodi de la *Via Dolorosa*, que inclou escenes ben singulars, com el *Crist a la columna contemplat per sant Pere penedit* o la *Maredeu de la Llet*, amb el Jesuset que contempla la creu del futur sacrifici; per l'actualitat del seu llenguatge renaixentista, aleshores una opció pictòrica encara consolidant-se a Catalunya; per la riquesa cromàtica tan ben compassada i amena; i per les presències tan singulars dels donants, acompanyats de l'arcàngel Gabriel i sant Josep, que immortalitzen el retrat del benefactor del retaule i la capella, el prevere Joan Pere Correa, l'escut parlant del qual, una corretja amb sivella sobre camp daurat, decora la predel·la.

Aquest cicle s'ha assignat a diferents pintors, al principi de manera circumstancial i desviada, com quan Pujol i Tubau va pensar en Joan Gascó;[7] o com quan Josep Maria Madurell intentà vincular-lo al desconegut —encara avui— Joan Garí.[8] Però, finalment, tant Diego Angulo com Chandler R. Post van defensar l'atribució correcta al pintor Pere Nunyes d'aquest «distin-

6. Josep M. Madurell Marimon, «La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513–1554)», *Arte Español*, 26 (1968–1969), p. 86–123.

7. Pujol i Tubau, «L'església de la Pietat...», *op. cit.*, p. 337.

8. Josep M. Madurell Marimon, *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 225.

guished retable»,[9] tot i que no van arribar a convèncer la historiografia posterior.

Així, Santi Torras va insistir encara en la connexió amb el taller de Pere Gascó, i els autors de la monografia de l'any 2000 sobre la catedral van proposar les candidatures de Perot Gascó i de Joan Pau Guardiola.[10] Al seu moment, jo mateix em vaig limitar a admetre'n la proximitat considerable als «treballs del binomi portuguès», però bo i acceptant que «la *Verge de la Llet* de la predel·la, la *Via Dolorosa*, el *Bes de Judes*, el "raimondià" *sant Andreu* —citació de la sèrie dels apòstols fets per Marcantonio a partir de models de Rafael— i les excepcionals representacions dels donants acompanyats de l'arcàngel Gabriel i de sant Josep desprenen una flaire quasi nunyesiana», em vaig decantar per matisar aquella línia atributiva, tot i trobar-la prou raonable, a banda de reconèixer a Post i Angulo el mèrit «d'haver posat sobre l'escenari de la història de l'art un conjunt tan interessant, i finalment tan enigmàtic, que per la seva categoria indica un anònim que caldria considerar com un dels bons pintors actius a Catalunya durant la primera meitat del segle, com una tessel·la que caldria poder encaixar al mosaic de l'art cinccentista».[11]

Em temo que tots plegats devíem pagar el dur tribut d'analitzar-lo només des de les fotografies en blanc i negre conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic fins que, recentment, com deia, el privilegi de poder veure'l directament m'ha dut a «reconciliar-me» amb l'atribució d'Angulo i Post i a insistir que cadascuna de les taules del cicle es pot assignar, íntegrament i sense el més mínim titubeig, a la mà de Nunyes.

Un cop «reubicat» en el catàleg d'aquest, m'adono que, a banda dels valors assenyalats, el cicle egarenc contribueix a enriquir el que sabíem de la cultura gràfica de l'autor, ja que hi notem la singularitat que la representació de l'escena de la *Via Dolorosa* (figura 2) depèn d'una manera substancial

9. Diego Angulo, *Pintura del Renacimiento*, [*Ars Hispaniae* XII], Madrid, 1954, p. 178; Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting, vol. XII,1: The Catalan school in the early Renaissance*, Harvard, 1958, p. 199–202.

10. Santi Torras Tilló, «D'Antoni Sabater a Baptista Palma. Obres i artistes del Renaixement a Terrassa (1546–1621)», *Terme*, 14 (1999), p. 63–74; Joan Albert Adell, *La catedral de la Seu d'Urgell*, Manresa, 2000, p. 190.

11. Joan Bosch Ballbona, «Un "Miracle" per a Pere Nunyes», *Locus Amoenus*, 6 (2002), p. 229–256.



Figura 2. Pere Nunyes (atribució): *Via Dolorosa*, Retaule de la Passió. Masia Egara de Terrassa. Fotografia Ramon Maroto (Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya).

i evident d'una estampa nascuda d'un gravat de Lucas Cranach el Vell (*ca*. 1472– 1553) pertanyent a una sèrie sobre la *Passió de Crist* de catorze xilografies (1509) (figura 3).[12] Hi estableix un vincle molt mimètic, que no li trobarem mai més, ja que va replicar detalladament gairebé tot el grup que

12. Dieter Koepplin, Tilman Falk, *Lucas Cranach: Gemälde – Zeichnungen – Graphik*, Basilea, 1974, núm. 319. La identificació d'aquest gravat té un interès suplementari pel fet que també se'n van servir els pintors Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer quan van haver de compondre aquest episodi en el retaule de la Mare de Déu d'Èvol; vegeu: Adrià Vázquez Vives, *L'obrador d'Antoni Peitaví i la producció de retaules als comtats del Rosselló i la Cerdanya (c. 1560–1592)*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2022, p. 337, de manera que ara tenim una evidència més respecte de la connexió entre Nunyes i Miquel Verdaguer de les anotades a: Joan Bosch Ballbona, «Il testamento e l'eredità artística di Pere Nunyes, pittore portoghese attivo in Catalogna», a Mari Pietrogiovanna (coord.), *Uno sguardo verso Nord: scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, 2016, p. 81–91.



Figura 3. Lucas Cranach el Vell: *Via Dolorosa* (1509). © The Trustees of the British Museum.

encercla el Crist amb la creu, des de l'oficial de l'extrem esquerre fins al soldat del marge dret que fa avançar els dos lladres, passant per les figures del cirineu i dels altres militars que s'abraonen sobre el Jesucrist agenollat. Respecte de l'original n'ha evitat, però, el grup del sanedrí, el volum del qual ara ocupa el de la Verge i sant Joan; n'ha canviat completament l'escenografia, ara un paisatge; i hi ha afegit el centurió a cavall dirigint la comitiva tràgica, alhora que ha elidit la figura infantil del primeríssim terme. En canvi, s'ha delectat en una minuciosa recreació de l'armadura cinccentista de l'oficial de primer terme, animant-la respecte del model gràcies al cromatisme i als reflexos projectats per la superfície brunyida del metall fosc.

També hi ha introduït una variació més subtil en esmorteir el germanisme del model a través de la romanització d'alguns elements de l'arnès dels militars —els elms, la maça— i de la simplificació dels plecs d'unes robes menys gruixudes i pesades. I això delata que en Pere Nunyes convivien una ànima connectada a l'herència flamenca i centreeuropea en què s'havia format al seu Portugal natal i una altra, més actualitzada, que l'impulsava cap a l'ajornament del llenguatge en clau romanista, en part recolzat en la manipulació d'estampes, com ara aquella nota «raimondiana» del *Sant Andreu* del mateix cicle egarenc.[13]

Quant a les atribucions a Pere Nunyes de les dues obres inèdites al·ludides al títol, la relativa a la *Coronació d'espines* (128 × 158 cm) (figura 4) em sembla ben sòlida i diàfana, malgrat que no puguem connectar-la amb cap dels seus nombrosos retaules conservats o documentats —de vegades elaborats en col·laboració amb el seu soci Henrique Fernandes. Qui sap si en el futur serà possible fer-ho si els interessats per la figura més rellevant de l'anomenat romanisme català —amb permís, això sí, del seu soci Henrique Fernandes, que bàsicament estudiem a les taules que li han estat atribuïdes del retaule de Sant Martí i Santa Maria de Capella, i del pintor i poeta Pere Serafí, «Lo Grec»— acabem trobant alguna imatge fotogràfica d'algun dels conjunts desapareguts que ell va embellir, la majoria cremats o desmembrats durant la Guerra Civil.[14]

Crec, doncs, que aquesta *Coronació d'espines* s'acomoda a la perfecció al seu catàleg, i això que no coneixem cap altra interpretació seva d'aquest episodi de la Passió. Fins i tot es pot precisar la proximitat del seu registre estilístic i cromàtic al cicle pictòric del retaule cinccentista del santuari del Miracle (Riner), per al qual vaig proposar una datació a l'entorn de 1535. Tanmateix, la cronologia de la *Coronació d'espines* ha de ser més tardana,

13. Diego Angulo, «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 65 (1944), p. 327–330; Ana Ávila, «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas», *Archivo Español de Arte*, 225 (1984), p. 58–88; Ana Ávila, «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados»; ídem «Obras españolas del siglo XVI basadas en composiciones de Rafael, a través de estampas», a Manuela B. Mena Marqués (com.), *Rafael en España*, cat. exp., Madrid, 1985, p. 43–53 i p. 55–85; Bosch i Ballbona, «Un "Miracle" per a Pere Nunyes»..., *op. cit.*, p. 251–254.

14. Estic molt agraït a Joan Francesc Ainaud perquè me la mostrés i, mediant amb la propietat, em dones totes les facilitats per estudiar-la.



Figura 4. Pere Nunyes (atribució): *Coronació d'espines*. Col·lecció de la família Calzado de Dalmases, Barcelona. Fotografia Joan Francesc Ainaud.

com a molt aviat entorn de 1545, per raó, com es dirà, de la cultura gràfica manipulada per l'autor —un fet que acabarà tenint com a conseqüència inevitable l'endarreriment de la datació hipotetitzada per a les pintures solsonines.

Certament, tot en aquesta pintura convida a pensar en el portuguès: l'efecte general, l'escenografia i els tipus humans: la seva caracterització física, la seva indumentària, la manera de fer-los interactuar amb el gest i el moviment i, molt especialment, el desplegament cromàtic, amb les característiques cabelleres pèl-roges i els verds, blaus i escarlates de les vestimentes, identificables en altres treballs conservats i documentats.

Si necessitéssim més evidències, encara podríem recórrer a la més senzilla i fiable de les estratègies atributives: l'acarament entre alguns dels protagonistes de les pintures del Miracle, particularment, i els tipus humans que conviuen en aquesta atapeïda composició. Fem-ho, per començar, amb els dos rostres de perfil de la nostra esquerra, dues cares molt semblants i amb

pentinats diferents que remeten al sant Josep de la *Nativitat* o al Melcior de l'*Epifania* del santuari. Alguns d'aquest rostres, a més, presenten afinitats amb el del neòfit que bateja sant Eloi al cicle dels argenters del MNAC. Provem-ho també amb el cap de Ponç Pilat o amb el tan acostat de la figura del mantell vermell, col·locada al centre de la meitat esquerra, tots dos coronats amb cabells rojos. En veiem d'equivalents entre l'apostolat de la *Dormició de la Mare de Déu* de Riner, sigui a la penúltima figura dempeus del costat dret, vestit amb mantell violaci, sigui a la que tanca la filera més alta de rostres de la banda esquerra, gairebé un calc invertit. I a més, és ben semblant al *Sant Tomàs* del guardapols. També ho podem fer, per acabar, amb el soldat «romà» de l'esquerra, que observa distret la seriosa figura de la seva dreta, o amb el Crist adolorit. El primer presenta una de les cares més comunes de la humanitat nunyesiana quan es tracta de joves imberbes o fins i tot de personatges femenins. En trobem de semblants al cicle de sant Eloi del MNAC i, particularment, a les escenes de l'ordenació episcopal i de la mort del patró dels argenters. El segon es retroba als variats Jesús turmentats (a la *Crucifixió*, al *Davallament*, al *Sant Enterrament*) del retaule de la capella de la Pietat de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, un dels pocs treballs seus preservats *in situ* i gairebé intacte.

En el catàleg dels treballs conservats del pintor, a aquesta *Coronació* li està destinat un rol important, ja que resulta ben explícita pel que fa a les fonts gràfiques que li servien de material compositiu. Com que ja sabíem, d'ençà d'Ana Ávila, principalment, de la seva adhesió als models rafaelescos, no ens sorprèn descobrir-hi una citació al *Càstig d'Elimes* d'Agostino Veneziano (1516) (figura 5). Un manlleu prou influent en l'aspecte de la taula, ja que generà la figura de Ponç Pilat assegut sobre l'estrada i, també, del fondal arquitectònic centrat per una absidiola semicircular. De fet, la comparació entre pintura i estampa crea la impressió que Pere Nunyes n'ha aprofitat l'ambientació espacial i arquitectònica per col·locar-hi el Crist de l'esclatant túnica escarlata assegut sobre el podi que el procònsol Sergi Paulus ocupa a la làmina. I tampoc ens sorprèn l'encantador detall del turbant de l'acompanyant del governador romà, provinent de la figura observable a la dreta del grup central del jutge de la famosa làmina del *Martiri de sant Llorenç* de Marcantonio Raimondi.

En canvi, resulta del tot excepcional, en la trajectòria coneguda de Nunyes, però també en la pintura catalana del segle XVI, el coneixement i l'ús parcial de la insòlita estampa d'Antonio Fantuzzi, basada en el fresc *La Uni-*



Figura 5. Agostino Veneziano, *Càstig d'Elimes* (1516). © The Trustees of the British Museum.

tat de l'Estat de Rosso Fiorentino de la galeria de Francesc I del Palau de Fontainebleau (figura 6), encara que el portuguès només n'agafi un personatge, el conseller que dialoga amb el monarca fent amb les mans un gest típic dels oradors. Justament el gest, tan característic, la vestimenta i la caracterització del rostre del jueu que sembla increpar Crist a l'esquerra de la nostra taula. Com he insinuat, el recurs a la làmina de Fantuzzi és molt rellevant a propòsit de la datació de la *Coronació d'espines*, ja que l'obra coneguda d'aquest pintor i gravador bolonyès (doc. entre 1537 i 1545) actiu al palau de Francesc I de França se situa entre 1540 i 1545, de manera que convindria prendre aquesta última data com a terme *post quem* per ubicar la nostra en el temps, amb l'efecte secundari que potser hauríem de recular uns deu anys la cronologia proposada per a les pintures de l'antic retaule del santuari del Miracle (*ca*. 1535) que li són tan properes.

Com avançava, contrastant amb la seguretat de l'atribució no tinc resposta per a la qüestió de la procedència. Ha desaparegut molta de la nom-



Figura 6. Antonio Fantuzzi: *La Unitat de l'Estat* (*ca*. 1543). © The Trustees of the British Museum.

brosa obra del mestre que va documentar Madurell a mitjans del segle XX, en bona part a causa de les destruccions provocades durant el fatídic estiu de 1936.[15] I de molta no n'ha quedat cap testimoni fotogràfic i només en coneixem la història gràcies a la documentació d'arxiu. Si de cas, atesa la datació aproximada que proposo, es podria descartar que procedeixi dels retaules contractats per Nunyes abans del període entre 1540 i 1545. Però tampoc no sembla possible de relacionar-la amb cap projecte posterior. Cap dels publicats per Madurell no sembla tenir un format tan monumental com per encabir-hi una pintura de les dimensions de la nostra, que, per temàtica, hauríem d'imaginar formant part d'un bancal entremig d'altres escenes del cicle de la Passió. Tret, és clar, que no s'integrés en la retícula central en un programa de contingut cristològic o que hagués estat el nucli d'un altar de devoció privada que ara mateix no sabríem identificar. Malauradament, del

15. Josep M. Madurell Marimon, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes : pintores de retablos*, Barcelona, 1944.

retaule més gran dels que va contractar, el de l'església de Sant Jaume de Barcelona, només se'n coneixen notes de pagament que assenyalen que s'hi treballava entre 1542 i 1546, i l'encapçalament del contracte que valorava la feina de pintar-lo en 1.000 lliures. En tot cas, invocar la presència de la nostra taula a la predel·la no passaria de ser una especulació sense gaire possibilitat de prosperar i potser és més raonable pensar-la com a pertanyent a un conjunt inèdit, encara per documentar.

Temo que ens passa quelcom de semblant amb la *Crucifixió de Crist amb Maria Magdalena* de l'Spanish Gallery d'Auckand Castle (figura 7). Ignorem de quin retaule o altar es va esqueixar i els avatars que va passar fins a arribar el segle XX. El seu historial es limita a les dades que consten a la subhasta de Sotheby's, Londres (Old Master Paintings sale, 27 lot 407), en què l'any 2015 va ser adquirida per l'actual propietari i que certifiquen una inequívoca procedència catalana: com altres taules que es van posar a la venda en aquella ocasió, prové de la col·lecció de Joan Font i Sangrà —recordem-ho, el comprador del Gran Dia de Girona de Ramon Martí Alsina— i de la seva neta Antònia Maria de Ros i Font, des de la qual va passar a la d'Antoni d'Ortodó (1939) i «by direct family descent to the present owner».[16]

Encara que en la subhasta sortia etiquetada com una obra d'escola valenciana, l'atribució al binomi Nunyes-Fernandes em sembla enraonada perquè encaixa bé al costat de les crucifixions pintades dels retaules del santuari del Miracle, de la Passió de la Seu d'Urgell (ara a Terrassa) i de la Pietat de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona. Les semblances són clares pel que fa al tractament del cap i la construcció de l'anatomia, tot i que el crucificat del Miracle ha estat resolt de manera més sumària que els altres, i que el de la masia Egara té una anatomia més llanguida. I es mantenen si en lloc del crucifix ens fixem en el Crist del *Descendiment* i de la *Pietat* i del *Sant Enterrament* de Barcelona. A més, totes les creus —i totes les que van pintar Pere Nunyes i Henrique Fernandes— comparteixen el seu aspecte de tau —la manca de la punta vertical— i la manera de resoldre el cartellet de l'INRI, amb les inicials sobre un fons blanc, encara que la més rica sigui també la de la taula anglesa amb les puntes ben cargolades. I també em

16. Agraeixo les atencions de Morlin Ellis, conservadora de The Spanish Gallery. Pel que fa als propietaris, només em consta alguna dada dels Font, publicada per Silvia Escolano, «Las casas de Subastas en Barcelona: 1881–1936», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 33 (2019), p. 211–237.



Figura 7. Pere Nunyes (atribució): *Crucifixió de Crist amb Maria Magdalena*, Spanish Gallery d'Auckand Castle. Fotografia: Spanish Gallery d'Auckand Castle.

sembla força útil per a l'atribució l'acarament entre la Maria Magdalena d'Auckland Castle i la de les escenes, novament, del *Davallament* i de la *Pietat* del retaule de la capella dels Requesens, malgrat l'aspecte més jove del personatge de la taula anglesa i els canvis en la posició, una agenollada amb els braços encreuats sobre el pit i l'altra expandint-los per abraçar la creu i manifestar el dolor. I no únicament pel que fa a la fesomia, també quant a l'aspecte de la indumentària, amb el contorn del plec molt marcat, i el tractament pictòric de la cabellera rossa, en què es visible el recurs recurrent en Nunyes de puntejar-la amb tocs d'un color clar per fer-la lluir.

Un altre aspecte a l'atribució és el tractament del paisatge que es desplega més enllà del primer terme, a partir d'un camí que passa entre dues formacions rocalloses de forma cònica, puntejades amb un borrissol d'herba i molses, sobre —o darrere— una de les quals ha brotat un arbre esponerós. Un cop superades aquestes, s'obre una plana dominada per una vista d'una Jerusalem emmurallada que la il·luminació destaca per davant del teló de fons d'una fosca serralada, gairebé imperceptible. La mirada atenta descobreix recreacions semblants, de la natura i de la ciutat, en la *Pietat*, el *Descendiment* i el *Sant Enterrament* de Barcelona, o en la vista urbana d'edificis puntejats de finestretes que s'entreveu darrere del *Sant Andreu* de Terrassa.

La forma tan acurada de tractar el paisatge, la matisada caracterització dels rostres, particularment el del Crist després de l'agonia, o detalls com ara la complaença a pintar el títol o la corona d'espines permeten considerar aquesta pintura entre les més refinades de l'autor. De fet, aquest acabat fi, juntament amb l'originalitat d'una iconografia que no mostra un *Calvari*

a la manera convencional —la pròpia de les cimeres dels retaules, amb el Crucificat aïllat o acompanyat, com a mínim, de la Verge Maria i sant Joan Evangelista—, sinó que es concentra a explorar el motiu del plany de la Magdalena als peus de la creu, ens fan pensar que la pintura potser no formava part del cicle d'un retaule, no en fou el plafó cimer, sinó que hauria estat concebuda com una peça autònoma, potser per a un altar de devoció d'algun casal benestant.

De Diego Vich a Francisco Xavier Borrull: la galería de retratos de valencianos ilustres

Mercedes Gómez-Ferrer
Yolanda Gil Saura
Universitat de València[1]

El 23 de abril de 1821, Francisco Xavier Borrull[2] presentó a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia una propuesta *sobre deberse trasladar a aquella los apreciables cuadros que existían en los Monasterios de esta provincia*.[3] A pesar del amplio título de la propuesta, el objetivo de Borrull era muy concreto: solicitar el ingreso en la Academia de la colección de retratos de valencianos ilustres que Diego Vich había cedido al monasterio de la Murta dos siglos atrás:

> Y parece que corresponde que esta preciosa colección de retratos de valencianos tan distinguidos por sus virtudes los unos, por su ciencia y dignidades los otros, y por su valor los otros, no se extraigan del presente Reino o Provincia; porque así como los Romanos mantenían en sus casas las imágenes de sus mayores que habían hecho grandes servicios a la República, para que con su vista se inflamasen los ánimos de sus descendientes en vivos deseos de imitar sus gloriosas acciones;

1. Este trabajo se inserta en el proyecto Vivir noblemente en la Valencia moderna. Una corte de la monarquía hispánica. PID2021-126266NB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

2. E. Laparra, «Francisco Xavier Borrull y Vilanova. Noticia biográfica», en *Tratado de la distribución de las aguas del río Turia y del Tribunal de los acequieros de la Huerta de Valencia*, Valencia, 1995.

3. *Exposición que hizo a la Academia de San Carlos de Valencia en el día 23 de abril de 1821, su académico de honor Don Francisco Xavier Borrull y Vilanova, ministro de la Audiencia Territorial, sobre deberse trasladar a aquella los apreciables cuadros que existían en los Monasterios de esta provincia*, Valencia, 1821.

> deben por lo mismo conservarse en este Reino las de tantos ilustres hijos suyos, para animar a todos los naturales a que procuren igual celebridad en cualquier carrera que sigan.

La petición se produce en un contexto desamortizador, ante el temor de que las obras se dispersasen o fuesen reclamadas por el gobierno central. El hispanista Pierre Géal hizo referencia a la excepcionalidad de este discurso que reclama que las obras permanezcan en Valencia y destacó su función cívica y carácter ejemplarizante.[4] Por entonces, los retratos que habían sido depositados por Diego Vich en el monasterio de la Murta en 1641 se habían convertido en un mito cívico e historiográfico al que, sin embargo, pocos habían tenido acceso.

Diego de Vich

Diego de Vich (1584–1657) era hijo de Álvaro de Vich y Manrique de Lara y Blanca Castellví y Mascó. Recibió una esmerada educación en la corte y fue paje de Felipe II y guardajoyas de Felipe III.[5] Regresó a Valencia, con veinticuatro años, tras la muerte de su padre en 1608, y se convirtió en el VIII barón de Llaurí. Se encontró entonces con una situación convulsa desde el punto de vista político y social. A pesar de recuperar propiedades vinculadas a los Vich que habían sido objeto de pleitos, la situación de la familia se hizo ruinosa, con una economía basada en la explotación agrícola que se vio especialmente afectada a partir de 1609 con la expulsión de los moriscos.

Según nos narra Rodríguez, tuvo interés por el estudio de la historia y las matemáticas y destacó por su gran erudición.[6] Muy pronto se acercó a los círculos poéticos y teatrales, que entonces se daban cita a través de «academias», concursos poéticos, representaciones de comedias y publicaciones. Sus veleidades literarias se vieron pronto reflejadas en las poesías encomiásticas a Gaspar Aguilar en el libro sobre las fiestas dedicadas a san Luis

4. Pierre Geal, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, 2005, p. 159–163.

5. José Miguel M. Morán; Fernando Checa, *Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, p. 194.

6. José Rodríguez, *Biblioteca Valentina*, Valencia, 1747.

Beltrán en 1608[7] y en el de la expulsión de los moriscos escrito por este mismo autor en 1610.[8] El propio Vich escribió también una serie de textos a favor de las comedias[9] en los que defendía la presencia de mujeres en la escena[10] y se interesó por el origen de la orden de Alcántara, de la que fue nombrado caballero, o por temas de fortificación militar. Dedicó anotaciones a la obra del cronista Martín de Viciana y colaboró con su hermano Álvaro en la recogida de noticias y efemérides de la ciudad de Valencia que se agruparon en un dietario. En ellas, entre otros, da cuenta del fallecimiento de Guillén de Castro.[11]

Su culta formación también queda acreditada por su traducción al castellano de la obra de Vasari, *Vidas de los pintores*, que quedó manuscrita y cuya primera parte pudo ser vista por Justo Pastor Fuster, quien la menciona en las adiciones a Rodríguez.[12] Este tomo en cuarto se conserva actualmente en la Biblioteca de la Hispanic Society en Nueva York[13] y es traducción de la edición de 1568, una edición que estaba mucho más extendida que la inicial de 1550 y que sobre todo incluía los retratos de los artistas biografiados. El original italiano no se conserva entre los libros donados por don Diego a la Biblioteca de la Murta[14] y quizá fue de los que mantuvo en su

7. Gaspar Aguilar, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luis Bertrán*, Valencia, 1608. Poesía de don Diego Vique, caballero del hábito de Alcántara, a Gaspar Aguilar. Citado por Luis María Arigo, «Gaspar Aguilar», *Revista de Valencia*, II, 1-2-1882, p. 97–117.

8. Gaspar Aguilar, *La expulsión de los moros de España*, Valencia, 1610, p. 20. Vich escribe veinticinco tercetos y un cuarteto final. El propio Aguilar, en la p. 45, Canto Segundo, dice de él: «También vuela ligero y presuroso, el Barón de Llaurí, don Diego Vique porque como es galán, sus propias galas para bolar mejor le sirven de alas».

9. *Discurso de Don Diego Vich a favor de las comedias, preséntalo nuevamente al público José Serrano Morales*, Valencia, 1882.

10. Ignacio Ezquerra Revilla, «La Junta de reformación de 1586: tapadas, comedias y vicios cortesanos», *Revista de Historia Moderna*, 30 (2012), p. 267–282.

11. Álvaro de Vich y Mascó; Diego de Vich y Mascó, *Dietario Valenciano (1619 a 1632)*, Valencia, 1921, p. 205.

12. Just Pastor Fuster, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días*, Valencia, 1761–1835, p. 255.

13. *Primera [-segunda] parte de las vidas de algunos pintores: escrito en italiano por Jorge Vasari…[translated] per don Didacum Vich*. (Biblioteca Hispanic Society, B3925).

14. Miguel C. Muñoz Feliu, «Entre el saber y la ostentación. La librería del monasterio de la Murta y los Vich», en Emilio Callado Estela, *La catedral barroca: iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*, vol. I, Valencia, 2018, p. 251–270.

biblioteca privada, si es que lo podemos identificar con un libro *en quarto* en lengua italiana que fue vendido en almoneda tras su muerte a Joan Vives.[15] Las *Vidas* de Vasari debieron de convivir con otros libros que sí sabemos que estuvieron en su biblioteca, como los *Icones Quinquaginta Viirorum Illustrium*, editados por Théodor de Bry (1528–1598), que muestran similar gusto por la asociación de biografías y retratos.[16]

El interés por los pintores no fue solo literario. Desde muy joven estuvo rodeado por la colección pictórica de la familia, que sufrió muchas alteraciones y de la que él se preocupó interesado por el emplazamiento o la iluminación. Por un lado, Diego de Vich pudo ver cómo aumentaba la colección al sumar las obras que su padre había ido adquiriendo hasta 1608. Estas se añadían al patrimonio vinculado de los Vich, cuyas principales obras fueron el *Tríptico de la Lamentación* y el *Cristo portacruz* de Sebastiano del Piombo, en posesión de la familia por compra de su antecesor, el embajador Jerónimo de Vich. Fue el heredero directo de la colección de retratos familiares que le legó en 1612 su tío Juan de Vich, obispo de Mallorca, junto a otras obras que volvieron a Valencia, como el relieve italiano del *Bautismo*, que también perteneció al embajador. Don Diego debió de iniciar las adquisiciones de cuadros en fecha bastante temprana, porque en 1641 ya estaba en condiciones de donar al convento de la Murta buena parte de las pinturas que le eran propias, entre las que se encuentra la galería de hombres ilustres objeto de este estudio. Sin embargo, también vio cómo esta colección disminuía al perder la familia las dos obras de Piombo en 1645, cuando pasaron a la colección real en pago de unas deudas contraídas por su abuelo Luis de Vich.

15. Archivo Corpus Christi Valencia (ACCV), Nazianzeno Porcar, año 1657, 7 de mayo de 1657, venta a don Joan Vives de «dos llibres en quarto los quals están en llengua italiana, y mes les fabules de Ysop per una lliura». Podía ser uno de los que figuraban en el inventario del 2 de mayo de 1657 «una taula de pi ab son calaix, panys e clau en la qual se han trobat quince libres mijans y dotse chiquets de differents leyendes y un missal en forma mijana y un breviari gran ab cubertes de veserro daurades».

16. Agradecemos al Miguel Muñoz la referencia concreta a este volumen.

Juan Ribalta

Es el propio Diego Vich el que en 1641, cuando realiza una primera entrega al monasterio, hace referencia a la serie que «yo por mano de Juan de Ribalta comencé a copiar por mi gusto y entretenimiento para adorno de mi sala». La relación de Diego Vich con los Ribalta debió de ser estrecha, ya que Francisco Ribalta debió de acceder al palacio familiar pronto, como lo demuestran las numerosas copias de las dos obras de Sebastiano del Piombo.[17] Esta realidad contrasta con la preocupación de Diego Vich de que las pinturas no se copiaran, manifestada en la donación a la Murta. Don Diego debió de frecuentar la compañía de Juan Ribalta en los ambientes literarios en los que ambos coincidían. Ribalta participó en las justas poéticas de 1618 sobre Tomás de Villanueva que publica Gaspar Aguilar, en las que incluso llegó a ganar un premio.[18] Un cuadro de Juan Ribalta con doce ermitaños se encontraba entre los premios que se ofrecían en las justas organizadas por Gaspar Mercader en 1622 con motivo de las fiestas a la Inmaculada.[19] Y uno de los dos Ribaltas, no sabemos si Francisco o Juan, fue también el autor de un retrato de Lope de Vega, que sirvió de base al grabado publicado en 1634 en el libro *Rimas humanas y divinas*.[20]

Esta familiaridad debió de ser la que determinó que en principio Diego Vich encargase a Juan Ribalta alguno de estos retratos. Probablemente Ribalta se encargó de aquellos realizados a fallecidos recientemente que ambos habían conocido y tal vez dirigió la realización de copias o versiones de retratos de personajes fallecidos en los que pudieron participar también miembros de su taller, como Vicente Castelló o Abdón Castañeda. En todo caso, Francisco

17. De 1612 data la *Visión de Francisco Jerónimo Simón de Cristo con la cruz a cuestas* conservada en la National Gallery de Londres, que refleja el conocimiento directo del Portacruz, mientras que de las varias copias del Tríptico salidas de su taller carecemos de datación exacta.

18. Luis Tramoyeres, «Los pintores Francisco y Juan Ribalta», *Archivo de Arte Valenciano*, 3 (1917), p. 93–107.

19. Pasqual Mas i Usó, *Justas Académicas y convocatorias literarias en la Valencia Barroca (1591–1705): Teoría y práctica de una convención*, tesis doctoral, Universitat de València, 1991, p. 250.

20. Lope de Vega, *Rimas humanas y diuinas del licenciado Tome de Burguillos: no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama libreria) sino de papeles de amigos y borradores suyos…*, Madrid, 1634.

y Juan Ribalta murieron en 1628, tal y como recoge el propio dietario de Álvaro y Diego Vich.[21] Por entonces la galería de retratos apenas se habría iniciado, no se enviaría a la Murta hasta trece años después, en 1641, y Diego Vich no moriría hasta casi treinta años después, en 1657. Así pues, Ribalta no debió de ser sino el iniciador de una galería nunca terminada que se iría conformando como una acumulación de originales y copias de diferentes procedencias.

Tanto la realización de copias como la invención de retratos formaban parte de la cultura visual de la época. Como nos ha recordado recientemente Javier Portús, el término *vera effigie* o verdadero retrato se utilizaba no solamente para representaciones tomadas del natural, sino también para sus copias,[22] especialmente necesarias a la hora de alimentar la memoria y el orgullo locales basándose en los héroes de la religión, los militares y los miembros de los parnasos literarios. Los Ribalta habían conformado su lenguaje pictórico en gran medida a través de la copia y la emulación, primero Francisco con el retablo mayor de El Escorial y, ya en Valencia, sobre todo a través de las obras de Sebastiano del Piombo y las de Juan de Juanes. En el caso de la galería que nos ocupa, una parte de los modelos habían sido fijados por Juan Sariñena y después fueron reutilizados tanto por los Ribalta como por sus sucesores.

Las galerías de personajes ilustres

La vertiente erudita de Diego de Vich es la que justifica que acumulase a lo largo de su vida esta galería de valencianos ilustres y que quisiese que se conservase unida. Carderera escribiría: «También hubo entre nosotros Marcos Varrones y Paulos Jovios, en quienes ardía el noble fuego del entusiasmo hacia los sabios y esclarecidos varones compatricios». Citó a Gonzalo Argote de Molina, Francisco de Arce, Pedro de Arce o Martín Pérez de Oliván y por último a Diego de Vich.[23] Las series italianas de *uomini famosi*, de

21. *Dietario*, p. 106 y 136.

22. Javier Portús, «Retratos al propio y verdaderos retratos en Valencia», en *Creure a través dels ulls = Creer a través de los ojos = Believing through the eyes*, cat. exp., Valencia, 2021, p. 175–205.

23. Valentín Carderera, «*Ensayo Histórico sobre los retratos de hombres célebres, desde el siglo XIII hasta el XVIII […]*», en *Boletín Real Academia de la Historia*, Madrid, tomo 34, 1841, p. 234–235.

las cuales la de Paolo Giòvio en Como hacia 1537 fue la más importante, tendrán como modelos los precedentes clásicos, entre ellos Marco Terencio Varrón. En la segunda mitad del siglo XVI estas galerías de retratos se multiplicaron. Son especialmente importantes las iniciativas de Arias Montano con la publicación, en colaboración con Galle, de los *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies* y con la colección de retratos de El Escorial, donde «dio orden de que se pusiesen en la librería estatuas romanas y retratos de sumos Pontífices y Emperadores y Reyes y de personas doctas», y muchos posteriores que quedaros manuscritos, por encima de todos, el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco.[24]

Las Cortes celebradas en Valencia en 1604 habían nombrado cronista a Gaspar Escolano con el encargo de recoger también los hombres ilustres. En 1610 se publicó su *Década primera*, en la que compiló «un summario de los eminentes varones que nacieron en ella». Tan importante como esa compilación es cómo se compuso la portada de la crónica, a manera de retablo arquitectónico con una pequeña galería de valencianos ilustres, santos, reyes y papas.[25] Dejando de lado los retratos, en esos años se sucedieron ese tipo de listados. En 1608, en la *Relación de las fiestas por la beatificación de San Luis Bertrán*, Gaspar Aguilar citaba acompañando a la fama a Ausiàs March, Jaume Roig, Luis Vives, Jaime Ferrús, Jaime Juan Falcó, Jerónimo Muñoz, Juan de Juanes, Luis Collado, Juan Plaza, Pedro Juan Núñez, Navarro o Sala, un parnaso valenciano muy similar al que poco después vemos retratado en la galería de Diego Vich y que surge del mismo círculo intelectual.[26] Unos años después, Alonso del Castillo Solórzano, vinculado a los virreyes de la casa de los Vélez, se ocuparía de los santos valencianos.[27] Pero tal vez la

24. Sylvaine Hänsel, *Benito Arias Montano (1527–1598): humanismo y arte en España*, Huelva, 1999. Bonaventura Bassegoda, «El libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza», *Locus Amoenus*, 5 (2000), p. 205–216.

25. Gaspar Escolano, *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, Valencia, 1610. Juan Chiva Beltrán, «La portada de la Década Primera de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia (1610): compendio iconográfico de la historia valenciana», *Millars: espai i història*, vol. 16, 33 (2010), p. 75–90.

26. Gaspar Aguilar, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luis Bertrán*, Valencia, 1608, p. 22–32.

27. Alonso de Castillo Solorzano, *Sagrario de Valencia: en quien se incluyen las vidas de los ilustres santos suyos, y del Reyno*, Valencia, 1635.

iniciativa más interesante es la de Jerónimo Martínez de la Vega, vicario perpetuo del Hospital General, que poseyó una magnífica biblioteca acompañada de «mapas e instrumentos de todas Facultades; en Efigies de Personas Ilustres (Varones y Hembras) originales, de pinzel y de buril; en Medallas, Monedas y en otros adornos» y sobre todo inició la redacción de un *Teatro de Varones Ilustres Valencianos* que continuaría su sobrino y que quedaría manuscrito.[28] Son los años en los que se busca la selección de parnasos o listados de hombres ilustres vinculados a Valencia, cuando muchos de ellos publican sus obras en latín añadiendo el gentilicio *valentino*.

La colección de retratos

La existencia de la galería de retratos de valencianos ilustres había sido recogida en la biografía de Diego de Vich en la *Biblioteca Valentina* de José Rodríguez, que no se publicó hasta 1747:[29]

> Hazíale notable diversión la pintura, y después de haber conseguido Copias de muchas imágenes santas, solicitó, y hubo, los originales, de los más ilustres varones, en todas ciencias y facultades de nuestra ciudad y reino, que oy, en efigies de medio cuerpo, se conservan en el celebre santuario y real monasterio de nuestra señora de la Murta de la orden de San Geronimo, en este arzobispado, del qual era Patron.

El primero que redacta una relación de los retratos conservados en el monasterio de la Murta y reproduce parcialmente la carta enviada al prior de la Murta por Diego Vich, el 27 de julio de 1641, es fray Francisco Vives, monje bibliotecario de San Miguel de los Reyes, que en 1791 publicó en el *Diario de Valencia* una «Relación de las pinturas de la Murta».[30]

28. *Biblioteca*... p. 168. Manuscrito 9-1-H23 de la Real Academia de la Historia.

29. Rodríguez afirmaba que pudo consultar los papeles de Diego Vich en el monasterio de la Murta los días 19 y 20 de enero de 1677. No hace alusión aquí ni a los retratados ni al supuesto autor de las pinturas.

30. «Relación de las pinturas de la Murta», *Diario de Valencia*, a cargo de VIF, 1791, 25, 26 y 27 de mayo. La identificación de las iniciales VIF con fray Francisco Vives la hace Luis Arciniega.

En 1641 Diego Vich, de manera sorpresiva y por razones que desconocemos, decidió modificar su primer testamento[31] y legar la mayor parte de sus bienes al monasterio de la Murta. En ese legado y junto a otras pinturas de su colección, citaba los veintiocho retratos de varones ilustres que debían ubicarse en la Biblioteca junto a la galería de retratos de la familia. A estos veintiocho retratos iniciales parece que antes de la muerte de Diego Vich se sumaron otros tres, llegando al número de treinta y uno, que se corresponden con el listado publicado en 1791.[32]

Sin embargo, desde muy pronto empiezan a producirse confusiones entre retratos procedentes de este conjunto y otros conservados en el monasterio, la pérdida o dispersión de algunos de ellos y los problemas de identificación de aquellos carentes de letrero. El ingreso en la Academia a partir de 1823 no se correspondió con la totalidad del conjunto y en el acta que elabora Vicente María de Vergara solo se incluyen veintidós retratos. Ya en 1827 Pastor Fuster señalaba que de los treinta y un retratos mencionados por Orellana faltaban al menos cinco, aunque algunos debieron de localizarse después.

La serie debía iniciarse con los papas, santos y beatos. Aparecían retratados los dos papas valencianos, Calixto III y Alejandro VI. El retrato de Calixto III se encuentra entre los desaparecidos, y, en cuanto al de Alejandro VI,[33] se inspiró en la serie mejor conocida en Valencia, la de los arzobispos de la catedral, que se inició en 1565 con retratos realizados sobre guadamecí encargados a Juan de Juanes. A pesar de que esta serie tiene una cartela explicativa en la parte baja y la mayor parte de los retratos de hombres ilustres siguen este modelo, el retrato conservado de Alejandro VI elimina esta cartela. Sigue el modelo de Juanes en la composición de conjunto y en el rostro, pero copia el detalle de la capa con decoración *a candelieri* y águila de alas desplegadas del broche del retrato del arzobispo Tomás de Villanueva, uno de los últimos realizados por Juanes y hoy perdido. No en vano, Juan Ribalta, en las justas poéticas de Santo Tomás de Villanueva, escribe un texto en el que precisamente elogia su ropa sagrada[34] (figuras 1, 2 y 3).

31. ACCV, Vicente Gaçull, 2539, 8 de julio de 1640

32. El original se encuentra en AHN, Códices, L. 525, fol. 244 y ss.

33. N.º inv. 78, 61 × 47 cm.

34. Jerónimo Martínez de la Vega, *Solenes [sic] i grandiosas fiestas, q[ue] la noble i leal ciudad de Valencia a echo por la Beatificacion desu Santo Pastor i Padre D. Tomas de Villa-*



Figura 1. Retrato de Alejandro VI. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Los santos y beatos representados eran san Bernardo de Alcira, san Vicente Ferrer, san Francisco de Borja, san Luis Bertrán y el beato Nicolás Factor. De todos ellos solamente se conserva muy maltrecho el de san Vicente Ferrer[35] y el del beato Nicolás Factor.[36] El de san Vicente Ferrer también pudo seguir algún modelo de Juanes, a tenor del peinado, aunque la filacteria no sigue la forma más habitual. En cuanto al retrato de Nicolás Factor, sigue el modelo de Sariñena pintado en 1587 que se conserva en las Descalzas Reales de Madrid, probablemente siguiendo la descripción del realizado por orden de Antonio Agustín en 1583 en un momento de éxtasis al escuchar música sagrada.[37] Siempre separado de estos se cita el retrato perdido de Francisco Gerónimo Simó (1578–1612), beneficiado de la iglesia de San Andrés, cuyo proceso de beatificación fracasaría; probablemente Diego Vich simpatizó con la causa simonista y Francisco Ribalta fue el pintor que con más intensidad se ocupó de su imagen.

Los siguientes retratos son los de Luis Vives y Honorato Juan, este último formado con Vives en Lovaina y ambos intelectuales de relevancia europea. El de Vives (1492–1540)[38] está muy repintado y pudo partir del mismo proto-

nueva […], Valencia, 1620, p. 503: «Mucho Tomás agrada, ese trage i gallardía, que vuestra ropa sagrada, como por ser vuestra es pía parece bien remendada».

35. «San Vicente Ferrer hijo de Valencia, insigne por sus virtudes y ciencia, elegido por estos Reynos para declarar a quien tocaba la Corona de Aragón y por Dios para Apóstol de Europa, ilustrando su misión con innumerables milagros.»

36. «Beato Nicolás Factor religioso francisco de esta provincia de Valencia. Murió […] dia 23 de diciembre del año 1583 […] 63 años […] de su edad».

37. Sobre el retrato de Sariñena, Andrés Yvars, «El beato Nicolás Factor en las Descalzas Reales de Madrid», *Archivo de Arte Valenciano*, 12 (1926), p. 67–81.

38. «Juan Luis Vives natural de Valencia insigne restaurador de las letras, murió en Brujas en 1540 de edad de 48 años y dos meses». N.º inv. 1881, 62 × 50 cm.



Figura 2. Retrato de Rodrigo de Borja (Alejandro VI). Juan de Juanes. 1565. Guadamecí 83 × 56 cm. Catedral de Valencia.



Figura 3. Retrato de Santo Tomás de Villanueva, Juan de Juanes, 1565, Guadamecí, 83 × 56 cm catedral de Valencia, original no conservado (foto Arxiu Amatller-Mas C-61560).

tipo que el conservado en el Museo del Prado, aunque este de peor calidad y aparentemente de más edad. El de Honorato Juan (1507–1566)[39] claramente toma un modelo previo. Ribalta debió de ver una de las copias del retrato de Tiziano, realizado entre 1548 y 1555, que se conoce a partir de un grabado posterior fechado en 1649. Una copia de este retrato estuvo en el colegio de San Jorge de Valencia hasta fines del siglo XIX, en que fue vendida a unos extranjeros y quizá pudo llegar a la orden de Santiago a través de Gaspar Juan, sobrino y heredero de Honorato, que fue lugarteniente de la orden.[40]

39. N.º inv. 2401, 63 × 50 cm.

40. El de Honorato Juan lleva un letrero en la parte superior muy similar al de un retrato de Leonardo de Argensola de extraordinaria calidad también conservado en el Centro de Interpretación Benito Arias Montano. Tal vez ambos procedían de la misma serie, fueron realizados por la misma mano e incluso pertenecieron a Diego Vich, aunque el de Argensola no se incorporó a la galería de valencianos. El de Argensola, n.º inv. 469, 57,7 × 42,3 cm.

Federico Furió Ceriol (1527–1592) formó parte de la corte de Felipe II, al igual que Honorato Juan. En este caso, su retrato[41] se aparta de los modelos grabados conocidos y parece inspirarse en el modelo de los retratos familiares de hombres vestidos con armadura que pertenecieron a la colección de Juan de Vich y pasaron a manos de don Diego. Carderera mandó copiar este retrato y el dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional. También fue copiado por Carderera el retrato de Gaspar Sapena (–1600),[42] representado también con armadura como militar de los tercios de Flandes. Entre los vinculados a la Universidad de Valencia de una generación anterior a don Diego Vich, destacan los retratos de los médicos Luis Collado (*ca*. 1520–1589),[43] representado con una mano levantada y otra abierta sobre un libro, y Juan Plaza (*ca*. 1520–1603), catedrático de botánica.[44] Discípulo de Plaza era Agustín Martí, catedrático de método durante la segunda mitad del siglo XVII, cuyo retrato se encuentra entre los desaparecidos. Entre los humanistas, Jayme Ferrus, teólogo (1517–1594),[45] representado de medio perfil y con un libro, y Pedro Juan Núñez (*ca*. 1525–1602), catedrático y filósofo, helenista, que firmaba sus obras como *Petri Ioannis Nunnesii valentini*[46] (figu-

41. «Federico Furio Ceriol, natural de Valencia, gentilhombre de don Felipe II, gran político celebrado así por los españoles, como por los italianos, ingleses y alemanes. Murió en Valladolid en 1592». N.º inv. 4153. 62,5 × 42,5 cm.

42. N.º inv. 2406. 64,5 × 52, 5 cm. Gaspar Sapena fue capitán y maestre de campo de un tercio de españoles en Flandes, donde falleció en la batalla de Nieuwpoort en 1600. Aunque Escolano se refiere a él como Gaspar, en otros sitios se cita como Luis Sapena. No debe ser confundido con Gaspar Sapena, regente del Consejo de Aragón y asesor del Consejo de Cruzada, muerto en 1589.

43. «Luis Collado catedrático de medicina de esta universidad, el anatómico que descubrió el huesecito estapeda órgano del oído no conocido por los antiguos. Murió en Valencia su patria en 1578». N.º inv. 2698. 62 × 49 cm.

44. «Juan Plaza Valenciano uno de los restauradores de la Botánica, el que exerció su Catedra por más de [...] años y los viages por el Reyno le dieron tanto conocimiento de las plantas del mismo y tal fama que [...] Clusio, para enriquecer con sus luces la obra que trabajaba de las Europeas. Murió en 1606». N.º inv. 2525. 62 × 49 cm.

45. «D. Jaime Ferrus natural de Valencia, catedrático de su Universidad, Teólogo y Orador en el Concilio de Trento, muy celebrado por su ciencia. Uno de los primeros pavordes de esta catedral. Murió en 19 de octubre de 1594». N.º inv. 77. 62 × 49,5 cm.

46. «Pedro Juan Núñez, natural de Valencia, catedrático de su universidad, de la de Zaragoza y Barcelona, insigne anticuario y retórico, príncipe de los filósofos peripatéticos. Murió en 12 de marzo de 1602 de edad de cerca de 84 años». N.º inv. 2875. 63 × 49 cm.

ra 4). A estos habría que añadir, con menor vinculación con la Universidad, a Jaime Juan Falcó, matemático, poeta y lugarteniente de la orden de Montesa (1522–1594),[47] con la cruz alusiva a la orden bien visible en su retrato. En todos estos casos de una generación de valencianos relativamente próxima a Diego Vich y Juan Ribalta, desconocemos los modelos utilizados.

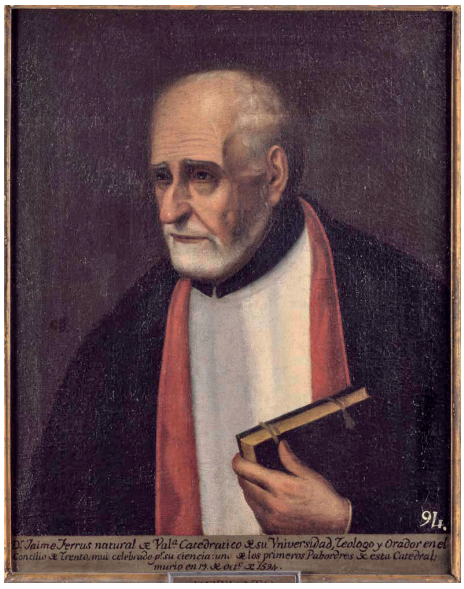


Figura 4. Retrato de Jaime Ferrús. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Algo más joven era Pedro Juan Trilles (–1626),[48] que por cronología pudo ser conocido y retratado por Ribalta, representado con idéntica vestimenta a la de Ferrús, probablemente la de pavorde, título que la Universidad daba a algunos catedráticos de teología, que tenían silla en el coro y usaban hábitos canonicales (figura 5).

En el mismo grupo podríamos incluir el retrato perdido de Jerónimo Muñoz (*ca*. 1520–1592), catedrático de matemáticas y astronomía en las universidades de Valencia y Salamanca. También vinculado a la Universidad y coetáneo de Diego Vich fue Miguel Bartolomé Salón —*Michaele Bartholomeo Salon Valentino Augustiniano*— (1539–1621), cuyo retrato también se ha perdido.

Dimensión internacional tuvo el padre Benito Perera (1536–1610),[49] jesuita instalado en el colegio romano que firmó todas sus obras como *Bene-*

47. «Frei Dn Jaime Juan Falcó, natural de Valencia, primer lugarteniente general de la Orden de Montesa, insigne Matemático y excelente poeta latino. Murió en Madrid en 31 de agosto de 1594». N.º inv. 2521. 62 × 49,5 cm.

48. «Pedro Juan Trilles, pavorde de esta Universidad, mui estimado por su ciencia y gran conocimiento de los idiomas hebreo, griego, caldeo y siriaco. Murió en Valencia su patria en 2 de agosto de 1626». N.º inv. 473. 63 × 49,5 cm.

49. «Benito Perera de la Compañía de Jesús, natural de Rusafa, célebre por sus elegantes y eruditas obras murió en Roma en 1610 de edad de 75». N.º inv. 476. 62 × 48 cm.



Figura 5. Retrato de Pedro Juan Trilles. Museo de Bellas Artes de Valencia.

dicti Pererii Valentini. Debió de ser el retrato de esta serie, de gran calidad y del que no conocemos el modelo, el que fue utilizado por Peleguer como modelo para su grabado. A estos habría que añadir el prácticamente destrozado retrato de José Estève[50] (1550–1603), profesor de filosofía en la Universidad de Siena y obispo de Orihuela. En el grupo de los literatos eran importantes los del siglo de oro valenciano, Ausiàs March (1400–1459) y Jaume Roig (–1478), y los miembros de la Academia de los Nocturnos Francisco Tárrega (*ca*. 1554–1602), Gaspar Aguilar (1561–1623) y Guillén de Castro (1569–1631),[51] pero de todos ellos solamente ha subsistido, y con peripecias, el de Gaspar Aguilar. En 1841, Carderera indica que el de Ausiàs March, que sí había llegado a pasar a la Real Academia de San Carlos y que él había hecho copiar, había desaparecido «como por encanto».[52] El de Francisco Tárrega figuraba en el acta de entrega a la Academia de 1823 pero ha desaparecido. El supuesto retrato de Gaspar Aguilar, sin duda el mejor del conjunto, sin ningún tipo de identi-

50. Considerado perdido, fue localizado; véase: Víctor Marco, *Pintura barroca en Valencia. 1600–1737*, Madrid, 2021, p. 162. «Natural de Valencia, Catedrático de Sena, Canónigo [...] y escritos estimado de Sixto V que lo promovió al obispado de Vieste y trasladado después al de Orihuela murió en 3 de noviembre de 1603». N.º inv. 2812.

51. Durante algún tiempo se consideró como retrato de Guillén de Castro el procedente de la Murta que se conserva en el MUBAV con n.º inv. 2218, 65 × 49,5 cm. En el reverso se recoge la inscripción «Sebastiano Vila», que hizo que también se identificase con un supuesto Sebastián Vila, dramaturgo. Hoy sabemos que Vila era procurador de la familia Vich en el monasterio y esa debió ser la razón de que se conservase su retrato en la Murta y llegase al museo.

52. Valentín Carderera, «Ensayo Histórico sobre los retratos de hombres célebres, desde el siglo XIII hasta el XVIII [...]», en *Boletín Real Academia de la Historia*, Madrid, tomo 34, 1841, p. 234–235.

ficación, con un volumen de Virgilio en las manos y abultada lechuguilla, fue depositado en 1824 tras estar un tiempo en manos del director del Seminario de Nobles de la ciudad de Valencia, don Agustín Ricart.[53] Este retrato de Gaspar Aguilar también fue copiado por Carderera.[54] Fueron estos últimos, los de los literatos miembros de la Academia de los Nocturnos, que en el caso de Aguilar tuvieron una relación estrecha tanto con Diego Vich como con Juan Ribalta, los que sin duda debió de ejecutar Ribalta (figuras 6 y 7).

Otro caso de retrato que no pasó de la Murta a la Academia y fue localizado más tarde es el del músico Juan Bautista Comes. Fue recuperado por Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la catedral, encargado de la edición de las obras de Comes que solicitó su restauración a Francisco Martínez Yago, el padre del también pintor Martínez Cubells. El manuscrito de la edición de las obras de Comes, datado en 1886, se conserva en la Biblioteca Nacional con la reproducción fotográfica del retrato en un extraño formato ovalado.[55] Ese retrato fue publicado grabado en 1888 tanto en la edición impresa de las obras como en el número de la *Ilustración Musical Hispanoamericana* del 30 de noviembre de 1888, donde Felipe Pedrell recogió quien era el poseedor del original[56] (figura 8). No sabemos si ese retrato restaurado es el que hoy se conserva en el Colegio del Corpus Christi o se trata de otra versión del mismo. Este retrato debió de ser, además, uno de los posteriores a Ribalta, pues Comes estuvo durante largo tiempo en la corte y no se hizo cargo de la maestría de la capilla del Patriarca en Valencia hasta 1628, fecha del fallecimiento de ambos pintores.[57]

Las galerías de retratos suelen iniciarse con retratos de papas, santos y reyes. En este caso se conserva el retrato de Fernando I de Aragón, rey de

53. Cristina Igual Castelló, *Galerías, series icónicas y colecciones de retratos en valencia. Teoría y representación del poder en época moderna*, tesis doctoral, Universitat Jaume I, 2020, p. 473, n.º inv. 1824, 55 × 44,5 cm.

54. Biblioteca Nacional de España, DIB/15/47/3.

55. *Obras musicales del Mtro. Comes / [recogidas por] Juan Bta. Guzmán, Ptro.*, 1886, Biblioteca Nacional de España, M/1007.

56. También en *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bautista Comes / escogidas, puestas en partitura e ilustradas por D. Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valencia*, Madrid, 1888.

57. Sin embargo, en el museo se conserva un retrato que Víctor Marco propuso identificar con Comes, catalogado como «retrato de personaje desconocido». N.º inv. 1824, 55 × 44,5 cm.



Figura 6. Retrato de Gaspar Aguilar. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Figura 7. Retrato de Gaspar Aguilar. Valentín Carderera. 1855. Biblioteca Nacional de España.

Nápoles (1423–1494).[58] Aunque sin duda debió de tratarse de un retrato propiedad de Diego Vich legado a la Murta y aparece en los listados de 1791 y en el de Borrull, su personalidad no encaja en esta galería de valencianos. Es una reducción a busto de uno de los retratos de los antepasados del duque de Calabria, fundador del monasterio de San Miguel de los Reyes, que conservaba el monasterio, de fecha incierta, atribuido al entorno de Gregorio Bausá (1590–1656) o Antonio Bisquert (1596–1646).[59] Este retrato debió de ser copia del que llegó en el equipaje del duque de Calabria en 1527, que se cita como «retrato del rey Fernando al natural asta un poco baxo de cintura con el angel que le da la carta».[60] Este pasó a la colección de Mencía de Men-

58. N.º inv. 1836, 63 × 49 cm.

59. David Gimilio Sanz, «La galería de retratos de la casa real de Aragón en Nápoles», *Potestas*, 9 (2016), p. 167–195.

60. Inventario del duque de Calabria de 1527, citado por Luis Arciniega García, «El legado de la casa real de Aragón en Nápoles; conservación y dispersión», *El Mediterráneo y el Arte Español: actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, septiembre 1996*, Valencia, 1998, p. 114–121.

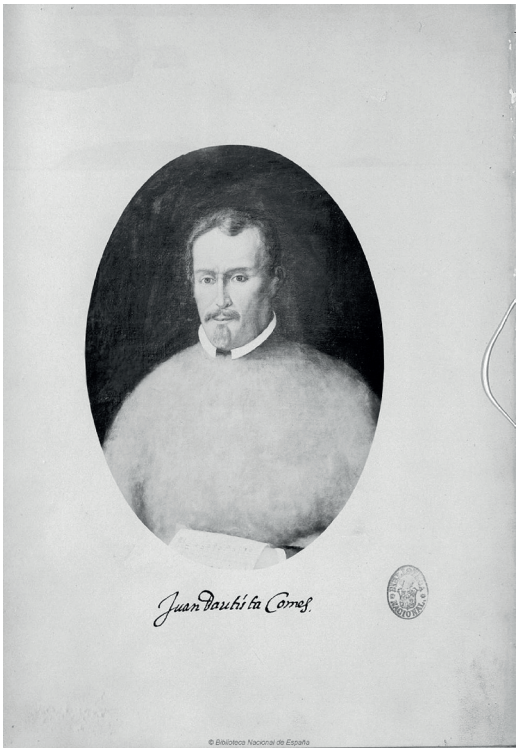


Figura 8. Fotografía del retrato de Juan Bautista Comes, en Juan Bautista Guzmán, *Obras musicales del maestro Comes* (manuscrito). Biblioteca Nacional de España, M/1007 v. 1.

doza y se vendió en almoneda en 1561 a Francisco Quintana.[61] En el de la colección Vich el rey aparece coronado, de perfil, ostentando la orden del *ermellino* (armiño), de la cual era fundador, y ha desaparecido el san Miguel entregando la carta, que sí está en el procedente de San Miguel de los Reyes.

Algún otro de los citados como de la colección de hombres ilustres no debieron de pertenecer, al menos en origen, a este conjunto, como el de Baltasar de Marrades y de Vich (1560–1638), que tiene una cartela diferente y es ligeramente más grande.[62] Otro retrato de Baltasar de Marrades, general y conde del imperio, permaneció en la casa de don Diego y acabó en manos de

61. Arxiu Nacional de Catalunya, 1–960, Almoneda 1561, fol. 9rº.

62. «Don Baltasar Marradas y Vich nacio en Valencia fue caballero en la orden de San Juan [...] en servicio de los emperadores Matias y Fernando [...]». N.º inv. 2595. 63 × 49 cm.

Joan Vives de Cañamás por compra en la almoneda de 1657.[63] Pudo ser uno de los tantos retratos familiares que se repetían y probablemente fue incorporado con el resto de valencianos ilustres.

Francisco Xavier Borrull

Casi al mismo tiempo que se publicaba en el *Diario de Valencia* el listado de retratos conservados en el monasterio de la Murta, el nuevo académico de honor, el canónigo Antonio Roca y Pertusa, hacía una encendida defensa de la figura de Diego Vich en la oración pronunciada en la Academia de San Carlos en la distribución de premios del 6 de agosto de 1792.[64] Hacía referencia a la serie y aludía a los santos, pontífices, guerreros, togados, mitrados, literatos «y tantos otros que levantaron a las nubes nuestra antigua Universidad Literaria», deseando que la Academia sirviese para retratar a los nuevos ejemplos de heroísmo. Aludiría también a ella la *Biografía pictórica valentina* que Marcos Antonio de Orellana debió de redactar entre 1780 y 1805 por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y que quedó manuscrita.[65] Tuviese o no acceso a las pinturas en el monasterio, Borrull conocía bien su existencia. Francisco Xavier Borrull y Vilanova (1745–1837) era miembro de una familia de juristas valencianos.[66] Aunque de una generación más joven, llegó a mantener relación con Gregorio y Juan Antonio Mayans o Francisco Pérez Bayer, lo que ha hecho que se le considere el último representante de la generación ilustrada valenciana. En 1810 había participado en la defensa del Reino de Valencia frente a la invasión napoleónica y se había ocupado de la recuperación del edificio de la

63. ACCV, Nazianzeno Porcar, 15300, 7 de mayo de 1657, a Joan Vives de Cañamas, comte de Faura, «lo quadro mes chich lo retrato de don Baltasar Marrades, comte del Imperi».

64. *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó el 6 de agosto de 1792*, Valencia, 1792, p. 27–46.

65. La obra fue editada por Xavier de Salas en 1930. Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos obra filológica*, Madrid, 1930.

66. Antonio Mestre Sanchis, «Los Borrull, una saga de políticos valencianos del siglo XVIII», *Anales Valentinos: Nueva Serie*, 6 (2016), p. 331–350.

antigua Casa de la Diputación, con las pinturas de la Sala Nova, donde se retrataba a los representantes del reino.[67] Fue elegido como uno de los diputados valencianos en las Cortes de Cádiz, donde destacó por su defensa de los fueros valencianos, el Tribunal de las Aguas o la conservación del teatro de Sagunto.[68] En 1815, tras el derribo del Palacio del Real y el traslado de la documentación allí conservada, fue nombrado superintendente del Archivo General de Valencia.[69] Fue miembro de la Real Sociedad de Amigos del País y de las Reales Academias de Bellas Artes de San Carlos y San Fernando de Madrid (figura 9).



Figura 9. José Antonio Zapata, *Retrato de Francisco Xavier Borrull y Vilanova*, 1814. Museo de Bellas Artes de Valencia.

67. Francisco Xavier Borrull, *Descripción del magnifico edificio de la antigua Diputacion de este Reino, y ahora de la Real Audiencia,* Valencia, 1834. Yolanda Gil Saura, «De la sitiada Sala Nova a los retratos reales valencianos: rostros de los diputados y la monarquía», en *La veu del regne: 600 anys de la Generalitat Valenciana,* vol. III [*La Generalitat Valenciana. Espais i imatges de la Generalitat],* Valencia, 2020, p. 141–168.

68. Francisco Xavier Borrull, *Discursos e intervenciones parlamentarias en las Cortes de Cádiz*, M. Luisa Castillo Bayo (ed.), Valencia, 2007.

69. Francesc Torres Faus, «Francesc Xavier Borrull i l'organització de l'arxiu del Real després de la guerra contra el francesos», en Joan F. Mateu Bellés; Antonio Furió, (eds.), *A Vicenç M. Rosselló, geògraf, als seus 90 anys*, València, 2021, p. 211–222.

Su talante conservador y su prevención ante las medidas liberales hizo que fuese apartado de sus responsabilidades durante el denominado Trienio Liberal, por lo que se retiró en algún momento a San Sebastián. Ese fue el periodo en que redactó el texto que nos ocupa. Por su formación estrechamente ligada a los jesuitas y a pesar de su expulsión, mantuvo siempre una vinculación con los jesuitas instalados en Italia, de los que tradujo algunas de sus obras y se convirtió en su principal divulgador. Tempranamente y de manera anónima tradujo la famosa *lettera* de 1776 de Juan Andrés a Fra Gaetano Valenti Gonzaga sobre la corrupción del gusto italiano, defendiéndose de la pretendida influencia española en la decadencia del gusto.[70] Más tarde también tradujo la dirigida a Alessandro Murari Bra en torno a un medallón del Museo Bianchini.[71] En Valencia había coincidido con Eximeno, de quien tradujo un texto que hacía referencia a las obras de Juan Andrés.[72] Más interesante para nuestro objetivo es la traducción que se publicó en 1828, a expensas de la Real Academia de San Carlos, de las *Observaciones de Don Ramón Diosdado Caballero sobre la patria del pintor Josef de Ribera*, donde se defiende su nacimiento en Valencia.[73] Borrull afirmaba: «Siendo poco conocidas en España estas observaciones me determiné a emplear al-

70. *Carta del Abate D. Juan Andres al señor comendador Frey Cayetano Valenti Gonzaga, caballero de la ínclita religión de Malta, sobre una pretendida corrupción del gusto italiano en el siglo XVII*, Madrid, 1780. Miquel Batllori, «La biografia de Joan Andres per Francesc-Xavier Borrull i Vilanova», en Miquel Batllori, *Els catalans en la cultura hispanoitaliana*, València, 1998, p. 215–229 (Obra completa; 10).

71. *Carta del Abate D. Juan Andres socio de la Real Academia de las Ciencias i Letras humanas de Mantua, al Señor Conde Alexandro Muraribra, a cerca del reverso de un medallon del museo Bianchini, que no entendio el marques Maffei*, Madrid, 1782: «la particularidad de proponerla los italianos como modelo de Disertaciones de Antiquaria, i confesar que hai pocas escritas con tanto juicio, i verdad, me han animado a traducirla», p. 11.

72. *Carta del abate D. Antonio Eximeno al … P.M.F. Tomás Maria Mamacchi: sobre la opinion que defiende el abate Don Juan Andres, en orden a la literatura eclesiastica de los siglos barbaro*, Madrid, 1784.

73. Ramon Diosdado Caballero, *Observaciones de Don Ramon Diosdado Caballero sobre la patria del pintor Josef de Ribera llamado el Españoleto*, Valencia, 1828. Diosdado había publicado las *Osservazioni sulla patria del pittore Giuseppe di Ribera detto lo Spagnoletto* en Roma y Nápoles en 1795. Fue publicada en la *Anthologia romana* de 1796 y en el *Giornale letterario di Napoli* del mismo año. Borrull tradujo el texto «desvaneciendo los vanos esfuerzos con que algunos escritores italianos quisieron privar de este hijo a su amada ciudad de Játiva».

gunos ratos de ocio, que me facilitó el Gobierno Constitucional de los años de 1820 y siguientes separándome de mi destino, en la traducción de las mismas, para que puedan enterarse mis paisanos». La traducción de Borrull fue reproducida poco después, en 1857, por Vicente Boix en sus anotaciones históricas sobre Xàtiva.

El interés de Borrull por los retratos de personajes ilustres no se limitó a la galería de Diego de Vich. La localización de sus manuscritos ha permitido saber que acumulaba materiales para la redacción de un volumen de biografías de valencianos ilustres[74] y que también coleccionó sus retratos. A su muerte, su biblioteca pasó a la Universitat de València. Allí se conservan una serie de volúmenes facticios en los que se recogen retratos grabados desgajados de su contexto original. Se trata de *Retratos de españoles*, *Retratos de franceses*, *Retratos de italianos, alemanes y otros* y el volumen *Valencianos ilustres en virtud, ciencias y armas*. Mientras que los primeros son simples recopilaciones de grabados precedidos de una portada orlada con un marco de rocalla, en el caso de los retratos de valencianos el formato es más elaborado. Se inicia con un índice y cinco láminas que preceden a los retratos propiamente dichos: «Ciudad del Mérito y la Fama que publica el de sus habitadores», «El Emperador Justiniano y Don Jaime I que presenta a la Justicia sus Códigos»,[75] «Apolo y las nueve Musas», «Escultura y Nobles Artes»[76] y «Una Matrona que lamenta la muerte de tantos varones insignes». En todos los casos se reaprovechan y reelaboran grabados ya publicados o se les da una nueva interpretación. Luego se sucede una serie de retratos recortados de su contexto original reproduciendo el orden que solía ser habitual en estos casos: reyes, santos y militares, y reservando en esta ocasión un espacio para las mujeres, todas religiosas. Esta iniciativa tiene un parale-

74. [Francisco Xavier Borrull], *Anotaciones manuscritas sobre biografías de valencianos ilustres: humanistas, juristas, eruditos, clérigos, escritores, pintores, escultores, arquitectos, grabadores, científicos, etc.*, [*ca*. 1830], Biblioteca del Congreso, M-BCD. FA 0606.

75. Borrull reutiliza el grabado del libro de Juan Sala que representa a la Justicia recibiendo los libros *Las Instituciones* de Justiniano y *Las Siete Partidas* de Alfonso X, diseñado por José Camarón y que sustituye la alusión a *Las Siete Partidas* por los *Fueros de Valencia* y, por tanto, alude a Jaime I en lugar de a Alfonso X.

76. Tanto Apolo y las Nueve Musas como la matrona que lamenta la muerte de los varones insignes reutilizan sendos diseños de Maella grabados por Carmona publicados en el *Parnaso Español* en 1768 y 1772. Mientras el primero es una representación de Apolo, el segundo no es sino la alegoría de la Tragedia.

lismo en los intentos de crear un panteón de valencianos ilustres.[77] De la misma manera que había sucedido con los primeros intentos de crear un museo, en 1810 José Bonaparte dictó un decreto para impulsar la conservación de los sepulcros de los hombres célebres intentando que las sepulturas afectadas por la supresión de los conventos fuesen trasladadas a las principales iglesias de cada provincia. A este decreto sucedieron a mediados del siglo XIX toda una serie de proyectos de panteones regionales que se solapaban al intento de crear en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid el Panteón de Nacional de Políticos Ilustres. En el caso valenciano fue la Academia de Bellas Artes la que en 1843 auspició el proyecto dirigido por Vicente Boix, encargado de transformar en un panteón de valencianos ilustres la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo, que debió iniciarse con el traslado de los restos del pintor Juan de Juanes.[78]

Ese es el contexto en el que Borrull redactó el texto que nos ocupa. En octubre de 1820 se había publicado un primer decreto desamortizador que inició la supresión de instituciones religiosas y que sería revertido en 1823. Comenzaron una serie de inventarios que, en el caso de Valencia, fueron realizados entre 1820 y 1821 por Jaime Villanueva, autor del *Viage literario a las iglesias de España*, Juan Nicasio Gallego y Francisco Ortiz y Sanz, deán de Xàtiva y traductor de Vitruvio. Desde la Academia de San Carlos, fueron Francisco Borrull y Francisco Peyrolón los que plantearon exigir a las Cortes las pinturas de los conventos suprimidos. Borrull, apartado de sus responsabilidades por el gobierno liberal e imbuido de neoforalismo, se preocupaba por el pasado histórico valenciano y volvía la mirada a la mítica galería de retratos de valencianos ilustres acumulada por Diego de Vich, conservada en el monasterio de la Murta y que corría el peligro de desperdigarse. La iniciativa no tuvo un éxito inmediato; el traslado de los retratos a la Academia no se produjo sino una vez finalizado el Trienio, cuando se hubieron restituido los bienes eclesiásticos a las comunidades religiosas, y lo que se produjo entonces, el 7 de diciembre de 1823, fue la cesión de las pinturas por

77. Francisco Javier Delicado, «El Panteón de Hombres Ilustres de Valencia, un proyecto frustrado de promedios del siglo XIX», *Archivo de Arte Valenciano*, 96 (2015), p. 159–182.

78. Vicente Boix, *Memoria histórica de la apertura de las Capillas de S. Vicente Ferrer y de los Reyes, en el estinguido convento de Santo Domingo de Valencia*, Valencia, 1844. Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España […]*, vol. 2, Madrid, 1889–1894, p. 301.

parte del monasterio a la Academia reservándose la propiedad. Por entonces, la Academia compartía sede con la Universidad y las pinturas se iban a colocar en las salas que tenía reservadas la Academia, donde permanecerían incluso después de que se configurase el primer museo en el desamortizado convento del Carmen, donde se colocarían años después.[79] Por entonces, algunos de los retratos ya se habían extraviado, y otros, carentes de letrero, eran difíciles de identificar, al mismo tiempo que eruditos como Carderera iniciaban sus campañas de viajes por España y copiaban los retratos, con lo que se iniciaba su revalorización.

79. Francisco Javier Delicado; Carolina Ballester, «El monasterio jerónimo de Santa María de la Murta de Alzira, tras de las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural», *Archivo de Arte Valenciano*, 80 (1999), p. 80–90. Véase también: Ester Alba Pagán, «La génesis del Museo de Bellas Artes de Valencia y la polémica en torno a los bienes desamortizados a través de la prensa valenciana», en Francisco Javier Campos y Fdez. de Sevilla (dir.), *La desamortización el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium, 6/9-IX-2007*, [San Lorenzo de El Escorial], 2007, p. 723–740.

Correcciones onomásticas, iconográficas y de atribución de obras del Museo del Prado

José Manuel Cruz Valdovinos
*Universidad Complutense de Madrid**

En 1996 publicamos una serie de observaciones sobre pinturas incluidas en el catálogo del Museo del Prado de 1985[1] siguiendo el orden en que las obras aparecían en él. De forma casi simultánea a nuestro trabajo, aparecía la última edición del catálogo en papel. Desde hace bastantes años está disponible en internet la catalogación realizada por el Museo en formato digital, mucho más amplia y rica en datos que sus antecesores impresos. Nuestras referencias contemplan este catálogo virtual con el contenido que existe en el momento presente, 15 de octubre de 2024. Así lo hacemos constar, por si se produjera en lo sucesivo alguna modificación, no obstante que las aportaciones novedosas de interpretación o atribución sobre obras del Museo suelen tener poco eco en la versión oficial y, a veces, incluso en la bibliografía de la ficha.

Exponemos los aspectos que proponemos corregir previa identificación de cada obra según el título y los datos principales utilizados por el Museo en su catálogo virtual. Por otra parte, la sistemática no es la misma que usamos en 1996; ahora atendemos en una primera clasificación al tipo de novedades o correcciones propuestas, y dentro de cada uno de estos grupos, seguimos un orden cronológico por fecha de la obra.

* Catedrático emérito de Historia del Arte.

1. José Manuel Cruz Valdovinos, «X aniversario del Catálogo del Museo del Prado. Addenda et corrigenda iconographica», *Anales de Historia del Arte,* 6 (1996), p. 31–332.

a) Aspectos onomásticos y datos personales

1. Parrasio, Micheli
   El pintor veneciano (†1578) recibió el nombre del famoso pintor de la Antigüedad. Su apellido familiar es Michiel o Micheli y este último es el que utilizó normalmente para firmar sus obras. Las fichas del catálogo del Prado recogen tradicionalmente al revés nombre y apellido.[2] En 1919, Juan Allende-Salazar y Francisco José Sánchez Cantón destacaron el error, que ya existía entonces en el catálogo del Museo, de invertir el nombre y apellido del pintor, como evidenciaba la firma de la carta de 20 de agosto de 1575 que publicaban sobre el envío por Micheli a Felipe II de la pintura que conmemoraba el nacimiento del príncipe Fernando.[3]

2. Strobel, Bartolomäus
   El pintor es polaco y vivió y desarrolló su actividad sobre todo en Polonia. El Museo escribe su nombre en alemán y no en polaco, como lo tuvo desde su nacimiento: Bartłomiej.

3. Agüero, Benito Manuel
   Antonio Palomino, que seguramente llegó a conocerle, le alfabetiza en su obra biográfica por su primer apellido, Manuel.[4] Aparece como Benito Manuel autor de dos países en la tasación de pinturas de don Andrés de Villarán realizada el 1-5-1683 por Palomino.[5] En la relación de pinturas incluida en la partición de bienes del marqués de Montealegre entre su viuda y un hijo escriturada en 1683, se registra un país de

2. El 3 de octubre de 2022 pronunciamos una conferencia en el marco de los cursos de la Fundación Amigos del Prado en la que pusimos de relieve el error, además de denominar correctamente al pintor en el título.

3. Juan Allende-Salazar y Francisco José Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado, identificación y rectificaciones*, Madrid, 1919, p. 92–94.

4. Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, tomo I, Madrid, 1795: «Arto es en los payses Benito Manuel», p. 34; *El Parnaso español pintoresco laureado*, tomo III, Madrid, 1796. Figura en la tabla como Manuel, Benito, después de Juan Bautista del Mazo. En la biografía se le designa como Benito Manuel de Agüero, p. 555.

5. Markus B. Burke; Peter Cherry, *Collections of paintings in Madrid, 1601–1755*, Los Angeles; Turín, 1997, p. 788.

noche con la luna y un hombre con un hacha de Benito Manuel.[6] El apellido es frecuente en la zona burgalesa, donde había nacido el pintor. En las citas como testigo de documentos familiares de Velázquez se hace llamar con nombre y dos apellidos, Benito Manuel de Agüero. Por tanto, la cita correcta es Manuel de Agüero, Benito.

4. Juan de Pareja

La biografía virtual del Museo señala como fecha de su muerte el año 1670 y que era esclavo moro. Hace treinta años se publicó la fecha de su muerte, que figura en el Libro de Difuntos de la parroquia de San Sebastián de Madrid. Murió soltero el 17 de febrero de 1672 en la calle del Olmo y «dejó a su alma por heredera».[7] El dato fue recogido en nuestra obra sobre Velázquez editada en 2011.[8] El Prado —así como el Metropolitan de Nueva York, que le dedicó una reciente exposición monográfica («Juan de Pareja, Afro-Hispanic Painter», 3 de abril-16 de julio 2023)— sigue manteniendo el año 1670, que no está fundada en ningún dato. A pesar de que nació en Antequera, lo mismo que su padre, tanto el título de la exposición como su catálogo inciden con frecuencia en su condición hispano-africana, de la que no hay ninguna noticia, pues no basta para ello su tez morena, que no es rara en Andalucía.

Más trascendente nos parece que persistan ambos museos en la convicción sobre su esclavitud: «Pareja era esclavo moro al servicio del pintor, quien le concedió la libertad en 1654 en Roma, lo que le permitió ejercer la profesión artística a partir de ese momento», dice la biografía oficial del Museo del Prado. Según escribimos en 2011, el presunto esclavo aparece tempranamente como testigo en varios documentos familiares del sevillano; por primera vez el 25 de febrero de 1634 —recibo de dote de Francisca Velázquez otorgado por Mazo—, de nuevo en 1642 y dos veces más en 1647 y, sobre todo, en una escritura de arrendamiento de dos locales efectuado por el maestro en Roma

6. *Op. cit.*, p. 796.

7. Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, 1995, p. 180.

8. José Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano,* Zaragoza, 2011, p. 135–136, 239 y 270.

el 13 de mayo de 1650. Por fin, el 23 de noviembre de 1650, Velázquez otorgaba en Roma un documento de *donatio libertatis* a Juan de Pareja «vulgo dicto per schiavo», hijo de Juan de Pareja de Antequera, diócesis de Málaga.

En esta escritura queda bien claro que su esclavitud era una creencia — «vulgo dicto»— a la que debía dar fin Velázquez porque, tras su ingreso en los *Virtuosi al Pantheon*, estaba obligado a no tener esclavos. Es bien sabido que en Castilla —y suponemos que también en Roma— los esclavos no tenían apellidos ni capacidad para actuar como testigos en documentos públicos. Las relaciones entre Velázquez y Pareja debieron de ser las habituales entre un amo y un criado de confianza. Incluso cabría hablar mejor de un oficial con su maestro, pues es claro que Pareja ayudaría a Velázquez no solo en la molienda de colores, como afirma Palomino, sino también en la elaboración de sus cuadros.

5. Miguel Jacinto Meléndez

Desde que Ceán Bermúdez afirmara que había nacido en Oviedo en 1679, se ha repetido el origen asturiano del pintor. La realidad es que nació en Madrid, donde residió su familia desde 1674 hasta 1681. Las fechas exactas de su nacimiento en Madrid el 27 de septiembre de 1679 y de su bautismo en la parroquia de San Martín el 27 del octubre siguiente fueron dadas a conocer por Paloma Sánchez Portillo en 2022,[9] en una publicación no incluida en la bibliografía de la ficha biográfica de la *Enciclopedia del Museo*.

6. Bodegones

Son casi incontables las pinturas del Museo que se denominan «bodegón», lo que afecta sobre todo a obras del siglo XVII.

Si atendemos a Covarrubias, se trata de lugares donde se come o prepara comida: «lugar público para comer de manera humilde en el que se consumían despojos y asaduras», o «sótano o portal bajo dentro del cual está la bodega adonde, quien no tiene quien le guise la

9. Paloma Sánchez Portillo, «Miguel Jacinto Meléndez de Rivera: un pintor madrileño en la corte de Felipe V», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 62 (2022), p. 169–203 y fig. 3.

comida, la halla allí aderezada».[10] Por tanto, solo deben calificarse de bodegones las escenas en que haya comensales, aunque podría extenderse a despensas o cocinas siempre que estén presentes personas. En especial, las antiguas denominaciones de fruteros, floreros, despensas y otros semejantes designan con mayor propiedad las pinturas de acuerdo con lo allí pintado. Por ejemplo, el lienzo del cardo de Sánchez Cotán.

b) Cuestiones de iconografía

1. *Retablo de San Cristóbal* (P003150). Anónimo. Finales del siglo XIII.
   La calle lateral izquierda del retablo está dedicada a san Pedro con tres encasamientos: el superior, la vocación; el inferior, su crucifixión; y respecto al intermedio, titula la ficha del Museo *La reprensión de Ananías y de su esposa Safira*. El episodio bíblico (Hechos, 5. 1–11) narra la muerte sucesiva de dos esposos que trataron de engañar a Pedro al entregarle solo parte del producto de la venta de un campo diciéndole que era todo el precio. En la escena del retablo se observa a una mujer en pie —medio tapada por el fraile orante pintado a ese lado— y delante de ella una figura que, al parecer, se levanta del suelo o está tumbada en una camilla; Pedro les bendice con dos dedos levantados de su mano derecha y detrás de él un joven hace un gesto de asombro. La identificación de la ficha es incorrecta, pues la narración bíblica hace que sea primero Ananías quien muera y, cuando le están llevando a enterrar, aparezca la mujer, que morirá también tras mentir. No pueden hallarse, por tanto, el marido y la mujer juntos, y tampoco se explica el personaje que se levanta del suelo, que, desde luego, no está muerto. Se trata, a nuestro entender, de la escena de *Pedro curando con su sombra* (Hechos, 5. 15–16), que justificaría el gesto de bendición del apóstol y al tullido que se levanta junto a él.

10. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana* [1611], Luis Sánchez (ed.), Madrid, 1995, p. 195.

2. *Sagrada Familia*, llamada *La Perla* (P000301). Rafael, hacia 1518.
Casi sin excepción, los autores que se han ocupado de la Sagrada Familia con santa Ana y san Juan que pintó Rafael en 1518–1520 han considerado que le corresponde el sobrenombre de La Perla, basado, según el texto de la ficha, en la tradición según la cual Felipe IV, al verla, dijo: «He aquí la perla de mis cuadros». Así la designaba Antonio Ponz en su visita a El Escorial y al convento de las Maravillas de Madrid, donde se guardaba una copia.[11] Manuela Mena discutió ya en 1985 que este calificativo correspondiera a esta pintura y no a la *Caída en el camino del Calvario* (P000298), conocida en España como *El Pasmo de Sicilia* porque se hizo para la iglesia de Santa Maria dello Spasimo de Palermo. La autora daba a conocer un texto manuscrito del pintor valenciano Vicente Vitoria *ca*. 1690, que se conserva en la Academia dei Lincei en Roma, en que cuenta lo siguiente: «Está la pintura en la capilla real de Madrid y me decía el cardenal de Masimi que la apreciaba tanto aquélla Magestad que entre los tesoros de sus pinturas solía llamar a ésta la Margarita», palabra latina que significa perla. Juan M.ª Cruz Yábar aborda un estado de la cuestión de este asunto[12] y menciona otro escrito del mismo Vitoria publicado por Ruiz Manero en que confirma que el rey llamaba a la obra «la joyita»,[13] pero también un documento de *ca*. 1656 publicado por Gregorio de Andrés relativo a la Sagrada Familia de Rafael que le había regalado don Luis Méndez de Haro en 1654, según el cual el capellán real Jules Chifflet afirmaba que la pintura estaba aislada en El Escorial, «pues es cierto que su Magestad acostumbra a llamarla su favorita».[14] Es posible que lo fuera en ese

11. Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, por D. Joachin Ibarra, impresor de cámara de S. M., 1773, II, 73–74: «Con mucha razón se llama a este quadro la Perla, y se puede decir Perla incomparable».

12. Juan Cruz Yábar, «La llegada del Pasmo de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo», *De Arte*, 14 (2015), p. 38–53.

13. José María Ruiz Manero, «Pintura italiana del siglo XVI en España. II: Rafael y su escuela», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 10 (1992), p. 7–234, afirma que esta frase aparece por primera vez en el *Inventario de pinturas del Museo del Prado* de 1857. La relación de Vitoria en p. 67–68.

14. Gregorio de Andrés, «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial», *Archivo Español de Arte*, 173 (1971), p. 49–64. Fecha aproximadamente el documento y lo atribuye al prior fray Alonso de Talavera.

momento y que, al llegar *El Pasmo* a Madrid en 1661, las preferencias reales cambiaran hacia este último, cuya tradición milagrosa, su laboriosa y carísima venida a España y la excelencia y rareza de la pintura la hacían superior al otro ejemplar. En cualquier caso, nos parece preferible que el calificativo de *La Perla* se elimine de la Sagrada Familia o que al menos se expliquen las dudas que existen sobre el asunto.

3. *La Transfiguración* (P000315). Giovanni Francesco Penni y Giulio Romano, 1520–1528.
En el título de esta copia de Rafael hecha por los mencionados discípulos se menciona solamente el episodio superior del asunto y se afirma que el inferior, donde se observa al lunático y al intento fallido de los discípulos de Jesús de curarle, «es ajeno a este pasaje bíblico». La Transfiguración se narra en Mateo 17.1–13 y, acto seguido, los versículos 14–20 comienzan: «Cuando llegaron donde la gente», y siguen relatando que el padre de un lunático lo presenta a Jesús, pues sus discípulos habían intentado curarle y no habían podido, tras lo cual Cristo increpa al demonio, que sale inmediatamente del joven. Preguntado privadamente por los discípulos sobre la causa de que no hubieran podido expulsarlo, les responde: «Por vuestra poca fe». Otro tanto se observa en el Evangelio de Marcos (Transfig., Mc. 9. 2–13; curación del lunático, Mc, 9, 14–29) y de Lucas (Transfig., Lc 9. 28–36; curación del lunático Lc. 9, 37–43). La escena del monte y la que se desarrolla al pie del monte con el padre, que pide a los discípulos que no han subido con Jesús que curen al endemoniado, es, por tanto, totalmente sincrónica según los evangelios sinópticos, y por eso son nueve los apóstoles que intentan la curación mientras los otros tres están arriba, disfrutando de la visión sobre el monte Tabor. El título del cuadro debería ser: *Transfiguración e intento de curación del lunático*.

Cuestión de interés omitida en la ficha es la presencia en el monte, en la parte izquierda, de dos figuras varoniles que siempre han suscitado problemas con su identificación, pues no aparecen en los relatos evangélicos, por lo que se ha deducido que han de tener alguna relación con el lugar de destino de la pintura. Se ha propuesto que fueran los santos Justo y Pastor, o san Lorenzo y otro diácono, y, en los sucesivos catálogos impresos del Museo desde 1933 (p. 14–15) hasta 1996 (p. 302), que fueran los santos Agapito y Felicísimo, aunque no se jus-

tifica la propuesta. Las circunstancias del encargo del original pueden arrojar luz sobre el dilema. Fue encargado al de Urbino por el cardenal Giulio de Medici —futuro Clemente VII— con destino a la catedral de Narbona, que era su sede titular, aunque, tras morir Rafael, debió de decidir no enviarlo. Esta basílica está dedicada a los santos Justo y Pastor, motivo por el que algunos han hecho la mencionada propuesta sobre estos santos, martirizados en Alcalá de Henares durante la persecución de Diocleciano en el 304, y cuyas reliquias fueron trasladadas por san Urbicio o Urbez a San Pedro el Viejo de Huesca y luego, en parte, a Narbona, donde el 782 se dedicó la catedral a los santos Niños. Pero los personajes que asoman en la montaña no son niños, sino jóvenes con dalmáticas de diácono. En cuanto a san Lorenzo, no se conoce ningún vínculo especial con el cliente ni con el destino de la pintura, ni explica la identidad del compañero. Los santos Agapito y Felicísimo, martirizados a consecuencia del edicto del emperador Valeriano en el 258 y que eran dos de los siete diáconos del papa Sixto II que les precedió en el martirio, tienen relación con la Transfiguración porque su conmemoración litúrgica se celebraba el 6 de agosto, mismo día que la fiesta bíblica y asimismo fiesta de los santos Justo y Pastor, lo que explica la elección del asunto por el cardenal para la catedral de su título. Pensamos que el cardenal quiso para el gran cuadro de altar el pasaje evangélico, que se conmemoraba en el mismo día que la fiesta de los titulares del templo, y quiso que se añadieran los santos diáconos mártires, cuya memoria también se ha celebrado hasta tiempo reciente el mismo 6 de agosto.

4. *La Gloria* (P000432). Tiziano, 1551–1554.
La pintura, encargada por el emperador Carlos I a Tiziano en 1551, fue acabada en octubre de 1554 y enviada a Bruselas. Poco después, Carlos abdicaba de todos sus títulos y en septiembre de 1556 emprendía el viaje marítimo hasta Laredo con sus hermanas Leonor, que había sido reina de Francia, y María de Hungría para tomar el camino de Yuste, a cuyo retablo se destinaba el cuadro. Cuando se sintió morir, hizo colocarlo durante un largo tiempo en su cámara para mirarlo. Habría dado muy precisas instrucciones a Tiziano sobre lo que quería ver pintado y, en su último codicilo, fue designado como *Juycio Final de mano de Tiçiano*. Antes, el cuadro era conocido como *La Trinidad* en la corres-

pondencia de Francisco de Vargas, embajador ante Venecia, con el pintor —así la llamó Vasari en su *Vite*— y recibió ese nombre en los inventarios de bienes de Carlos de 1556 y 1557, anteriores, por tanto, a su muerte. Se identifica como *Juicio final* en documentos de El Escorial y Yuste de los años del reinado de Felipe II. Finalmente, fue el padre Sigüenza quien le dio el nombre de *La Gloria* de Tiziano en 1599.[15]

Por supuesto, el emperador sabía muy bien lo que se representaba y, quizá por decoro, quiso llamarlo *Juicio final* cuando, en realidad, se trataba probablemente de su juicio particular. La ficha del Museo recuerda acertadamente que el inquisidor veneciano Valerio Faenzi denominó de este último modo a la pintura cuando autorizó en 1567 la impresión de la estampa de Cornelis Cort, mientras precisaba que el emperador mostraba en ella su esperanza de salvación eterna. La pintura presenta en la mitad superior el tránsito hacia la vida eterna del emperador tras su muerte, seguido de sus familiares más próximos, todos envueltos en sudarios. Se presentan, en actitud de implorar, ante la Trinidad que les juzgará, mientras la Virgen y san Juan Bautista actúan como sus intercesores y los acompañan los ángeles. La parte intermedia del lienzo la ocupa una docena de personajes, algunos del Antiguo Testamento —son seguros los patriarcas Noé con el arca en alto y Moisés con las tablas, así como el rey David con lo que parece una zanfonía; sobre un águila, un profeta que se suele identificar como Ezequiel; también hay algún santo, quizá un san Jerónimo en el personaje con libro que contempla la escena arriba, o un mártir en el que sostiene una palma a la izquierda; por último, incluyó retratos con aspecto de personajes veterotestamentarios del pintor y quizás de familiares o amigos, como el Aretino. En el centro y vuelta de espaldas, una bella mujer identificada generalmente como la sibila Eritrea, parte de cuyo oráculo sobre el juicio final incluyó san Agustín en la Ciudad de Dios (L. XVIII, cap. XXIII, titulado «De la sibila Erithrea, la cual, entre las otras sibilas, se sabe que profetizó cosas claras y evidentes de Jesu-

15. Gabriele Finaldi (dir.), *100 obras maestras del Prado,* «La Gloria», Madrid, 2008, [en línea] https://es.scribd.com/document/439767222/Obras-Maestras-Del-Prado-La-Gloria (consulta: 12 enero 2025). Juan Antonio Morán Cabré, «El retablo del Juicio Final en Yuste», *Bienes Culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 2 (2003), p. 53–80.

cristo»): «Del Cielo bajará el Rey Sempiterno, vestido como esta de carne, a juzgar a todos los hombres; en cuyo acto verán los fieles y los infieles a Dios al fin del Siglo sentado en un elevado trono y acompañado de los santos. Delante de cuya presencia se presentarán las almas con sus propios cuerpos para ser juzgadas». El sentido escatológico de la sibila se refuerza por su colocación inmediata al rey David, que, como recordó Finaldi, aludía al himno funerario del siglo XIII, «Dies irae, dies illa / solves saeclum in favilla / teste David cum Sibylla».[16]

La esencia de lo representado y el título que le dio su comitente aconsejan que este cuadro se titule *El juicio final*, aunque no sea plenamente convincente.

5. *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* (P000431) de Tiziano y *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* (P000479) de Micheli.
Ambas pinturas se refieren a don Fernando de Austria (1571–1578), primer hijo del matrimonio de Felipe II y doña Ana de Austria. Por ser el único hijo varón existente en ese momento, su título era el de príncipe, vacante desde la muerte de don Carlos en 1568 hasta que él nació. Fue jurado por el Reino como príncipe de Asturias el 31 de mayo de 1573. El título de infante que se le asigna debe ser sustituido en ambas pinturas, pues desde su nacimiento hasta su muerte fue príncipe.

6. *Una fábula* (P007657). El Greco, hacia 1580.
El Museo data la pintura pocos años después de la llegada a España del pintor. Desde su ingreso en el Museo, este cuadro se denominó *Fábula*,[17] que es el mismo nombre que se utilizó en la exposición «El Greco de Toledo» de 1982.[18] Nuestra discrepancia se refiere a este título.

El ejemplar, adquirido por el Museo del Prado en 1993 con cargo a los fondos del legado Villaescusa, tiene tres figuras: un joven que so-

16. Gabriele Finaldi, *op. cit*.

17. Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 167.

18. *El Greco de Toledo*, cat. exp., [Madrid], 1982, p. 227–228, diferencia entre el soplón de la colección Payson —al que denomina con un título descriptivo, *Muchacho encendiendo una candela*, y el soplón con una mona y un hombre, entonces propiedad de Stanley Moss y luego comprado por el Prado, al que denomina *Fábula*.

pla sobre un ascua con la que intenta encender una vela, con una mona a un lado y un joven sonriente con rasgos de bobo en el otro. Se piensa que es el mismo que tenía en 1611, a su muerte en Valencia, el obispo san Juan de Ribera, descrito como «un quadro al olio de dos palmos y medio de caída y quatro de ancho con dos figuras de hombre y un mono que están ensendiendo y soplando un tizón de fuego».[19] El asunto parece idéntico, pero la proporción de alto por ancho no lo es, ya que el cuadro del Prado mide 0,50 m de alto × 0,63 m de ancho, medidas equivalentes a una proporción de 4/5, y el de san Juan de Ribera tenía unas proporciones de 2/3 de alto por ancho. No obstante, pudo haber recortes del lienzo desde entonces.

La primera versión de un soplón —como habitualmente se denominaba al personaje central de este cuadro— del Greco es la que debió de regalar a su protector Giulio Clovio en Roma entre 1570 y 1575. Aparecía en la Biblioteca Farnesina de Parma, en el inventario hecho por Stefano Lolli en 1708, que registra dos pinturas procedentes de Clovio: la segunda, su retrato, y la primera, con medidas equivalentes a 0,65 × 0,50 m, se describe así: «Una Notte con mezza figura d'un giovine che col soffle accende una picciola candela, di Giulio Clovio. Nº 161».[20] La pintura se halla en Nápoles desde que la llevara allí Carlos III en 1734 y el catálogo de Bienes Culturales de Italia lo denomina «El soplón. Muchacho que enciende una candela con un tizón».

La palabra *fábula* se aplicaba en los inventarios españoles de los Austrias para designar a las pinturas con escenas no reales, en especial las de asuntos mitológicos.[21] La adecuación del título a esta pintura exige un análisis de lo representado. Nigel Glendinning publicó un trabajo en 1978 sobre uno de los dos ejemplares originales que quedan semejantes a la pintura que luego adquiriría el Museo del Prado, el que pertenecía a lord Harewood (actualmente, al conde de Harewood, en

19. Ramón Robles Lluch, «El beato Ribera y el Greco», *Archivo Español de Arte,* 107 (1954), p. 245–256.

20. John W. Bradley, *The life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist: with notices of his contemporaries, and of the art of book decoration in the sixteenth century*, Londres, 1891, p. 335.

21. El examen de cualquier inventario de casas reales de los siglos XVI y XVII permite comprobar lo que afirmamos.

Leeds).[22] Tenía en esa colección el nombre de *Fábula* o *Proverbio*.[23] Ya entonces era discutido ese punto, pues lo admitía Wethey,[24] al igual que Camón Aznar, mientras lo discutía Gudiol[25] y no convencía tampoco al estudioso británico, para quien el joven que sopla para avivar el fuego con el que enciende una candela tiene un sentido trascendente y moralizante semejante a una *Vanitas*.[26]

Las publicaciones de varios estudiosos europeos entre 1966 y 1968 establecieron una relación del asunto de los soplones con la anécdota de Antífilos de Alejandría y el éxito de su pintura de un niño que soplaba un tizón que iluminaba la estancia, recogida por Plinio el Viejo.[27] Los venecianos emularon con frecuencia el virtuosismo de Antífilos y seguramente lo hizo también el Greco en Venecia y, en todo caso, desde sus primeros años en Roma. Pero tampoco esa emulación justifica el nombre de fábula.

El catálogo de la Exposición de 1982 estableció una posible relación de la pintura con el ejemplar inventariado por Jorge Manuel el 7 de

22. El tercer ejemplar se halla actualmente en la Galería Nacional de Edimburgo.

23. Nigel Glendinning, «El soplón y la fábula de 'El Greco'. ¿Imitaciones de los clásicos, cuadros de género o pinturas emblemáticas?», *Traza y Baza, Cuadernos Hispanos de Simbología*, 7 (1978), p. 53–60.

24. Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, II, Princeton 1962, núm. 125.

25. José Gudiol, *Domenikos Theotocopoulos, El Greco (1541–1614),* Barcelona, 1971, p. 36.

26. Rechaza las propuestas de algunos historiadores que creyeron ver una mujer en el hombre sonriente o incluso en el joven que sopla y que recordaban el refrán de «el hombre es fuego, la mujer estopa, y viene el diablo y sopla», o la explicación de Wethey de que era representación de la discordia, pues «se soplaba sobre el fuego». Considera plausible que se tratara de una pintura para colocar sobre chimeneas, pues la alusión al fuego era clara, aunque el obispo de Valencia la tuviera en una escalera. A su entender, se adecúa a la idea expresada en un soneto de Gregorio Silvestre (1520–1569), que empieza: «La vida se nos pasa, el tiempo vuela …el aire vital sopla, arde el pábilo, consúmese el humor, muere la vela…». Advierte también que la adición de dos personajes no cambia el significado de esta pintura, cuyo mensaje se centra en el soplón, p. 60.

27. Jan Bialostocki, «Puer Suffans Ignes», en *Edoardo Arslan, Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milán, 1966, 591–595; Juergen Schulz, «Bassano's and El Greco's 'Boy Blowing on a Fire'», *Burlington Magazine*, 110, 785 (ag. 1968), p. 466; Wolfgang Stechow, «Bassano's and Greco's 'Boy Blowing on a fire», *Burlington Magazine*, 110, 788, (nov. 1968), p. 633.

agosto de 1621: «85. Un lienzo grande de una fábula», si bien admitiendo que pudiera no tratarse del mismo ejemplar.[28] Aparte de que es imposible designar como lienzo grande a cualquiera de los soplones que se conservan o se conocen por inventarios, que no sobrepasan la vara en cuadro, los que recurren a este argumento olvidan que el mismo documento recoge en las partidas 99 y 100 «un soplón de casi una vara» y «otro soplón de la mesma medida».[29]

En resumen, el título que le otorga el Museo no se sustenta en el significado que tenía la palabra fábula en el lenguaje castellano de los siglos XVI y XVII y proviene, al parecer, de una tradición anglosajona poco fundamentada. El nombre de soplón dado por el mismo pintor a estos jóvenes que soplan para encender una candela supone una interpretación auténtica que debiera respetarse en todo caso, pues no existe ninguna razón para contradecirla. En el caso de las variantes que presentan los otros dos personajes, pensamos que sería adecuado llamarles *Soplón con mona y hombre bobo*.

7. *Retrato de un bufón* (P007065). Juan van der Hamen, hacia 1625.
El Museo ha cambiado recientemente el título original, *Retrato* de *enano*, y ha sustituido la palabra *enano* —aunque, sin duda, lo era— por la de *bufón* por motivos relacionados con el lenguaje inclusivo. El texto de la ficha no intenta identificar al personaje, si bien admite, al final, que su señor debió de ser el conde-duque de Olivares.

En la conferencia que pronunciamos en el Museo el 10 de abril de 2022 aportamos novedades sobre esta pintura que no han sido tenidas en cuenta, aunque tampoco se recogen opiniones de otros autores sobre su identificación. William Jordan, que fue el mejor estudioso de Van der Hamen, pensó en Bartolo, documentado como hombre de placer en los años en que hubo de pintarse, pero él mismo afirmó después que no le parecía un candidato posible.[30] En la conferencia cita-

28. El Greco pintó algunos cuadros que podían recibir con propiedad el nombre de fábula, así el *Laocoonte y sus hijos*.

29. El inventario en: Fernando Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997, p. 313–315.

30. William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid,* Madrid, 2005, p. 207, n. 44.

da propusimos que se tratara del francés Baltasar, enano de la princesa Isabel de Borbón, luego reina, al que se concedieron entre 1616 y 1620 telas para vestidos, y en un asiento se lee que se hizo para él «ropilla y ferreruelo de perpetuán verde», de lo que se deduce que su aprecio por el bufón debía de ser considerable, ya que en 1619 se cargan en cuentas 7.346 reales por una cadena de oro con su medalla que le dio el príncipe, futuro Felipe IV, y dos cadenas de oro que le dio Isabel.[31] La tela de perpetuán o Perpignan era un tejido de lana fuerte como el que viste en el retrato, no terciopelo, como en ocasiones se señala sin analizarlo detenidamente. Y se observa una cadena de oro que le cruza el pecho. El cuello es a la moda francesa y el bastón de mando y la espada le presentan como capitán, a lo que contribuye su rico vestido y botonadura dorada. ¿Acaso actuaba como un militar francés en sus actuaciones de hombre de placer?

Proponemos que su nombre sea *Bufón Baltasar*.

8. *Judit en el banquete de Holofernes* (P002132). Rembrandt van Rijn, 1634.

Durante mucho tiempo se pensó, por todos los autores que se refirieron a esta magnífica obra firmada y fechada, única del holandés que posee el Museo, que la mujer representada era Artemisa preparándose para beber las cenizas de su esposo Mausolo presentadas en la copa que le ofrece una sirviente, o bien Sofonisba dispuesta a tomar el veneno enviado por Masinisa.

En una conferencia que pronunciamos en noviembre de 2003 y en otra impartida en marzo de 2008,[32] propusimos que se tratara de la pintura de Rembrandt que había pertenecido al secretario real don Jerónimo de la Torre y cuyo asunto era Judit, según aparecía en sus inventarios, no Artemisa o Sofonisba.

31. José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, México, 1939, [Madrid, 2023], p. 68–69.

32. Las conferencias citadas fueron «Cómo mirar un cuadro» en la Universidad San Pablo CEU el 7 de noviembre de 2003 y «La liberación de San Pedro de Ribera» en el marco del curso sobre *Asuntos iconográficos de los Hechos de los Apóstoles* de la Fundación Amigos del Museo del Prado en marzo de 2008.

En 2009, el catálogo de pintura holandesa elaborado por Teresa Posada[33] cambió el nombre de la pintura para denominarla *Judit*, que justifica por la forma en que figuraba en los inventarios reales y por la presencia de una vieja sirvienta con un saco, la criada joven que le ofrece bebida, los ricos vestidos de la figura principal, unas cortinas al fondo —no visibles actualmente— y un libro abierto. Con el apoyo de una radiografía reciente, apuntó que la idea inicial del pintor era representar a Judit atendida por los criados de Holofernes al llegar al campamento enemigo, escena poco común en la iconografía católica, que cambió por Judit en el banquete de Holofernes mientras la criada espera con el saco a que corte la cabeza de su anfitrión.

La ficha virtual del Museo, firmada por la autora del mencionado catálogo, no ha debido de modificar su texto desde 2009. No hace aún referencia al origen de este cuadro en la colección del secretario real don Jerónimo de la Torre, que ya señalamos en 2008. Pero más asombroso resulta aún que no se aprovechen todas las noticias relacionadas con la pintura aportadas por Juan M.ª Cruz Yábar en tres publicaciones consecutivas de 2012 a 2014,[34] dedicadas a la colección que había adquirido don Jerónimo de la Torre en Nápoles antes de 1644, así como, en 1651, la eventual llegada de la pintura de Rembrandt al secretario como obsequio de dos comerciantes holandeses residentes en Nápoles, Gaspar Roomer y Jan van den Eynden, a los que don Jerónimo había concedido una quita y espera sobre los importantes créditos que tenía contra ellos en ocasión de la crisis que padeció aquella ciudad después de la rebelión de Masaniello. Fallecido el secretario en 1658, la tasación en 1662 de las pinturas que vinculaba al mayorazgo de su casa incluía esta pintura con el nombre de *Judit*, si bien sin autor, pero Antonio Palomino y Teodoro Ardemans, al tasarlas de nuevo en 1718 cada uno por

33. Teresa Posada Kubissa, *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado: catálogo razonado*, Madrid, 2009, p. 115–125.

34. Juan María Cruz Yábar, «El Rembrandt del Museo del Prado y su relación con don Jerónimo de la Torre», *Boletín del Museo del Prado*, 48 (2012), p. 62–71; Juan María Cruz Yábar, «¿Judit o Ester? El rembrandt del Museo del Prado», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), p. 99–112; Juan María Cruz Yábar, «Los cuadros de Ribera de don Jerónimo de la Torre y su capilla funeraria en el convento de los Ángeles de Madrid», *Goya*, 349 (2014), p. 290–307.

su parte, identificaron al autor como Rembrandt, prueba de que la pintura estaba firmada, pues el estilo del holandés no era conocido en España por aquel entonces. No tiene sentido, por tanto, que la ficha del Museo dedique una larga extensión a un problema de legitimidad de la firma que se resolvió con la noticia de que ya estaba firmado en 1718.

La ficha omite también cualquier referencia a la identificación del personaje bíblico con Ester, apuntado como posibilidad por Diéguez en 2004[35] y defendido por Cruz Yábar con multitud de argumentos y ejemplos en la obra de Rembrandt y sus seguidores en que aparecen personajes semejantes a los de la obra del Prado. Explicó, interpretando la radiografía, que el holandés convirtió un *Aseo de Ester* en una *Ester preparándose para aparecer ante Asuero*, una escena bíblica de gran aceptación entre los judíos antuerpienses, pues representaba la heroína liberando al pueblo de la amenaza del visir Amán, que quería su aniquilación, origen de la fiesta judía de los Purim. Ester, después de tres días de ayuno, toma una copa de vino para darse ánimos, pues el rey ordenaba siempre dar muerte a quien comparecía en su presencia sin ser llamado, lo que se proponía ella hacer para denunciar la maldad de Amán. El armiño, que Rembrandt añadió tras los cambios en la pintura, significa su condición de reina, que en ningún caso corresponde a Judit, y el libro es la copia del edicto de Amán enviado a Ester por su tío Mardoqueo para que conociera que había ordenado la muerte de los judíos. El autor explica la razón por la que al llegar la pintura a Nápoles se denominó *Judit*, pues Ester era una figura de no mucha difusión en los ámbitos católicos.

Proponemos que la pintura se denomine *Ester se dispone a comparecer ante Asuero*.

9. *Agnus Dei* (P007293). Francisco de Zurbarán, 1635–1640.
Presenta un carnero joven con destacados cuernos ondulados, pese a lo cual la ficha del Museo indica que es un «cordero merino de ocho a doce meses». En el texto cita un párrafo de Antonio Palomino en que se refiere a un «borreguillo» que tenía un sevillano «hecho por el natu-

35. Ana Diéguez Rodríguez, «Problemas iconográficos de "Sofonisba recibiendo la copa de veneno" de Rembrandt del Museo del Prado», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 13, 25 (2004), p. 173–196.

ral». La ficha alude a diversos ejemplares del pintor que tienen connotaciones religiosas, como un nimbo o inscripciones acerca del carácter sagrado del cordero —lo que no es el caso. Algunos estudiosos lo consideran naturaleza muerta, pero la mayoría prefiere interpretarlo como *Agnus Dei*.

Aunque no menciona dichos ejemplares con significado religioso, han de ser al menos dos, datados en 1632 y 1639, cuyos corderos, sin cuernos, tienen aureola y sendas inscripciones: *Tanqvam agnus* (Museo de San Diego) y *Tamqvam agnus in occisione* (Academia de Bellas Artes de San Fernando). Es claro que el animal representado en el lienzo que nos ocupa no es un cordero, sino un borrego, pues, si bien no llega a carnero atendiendo a la curvatura de sus cuernos, tiene la cornamenta bastante desarrollada, lo que le aleja de la imagen de un animal indefenso. Las patas anudadas y la mirada estática pueden indicar que va al matadero o bien que vuelve de él, pero la cuestión no tiene importancia. Si a la edad del borrego añadimos el hecho de que no hay ningún signo que aluda a un simbolismo religioso, no cabe interpretarlo en esta clave. Es un cuadro de un animal y la expresión que más le cuadra para el título es la que usó Palomino, *Borreguillo*.

10. *Bautizo del eunuco de la reina Candace* (P002060). Jan Both, 1639–1641. La pintura narra el episodio contenido en los Hechos de los Apóstoles (VIII, 26–40) en que Felipe, por inspiración divina, sale al encuentro del eunuco de Candace, que se dirigía desde Jerusalén a Etiopía, su tierra, e iba leyendo al profeta Isaías. Felipe le predicó entonces a Jesucristo; el eunuco creyó y al llegar al Jordán le pidió que le bautizara. Es común que se interprete el episodio referido al apóstol Felipe, y así lo hace el texto de la ficha, pero es imposible que se tratara de él por lo que ahora explicaremos.

Los apóstoles eligieron a siete varones para que les ayudaran en el servicio (Hechos, VI, 5–6), ayuda conocida en griego como *diaconía*, que fueron Esteban, Felipe, Prócoro, Nicanor, Timor, Pármenas y Nicolás. Tras el martirio de Esteban, que ocupa el capítulo VII completo de los Hechos, se desató una gran persecución contra la iglesia de Jerusalén y todos, a excepción de los apóstoles, se dispersaron por las regiones de Judea y Samaria. Felipe, al que se dedica el capítulo VIII de los Hechos, predicó en Samaria y bautizó a muchos en nombre de Je-

sús. El colegio apostólico, que estaba en Jerusalén, enterado de ello, envió allí a los apóstoles Pedro y Juan para que impusieran las manos a los recién bautizados y recibieran el Espíritu Santo (Hechos, VIII, 1–25).[36] Acto seguido, tiene lugar el episodio del bautizo del eunuco. No solo por su situación dentro el libro sagrado, sino, sobre todo, porque tuvieron que venir los apóstoles Pedro y Juan para que los neófitos de Felipe recibieran el Espíritu Santo, no puede tratarse del apóstol, sino del diácono.

Sería preferible que la cuestión quedara aclarada desde el mismo título de la pintura, para la que proponemos el nombre *Bautismo del eunuco por el diácono Felipe*.

11. *Juan Francisco de Pimentel, conde de Benavente* (P001193). Atribuido a Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, hacia 1648.
El Museo considera que es el retrato del X conde de Benavente, pintado hacia 1648 y atribuido a Velázquez; anteriormente era tenido por casi todos los autores por original del sevillano.

En nuestra monografía sobre el pintor indicamos ya que Sentenach advirtió en 1896 de la existencia de un retrato en la venta de los bienes de Osuna,[37] copia de Velázquez, con traje civil y un papel en la mano que lo identificaba como conde de Benavente, y cuyo rostro era idéntico al supuesto retrato velazqueño del X conde. En épocas recientes, esa copia fue subastada en Madrid.[38] Pudimos conocerla de forma directa y confirmamos que las observaciones de Sentenach eran exactas. A ello añadimos lo que nos parece muy importante: que la copia subastada, que datamos hacia 1630, refleja la manera de Velázquez en 1624–1626, años en los que el sevillano debió de pintar el original, por lo que debe de tratarse del IX conde. Esta fue nuestra propuesta en 2011.[39]

36. Es uno de los fundamentos del sacramento de la Confirmación, cuyo ministro es siempre un obispo.

37. Narciso Sestenach, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua Casa Ducal de Osuna*, Madrid, 1896, núm. 287.

38. *Subastas Alcalá,* Madrid, 1 de diciembre de 2010, lote 52. El billete dice «Al conde de bena/bente. Salud./en/ Md».

39. Velázquez, 96–97; Carmen Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992, p.181–189, afirmó también que se trataba del IX conde de Benavente.

Como es bien conocido, el retrato del Prado muestra al noble con la misma armadura y en la misma postura con que fue retratado el príncipe Felipe por Tiziano en Augsburgo en 1551, conservada en la Real Armería, y hasta aparece la cadena del Toisón, aunque el vellocino fue suprimido porque Benavente no perteneció a esa orden. En tales condiciones, no es lógico pensar que Velázquez se copiara a sí mismo en el rostro y a Tiziano en el resto. Jonathan Brown,[40] que no lo incluyó entre las obras de Velázquez, afirmó que el ejemplar se alejaba claramente del modo velazqueño, a la vista de la apertura al paisaje y la durísima relación entre cortina y cielo o la manera sin matices de la banda. En nuestra opinión, es obra de un pintor desconocido, no relacionado con Velázquez ni con su entorno, realizada en época distante de la del original de cuerpo entero del IX conde del sevillano en su primera etapa madrileña, cuyo rostro copia.

Nuestra propuesta es que su título sea *IX conde y VI duque de Benavente, don Antonio Pimentel Vigil de Quiñones* (*ca*. 1570–1633), y que su condición sea la de copia realizada por un pintor anónimo de un original de Velázquez en cuanto al rostro.

12. *Bufón con libros* (P001201), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, hacia 1640. *El bufón El Primo* (P001202), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1643.

Muy poco tiempo después de que se publicara nuestra monografía sobre Velázquez, el Museo cambió sustancialmente la interpretación histórica de documentos e inventarios en relación con las dos pinturas citadas y pasó a denominar *Bufón con libros* al que tradicionalmente se había llamado *Don Diego de Acedo El Primo* y *Bufón El Primo* al que desde mucho tiempo atrás se había conocido como *Sebastián de Morra*.

En un reciente artículo[41] —por cierto, citado ya en la bibliografía de las fichas virtuales del Museo, pero no aprovechado en absoluto en

40. Jonathan Brown, «Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones», *Boletín del Museo del Prado,* 36 (2000), p. 51–70.

41. José Manuel Cruz Valdovinos, «Rompiendo una lanza por don Diego de Acedo, 'El Primo', y otra por Morra, el enano vestido de colorado», *Archivo Español de Arte*, 97, 386 (2024), p. 1.256 [en línea] https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1256 (consulta: 15 enero 2025).

sus textos—[42] defendimos las antiguas denominaciones después de hacer un seguimiento riguroso de los dos ejemplares en los distintos inventarios de casas reales desde que aparecen por primera vez hasta su entrega al Museo del Prado. El que ahora identifica como *Bufón con libros*, antes *Don Diego de Acedo, el Primo*, procedía de la Torre de la Parada —realizado, pues, por Velázquez hacia 1637–1638—, pero había existido otro retrato del Primo en el Alcázar, que figuraba en 1666 en una escalera junto a otro denominado *Sebastián de Morra* hasta el incendio de 1734. Demostramos que el que subsistió era el *Enano vestido de rojo*, que, después de pasar por diversas ubicaciones, acabó en el Palacio Real emparejado con tres retratos de bufones y enanos que habían estado inicialmente en la Torre de la Parada: el ya mencionado *Don Diego de Acedo, el Primo* (enano vestido de negro, con libros), *Francisco Lezcano* y *El bufón Calabazas*, porque el cuarto retrato de la Torre de la Parada había desaparecido. Los nombres de estos cuatro hombres de placer fueron identificados entre el siglo XIX y primera mitad del siglo XX por Pedro de Madrazo, Cruzada Villaamil y Moreno Villa, y hasta 2012 no habían sido puestos en duda.

El origen del cambio de nombres había sido un análisis de la tela del *Felipe IV de Fraga* realizada en la Frick neoyorquina, que determinó peculiaridades que la separaban de las usadas por Velázquez en Madrid, las cuales se encontraron también en el entonces denominado *Sebastián de Morra* —como ya había advertido Carmen Garrido—,[43] lo que se hacía raro porque estaba documentado que el enano que se había retratado en Fraga había sido El Primo. A ello se añadía el hecho de que, en un inventario de 1689 del VII marqués del Carpio, aparecía un retrato de Velázquez del enano Primo vestido de rojo y demás detalles que aparecían en *Sebastián de Morra*.

Como pusimos de manifiesto, los investigadores de la Frick ignoraron el hecho de que Velázquez pudo pintar otros cuadros en Fraga después de enviar a Madrid los retratos de rey y del Primo, pues hizo habi-

42. El *Bufón con libros* tiene al final de la ficha la siguiente cita: *Del Greco a Goya. Obras maestras del Museo del Prado, Museo de Arte de Ponce*, MNP, AC/E, 2012, p. 60–61. El *Bufón El Primo* no tiene firma ni referencia porque no estuvo en dicha exposición.

43. Carmen Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, 1992, p. 57–63.

litar un aposento para seguir pintando y pudo hacerlo al menos medio mes. En cuanto a la aparición del Primo en el inventario citado, fue desmentido en nuestra publicación, pues demostramos que se trataba de una mala lectura y que no ponía «Primo», sino «Plinio», lo que confirmaba un inventario anterior, de 1677 y del mismo Carpio, donde figuraba el retratado como «Plinio». Apuntamos que el nombre era conocido por Claudio Coello y José Jiménez Donoso, autores del inventario de 1689, pues reprodujeron la partida de 1677 sin modificarla salvo en alguna errata de pluma. El apodo pudo venir al enano por su condición sentenciosa, que recordaría los aforismos de la *Historia natural* de Plinio, muy admirada por Felipe IV. En todo caso, la pintura muestra el origen del apelativo Morra, pues el enano tiene los puños cerrados, al modo en que se practicaba este juego.

Hora es, por tanto, de restituir a los enanos su verdadero nombre.

c) Interpretaciones no actualizadas

Los cómicos ambulantes (P003045). Francisco de Goya. 1793.

Aunque conformes con el nombre dado a la pintura, destacamos la persistencia en la ficha de interpretaciones superadas sobre el ejemplar del Museo y sus compañeros en la serie de cuadros de gabinete presentada ante la Academia por Goya en 4 de enero de 1794.

En 2015, publicamos un extenso trabajo[44] sobre la famosa serie, cuya pista se había perdido desde entonces. En 1967 se conoció la existencia de un pequeño cuadro en óleo sobre hojalata atribuido a Goya, regalado al Meadows Museum de Dallas, en que los especialistas reconocieron la escena de locos de Zaragoza que aún estaba pintando el 7 de enero, según su carta al viceprotector Iriarte de ese día. El ejemplar despejaba incógnitas formales, como el soporte y tamaño, pero no los asuntos de los restantes once cuadros.

Xavier de Salas juzgó que había hallado el primer rastro del itinerario de la serie entre los bienes de la viuda del gran platero real Leonar-

44. José Manuel Cruz Valdovinos, «Goya, los cuadros de gabinete de 1793 y la Comedia Nueva», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LV (2015), p. 177–213.

do Chopinot, fallecida en 1805. Publicó su teoría en 1968.[45] Fue admitida generalmente y la recoge la ficha del Museo en el apartado de Procedencia. Era un conjunto de catorce borrones en tabla con fiestas de toros, incendios, asaltos, naufragios, fuego de noche, etc. Sobre esta base, Salas[46] y Pierre Gassier[47] iban proponiendo como posibles integrantes de la serie hasta catorce hojalatas: ocho con escenas taurinas y seis con asuntos dramáticos, *Corral de locos* (Meadows), *Los cómicos ambulantes* (Museo del Prado), *Asalto a un coche*, *Incendio de una ciudad* y *Naufragio*, en colecciones particulares, y una más en que no estuvieron unánimes; para Gassier, *Vendedor de marionetas* en colección particular suiza, y para Salas, *Interior de prisión* del Bowes Museum en Barnard Castle. Despertaba estupor que Isidoro Bosarte, secretario de la Academia, los denominara «diversiones nacionales», aunque pensaron que lo decía por los asuntos de toros.

La hipótesis de Salas identificaba «catorce borrones en tabla» elegidos por el pintor Jacinto Gómez para Godoy en la herencia de Ángela Sulpice con doce cuadros de gabinete en hojalata. Sin embargo, Gómez fue muy cuidadoso al describir los soportes y si eran borrones o no, por lo que es extraña la confusión. En cuanto a los asuntos, las únicas certezas eran que había un cuadro de locos, que Bosarte se había referido a ellos como «diversiones nacionales» y que Goya había dicho en su carta del 4 de enero: «He logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen ensanches». Como señalamos en nuestro trabajo, esas «observaciones» no se advertían en las escenas de toros, aunque sí en las de desgracias, y el contenido de la serie debía de ser homogéneo.

La expresión usada por Bosarte nos remitía a uno de los escritos más emblemáticos del pensamiento ilustrado español, la *Memoria*

45. Francisco Xavier de Salas, «Pinturas elegidas para el Príncipe de la Paz, entre las dejadas por la viuda Chopinot», *Arte Español*, 26 (1968–1969), p. 29–33.

46. Francisco Xavier de Salas, «Precisiones sobre pinturas de Goya: el entierro de la sardina y la serie de obras de gabinete de 1793–1794 y otras cosas», *Archivo Español de Arte,*161–164 (1968), p. 1–16.

47. Pierre Gassier; Juliet Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya: l'oeuvre complet illustré: peintures, dessins, gravures*, Office du Livre, 1970.

para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas de Gaspar Melchor de Jovellanos, firmada en 1790 y depositada en la Academia, donde podía consultarse. Alguna relación tenía que existir entre la serie de Goya y el pensamiento del asturiano expresado en ese escrito. Aunque Jovellanos fustiga los festejos taurinos, su verdadera preocupación era el estado del teatro, los dramas que gustaban al público, llenos de violencias, artificios, perfidias y engaños, fuerzas sobrenaturales y demás abominaciones que confundían al pueblo y corrompían su inocencia. Y se preguntaba:

> ¿Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis, y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes?

Pero más directa aún es la relación entre las invenciones goyescas de 1793 y *La comedia nueva* o *El café*, inspirada sin duda en la *Memoria* del asturiano, que Leandro Fernández de Moratín estrenó el 7 de febrero de 1792. Goya la vería antes de partir para Andalucía, donde enfermó y quedó sordo. En la comedia, un autor novel estrena una obra que reúne todas las escenas típicas de la «comedia heroica» al uso y fracasa. Según describe su cuñada, había en ella batallas, tempestades, incendios de ciudad, entierros, funciones de máscaras, ejercicios de fuego, hambrunas, ajusticiados y otras truculencias semejantes. Esas eran las «diversiones nacionales». El incendio, el naufragio, la prisión o el corral de locos tienen las luces espectrales típicas de un escenario. Según propusimos, se conocen solo siete hojalatas de la serie de gabinetes de 1793, las seis admitidas por Salas más *Vendedor de marionetas* propuesta por Gassier, en realidad, *Función de títeres a la que asisten varios niños* (actualmente en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra) con sorpresa incluida: Jovellanos sentado en el mismo sillón en que Goya le había retratado. Las hojalatas de toros pertenecen a otra u otras series que pintó el aragonés posteriormente.

d) Atribuciones discutibles

1. *La Virgen de la granada* (P008233). Fra Angelico. Hacia 1426.
   Esta pintura, que el Museo pone a nombre de Fra Angelico, se adquirió en 2016 al duque de Alba. La supuesta autoría en tiempos recientes ha sido admitida y aplaudida en general por todo el mundo, salvo algunos profesores, a quienes hemos expuesto privadamente nuestras dudas.

   El Tribunal de Cuentas hizo en su momento importantes observaciones a ciertos aspectos económicos de la compra, decidida en dos meses y sin informes o tasaciones externas respecto a la adecuación del precio, 18 millones de euros pagados por el Estado (10 M€), el Museo del Prado (4 M€) y la Fundación Amigos del Prado (4 M€). Según el mencionado órgano revisor, el único aval que garantizó su valor fue un informe del entonces director adjunto de Conservación e Investigación del Museo, en que manifestaba que el precio parecía adecuado para una obra tan extraordinaria, aunque no existía una referencia en ventas recientes de obras semejantes. Este aspecto y la celeridad con que se llevó a cabo el procedimiento administrativo de la compra dieron lugar a irritadas conclusiones del Tribunal.[48]

48. Tribunal de Cuentas, núm. 1.247. *Informe de la fiscalización de la contratación del Museo Nacional del Prado… Ejercicios 2015–2016*, p. 43–45. «III.2.10. Incidencias en relación con la adquisición de una obra de arte». Concluye con el siguiente párrafo: «3.107. Del examen de la adquisición efectuada se deduce que, más que el concurso de una necesidad real que la justifique, concurren razones de oportunidad ligadas a la función institucional que el MNP desempeña, habiéndose generado a consecuencia de la operación un desembolso importante de fondos públicos por valor de los indicados 18 millones de euros, no solo para el Museo, sino también para el M1ECD. Este montante fue objeto de fijación unilateral por la fundación propietaria de la obra sin que en los antecedentes de la operación obre una tasación profesional independiente ajena a intereses comerciales que hubiese reforzado la estimación como aceptable del montante pretendido por el vendedor, pudiendo en su virtud afirmarse que el precio pedido fue aceptado en su totalidad por el Museo sin que conste haber tenido lugar negociación alguna que hubiese abierto la posibilidad de obtener una baja del precio, más aún si se tiene presente la falta de antecedentes en la compra de una obra de esta naturaleza. En el marco del cumplimiento de los principios de racionalidad en el gasto, eficiencia y economía, precisamente esta carencia de precedentes hubiera permitido un mayor margen de actuación y de negociación para el Museo, una vez que no concurría ninguna necesidad perentoria para la adquisición de la obra, que incluso motivó una modificación presupuestaria, máxime si

Si polémica fue la cuestión económica de la adquisición, más debiera haberlo sido la operación desde el punto de vista artístico. No se pidieron informes de especialistas independientes ni se hicieron análisis técnicos profundos sobre las características del soporte, preparación o pigmentos, y tampoco se han hecho hasta el momento, a pesar de que hubieran sido determinantes al compararse con la *Anunciación* del Museo, que fue restaurada para la exposición de 2019.[49] No se han aportado argumentos científicos que apoyen la atribución de la tabla al maestro *quattrocentista*, a pesar de que era una cuestión debatida por la crítica. La ficha del Museo se excusa sobre este punto diciendo:

> *La Virgen de la granada* abandonó Italia demasiado pronto para que los historiadores que empezaban a mostrar interés por fra Angelico reparasen en ella. Tampoco ha ayudado a su conocimiento su pertenencia a una colección particular.

La realidad es que la tabla era conocida por los especialistas, en especial después de que fuera mostrada en la exposición de Roma y Florencia de 1955.[50] En la *Memoria de actividades* del Museo de 2016 se aludió a varios autores del siglo pasado que la consideraban de fra Angelico, como Berenson, Salmi, Berti y Pope-Hennesy. Sin embargo, el primero la catalogó en 1963 como repintada[51] y lo mismo dijo Pope-Hennesy, «muy repintada».[52] La tabla fue adquirida por el joven XIV duque de Alba, don Carlos Miguel (1794–1835), en Florencia en 1817. Eran momentos en que se movían en el mercado florentino numerosas obras de la primera mitad del siglo XV y no todas originales o intactas. En 1778 había muerto el pintor Ignazio Hugford, italiano hijo de

---

se tiene en cuenta que su exhibición en el MNP iba a ser en todo caso posible merced al depósito de la misma previamente acordado».

49. Carl Brandon Strehlke, *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, cat. exp., Madrid, 2019.

50. *Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455–1955)*, cat. exp., Florencia, 1955, p. 27.

51. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance – Florentine School*, Londres, 1963, t. 1, p. 14.

52. John W. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, 1952, p. 201.

británicos residente en Florencia, que presumía de buen *connaisseur*, que compraba y vendía para sí y para otros además de restaurar y repintar obras del *Quattrocento*.[53] *La Virgen de la Granada* pudo haber tenido algún tipo de intervención que incluyera repintes.

En cuanto a los especialistas más modernos, Laurence B. Kanter, en el catálogo de la exposición de 2005 en el Metropolitan —donde no figuró la obra porque se denegó su préstamo—, la cita en varias ocasiones sin objetar sobre su autoría o calidad, y la menciona en la ficha de la *Madonna Thyssen* para argumentar la influencia de Masaccio en ambas.[54] Tras la adquisición, se ha optado por otro especialista estadounidense, Carl B. Strehlke, para difundir su conocimiento. Hubiera sido deseable que, además de los norteamericanos, se hubiera consultado a algunos italianos expertos en la obra del pintor.[55]

La comparación con otras tablas de fra Angelico que han figurado en la que calificamos de desdichada exposición de 2019 sobre el pintor y los inicios del Renacimiento en Florencia, reforzó nuestra opinión desfavorable sobre esta tabla, en especial tras ver la recién restaurada *Anunciación*, que luce desde entonces esplendorosa y que fue la estrella de la exposición. Destacaremos algunos aspectos negativos que nos llevan a rechazar la autoría del fraile dominico. El rostro de la Virgen muestra una mirada muy frontal que contradice su manera habitual de representarla, humilde y recogida. No se conoce un conjunto tan amplio de cara y cuello descubiertos. El asiento de la Virgen es incierto y su mano izquierda cae inexplicablemente, pues no existe ningún soporte que justifique ese brusco ángulo, hasta dar la impresión de que la muñeca está rota. No conocemos ningún ejemplar en que la Virgen no sujete al Niño, que aquí parece sostenerse en su regazo unido solamente por los dedos que hunde en la granada que le ofrece su madre. Este fruto no aparece en pinturas de la época, en que el Niño suele sostener en su diestra la bola del mundo, mientras que aquí trata de

53. Bruce Cole; Ulrich Middeldorf, «Masaccio, Lippi or Hupford?», *The Burlington Magazine*, 113, 822 (sept. 1971), p. 500–507.

54. Laurence B. Kanter, «Fra Angelico. Virgin and child, with five angels» en *Fra Angelico*, cat. exp., Nueva York, 2005, p. 101–103.

55. Carl Brandon Strehlke, *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, cat. exp., Madrid, 2019.

arrancar granos de la granada y su mano izquierda agarra otra fruta de pequeño tamaño difícil de identificar. El paso del azul luminoso al azul sombrío en el manto de María es de una dureza incomprensible y en la época que se calcula para la pintura (1424, 1425 o 1426) la falta de matices en los verdes de los ángeles y del suelo se hace extraña, por más que debajo exista la lámina de oro.[56]

2. *Felipe III* (P008374). Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. 1627.
Esta cabeza del rey Felipe III de perfil derecho que llega hasta la gorguera, con punto de vista bajo, fue adquirida en el comercio londinense por William B. Jordan, que la donó a los American Friends of Museo del Prado, y estos, a su vez, al Museo en 2021. Cuelga desde entonces en la antesala de la galería central. La ficha del Museo indica que «se encuentra abocetado» y que es el «estudio preparatorio que permitió al pintor imaginar el rostro de Felipe III» para la pintura *Expulsión de los moriscos* realizada por Velázquez en 1627 para el Salón Nuevo del Alcázar. La pintura desapareció en el incendio de esa casa real en 1734.

El inventario del Alcázar de 1636 describe la pintura y señala que el rey iba armado y vestido de blanco y «a su lado derecho una figura de España asentada con triunfos de guerra», y Palomino, que llegó a conocerla, escribe: «En el medio de este cuadro está el señor Rey Felipe Tercero armado y con el bastón en la mano señalando a una tropa de hombres, mujeres y niños... A la mano derecha del Rey está España representada en una majestuosa matrona, sentada al pie de un edificio».[57]

La cabeza en cuestión está perfectamente acabada y con una factura tan apretada que ni siquiera corresponde al modo de Velázquez en obras definitivas, por no hablar de que la vestidura que asoma bajo la gola es negra y no blanca y que la mirada del rey se dirige a lo alto y no a la larga fila de moriscos expulsados de su reino, a la que, según Palo-

56. La obra pasó por el taller de restauración del Museo y fue examinada, aunque al parecer someramente; se concluyó que su estado de conservación era bueno y que tenía oro debajo del suelo verde y alas de los ángeles del mismo color. No se suele hacer mención de la enmarcación de la pintura, realizada en Madrid en la década de 1920.

57. Antonio Palomino, *Museo Pictórico y escala óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado* [1715–1724], Aguilar (ed.), Madrid, 1947, p. 898–899.

mino, señalaba con su bastón de mando expresando el sentido de su mandato. Menos correcto aún nos parece que la ficha invite a la comparación con un *Felipe IV armado* (P001219), de 1635, que el mismo museo atribuye al obrador de Velázquez y que es obra reelaborada en 1653, y con el retrato de cuerpo entero del *Infante don Carlos* (P001188), algo anterior a la época que se asigna al *Felipe III*, pero definitiva, por lo que no sirve para comparar con el que se pretende un boceto preparatorio.

Por nuestra parte, proponemos como punto de comparación los bustos de *Felipe IV* (P001183) y de la *Infanta María* (P001187), ambos con medidas casi idénticas e idéntica preparación, que en nuestra biografía del sevillano[58] relacionamos con la noticia que publicaron Enriqueta Harris y John Elliot[59] sobre un envío de retratos de la familia real y sobre todo de doña María a su futuro esposo el rey de Hungría, aprobada por el conde-duque el 23 de octubre de 1628 con la orden de que se diera prisa a Velázquez para que los terminara. Ambos retratos de busto prolongado, con las cabezas bastante acabadas pero las vestiduras abocetadas, son los modelos que sirvieron para los retratos de que habla la noticia. Un rápido cotejo pone en evidencia que el autor del retrato de *Felipe III* no fue Velázquez ni tampoco sirvió de modelo para la *Expulsión de los moriscos*.

58. José Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano,* Zaragoza, 2011, p. 80–81.

59. Enriqueta Harris; John Elliott, «Velázquez and the Queen of Hungary», *Burlington Magazine,* 118, 874 (1976), p. 24–27.

¿Hemos tenido artistas protestantes en la España del Siglo de Oro?

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid (emérito)
Real Academia de la Historia

En los últimos años hemos asistido a la aparición de artistas —y clientes— conversos, con sus especiales agendas distintas a las de los cristianos viejos, susceptibles de ser vistos como heterodoxos o al menos diferentes.[1] También de artistas que podrían haber sido tachados de «alumbrados» y haber sido perseguidos por la Inquisición.[2] Somos conscientes de los problemas

1. Fernando Marías, «Sobre los problemas de los artistas conversos en los Siglos de Oro», en Borja Franco Llopis; Bruno Pomada saverino, et al., (eds.), *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV–XVIII)*, Valencia, 2016, p. 425–447, y Fernando Marías, «On *Converso* Artists in the Spanish Golden Age», en Borja Franco Llopis; Antonio Urquízar-Herrera (eds.), *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*, Leiden-Boston, 2019, p. 89–117. Fernando Marías, «Fuentes claras, pero no inocentes», en Begoña Alonso Ruiz; Javier Gómez Martínez, et al. (coord.), *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores. (Congreso Nacional de Historia del Arte (XXI. 2016. Santander)*, vol. II, Santander, 2018, p. 1182–1200. Fernando Marías, «Censuring Public Images: A Woodcut in the Inquisition Trial of Esteban Jamete», en Kimberly Lynn; Erin Kathleen Rowe (eds.), *The Early Modern Hispanic World. Transnational and Interdisciplinary Approaches (Essays in Honor of Richard L. Kagan)*, Cambridge, 2017, p. 293–316 y, de forma ampliada, Fernando Marías, «Censurando imágenes públicas: la Inquisición y una estampa de Esteban Jamete», *Académica. Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras*, 12 (2018–2019), p. 76–99.

2. De Luis de Morales a Vasco Pereira, Juan de Roelas o Francisco Pacheco, miembros estos de la cofradía sevillana de la Granada. José Riello, «*Liaisons dangereuses*: los de la Granada en el *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco», *Atlante. Revue d'études romanes*, 20 (2024), [en línea] https://doi.org/10.4000/12v0t (consulta: 12 marzo 2025).

planteados por las fronteras entre lo ortodoxo y lo heterodoxo, límites fluidos y en continuo movimiento a lo largo de los siglos XVI y XVII, como demostrarían los casos de Constantino Ponce de la Fuente o del arzobispo Bartolomé Carranza de Miranda, por poner solo dos ejemplos. Se dependía de la coyuntura específica en constante cambio, de las creencias de los denunciantes y sus relaciones, a veces demasiado personales, con los denunciados, de las creencias, gestos y palabras de estos, conscientes o inconscientes respecto a sus eventuales consecuencias.

Las denuncias ante la Suprema solo probarían, y jamás nos erigiríamos en jueces, la opinión de estos y los denunciantes. Los procesos inquisitoriales incoados desde los años veinte a extranjeros —y no a conversos acusados de criptojudaismo— nos señalan un grupo de artistas activos en la península ibérica, siempre contemplados como sospechosos (como también los nacidos en ella pero viajeros por Europa). Desde Pietro Torrigiani, en la Sevilla de 1527–1528,[3] hasta el entallador francés Étienne Jamet/Esteban Jamete (Orléans, *ca*. 1515–Cuenca, 1565), en Cuenca; el borgoñón Jean de Joigny /Juan de Juni (*ca*. 1506–1577) en 1567, o el aretino Pompeo Leoni en 1558–1559,[4] ambos en Valladolid, pasando por las aparentes fugas a Flandes de

3. Véase Felipe Pereda, *El escultor errante. Fortunas y adversidades de Pietro Torrigiano*, Madrid, 2024, en un caso en el que su iconoclasia se ha analizado en el contexto de su personal interés artístico, al margen de su eventual ideología, que se nos escapa.

4. Sabemos que Pompeo Leoni, llegado en 1556, estaba preso quizá desde los primeros arrestos de abril y mayo de 1558 (la primera noticia es del 8 de mayo) —o incluso antes de junio de 1557— por decir «cosas luteranas» («por liviandad o locura», por «suo giovanile et sfrenato parlare», dado su «fiero et giovanile animo», en palabras del padre), ya el 14 de julio de 1558, por una carta de Juan Vázquez de Molina a Carlos V. Fue penitenciado a un año de reclusión en un monasterio, aunque el 17 de mayo el padre Leone Leoni escribía a Granvelle señalando que todavía estaría recluido por seis meses; véase: Eugène Plon, *Léone Léoni, sculpteur de Charles Quint, et Pompeo Léoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887, p. 131–132, 380–388 y 421–423. Agustín Bustamante García, «El Santo Oficio de Valladolid y los artistas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 61 (1995), p. 455–466, esp. 456–458. Almudena Pérez de Tudela, «Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo de Arrás y Leone Leoni», *Archivo Español de Arte*, 291 (2000), p. 249–266, esp. 253–255 y 264–265, ap. iv–vi (cartas de Granvelle de 8 y 14 de mayo y de 12 de junio de 1558, en esta comunicándole su liberación a Leone Leoni). Toda la cronología no deja de plantear problemas, pues al menos en julio de 1558 Carlos V se interesaba con Juan Vázquez de Molina por la suerte del escultor; parece excesiva la celeridad por la que, detenido en abril/mayo de 1558 y con-

Antonio Moro/Anthonis Moor o Pieter van Keempener/Pedro de Campaña, respectivamente en 1561 y 1562, desde Valladolid o Sevilla, dos de los principales centros de inquietudes religiosas que habían llevado a los grandes autos de fe de la década de los cincuenta, los casos de artistas acusados de luteranismo no han recibido la atención debida que se les concedió en su propio tiempo.[5]

Testimonio de tal preocupación sería el caso de Willem/Guillermo Coxcie (*ca*. 1545–1584), el segundo hijo del pintor del emperador Carlos V y de Felipe II, Michiel/Miguel Coxcie, que vivió entre Roma y Madrid y fue encarcelado entre 1567 y 1570,[6] por cuya suerte se interesaron el cardenal Antoine Perrenot de Granvelle y el propio rey Prudente.

---

denado a un año y luego a seis meses de reclusión en un convento, ya estuviera liberado en mayo/junio de ese mismo año; no obstante, la referencia a la liberación podría ser solo de la cárcel inquisitorial, pues pasaría entonces al monasterio los seis meses, al menos hasta fin de año; es más difícil de aceptar que apareciera en un auto de fe, dado que el primero de los vallisoletanos tuvo lugar el 21 de mayo de 1559 y no se le relaciona.

5. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880–1882; Madrid, La Editorial Católica, 1978; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003; Madrid, BAC, 2007, n. 2108, solo pudo encontrar a un dibujante más que pintor, el bordador y pintor francés Luis Rosicler, vecino de Madrid, acusado en 1604–1605 en Almorox (Toledo) por practicar artes mágicas de astrología judiciaria con el licenciado Bartolomé González, catedrático de matemáticas en la Universidad de Salamanca:

> «En un papel hazía con la pluma un quadrado y en él dos triángulos encontrados con que quedaban doce casas divididas dentro del quadrado, y en ellos conforme el día del nacimiento y la hora o en lo que se preguntaba lo que se quería saver, mirava el signo o planeta que reynaba y los ponía en alguna de aquellas casas, y todos los demás, por la orden que están en los cielos, los yva poniendo [p]or los caracteres que son conoscidos y luego yva juzgando conforme hablaba la pos[t]ura en ellos dando raçón en lo que yva diciendo de que por estar en aquella forma [t]oda planeta significaba lo uno u lo otro y que este testigo oyó decir que cuando quería verificar —lo más se ayudaba de algunas reglillas que él sabía— y que esto es quanto de Rosicler, y que en cuanto al licenciado Gonçález nunca le vio en la forma que lo hacía.»

6. Auguste Castan, «L'un des peintres du non de aux prises avec l'inquisition», *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 3.me série, tomo VII, 1 (1884), p. 1–8. Bibliothèque d'Étude et Conservation de Besançon, collection Granvelle (BMB), XXVII, ff. 279 y 281 r y v. Ruben Suykerbuyk, *Michiel Coxcie (1499–1592). Als Kopiist, Masterpaper*, Gante, 2010–2011, p. 45–94. Natasja Peeters, «Michiel Coxcie (1499–1592), the Laocoon, and the introduction of raccourci in the Southern Netherlands», en Ralph Dekoninck (ed.), *Rela-*

También sabemos, por ejemplo, gracias a dos cartas escritas desde Madrid, el 3 y 11 de febrero de 1568, por el embajador portugués Francisco Pereira a su reina Catalina de Austria, que esta buscaba un pintor sobre piedra, nada menos que para el retablo mayor de la iglesia de los Jerónimos de Belem, en Lisboa, y que finalmente realizaría Lourenço de Salzedo (*ca*. 1530–1577) entre 1570 y 1572. El diplomático en Madrid había investigado y reunido algunos nombres de artistas que podrían ser buenos candidatos, y había preguntado incluso a Felipe II, el 9 de febrero, por el flamenco de Amberes Frans Floris, nombre sugerido por la reina de Portugal. El propio monarca había enumerado a tres hermanos: uno, azulejero en Talavera de la Reina (Jan Floris de Vriendt, *ca*. 1520-1567); otro, escultor en Flandes (Cornelis Floris de Vriendt, 1514–1575) y el tercero, el citado pintor (Frans Floris de Vriendt, 1517–1570), también en Flandes; no obstante, se afirmaba que este no saldría de Flandes porque «elle não andava bem nos negoçios de religião».[7] Poco antes, en 1560, Perrenot de Granvelle, hombre de letras y artes entre Flandes, Italia y España, ministro del rey, cardenal desde 1561 y virrey de Nápoles en los años setenta, le advirtió al IV marqués de Villafranca, García de Toledo, quien le solicitaba copias de obras del Bosco, que estas serían un escándalo en España y perseguidas por parte de la Inquisición,[8] especial-

---

tions artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas (XVIE et XVIIIe siècles): Bilan et perspectives, Bruselas, 2012, p. 27–37. Koenraad Jonckheere (ed.), *Michel Coxcie (1499–1592) and the Giants of His Age*, Turnhout, 2013. Joris van Grieken; Ger Luijten; Jan van der Stock (eds.), *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, Bruselas y Lovaina, 2013, p. 130–133 y 316. También citado por Eleanor Yuri Dumouchel, *Cardinal Antoine Perrenot de Granvelle's Boschian Haywain Tapestry: from Reformation to World Renunciation*, trabajo de fin de master, Montreal, Concordia University, 2015.

7. Vítor Serrão, «Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal», *Archivo Español de Arte*, 303 (2003), p. 249–265, y Vitor Serrão, «Lourenço de Salzedo (c. 1530–1577), um grande pintor andaluz ao serviço de D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal», en Fernando Quiles García; Manuel Fernández Chaves; Antónia Fialho Conde, *Sevilla lusa. La presencia portuguesa en el Reino de Sevilla durante el Barroco*, Sevilla, 2018, p. 114–134.

8. Carta de Antonio Perrenot a García de Toledo (Amberes, 20 de mayo de 1560, BP, II/2188, s. fol.):

> «Entiendo que [tachado: están] se han defendido [tachado: semejantes cosas como los quadros que v.s. me dio, en los quales] en España por la Inquisición las pinturas de [tachado: Bosco] Hierónymo Bosco y señaladam[en]te en el carro de heno, y en el paraýso y Infierno,

mente algunas cuyos temas eran el Carro del Heno, el Infierno y el Paraíso, incluso san Martín de Tours,[9] y que podrían levantar en la Península más que suspicacias. En Flandes, donde estaban pintadas desde hacía mucho tiempo, se contemplaban con más normalidad, aunque en el presente —casi a medio siglo de su producción— no se realizarían tales invenciones, pues «el fin a que tendían es *dañoso*». Don García de Toledo no había caído en la cuenta —quizá desde Italia— de que, entre nosotros, estas pinturas

---

y ahún en el sanct martín hay cosas [tachado: cosillas] como v.s. se debe acordar y quiçá en España [tachado: no parecerían donde se] no parecerían bien y por dezir la verdad [guillotinado] quadros y el fin a que tendían es dañoso; mas como aquí se vieron ya tanto tiempo ha, escandalizan menos que si [tachado: se hiziesen agora de nuevo que según andan las cosas] que si alguno [tachado: las quisiesse hazer tomasse agora en este tiempo tales Invenciones, soy cierto no se le consintiría.»

Respuesta de García de Toledo a Antonio Perrenot (Barcelona, 29 de junio de 1560, BP, II/2319, fol. 130 v°):

«He visto lo que v.s. dize de la Tapizería que aquí en España no parecieren bien semejantes pinturas, yo no havía caído en ello quando escriví a v.s. suplicándole la mandase hazer, y pues hay este ynconviniente y abría de aver tanta dilaçión en hazella será bien dexarlo por agora.»

Publicadas por Almudena Pérez de Tudela, «Las relaciones artísticas de Antonio Perrenot con la ciudad de Nápoles previas a su virreinato en su correspondencia conservada en el Palacio Real de Madrid», en Antonio Ernesto Denunzio; Leonardo Di Mauro; Giovanni Muto, et al. (coord.), *Dimore Signorili a Napoli. Palazzo Zeballos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Nápoles, 2013, p. 323-344, y Almudena Pérez de Tudela, «Acceptance of Bosch's works by courtiers during the reign of Philip II – New examples», en *Jheronimus Bosc: his Patrons and his Public: 3rd. International Jheronimus Bosch Conference, September 16–18, 2012, Jheronimus Bosch Art Center*, 's-Hertogenbosch, 2014, p. 190–209. Fernando Marías, «El Bosco, a medio milenio de distancia de un artista de invenciones e intenciones», *Paradigma. Revista Universitaria de Cultura*, 20 (2017), p. 71–79.

9. Martin Walsh, «'Martín y muchos pobres': Grotesque Versions of the Charity of St Martin in the Bosch and Bruegel Schools», *Essays in Medieval Studies*, 14 (1997) [en línea] http://www.illinoismedieval.org/ems/VOL14/walsh.html (consulta: 12 marzo 2025). Paul Vandenbroeck, *Meaningful caprices. Folk culture, middle class ideology (ca. 1480–1510) and aristocratic recuperation (ca.1530–1570): a series of Brussels tapestries after Hieronymus Bosch*, Amberes, 2009, p. 212–169. Alain Tapié, *Fables du paysage flamand–Bosch, Bles, Brueghel, Bril*, París, 2012. Dumouchel, *op. cit.*, 2015, p. 20–21.

podrían ser tenidas por «inconvenientes» y, ante el riesgo, agradeció el consejo y dejó el encargo para una mejor ocasión que me temo no llegó jamás.

Tampoco deberíamos olvidar las palabras del jerónimo fray José de Sigüenza en defensa de sus tablas y del coleccionismo de sus obras por parte de Felipe II, que las comentaba incluso con sus hijos; ¿qué significaban las palabras «los disparates de Gerónimo Bosque»? Según él, los trataría en su relación escurialense por extenso tanto por «su gran genio» como porque era, por parte de «la gente que repara poco en lo que mira… y [porque] muy sin razón le tienen infamado de sospechoso en la fe», en su manuscrito escurialense, o «infamado de herege» (figura 1), en la versión definitiva de 1605,[10] para defenderlo de semejante acusación. Como tampoco debiéramos dejar de tener en cuenta que el fraile jerónimo, discípulo de Benito Arias Montano, había pasado —en 1592–1593— por un proceso inquisitorial acusado —por parte del catedrático de teología Gonzalo Gutiérrez Mantilla o Montilla— tanto de judaizante como de ser seguidor de Lutero y del hereje John Wyclif, condenado en 1414 en el concilio de Costanza.[11]

El problema del luteranismo, quizá solo evangelismo o erasmismo, se reproducía también en Portugal, donde el francés, tal vez normando, Nicolas [o Nicolaas] de Chanterenne (*ca*. 1485–1551) o Nicolau Chanterene sufría un proceso en 1538.[12] Entre el país vecino, Sevilla y Ciudad de México, el flamenco Simon Perenis, Perijns o Pereyns (1530–1589/1600), de Amberes, afincado en Lisboa en 1558, en Madrid y más tarde en México desde 1566 (adonde marchó en compañía del virrey y III marqués de Falces Gastón de Peralta), terminó siendo objeto de un proceso y se incriminó a sí mismo en 1568 ante la Inquisición novohispana por palabras contra la fe. En 1574 fue nuevamente

10. Variantes entre sus manuscritos véase: Matteo Mancini (ed.), *Libro tercero de la Historia de la Orden de San Gerónimo: la fundación y grandeza del Monasterio de S. Lorencio el Real: el manuscrito de fray José de Sigüenza,* Madrid, 2023, p. 351–356, tanto en el ejemplar de El Escorial como en el de la Real Academia de la Historia, Ms. 9/5086, fol. 406, y en la edición de Madrid, Tomás Junta, 1605.

11. Gregorio de Andrés, *Proceso inquisitorial del padre Sigüenza*, Madrid, 1975. Ignacio García Aguilar, «Del calabozo al priorato: la carrera literaria de fray José de Sigüenza en El Escorial de los Felipes (1592–1606)», *eHumanista*, 35 (2017), p. 79–99.

12. Un panorama de la situación portuguesa en Fernando Marías, «Nicolas de Chanterenne, arte, cultura y 'doxia'», en Fernando Grilo (ed.), *Chanterene. Congresso Internacional 'Nicolau Chanterene e a prática escultórica no contexto das artes do século xvi' Lisboa 2018*, Lisboa, [en prensa].

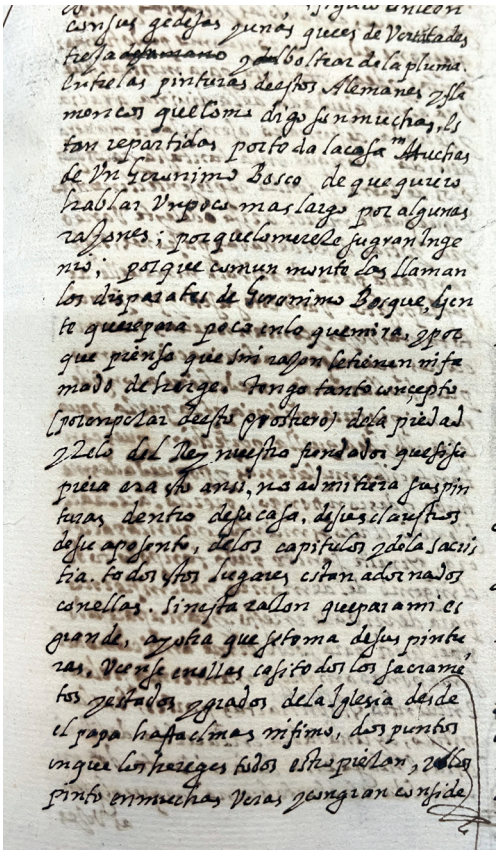


Figura 1. Fray José de Sigüenza, manuscrito de la Real Academia de la Historia, Ms. 9/5086, fol. 406, foto cortesía de la RAH.

denunciado por el dorador vasco Luis de Segura, ahora por bigamia, al haber estado casado previamente en Madrid; en 1568 fue condenado a tormento, a amonestación y a pintar un retablo para la catedral de México.[13]

13. Más allá del clásico Manuel Toussaint, «Proceso y denuncias contra Simón Pereyns en la Inquisición de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Suplemento 2 (1938) [s. p.], véase también: José Guadalupe Victoria, «Um pintor flamenco em Nueva España: Simón Pereyns», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 55 (1986), p. 69–83 [en línea], https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.55.1280 (consulta: 13 marzo 2025). Y Pedro Flor, «Simón Pereyns pintor da Nova España em Lisboa (1558)», en María del Pilar López; Fernando Quiles (eds.), *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*, Sevilla, 2016, p. 98–115.

Otro ejemplo, al que no se le ha prestado demasiada importancia hasta ahora, sería el del pintor flamenco Cornelio de Gante (*ca*. 1500–d. 1530), procesado en Valencia en 1529–1530, acusado de defender a Lutero, negar el purgatorio y criticar los sufragios por las almas de los difuntos como un robo pontificio. Fue sentenciado a una confiscación de bienes y a ser relajado al brazo secular, pero más adelante solo a la confiscación de bienes y a cárcel perpetua. Conocido desde 1976, este pleito, titulado tanto «Inquisición de Valencia causa por heregía (Luteranismo) contra Cornelio alemán pintor. Su causa incompleta año 1529/30), pero dice una nota al fin, que la sentencia está en el proceso de Jacobo Torres. Los votos reconciliación» como «Cornelium alemanum pictore retrotabulorum 23 de diciembre de 1529 Cornelius pictor retrotabulorum naturalis civitatis de Gante», se conserva en Madrid, Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, Leg. 530[2], n.º 10[1], y se conoce desde 1976.[14] Quizá este silencio en el detalle esté justifi-

14. Miguel Falomir Faus, «Aspectos de la actividad artística valenciana en el proceso inquisitorial al pintor Cornelio de Gante (1528–1530)», en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano,* Valencia, 1993, p. 377–383, a partir de Ricardo García Cárcel, *Orígenes de la Inquisición española. El tribunal de Valencia 1478–1530*, Barcelona, 1976, p. 203–204, corrigiendo la signatura del AHN dada por este historiador.

La documentación (Madrid, AHN, Inquisición, legajo 530-10) ha sido también analizada por Werner Thomas, *Extranjeros y el protestantismo en la España inquisitorial, 1517–1648*, tesis doctoral, Keuleuven Universität, 1999, t. I, p. 171–173, y da a Cornelio como excarcelado después de cuatro meses de prisión; antes en sus artículos: Werner Thomas, «Los flamencos en la Península Ibérica a través de los documentos inquisitoriales (siglos XVI–XVII)», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, *H.ª Moderna*, 3 (1990), p. 167–195, esp. 171 y 187 y Werner Thomas, «Un encuentro algo particular entre dos mundos: flamencos ante la Inquisición en España», *Diálogos hispánicos*, 11 (1993) (Dedicado a: *España: ¿Ruptura 1492?)*, p. 159–188, esp. p. 181; después en Werner Thomas, *La represión del protestantismo en España, 1517–1648*, Lovaina, 2001a, p. 184–185, y Werner Thomas, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y la Contrarreforma,* Lovaina, 2001b, p. 330 y 474, teniendo al denunciante, el pintor Gaspar Godos (*ca*. 1481–1547), por francés; también en Werner Thomas, «Del miedo al converso hacia el miedo al protestante. La Inquisición española bajo Carlos V y Felipe II», en Eduardo Mira (ed.), *Dos monarcas y una historia común: España y Flandes bajo los reinados de Carlos V y Felipe II. Seminario, Instituto Cervantes, Bruselas, 27 y 28 de octubre de 1999*, Madrid, 2001, p. 181–194, y también: Werner Thomas, «Del miedo al converso hacia el miedo al protestante. La Inquisición española bajo Carlos V y Felipe II», en *Centro Virtual Cervantes* [en línea], https://cvc.cervantes.es/literatura/espana_flandes/10_thomas.htm (consulta: 14 marzo 2025), donde lo identifica como de nación francesa. También Alberto Pérez Camarma,

cado por la falta de identificación de alguna obra del condenado, tema que por ahora no podremos abordar por su complejidad historiográfica.

El expediente comienza (fols. 1 vº y 16 rº y vº) el 23 de diciembre de 1529 con la declaración del abogado y fiscal promotor, el bachiller Simón Ruiz de Vergara,[15] ante los inquisidores Joanne de Churruca, chantre de Almería e inquisidor de Valencia desde 1520,[16] y Arnaldo (Arnau) Alberti (1480–1544),[17] canónigo de Mallorca y afincado en Valencia desde 1527. Aquel, mezclando párrafos en castellano y catalán, señaló que sabía que el acusado Cornelio no reconocía ni las bulas ni las indulgencias, que negaba el purgatorio, que tenía a Lutero por un religioso que había sido honrado por el emperador Carlos V y por muchos cardenales; añadía que sostenía el inculpado que había de confesarse cuando se quisiere y que los frailes eran unos grandes pecadores.

Se partía de la acusación contra el pintor por parte del maestro Gaspar Godos (*ca*. 1480–1547) [Godes para Cornelis][18] y su ayudante Jerónimo Mon-

---

«Los primeros alumbrados del reino de Toledo: un problema social judeo-converso», *Libros de la corte.es*, 8 (2014), p. 8–26, esp. p. 14 [en línea], http://hdl.handle.net/10486/660549 (consulta: 14 marzo 2025).

15. Intervino ese mismo año en el proceso contra Blanquina March, antigua judía, fallecida en 1508 y madre de Juan Luis Vives, y más tarde, en 1536, fue nombrado solicitador en la corte imperial.

16. Manuel Danvila y Collado (1830–1906), véase *La Germanía de Valencia*, Madrid, 1894, p. 29, 472, 480 y 491; Manuel Danvila, «El encubierto de Valencia», *El Archivo*, IV, 1890, p. 123–138, dando cuenta de su intervención en el proceso de 1522–1525 del agermanado Joan Rodes, que había intentado asesinar al marqués del Zenete.

17. Autor del *Tractatus seu Quaestio de secreto: quando debeat aut non debeat reuelari*, Valencia, Joan Jofre, 1528, y Valencia, Francisco Romaní, 1534; y de *Repetitio noua, siue Commentaria rubrice et. c.j. de hereticis li. 6 clarissimi et… vtriusque censure interpretis domini Arnaldi Albertini… aduersus hereticam & apostaticam prauitatem in regno Valentie*, Valencia, Francisco Romaní, 1534.

18. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, «Pintores aragoneses y navarros en Valencia (*ca*. 1490–1550)», *Artigrama*, 25 (2010), p. 345–361, considera correctamente valenciano a Godos, aunque de origen aragonés; vuelven sobre este pintor: Antonio Gómez Arribas, *Gaspar Godos, un desconocido pintor de retablos. Gaspar Godos-Maestro de Alcira ¿una única persona?*, Valencia, 2019, y finalmente, Mercedes Gómez-Ferrer, «A vueltas con Gaspar Godos (1480–1547). Una posible respuesta al Maestro de Alzira», en Albert Ferrer Orts (ed.), *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*, Madrid, 2021, p. 187–219, y Mercedes Gómez-Ferrer, «Discutiendo la identidad del 'Maestro de Alzira'. Gaspar Godos, pintor del retablo de Santiago (Valencia, 1538)», *Ars Longa*, 31 (2022), p. 37–54.

serrat.[19] El primero había señalado —en lengua castellana—: «Puede haver quatro o cinco meses que este testigo tiene en su casa hun mancebo llamado Corneli… e habrá más de dos o tres meses que este testigo, hablando con Hierónymo Monserrat criado suyo y con Francisco Godos hijo suyo dixeron a este testigo cómo hablando con el dicho Corneli de Lutero», este había proferido los juicios antes citados. A su vez, Hierónymo Monserrat —ahora en catalán—, como criado del primero, y Francisco Godos —también en catalán—, como su hijo, depusieron que habían oído en julio de 1529 a un «jove alamany appellat Corneli lo qual feýa faena de pintor de retaules en la casa del pare [Gaspar Godos] y estando pintando de unas pláticas en otras vino a decir el dicho Cornelio… [que] entiende muy bien la habla castellana», las afirmaciones antes referidas.

Los inquisidores, entre ellos los citados Churruca y Alberti, intervinieron —en catalán y en latín— y tomaron declaración a «Cornelius qui obtulit presentem confessionem manu sua propria scriptam», el 3 de enero de 1530. Este había redactado un billete en neerlandés (figura 2), que tradujo de palabra del «alemán» al catalán, al día siguiente, el también pintor flamenco «Jaume de Coxín» (¿Jacques Cousin? ¿Coxcie?, ¿de Copin?): «Jacobus de Copin pictor retrotabulorum que sabe legir la letra scrita en lengua de alamany e dix que molt ben entén la lengua y sap legir dita letra». Los inquisidores Churruca y Alberti señalaron que Mestre Jaume de Copin,[20] «intérpetre» [*sic*], era «natural de Flandes y que sap llegir la letra de aquella terra» (figura 3), y aceptaron su texto oral.

19. También citado por Amadeo Serra Desfilis, «¿Un cambio climático? Una aproximación al paisaje artístico antes y después de la revuelta de las Germanías», en Luis Arciniega (ed.), García *Reflexiones históricas y artísticas entorno a las Germanías de* Valencia, Valencia, 2023, p. 87–137, 114.

20. En 1513 un «Mestre Copi[¿n?]» se documentaba como pintor de vidrieras en la catedral de Valencia. Un Copín, Diego (Jacques, Jaime, Santiago), pintor, se documenta en Toledo entre 1520 y 1530 y quizá 1547, con un hijo homónimo; no existen demasiadas razones para identificarlos, por lo que la personalidad del «valenciano» se nos escapa. A pesar de la abundante documentación toledana, todavía se nos escapan algunos artistas, que incluso tuvieron problemas con la inquisición, como un imaginero Pedro Florentín —identificado con el «sevillano» Pietro Torrigiani por Pereda (2024), pero tal vez un Pedro Francés que trabajaba en 1537 en la capilla de la torre de la catedral—, que, aun difunto, tenía en 1543 una causa pendiente a pesar de que aquel había muerto en 1527 o 1528, más de quince años atrás.

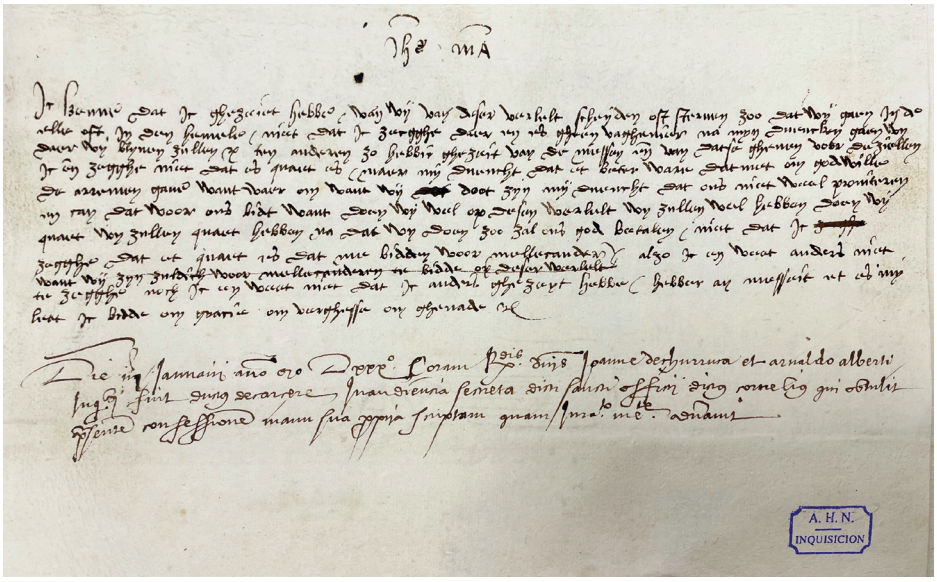


Figura 2. Declaración de Cornelis de Gante del 3 de enero de 1530, Madrid, Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Leg. 530[2], n.º 10[1], foto cortesía del AHN.

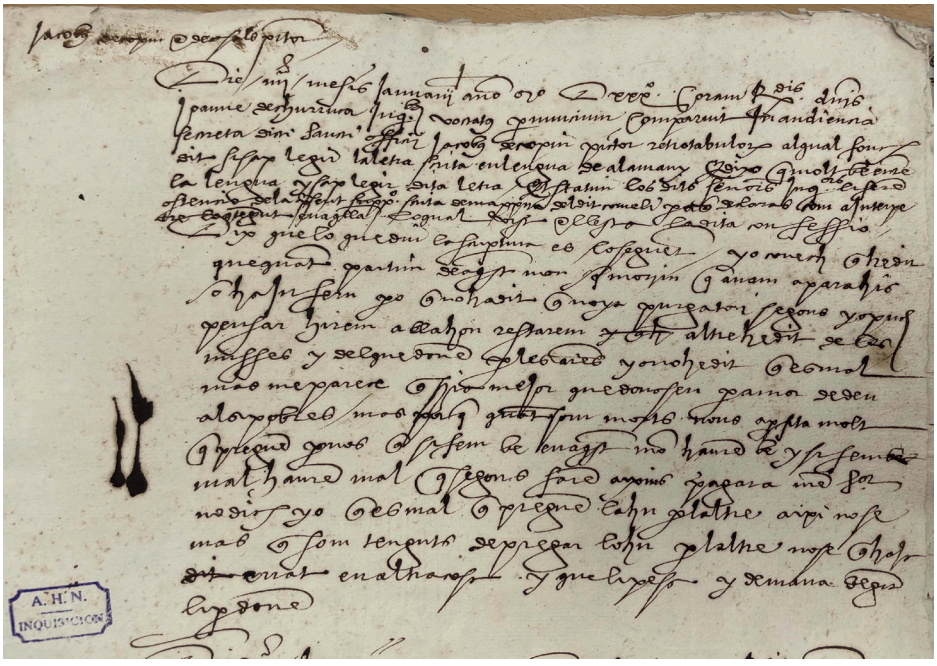


Figura 3. Declaración de los inquisidores Churruca y Alberti de 1530, AHN, Inquisición, Leg. 530[2], n.º 10[1], foto cortesía del AHN.

En su declaración, Cornelis señalaba:

> Ic kunne dat ic ghezeiet hebbe, wan wij van deser verhelt scheyden oft steruen, zoo dat wij gaen in de / elle oft, in den hemele, niet dat ic zecgghe daer en es ghien vagheuier na myn duencken gaen wy / daer wy blyven zullen up ten anderen zo hebbic gheseit van de messen ende van datse gheuen voer de ziellen / ic en zegghe niet dat es quaet es, maer my dunckt dat et beter ware dat met om godwille / de arremen gaue want waer om want wij [borrado] doot zyn mij duenckt dat ons niet weel prouiteren / en can dat woor ons bidt want doen wy wel op desen werhelt wy zullen wel hebben doen wy / quaet wy zullen quaet hebben ya dat wy doen zoe zal ons god betalen, niet dat ic [borrado] / zegghe dat et quaet es dat me bidden woor mellecanders, alzo ic en weet anders niet / [insertado: want wij zyn zuldich woor mellecanderen te bidde op deser werhelt] te zegghe noch ic een weet niet dat ic anders ghezeyt hebbe, hebber ay messeit et es my / leet ic bidde om gracie om verghesse om ghenade etc.

La traducción de Werner Thomas señala lo siguiente:

> Puede ser que yo haya dicho que cuando nos separamos de este mundo o morimos, que nos vamos o al cielo o al infierno. No es que diga que no hay purgatorio, pero en mi opinión nos vamos adonde nos quedaremos. Además, así he dicho de las misas y de que las dan para las almas, no digo que sea malo, pero me parece que es mejor por el bien de Dios darlo [el dinero] a los pobres, porque cuando estaremos muertos me parece que poco nos aprovecharemos de que se rece por nosotros, porque si actuamos bien en este mundo lo tendremos bien, y si actuamos mal, lo tendremos mal. Dios nos pagará según hayamos actuado. No es que diga que esté mal que recemos los unos por los otros [porque estamos obligados a rezar los unos por los otros en este mundo]. No sé qué más decir o si lo he dicho de otra manera, si he dicho algo mal lo siento. Le ruego que me disculpe, que me perdone, que me dé gracia, etc.

Se sigue en el expediente (fol. 5) la declaración en castellano y sin fecha del bachiller promotor fiscal del reino de Valencia [el ya citado Simón Royz de Vergara], quien señaló que «Corneli alemán o flamenco pintor» había proferido nada menos que «palabras heréticas», con «ánimo herético ynyquo e depravado mostrando ser hereje manifiesto e de la seta del dicho Lu-

tero». Propuso que se le relajase al brazo seglar y se le confiscaran todos sus bienes.

El 11 de enero de 1530 Cornelis redactó otra confesión manuscrita (fol. 12), que se alejaba ahora de la mera exculpación previa, pero sin aproximarse a una breve «historia de su vida» (figura 4):[21]

> De voorden die ic ghezeit hebbe oft ghekent die hebbic ghezeit / woor myn mester [borrado; insertado: na mijn beste duencken] daer ic ghewraecht hebbe / int huus van mester godes, ende ic en hebber gheen / quaet yut ghepeinst, [borrado] daer es en ander vlaminc die et andries in zyn huus comen weel dutsken ouf ander vlamyen die ic niet / en kenne, ghelieden muecht hem vraghen oft hi wat / weet hy en heeft noeut gheghen my hiet ghezeit / dat hulieden ghegen gaer ghilieden muecht hem vraghen / oft hy wat weet ic en weet anders niet.

Y, en la traducción moderna de Thomas:

> Las palabras que he dicho o creído las he dicho delante de mi maestro/dueño [según mi mejor opinión] y las he preguntado en la casa de maestre Godes. Y no he pensado mal [o más bien: no he pensado que eran malas]. Hay otro flamenco que se llama Andries,[22] a su casa vienen muchos alemanes y otros flamencos que yo no conozco. Ustedes pueden preguntarle si él sabe algo, porque a mí nunca me ha dicho nada. Ustedes pueden preguntarle si él sabe algo. Yo ya no sé más.

En otra parte del proceso se añadió alguna información ulterior que no se recogió en esos dos billetes, quizá procedentes de una relación oral; se decía que Corneli [¿Gui/Guis? ¿Goes?, con una pronunciación a la neerlandesa] —quizá se añadió un apellido gentilicio y no solamente toponímico—, antes de ir a casa de Gaspar Godos, «donde hazía hazienda», había pasado el año anterior en Toledo (1527 o 1528), donde se había confesado con un clérigo flamenco con la intervención como intérprete del armero flamenco maestre Pedro de la Huerta; no obstante, ningún pintor Cornelio aparece en la copiosa documentación toledana. No más precisiones nos llegan sobre el

21. En la terminología de Richard L. Kagan; Abigail Dyer (eds.), *Inquisitorial Inquiries: Brief Lives of Secret Jews and Other Heretics*, Baltimore, 2004, y Richard L. Kagan; Abigail Dyer, *Vidas infames. Herejes y criptojudíos ante la Inquisición*, Hondarribia, 2010.

22. Tampoco identificable.

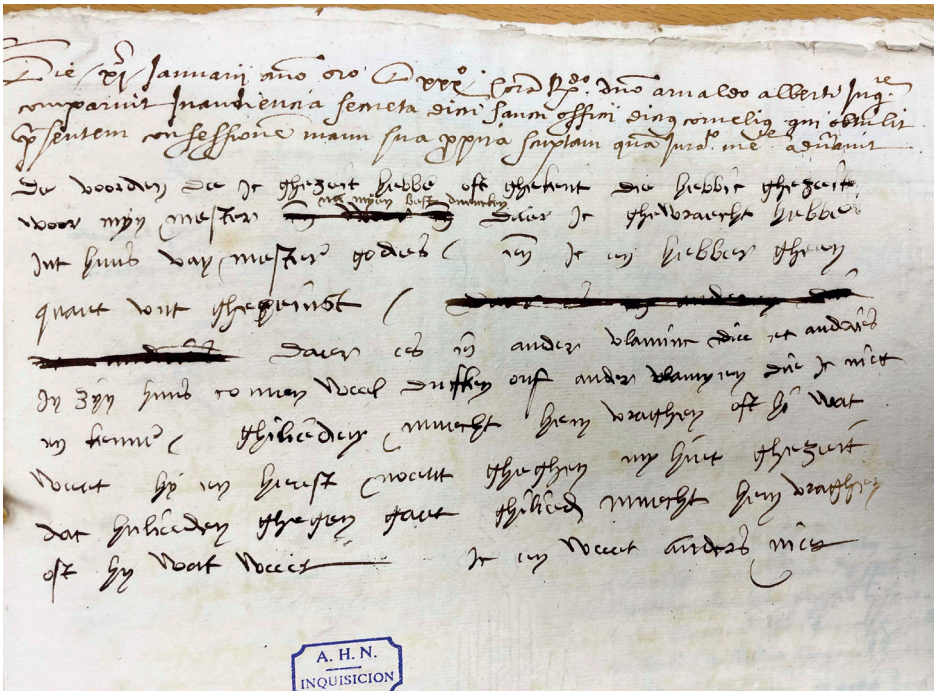


Figura 4. Declaración de Cornelis de Gante de 11 de enero de 1530, AHN, Inquisición, Leg. 530[2], n.º 10[1], foto cortesía del AHN.

otro flamenco Andrés, con quien iban muchos otros flamencos o alemanes, a la casa de Godos, e ignoramos si se trata de otro pintor.

En la retractación final de Cornelis, el reo señaló que había hablado de temas de religión y de Lutero con dos soldados alemanes, Carlos y Joan, en la iglesia del monasterio de la «Madalena» de dominicas, aparentemente de Barcelona,[23] donde encontraron un clérigo que pedía por las almas del purgatorio; por ello, desde hacía dos años había oído que las indulgencias eran buenas, aunque probablemente no estuviera totalmente convencido de ello. Insistió Cornelis, en sus nuevas declaraciones del 15 y 16 de febrero, en justificar sus creencias en las opiniones de diferentes religiosos: sus dudas

23. Thomas, *La represión*..., 2001a, p. 185, supone el encuentro en 1529 —aunque debiera ser en 1528— en Barcelona, donde se habían reunido tropas imperiales, y podría ser en el convento de las Magdalenas (pero de agustinas), entonces en la Riera de Sant Joan, en la actual Via Laietana. Agradezco al profesor Thomas el envío de estas páginas de su tesis doctoral.

respecto a la existencia del purgatorio procedían de lo que había escuchado, antes de partir de Flandes, en su Gante natal, a unos frailes de la orden de San Agustín que habían predicado durante una cuaresma.

A pesar de sus protestas de relativa inocencia y su abjuración, el 11 de abril de 1530 Juan de Churruca y Arnoldo Alberti dictaron nueva sentencia de reconciliación y cárcel perpetua para Cornelis, sentencia que fue de inmediato publicada ante Jacobo Torres el 14 de mayo de 1530.

Nada más sabemos del joven pintor gantés; ninguna noticia nos ha llegado desde los Países Bajos anterior a su aparición hacia 1528, tal vez en Barcelona, más tarde de su paso por Toledo de 1528 a 1529, para trasladarse a Valencia a mediados del año 1529 y allí toparse con la Suprema. Con la sentencia, Cornelis desaparece, quizá para no salir jamás de la cárcel inquisitorial. Poco después de la sentencia, una nueva oleada de la peste (que había atacado la ciudad ya en 1521–1523 y de nuevo en 1527) propició la publicación, por parte de la catedral, de un pliego suelto, del 1 de abril de 1530, para lograr una indulgencia para aquellos que rezaran a san José y pretendieran salvarse del *flagell* de la enfermedad;[24] quizá no llegara a sus manos.

24. Véase el pliego suelto de Valencia, Cristóbal Cofman, 1530, en Pedro Manuel Cátedra, *Biografía de un libro*, Madrid, 2024, p. 131–132.

Amor sagrado y amor profano: convenciones cortesanas y tradición iconográfica de una placa de pórfido del Museo del Prado

Saray García-Martínez
Universitat Autònoma de Barcelona

Montserrat Claveria
Universitat Autònoma de Barcelona
Institut Català d'Arqueologia Clàssica

Las colecciones reales han sido, desde su formación, un reflejo del gusto y las aspiraciones culturales de la monarquía, que ha reunido obras maestras de la pintura, la escultura y las artes decorativas. Si bien la pintura ha ocupado tradicionalmente un lugar central en estos conjuntos, también se incorporaron piezas de escultura de alta calidad, ejecutadas por algunos de los más notables artistas de su tiempo. Estas piezas, junto a los grandes lienzos de tela, también testimonian el interés del coleccionismo y las relaciones cortesanas. Una de estas piezas escultóricas es el relieve *El Amor Sagrado venciendo al Amor Profano* (figura 1).[1] Este relieve, de factura moderna, fue un regalo diplomático que el cardenal Francesco Barberini realizó a Felipe IV antes de 1664.[2] La constancia del presente cardenalicio se tiene a través de las notas que Bellori precisa en *Le vite de pittori scultori e architetti moderni* sobre algunos regalos que el cardenal envió a la corte española,[3] así como de unas cartas de un corresponsal sobre la recepción de los relieves en palacio.[4] Gracias a la carta de Bellori, conocemos también la autoría de la obra, como veremos más adelante:

1. Conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado con número de inventario E-300.

2. Gloria Martínez Leiva; Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, Madrid, 2015, p. 556.

3. María Jesús Muñoz González, «Los relieves de Bacanales que decoraban el Alcázar», *Archivo Español de Arte*, 72, 288 (1999), p. 577.

4. Muñoz González, «Los relieves de bacanales...», *op. cit.*, cit. n. 8.

> Fece una Baccanale della medesima grandeza, con putti che tirano per le corna, e sferzano una capra, figuratou il Giuoco ce è un fanciullo, il quale si pone al volto una maschera, e il modelo di creta fu imitato, e scolpito sù'l pórfido da Tomaso Fedele Romano chiamato Tomaso del pórfido, per la facilità sua nel lavorarlo, e condurlo contenerezza in perfettione, come veramente riusciì questo meddorilievo che dal Signore Cardinale Francesco Barberini fu Donato a Filippo Quarto Rè di Spagna, e si conserva oggi in Madrid nel Plazzo del Rè.[5]

En tiempos de Felipe IV, esta obra se conservaba en el desaparecido Alcázar de Madrid, concretamente dispuesta en el Pasillo de la Madonna.[6] Esta era una estancia pequeña, un lugar de paso recurrente para el rey, pero además precedía la pieza ochavada de conocida importancia. El pasillo contenía cuadros de maestros italianos como Tintoretto, Tiziano, Il Veronese o Correggio. Su reverso presenta un sistema de sujeción y cuelgue para asegurar la fijación de una pieza muy pesada que seguramente iba colgada en la pared.[7]

En el relieve se identifican dos amorcillos jugando que representan a Eros y Anteros, dos personajes mitológicos vinculados a Afrodita/Venus y, por tanto, a conceptos relativos a la amplia dimensión amorosa de ambas

5. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Per I success. Al. Mascardi, 1672, p. 271.

6. Martínez Leiva; Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar…*, *op. cit.*, p. 544 y ss.: se concebía como una «galería de retratos» y en este espacio se albergaban las siguientes obras: *Virgen con el Niño*, *Santa Lucía y un mártir*, de Carletto Veronés (MNP-490), *Retrato de licenciado* y *Veneciana*, de Il Tintoretto (desaparecido), *Retrato de una mujer con un perro* y *Livia Colonna*, de Veronés (MNP-486), *Dama con un perro, sobre un bufete*, de Il Tintoretto (desaparecido también), *Agostino Beazzano*, copia de Rafaello (MNP-305), *Daniele Barbaro*, de Tiziano (MNP-414), *Oración en el Huerto*, de Il Correggio (Wellington Museum), *Virgen de la Cesta*, de Il Correggio (NG-23), retratos venecianos de Tintoretto y dos autorretratos suyos, *Marco Grimani* y *Salomé*, de Tiziano (MNP-428), retratos hechos por Velázquez y otros por Tintoretto desaparecidos y *Lavinia Vecellio*, de Veronés (MNP-487). Concretamente se ubicaban, como se puede apreciar, en la Galería de Retratos, tal como se cita en los inventarios de 1686 y 1701.

7. Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996, p. 335. En el «Inventario y tasación de las estatuas bustos y demás objetos de escultura pertenecientes a S.M. que se hallan en las galerías del real museo – Testamento del señor Fernando 7º de Borbón. Año 1834, Tomo II», Archivo General de Palacio, se cita la pieza en «Esculturas que se hallan fijas en las paredes del salón habilitado de la galería».



Figura 1. Tommaso Fedele, *El Amor Sagrado venciendo al Amor Profano*. Museo Nacional del Prado, Madrid. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

diosas de raíz grecorromana. Eros personificó el sentimiento amoroso y fue nombrado Amor o Cupido en latín. Su plasmación en la literatura y en el arte adoptó frecuentemente una forma múltiple[8] identificada con el nombre de *erotes*: figuras mitológicas generalmente aladas[9] asociadas a la divinidad de Eros, a veces singularizadas bajo el nombre de Himeros, Potos, Hedilogos o Anteros, cada uno representante de los diversos matices del amor. Su complexión inicial bajo la forma del efebo clásico derivó en el período clásico tardío en el *putto* helenístico y romano,[10] y su presencia en el arte a partir del *quattrocento* fue adaptada a un vocabulario moderno más amplio bajo el nombre de *putti* o *amorcillos*.[11]

La compleja conexión entre Eros y Anteros ya se revela en el *Fedro* de Platón (255e–257a), en que *anterōs*, a diferencia de Eros, no alcanza ni el

8. N. Blanc, F. Gury, «Amor, Cupido», en Lilly Kahil (ed.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae,* III (= Amor, Cupido LIMC III), Zúrich/Múnich, 1986, p. 952–953; A. Hermary, H. Cassimatis, R. Vollkommer, «Eros», en Lilly Kahil (ed.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III.1* (= Eros LIMC III), Zúrich/Múnich, 1986, p. 850–851.

9. Eros LIMC III, p. 934.

10. Roger Stuveras, *Le putto dans l'art romain*, Bruselas, 1969, p. 7–12; Eros LIMC III, p. 937.

11. Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Londres, 2001, p. 13.

rango de divinidad ni el de personificación; sin embargo, las menciones de esta figura integran[12] los tres aspectos fundamentales que determinan la relación de esta pareja en la filosofía y la literatura grecorromanas: rivalidad, reciprocidad e imagen/reflejo del ser amado. La rivalidad se expresa en el mito del amor de Zeus hacia el bello príncipe troyano Ganímedes, al que raptó y ocupó en el Olimpo como servidor de néctar a los dioses, y se observa en la desigualdad entre el *erastēs* adulto y el joven *erōmenos* en la esfera pederasta de la academia ateniense entre el período arcaico y el clásico. En estos ambientes, este principio también se observa en la rivalidad entre los amantes adultos por la captación y persuasión del joven amado. Con respecto a las relaciones heterosexuales, se manifiesta en la disimilitud entre el marido adulto y la esposa adolescente que caracteriza el matrimonio griego antiguo.[13] En estos casos se enfrenta el amor del amante (*eros*) al amor no correspondido o sentimiento de amistad (*philia*) del/la amado/a (*anterōs philia*).[14]

En cambio, el mito de Meles refiere el aspecto más reconocido en las fuentes clásicas respecto a la naturaleza de Anteros: la reciprocidad. Amado apasionadamente por el meteco Timágoras, Meles, que no le correspondía a su amor, le retó a arrojarse desde lo alto de la acrópolis ateniense en demostración de su amor, lo que Timágoras no dudó en hacer. Meles, viéndole sin vida, le correspondió con su propia muerte arrojándose preso de remordimiento desde la misma roca que aquel. Desde este punto de vista, Anteros es igual a Eros porque el amor entre amado/a y amante alcanza el mismo valor entre el sentimiento dado y el recibido. Esta faceta de Anteros determina de nuevo el mito del joven Nerites amado por Poseidón, contado siglos después por el sofista Claudio Eliano en *De Natura Animalium* (14.28).[15] De la ardiente relación de ambos nació Anteros, puesto que el amor de cada

12. Zdenek Lenner, «*Erōs* and *Anterōs* in the *Phaedrus*: Rivalry, Reciprocity, or Reflection?», *The Journal of Greco-Roman Studies,* 60–63 (2021), p. 97–117.

13. Emma Stafford, «From the Gymnasium to the Wedding: Eros in Athenian Art and Cult», en Ed Sanders; Chiara Thumiger; Christofer Carey; N. J. Lowe (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, 2013, p. 175–208; p. 204–205.

14. Lenner, «*Erōs* and *Anterōs*…», *op. cit.*, p. 104.

15. Steven D. Smith, «Monstrous Love? Erotic Reciprocity in Aelian's *De natura animalium*», en Ed Sanders; Chiara Thumiger; Christofer Carey; N. J. Lowe (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, 2013, p. 73–89, esp. p.84–86.

uno por el otro era correspondido a pesar de la diferencia de edad entre ellos. Súbitamente, el relato destruye las apasionadas persecuciones que ambos amantes protagonizaban velozmente por el mar: Helios convirtió a Nerites en el molusco marino pegado a la roca que lleva su nombre, 'nerita', y con ello emerge la otra cara de Anteros: la rivalidad entre Helios y Putón. La historia de Aelio, que fue escrita durante el mandato de la dinastía Severa (193–235 d. C.), da constancia de que ambas vertientes de Anteros continuaban latentes por lo menos en la esfera culta romana del pensamiento y la pedagogía. Paralelamente, las referencias de Pausanias al culto y a los altares dedicados a Eros o Anteros visitados a lo largo de su recorrido por la Grecia[16] del siglo II d. C. atestiguan en parte su pervivencia en las creencias de la sociedad.

El tercer aspecto de Anteros reconocido en el *Fedro* de Platón y en la antigüedad grecorromana es su condición de imagen de Eros (del amor), noción ambigua promotora de exégesis plurales, como la que defiende que el reflejo del amante en el amado propicia su propio conocimiento sensible.[17] Este conocimiento o autorreflejo puede incentivar la rivalidad para poseer la belleza física, pero también puede impulsar la cognición espiritual, portadora del placer mutuo y el bienestar recíproco.[18]

Sin embargo, esta condición que define a Anteros como imagen de Eros supone una de las razones fundamentales que dificulta la identificación de cada uno de ellos en el arte grecorromano. En verdad, la facultad de ambos para actuar como espejo del otro se suma a la similitud del aspecto físico compartida por el cortejo de erotes que conforman la pluralidad de Eros, por lo que la atribución de representaciones a la pareja suele ser dudosa debido a la falta generalizada de inscripciones que permitan distinguir a los personajes en estas obras.

De las casi mil novecientas imágenes de Eros y personajes afines griegas y romanas recogidas en el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC)[19], solo un 0,5 % se asigna con probabilidad a la representación de

16. *Cf.* por ejemplo Pausanias, I 30,1 (Ática); VI 23, 3, 5 (Élide).

17. Plutarco, Alcibíades, 4,4.

18. Jesús Carruesco García, «El diàleg com espai eròtic», *Ítaca: Quaderns Catalans de Cultura Clàssic*a, 20 (2004), p. 63–72, esp. p. 69–70; Lenner, E*rōs* and *Anterōs*…, *op. cit*., p. 106–107.

19. Eros LIMC III, p. 850–1.049 (Eros, Eros in peripheria orientali, Eros/Amor, Cupido).

Eros y Anteros.[20] De otro 0,5 % se duda de si se refieren a la pareja o a la plasmación de la fuerza positiva y de la negativa que los antiguos tenían del amor.[21] No obstante, de la recopilación de imágenes de Eros de la Grecia arcaica y clásica que realizó Elisa Pellegrini en 2009[22] se deduce que un elevado número de representaciones de este dios no fueron incluidas en el LIMC y que el análisis de las obras faltantes aporta datos relevantes acerca de la comprensión e interpretación de la iconografía de este personaje y su séquito,[23] por lo que es muy probable que nuevos estudios afinen la detección de Eros y Anteros en el arte grecorromano.

Acerca de su representación en la Antigüedad, algunos indicios clave los proporciona la descripción de Pausanias de un relieve con la figuración de ambos personajes que vio en el Malto —un *gymnasium* de Elis—, en que Eros tiene una rama de palmera que, como signo de triunfo, Anteros le intenta quitar.[24] Guy de Tervarent[25] y Filippo Maria Carinci[26] agruparon diversas obras relacionadas con este esquema básico —dos erotes luchando de pie por obtener la palma que ambos sujetan entre sus manos— y pudieron trazar su continuidad desde piezas romanas realizadas en soportes diferentes (mayormente relieves votivos, laterales de sarcófagos, gemas y terracotas), hasta su recuperación en producciones artísticas y gráficas de época moderna.

Por su composición, asunto y actividad, estas imágenes se asocian a otras que muestran a dos erotes alados luchando entre sí, frecuentemente en presencia de un pilar hermaico que apela a la ejercitación gimnástica en la esfera pedagógica de la academia griega.[27] En ellas se reconoce a Eros y Anteros como reflejos de la rivalidad o reciprocidad en las relaciones amorosas ho-

20. Eros LIMC III, p. 882–883, n.º 388-395.

21. Amor, Cupido LIMC, p. 1.042–1.043, n.º 81, 234, 236, 251, 292, 474–475, 659–661.

22. Elisa Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica: Iconografia e iconologia*, Roma, 2009.

23. Stafford, «From the Gymnasium to…, *op. cit.*, p. 197–199.

24. Pausanias, VI 23, 5.

25. Guy de Tervarent, «Eros and Anteros or Reciprocal Love in ancient and Renaissance Art», *Journal of the Warburg and Courtault Institutes*, 28 (1965), p. 205–208.

26. Filippo Maria Carinci, «Eros e Anteros. Alcune osservazioni a proposito di un rilievo della Galleria Colonna», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, serie III, VIII-IX (1985–1986), p. 63–109.

27. Eros LIMC III, p. 882–883, n.º 388-395.

mosexuales propiciadas en estos ambientes. Otras veces, la pareja de púgiles se vincula a escenas de boda, en que, según el LIMC, actúa de personificación del amor beneficioso y del destructivo que determinará la vida conyugal,[28] pero que también se puede entender como el amor correspondiente o desigual de Eros y Anteros en el ámbito del amor heterosexual.[29]

No cabe duda de que el relieve del Prado emana de la esfera competitiva de estas escenas de lucha en la palestra vinculadas al dominio de Eros. En este sentido, se observa también el atributo de la corona de laurel que el amorcillo sentado en el extremo izquierdo del relieve alza en alto para evidenciar el triunfo de Anteros. Este motivo es característico de las antiguas escenas de juegos de palestra en las que participan los erotes, como las luchas de gallos[30] o la exaltación del ganador,[31] en que la palma, la bolsa y la corona encarnan la victoria. Sin embargo, la composición básica y el significado de esta obra moderna se verán modificados por la concepción moral de su época.

En el período tardomedieval, hacia el siglo XIII, Eros se interpreta bajo el concepto o la figura de Cupido y comienza a adquirir una nueva dimensión simbólica en los *Documenti d'Amore* del poeta Francesco da Barberino. En esta obra, de gran influencia en la cultura protohumanista, se introduce la contraposición entre el *amor profano* y el *amor sacro*, es decir, entre el deseo carnal y el amor espiritual o virtuoso. Esta dualidad no solo refleja un proceso de moralización del amor heredado de la tradición cristiana, sino que también anticipa una línea de pensamiento que será desarrollada con mayor sofisticación durante el humanismo florentino, especialmente gracias a la relectura de los textos platónicos, como el *Fedro* de Platón.[32] Las ideas que encarnan estos dos motivos conceptuales e iconográficos, Eros y Anteros, desarrollados desde el pensamiento antiguo y platónico, reaparecen también en la literatura y la filosofía renacentista a través de obras como *De Amore* de Marsilio Ficino (1443–1499),[33] que traduce y comenta a

28. Eros LIMC III, p. 935–936, n.º 388-389.

29. Eros LIMC III, p. 935–936; Stafford, «From the Gymnasium to…, *op. cit.*, p. 206–208.

30. Eros LIMC III, p. 914, n.º 749–754; Amor, Cupido LIMC, p. 983–984, n.º 230–238.

31. Amor, Cupido LIMC, p. 988, n.º 267–274.

32. Elena M. Duso, «Un nuovo manoscritto esemplato da Felice Feliciano», *Lettere Italiane*, 50, 4 (1998), p. 581.

33. Marsilio Ficino, *De amore*, Madrid, 1986.

Platón desde una perspectiva cristiano-humanista, y en los propios *Emblemata* de Alciati (1492–1550), [34] donde se visualiza esta conceptualización dual del amor como lucha entre pasión y virtud.[35] En este caso, Anteros se representa atando a Eros a un árbol con el lema *Anteros, Amor virtutis, alium cupidinem superans* (figura 2).[36] Según Andreas Alciati, Anteros encarna el amor racional, noble y virtuoso, asociado a la filosofía moral y al ideal de templanza. Es el amor que se eleva por encima del deseo inmediato y propone un modelo de comportamiento virtuoso.[37] Bajo las interpretaciones conceptuales e iconográficas que se desarrollan y fijan en época moderna, el tema se popularizó también con el lema latino *Amor omnia vincit*. Esta expresión, tomada de las *Églogas* de Virgilio, «Amor vincit omnia et nos cedamus amori» (égloga X, 69),[38] se convirtió en una fórmula emblemática para representar el carácter invencible del amor, tanto en la literatura como en las artes visuales. La frase virgiliana no solo evoca la fuerza pasional del amor, sino también su capacidad de dominar las fuerzas más instintivas y salvajes. En la tradición iconográfica sucesiva, esta dualidad respecto a la idea del amor se traslada a un lenguaje visual semejante.[39] Un ejemplo claro se encuentra en la *Iconología* de Cesare Ripa en 1593, donde se describen estas figuras bajo el concepto de *amor di virtú* mediante los atributos clásicos ya citados de Anteros. El amor virtuoso es definido como un niño que se corona con una corona de laurel y lleva otras tres coronas en la mano. Del mismo modo, en la obra de Ripa se define el término de *cupidità* como mujer cegada con un apetito desmesurado y fuera de razón, que se vincula

34. Andreas Alciati, *Index emblematicus, vol. 1: The Latin Emblems: Indexes and Lists; vol. 2: Emblems in Translation*, Peter M. Daly; Virginia Callahan (eds.), assisted by Simon Cuttler. Toronto-Buffalo, 1985.

35. Thomas G. Rosenmeyer, «Eros: Erotes», *Phoenix*, 5, 1 (1951), p. 11–22; Peggy Muñoz Simonds, *Myth, emblem, and music in Shakespeare's Cymbeline: an iconographic reconstruction*, Newark, 1992, p. 47.

36. Andrea Alciati, *Emblematum libellus,* París, Chrestien Wechel, 1534, p. 76.

37. Elena Tamburini, «Un artista modenese (Giovanni Guerra) e un corrispondente ferrarese (Ercole Provenzale) in un grande spettacolo romano a difesa di Galilei: l'Amor Pudico (1614)», *Annali Online. Lettere*, 15 (2020), p. 74 [en línea], https://doi.org/10.15160/1826-803X/2314 (consulta: 25 abril 2025).

38. Antonio Tovar, *Virgilio. Églogas*, Madrid, 1951.

39. Sobre la dualidad del amor y su ceguera, véase Erwin Panosfky, «Cupido el ciego», en *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1982, p. 139–188.



Figura 2. *Anteros Amor virtutis alium Cupidinem superans, Emblematum libellus* (1534), ilustrado por Marcus Jollat, p. 76.

también al concepto de deseo.[40] De modo que las sucesivas publicaciones de esta obra reproducirán en ilustraciones los esquemas citados. Por ejemplo, el concepto de *amor domato* aparece ilustrado por Giovanni Zaratino Castellini bajo los atributos descritos para la representación de Eros: un niño alado, con un arco y su carcaj y un reloj de arena en su mano derecha que simboliza el deseo efímero,[41] tal como puede apreciarse en otras ediciones de la misma obra (figura 3).[42]

40. Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione dell'imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Roma, Heredi di Gio Gigliotti, 1593, p. 12–13 y 56–59 [en línea], *Gallica* https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6260360n.image (consulta: 25 abril 2025).

41. Cesare Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa Perugino et Lazaro, ampliata dal sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini Romano*, Venecia, Cristofaro Tomasini, 1645, p. 29 [en línea], *Internet Archive* https://archive.org/details/iconologia00ripa (consulta: 25 abril 2025).

42. «Amor Domato», en Cesare Ripa, *Iconologia, of uytbeeldingen des Verſtands*, Amstelredam, Dirck Pietersz Pers, 1644, p. 297 [en línea], *Internet Archive* https://archive.org/details/iconologiaofuytb00ripa_0 (consulta: 25 abril 2025).



Figura 3. *Amor Domato*, en Cesare Ripa, *Iconologia, of uytbeeldingen des Verſtands*, Amstelredam, Dirck Pietersz. Pers, 1644, p. 297.

En la iconografía del siglo XVII, este lema se visualizó frecuentemente mediante la figura del amorcillo que somete o domina a personajes simbólicos de la lascivia y el deseo irracional, como el dios Pan, derivado del esquema ya citado en Alciati (figura 2). Esta imagen remite a la idea de que el amor puede domesticar incluso los impulsos groseros, en consonancia con el ideal humanista y moralizante. Un ejemplo destacado de esta iconografía se encuentra en el programa decorativo de la logia del palacio Orsini, en Roma, donde el pintor Giuseppe Cesari, conocido como el Cavalier d'Arpino, representó en el *seicento* una serie de frescos que culminaban precisamente con la escena de *Amor omnia vincit* (figura 4).

Esta escena se integraba dentro de un ciclo dedicado a los trabajos de Hércules, personaje asociado a la virtud, el esfuerzo y la superación de las pasiones. En este contexto, la inclusión de este motivo iconográfico como figura triunfante se interpreta como la culminación del proceso de purificación del alma, donde el amor como principio armónico finalmente se impone. La historiografía ha vinculado la elección de este programa iconográfico en la logia del Palacio Orsini al matrimonio celebrado en 1589 entre Virginio Orsini y Flavia Peretti, sobrina del papa Sixto V.[43] El ciclo alegórico podría haber funcionado como una celebración del amor conyugal idealizado frente a los instintos desenfrenados. De manera análoga, se conserva en la Galería del Palazzo Spinola, o más célebremente en la Galería Farnese de Roma, un fresco de temática afín realizado por Annibale Carracci.[44] Este ciclo decorativo, una de las obras maestras del barroco temprano, despliega un elaborado repertorio de

43. Stefano Pierguidi, «Sull' Amor omnia vincit del JP Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600», *Bollettino d'Arte*, 91, 137/138 (2006), p. 65.

44. Charles Dempsey, «"Et nos cedamus amori": Observations on the Farnese Gallery». *The Art Bulletin*, 50, 4 (1968), p. 364–365.



Figura 4. Cavallier d'Arpino, *Lotta di Amore e Pan*, Loggia Orsini, 1595. Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma. © CC-BY-4.0.

amorcillos o *putti*, cuya presencia ha sido tradicionalmente interpretada en clave alegórica. Sin embargo, según relata Giovanni Pietro Bellori en su *Vite de' pittori*, el programa iconográfico concebido por Carracci iba más allá de una simple exaltación del amor profano: en lugar de celebrar únicamente la potencia del deseo amoroso, los amorcillos que protagonizan la decoración estarían aludiendo, en realidad, a un concepto más elevado, el emblema de la reconciliación entre la guerra y la paz celeste.[45] Esta interpretación subraya una dimensión política y espiritual inscrita dentro de la lógica de la iconografía cortesana y eclesiástica del periodo. En efecto, se ha sugerido que dicho programa conmemoraba indirectamente las nupcias que sellaron la reconciliación entre el papado y la familia Farnese tras años de tensiones políticas. Así, la intervención artística de Carracci en la Galería Farnese no solo respondía a un encargo decorativo, sino que cumplía también una función celebrativa y diplomática al elevar el arte a medio de expresión

45. Dempsey, «"Et nos cedamus…», *op. cit.*, p. 364–365; Pierguidi, «Sull' Amor omnia vincit del JP Getty Museum…», *op. cit.*, p. 68.

simbólica del poder y la armonía restaurada entre dos potencias cardinales del barroco italiano.[46]

En definitiva, ambas figuras mitológicas —Eros y Anteros— encarnan una pluralidad de significados derivados de múltiples interpretaciones realizadas a lo largo de los siglos. Aunque sus atributos y conceptos han sido matizados por las distintas tradiciones literarias clásicas y modernas, su representación gira en torno a dos ideas fundamentales: por un lado, la del amor virtuoso, elevado y racional, en contraposición al amor terrenal y pasional; y, por otro, la del amor recíproco y correspondido, como respuesta equilibrada al impulso del deseo.[47] En este sentido, el esquema compositivo que presentan los amorcillos del relieve de pórfido tratado en este trabajo reproduce el esquema de otras obras del mismo período histórico-artístico, como el grupo *Eros y Anteros* realizada hacia 1630 por Alessandro Algardi,[48] o la réplica realizada por Antonio Raggi (figura 5). En la pieza de Algardi, la figura de Anteros aparece presionando con su mano la cabeza de Eros, en un gesto que le cubre parcialmente los ojos, interpretado comúnmente como una metáfora de la ceguera del amor, o como símbolo de la tensión entre impulso y contención. Dicha escultura ofrece una lectura visual refinada del conflicto entre el amor sensual y el virtuoso. Esta influencia debió de reflejarse en el diseño del relieve original, atribuido a Duquesnoy, uno de sus discípulos, y que inspiró la copia en pórfido conservada en el Prado. El original se conserva actualmente en la Galería Spada de Roma.[49]

En este contexto, el relieve de pórfido del Prado, una pieza que se inserta en el ámbito de los regalos diplomáticos de la época, adquiere una dimensión simbólica que va más allá de la representación del amor virtuoso y las ideas platónicas sobre el amor. Considerando el contexto de su recepción, sería posible interpretar este relieve como parte de un mensaje diplomático

46. Roberto Zapperi, *Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese*, Turín, 1994, p. 116–117.

47. Francesco Lucioli, «'D'ogni cortese amor nimico vero'. Della(s) fortuna di Anteros nel Rinascimento», *Lettere Italiane*, 62, 3 (2010), p. 396.

48. David García Cueto (coord.), *Guido Reni*, Madrid, 2023, cat. n.º 68, actualmente en el museo de Liechtenstein, n.º inv. SK1481.

49. Esta pieza en cuestión se basa en una copia idéntica del modelo que diseñó François Duquesnoy y fue enviada por el cardenal Barberini a Felipe IV; Muñoz González, «Los relieves de bacanales...», *op. cit.*, p. 577.



Figura 5. Antonio Raggi, *Amor sacro e amor profano*, ante 1685. Palazzo dei Musei, Modena. © Sailko [CC-BY-4.0.]

que refleja la relación entre los poderes de la época, particularmente en el marco de la visita del cardenal Francesco Barberini a la corte española en Madrid. Esta visita cumplió una doble función: por un lado, incluyó el acto de apadrinamiento de la infanta María Eugenia en nombre del papa, y por otro, supuso un gesto de fortalecimiento de los lazos entre las monarquías española y francesa tras los eventos bélicos que condujeron a la efímera tregua del Tratado de Monzón en 1626.[50] El relieve de pórfido, como regalo, no

50. José Simón Díaz, «La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17 (1980), p. 159; Silvano Giordano; Salvador Salort Pons, «La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Diego Velázquez, "clerico coniugato"», *Archivo Español de Arte*, 77, 306 (2004), p. 160; David García Cueto, «Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura», en José Martínez Millán; Manuel Rivero Rodríguez (coord.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica: (siglos XV–XVIII)*, Madrid, 2010, p. 1.825–1.826.

solo podía leerse dentro de un marco cultural y artístico, con clara evocación a la Antigüedad clásica y de relevancia artística por su autoría y materiales. Tratándose de un contexto de tregua para aminorar la actividad bélica, la recepción o el mensaje atribuido a este regalo podría vincularse no solo a la idea *virgiliana* del amor, sino también a un emblema de reconciliación política. Este gesto simbólico de pacificación se encuentra estrechamente relacionado con las lecturas de Bellori que citan los frescos de la Galería Farnese, donde se representaba la tensión entre los conflictos terrenales y la resolución pacífica a través de la intervención del amor. En este sentido, la recepción contextual del relieve del Prado podría haber sido concebida no solo como un tributo a la virtud, sino como un recordatorio visual de la posibilidad de armonía y entendimiento entre los reinos rivales, lo que reforzaría el mensaje de la tregua y el entendimiento mutuo entre la España de los Habsburgo y la Francia de los Borbones. Así, el relieve de pórfido no solo responde a una tradición iconográfica vinculada a la representación de Eros y Anteros, sino que, en su contexto histórico, también sirve como un medio de comunicación diplomática al aludir tanto al amor como a la reconciliación y la paz, claves en la política europea de la época.

Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755, twenty-five years on

Peter Cherry
Emeritus Lecturer in the History of Art,
Trinity College Dublin

An author is the least qualified person to know whether their academic publications have had any impact at all in a given field of study, despite today's misplaced faith in "metrics" or the spurious incentives of an academia.com culture. And why should they? As the *Bhagavad Gita* has it, we have a right to perform our duties but are not entitled to their fruits. However, when the present writer, now retired, has been asked to provide a *curriculum vitae* for a visiting lecture, he has been surprised by the sum total and rambling range of titles in his own bibliography. This is, of course, the result of mere accumulation over many years of activity, rather than design, and demonstrates a kind of production long before the days of strategic publishing in indexed scholarly journals. And if one wished to do so, there is an opportunity here to look back over a career and reflect on some of these works. Inevitably, this leads to the realization that many from the past deserve to remain there. Others, on the other hand, revive happy memories of intensive campaigns of full-time research, long before the torments of administration, form-filling, and unsustainable hours of teaching and supervision began to eat away at the university professor's finite time and energy, and to disconnect them from their core activity of scholarship. One such project is the *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755*, eventually published by the Provenance Index of the Getty Information Institute in two volumes in a now-remote 1997. Given Bonaventura Bassegoda's well-known and admired contributions to the study of collecting history, it is hoped that he might find something of interest in a self-indulgent reflection on the book by one of its authors, which is dedicated to him in a spirit of friendship.

****

Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755 by Marcus Burke and Peter Cherry was published by the Getty Provenance Index under the auspices of its then-director Burton Fredericksen. The Index is a collection of records drawn from probate inventories, sales catalogues, and dealers' stock books, among other sources, established primarily to document the provenance of paintings, as well as to provide data for the history of collecting and display and art markets [https://www.getty.edu/research/tools/provenance/]. As Fredericksen describes in his Foreword to the book, Cherry's involvement with the Index began when it was decided to expand the holdings of documents on the history of collecting in Spain with inventory research undertaken in the notarial records of the Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). This author was a student living in Madrid and trying to finish his PhD dissertation for The Courtauld Institute of Art, University of London, on still life and genre painting in Spain in the first half of the seventeenth century under the supervision of Jennifer Fletcher. Fredericksen had contacted Nigel Glendinning and Angela Delaforce to see if they might be able to recommend a researcher to look for documentation on picture collections in Madrid. Both had a strong interest in archival work themselves; Glendinning was interested in Goya's patrons and collectors, and Delaforce had published a seminal article on the collection of Antonio Pérez and generously shared some of her own finds in the AHPM with the Provenance Index.[1] Both had met the author at the AHPM and, for better or worse, duly suggested his name for the job.

Research began during the autumn term of 1986 and continued sporadically during the academic terms until the summer of 1989. The Getty paid $400 for eight days a month (comprising archival research, copying and editing the documentation, and sending it on to California), plus expenses for photocopying and postage. This income, along with informal private English language classes, allowed the incumbent to remain in Spain. The main corpus of documentation was announced by Fredericksen in *The Burlington Magazine* in 1989, but the printed volumes were to see the light of day some

1. Angela Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II", *The Burlington Magazine*, vol. 124, 957 (1982), pp. 742–53.

years later, to the exasperation of the director.[2] The prelude to the Spanish book was the volume of Neapolitan inventories compiled by Gerard Labrot, *Italian Inventories 1: Collections of Paintings in Naples, 1600–1780* (1992). It is not easy to determine from this distance why the book took so long to be published. The author was finishing his doctoral dissertation at the same time (completed in 1991) and had been appointed to a full-time lectureship in art history at Trinity College Dublin in 1990, with all that these life changes involved. (Although, from today's perspective, the beginning of his university career was relatively undemanding, given the small number of students in the department — some 36 per year — and the absence of the internet.) Still, in hindsight, the risk the Getty took on the author seems to have paid off and the book appears to have been worth waiting for. It is entitled *Spanish Inventories 1*, as if there were to be more volumes in a series, but this has not been the case.

A snapshot of the state of scholarship on collecting in the 1980s and early 1990s which guided the authors is provided in the book's bibliography. There was already a long tradition of studying the Spanish royal collections. Thirteen volumes of typescript copies of royal inventories between 1555 and 1834 from the Archivo General de Palacio (AGP) were available at the library of the Museo del Prado, a compilation begun by Francisco Javier Sánchez Cantón (1891–1971) as sources for the museum's catalogue (and now available online as pdfs). And for the seventeenth century there was, for instance, the edition in supplements of the 1686 inventory of the Alcázar.[3] There had also been research published on some of the major noble collectors of the period. The collections of Flemish art assembled by the Marqués de Leganés had received attention.[4] José Manuel Pita Andrade and Enriqueta Harris,

2. Burton Fredericksen, "List of New Spanish and Italian Inventories Available at the Getty Provenance Index", *The Burlington Magazine*, vol. 131, 1031 (1989), pp. 137–52.

3. Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686", *Bulletin Hispanique*, 58 (1956), pp. 421–52; 60, 1 (1958), pp. 30–61; 60, 2 (1958), pp. 145–79; 60, 3 (1958), pp. 89–326; 60, 4 (1958), pp. 450–83. See also Gloria Fernández Baytón, *Inventarios Reales: Testamentaría de Carlos II, 1701–1703*, 3 vols., Madrid, 1975–85. See, now, Gloria Martínez Leiva; Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tiene Su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. año de 1636*, Madrid, 2007; Gloria Martínez Leiva; Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, Madrid, 2015.

4. José López Navio, "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés", *Analecta Calasanctiana*, 8 (1962), pp. 261–330; Mary Crawford Volk, "New Light on a Seven-

among others, had looked at aspects of the collections of the Marqués del Carpio, and Alfonso Emilio Pérez Sánchez had published the inventory of the Conde de Monterrey (ultimately complemented by a number documents in the Getty volumes).[5] Scholars could draw on a range of collections of primary sources by Cristóbal Pérez Pastor and Francisco J. Sánchez Cantón, among others.[6] Mercedes Agulló Cobo's research at the AHPM was published in a series of volumes and the inventories she published showed the importance of collections of works of art among different kinds of people in Madrid.[7] Janine Fayard's study of the members of the Consejo de Castilla was also important for the study of non-noble collectors.[8] The article by José Simón Díaz using information from the diary of Cassiano dal Pozzo's visits to Madrid collections in 1626 demonstrated the value of other kinds of primary sources.[9] And, of course, there were the many inventories of collections discovered at the AHPM by José Luis Barrio Moya, frequently published verbatim in a range of local journals (many now defunct), whose titles take up over three pages of the bibliography of the Getty book. This information was gleaned from the card index of publications and the collection of offprints in the library of the archive itself. Unfortunately, difficulty

---

teenth-Century Collector: The Marquis of Leganés", *The Art Bulletin*, 62 (1980), pp. 256–68. See, now, the exhaustive study by José Juan Pérez Preciado, *El Marqués de Leganés y las artes*, PhD dissertation, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

5. José Manuel Pita Andrade, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, 25, 99 (1952), pp. 223–36; Enriqueta Harris, "El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *Archivo Español de Arte,* 30, 158, (1957), pp. 136–39; Alfonso E. Pérez Sánchez, "Las colecciones de pintura del conde de Monterrey", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV (1977), pp. 417–59.

6. Cristobal Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española*, 4 vol., Madrid 1910–1926; Francisco J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español,* 5 vol., Madrid, 1923–1941.

7. Mercedes Agulló Cobo, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978; *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981; *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid, 1994. This author, of course, continued to publish her archival research in subsequent volumes.

8. Janine Fayard, *Les membres du conseil de Castile à l'époque moderne*, Geneva; Paris, 1979; Spanish ed. 1982.

9. José Simón Díaz, "El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626", *Goya*, 152 (1980), pp. 201–05. See, now, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini* written by Cassiano del Pozzo, Alessandra Anselmi (ed.), Madrid, 2004.

of keeping track of the sheer volume of this scholar's output after the Getty research was completed means that one or two of the inventories in the volumes duplicate his own.[10]

One of the most inspiring publications of the time for scholars interested in collecting was Miguel Morán and Fernando Checa's *El coleccionismo en España de la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (1985).[11] This seminal and timely study draws on an extensive corpus of inventories from the AHPM, which is particularly rich in those from the sixteenth and early seventeenth centuries. One of its great virtues lies in its consideration of a wide range of objects to which contemporaries assigned value and the plausible and coherent case the authors make for the evolution of a taste for painting collections in the seventeenth century, which is when the Getty volume begins. With their subsequent publications, of course, these scholars remain important voices in the field of collection studies.[12] A groundbreaking book in the English language was Jonathan Brown and John Elliott's *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (1980), which Brown followed with a number of important studies on the Spanish royal collection within the context of the international picture trade.[13] In

10. Such is the case of the picture collection of Juan de Matute (1628). See José Luis Barrio Moya, "La colección pictórica de Don Juan de Matute, canónigo de la Catedral de Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 5 (1991), pp. 171–88; *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755*, 1, doc. 14. His own work also overlapped with the Getty research; he republished *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755*, 1, doc. 33 in "Los pintores Antonio de Puga y Diego Polo, tasadores de la colección artística de Don Rodrigo Herrera (1641)", *Boletin Avriense*, 29 (1999), pp. 109–16. The list of his publications in the online database *Dialnet* (Universidad de La Rioja) captures much of his research but is not exhaustive. This author continues to research at the AHPM and to publish his findings.

11. José Miguel Morán Turina; Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

12. See, for instance, Miguel Morán; Javier Portús, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid 1997.

13. Jonathan Brown; John Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, 1980, with new editions in 1986 and 2004. See, for instance, Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven, 1995 and the exhibition catalogue by Jonathan Brown; John Elliott (eds.), *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña*, 1604–1655, Madrid, 2002, in which Bonaventura Bassegoda participated.

these publications, the authors drew renewed attention to the collections of the Spanish nobility and the role some of these individuals played in the evolution of the royal collection.[14] Brown had a number of his doctoral students at New York University work on patronage and collecting in Spain. One was Sarah Schroth, who studied the collections of the Duque de Lerma (and who, with her husband Nick Cariello, were very good neighbors and hosts in Madrid during the Getty research campaigns). Another was Alejandro Vergara.[15] Under Brown's supervision, Marcus Burke wrote his PhD dissertation *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain* (1984). As Fredericksen describes in his Foreword to *Collections of Paintings in Madrid*, this fundamental study of the collections of nobles in Spain, drawing on a wide range of archives, was the instigation of the Getty project. Burke's essay in the book, "A Golden Age of Collecting", derives from the findings of his doctoral research, and the inventories included here — such as those of the Condes de Benavente and Almirantes de Castilla, the Duque de Medina de las Torres and Gaspar de Haro, Marqués del Carpio y Heliche, as well as Pedro de Arce — appeared first in its documentary appendix.

****

The present writer undertook research exclusively at the AHPM when it was housed in the purpose-built, elegant nineteenth-century historicist building on Calle Alberto Bosch, 4, now, sadly, abandoned. For those who spent the day there, it was a place where one could even take a brief *siesta* between the morning and afternoon sessions on a sofa beside the Xerox machines at the entrance to the archive. Fortunately, this researcher was al-

14. See, for instance, Jonathan Brown; John Elliott, "The marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro", *The Burlington Magazine*, 1007 (1987), pp. 100–115. A fundamental article for the study of noble collections is Richard Kagan; Jonathan Brown, "The Duke of Alcala: His collection and its evolution", *Art Bulletin,* LXIX, 1 (1987), pp. 231–255. See also: David Mallen Herráiz, "La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos", *Ars Longa: cuadernos de Arte*, 26 (2017), pp. 111–130.

15. Sarah Schroth, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, PhD dissertation, New York University, Institute of Fine Arts, 1990; Alejandro Vergara, *The Presence of Rubens in Spain*, PhD dissertation, New York University-Institute of Fine Arts, 1994.

ready familiar with this archive from his own work there and had some foreknowledge of those *escribanos* whose *protocolos* had a high incidence of inventories and others which were devoted entirely to estate settlements or *particiones*. He had noticed too that, generally speaking, the incidence of artists' names in inventories at the AHPM increases in the second half of the seventeenth century. In the reading room, there were very useful leads provided by a series of in-house publications listing last wills and testaments, along with associated documentation — entitled *Índices de testamentos y documentos afines* — extracted from specific runs of *protocolos* by the staff of the AHPM, begun by the director of the archive, Antonio Matilla Tascón, and continued by Teresa Baratech Zalama, César Palomino Tossas, and others. There were also notes by former researchers generously left at the archive for the use of future scholars.[16] And there was, of course, the ever-dependable complete *Enciclopedia Universal* Espasa Calpe, a.k.a. 'El Espasa'.

The sampling of documentation for *Collections of Paintings in Madrid* was, it has to be said, unsystematic and the chronological framework very broad. Most of the documents in the book are from the seventeenth century; the few eighteenth-century inventories included in the volumes were added late in the day in order to extend the chronological reach of the samples. The main criterion for selecting inventories was the presence of paintings in them and, ideally, those which included attributions. There was something of an *esprit de corps* in the reading room, and researchers would sometimes exchange archival references. This researcher did too, including to a number of eminent art history professors of the day who were unwilling to acknowledge a mere post-grad in their subsequent publications. One quickly learned circumspection. Photocopies, or Xeroxes, as they were known then, were made of the selected inventories and an introduction was prepared by the author for the recipients in Los Angeles. Rightly or wrongly, there was minimal direction from The Provenance Index, who seemed happy to regularly receive the packets of documentation sent by *envío certificado* from the Correos office in Plaza de Cibeles.

This author was hosted twice by the Getty Center for the History of Art and Humanities in Santa Monica to help process the archival material.

16. César Augusto Palomino Tossas; María Teresa Baratech Zalama (eds.), *Notas tomadas por D. Alejandro Martín Ortega de escrituras del AHPM*, 4 vol., Madrid, 1990–91.

These visits were a revelation to a poor student in late 1980s London trying to write up his doctoral dissertation while on the dole and, for the record, "actively seeking work". He remains particularly grateful to Edward Sullivan for his hospitality in New York and the lasting friendship of other colleagues — Nina Ayala Mallory, Suzanne L. Stratton, Bill Jordan, and Dawson Carr — and, in Los Angeles, Maria Gilbert, Carol Togneri Dowd, and Karen Lang. This visitor's naïve impressions of California lived up to all of the clichés familiar from the shows that were a staple of British television at the time, including *Columbo* (of which he remains a fan to this day) — sunny weather, roller skaters at Venice Beach, impossibly tall palm trees, convertibles, the complete absence of public transportation, Spanish colonial revival buildings, Mexican food, the fraught etiquette of the restaurant tip (so eloquently portrayed by Larry David), the Baroque excess of choice at supermarkets, and implausibly polite shop assistants with perfectly aligned teeth "here to help" and offering paper (no handles) or plastic (with handles) carrier bags. The Getty Center itself seemed to belong to another academic world. Visiting scholars had free access to the office supply room, which was an Aladdin's Cave of highlighters and Post-its of all shapes, sizes, and colors, and all manner of paper clips, folders, and note paper, and it created a stationery fetish which has lasted to this day. The library staff had boasted that they would be able to supply a copy of every book and article necessary for the research trip, and they were right. Moreover, this visitor was provided with a research assistant, whose job it was to retrieve material and photocopy it on request. While such VIP treatment could easily have gone to one's head, it was a once-in-a-lifetime experience, never again to be repeated in the rest of his university career in Europe. David Lodge's *Changing Places* (1975) made a lot more sense after these visits.

This was still largely an analogue world. In the mid-1980s the Mormons undertook a campaign to photograph all of the documentation at the AHPM, taking up residence in an upper part of the building. This was a religious initiative aimed at collecting names in order to baptize ancestors, and this material is presumably part of the Mormon Genealogy database. Their legacy lives on at the AHPM in the copies of the microfilms they made at that time, mostly of *protocolos* from the sixteenth and early seventeenth centuries, which researchers are now obliged to consult on creaky antiquated microfilm readers supposedly due to conservation concerns around the originals. After decades of use, these recorded formats — often faint

and very scratched — are themselves showing their age and increasingly inscrutable.

The Getty project was innovative in terms of its application of computing and information science, an aspect with which this author was blissfully uninvolved. Burke was the pioneer in this respect; in his doctoral dissertation he had computer processed the information from his documentary appendices to create a searchable database which was the foundation of the automation of the Provenance Index material. Starting in 1988, the packets of inventories sent from Madrid were transcribed by Maria Gilbert, with the help of the authors, and fed into the database at the Index, with each item being assigned a unique reference. In those days, it seemed like magic to see the gritty Xeroxes of handwritten lists from the archive transformed into neat, pixilated printouts on sheets of continuous printer paper with perforated edges. Access to the material can now be had via the unprepossessing Getty Research Institute website. Another significant outcome of the visionary use of information technology was the classification of the paintings' subject matter according to the ICONCLASS system (https://iconclass.org/), which takes up most of the second volume of *Collections of Paintings in Madrid*. This database is useful for identifying pictures. It also provided scope for the study of pictorial iconography, as evidenced in the introductory essays to the volume, even if its scientific value is conditioned by the nature of the data themselves and the relatively imprecise descriptions of many pictures in the inventories. Editing the book for publication was the responsibility of the present writer and Gilbert, and at his end of the operation it was undertaken mostly via the fax machine of the Department of History of Art at TCD. The original photocopies from the AHPM remain at the Provenance Index, although some are difficult to read now, since the ink has fallen off the pages over time. And as for the faxes, the fugitive nature of the ink has caused the information to vanish. Motifs for a *Vanitas*, if one were seeking them.

****

If the opportunity were to arise to revisit *Collections of Paintings in Madrid* for a new edition, what would be done differently? Obviously, there would not be another printed book; it would all be online. This would allow for regular updating of material and a consistent system of cross-referencing from

inventories to associated documentation, particularly last wills and testaments, and estate sales (to say nothing of relevant publications), and it would give scope for more in-depth studies of individual collectors.

The positivist brief of the original project was to locate inventories of paintings, with a premium on attributed works, in order to establish early provenances for those known today. Burke's research among members of the Spanish nobility was easily the most successful in this regard, as can be seen from the illustrations in the resulting volumes. Curators, dealers, and collectors will be aware of the usefulness of the book in this respect. It has to be said that a surprising number of the inventories included in the book are very thin in this regard and this author cannot now recall the precise rationale for their inclusion.[17] A checklist of located inventories of socially distinguished individuals at the back of the book comprises those documents which did not contain a significant number of pictures or any real evidence of other kinds of collecting activity, but which do provide researchers with further leads. These documents may have listed only a few pictures and those which include artists' names were noted in the accompanying information sent from Madrid.

The title of a revised book would have to be changed. Why "paintings" and not "images"? A new edition would explore from the start concepts of "owning" and "collecting", as well as the social incentives and rewards for the class of people involved in the latter activity. And what kinds of "things"? While there was no encouragement to gather information for a broader scholarly project, material of potential interest that was found alongside the inventories of pictures — including, for instance, libraries — was often recorded in the covering notes to the documentation. Inventories normally list almost everything to be found in houses at the time, often with an uncanny attention to detail in terms of their material aspects and a price attached to them. They are disappointing documents in that they do not tell us what we really want to know — how people acquired things; why they owned, collected, and displayed them; and why they valued them personally. Despite this, the scholarly potential of an analysis of the wide range of things itemized in these documents, especially when they are cross-referenced

17. See, for instance, *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755*, 1, docs. 2, 5, 7, 8, 15, 16, 19, 21, 22, 29, 36, 37, 41, 44, 47, 48, 53, 54, 60, 62, 66, 82, 89.

with other sources, can be seen, for instance, in the work of Sarah Nalle and Ronda Kasl on the material culture of religion.[18] The present writer availed himself of the opportunity to revisit a number of the Getty inventories in an article written in the context of the material turn in art history, which mapped types of objects people collected onto the typology of objects represented in the still-life paintings they also owned.[19] A 1602 inventory of the *camarín* of Doña Brianda de la Cerda y Sarmiento, Duchess of Béjar, first mentioned in *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas* (1985), provided an opportunity to explore female collecting practices from a gender perspective.[20] The latter approach is one of the great absences in the Getty volume. A revised book in which the evidence base was broadened to include all manner of things which people gathered and displayed in their homes would also now take account of the global turn in art-historical studies, with an eye to the imperial reach of Spain and the presence, or not, of objects from across its empire.

Having said this, anecdotal evidence suggests that the databases of paintings continue to be relevant and the published inventories and indices are still mined for information. The introductory essays by Cherry and Burke do not appear to be widely read, which is a pity since these are rich in data and provide further archival leads, to say nothing of the arguments the authors present. The introductory commentaries to the individual documents also written by Cherry and Burke are rarely cited at all. A case in point is a discussion of an unpublished notarized testimony (*información*) of Vi-

18. Sarah T. Nalle, "Private Devotion, Personal Space: Religious Images in Domestic Context", in María Cruz de Carlos Varona; Pierre Civil; Felipe Pereda; Cécile Vincent-Cassy (coord.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, 2008, pp. 255–272; Ronda Kasl, "Delightful Adornments and Pious Recreation: Living with Images in the Seventeenth Century", in Ronda Kasl; Alfonso G. Rodríguez de Ceballos, (eds.), *Sacred Spain: Art and Belief in the Spanish World*, Indianapolis, 2009, pp. 147–66. Also instructive in this regard is Renata Ago, *Gusto for Things. A History of Objects in Seventeenth-Century Rome*, Chicago, 2012.

19. Peter Cherry, "Objects and Objectives in the Courtly Still-Life Paintings of Juan van der Hamen", in José Martínez Millán; Mamuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621–1665): reconfiguración de la monarquía católica*, [Part III, Mercedes Simal López (coord.), *Corte y cultura en la época de Felipe IV*, vol. 4; *Felipe IV y las artes*], Madrid, 2017, pp. 2791–2870.

20. Morán; Checa, *Coleccionismo en España…*, *op. cit.*, p. 220.

cente Carducho's successful lawsuit against a 1% sales tax on paintings in 1627 drawn up in Madrid the following year by Andrés Carreño, *alcalde* of the painters' guild of Valladolid, which was republished without acknowledgement in 2010.[21] But the Getty book appears to have been of some relevance for subsequent scholarship. Very good use was made of the data, for instance, by Kelly Helmstutler Di Dio and Rosario Coppel in their study of sculpture collections, given that these objects were omitted from the volumes and only occasionally noted in the researcher's covering letters.[22] Younger scholars have shown renewed interest in some of the major noble collectors, including the Condestable de Castilla, Marqués del Carpio, and the Almirante de Castilla.[23] And others have drawn on the information to synthesize new discussions of collecting practices and markets, the history of taste, and the formation of artistic identities.[24]

Is there anything in *Collections of Paintings in Madrid* of which the author might still be proud? A number of the documents discovered were significant finds in themselves. He vividly remembers coming across the post-mortem inventories of the Flemings Jean de Croy, Comte de Solre, and Philippe Charles d'Arenberg, Duc d'Aarschot, drawn up in 1638 and 1641, respectively (docs. 24; 30, 31). The Solre document crossed over into his PhD

21. The document is cited by Cherry in *Collections of Paintings in Madrid*, I, pp. 38–39. The article in question, Juan Antonio Díez-Monsalve Giménez; Susana Fernández de Miguel, "Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal", *Archivo Español de Arte*, vol. 83, 330 (2010), pp. 149–158, is generally flimsy in its historiographical framework.

22. Kelly Helmstutler Di Dio; Rosario Coppel, *Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham, 2013.

23. María Cruz de Carlos Varona, "*Al modo de los Antiguos*: Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla", in Begoña Alonso Ruiz; María Cruz de Carlos Varona; Felipe Pereda (eds.), *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV–XVII)*, Valladolid, 2005, pp. 207–314; Leticia de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, 2009; Cristina Agüero Carnerero, *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII. Coleccionismo, diplomacia y ocio nobiliario entre las cortes de España e Italia*, Madrid, 2023.

24. See, for instance, Abigail D. Newman, *Painting Flanders Abroad: Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*, Leiden, 2022 (rightly correcting a number of errors in the Getty volume); José Ramón Marcaida, *Arte y ciencia en el Barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*, Madrid, 2014.

research on still-life painting, since this nobleman was a major patron of the painter Juan van der Hamen. And in the Aarschot collection, what was to be made of that portrait of queen Isabel de Borbón and her *meninas* in a room in perspective decorated with paintings of the queens of the Casa de Austria de España? The publication of these documents in the Getty book also opened up a number of new lines of inquiry for younger scholars, who looked at the collections from different angles, although sometimes with scant recognition of the historiographic milestone marked by their first appearance and study here.[25] The discovery of some of the documentation concerning the collections of courtiers and members of the middle classes was also gratifying. For example, the 1644 inventory of the accountant Domingo Soria Arteaga (doc. 40) listed an extraordinary collection of paintings by contemporary artists and included a significant number of still lifes. It complemented another inventory found by Agulló Cobo which also had a lot of still-life paintings and showed that there was an interest in this type of painting among some collectors.[26] This kind of documentary evidence permitted a discussion of the taste and a market for the so-called "minor genres" — landscapes and still lifes — which pushed back against the accounts of the artistic treatise writers. Evidently, what people liked to own and what they were told that they should own were two different things.

25. See, among others, José Juan Pérez Preciado, "Aarschot and Solre. The Collections, Patronage and Influence in Spain of two Flemish Noblemen", in Katlijne Van der Stighelen; Hans Vlieghe (eds.), *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550–1700*, Turnhout, 2005, pp. 17–36; Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca; Felix Scheffler, "Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores", in Miguel Cabañas (ed.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 361–76; Felix Scheffler; Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca, "The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the 'Offering to Flora' by Juan van der Hamen", *Garden History*, 33–1 (2005), pp. 135–45; Carmen Ripollés, "Fictions of Abundance in Early Modern Madrid: Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y León", *Renaissance Quarterly*, 69 (2016), pp. 155–99; Gonzalo Hervás Crespo, "Antonio de Puga y el 'Pseudo-Puga'. Pintura de género, bodegones y la 'serie de los oficios' del duque de Aarschot", *Goya: Revista de arte,* 360 (2017), pp. 202–25; Mercedes Simal López, "La venta de pinturas de Jean de Croÿ, II conde de Solre, a Felipe IV en 1638 para la decoración del Real Alcázar de Madrid", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, no. 2 extraordinary (2024), pp. 329–342.

26. See Agulló Cobo, *Más noticias…*, *op. cit.*, pp. 213–16 for the collection of Francisco Merchant de la Cerda in 1662.

The present writer has to confess that within the constraints of the Getty brief he conceived his contribution as an opportunity for scholarly research into the history of taste and patterns of patronage and the collecting of paintings at the court of Madrid in the seventeenth century, as is evident from his introductory essay to the book. For instance, he was curious about the phenomena of copies and the myriad iterations of the category of Venetian mythology. And almost perversely going against the grain of the Getty project itself, he enjoyed writing about the world of picture dealers and the market for low-grade, anonymous *pintura ordinaria*. He became interested in the ways in which artists were active on the art market; the List of Artist Appraisers in the Getty book was included at his request, since collection valuations were the bread and butter of many professionals at the time. Of course, this list could be expanded manyfold with reference to other collections of archival sources.

The limitations, even the faults, of *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755* are bound to show with time, but perhaps these are outweighed by a utility it might retain in terms of the ideas and evidence presented. The latter — the documentary basis of the book — still makes for an exciting read, at least to this author. As any scholar who works with primary sources knows, archival work is extremely addictive; like the gambler, it is hard to stop asking for material, since the next *legajo* is bound to contain the document that solves everything. Maybe, in retirement, it is time to go back to AHPM for one last roll of the dice.

Un siècle d'or ?
Les historiens de l'art français et la peinture espagnole du XVIIe siècle (1816-1967)

Julien Lugand
Université de Perpignan – Via Domitia

On sait combien la peinture espagnole resta, en France, longtemps méconnue et sa découverte, tardive. Ce fut Félibien le premier qui, en 1679, citant « *Cleante & Velasque* [Collantes et Velázquez] » et quelques-uns « de leurs ouvrages »,[1] se risqua, dans le quatrième tome de ses *Entretiens* (1688),[2] à

1. « Cleante & Velasque, Peintres espagnols, ont fait divers ouvrages. Il y a dans le Cabinet du Roy un paysage accompagné de figures de la main de Cleanthe. Et dans les apartemens bas du Louvre où logeoit la feue Reine, il y avait divers portraits faits par Velasque », André Félibien, *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*, à Paris, [s. n.], 1679, p. 54 [en ligne], *Gallica*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86267968 (consulté le 19 mai 2025).

2. « Cleante & Velasque étoient deux peintres espagnols contemporains du Cortone. Il y a dans le Cabinet du Roi un paysage accompagné de figures, fait par Cleante; & dans les apartemens bas du Louvre, plusieurs portraits de la maison d'Autriche peints par Velasque. Que trouvez-vous, dit Pymandre, d'excellent dans les ouvrages de ces deux inconnus ? Car je ne me souviens pas d'en avoir ouï parler : aussi n'est-il guères sorti de grands peintres de leur pays. J'y remarque, lui répondis-je, les mêmes qualitez qui se rencontrent dans les autres qui n'ont pas tenu le premier rang, hormis qu'il semble à voir la manière de ces deux espagnols, qu'ils ayent choisi & regardé la nature d'une façon toute particulière, ne donnant point à leurs tableaux outre la naturelle ressemblance, ce bel air qui releve & fait paroître avec grace ceux des autres peintres dont nous avons parlé. Et quel est, dit Pymandre, ce bel air ? Je ne puis bien le dire, répondis-je; mais ce que je sçai, est que je connois bien qu'il y en a un, & vous le connoîtrez comme moi, si vous observez les tableaux des peintres d'Italie », André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes ; avec la vie des architectes*, tome 4, Trevoux, De l'Imprimerie de S.A.S, 1725, p. 175–176 [en ligne], *Gallica* https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671 (consulté le 19 mai 2025).

une première analyse. Evoquant l'œuvre de ces « contemporains du Cortone », il estimait, par la voix de Pymandre, ne pas se souvenir « d'en avoir ouï parler : aussi n'est-il guères sorti de grands peintres de leur pays [l'Espagne] », ce que son interlocuteur — un *amateur* resté anonyme — approuvait, ajoutant qu'il voyait dans ces artistes « les mêmes qualitez qui se rencontrent dans les autres qui n'ont pas tenu le premier rang ». Comment qualifier leur peinture ? Félibien restait évasif et rappelait qu'« il semble, à voir la manière de ces deux espagnols, qu'ils ayent choisi & regardé la nature d'une façon toute particulière, ne donnant point à leurs tableaux outre la naturelle ressemblance, ce bel air » — le « bel air » désignant la manière des peintres italiens.

Quelques années plus tard, au milieu du XVIIIe siècle, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, s'il consacrait trois des notices de son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*[3] à des Espagnols (Luis de Vargas, Velázquez et Murillo), n'en restait pas moins, lui aussi, très vague sur ce qui pourrait caractériser la peinture espagnole. De Louis de Vargas (sic), il rappelait que « le peu qu'on en a vu [de ses dessins], fait distinguer le bon goût de Vargas, la belle pensée qu'il avoit puisée dans l'école des grands maîtres [italiens] »,[4] tandis qu'il ne mentionnait de Velázquez que les thèmes traités dans les quelques œuvres conservées à l'époque en France — essentiellement des portraits —, sans pousser plus avant l'analyse stylistique.[5] Quant à Murillo,

3. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres,* Parties 1-2-3, Paris, De Bure, 1745–1752 ; en particulier la Partie 2 : « Les Napolitains et les Espagnols » et les notices concernant Louis de Vargas (sic) ; Diego Velasquez (sic), p. 241–249 et Barthelemi Murillo (sic), p. 254–259.

4. « Ses desseins sont si peu connus en France, qu'on ne peut en parler avec quelque sorte de certitude ; mais le peu qu'on en a vu, fait distinguer le bon goût de Vargas, la belle pensée qu'il avoit puisée dans l'école des grands maîtres, & une touche libre & facile, qui le feront toujours passer pour un très habile peintre. M. le Duc d'Orléans possède un tableau de ce maître, peint sur toile, qui représente saint Jean couvert d'une peau de chameau », *Ibid,* p. 220–223.

5. « En France, dans la Franche-Comté, on remarque plusieurs portraits de Dames de la famille du Baron de Varreville, qui sont restés imparfaits, & que le père Courtois, appelé le Bourguignon, a achevés dans la fuite. On voit au Louvre, à Paris, dans la salle des bains, les portraits des Princes de la maison d'Autriche, depuis Philippe II, jusqu'à Philippe IV. Il n'y a qu'un seul tableau de ce maître au palais Royal [...]. », *Ibid*, p. 241–249.

Dezallier d'Argenville mentionnait surtout son activité de dessinateur car « ses desseins sont extrêmement rares ».[6]

En France, à cette période, l'on ne connaissait encore presque rien de la peinture espagnole, les œuvres étant rares et peu connues.[7] Quand, en 1749, le traité d'Antonio Palomino fut publié en français, le prologue rappelait combien cette édition était indispensable tant « l'école espagnole est très peu connue en France & même dans toute l'Europe ».[8] En 1809, durant l'occupation française, quand Joseph Bonaparte, frère de l'Empereur, projeta la création de musées de peinture à Madrid, les décrets précisaient qu'en plus de « donner accès au public à des œuvres qui se trouvaient jusque-là enfermées dans les cloîtres », ces musées avaient pour objectif de « faire resplendir le mérite des célèbres peintres espagnols, peu connus des nations voisines ». C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il fut décidé, au même moment, d'envoyer au Musée Napoléon [Musée du Louvre] plusieurs tableaux de l'école espagnole, afin de constituer un « monument à la gloire des artistes espagnols ».[9]

Le musée madrilène ne vit pas le jour, et les tableaux déposés au Musée Napoléon furent rapidement rendus à l'Espagne ; ils participèrent cependant à une première diffusion de la peinture espagnole en France. Surtout, cet épisode révéla un personnage-clé de la « politique culturelle » mise en place par la France durant l'occupation de l'Espagne : Frédéric Quilliet. Fin connaisseur de l'Espagne où il résidait depuis le début du XIXe siècle, Quil-

6. « Ses desseins sont extrêmement rares : à en juger par trois que je possède, & que j'ai fait venir de Cadix », *Ibid*, p. 254–259.

7. On consultera aussi Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics,* Cambridge, Harvard University Press, 1972, chapitre 1, « Spanish Paintings in France before 1808 », p. 3–26 ; María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, 1991.

8. Antonio Palamino (sic) Velasco, *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols. Avec une description exacte de leurs œuvres, & de celles des Etrangers qui se voyent dans le même Royaume,* Paris, Delaguette, 1749. Cette indication figurant dans l'avertissement, n'est pas paginée. Pour la citation, cf. Pierre Géal, « L'invention de l'école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles », dans *Image et Hispanité,* Lyon, p. 251–260.

9. Géal, *op.cit.,* p. 254. Pour une analyse complète du décret, dans son contexte : Pierre Géal, *La naissance des musées d'Art en Espagne (XVIIIe–XIXe siècles),* Madrid, 2005 (Bibliothèque de la Casa de Velázquez ; 33)

liet occupa, de 1809 à 1814, durant l'occupation française, la fonction de « conservateur des tableaux » au sein de l'« administration générale du mobilier de la Couronne ». Bonaventura Bassegoda a montré le rôle que celui-ci tint dans la « réorganisation », plus ou moins légale, des collections — en spoliant certaines, en déplaçant d'autres afin d'en créer de nouvelles.[10] Le *Dictionnaire des peintres espagnols*[11] qu'il publia en 1816 reste cependant la première synthèse rédigée en langue française sur la peinture espagnole et, plus largement, l'art espagnol. Quilliet mit à profit sa connaissance intime des collections et de la littérature artistique espagnole — surtout le *Diccionario* de Juan-Agustín Ceán Bermúdez[12] qu'il citait (plagiait) beaucoup et dont il mentionna l'importance dans le prologue[13] — pour rédiger un ouvrage qui reprenait le principe traditionnel des notices biographiques que l'on trouvait déjà chez Palomino et Ceán Bermúdez. L'intérêt du *Dictionnaire* réside en un prologue dans lequel étaient évoqués, pour la peinture, trois « foyers » — Valence, Madrid et Séville —, Quilliet reprenant ici les débats qui traversaient la littérature artistique espagnole depuis le XVIIIe siècle sur l'existence d'une éventuelle « école espagnole » de peinture et des foyers la constituant.[14] Son discours historique était embryonnaire et se fondait sur le principe (vasarien) d'un mouvement se déployant en trois temps : de l'apparition (le XVIe siècle *grosso modo*), à l'apogée (le XVIIe siècle) puis le déclin (le XVIIIe siècle). Il n'était pas encore question de « Siècle d'Or », même si le XVIIe siècle était identifié comme un moment de perfec-

10. Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra [etc.], 2003 (Memoria Artium; 2).

11. Frédéric Quilliet, *Dictionnaire des peintres espagnols,* Paris, Chez L'Auteur, 1816.

12. Juan-Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España,* Madrid, En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800 (6 vol.).

13. « J'ai particulièrement consulté M. Cean Bermudes, dont l'ouvrage est un répertoire, où j'ai tellement puisé, que mon Dictionnaire ne serait qu'une pure traduction du sien, si je n'avais, par mes voyages, mes observations, mon emploi et les événemens qui se sont passés sous mes yeux, été à même de faire beaucoup d'additions », Quilliet, *op. cit.,* IX.

14. Pierre Géal, *op. cit.,* p. 251–260 ; Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura Española. Historia de un problema,* Madrid, 2012. Concernant le cas précis de Ribera et la question de l'école espagnole, cf. Miguel Morán Turina, « A vueltas con Ribera y la esencia de lo español », *Archivo Español de Arte,* 274 (1996), p. 195–202.

tion, dont Velázquez, Zurbarán et Murillo étaient les meilleurs représentants. Cette analyse s'appuyait surtout sur l'homologie existante, selon Quilliet, entre les peintres espagnols et les grands maîtres européens qui étaient leurs contemporains, qui permettait de retrouver, dans la peinture espagnole, les mêmes évolutions que celles constatées dans d'autres grands foyers artistiques à la même période.[15]

Quilliet fut indiscutablement à l'origine d'une écriture « française » de l'histoire de la peinture espagnole, même si son analyse était sommaire. Il préfigure cependant « l'hispanophilie » qui, à compter des années 1830,[16] fut très en vogue chez les élites françaises et dont on retrouvera des témoignages dans la musique, le théâtre, la littérature, les arts… et au sein de laquelle la peinture espagnole tint une place de choix. Jusqu'alors cantonnée à un rôle confidentiel, elle devint un modèle pour les artistes,[17] un objet prisé des collectionneurs[18] — la Galerie Espagnole de Louis-Philippe, inaugurée en 1838, en étant l'exemple —, autant qu'un objet d'étude.

C'est dans ce contexte qu'Étienne Huard publia, en 1839 et 1841, les deux volumes de sa *Vie complète des peintres espagnols, et Histoire de la peinture espagnole*.[19] Sur ce dernier, on sait peu de choses:[20] imprimeur-lithographe, peintre, collectionneur, écrivain, il rappelait dans le prologue

15. « Comment ne pas livrer à l'admiration ces rapprochements inouïs que l'on trouve dans tels et tels artistes qui, sans s'être jamais vus, sans s'être rien communiqué, vivant à de grandes distances, produisaient en même temps des chefs-d'œuvre qui paraissent sortir du même pinceau ou de la même école », Frédéric Quilliet, 1816, XXXV.

16. Lucile et Bartolomé Bennassar, *Le Voyage en Espagne, Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXsiècle*, Paris, 1998 (Collection Bouquins) ; concernant l'exemple d'un artiste français qui se rend en Espagne, dans le prolongement de ce mouvement hispanophile : Véronique Gérard ; Fernando Marías, *Charles Garnier. Viaje a España, 1868*, Madrid, 2012.

17. Gary Tinterow ; Geneviève Lacambre, *Manet, Velázquez : la Manière espagnole au XIXe siècle : Paris, musée d'Orsay, 16 septembre 2002 – 5 janvier 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 février – 8 juin 2003,* cat. exp., Paris, 2002, en particulier le chapitre « Raphaël supplanté : le triomphe de la peinture espagnole en France ».

18. Ilse Hempel Lipschutz*, Spanish Painting and the French Romantics,* Cambridge, Mass., 1972.

19. Étienne Huard, *Vie complète des peintres espagnols et Histoire de la peinture espagnole*, Paris, Au bureau du Journal des Artistes, 1839 (I) ; 1841 (II).

20. *Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle* [en ligne], http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22520 (consulté le 15 mai 2025).

de cet ouvrage qu'il poursuivait l'objectif de publier une *Histoire universelle des arts* comprenant, outre une histoire de la peinture italienne — éditée en 1834 —,[21] cette histoire de la peinture espagnole à laquelle viendraient s'ajouter une histoire de la peinture française, flamande, allemande et hollandaise.[22] S'appuyant sur l'effet produit par l'inauguration de la Galerie Espagnole quelques mois auparavant et la découverte de la peinture espagnole par un large public, Huard rassembla toutes les notices biographiques de peintres espagnols qu'il avait déjà publiées au sein du *Journal des Artistes* en un premier volume, car il constatait qu'encore à cette date (1838) :

> [...] l'école espagnole est inconnue en France ; avant l'ouverture du Musée formé par M. Taylor, on ne connaissait que cinq eu six noms de peintres espagnols » et si « aujourd'hui on en cite une vingtaine [il n'existait cependant] aucun ouvrage complet sur ces artistes, et les amateurs sont forcés de recourir au dictionnaire de Quilliet, ouvrage froid, incolore et surtout incomplet ; cependant les quelques écrivains qui se sont occupés, soit dans les feuilletons, soit dans des brochures, de l'école espagnole, au sujet de l'ouverture du nouveau Musée, ont puisé à cette seule source ; de là leurs errements, et surtout leur uniformité.[23]

Huard s'attribuait la paternité d'une histoire complète de la peinture espagnole, à l'inverse de Quilliet, mais aussi de Viardot qui venait de publier,

21. Étienne Huard, *Histoire de la peinture italienne, depuis Prométhée jusqu'à nos jours*, Paris, Delaunay, 1834.

22. « Puissent les artistes, cette classe si intéressante de la société, apprécier notre œuvre, et l'agréer comme un hommage de notre admiration ! Pour nous, dont la carrière littéraire leur est consacrée, nous attendons avec impatience le moment où nous pourrons commencer l'Histoire de la peinture française, c'est-à-dire la biographie de tous les artistes français anciens et modernes ; là aussi, nous trouverons de grands talents, de beaux caractères, et surtout des hommes d'intelligence. Après l'histoire de la peinture espagnole, nous commencerons immédiatement cette nouvelle publication, qui sera suivie des écoles flamande, allemande et hollandaise. Nous avons déjà publié depuis plusieurs années l'Histoire de la peinture italienne, nos lecteurs voient donc que ce n'est point un ouvrage isolé que nous entreprenons, ouvrage de circonstance et de mode, mais bien un fragment d'une Histoire universelle des Arts, que nous espérons terminer avant cinq ans », Huard, *op.cit.*, 1839, III.

23. *Ibid.*, I–II.

la même année (1839), ses *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*[24] mais dont Huard estimait qu'il était un ouvrage incomplet.[25] Certes il apportait, dans ces deux volumes, une grande quantité d'informations documentaires, parfois inédites, sur de nombreux peintres que l'on ne connaissait pas ou peu jusque-là. Mais sa démarche consistait surtout à rédiger les notices biographiques des artistes dont les œuvres composaient la Galerie Espagnole,[26] ne consacrant au style, aux caractéristiques de la peinture espagnole que quelques réflexions en guise de « préliminaires ». S'il existait, selon lui, une « école espagnole [qui] a produit un nombre prodigieux d'artistes », elle se définissait par « une grande facilité de pinceau et un coloris suave mais peu brillant, rappelant dans toutes ses parties l'école bolonaise de laquelle elle est née », et ce n'est qu'au début du XVIIe siècle que l'école espagnole se constitua véritablement car, « avant les Carrachesi (sic), et surtout le Caravage, l'école espagnole était une école mixte, sans vigueur, sans expression, couverte seulement de ce voile mystique des cloîtres ; la peinture n'était pas un art, mais seulement un hiéroglyphe chrétien où l'on ne s'attachait ni au style, ni à la forme, mais seulement à la représentation fidèle et grossière d'un objet ». Il fallut attendre que « François Pacheco (sic), Pierre Orrente (sic), François de Ortega (sic), etc., aient été à Rome et à Florence ; alors l'école devint un peu plus correcte, mais elle resta toujours sans physionomie particulière », que « Velasquez (sic) , ce peintre si gracieux dans ses moindres productions, n'était dans l'origine qu'un peintre excessivement médiocre [...] entré dans l'école de Pacheco, Velasquez (sic) n'était

24. Louis Viardot, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne : ouvrage servant de texte aux gravures de la Galerie Aguado,* Paris, Gavard-Paulin, 1839.

25. « Mon ouvrage a été imprimé au fur et à mesure de sa publication dans le Journal [des Artistes] ; notre première feuille a été livrée à l'impression en janvier 1838. Surtout [...] si, par hasard, nos lecteurs trouvaient la moindre similitude entre notre ouvrage et celui que vient de publier M. Viardot [...] il est incomplet, l'auteur ne le nie pas, puisqu'il l'annonce comme Vie des principaux peintres espagnols, tandis que notre ouvrage sera complet, nul n'y sera omis », *op. cit.,* 1839, III.

26. « Au lieu de nous arrêter à des digressions, nous allons plutôt publier la vie des principaux peintres espagnols ; ce document sera plus intéressant pour nos lecteurs, car il est indispensable aujourd'hui de connaître l'histoire de ces grands artistes ; nous allons donc commencer une histoire de la peinture espagnole, et nous la compléterons autant qu'il nous sera possible ; à la suite de chaque biographie, nous citerons et commenterons les tableaux que possède le Musée formé par M. Taylor », *Ibid.*

plus qu'un froid imitateur de l'école florentine », et ce n'est qu'à partir de « l'année 1629, époque à laquelle il partit pour Bologne, [qu'il] arriva à ce degré de perfection qui l'a placé au rang des premiers peintres de portraits » ; il en fut de même pour « Ribera, élève de Michel-Ange de Caravage (sic) [qui] a imité son maître presque servilement [...] a fondé une école où Caravage était le grand prêtre, et l'école espagnole s'est aussitôt faite, sinon originale, du moins franche, grande et poétique ».

Pour Huard, pas de « foyers » mais une « école espagnole » ; pas de « Siècle d'Or », mais un XVIIe siècle, qui connut de grands maîtres — Velázquez et surtout Ribera — dont la principale qualité fut de s'élever en assimilant le modèle italien — qu'il s'agisse de celui du Carrache ou du Caravage.

La mode pour l'Espagne ne s'interrompit pas. Participant de ce mouvement, à partir des années 1840, la peinture espagnole fut, pendant plus d'un siècle, un sujet d'étude pour les plus illustres représentants de la recherche historique en France, qu'il s'agisse d'historiens de l'art tels Louis Viardot (1800–1883), Paul Lefort (1829–1904), Charles Blanc (1813–1882), Maurice Legendre (1878–1955) ou Paul Guinard (1895–1976), ou de conservateurs de musées comme Charles Sterling (1901–1991), Paul Jamot (1863–1939), Maurice Sérullaz (1914–1997), Gabriel Rouchès (1879–1958) ou encore Jacques Lassaigne (1911–1983), pour ne citer que ces exemples. Tous participèrent de l'écriture d'une histoire « française » de la peinture espagnole, produisant de nombreux livres, articles et catalogues, que l'on peut classer en deux grandes catégories : d'une part, des synthèses très illustrées, mettant en lumière l'œuvre des grands maîtres[27] ; de l'autre, des ouvrages, également généraux, se posant la question plus précise de la définition des « styles », en particulier de celui de la peinture du XVIIe siècle. Dans cette seconde catégorie, trois ouvrages se détachent par la contribution majeure qu'ils apportèrent à cette question : *Les Musées d'Espagne* de Louis Viardot (1852) ; *La peinture espagnole* de Paul Lefort (1893) et *Les peintres espagnols* de Paul Guinard (1967).

27. Par exemple : Gabriel Rouchès, *La peinture espagnole. I – le Moyen-Âge,* Paris, 1929 ; Maurice Legendre ; Enriqueta Harris, *La peinture espagnole*, Paris, 1937 ; Paul Jamot, *La peinture en Espagne*, Paris, 1937 ; Maurice Sérullaz, *Évolution de la peinture espagnole, des origines à Picasso*, [Paris], 1947 ; Paul Guinard ; Jeanne Baticle, *Histoire de la peinture espagnole du XIIe au XIXe siècle*, Paris, 1950 ; Jacques Lassaigne, *Histoire de la peinture espagnole*, (2 volumes), Genève, 1951–1952.

Publié en 1852, *Les musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur ; suivis de Notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*[28] est un jalon fondamental de l'historiographie française de la peinture espagnole. Son auteur, Louis Viardot, est un hispaniste, critique d'art, collectionneur et traducteur de Cervantes qui, après un premier séjour en Espagne (1823–1824), ne cessera d'écrire sur ce pays, abordant tous les thèmes liés à sa culture et sa civilisation — tout laisse à penser qu'il joua un rôle d'intermédiaire auprès du Baron Taylor pour la constitution de la Galerie Espagnole de Louis Philippe.[29] Dès 1843, il publiait *Les musées d'Espagne, d'Angleterre, de Belgique*[30] puis, en 1852, ce *Guide et memento*. En apparence constitué comme un guide présentant les collections des principaux musées d'Espagne — en fait de Madrid auxquels Viardot ajouta l'Alhambra —, l'ouvrage en dépasse très largement le cadre. Dans un propos introductif, Viardot jetait en effet les bases d'une analyse qui amplifiait le discours « historique » ébauché par Quilliet,[31] en énonçant plusieurs caractères propres à la peinture espagnole.

Selon lui, celle-ci se structura définitivement au XVIe siècle autour de plusieurs écoles, suivant en cela le modèle italien. « D'abord timides, d'abord imitatrices humbles et réservées de leurs maîtres d'Italie », mais qui prennent « peu à peu une allure plus dégagée et plus libre ; elles s'émancipent, se nationalisent, s'imprègnent des qualités et des défauts de leur pays, atteignent enfin à l'indépendance, à l'originalité, à la bravoure » pour

28. Louis Viardot, *Les Musées d'Europe. Les musées d'Espagne : guide et memento de l'artiste et du voyageur ; suivis de Notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, 1852.

29. Sur le rôle de Louis Viardot dans l'apparition d'un hispanisme dans la tradition française d'histoire de l'art, c.f. Louise Sangla, « La naissance d'une histoire française de la peinture espagnole : Louis Viardot (1800–1883 », *Locus Amoenus,* 18 (2020), 123–136, [en ligne], https://doi.org/10.5565/rev/locus.384 (consulté: 15 mai 2025).

30. Louis Viardot, *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique : guide et mémento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux Musées d'Italie,* Paris, 1843.

31. Sur le rôle de Louis Viardot dans l'apparition d'un hispanisme dans la tradition française d'histoire de l'art : Sangla, *op. cit.,* 123–136 ; s'agissant de ses publications : « Viardot, Louis », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* [en ligne], https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-lart-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/viardot-louis-inha/ (consulté le 13 mai 2025).

se structurer en « quatre écoles principales [qui] se formèrent, non successivement, comme celles d'Italie, mais à peu près simultanément [...] les écoles de Valence, de Tolède, de Séville et de Madrid ».[32] Ces écoles connurent une histoire assez brève, d'à peine deux siècles — les XVIe et XVIIe siècles — que Viardot structura, comme l'avait ébauché Quilliet et selon un schéma vasarien, en trois phases — l'apparition, le développement puis la disparition.

> C'est à Alonso Berruguete [vers 1520] qu'appartient la gloire insigne d'avoir, le premier, répandu dans sa patrie les grandes notions de l'art moderne [le modèle renaissant italien], tandis qu'à la toute fin du XVIIe siècle Claudio Coello [...] chercha à lutter contre la décadence, qui déjà l'entourait de ses ruines, en réunissant dans sa manière les styles des grands peintres qui l'avaient précédé ; lui aussi fut, dans sa patrie, le dernier de ceux qu'on appelle les maîtres anciens.[33]

Viardot voyait là un déterminisme historique, la peinture ayant suivi la même évolution que la civilisation espagnole, apparue avec l'Empire au début du XVIe siècle et disparue à l'arrivée des Bourbons en 1700 :

> L'Espagne, qui s'était trouvée, à la fin du quinzième siècle, la plus puissante nation du monde, qui avait soutenu à grand peine, dans le cours du siècle suivant, sa suprématie sur les deux hémisphères, qui, pendant le dix-septième siècle, était allée toujours s'affaiblissant au point que, dans tout le siècle dernier, elle fut comme oubliée, comme rayée de la carte.[34]

Identification des « écoles », notamment Madrid et Séville ; déploiement sur deux siècles (XVIe et XVIIe siècles) ; définition de plusieurs phases... l'apport de Viardot à la connaissance et la définition de la peinture espagnole fut majeur. Et s'il considéra le XVIIe siècle comme un apogée dans l'histoire de la peinture espagnole, il ne le désigna pas, pour autant, comme un « Siècle d'Or ».

La peinture espagnole (1893), publié par Paul Lefort, représente un autre jalon d'importance dans l'historiographie française. Son auteur eut un par-

32. Louis Viardot, « Introduction », *op. cit.*, p. 1–12.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*

cours original.[35] D'origine modeste, Lefort découvrit l'Espagne par ses fonctions de responsable de la ligne de chemin de fer Madrid-Saragosse, fonction qu'il occupa de 1855 à 1867. Passionné par l'art espagnol qu'il collectionna — les dessins et les gravures, notamment de Goya —, il étudia sans relâche au point de devenir l'un des meilleurs spécialistes européens du sujet. En 1868, revenu en France, il se consacra définitivement à sa passion, publiant des ouvrages et de nombreux articles, notamment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, contributions qui se révéleront d'une importance considérable pour l'historiographie. On lui doit les premières monographies de peintres espagnols, tirées de plusieurs de ses articles publiés dans la *Gazette* : l'œuvre gravé de Goya (1877), Velázquez (1888) — dont il fut l'un des premiers grands promoteurs en France —, ou encore Murillo (1892). Lefort publia également les premières véritables synthèses sur l'histoire de la peinture espagnole : en 1869, ce fut le volume dédié à l'École Espagnole dans *l'Histoire des peintres de toutes les écoles,* dirigée par Charles Blanc[36] ; en 1885 les pages consacrées aux beaux-arts de l'article « Espagne » dans *La grande encyclopédie*[37] et, enfin, en 1893 *La peinture espagnole*.[38] Ce dernier ouvrage présentait une analyse très nouvelle de la peinture espagnole car Lefort élargissait la chronologie, en la faisant commencer dès le VIIIe siècle, avec *la décoration des manuscrits*[39] ; la continuant avec la peinture du XIVe siècle, qu'il considérait comme étant *les origines de la peinture* [espagnole][40] ; et en terminant avec un profil de Goya pour le XVIIIe siècle[41] et une évocation du XIXe siècle[42]

35. « Lefort, Paul », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* [en ligne], https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-lart-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/lefort-paul-inha/ (consulté : 13 mai 2025).

36. Paul Lefort, « L'école Espagnole », *Histoire des peintres de toutes les écoles*, XIV, Paris, Renouard, 1869.

37. Paul Lefort, « Espagne : Beaux-Arts », *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts,* XVI, Paris, H. Lamirault, 1885–1902, en particulier les pages consacrées à la peinture (p. 348–352).

38. Paul Lefort, *La peinture espagnole,* Paris, Quantin, « Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts », 1893.

39. *Ibid.*, p. 9–21.

40. *Ibid.*, p. 22–50.

41. *Ibid.*, p. 257–282.

42. *Ibid.*, p. 283–293.

— bien au-delà des trois siècles habituellement retenus jusque-là dans les histoires de la peinture espagnole.

Lefort expliquait, en outre, qu'il fallait abandonner la division en écoles, apparue avec Quilliet et renforcée par Viardot :

> Nous n'avons pas adopté, dans ce précis d'histoire de la «Peinture espagnole» , la division en écoles locales, provinciales ou régionales habituellement employée [...] à notre avis, cette division est absolument arbitraire et ne doit être entendue que comme simple expression géographique [...] pris en son sens esthétique, le mot « école » impliquerait, en effet, l'existence plus ou moins prolongée, et plus ou moins active, d'un groupe ou d'une suite d'artistes possédant, sinon une unité absolue d'enseignement, du moins une communauté de tendances, de traditions [...] or, ces conditions essentielles à l'existence d'une école, nous ne les rencontrons nulle part réunies.[43]

Il préférait structurer une histoire en phases, distinguant la décoration des manuscrits des « origines » de la peinture espagnole (XIVe–début du XVIe siècle) ; la Renaissance (XVIe siècle) puis les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, présentés séparément, avec chacun des chapitres respectifs. Cette démonstration, croisant notices biographiques et réflexion stylistique, sans évocation « d'école » ou de « foyer », était intéressante, mais entraînait quelques ajustements difficiles à justifier : Carducho, Pacheco ou encore Herrera le Vieux étaient, par exemple, évoqués dans le chapitre consacré à la peinture du XVIe siècle.

Il n'en reste pas moins que Lefort fut le premier à définir la peinture du XVIIe siècle à partir de caractères stylistiques. Si, comme Quilliet et Viardot, le XVIIe siècle représentait, pour lui, l'apogée de l'histoire de la peinture espagnole, il le justifiait comme le moment d'une unité stylistique, de l'apparition d'une peinture « nationale », lorsque « les diverses manifestations locales ou provinciales, jusque-là divergentes, viennent se fondre en une seule et même école, homogènes en ses tendances ». Surtout, Lefort nommait une caractéristique propre à cette peinture « unie en un même principe, le naturalisme, vraiment indigène et nationale enfin, et bien espagnol », ce qui la distinguait des autres écoles de peintures : « la sincérité de

43. *Ibid*., Préface non paginée.

cette peinture à traduire la nature humaine [...] qui fait de l'art espagnol [...] au milieu des autres écoles naturalistes, un art singulier ». C'était en fait le déploiement du naturalisme qui caractérisait l'épanouissement de cette peinture nationale, c'est-à-dire le XVIIe siècle. Lefort faisait logiquement commencer ce siècle avec Ribera et voyait en Zurbarán un apogée :

> [...] aucune autre peinture contemporaine n'enseigne mieux, que celle de Zurbarán, ce par quoi le naturalisme, ce caractère dominant de l'art espagnol à son apogée, diffère de l'interprétation des réalités telles que l'ont comprise et formulée les grands Vénitiens et aussi les Flamands et les Hollandais du XVIIe siècle.[44]

Et, comme Viardot, il voyait en Coello le dernier représentant de ce naturalisme, face à un baroque triomphant :

> [...] à Madrid [Coello] défendra cependant encore, mais pour un temps bien court, les saines traditions de l'école nationale contre les désastreuses tendances de Herrera le Jeune et contre les engouements et méthodes expéditives du trop fécond Luca Giordano.[45]

Il y eut, chez Lefort, des intuitions remarquables. La connaissance des collections européennes, en plus de celle des collections espagnoles, lui permit de structurer les premières grandes synthèses sur l'histoire de la peinture espagnole. Pour lui comme pour ses prédécesseurs, le XVIIe est le siècle de maturité, de grandeur de la peinture espagnole, car c'est à ce moment-là que les grands maîtres s'unifièrent autour d'une caractéristique — le naturalisme —, qu'ils traitèrent de telle manière qu'ils se distinguèrent de leurs contemporains européens.

Le dernier ouvrage qui s'attacha à définir les grandes caractéristiques de la peinture espagnole en général, et plus particulièrement de celle du XVIIe siècle — *Les peintres espagnols* —, fut publié par Paul Guinard en 1967.[46] Nommé en 1922 Professeur d'histoire de l'art à l'Institut français d'Espagne, Paul Guinard se distingua avec une carrière mêlant des fonctions académiques — il devint Professeur d'Histoire de l'Art moderne à la Faculté de

44. *Ibid.*, p. 164.
45. *Ibid.*, p. 254–255.
46. Paul Guinard, *Les peintres espagnols,* Paris, 1967.

Lettres de Toulouse en 1962 — et administratives, au sein du réseau des instituts français d'Espagne. Directeur de l'institut français de Madrid (1932), puis des instituts français d'Espagne (1939), il fut nommé conseiller culturel à l'Ambassade de France (1945) — après avoir été suspendu de ses fonctions par le gouvernement de Vichy —, et chargé de l'administration de la Casa de Velázquez de 1955 à 1958.[47] La passion première de Guinard, ce fut le Greco,[48] auquel il souhaitait consacrer sa thèse de doctorat quand il arriva en Espagne en 1922 — il rencontra d'ailleurs Maurice Barrès, à Tolède, dès son arrivée. Mais très pris par les charges administratives, il ne soutiendra finalement ses deux thèses qu'en 1959 (sur Zurbarán) et en 1960 (sur Dauzats et Blanchard).[49]

L'analyse que fit Guinard de la peinture espagnole, et plus particulièrement de celle du XVIIe siècle, était riche et fixait de manière définitive certaines caractéristiques, toujours admises. Déjà, il refusait la notion « d'écoles régionales », expliquant qu'« une vision cloisonnée par « écoles » régionales est illusoire ». Il ne souscrivait pas, pour autant, au concept de « peinture nationale » de Lefort, il lui préférait celui de « capitale artistique », qui n'était ni une école ni un foyer : « l'Espagne du Siècle d'Or a deux capitales artistiques, Séville et Madrid »[50] écrivait-il, reprenant en cela l'intuition de Viardot (1852).[51] Il proposait aussi une nouvelle division chronologique du XVIIe siècle : là où Quilliet, Viardot ou Lefort décrivaient un apogée, Guinard voyait un siècle se décomposant en trois phases stylistiques correspondant aux règnes de Philippe III (1598–1621), Philippe IV (1621–1665) et Charles II (1665–1700). Non qu'il n'y ait pas une forme d'ho-

47. Sur le rôle de Paul Guinard dans le réseau culturel français en Espagne : Isabelle Cabrolier, *Un réseau culturel sur mesure : les établissements français en Espagne (1939–1964),* Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille 1, 2008 [en ligne], https://theses.fr/2008AIX10115 (consulté : 13 mai 2025).

48. Paul Guinard, « Barrès et Gréco », *La revue hebdomadaire*, 5 (1924), p. 72–93.

49. Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, 1960; *Dauzats et Blanchard peintres de l'Espagne romantique,* Paris, 1967.

50. Guinard, *Les peintres espagnols…, op. cit.*, p. 155. Pour les citations qui suivent, nous renvoyons au chapitre « Le siècle d'or », p. 155–219.

51. Louis Viardot : « En Espagne, quatre écoles principales se formèrent. Non successivement, comme celles d'Italie, mais à peu près simultanément. Ce sont les écoles de Valence, de Tolède, de Séville et de Madrid. Mais les deux premières se fondirent bientôt dans les deux autres », *op.cit.*, p. 6–7.

mogénéité tout au long de ce siècle, mais des vagues successives d'influences que les peintres espagnols ne cessèrent d'assimiler. Il existait indiscutablement une unité, des principes immuables que l'on retrouvait dans la peinture tout au long de ce XVIIe siècle. C'était, d'abord, le *réalisme*, que Guinard décrivait comme « éloigné de l'anecdote », ce que Lefort désignait comme un « naturalisme » ; c'était, ensuite, la religiosité, qui faisait de cette peinture espagnole du XVIIe siècle « une peinture de dévotion plus qu'une peinture religieuse ».

C'est dans cet ouvrage que Paul Guinard désigna le XVIIe siècle comme un « Siècle d'Or » de la peinture espagnole, tout en expliquant et en revendiquant l'usage de ce terme. Conscient des décalages chronologiques — entre la peinture et la littérature notamment —, il reconnaissait que seul ce terme donnait une idée réelle de la participation de la peinture au phénomène de civilisation que représentait le Siècle d'Or dans sa diversité politique et artistique.[52] Il reprenait là une vision déterministe que l'on retrouvait déjà, en creux, chez Viardot et Lefort — le lien entre apogée historique et artistique —, à laquelle il donnait cependant une définition. Pour Guinard, la peinture du Siècle d'Or n'était pas une production fermée. Dépassant une vision strictement formaliste qui avait nourri les démonstrations de ses prédécesseurs, il étayait l'usage de ce terme par le croisement de trois principaux phénomènes — artistiques, religieux et sociaux — qui caractérisaient, selon lui, ce Siècle d'Or pictural : la circulation des œuvres et des artistes, grâce aux collections royales (et des vice-rois de Naples), aux chantiers comme l'Escorial, aux modes, tel le goût pour les natures mortes flamandes ; le poids de l'image dévote, qui expliquait l'absence de peinture profane — en particulier mythologique —, et les contraintes iconographiques des grandes commandes conventuelles ; la continuité des structures sociales héritées du moyen-âge, visibles dans l'organisation du métier, l'absence de culture visuelle ou livresque ou encore de reconnaissance sociale pour la majorité des peintres… Tout l'intérêt de la démarche de Guinard était là : montrer la richesse, la diversité de ce Siècle d'Or, son originalité par rapport aux modèles italiens, flamands ou français. Preuve de la qualité de son analyse, ce furent les mêmes arguments qui furent repris pour justifier, en 1976, l'emploi du

52. Guinard intitule le chapitre V de l'ouvrage "Le Siècle d'Or" et introduit ce chapitre par une explication de l'usage du terme.

terme « Siècle d'Or » lors de l'exposition *La peinture espagnole du Siècle d'Or de Greco à Velázquez* au Petit Palais de Paris.[53]

Incontestablement, les historiens de l'art français ont joué un rôle important dans l'écriture de l'histoire de la peinture espagnole, en particulier celle du XVIIe siècle. À travers leurs écrits, c'est une histoire de la construction des savoirs qui apparaît. Suprématie du modèle italien ; vision déterministe ou civilisationniste ; écoles, foyers, capitales ; particularités religieuses et sociales… sont autant de sujets qu'ils abordèrent tour à tour. Si Quilliet, le premier, devina un apogée à travers l'œuvre des grands peintres du XVIIe siècle, c'est Viardot (1852) qui fit définitivement basculer l'histoire de la peinture espagnole vers un discours historique. Pour lui, comme pour Quilliet (1816) auparavant, pas de « Siècle d'Or », mais un moment de perfection, un apogée que Lefort (1893) sera le premier à caractériser d'un point de vue stylistique, désignant le « naturalisme » de ces peintres — et dont Zurbarán reste le meilleur représentant — comme étant à la base de cette « école nationale » de peinture espagnole du XVIIe siècle. De fait, l'usage du terme est tardif (1967), et Guinard, à qui l'on peut en attribuer la paternité, en revendiquera l'usage — et l'emprunt à l'histoire et l'histoire de la littérature —, justifiant l'emploi du terme par l'extrême richesse de ce siècle pictural, qui ne peut se limiter à la seule évocation de son « réalisme », mais doit aussi prendre en compte des caractéristiques propres quant à l'iconographie — dévote —, la multiplicité des modèles et des influences.

53. Exposition organisée à Paris, d'avril à juin 1976.

Adeline Cacan (dir.), *La Peinture espagnole du siècle d'or : de Greco à Vélasquez, Paris, Petit Palais, avril – juin 1976*, cat. exp., Paris : 1976.

Una nota en torno a los orígenes de la pintura de *vanitas* en la España del Siglo de Oro

Javier Portús
Museo del Prado

De entre el repertorio de imágenes que nos ha dejado la pintura española en el siglo XVII, hay un grupo muy singular formado por lo que en inventarios o en algún tratado de arte se denominaban «desengaños». Son pocas obras, pero extraordinarias tanto por su contenido como por el hecho de que las más importantes se cuentan entre las piezas maestras de sus respectivos autores. Son especialmente significativas las tres vinculadas con Antonio de Pereda y las cuatro realizadas por Valdés Leal.

En estas páginas nos vamos a centrar en las relacionadas con Pereda, que son también las más tempranas y que en todos los casos presentan a un personaje junto a una mesa sobre la que se despliegan objetos que conforman una *vanitas*; es decir, objetos entre los que abundan aquellos que en otros contextos denotarían riqueza, poder o prestigio, pero por mor del orden en el que están colocados y de la presencia entre ellos de cráneos o de velas consumidas invitan a una reflexión sobre la vanidad de las cosas terrenas. Se trata de obras de las que se ha afirmado que el argumento y el tratamiento pictórico «no tenían precedente en la historia de la pintura española».[1]

La obra más temprana de Pereda en la que se encarnó esta fórmula es la *Vanitas* del Kunsthistorisches Museum de Viena, presidida por un ángel que muestra un camafeo con el perfil del emperador Carlos V (figura 1). La presencia de esta obra en una colección tan prestigiosa como la de los Almi-

1. Enrique Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española*, Madrid, 2002, p. 38.



Figura 1. Antonio de Pereda, *Vanitas*, *ca*. 1634. Óleo sobre lienzo, 140 × 174 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

rantes de Castilla[2] facilitó su conocimiento por parte de artistas y aficionados, de manera que alcanzó bastante prestigio. Antonio Palomino asegura que algunos de sus detalles «son cosa superior» y se refiere a ella como «la célebre pintura del desengaño».[3] Antes que él, Lázaro Díaz del Valle, que trató a Pereda, también admiraba el cuadro, del que dice «entiendo que (lo pintó) antes de este»,[4] refiriéndose al *Socorro de Génova*, que fue realizado

2. Figura, sin ninguna duda, en el inventario de 1691; y es muy probable que se trate de la obra que en el inventario de 1647 aparece con el número 610 y se describe así: «Vio un lienço de un réspice finem [sic] con quatro cabezas de muertes de mano del Español°». Para estas identificaciones, véase Markus B. Burke; Peter Cherry, *Collections of paintings in Madrid, 1601–1755*, 2 vols., Los Angeles, 1997, p. 423. Para la colección de los Almirantes véase: Cristina Agüero Carnerero, *Los almirantes de Castilla en el siglo XVII: coleccionismo, diplomacia y ocio nobiliario entre las cortes de España e Italia*, Madrid, 2023.

3. Antonio Palomino, *Vidas* (1724), Nina Ayala Mallory (ed.), Madrid, 1986, p. 219.

4. «Lázaro Díaz del Valle, *Origen e Yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura* (*ca*. 1657)», en David García López, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España*, Madrid, 2008, p. 305–306.

entre finales de 1634 y los primeros meses de 1635, cuando su autor contaba con veintitrés o veinticuatro años.

No es posible asegurar si Díaz del Valle estaba en lo cierto cuando creía que la *Vanitas* es anterior al cuadro del Salón de Reinos; pero, en cualquier caso, su comparación con otras obras de Pereda sugiere que fue realizada en los años centrales de la década de 1630, como sostienen desde hace tiempo los especialistas en el pintor. Por ejemplo, la característica convivencia actual de tonos carmines y azulado-verdosos en la túnica del ángel es similar a la que se da en Inmaculadas fechadas en esos años, como la firmada en 1636, que está actualmente en la iglesia de San Jerónimo de Madrid (Depósito del Museo del Prado). También lo es la tipología del rostro.[5]

Como se ha indicado más arriba, no existe en la pintura española nada que pueda considerarse precedente de esta imagen. La exposición de objetos sobre una mesa es un recurso directamente vinculado con el género del bodegón, pero aunque hacía tres décadas que este se había iniciado en la Península, sus autores perseguían un orden riguroso y evitaban el amontonamiento. Solo a finales de la década de 1630 (con la serie de la Estaciones de Francisco Barrera), encontramos un abigarramiento comparable.[6] Además, los objetos vinculados a este género se relacionaban con la alimentación (materias primas, productos elaborados y recipientes), lo que brilla por su ausencia en esta obra. En algunos bodegones españoles, ante la mesa o en torno a la misma aparecían figuras humanas, pero eran personajes «reales», de extracción social humilde, que apelaban a la experiencia cotidiana, y muy alejados de la idealización de este ángel.

Dadas estas características, a la hora de buscar precedentes de esta obra, se ha mirado especialmente las tradiciones nórdicas, lo que, por otra parte, concuerda con la idea perfectamente asentada de que una de las principales fuentes que nutrieron el estilo pictórico de Pereda fue la pintura flamenca. Martín Soria señaló en 1959 la posible inspiración en estampas holandesas y

5. El cuadro fue identificado por primera vez como obra de Pereda por August Liebmann Mayer en 1911; véase *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911, p. 199. Para su datación véase Diego Angulo; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 235–236; o *D. Antonio de Pereda (1611–1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, cat. exp., Madrid, 1978, n.º 7.

6. Peter Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, p. 203.

trajo concretamente a colación *Finis coronat opus*, una estampa de Hendrick Hondius firmada en 1626 en la que se suceden un banco corrido y una mesa en los que vemos útiles de pintar, libros con estampas, volúmenes cerrados y abiertos, una calavera laureada sobre este último, además de un reloj de arena y una vela consumida.[7]

Mesas con objetos sofisticados y, frecuentemente, con un contenido erudito y artístico aparecen también en los llamados «gabinetes de pinturas», que se hicieron populares en Flandes a partir de inicios del siglo XVII y en los que con frecuencia vemos a curiosos y eruditos alrededor de esas mesas, como ocurre con *Las ciencias y las artes* (Museo del Prado) atribuido a Adriaen van Stalbent, que se cita en las colecciones reales españolas desde el siglo XVIII.[8]

Estampas como la de Hondius o cuadros como el de Stalbent señalan una dirección a la que mirar cuando queremos explicar el origen de la *Vanitas* de Pereda, pues contienen varios de los elementos que la definen y que no se hallan de manera tan próxima en otras tradiciones pictóricas. Sin embargo, no es posible documentar con seguridad el acceso del pintor a este tipo de materiales.

Sí resulta probable, sin embargo, su conocimiento de varias pinturas flamencas que contienen esos elementos y que a mediados de la década de 1630 estaban en las colecciones reales. Se trata de las dos series de los Sentidos que custodia el Prado y que, además, tienen un contenido que en esa época las hacía cercanas al tema de la *vanitas*. Una de ellas es el célebre grupo de cinco pinturas realizadas en colaboración entre Rubens y Jan Brueghel (Museo del Prado, P1394, P1395, P1396, P1397, P1398) (figura 2), mientras que la otra serie (hecha por Jan Brueghel, Hendrik van Balen y otros) compendia en dos cuadros las representaciones de todos los sentidos (Museo del Prado, 1403 y P1404). Ambas están descritas en el inventario de las pinturas del Real Alcázar de Madrid, que data de 1636. La primera se ubicaba en la «pieza donde su majestad, que Dios guarde, lee en el Cuarto Bajo», y en la entrada del inventario se dice que «son las que dio al señor infante

7. Martín Soria; George Kubler, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800*, [Londres], 1959, p. 281; Cherry, *op. cit.*, p. 222.

8. Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing art in Antwerp. 1550–1700*, Princeton, 1987. Para el cuadro de Stalbent, Matías Díaz Padrón; Mercedes Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas Museo del Prado*, Madrid, 1992, p. 195 y ss.



Figura 2. Jan Brueghel y Peter Paul Rubens, *La Vista*, 1617. Óleo sobre tabla, 65 × 109 cm. Madrid, Museo del Prado.

cardenal el duque de Namburg, su Alteza al duque de Medina de las Torres, y el duque a su Magestad».[9] Esta aclaración sugiere que las obras llegaron a Madrid entre 1634, el primer año de la estancia del cardenal infante en Bélgica, y 1636, cuando se citan en el Alcázar.[10]

Hay que señalar que durante la primera parte de ese periodo Pereda estuvo realizando el gran cuadro para el Salón de Reinos, por lo que, si Díaz del Valle está en lo cierto cuando fecha la *Vanitas* con anterioridad a esta pintura, las posibilidades de que hubiera conocido la serie de Brueghel y Rubens son limitadas. Cabe también que el tratadista sea impreciso, pues el «entiendo» que utiliza ofrece un margen importante de ambigüedad.

En cambio, hay seguridad de que la segunda serie ya estaba en las colecciones reales cuando Pereda realizó su *Vanitas*. En 1636 se describe en la «pieza grande antes del dormitorio de su majestad que es donde cena, en el

9. Gloria Martínez Leiva; Ángel Rodríguez Rebollo (eds.), *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*, Madrid, 2007, p. 170.

10. Son obras excepcionales de la pintura flamenca de su tiempo por su singularidad temática y su calidad, por lo que han generado una amplísima bibliografía. Véase Christine Van Mulders, *Rubens: works in collaboration. Jan Brueghel I & II*, Londres, n.º 10.14 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, t. 17).

Cuarto Bajo de Verano». Los dos cuadros que componen esa serie se citan como los *Cinco sentidos* y se afirma que «las figuras son de Rubenes y las demás cosas pertenecientes a los sentidos son de mano de Bru(eghel)».[11] De esas y otras obras que se encontraban reunidas allí, el inventario afirma que «estas veinte y cinco pinturas dichas en esta pieza son las que trajeron de Flandes a la reina nuestra señora y estaban colgadas en la torre nueva de su cuarto alto, y su majestad el rey nuestro señor las mandó poner aquí».[12] Como se ha dicho desde hace tiempo, muy probablemente se vinculen con un documento de 1623 por el que la reina autorizaba un pago de unas pinturas flamencas para decorar su «cuarto»[13] (figura 3).

Del acceso a esta segunda serie de los Sentidos por parte de pintores españoles nos queda prueba a través de *Niño llevando un jarrón con flores* (colección particular), de Juan van der Hamen,[14] que muy probablemente es el que en 1636 se cita en la misma estancia que la serie y que parece directamente inspirado en el niño que sostiene un recipiente con flores en *La Vista y el Olfato*. La obra es anterior al 28 de marzo de 1631, cuando murió su autor.

Debido a la gran escasez de información que nos ha quedado relacionada con el acceso a las colecciones reales, no es posible documentar un contacto directo de Pereda con estas obras, aunque hay varios hechos que sugieren esa posibilidad. Los más importantes son sus trabajos relacionados con la decoración de los sitios reales. El más destacado ya ha sido mencionado, y es su colaboración en la serie de cuadros de batallas para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. Fue una empresa pictórica de gran envergadura y para llevarla a cabo se convocó a los artistas más notables activos en Madrid, además de Zurbarán, que trabajaba en Sevilla. De la estima en que ya se tenía a Pereda es prueba no solo que se contase con él, sino que era el más joven de todos, pues había nacido en 1611. El mismo año en que acabó su gran cuadro firmó *Agila* (Museo del Prado, depositado en el Museo

11. Martínez y Rodríguez, *op. cit.*, p. 161–162.

12. Ibídem, p. 104.

13. El documento lo dio a conocer Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, 1884, p. 110. Véase también Alejandro Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge, 1999, p. 29 y ss.

14. William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, Madrid, 2005, p. 231.



Figura 3. Jan Brueghel y otros, *La Vista y el Olfato*, *ca*. 1620. Óleo sobre lienzo, 175 × 263 cm. Madrid, Museo del Prado.

Diocesano de Lérida), que formaba parte de una serie de los reyes godos destinada también a decorar el palacio del Buen Retiro. La comparación de su técnica pictórica (y especialmente de las carnaciones) con cuadros de la serie firmados por Carducho, López Polanco, Castello o Jusepe Leonardo es muy útil para entender cómo la principal nota diferencial entre Pereda y los colegas con los que coincidió en las dos series es la forma como asimiló el conocimiento de los pintores flamencos contemporáneos, combinando su soltura de factura con el abigarramiento descriptivo.

Como es bien sabido, tanto el interés por el arte flamenco como el acceso a importantes encargos cortesanos se vinculan con la protección que disfrutó por parte de Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, que jugó un papel importante en la arquitectura de los sitios reales y, además de coleccionista, fue pintor por afición.[15] Su nombre está ligado a importantes empresas arquitectónicas, como el Panteón de El Escorial, y a géneros en-

15. Para un estudio actualizado sobre Crescenzi, veáse Gloria del Val Moreno, *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577–Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

tonces en pleno desarrollo, como la naturaleza muerta. Según Díaz del Valle, que visitaba a Crescenzi «muy familiarmente en su casa»,[16] a los dieciocho años Pereda ya estaba en casa del marqués,[17] que lo protegió hasta su muerte en 1635. En su testamento le legó «estatuas y papeles tocantes al arte de pintar».[18] El mismo Díaz del Valle (que conoció bien a ambos) afirmó que la muerte de su protector el 17 de marzo de 1635 «cortó la hebra de sus esperanzas»;[19] aunque eso no impidió que, como ha señalado Ángel Aterido, lograra hacerse un hueco importante en el mercado artístico local.[20]

Por el mismo Díaz del Valle sabemos que, cuando Rubens estuvo en España en 1628–1629, «le premió mucho» Crescenzi, que era superintendente de las obras reales. Este cargo del marqués de la Torre, su condición de coleccionista y aficionado a pintar, su interés por Rubens o la protección que dispensó a Pereda son datos que obligan a pensar que este pintor tuvo acceso a las colecciones reales, que sin duda su protector concebiría como parte de la formación de un joven artista cuya carrera quiso tutelar. De hecho, la extraordinaria madurez y novedad que demuestran dos obras tan tempranas como la *Vanitas* y el *Socorro de Génova* solo se explican como producto de una formación visual precozmente amplia.

Salvando las evidentes diferencias de escala, escenario y factura pictórica, las series de los Sentidos ofrecen algunas analogías con la *Vanitas* de Pereda que no es posible hallar en otras fuentes de las que haya cierta probabilidad de que fueran conocidas por el pintor. Tanto el repertorio de objetos que aparecen sobre las mesas y la manera como se disponen son similares. Excepto el reloj de arena, las calaveras, la vela o los naipes, lo que vemos remite a una cultura material lujosa y sofisticada y a un nivel social poderoso: las ricas piezas de armadura; la cadena de oro que cuelga del bufete; el tapete de este mueble; las monedas, joyas y pequeños retratos; la medalla antigua; el espléndido reloj de mesa o, como culminación de todo, el imponente camafeo con el busto del emperador, en su exhibición desordenada y en la manera como en algún caso cuelgan de la mesa son similares a lo que vemos

16. Díaz del Valle, *Origen*…, p. 227.

17. Ibídem, p. 305.

18. Ángel Aterido, «Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda», *Archivo español de* Arte, LXX, 279 (1987), p. 274.

19. Díaz del Valle, *Origen*…, p. 306

20. Aterido, *op. cit*., p. 276–277.

sobre las mesas de varios de los cuadros de los Sentidos. En cuanto a las calaveras y otros elementos directamente alusivos a las ideas de vanidad y desengaño, la iconografía tradicional (san Jerónimo, por ejemplo) proporcionaba precedentes importantes. Como en la mesa de *La Vista y el Olfato*, los objetos se suceden en esta *vanitas* sin solución de continuidad, en una concatenación alejada de lo que era habitual en la pintura de naturaleza muerta española, más ordenada. Como en este mismo cuadro, un personaje ofrece una imagen a la vista del espectador: en el caso de Pereda, el camafeo de Carlos V, que se complementa con el globo terráqueo para aludir a las vanidades del poder. Brueghel y Van Balen, en cambio, representan a un *putto* que sostiene un espejo en el que se mira la Vista.

Tanto en las series de los Sentidos como en la *Vanitas* es fundamental la presencia de algún personaje junto a la mesa, que connota lo que aparece sobre la misma. En ambos casos, tienen naturaleza alegórica. En las series son las personificaciones de los diferentes sentidos, que sirven no solo como introductoras al tema, pues también vivifican las escenas y ponen en marcha una compleja red de asociaciones. Pereda, tanto en su primera *Vanitas* como en otras que se le relacionan, opta también por un personaje, un ángel, que es clave en la eficacia compositiva y comunicativa de su obra, y sirve para dar sentido a lo que, de otra manera, carecería de orden y de punto de referencia.

Aunque no lo parezca, las representaciones de los Sentidos y la *Vanitas* de Pereda están unidas por relaciones de contenido. En el caso de esta última, la lectura principal es inmediata y clara: estamos ante un discurso sobre la caducidad de las riquezas, honores y saberes, y sobre el «desengaño», y ese contenido es el primordial. En el caso de los Sentidos, al tema principal de los instrumentos físicos que posee el ser humano para relacionarse con el exterior se une un componente de inquietud y ambigüedad. En sí mismo, el caos, el descuido y el amontonamiento con que se disponen los objetos, más allá de ser un recurso para dar variedad a las escenas y jugar con la sorpresa del espectador, es un factor de desasosiego. Pero hay contenidos más explícitos que sitúan estas obras en un contexto de desengaño. Así, en el caso del cuadro que representa *La Vista y el Olfato*, por ejemplo, el hecho de que la personificación de la Vista se esté mirando en el espejo recordaría a los destinatarios de estas obras la tradicional alegoría de la Vanidad; y su posición con la cabeza apoyada sobre la mano era el símbolo habitual de la Melancolía. Su compañera, el Olfato, está rodeada de flores, que además de

aludir directamente a ese sentido (y a la propia Vista) eran en esa época símbolo inequívoco de lo efímero de la belleza y de los placeres (figura 4).

Las connotaciones de estas series en términos de *vanitas* han sido señaladas en alguna ocasión[21] y se relacionan directamente, entre otras cosas, con la desconfianza generalizada que en el pensamiento de esa época existía hacia los datos procedentes de la experiencia sensible.[22]

Pero, más allá de las reflexiones que puedan hacerse a posteriori, hay una obra de esa misma época y realizada en ese mismo entorno que demuestra hasta qué punto resultaba natural la transición desde este tipo de pinturas hasta el tema de la *vanitas*. Se trata de *La vanidad de la vida humana*, un cuadro realizado por Jan Brueghel que contó con la colaboración de Rubens y que se conoce a través de varias copias contemporáneas (figura 5). Por su formato, escenografía y contenido es una obra hermanada con la serie extensa de los cinco sentidos, respecto de la cual es de fecha más tardía y de la que parece un compendio. Lo protagoniza una mujer desnuda junto a una mesa que levanta con su brazo derecho un recipiente de cristal del que sale humo. Algunos de los elementos, como el *putto* a sus pies haciendo pompas de jabón, se relacionan directamente con la idea de *vanitas*, y ese tipo de alusiones tan concretas sirven para connotar el resto de los objetos que aparecen en el cuadro y que, en otros contextos, tendrían otros significados.

La identificación de esta pintura como una *vanitas* es contemporánea de la obra. En 1631 Jan Brueghel II la ofreció al marchante de arte Chrisostomos van Immersel afirmando que el conjunto era de su padre y las figuras, de Rubens, y describiéndola como «un grande quadro raffigurante la vanità», en cuyo fondo se ve una escena de carnaval.[23] También le ofreció la posibilidad de adquirir dos copias realizadas por él mismo en caso de que el precio del original le resultara excesivo. Se ha señalado que una de esas copias puede ser la que custodia la Galleria Sabauda de Turín, y otra la que pertenece a la colección de los duques de Alba, a la que llegó en el siglo XIX procedente de Nápoles. En España se citan (en los siglos XIX y XX) tres co-

21. Véase, entre otros, Díaz Padrón y Royo-Villanova, *op. cit.*, p. 159.

22. Sobre estos temas, Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680)*, Madrid, 2002, p. 77 y ss.; o Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, 2011.

23. Recoge estos datos Van Mulders, *op. cit.*, p. 78.



Figura 4. Jan Brueghel y otros, *La Vista y el Olfato*, *ca*. 1620. Óleo sobre lienzo, 175 × 263 cm. Madrid, Museo del Prado (detalle).



Figura 5. Copia de Jan Brueghel y Peter Paul Rubens, por Jan Brueghel el Joven, *La vanidad de la vida humana*. Óleo sobre tabla, 65 x105 cm. Madrid, Col. Duques de Alba.

pias más,[24] aunque no conocemos ningún testimonio que pruebe la circulación de esta imagen en la corte española en la década de 1630.

Desde el punto de vista del objetivo de este artículo (señalar la posibilidad de que la primera *Vanitas* de Pereda tenga como punto de partida la serie de los Sentidos), se trata de una obra de gran interés, pues muestra las potencialidades de esos cuadros para, mediante una pequeña sustitución, convertirse en alegoría del desengaño de los bienes materiales. Eso sugiere que en la serie latía la posibilidad de una lectura moral, algo que, como hemos señalado, está presente en la historiografía sobre estos cuadros.

Cabe pensar que el mismo paso que dieron Brueghel y Rubens al metamorfosear tan fácilmente sus escenas de los Sentidos en una alegoría de la vanidad tuvo un eco inconsciente en la manera como Pereda creó su primera *Vanitas*, de la que no es posible encontrar precedentes en la tradición local y que comparte significados y estrategias de representación con los cuadros de los Sentidos que estaban en el Alcázar de Madrid.

24. Díaz Padrón y Royo-Villanova, *op. cit.*, p. 227–229.

Mirar a santa Inés. El retrato «a lo divino» entre pintura y poesía

Cécile Vincent-Cassy
CY Cergy Paris Université, UMR Héritages, Cergy-Pontoise, Francia

La reflexión que encierran las siguientes páginas tiene su origen en el reciente debate sobre la atribución a Francisco de Zurbarán (1598–1664) de una *Santa Inés* (figura 1) que puede considerarse un retrato «a lo divino». Esta expresión, forjada por Emilio Orozco Díaz,[1] remite a un modo de representación que abordamos tanto en nuestra tesis doctoral como en dos artículos más recientes.[2] Los retratos «a lo divino» son unas imágenes híbridas comunes en el siglo XVII. En ellas los pintores usaban las señas de la individualización propias del retrato para representar a unas figuras o historias sagradas recogidas en los *flores sanctorum*.[3] A nuestro modo de ver, el lienzo de *Santa Inés* presenta dos características fundamentales para definir la

1. Emilio Orozco Díaz, «Lo profano y lo divino en el retrato del Manierismo y del Barroco», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, t. III, Granada, 1977, p. 155–197; Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1989.

2. Cécile Vincent-Cassy, *Les saintes vierges et martyres en Espagne au XVIIe siècle. Culte et image*, Madrid, 2011, p. 335-400; *Id.*, «Francisco de Zurbarán y el retrato sacro. Las santas vírgenes y mártires del maestro y su taller», *Tiempos Modernos. Revista electrónica de historia moderna*, vol. 8, 33 (2016), p. 236–254; *Id.*, «El retrato *a lo divino*: intención y realces de una forma híbrida», *e-Spania*, 35 (2020), [en línea] http://journals.openedition.org/e-spania/33921 (consulta: 13 marzo 2025).

3. En 2023 Adam Jasienski publicó un libro en el que interroga la hibridación de la imagen religiosa y del retrato, aunque sin abordar frontalmente los retratos «a lo divino» de santas antiguas, así nombradas en el propio siglo XVII: *Praying to portraits. Audience, identitay, and the Inquisition in the early modern Hispanic world*, Penn State University Press, 2023.



Figura 1. Francisco de Zurbarán (¿?), *Santa Inés*, 140,7 × 105,6 cm, óleo sobre lienzo, *ca*. 1635, colección particular, © Odile Delenda; Almudena Ros de Barbero, *Francisco de Zurbarán, 1598–1664*, tomo II, Madrid, 2010, p. 297.

forma de estas pinturas, y están vinculadas la una a la otra. Haremos hincapié en el hecho de que santa Inés fue una santa virgen de los primeros siglos del cristianismo perteneciente al patriarcado —o matriarcado— romano, como consta en las hagiografías, y al hecho de que este cuadro, según el modelo de representación forjado por Zurbarán, nos muestra a una mujer singularizada por la elegancia, el lujo de ornamentos y el porte aristocrático.

Odile Delenda, en el catálogo razonado de Francisco de Zurbarán que realizó con la colaboración de Almudena Ros en 2009–2010, afirmó que este cuadro, que salió a la luz en la primera exposición monográfica dedicada al pintor en 1905 en el Prado, debía atribuirse «sin la menor duda» al Maestro de San Hermenegildo.[4] Ya en 1944 Martín S. Soria la había descartado del catálogo de Zurbarán por ser «concebida de una manera demasiado elegante y artística».[5] Un grupo de investigadores del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida, dirigido por Jésica Martí y Ximo Company, refutó esta atribución en una publicación de 2023 afirmando que se trataba de una pintura de Zurbarán, fechada en torno a 1635, aunque con argumentos fundados en la «maestría» que no son del todo convincentes.[6] Nuestra opinión no puede llegar a ser tan rotunda a falta de haber

4. Odile Delenda; Almudena Ros de Barbero, *Francisco de Zurbarán, 1598–1664*, t. I–II, Madrid, 2009–2010. El tomo II se dedica a *Los conjuntos y el obrador* (2010). La ficha dedicada a *Santa Inés* se encuentra en la p. 296, en la sección dedicada al Maestro de San Hermenegildo, p. 292–297. Este catálogo está disponible en *The Wildenstein Plattner Institute* [en línea], https://wpi.art/2019/01/09/francisco-de-zurbaran/ (consulta: 18 marzo 2025).

5. Citado por Delenda, *ibidem*, p. 296.

6. Jésica Martí; Ximo Company, *Francisco de Zurbarán: Santa Inés = Francisco de Zurbarán: Saint Agnes*, Lleida, 2023. Es muy rotunda la afirmación a propósito de esta obra en *ibidem*, p. 9: «Una de sus mejores obras, afín a Velázquez (ambos eran amigos y se emularían en numerosas soluciones técnicas y ejecutivas), pero completa e indiscutiblemente

podido examinar la obra y de tener datos suficientes sobre la producción y biografía del Maestro de San Hermenegildo. Lo cierto es que las prendas son algo distintas de las que ostentan las santas de su mano. También lo es que la figura se asemeja a la santa Catalina representada en el *Martirio de san Hermenegildo* de la iglesia sevillana —que ha dado su nombre al desconocido Maestro— o a las *Santas Justa y Rufina* del *château* de Courson, igualmente de su mano.[7] Pero el cuello de los vestidos, idéntico en estas dos últimas obras, difiere del de *Santa Inés*, y si aceptamos la fecha aproximada de 1635, no creemos posible encontrar a un artista sevillano impregnado de los modelos zurbaranescos que ya tenga su obrador independiente. En definitiva, creemos que la obra comparte muchas características del modelo y de la factura del maestro y que fue al menos realizada en su taller, aunque no enteramente por él. La forma de los pliegues, que se acerca a los de la *Santa Isabel de Portugal* (o *Santa Casilda*) del Museo Nacional del Prado, y de la boca, parecida a la de la *Santa Águeda* del Musée Fabre (Montpellier), el cordero, del que Zurbarán hizo tantas versiones en representaciones individualizadas en la década de 1630, son elementos que pueden corroborar la atribución a Zurbarán. Sin embargo, importa entender por qué no se puede zanjar la cuestión examinándola como un retrato «a lo divino».

Esta obra es un encargo de una familia nobiliaria, sevillana o madrileña: Zurbarán estuvo en la Villa y Corte en 1634 invitado por Felipe IV para pintar en el Salón de Reinos del Buen Retiro, y las primeras santas aisladas que

---

salida de las manos genuinas del mejor Francisco de Zurbarán. El sentido, por ejemplo, rotundamente táctil de todas y cada una de las pinceladas que exhibe esta hermosa *Santa Inés* así lo proclama y así lo certifica», o también, p. 37: «Podemos apreciar la delicada factura de los dedos de la virgen *Santa Inés*, cuya suave piel contrasta con el esponjoso y mullido corderito que sostienen. Tanto las calidades como los volúmenes han sido creados con maestría, aportando una gran sensación de dinamismo y veracidad: por ejemplo, los pliegues del ropaje amarillo se muestran naturales, con juegos de luces y sombras más que acertados, evidenciando que se trata de una tela gruesa pero suave, mostrando una habilidad en el trato de las calidades propia del maestro de Fuente de Cantos. Además, aquí podemos regodearnos también en la veracidad buscada en la representación de la palma, en la que, hasta la hoja más pequeña, queda definida de manera individualizada».

7. El *Martirio de san Hermenegildo*, 316 × 205 cm, Sevilla, iglesia de San Hermenegildo, que le da el nombre, a falta de identificación se reproduce en Delenda, *op. cit.* p. 294. *Santa Justa y santa Rufina*, inscripción en la torre *RIS*, óleo sobre lienzo, 260 × 126 cm, Francia, *château* de Courson en *ibidem*, p. 295.

responden a este modo de representación híbrido no son anteriores a esta fecha. Así, cabe emitir la hipótesis de que los retratos «a lo divino», al menos en su origen, estuvieron vinculados a un entorno cortesano. Lo podría confirmar el hecho de que en 1905 la obra aún estuviera en las colecciones del duque de Béjar,[8] aunque el carácter privado y aristocrático que define esta obra hace que, como los demás retratos zurbaranescos de este tipo, no disponga de ninguna documentación que permita afirmar su procedencia.

La obra representa a una muchacha morena vestida con una túnica amarilla a la romana. La túnica tiene un cuello cuadrado al que se le han aplicado gruesas joyas y un collar de perlas, lo que confiere a la figura un aspecto sofisticado que confirma el tocado, igualmente engalanado con sartas de perlas y adornado con una piedra preciosa engastada en oro parecida a las del atuendo. En la parte inferior, la muchacha está envuelta en un amplio manto azul. Presenta una fisonomía parecida a la de las muchachas del maestro —*Santa Casilda* del Museo Thyssen-Bornemisza, *Santa Águeda* del Musée Fabre (Montpellier)—,[9] pero sosteniendo los atributos de santa Inés de Roma: un corderito apoyado en su brazo izquierdo y una palma apretada entre su brazo derecho y el cordero, que se presenta de perfil. Asimismo, el espacio ocupado por su brazo derecho, abultado por la ancha manga —a nuestra izquierda— y que sostiene la palma, da a entender que la postura de su cuerpo no es totalmente frontal, sino que se encuentra girado en una ligera diagonal, lo que caracteriza las demás santas de Zurbarán. Nos lo confirman la mirada hacia la derecha de la figura para fijar sus ojos en nosotros y la modelación de la luz, que deja su ojo y su brazo izquierdos en la penumbra. Se presenta por fin en un fondo uniforme de color marrón. Pero a diferencia de las pinturas de santas vírgenes y mártires antes citadas, este «retrato» es un retrato de tres cuartos, lo que descarta por completo la posibilidad de que fuera expuesto en un lugar de culto colectivo.

La figura recibe un tratamiento que solo puede compararse con la *Santa Catalina* y la *Santa Eulalia* (¿?) conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (figuras 2a y 2b).[10] Estos cuadros responden a la definición de un retra-

8. Salvador Viniegra, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*, Madrid, 1905, n.° 51, p. 30 (sin reproducción).

9. Estas obras se encuentran reproducidas en Delenda, *op. cit.*, tomo I, 2009, fichas n.° 94, p. 316–317 y n.° 109, p. 354–355.

10. *Ibidem*, fichas n.° 457, p. 481–482, y n.° 458, p. 483–484.



Figuras 2a y 2b. Francisco de Zurbarán, *Santa Catalina* y *Santa Isabel de Turingia* (¿?), óleo sobre lienzo, *ca*. 1650–1660, ambas 125 × 100,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

to «a lo divino» por mostrar a dos muchachas de rasgos claramente individualizados ostentando abundantes joyas y ricos vestidos. En el caso de *Santa Inés*, el parecido en el tratamiento podría indicar que el nombre de la mujer aquí representada con los atributos de su santa patrona era Inés. Y si, al contrario de las santas del museo de Bilbao, no aparece aureolada, sus facciones, como queda dicho, son bastante parecidas a las de muchas otras santas zurbaranescas. Esta aparente contradicción impone reincidir en la afirmación de que los retratos «a lo divino» representaban las apariencias de las figuras según una ficción de imitación. Es un tipo de composición que retoma las reglas de mirar de un retrato que solo se podían desarrollar en un contexto social y espacial concreto: como indican el formato adoptado y la mirada de la santa, al igual que en los demás retratos «a lo divino» aislados del maestro extremeño, la comitente pertenecía a la mediana o alta nobleza. Ella quería mirarse en el espejo de santa Inés porque encarnaba el ideal de perfección nobiliaria. El modelo de esta santa se proponía entre los círculos aristocráticos femeninos, como explicaremos, lo que daba lugar a unas representaciones pictóricas y literarias que transmitían, en las formas que adoptaban, su carácter nobiliario. Para santa Inés especialmente se adoptaron formas excepcionales para una clientela que reivindicaba su exquisitez y distinción ancestral de linaje.

La extraordinaria difusión del culto a santa Inés desde al menos la primera mitad del siglo IV se debió a la entusiasta alabanza de varios padres de la Iglesia (Ambrosio, Agustín, Dámaso, Jerónimo, Máximo de Turín, Gregorio el Grande y Beda el Venerable), que utilizaron la figura de Inés como modelo ejemplar de la joven virgen, de fe inquebrantable y gran fortaleza de alma, en contraste con la fragilidad de su cuerpo adolescente. Todos los testimonios proceden de una tradición oral anterior, cuyos únicos datos ciertos son el nombre griego *agne*, que significa «casta» o «pura», su corta edad, entre doce y trece años, y el martirio que sufrió en Roma en una época indeterminada, probablemente a mediados del siglo II, antes de la persecución de Diocleciano, es decir, bajo Decio (250–251) o Valeriano (258–260). En torno a este núcleo original se escribió la *passio* en versiones siríaca, griega y latina en el siglo V. Santiago de la Vorágine la utilizó para su obra *La leyenda dorada* en el siglo XIII.[11] Por fin, aunque en estas páginas no podamos entrar en el análisis de cada una de ellas, la *vita* de santa Inés está incluida en todos los *flores sanctorum* españoles: el de Alonso de Villegas, el de Pedro de Ribadeneira y el de Bartolomé Cairasco de Figueroa.[12]

La leyenda cuenta que la joven fue detenida por el prefecto romano, que amenazó con torturarla si no santificaba a la diosa Minerva. Al negarse, ordenó llevarla desnuda al burdel. Milagrosamente, su cabello creció hasta cubrirle el cuerpo y un ángel bajó del cielo para darle una estola blanca. El hijo del prefecto, Sempronio o Sinfronio, murió intentando violarla. Inés lo resucitó antes de ser condenada a la hoguera. Tras sobrevivir a las llamas de la hoguera fue finalmente decapitada. Los últimos párrafos de su *passio* gozaron de gran éxito en la Europa latina de la Edad Media. Cuentan que Emerenciana, hermana de leche de Inés, fue martirizada al día siguiente de su entierro. Cuando acudió a honrar su cuerpo unos paganos la mataron a pe-

11. Su fiesta se celebra el 21 de enero. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*; traducción del latín de fray José Manuel Macías, Madrid, 1982.

12. Alonso de Villegas, *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Católica, conforme al Breuiario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio* Tridentino, Toledo, Viuda de Juan Rodríguez, 1591 (1ª ed. 1577), f. 95v.–97v.; Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1604 (1ª ed. 1599), p. 167–173; Bartolomé Cayrasco de Figueroa, *Templo militante [...] primera y segunda parte*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1613 (1ª ed. 1603), p. 92–98.

dradas antes de morir en un terremoto. Santa Inés también se apareció a sus padres entre una multitud de vírgenes vestidas de oro y acompañadas de un cordero. Este milagro se utilizó en la iconografía de la santa. Se retomó y amplió la intervención, históricamente comprobada, de la hija de Constantino el Grande, Constantina, quien hizo construir en Roma, entre 338 y 350, la basílica de Santa Inés Extramuros. Constantina se convirtió en Constanza en la leyenda en la que se la presenta como virgen y mártir.

En las décadas finales del siglo xvi, después del Concilio de Trento, las santas vírgenes y mártires volvieron a gozar de un éxito hoy poco conocido. Estas figuras seducían porque no eran portadoras de ideas nuevas, sino que encarnaban la tradición. Renacía entonces el culto a los mártires y se redescubrían sus reliquias en las catacumbas romanas, así como el concepto de martirio articulado por Roma en torno a los santos mártires romanos. El oratoriano Cesare Baronio trabajaba en la elaboración de un martirologio único que unificara los criterios de santidad según la idea del martirio, el *Martirologio romano*. Publicado por primera vez en 1583 con un ensayo histórico del autor y copiosas notas, hacía del modelo de los mártires un absoluto en la búsqueda de la santidad.[13] Con este libro, así como con sus *Annales ecclesiastici* de 1601, Baronio desarrollaba la idea contraria de una continuidad ininterrumpida de la historia santa, atestiguada por los martirios y milagros de los cristianos.[14]

En los mismos años, el oratoriano romano Antonio Gallonio redactó el *Trattato de gli instrumenti di martirio* (*Tratado de los instrumentos de martirio*), en el que detallaba todas las herramientas y procedimientos utilizados por los romanos para martirizar a los primeros cristianos. Es un tratado asaz conocido. No lo es el que fue a la vez un homólogo y su prolongación: la *Historia delle sante vergini romane*, publicada el mismo año 1591. Esta obra está dedicada a las heroínas de la Iglesia primitiva, que demostraron su constancia en el sufrimiento hasta la muerte y soportaron el sacrificio de sus cuerpos para preservar su virginidad. Es una ilustración de los suplicios

13. Cesare Baronio, *Martyrologium romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum*, Romae, ex typ. D. Basae, 1583. La primera edición corregida data de 1586.

14. Los *Annales ecclesiastici* (1588–1607) son el compendio en doce volúmenes de la historia de la Iglesia desde el punto de vista católico. Existen muchas impresiones. Las primeras en Roma, ex typ. Congregationis Oratorii.

que los instrumentos del martirio expuestos en el primer tratado de Gallonio impusieron a los cristianos de la Iglesia primitiva a través de la repetición. Los grabados ilustrativos refuerzan este efecto al presentar grabados del momento del martirio en un marco ornamentado al principio de cada una de las *vitae* (figura 3).

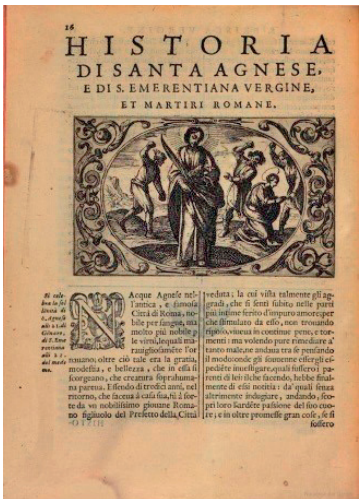

HISTORIA
DI SANTA AGNESE,
E DI S. EMERENTIANA VERGINE,
ET MARTIRI ROMANE.

Figura 3. Antonio Gallonio, *Historia delle sante vergini romane*, Roma, Ascanio y Girolamo Donangeli, 1591, Bilbioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 26 con grabado anónimo de santa Inés y santa Emerenciana.

La *Historia delle sante vergini romane* tiene dos versiones impresas por los mismos editores, Ascanio y Girolamo Donangeli, y con la misma paginación, en 1591. Se diferencian los grabados entre una y otra.[15] En la que se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, el grabado que ilustra la *vita* de santa Inés muestra a la derecha a su hermana de leche, santa Emerenciana, que, según la leyenda, fue lapidada en su tumba. Está arrodillada de perfil y dos verdugos se disponen a lapidarla. En el centro, de cuerpo entero, santa Inés baja la mirada, con un cordero bajo el brazo, delante de un arco de piedra. En la otra impresión del libro, santa Emerenciana está igualmente arrodillada entre dos verdugos, pero de frente, con el pecho desnudo y un ademán que muestra su agitación, mientras que santa Inés, cerca del borde derecho, de cuerpo entero, dirige la mirada hacia el exterior, delante de un arco de piedra. Esta estampa se reutiliza para las historias de santa Anastasia y santa Bibiana, aunque no sufrieron el mismo martirio. El reciclaje de grabados dentro del libro subraya aún más la comunidad de sacrificio. Pero estas imágenes tampoco se utilizan al azar. Las dos últimas santas mencionadas, al igual que santa Inés, también fue-

15. Antonio Gallonio, *Historia delle sante vergini romane*, Roma, Ascanio y Girolamo Donangeli, 1591. Consúltese la versión digital en *MünchenerDigitalisierungsZentrum* (MDZ) [en línea], https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11228194?page=28,29 (consulta: 18 marzo 2025), o la que se conserva en la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, consultable en *Internet Archive* [en línea], https://archive.org/details/bub_gb_5LRBMYijREC/page/n21/mode/2up (consulta: 18 marzo 2025).

ron martirizadas con sus hermanas. En definitiva, en las dos versiones del impreso los grabados presentan una variedad relativamente fiel a la multiplicidad de formas descritas en el *Tratado de los instrumentos del martirio*: una santa yace en una pira, otra es flagelada, otra está arrodillada y espera con la cabeza inclinada a que su verdugo la decapite, otra aparece de pie en el centro del grabado, a una le cortan el pelo, las demás son presentadas al emperador. La escena más representada es, sin duda, la de la decapitación.

¿Por qué elegir a santas y no a santos? La historiografía ha descuidado la realidad del afán por las santas que mostraron los constructores de Roma en los primeros siglos del cristianismo, así como los que escribieron su historia en las últimas décadas del siglo XVI después del Concilio de Trento.[16] Al recopilar las vidas de ochenta y ocho vírgenes y mártires romanos y veintiocho matronas, Gallonio demostró el valor de su modelo de virtud y la necesidad de leer las vidas de estas santas para purificar su alma y conducirla al cielo. Ofrece el libro, en la dedicatoria, «alla Illustrissima et eccellentissima Signora Olimpia Orsina Cesis Duchessa di Acquasparta», esto es, a una representante de la aristocracia romana,[17] a quien ofrece mirarse en el modelo de esta categoría de santas cuyos suplicios eran «variaciones» de la idea de superioridad de la cristiandad romana, presentada como de linaje ancestral.

El *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, publicado en 1599, forma parte del movimiento de reactivación del modelo martirial en Roma. El jesuita introduce su *Flos sanctorum* dedicado a la reina Margarita de Austria con un discurso titulado «De los tormentos de los mártires».[18] El 41 % de las vírgenes y mártires de esta colección son heroínas cristianas que han derramado su sangre en suelo romano —santa Prisca, santa Inés, santa Emerenciana, santa Pudenciana, santa Rufina, santa Segunda, santa Práxedes, santa Susana, santa Sabina, santa Cecilia, santa Felicidad, santa Bibiana y santa Anastasia—, doce santas sobre veintinueve. De este modo, podemos decir que Pedro de Ribadeneira, como miembro español de la muy romana Com-

16. Antonio Gallonio, *op.cit.*, Roma, Ascanio e Girolamo Donangeli, 1591, s. p.

17. Simon Ditchfield, «Leggere e vedere Roma come icona culturale (1500–1800 circa)», en Luigi Fioranti; Adriano Prosperi (dirs.), *Storia d'Italia. Annali 16: Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyla*, Turín, 2000, p. 33–56.

18. Ribadeneyra, *op. cit.*, nota 11. El discurso «De los tormentos de los mártires» no está paginado.

pañía de Jesús, desempeñó el papel de intermediario entre Roma y España. Naturalmente, el jesuita también incluyó a santas universales reconocidas por la Iglesia católica romana, como santa Lucía y santa Bárbara. En cuanto a las vírgenes y mártires españolas, las abordó en un segundo volumen, publicado por primera vez en 1603. Sin embargo, son menos numerosas que en la colección de Alonso de Villegas.[19] En definitiva, la empresa hagiográfica postridentina en la que participó el jesuita hacía de la romanidad un criterio de perfección asociado a la nobleza del patriciado o, mejor dicho, del matriciado.

El concepto de distinción es el que preside la representación de santa Inés en el retrato «a lo divino» que comentamos. Santa Inés es la más universal de las santas vírgenes y mártires, ya que su culto se difundió por todo el orbe católico. Al universalizarse, su representación generalmente perdió su relación con el lugar de su martirio, Roma. Pero se constata que los *flos sanctorum* españoles insisten en su romanidad y que igualmente se representa en los círculos femeninos aristocráticos en España a finales del siglo XVI o principios del XVII. Prueba de ello es la capilla de santa Inés situada en el claustro alto del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (figura 4). Se representa a la santa en su «contexto», es decir, rodeada de santa Constanza, que aparece a la izquierda de Inés, y de santa Emerenciana, de la que la leyenda cuenta que pertenecía al patriciado romano, en la tabla de la derecha. En el tríptico las tres santas resultan unidas por la uniformidad del paisaje que se despliega detrás de sus efigies, sobre la totalidad del tríptico. De este modo, encarnan una única entidad cultual dividida en tres figuras. Es más, las santas aparecen ataviadas



Figura 4. *Santa Inés*, capilla de Santa Inés, principios del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 137 × 153 cm, Madrid, convento de las Descalzas Reales, claustro alto, reproducido de Cécile Vincent-Cassy, *Les saintes vierges et martyres en Espagne au XVIIe siècle. Image et culte*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 66.

19. *Ibidem*.

con finas galas y vestidos bordados de perlas. Santa Inés lleva una túnica de brocado y un corselete bordado, y se presenta como lo hubieran hecho unas nobles romanas en la imaginación del siglo XVII. Pero aun sin la representación imaginada de Roma detrás suyo, estas galas también se resaltan, como signos de su superioridad, en los círculos más nobles de la sociedad española.

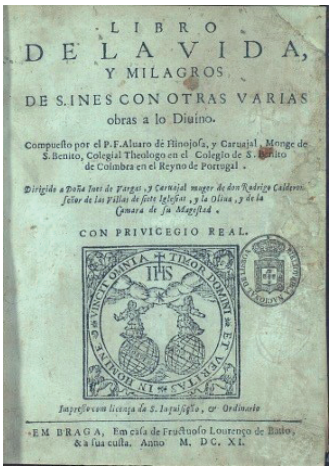

LIBRO
DE LA VIDA,
Y MILAGROS
DE S. INES CON OTRAS VARIAS
obras a lo Diuino.
Compuesto por el P. F. Aluaro de Hinojosa, y Carujal, Monge de S. Benito, Colegial Theologo en el Colegio de S. Benito de Coimbra en el Reyno de Portugal.
Dirigido a Doña Ines de Vargas, y Carujal muger de don Rodrigo Calderon, señor de las Villas de siete Iglesias, y la Oliua, y de la Camara de su Magestad.
CON PRIVILEGIO REAL.
IHS
Impresso con licencia de S. Inquisicion, & Ordinario
EM BRAGA, Em casa de Fructuoso Lourenço de Basto, & a sua custa. Anno M. DC. XI.

Figura 5. Portada de Álvaro de Hinojosa y Carvajal, *Libro de la vida y milagros de santa Inés*, Braga, Lourenço de Basto, 1611.

Para comprender el auge de la imagen de santa Inés en los círculos femeninos de la nobleza y llegar a explicar la pintura realizada en torno a 1635 en Sevilla o en Madrid, es necesario salirnos de los confines del convento y reconstituir la presencia de santa Inés en la literatura devocional —a falta de hacerlo en las colecciones pictóricas privadas de los aristócratas de la época, hoy dispersas. Entre las escasas hagiografías individuales dedicadas a una santa virgen y mártir —dejando de lado las comedias—, la primera y más importante fue la que se dedicó a santa Inés. Se publicó en 1611 con el título *Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras obras a lo divino*, es decir, precisando que era una obra «a lo divino» (figura 5) y que recurría a formas de poesía que no eran exclusivas del ámbito religioso, como pudieran ser los villancicos en la misma época.

Escrita en español por el benedictino portugués Álvaro de Hinojosa y Carvajal, esta hagiografía es un canto en octavas reales dividido en diez partes. Está dedicada a una mujer noble de estado laico, concretamente una noble de la corte: doña Inés de Vargas y Carvajal, o de Vargas y Trejo, II condesa de la Oliva de Plasencia, esposa de Rodrigo Calderón y Aranda, consejero de Felipe III.[20] El autor es un primo de la destinataria, lo que da a este impreso el carácter de ser una apología genealógica, subrayada en el prólogo. Afirma que la pureza y nobleza de su sangre queda encerrada en el «tesoro familiar» por el que doña Inés de Vargas y Carvajal vela en su alma.

20. Santiago Martínez Hernández, *Rodrigo Calderón, la sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, 2009, p. 81–82, sobre la ascendencia de doña Inés de Carvajal.

Este poema moralizante propone a su prestigiosa destinataria seguir el ejemplo de su santa patrona. Para ello, sigue una estructura poética definida por Bruce Wardropper como la de la «poesía devocional»[21] pero dividida en tres secciones. Tras dirigirse a la destinataria y luego al lector —a quien invita a lamer el libro como la leona lame al cachorro recién nacido para ayudar a que la forma bruta que ha concebido tome cuerpo—, se abre con un *romance* «A Santa Inés y mártir, cuya vida escrive en el principio deste libro».[22]

Hinojosa y Carvajal sitúa la *vida y milagros de santa Inés* bajo el signo del martirio, de la sangre derramada, exaltada como paradigma de la belleza femenina, lo que nos puede parecer sorprendente. El primero de sus cantos proclama la devota sencillez de su lenguaje poético al servicio de la verdad religiosa, alejado de las pretensiones de estilo.[23] La leyenda de la santa se relata a continuación, en el *Canto II*, destacando el escenario de su *vida*: «En el antiguo Roma».[24] Dos elementos destacan en las primeras estrofas de este canto: la apología de Roma, lugar del martirio por excelencia y del traslado del cielo a la tierra, y los calificativos unidos a la figura de Inés, «pura, noble, hermosa y tan prudente».[25]

El modelo de santidad propuesto por el autor se caracteriza por dos aspectos que no dejan lugar a dudas sobre el contexto devocional en el que fue escrito el poema. La esposa de Rodrigo Calderón está invitada a preservar la dignidad de su estado a través de su moralidad, honestidad, fidelidad y pru-

21. Véase Bruce W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4 (1985), p. 195–210, esp. p. 199. El autor establece siete tipos de poesía religiosa en el Siglo de Oro, desde la poesía «catequizadora» hasta la poesía mística, pasando por la poesía «ocasional» y la poesía «devocional». La poesía devocional se dirige a un objeto de devoción elegido por el poeta, como un miembro de la Sagrada Familia o un santo, para obtener su mediación. En este caso, el lector es un observador que participa indirectamente, no directamente, en el acto de devoción. Esta definición se adapta perfectamente a la forma adoptada por el autor del poema dedicado a santa Inés aquí analizado.

22. Álvaro de Hinojosa y Carvajal, *Libro de la vida y milagros de santa Inés*, [s. p.].

23. *Ibidem*, *Canto I*, p. 1.

24. *Ibidem*, *Canto II*, p. 16: «La que sus calles, puertas, y caminos / matizó con la sangre preciosa / de varones famosos, y divinos, / y oy de sus reliquias santas gosa / que aunque allá en essos Reynos cristalinos / estén sus almas con sus cuerpos, osa / a compararse al cielo acá en el suelo / por tener tales prendas de consuelo».

25. *Ibidem*, *Canto II*, p. 16.

dencia, pero sobre todo a través de su desprecio por las posesiones terrenales. Sin embargo, pretende ante todo exaltar la nobleza y el carácter romano de la santa. En el camino de perfección para mantener la pureza de su sangre y su rango, el martirio se une al concepto de nobleza. Este ejemplo muestra que, a principios del siglo xvii, este concepto — propuesto a la nobleza femenina laica— era una virtud inseparable de la virginidad —aunque pueda parecer paradójico que esta última se proponga a una mujer casada. En última instancia, la sangre de las mártires había preservado la pureza de sus linajes.

También era un atributo de hermosura femenina. Tras pasear por un jardín y evocar su belleza y el perfume que exhalan sus flores, el autor la compara con este jardín, cuyas flores son sus virtudes. Como metáfora, el martirio se convierte en el clavel que, por ser el que mejor encarna la belleza que Inés ofrece a la pluma del poeta, es escogido entre todas las demás flores:

> Alabo vuestro martyrio,
> quando las mas cosas callo,
> que es el clavel, que más huele,
> y más alegra el cristiano.
> Por esta flor tan hermosa
> el que os fuere aficionado,
> verá vuestra hermosura,
> y vuestro valor tan raro.[26]

Santa Inés ofrece, pues, un modelo apropiado para el proyecto aristocrático que sustenta esta hagiografía, como lo hace en todas las representaciones iconográficas que subrayan su alto rango en la primera mitad de siglo xvii. Ascendió a la cima de la jerarquía de las santas vírgenes y mártires porque combinaba a la perfección la pertenencia a una aristocracia social con la nobleza del alma, características de las mártires romanas. En el contexto español de defensa del estatus de pureza de sangre, el sacrificio de estas jóvenes nobles era una forma de asimilar la «limpieza de sangre» con la idea de perfección cristiana. Santa Inés se erigía así en modelo de mujer noble casada. En la obra de Álvaro de Hinojosa, el autor anima a Inés de Carva-

26. *Ibidem*, p. 24.

jal tanto a ser una perfecta esposa cristiana para llegar a ser santa, como a vivir santamente para alcanzar la perfección de la esposa cristiana.

Desde el *Canto I* deja clara la intención «ejemplarizante» de su poema, que consiste en conseguir que el original —santa Inés— y su copia —Inés de Vargas y cualquier otra receptora del mismo rango— acaben siendo una misma. Pero, en realidad, la confusión comienza al principio del poema. Para mantener la exactitud de los hechos y facilitar el discurso poético, Hinojosa y Carvajal invoca la ayuda de santa Inés, a quien pide que interceda ante su divino esposo. En este momento la llama «Inés»[27] y «Señora mía»,[28] como si se dirigiera a una dama de la aristocracia y no a una santa.

Estos ejemplos demuestran hasta qué punto penetró en España el modelo de las santas vírgenes y mártires no solo en los conventos, sino también en la espiritualidad de las mujeres casadas, a las que, como en el poema de Álvaro de Hinojosa y Carvajal, se animaba a imitar perfectamente sus ejemplos para convertirse ellas mismas en santa Inés. Se respondía así a la extensión de la idea de virginidad, pero también a su asociación con un valor de martirio, de sacrificio femenino, que no era exclusivo de los conventos.

Es más, la belleza, confundida con la bizarría,[29] traducida en galas y adornos en los retratos de Zurbarán, se equiparó con el martirio. La identidad entre belleza espiritual y hermosura física se tradujo en la *Santa Inés* que podríamos devolver a Zurbarán, hibridando los géneros como se hibridaba la vida laica con la vida conventual, o al igual que en la poesía culta. Una joven sin aureola revestida de unas prendas a la romana, enjoyada, sustenta elegantemente los atributos de santa Inés fijando su mirada sobre nosotros. Así indica que es una viva encarnación del espejo en el que ella se mira, y nosotros la miramos.

27. *Ibidem*, *Canto I*, estrofa 37, p. 13.

28. *Ibidem*, *Canto I*, estrofa 39, p. 14.

29. *Diccionario de la lengua castellana*, llamado *Diccionario* de *Autoridades (1726–1739)*, tomo I (1726). Definición de «Bizarría: «Tambien significa lucimiento, esplendór en el porte, adorno y gala, assi en lo que mira à la persóna, como de la família y casa de uno. Lat. *Ornatus*. *Splendor*. *Pompa, ae*». Disponible el ejemplar digital en *Real Academia Española* [en línea], https://apps2.rae.es/DA.html (consulta: 13 marzo 2025).

De nuevo el cuadro dentro del cuadro: *Cristo en casa de Marta y María* de Velázquez y la escena de cocina de Peeter van der Borcht[1]

Benito Navarrete Prieto
Universidad Complutense de Madrid
Kunsthistorisches Institut, Florencia

Cuando Velázquez afronta su *Cristo en casa de Marta y María* y la *Escena de cocina con la cena de Emaús* probablemente era muy consciente del rechazo que existía de la opulencia y fastuosidad de las pinturas nórdicas con escenas de cocina. Las tenía a su acceso probablemente en colecciones sevillanas, no solo en los techos de la galería del prelado del palacio arzobispal,[2] sino también en la colección del duque de Alcalá.[3] Por otro lado, el gran bodegón con la escena del *Rico Epulón y pobre Lázaro* de Alonso Vázquez (figura 1), que sigue la senda de este tipo de obras y que se había pintado entre 1595–1598, fue citado con gran elogio por su maestro Francisco Pacheco en el *Arte de la pintura*[4] como ejercicio de virtuosismo en las pinturas de frutas.

1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Canon Hispánico: Identidades, circulaciones y apropiaciones en la Edad Moderna* PID2024-158217NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033.

2. Alfonso E. Pérez Sánchez; Benito Navarrete Prieto, *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp., Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2005, p. 164–167, cat. 18–19.

3. Jonathan Brown; Richard Kagan, «The Duke of Alcalá: his collection and its evolution», *The Art Bulletin*, 69 (1987), p. 231–255.

4. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* [1649], Bonaventura Bassegoda (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 511–512, n. 8, fig. 36. La obra ha sido documentada en la colección del canónigo Pablo Recio y Tello (1765–1815) por Bassegoda; véase Bonaventura Bassegoda i Hugas, «La colección del canónigo Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765–Madrid 1815)», *Locus Amoenus*, 8 (2005–2006), p. 249, n.° 165, n. 24. La pintura ha sido identificada por Peter Cherry en una colección madrileña. Cfr. Peter Cherry, «Introduction. In the presence of things two centuries of still-life painting», en *In the Presence of*



Figura 1. Alonso Vázquez, *Rico Epulón y pobre Lázaro*, 1603, col. Privada © Album / Oronoz.

Pacheco valoraba su dificultad en la imitación, la destreza y propiedad al pintarlas, y consideraba que Vázquez se diferenciaba de los demás pintores porque «hizo lo que no hacen otros pintores de frutas, que dio a las figuras igual valentía que a las demás cosas». Este juicio de Pacheco es de gran relevancia por otorgar el mismo estatus a la pintura de figuras que a la de frutas, es decir, a los elementos animados y a los inanimados, subrayando la importancia de la pintura por el natural. Esta valentía sería la que seguiría su yerno en sus bodegones, que en realidad parten de escenas religiosas y como tales habrían de ser entendidos en su verdadero y originario significado. Pintar con valentía y hacer que las cosas parezcan reales es el objetivo de la pintura, centrando el objetivo en el asunto principal. Esa crítica a lo superfluo, accesorio y opulento que representaba la pintura flamenca está también presente en los *Diálogos* de Vicente Carducho cuando critica una pintura religiosa de la misma temática que uno de los primeros bodegones de Velázquez:

> También es justo se repare en otras pinturas de devoción, pintadas con tanta profanidad, y desacato, que apenas se conoce: y vi los días pasados pintada aquella

Things. Four Centuries of European Still-Life Painting. Part One: 17th-18th Centuries, cat. exp., Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2010–2011, p. 15–16.

> santa visita de Cristo a las hermanas de Lázaro, la devota Madalena, y la solicita Marta, cercados todos con tanta prevención de comida, de carnero, capones, pavos, fruta, platos, y otros instrumentos de cocina, que más parecía hostería de la gula, que hospicio de santidad, y de cuidadosa fineza, y me espanto de la poca cordura del pintor, que tal obra saca de su idea y manos.[5]

Lógicamente, Velázquez no tuvo acceso a este texto, que fue publicado en Madrid en 1633, pero es evidente que la forma de abordar sus bodegones implica un claro posicionamiento hacia la valentía en el natural, pero sobre todo para potenciar el carácter sagrado y austero de la composición, algo sobre lo que creo que todavía se puede avanzar para su correcto entendimiento en clave moralizante.[6] Que estas obras eran vistas como escenas religiosas, aunque se manifestaran como un bodegón, lo podemos entender mejor a partir de las fuentes que fueron empleadas y de las que partió el sevillano, y sobre las que tanto se ha especulado desde las pioneras contribuciones de August L. Mayer y Carl Justi. Efectivamente, el primer historiador[7] fue quien reparó en la estampa de Jacob Matham sobre una composición de Pieter Aertsen de la *Cena de Emaús* al fondo de una gran escena de cocina como fuente para la pintura de Velázquez *Cristo en casa de Marta y María,* y también Justi subrayó la interdependencia entre las obras del sevillano y las escenas de cocina popularizadas por Aertsen. A este proceso también se unió lo que Velázquez aprendió en el obrador de Francisco Pa-

5. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1634), Francisco Calvo Serraller (ed.), Madrid, Turner, 1979, p. 350–351.

6. Sobre este particular, véase el interesante y escasamente citado trabajo de Barry Wind, *Velazquez's Bodegones. A Study in Seventeenth-Century Spanish Genre Painting*, Boston, UPA, 1987; Jonathan Brown, *Velázquez, Painter and Courtier*, New Haven, Yale University Press, 1986 p. 17; David Davies, «Velázquez's Bodegones», en *Velázquez in Seville*, cat. exp., Edimburgo, National Galleries of Scotland, 1996, p. 51–66; Bonaventura Bassegoda, «Pacheco y Velázquez», en *Velázquez y Sevilla. Estudios y catálogo*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, p. 125–139 y, sobre todo, Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 107–143, y Marta Cacho Casal, «The old woman in Velázquez's kitchen scene with Christ's visit to Martha and Mary», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 63 (2000), p. 295–302.

7. August L. Mayer, «Velazquez und die niederländischen Küchenstücke», *Kunstchronik und Kunstmark*, 30 (1918/19), p. 236–237.

checo, toda vez que en 1616, cuando el artista se estaba formando, su maestro pintó *San Sebastián atendido por santa Irene* para la iglesia del hospital de San Sebastián de Alcalá de Guadaira, que desgraciadamente se destruyó en 1936.[8] El desarrollo de la estrategia del cuadro dentro del cuadro representando el martirio del santo detrás de una ventana que se abre el fondo, al integrar dos tiempos diferentes en la obra, recuperaba esas mismas formulas compositivas que se veían en los bodegones flamencos a los que Velázquez, con su innato talento y destrezas, supo también sacar partido. La gran diferencia es que, mientras que Pacheco integra dos momentos diferentes de la vida del santo, Velázquez, que quiere mostrarse realmente como un pintor de historia, intenta establecer un claro vínculo entre los dos momentos creando una narrativa continua y concatenada, no dos tiempos diferentes.[9] En la capacidad del artista para establecer un nexo entre las diferentes partes del cuadro creando dos acciones relacionadas es realmente donde reside la innovación del pintor, que para ello tenía evidentemente que contar con la complicidad del espectador, verdadero muñidor de esta estrategia literaria cuando juega con el proceso de su mirada a lo largo del lienzo. Coincido con Tanya Tiffany, que ha sabido ir más allá en la interpretación del verdadero lugar que ocupaban estas obras en la Sevilla del siglo XVII, en que lo que el sevillano intenta es crear imágenes mentales que ayuden a los espectadores a interpretar las escenas. Es cierto que ese mecanismo se fundamenta en las técnicas mnemotécnicas de la composición de lugar ignaciana y en el éxito que cobraron las *Adnotationes et meditationes in Evangelia* del padre Jerome Nadal, tan apreciadas por Pacheco como modelo y cuyo uso ha sido también evidenciado en la citada pintura de san Sebastián.[10] En estas estampas se incluyen diferentes mo-

8. Benito Navarrete Prieto, «El dibujo como fundamento del pensamiento de Francisco Pacheco: Procesos y principios», en María del Valme Muñoz Rubio; Ignacio Cano Rivero (coord.), *Pacheco teórico, artista, maestro (1564–1644)*, cat. exp., Sevilla, 2016, p. 69–83.

9. Wind, *op. cit.*, p. 65. Sobre las capacidades narrativas de Velázquez como pintor de historia véase Javier Portús, «Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa», en Javier Portús Pérez (ed.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 14–71, y recientemente Javier Portús, «Velázquez, el "arte nuevo" y los límites de los géneros», en *Velázquez: el arte nuevo*, Barcelona, 2021, p. 11–36.

10. John F. Moffit, «Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New light on the Flemish sources of the Spanish Picture-within-the-Picture», *Art Bulletin*, vol. 72, 4 (1990), p. 631–638.

mentos de la historia o escenas relacionadas con la principal; sin embargo, Nadal, a través de las estampas de los hermanos Wierix, no intenta introducir al observador para hacerle partícipe de una única narrativa, sino que pretende transportarle a diferentes escenarios con el objetivo de imbuirle en la oración a través de imágenes mentales.[11] Es evidente que la práctica se basa en el recurso de la memoria, y para ello utiliza el cuadro dentro del cuadro como principal técnica persuasiva para representar varios momentos en alguno de los episodios evangélicos representados.[12] Este recurso es el que fundamenta las escenas de cocina de Pieter Aertsen con asuntos evangélicos al fondo, y especialmente los dos episodios que mayormente se trataban, tanto el de la *Cena de Emaús* como el de *Cristo en casa de Marta y María* (figura 2).

Se explica porque ambos episodios eran revelaciones de Cristo a sus discípulos por un lado y a las santas mujeres María Magdalena y Marta por otro, al haber sido invitado Cristo a casa de la segunda y ser además ambas historias la excusa perfecta para representar escenas de interiores domésticos. No se ha reparado hasta ahora en que Alonso Vázquez y Velázquez acudieron al mismo grabador para tomar algunas ideas de sendas estampas de Peeter van der Borcht I (*ca*. 1535–1608) que emparejan *Cristo en casa de Marta y María* (Lucas, 10: 38–42) (figura 3) con otra escena de *Cristo y Zaqueo* (Lucas, 19: 1–10) (figura 4). Ambas historias tienen en común que subrayan la hospitalidad y son pretexto para desarrollar escenas en interiores domésticos con una leyenda inferior en la que se citan los versículos del evangelio de san Lucas. Van der Bortch fue un grabador, dibujante, pintor y vendedor de pinturas que desarrolló su actividad en Malinas y Amberes.[13] Estas dos escenas, que muestran en la indumentaria de los personajes la

11. Véase el interesante análisis sobre las *Evangelicae Historiae Imagenes* y la poética del lugar en la narrativa de Mia M. Muchizuki, *Jesuit Art*, Leiden-Boston, Brill, 2021, p. 78–99.

12. Tanya J. Tiffany, «El Cristo en casa de Marta y María de Velázquez: una nueva lectura», en Alfredo J. Morales (coord.), *Symposium Internacional Velázquez: Actas: Sevilla, 8–11 de noviembre de 1999*, [Sevilla], 2004, p. 95–106, y Tanya J. Tiffany, «Visualizing Devotion in Early Modern Seville: Velázquez's Christ in the House of Martha and Mary», *Sixteenth Century Journal*, vol. 36, 2 (2005), p. 433–453.

13. *The New Hollstein*, *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Peeter Van der Borcht*, Rotterdam, 2004, p. 40–43, núm. 78–79. Agradezco a Ángel Muñiz Muñoz que me llamara la atención sobre esta estampa.



Figura 2. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, 1618. Londres, National Gallery.



Figura 3. Peeter van der Bortch I, *Cristo en casa de Marta y María*, 1575–1580, grabado calcográfico. Amsterdam Rijksmuseum, RP-P-1891-A-16313.



Figura 4. Peeter van der Bortch I, *Cristo y Zaqueo,* 1575–1580, New Hollstein Dutch 79/1.

moda holandesa en torno a 1575–1580, nos puede servir para situar cronológicamente los grabados.[14]

Alonso Vázquez construye su obra en una escenografía en dos planos que muestra en primer término al pobre Lázaro, sentado y desnudo, mientras unos perros se acercan a lamer sus llagas, tal como lo describe el relato evangélico (Lucas 16, 19–31). A la izquierda y ocupando la parte central del cuadro, se despliega una enorme mesa repleta de platos con frutas, dulces y demás viandas haciendo gala de un soberbio bodegón, y delante de la mesa, en lo que es el primer plano para el espectador, una sirvienta de medio cuerpo con una bandeja repleta de frutas rodeada de jarrones y un enorme plato de peltre con otro bodegón con racimos de uvas de una calidad deslumbrante. El rico Epulón se encuentra detrás de la mesa vestido con ropas de púrpura y lino junto a dos criados, uno de ellos dirigiéndose al pobre Láza-

14. *Search Rijksmuseum* [en línea], Christus in het huis van Martha en Maria, Pieter van der Borcht (I), 1555 – 1608 – Search – Rijksmuseum (consulta: 23 enero 2025).

ro. La figura que ha sido tomada por Vázquez del grabado de *Cristo y Zaqueo* (figura 4) y (figura 5) es la del sirviente que se encuentra a la derecha en sombra y de espaldas bajando una escalera y llevando una bandeja, y que viste el característico jubón con las mangas abiertas flotando al viento que se localiza igualmente en la estampa. Si bien en este caso el asunto del grabado difiere del de la pintura, es evidente que la estampa era conocida en Sevilla y el artista tuvo acceso a ella, como lo demuestra el uso del sirviente de espaldas.

Sin embargo, Velázquez hizo un uso mucho más interesante del grabado compañero al representar en este caso la misma escena de *Cristo en casa de Marta y María*, pero adaptando y centrando completamente la atención en los asuntos esenciales para acentuar el mensaje en la valentía de las figuras y el naturalismo de los objetos sobre la mesa traídos a primer plano. El grabado proporciona las dos escenas separadas. En primer término, un interior



Figura 5. Alonso Vázquez, detalle del sirviente bajando las escaleras con la bandeja, del *Rico Epulón y pobre Lázaro*, 1603, col. Privada © Album / Oronoz.

doméstico con una cocina en el que tres mujeres se afanan cada una en sus labores: una arregla el pescado sobre una mesa, la otra lo desescama y la tercera atiende a un perol que está en el fuego de la chimenea. Al fondo, en otra estancia y tras una puerta abierta, se advierte la verdadera historia con Cristo sentado junto a Marta, de pie y gesticulante, que le está hablando, mientras que María está sentada concentrada en la oración (figura 6) y (figura 7).

La primera diferencia fundamental está en cómo entiende Velázquez la narrativa de la obra y cómo la representa Van der Borcht. Lo que en el grabador holandés es un bullir de acciones y personajes, en el pintor sevillano se ha convertido en algo silencioso, meditativo y reflexivo. Velázquez ha visto la estampa y ha trabajado sobre la idea, pero el resultado final es una concretización que subraya la presencia de dos mujeres de medio cuerpo en primer plano, una más joven que está majando en un mortero, probable-



Figura 6. Diego Velázquez, detalle de la ventana con la escena de *Cristo en casa de Marta y María*, 1618. Londres, National Gallery.



Figura 7. Peeter van der Bortch I, detalle de la escena de *Cristo en casa de Marta y María*, 1575–1580, grabado calcográfico, © Amsterdam Rijksmuseum RP-P-1891-A-16313.

mente una sirvienta, y otra más anciana y con velo que señala hacia la ventana que se abre en el extremo derecho del lienzo y a la izquierda de las figuras. En esta abertura, del mismo modo que en el grabado, se desarrolla la escena sagrada con Cristo sentado y ante él María absorta en sus palabras. Se ha especulado mucho sobre si se trata de una ventana, un espejo o un cuadro colgado en la pared. Creo que la estampa de Borcht deja bastante claro que es una estancia anexa y relacionada con la escena principal. Lo que es en el grabado otra habitación a la que se accede tras la puerta abierta, en la pintura de Velázquez es claramente una ventana que descubre esa otra estancia. Me interesa especialmente advertir cómo el sevillano ha construido el alfeizar y alzado del vano de la ventana. Claramente lo ha construido teniendo muy presentes las aberturas o ventanas prospectivas de Juan Sánchez Cotán,[15] que desarrollan el concepto de la ventana albertiana. Usando

15. Véase Cherry, *Arte y naturaleza*, *op. cit.*, y Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Metapainting*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 46–47, y recientemente Benito Navarrete Prieto, «Mimesis y simulacro: la artificiosa representación de la realidad en el Barroco», en Mar Borobia; Guillermo Solana (comp.), *Hiperreal. El*

los mismos recursos que Cotán, ha iluminado cada estancia de una forma diferenciada, aspecto que fue clave para que Peter Cherry pudiera demostrar que la composición de los bodegones de Cotán se hace de forma artificiosa, uniendo diferentes partes y variados objetos que han sido injertados y pintados con una dirección lumínica diferenciada. La luz que entra por la derecha en la estancia donde están Marta y María, lo hace de forma contraria en las figuras de primer plano con las dos mujeres que están iluminadas desde la izquierda. Este recurso y el juego gestual que hay entre los dos grupos de figuras, las de la cocina de primer término y las de detrás de la ventana, también han sido subrayados para ver un juego de contrarios en los gestos. Este recurso óptico que cuenta con el espectador como principal cómplice a la hora de descifrar el acertijo está basado en el cuadro dentro del cuadro y la intertextualidad como gran juego metapictórico.[16] Este procedimiento lo desarrollará igualmente en *La Venus del espejo*, *Las hilanderas* y *Las meninas* como magistrales consecuencias de estas experimentaciones ópticas.[17] Todo parte del sistema de representación holandés y de la construcción artificiosa, que incluso le llevó a seguir empleando la escenografía de la estancia en otra obra suya ya pintada en Madrid (1632–1633) como es el *Santo Tomás tentado* de Orihuela[18] (figura 8), en el que tanto la estancia de primer término con el suelo inclinado, la chimenea a la derecha, como la apertura de la puerta sirven, respectivamente, para colocar en primer plano a santo Tomás y tras la puerta a la mujer que tentó al santo y salió huyendo, en un intento nuevamente de concentrar la atención y vehicular la narrativa concatenada de ambas escenas.

---

arte del trampantojo, cat. exp., Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2022, p. 17–25.

16. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 45–51.

17. Thomas L. Glen, «Velazquez's kitchen scene with Christ in the house of Martha and Mary: an image both "reflected" and to be reflected upon», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVI (2000), p. 21–30; Tiffany, «Visualizing Devotion in Early Modern Seville», *op. cit.*, 2005, p. 452–453.

18. Para la cronología de esta obra y llegada de la pintura a Orihuela en 1633, véase Javier Sánchez Portas, «El Santo Tomás de Velázquez del Museo Diocesano de Orihuela», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 1 (1990), p. 57–63, y José Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2011, p. 155–157. Agradezco al Dr. Mariano Cecilia Espinosa, director técnico del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela, su ayuda para la reproducción de la obra.



Figura 8. Diego Velázquez, *Santo Tomás tentado*, 1632–1633, cortesía del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela.

En el bodegón de *Cristo en casa de Marta y María* hay un aspecto clave en la narración: el protagonismo que tiene la mujer anciana con velo en el extremo de la obra con su gesto a modo de *exhortatio*, como supo ver Stoichita.[19] Ella es la que alude a la escena abierta en la ventana y la que explica también la mirada introspectiva de la joven, que puede explicar realmente que lo que vemos tras la ventana y que justifica las palabras de Cristo insertas en la leyenda de la estampa: «Marta, Marta, estás inquieta y preocupada por muchas cosas, pero solo una es necesaria. María ha escogido la mejor y nadie se la quitará» (Lucas, 10: 41–42). Se trata, por consiguiente, de una visión o imagen mental.[20] De esta forma contrapone la escena de primer tér-

19. Stoichita, *op. cit.*, 2015, p. 46.

20. Jane Boyd y Philip F. Esler, *Visuality and Biblical Text. Interpreting Velázquez' Christ with Martha and Mary as a Test Case*, Florencia, Leo S. Olschki, 2004, p. 59–60.

mino, que representa el trabajo doméstico activo, con la escena religiosa y la invitación a la oración que practica María como ejemplo de la vida contemplativa, mientras Cristo recrimina a Marta que atienda solo al trabajo y no tome como ejemplo a su hermana. En este sentido, no deja de ser interesante que las figuras de primer término, aunque relacionadas con las de la escena del fondo, no son las mismas protagonistas, como a veces se ha querido identificar, sino una reflexión moralizante sobre lo que significa la vida activa para llegar a la vida contemplativa, como acertadamente ha sabido interpretar Tiffany.[21] Gracias al tratado del jesuita Antonio Cordeses (1518–1601), *Tratado de las tres vidas, activa, contemplativa y mixta*, se analiza la labor de Marta como un medio de acercarse a la vida contemplativa de María. En la interpretación de Cacho Casal, la figura de la mujer mayor que acompaña a la joven es Marcela, que en la *Vida de la Magdalena* es mencionada de pasada como la criada de Marta. En su interpretación, Marcela estaría explicando a su joven compañera que ella como criada ha tenido el privilegio de atender a Cristo. Como bien señala Cacho Casal, lo relevante de esta interpretación es que Marcela habría sido supuestamente quien escribió la vida de Marta; por tanto, sería la persona adecuada para transmitir la escena bíblica que señala y aparece al fondo; su lección y edad la presentan como figura de instrucción.[22] Contrariamente a estas interpretaciones, Thomas Glen ha querido ver la escena de primer término como el reflejo terrenal de la escena del fondo. Es decir, se trataría exactamente de las mismas protagonistas, pero en su actividad diaria, como si estuvieran reflejadas por haber usado espejos en la construcción de su pintura.[23] Creo que esta nueva estampa de Van der Borcht propuesta ahora explica muchas cosas, no solo de la construcción de la obra en sí y el sistema de representación de la pintura holandesa, sino también del ingenio de Velázquez al articular su modo de representación artificioso[24] y la construcción de un escenario figurado con la partición de las escenas en clave narrativa. De esta manera contribuye

21. Tiffany, «Visualizing Devotion in Early Modern Seville», *op. cit.*, 2005, p. 440–441.

22. Marta Cacho, «The old woman in Velázquez's Kitchen scene with Christ's visit to Martha and Mary», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, 2000, p. 301–302.

23. Glen, *op. cit.*, p. 21–30.

24. José Ramón Marcaida, «Velázquez, ingenioso: Intertextuality and biographical artifice in early modern spanish artistic writing», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 6, 1 (2022), p. 73–103.

a la lectura del espectador y a la articulación de una pintura discursiva y narrativa que busca la comprensión de la historia y la audacia del público como gran cómplice de la mirada en la construcción de sus bodegones con «singularísimo capricho, y notable genio».[25]

25. Antonio Palomino, *Museo Pictórico y escala óptica. Parnaso español pintoresco y laureado* [1715–1724], Aguilar (ed.), Madrid, 1947, p. 892.

Diego Velázquez y Luca Giordano: hechos y ficción sobre sus retratos de esclavos —uno, «mestizo y de color extraño», el otro, «nero»

Karin Hellwig
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Múnich

Mi artículo trata de dos informes de la década de 1720 sobre los éxitos de Diego Velázquez y Luca Giordano gracias a retratos de esclavos de piel oscura. Uno es de Antonio Palomino (1653–1726) y se encuentra en la vida de Diego Velázquez (1599–1660) dentro de *El parnaso español pintoresco laureado* de 1724, donde se afirma que Velázquez pintó un retrato de Juan de Pareja, «esclavo suyo, y agudo pintor» en Roma en 1650. Con este retrato, el pintor recibió un reconocimiento extraordinario de la comunidad artística romana: «A voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero esta solo verdad». En otro lugar, en la vida de Pareja de Palomino, aprendemos más cosas sobre el color de su piel, a saber, que era «de generación mestizo, y de color extraño». El segundo informe, fechado en 1728, procede de Bernardo De Dominici (1683–1759), quien en su biografía de Luca Giordano (1634–1705) describe un episodio que habría tenido lugar en Nápoles hacia 1642. Cuenta que Giordano, de unos ocho años de edad, impresionó tanto al virrey español con un retrato pintado de su esclavo negro, «la testa di un suo schiavo nero», que este quedó tan asombrado «que rimasse colmo di maraviglia». En este artículo examinaremos los relatos de Palomino y De Dominici sobre estos hechos.[1] ¿Qué hay en ellos de

1. Los resultados preliminares formulados en este artículo, algunos de los cuales solo se presentan como tesis, se han desarrollado en el marco de mi actual proyecto de investigación «Velázquez en Italia». Hasta ahora, ambos episodios no se habían relacionado en la investigación. Por las sugerencias lingüísticas de la versión española, estoy muy agradecida a mis amigas María de los Santos García Felguera y Begoña Álvarez Seijo.

hechos verificables?, ¿qué de ficción?, ¿qué de topos? ¿En qué medida hay puntos de contacto o quizás incluso una conexión directa?

1. Antonio Palomino, retrato de Velázquez de su esclavo Juan de Pareja



Figura 1. Diego Velázquez, *Retrato de Juan de Pareja*, 1650, óleo sobre lienzo, 141 × 119 cm, Metropolitan Museum (1971.86), Nueva York.

El texto de Palomino sobre el retrato del esclavo Juan de Pareja se encuentra en el §v de la biografía de Velázquez, que trata de su segunda estancia en Italia.[2] Sabemos que el artista había viajado a Roma por encargo de Felipe IV para adquirir pinturas y vaciados de esculturas antiguas destinadas a ingresar en la colección real y que también había realizado una serie de retratos.[3] El relato de Palomino sobre la actividad de Velázquez como pintor en

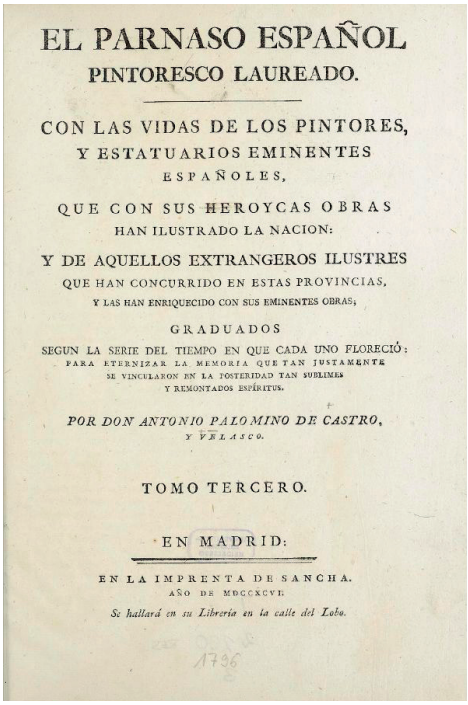
2. Cf. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1724, (ed. 1947), p. 910–918; Antonio Palomino, *Vidas*, ed. Nina Ayala Mallory, Madrid, 1986; Antonio Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, ed. Miguel Morán Turina, Madrid, 2008; Karin Hellwig, «De pintor a noble caballero: Los cambios de la imagen de Velázquez en las vidas de Pacheco a Palomino», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 20/21 (2007–2008), p. 85–112.

3. Para los retratos romanos de Velázquez cf. *Velázquez. El papa Inocencio X de la Gallería Pamphilj Roma*, cat. exp., Madrid, 1996; Enriqueta Harris, «Inocencio X», en

Roma es notablemente breve. Menciona los nombres de varios modelos, la mayoría de los cuales eran personajes de la curia.[4] El biógrafo solo se ocupa de dos retratos en un párrafo cada uno, a saber, el de Inocencio X y el del esclavo de Velázquez Juan de Pareja, que conocía solo de oídas.

Velázquez, Barcelona, 1999, p. 203–220; Salvador Salort Pons, «Velázquez a Roma», en *Velázquez a Roma. Velázquez in Roma*, cat. exp., Roma¸ 1999–2000, p. 43–69; ídem, «Velázquez e l'Italia», en Felipe Garín; Salvador Salort *et al.* (eds.), *Velázquez [Roma, Fondazione Memmo, 30 marzo-30 giugno 2001]*, cat. exp., Roma, 2001, p. 53–83; ídem, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002; José Luis Colomer, «Velázquez en la corte pontificia; Galería de retratos de la Roma hispanófila», en Fernando Checa Cremades (ed.), *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, cat. exp., Madrid, 2003, p. 35–52; Karin Hellwig, «Das Porträt Innozenz X. Einige Bemerkungen zur Signatur bei Velázquez», en Hannah Baader *et al.* (eds.), *Im Agon der Künste*, Múnich, 2007, p. 390–414; Antonella Parisi, «Documentos de Velázquez en Italia», en José María Luzón Nogué (ed.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, cat. exp., Madrid, 2007, p. 351–373; Javier Portús, «Velázquez en Roma: de la pintura de historia al triunfo del retrato», en Carlos José Hernando Sánchez, *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna: (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007)*, tomo 2, Madrid, 2007, p. 729–744; Francesca Curti, «Il ritratto svelato di Fernando Brandani», *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47 (2011), p. 54–67; Javier Portús, «Ferdinando Brandani y los códigos de expresión de los retratos de Velázquez», en *Los tesoros ocultos del Museo del Prado*, Madrid, 2017, p. 223–241; Francesca Curti, «A Portrait of Juan de Córdoba by Diego Velázquez», *The Burlington Magazine*, 161 (2019), p. 309–313; David García Cueto, «El segundo viaje a Italia y los retratos romanos de Velázquez», en Javier Portús (ed.), *Velázquez. El arte nuevo*, Madrid, 2021, p. 217–239; Benito Navarrete Prieto, «Retratos de Velázquez en su segundo viaje a Italia: Ambición, red social y lazos de amistad», en José María Luzón Nogué (ed.), *Velázquez en Italia. Entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*, cat. exp., Madrid, 2022, p. 11–26; Karin Hellwig, «'Zum Porträt Innozenz' X. von Diego Velázquez. Fakten, Topoi und Leerstellen in Antonio Palominos *Museo Pictórico y Escala Óptica*», en Julia Walter *et. al.* (eds.), *El arte sobre todo. Kunsthistorische Festschrift für Henrik Karge*, Petersberg, 2025, p. 152–163, todos con más referencias bibliográficas.

4. Para las fuentes de Palomino cf. Nina Ayala Mallory, «Introducción», en Antonio Palomino, *Vidas*, 1986, *op. cit.*; Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en Fernando Checa Cremades (ed.), *Arte barroco e ideal clásico*, Roma, 2004, p. 89–113, y Miguel Morán Turina, «Introducción», en Antonio Palomino, *Vida de don Diego Velázquez 1724* (ed. 2008), *op. cit.*, p. 7–17. Los apuntes del discípulo de Velázquez Juan de Alfaro (1643–1680), hoy perdidos, que trabajaba en una biografía del pintor, se consideran la fuente más importante para Palomino.



EL PARNASO ESPAÑOL
PINTORESCO LAUREADO.

CON LAS VIDAS DE LOS PINTORES,
Y ESTATUARIOS EMINENTES
ESPAÑOLES,
QUE CON SUS HEROYCAS OBRAS
HAN ILUSTRADO LA NACION:
Y DE AQUELLOS EXTRANGEROS ILUSTRES
QUE HAN CONCURRIDO EN ESTAS PROVINCIAS,
Y LAS HAN ENRIQUECIDO CON SUS EMINENTES OBRAS;
GRADUADOS
SEGUN LA SERIE DEL TIEMPO EN QUE CADA UNO FLORECIÓ:
PARA ETERNIZAR LA MEMORIA QUE TAN JUSTAMENTE
SE VINCULARON EN LA POSTERIDAD TAN SUBLIMES
Y REMONTADOS ESPÍRITUS.

POR DON ANTONIO PALOMINO DE CASTRO,
Y VELASCO.

TOMO TERCERO.

EN MADRID:
EN LA IMPRENTA DE SANCHA.
AÑO DE MDCCXCVI.
Se hallará en su Librería en la calle del Lobo.

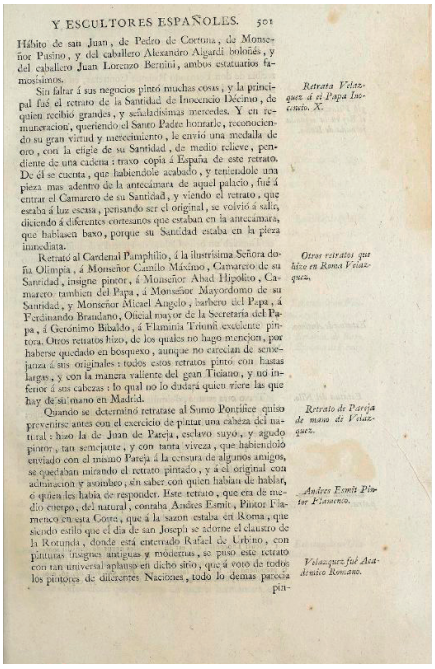
1796

Figura 2. Antonio Palomino, Portada, *El parnaso español pintoresco laureado (Museo pictórico y escala óptica* (tomo 3), Madrid, en la imprenta de Sancha, 1796 (1ª ed. en Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar ..., 1724).

En el retrato de Juan de Pareja, Velázquez lo muestra en una pose seguro de sí mismo, casi imperiosa, como una figura de medio cuerpo, con la parte superior del cuerpo ligeramente girada hacia la izquierda dentro del espacio pictórico.[5] Con la cabeza orientada hacia el espectador, Pareja se enfrenta a

5. Para el retrato de Juan de Pareja realizado por Velázquez, véase Victor Stoichita, «El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo», en *Velázquez*, Barcelona, 1999, p. 367–381; Salort Pons, «Velázquez a Roma», 1999, *op. cit.*; Salort Pons, *Velázquez,* 2002, *op. cit.*; Carmen Fracchia, «Metamorphoses of the Self in Early Modern Spain: Slave Portraiture and the Case of Juan de Pareja», en Agnes Lugo-Ortiz; Angela Rosenthal (eds.), *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Cambridge, 2013, p. 147–169; ídem, *Black but Human, Slavery and Visual Art in Hapsburg Spain, 1480–1700*, Oxford, 2019; Bernard Vincent; Cécile Vincent-Cassy, «Juan de Pareja», en Aurelia Martín Casares *et al.* (eds.), *Reflejos de la esclavitud en el arte: imágenes de Europa y América*, Valencia, 2021, p. 110–135; David Pullins; Vanessa K. Valdés *et al.* (eds.), *Juan de Pareja. Afro-Hispanic Painter*

él con una mirada abierta, un poco desde arriba, lo que da un aire de arrogancia. Velázquez confiere al retrato tensión y espontaneidad mediante movimientos en distintas direcciones, la cabeza fuera del espacio pictórico y el brazo izquierdo doblado dentro de este. El esclavo viste un jubón gris oscuro con un amplio cuello de lino ribeteado de encaje blanco y un manto. Solo si se observa más de cerca se aprecian pequeños signos de desgaste en la vestimenta, como la falta de varios botones o la manga desgastada del jubón, a través de la cual brilla el forro de color claro (o la camisa de color claro). La piel bronceada y el pelo negro finamente rizado identifican a Pareja como un «mestizo». En el retrato no hay referencias a su condición de esclavo.



Y ESCULTORES ESPAÑOLES. 501

Hábito de san Juan, de Pedro de Cortona, de Monseñor Pusino, y del caballero Alexandro Algardi boloñés, y del caballero Juan Lorenzo Bernini, ambos estatuarios famosísimos.

Retrata Velazquez á el Papa Inocencio X.

Sin faltar á sus negocios pintó muchas cosas, y la principal fué el retrato de la Santidad de Inocencio Décimo, de quien recibió grandes, y señaladísimas mercedes. Y en remuneracion, queriendo el Santo Padre honrarle, reconociendo su gran virtud y merecimiento, le envió una medalla de oro, con la efigie de su Santidad, de medio relieve, pendiente de una cadena: traxo copia á España de este retrato. De él se cuenta, que habiendole acabado, y teniendole una pieza mas adentro de la antecámara de aquel palacio, fué á entrar el Camarero de su Santidad, y viendo el retrato, que estaba á luz escusa, pensando ser el original, se volvió á salir, diciendo á diferentes cortesanos que estaban en la antecámara, que hablasen bazo, porque su Santidad estaba en la pieza inmediata.

Otros retratos que hizo en Roma Velazquez.

Retrató al Cardenal Panphilio, á la ilustrísima Señora doña Olimpia, á Monseñor Camilo Máximo, Camarero de su Santidad, insigne pintor, á Monseñor Abad Hipolito, Camarero tambien del Papa, á Monseñor Mayordomo de su Santidad, y Monseñor Miguel Angelo, barbero del Papa, á Ferdinando Brandano, Oficial mayor de la Secretaría del Papa, á Gerónimo Bibaldo, á Flaminia Triunfi excelente pintora. Otros retratos hizo, de los quales no hago mencion, por haberse quedado en bosquexo, aunque no carecian de semejanza á sus originales: todos estos retratos pintó con hastas largas, y con la manera valiente del gran Tiziano, y no inferior á sus cabezas: lo qual no lo dudará quien viere las que hay de su mano en Madrid.

Retrato de Pareja de mano de Velazquez.

Quando se determinó retratase al Sumo Pontifice quiso prevenirse antes con el exercicio de pintar una cabeza del natural: hizo la de Juan de Pareja, esclavo suyo, y agudo pintor, tan semejante, y con tanta viveza, que habiendolo enviado con el mismo Pareja á la censura de algunos amigos, se quedaban mirando el retrato pintado, y á el original con admiracion y asombro, sin saber con quien hablan de hablar, o quien les habia de responder. Este retrato, que era de medio cuerpo, del natural, contaba Andres Esmit, Pintor Flamenco en esta Corte, que á la sazon estaba en Roma, que siendo estilo que el dia de san Joseph se adorne el claustro de la Rotunda, donde está enterrado Rafael de Urbino, con pinturas insignes antiguas y modernas, se puso este retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que á voto de todos los pintores de diferentes Naciones, todo lo demas parecia pin-

Andres Esmit Pintor Flamenco.

Velazquez fué Academico Romano.

Figura 3. Antonio Palomino, párrafo sobre el retrato de Juan de Pareja en la vida de Diego Velázquez, en *El parnaso español pintoresco laureado (Museo pictórico y escala óptica, tomo 3)*, Madrid, en la imprenta de Sancha, 1796 (1ª ed. en Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar..., 1724), p. 501.

in the Age of Velázquez, cat. exp., Nueva York, 2023; David Pullins, «Juan de Pareja. A Biographical Sketch», *Juan de Pareja. Afro-Hispanic Painter*, 2023, *op. cit.*, p. 15–29, todos con más referencias bibliográficas.

Palomino cuenta:

> Quando se determinó Retratarse als Summo Pontífice, quiso prevenirse antes con el exercicio de pintar una cabeza del natural; hizo la de Juan de Pareja, esclavo suyo, y agudo pintor, tan semejante, y con tanta viveza, que aviéndolo embiado con el mismo Pareja a la censura de algunos amigos, se quedaban mirando el retrato pintado, y a el original, con admiración, y assombro, sin saber con quién avían de hablar, o quién les avía de responder. Este retrato (que era de medio cuerpo, del natural) contaba Andrés Esmit (pintor flamenco en esta Corte, que a la sazón estaba en Roma) que siendo estilo, que el día de San Joseph se adorne el Claustro de la Rotunda (donde esta Rafael de Urbino) con pinturas insignes antiguas, y modernas, se puso este retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que a voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero éste sólo verdad: en cuya atención fue recibido Velázquez por Académico Romano año de 1650.[6]

Parece haber sido un reto para Palomino informar sobre el retrato de Juan de Pareja. Tanto el contenido como la forma en que el biógrafo transmite la información en el párrafo apuntan a ciertos problemas. En parte parece como si quisiera justificar la infracción de las reglas que el pintor de la corte de Felipe IV había cometido con el retrato del esclavo. Ya la primera frase parece una justificación. Se dice que Velázquez había decidido prepararse para el retrato de Inocencio X con una «cabeza del natural» en el momento en que tenía el encargo en el bolsillo. Resulta un tanto peyorativo que primero se refiera al retrato como «cabeza» y solo después como «retrato». Dos frases más tarde nos enteramos de que se trata de un retrato de medio cuerpo. El rumor de que el retrato de un esclavo de Velázquez era una especie de ejercicio preliminar para el retrato del papa resulta cuanto menos cuestionable a la luz de nuevos hallazgos documentales. Después de terminar el retrato de Pareja antes de su exposición en la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon el 19 de marzo de 1650, el pintor trabajó en el retrato de Olimpia Pamphilj en julio de 1650, antes de recibir el encargo de retratar a Inocencio X un mes más tarde.[7] La causalidad establecida aquí

6. Antonio Palomino, *El parnaso español pintoresco laureado*, 1724 (ed. 1947), *op. cit.*, p. 913.

7. Cf. Salort Pons, *Velázquez*, 2002, *op. cit.*, p. 116.

por el biógrafo entre la creación de los dos retratos no es, pues, en absoluto convincente.

Al principio, Palomino no pasa por alto la condición social de Pareja. Lo presenta como esclavo de Velázquez («esclavo suyo»), lo que indica que pertenecía al estrato más bajo de la sociedad de la época.[8] Sin embargo, indica un estatuto válido hasta marzo de 1650 y oculta que Velázquez concedería la libertad a Pareja con la manumisión del 23 de noviembre de 1650, es decir, antes de su regreso a Madrid.[9] Con la información inmediatamente posterior de que Pareja era también «agudo pintor», el escritor de arte suaviza esa condición de esclavo humilde. Por sí solas, las dos afirmaciones se excluyen mutuamente en la medida en que los esclavos tenían prohibido pintar en aquella época, como explica el propio Palomino en el segundo volumen del *Museo pictórico*.[10] En este punto, el tratadista guarda silencio sobre el color oscuro de la piel de Pareja, otra característica que se percibía como un defecto en la época. Solo a partir de la biografía de Pareja, que el teórico incluyó también en *El parnaso español*, nos enteramos de que era «de generación mestiza, y de color extraño».

Censura por parte de los amigos

El primer juicio de Palomino sobre la calidad del retrato es: «tan semejante y con tanta viveza». Se dice entonces que Velázquez envió a Pareja con el retrato a «algunos amigos» para su «censura» una vez terminado el cuadro; estos estaban llenos de admiración y asombro y no sabían a quién dirigirse ni quién les respondería, si Pareja o su retrato. No hay pruebas documentales de esta «censura» por parte de los amigos. Aquí, el tratadista vuelve a

8. Cf. Luis Méndez Rodríguez, *Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Sevilla, 2001, e ídem, «Enslaved Artisanal Labor in Seventeenth-Century Spain», en *Juan de Pareja. Afro-Hispanic Painter* 2023, *op. cit.*, p. 31–39.

9. Cf. Jennifer Montagu, «Velázquez marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio», *The Burlington Magazine* 125 (1983), p. 683–685.

10. Uno de los argumentos a favor de la nobleza de la pintura era que a los esclavos se les había prohibido pintar desde la antigüedad. Cf. Antonio Palomino, *El museo pictorico y escala óptica*, 1715–1724 (ed. 1947), *op. cit.*, p. 135, y Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999, p. 151–156.

caer en el tópico del parecido perfecto y del engaño al espectador.[11] Se trata de un *inganno* en el que la persona retratada lo es de forma tan realista que retrato y realidad se confunden entre sí. Como no se trataba de una persona cuyos rasgos faciales resultaran familiares a los amigos, era inevitable que Pareja trajera él mismo el cuadro. Solo así los amigos —probablemente amigos artistas en cuyo juicio confiaba Velázquez— tuvieron la oportunidad de verificar la acertada mímesis del retrato comparándolo con el retratado presente. El uso de este topos por parte de Palomino confiere a este retrato un estatus especial, ya que solo lo utilizó tres veces para otros retratos en la vida de Velázquez, dos de ellos pintados en Roma: el retrato de Inocencio X, que según el camarero no parece ser el retrato de Velázquez, sino el del propio papa, y el retrato de Juan de Pareja. El tercero es el retrato del almirante Adrián Pulido Pareja, pintado en 1639. Se dice que el rey, reconocido conocedor de arte, fue engañado cuando visitó el estudio mal iluminado de Velázquez y creyó que no estaba mirando el retrato sino al propio almirante.[12]

Exposición en la Rotonda

Palomino informa a continuación de una exposición del retrato ante un numeroso público.[13] Se presentó en la exposición del día de san José en el «claustro de la Rotonda», el Panteón, conocido coloquialmente en la época como «la Rotonda». También aquí fue un éxito extraordinario para Velázquez. Solo su retrato fue certificado como «verdadero» por los pintores de

11. Cf. Cayus Plinius Secundus, *Naturalis Historiae*, Libro XXXV, Düsseldorf y Zúrich, 1997, p. 64, y Ernst Kris; Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch,* Fráncfort del Meno, 1995 (1934).

12. Cf. Antonio Palomino, *Parnaso español pintoresco laureado*, 1724 (ed. 1947), *op. cit*., p. 905.

13. En el párrafo, Palomino relata dos hechos que, en nuestra opinión, debieron de ocurrir en momentos distintos. El primero es la censura del retrato de Pareja por los amigos, el segundo es su exposición en el Panteón. Desde un punto de vista puramente organizativo, no era posible que ambos acontecimientos se produjeran inmediatamente uno después del otro. El procedimiento de la Congegrazione dei Virtuosi al Pantheon era tal que cada uno de los artistas autorizados presentaba un cuadro por primera vez y la Congregazione seleccionaba a continuación los cuadros que se expondrían. Cf. Francis Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven y Londres, 1980, p. 126.

diferentes naciones («a voto de todos los pintores de diferentes naciones»), mientras que todos los demás cuadros expuestos fueron considerados «pinturas». Palomino se apoya en el pintor flamenco Andrés Esmit, cuya estancia en Roma está documentada, como testigo para garantizar que el acontecimiento tuvo lugar realmente.[14] También hay pruebas de que Velázquez era miembro de la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon desde febrero de 1650 y, por tanto, había adquirido el derecho a participar en su exposición anual el 19 de marzo, día de san José.[15] Con la sentencia «todo lo demás parecía pintura, pero esta solo verdad», el tratadista concede también al retrato de Pareja un estatuto especial, ya que solo otorga estas cualidades a otros dos cuadros de Velázquez; sobre *La túnica de José* dice que «parece compite con la verdad misma del suceso» y de *Las meninas* afirma que «es verdad no pintura».[16] Palomino termina el párrafo con la observación de que Velázquez fue aceptado en la Accademia de San Luca debido al éxito de su retrato de Pareja. Sin embargo, es probable que esta información no sea correcta, pues el artista ya era miembro de esta entidad desde enero de 1650.[17]

¿Por qué no ocultarlo?

Mientras que la importancia artística y religioso-política del retrato del papa ya estaba garantizada por el rango del retratado, el biógrafo parece haber

14. En este punto, llama la atención que Palomino introduzca a un testigo, cosa que hace muy pocas veces en *Parnaso español*. Introduce, por ejemplo, a Claudio Coello como testigo en la vida de Juan de Valdés Leal. Cf. Antonio Palomino, *Parnaso español pintoresco laureado*, 1724 (ed. 1947), *op. cit.*, p. 1055.

15. Para Andreas Schmidt, en España conocido como Andrés Esmit o Smidt, cf. Angel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinastico 1685–1726*, Madrid, 2015.

16. Cf. Antonio Palomino, *Parnaso español pintoresco laureado*, 1724 (ed. 1947), *op. cit.*, p. 903 y 921.

17. Velázquez era miembro de la Accademia de San Luca desde enero de 1650. Cf. *Corpus Velazqueño: Documentos y textos*, ed. Ángel Aterido, 2 tomos, Madrid, 2000, aquí tomo I, doc. 245, p. 216. Era también miembro de la Congregazione dei Virtuosi desde el 13 o el 27 de febrero de 1650. Cf. ibídem, doc. 246, p. 217f. Díaz del Valle, cuyos escritos conocía Palomino, menciona que Inocencio X había propuesto a Velázquez su admisión en la Accademia de San Luca. Cf. Lázaro Díaz del Valle, «Epílogo» 1659, en ibídem, p. 454–456.

considerado necesario enaltecer el retrato de Pareja con varias valoraciones positivas para justificar la ruptura de las reglas por parte de Velázquez. Así, Palomino sitúa el retrato junto a dos de sus obras maestras: *Inocencio X* y *Las meninas*, a pesar del color oscuro de la piel del retratado y de su bajo estatus social, que se percibían como defectos en la época. Ante estas evidentes dificultades que se le presentaron a Palomino con el retrato de Pareja, cabe preguntarse por qué no lo ocultó. No sería la primera vez que el tratadista no menciona obras que le eran conocidas en la vida de Velázquez. El biógrafo en más de una ocasión omite cuadros con temas considerados controvertidos en la época, como *La Venus ante el espejo*, un desnudo, o temas «bajos», como *Los borrachos* e incluso *Las hilanderas*, probablemente porque temía que pudieran empañar la imagen del exitoso pintor de la corte. La razón por la que no ocultó también el retrato de su esclavo solo puede especularse a la luz de las investigaciones actuales. La suposición obvia sería que, en vista del extraordinario éxito de Velázquez con el retrato en Roma, dejar esta obra sin mencionar no fue una opción viable para Palomino.

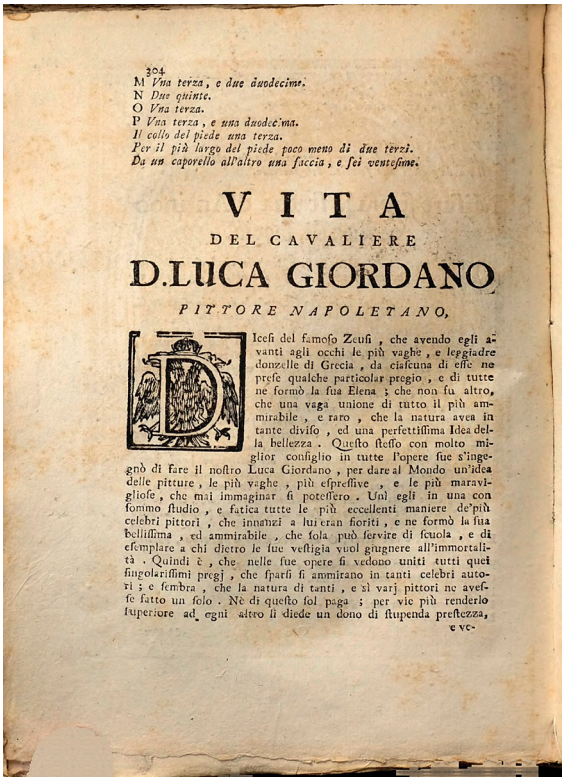
¿Olvidado hasta 1724?

Si creemos a Palomino, Velázquez parece haber conseguido atraer la atención de la comunidad artística de Roma con el retrato de Juan de Pareja, pero no se sabe qué ocurrió con el cuadro después de su exposición. Las muestras organizadas por la Congregazione dei Virtuosi no eran exposiciones de venta, por lo que los cuadros se devolvían inicialmente a los estudios de los pintores, donde los posibles compradores tenían la oportunidad de adquirirlos.[18] Mientras que el retrato de Inocencio X, todavía hoy propiedad de la familia Doria Pamphilj, fue ampliamente reconocido poco después de ser pintado en agosto de 1650, el retrato del esclavo Juan de Pareja quedó aparentemente olvidado. Los primeros biógrafos de Velázquez, Díaz del Valle (sus escritos datan entre 1656 y 1659) y Jusepe Martínez (1673), no lo mencionan y, según las investigaciones actuales, Palomino es el primero

18. En cualquier caso, las exposiciones de los Virtuosi no eran exposiciones para la venta, por lo que los cuadros se llevaban primero a los estudios de los pintores, donde los posibles compradores tenían la oportunidad de adquirirlos. Cf. Francis Haskell, *Patrons and Painters*, 1996, *op. cit.*, p. 126.

que honra el retrato setenta y cuatro años después.[19] Como la mayoría de los retratos de Velázquez pintados en Roma, el retrato de Pareja permaneció probablemente en Italia en un primer momento.[20]

2. Bernardo De Dominici, el retrato del esclavo negro del virrey por Luca Giordano



304

M *Una terza, e due duodecime.*
N *Due quinte.*
O *Una terza.*
P *Una terza, e una duodecima.*
Il collo del piede una terza.
Per il più largo del piede poco meno di due terzi.
Da un capovello all'altro una faccia, e sei ventesime.

VITA
DEL CAVALIERE
D. LUCA GIORDANO,
PITTORE NAPOLETANO,

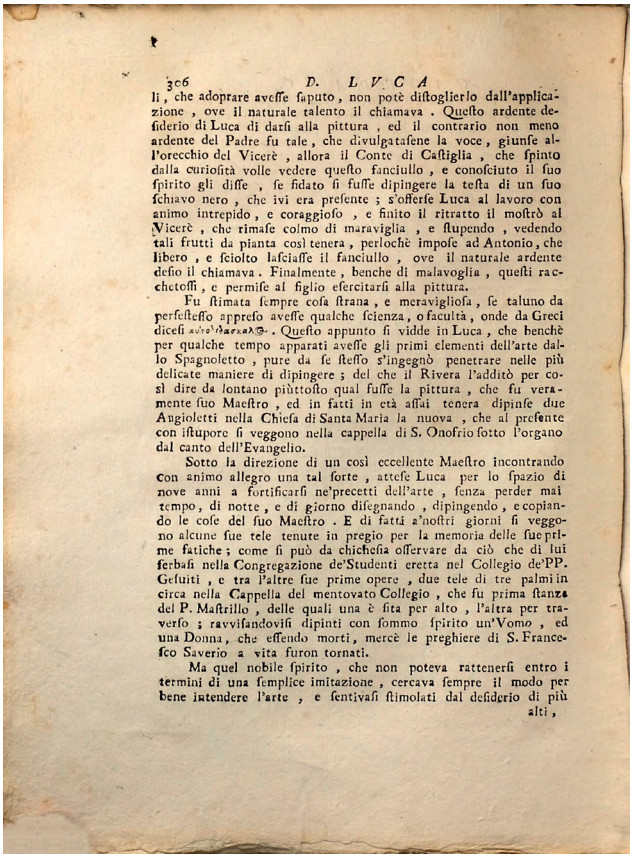
Iceſi del famoſo Zeuſi, che avendo egli avanti agli occhi le più vaghe, e leggiadre donzelle di Grecia, da ciaſcuna di eſſe ne preſe qualche particolar pregio, e di tutte ne formò la ſua Elena; che non fu altro, che una vaga unione di tutto il più ammirabile, e raro, che la natura avea in tante diviſo, ed una perfettiſſima Idea della bellezza. Queſto ſteſſo con molto miglior conſiglio in tutte l'opere ſue s'ingegnò di fare il noſtro Luca Giordano, per dare al Mondo un'idea delle pitture, le più vaghe, più eſpreſſive, e le più maravigliose, che mai immaginar ſi poteſſero. Uſò egli in una con ſommo ſtudio, e fatica tutte le più eccellenti maniere de' più celebri pittori, che innanzi a lui eran fioriti, e ne formò la ſua belliſſima, ed ammirabile, che ſola può ſervire di ſcuola, e di eſemplare a chi dietro le ſue veſtigia vuol giugnere all'immortalità. Quindi è, che nelle ſue opere ſi vedono uniti tutti quei ſingolariſſimi pregj, che ſparſi ſi ammirano in tanti celebri autori; e ſembra, che la natura di tanti, e sì varj pittori ne aveſſe fatto un ſolo. Nè di queſto ſol paga; per vie più renderlo ſuperiore ad ogni altro li diede un dono di ſtupenda preſtezza, e ve-

Figura 4. Bernardo De Dominici (sin mención del autor), comienzo de la «Vita del cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano», en Giovan Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, In Roma, Per il Successore al Mascardi..., 1728, p. 304.

19. Cf. Lázaro Díaz del Valle, «Epílogo», 1659, *op. cit.*, p. 454–456, y Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1673), María Elena Manrique Ara (ed.), Madrid, 2006.

20. La autora de este artículo está preparando un estudio sobre la historia del retrato de Juan de Pareja durante el siglo XVIII.

La otra historia sobre el precozmente dotado Luca Giordano, que también pinta el retrato de un esclavo negro, se encuentra en la primera vida, publicada anónimamente en la segunda edición de *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni* de Giovan Pietro Bellori, de 1728, cuyo autor se tiene constancia que fue Bernardo de Dominici.[21]



306 D. LUCA

li, che adoprare aveſſe ſaputo, non potè diſtoglierlo dall'applicazione, ove il naturale talento il chiamava. Queſto ardente deſiderio di Luca di darſi alla pittura, ed il contrario non meno ardente del Padre fu tale, che divulgatafene la voce, giunſe all'orecchio del Vicerè, allora il Conte di Caſtiglia, che ſpinto dalla curioſità volle vedere queſto fanciullo, e conoſciuto il ſuo ſpirito gli diſſe, ſe fidato ſi fuſſe dipingere la teſta di un ſuo ſchiavo nero, che ivi era preſente; s'offerſe Luca al lavoro con animo intrepido, e coraggioſo, e finito il ritratto il moſtrò al Vicerè, che rimaſe colmo di maraviglia, e ſtupendo, vedendo tali frutti da pianta così tenera, perlochè impoſe ad Antonio, che libero, e ſciolto laſciaſſe il fanciullo, ove il naturale ardente deſio il chiamava. Finalmente, benche di malavoglia, queſti racchetoſſi, e permiſe al figlio eſercitarſi alla pittura.

Fu ſtimata ſempre coſa ſtrana, e meravigliosa, ſe taluno da perſeſteſſo appreſo aveſſe qualche ſcienza, o facultà, onde da Greci diceſi αὐτοδίδακτος. Queſto appunto ſi vidde in Luca, che benchè per qualche tempo apparati aveſſe gli primi elementi dell'arte dallo Spagnoletto, pure da ſe ſteſſo s'ingegnò penetrare nelle più delicate maniere di dipingere; del che il Rivera l'additò per così dire da lontano piùttoſto qual fuſſe la pittura, che fu veramente ſuo Maeſtro, ed in fatti in età aſſai tenera dipinſe due Angioletti nella Chieſa di Santa Maria la nuova, che al preſente con iſtupore ſi veggono nella cappella di S. Onofrio ſotto l'organo dal canto dell'Evangelio.

Sotto la direzione di un così eccellente Maeſtro incontrando con animo allegro una tal ſorte, atteſe Luca per lo ſpazio di nove anni a fortificarſi ne'precetti dell'arte, ſenza perder mai tempo, di notte, e di giorno diſegnando, dipingendo, e copiando le coſe del ſuo Maeſtro. E di fatti a'noſtri giorni ſi veggono alcune ſue tele tenute in pregio per la memoria delle ſue prime fatiche; come ſi può da chicheſia oſſervare da ciò che di lui ſerbaſi nella Congregazione de'Studenti eretta nel Collegio de'PP. Geſuiti, e tra l'altre ſue prime opere, due tele di tre palmi in circa nella Cappella del mentovato Collegio, che fu prima ſtanza del P. Maſtrillo, delle quali una è fita per alto, l'altra per traverſo; ravviſandoviſi dipinti con ſommo ſpirito un'Vomo, ed una Donna, che eſſendo morti, mercè le preghiere di S. Franceſco Saverio a vita furon tornati.

Ma quel nobile ſpirito, che non poteva rattenerſi entro i termini di una ſemplice imitazione, cercava ſempre il modo per bene intendere l'arte, e ſentivaſi ſtimolati dal deſiderio di più alti,

Figura 5. Bernardo De Dominici (sin mención del autor), párrafo sobre el talento precoz de Luca Giordano en la «Vita del cavaliere D. Luca Giordano, pittore napoletano», en Giovan Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, In Roma, Per il Successore al Mascardi..., 1728, p. 306.

21. Cf. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, In Roma, Per il Successore al Mascardi ..., 1728, p. 304–394. La misma versión de la vida de Luca Giordano de De Dominici se publicó de nuevo en 1729 como libro, esta vez con el nombre del autor. Cf. Bernardo De Dominici, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano, pittore napoletano*, Nápoles, 1729.

Cuenta De Dominici:

> Il terzo fu Luca, che appena nato, destò nel cuore del Padre il desiderio di applicarlo, quanto píù presto potesse alle lettere, per avanzarli nelle dignità, ed onori; ma tal desiderio andò a vuoto; poichè abitando sopra la casa di Antonio il rinomato Pittore Giuseppe di Rivera, che comunemente chiamasi lo Spagnoletto, ebbe occasione il fanciullo di vedere più volte colui, che dipingea, onde s'invaghì sì forte di tale esercizio, que l'ore, in cui i fanciulli si fogiono in leggeri ischerzi esercitare, egli le spendeva in guardare attentamente l'arteficio di Rivera. Questa occasione fu, che svegliò nell'animo di Luca quelle scintille, onde la Natura fornito l'avea, per formare un meraviglioso Pittore. Sichè accade in lui ciò, che raccontasi di molti gregj Poeti, e più del nostro Torquato Tasse, che il Padre con i maggiori stimoli, che adoprare avesse saputo, non poté distoglierlo dall'applicazione, ove il naturale talento il chiamava. Questo ardente desiderio di Luca di darsi alla pittura, ed il contrario non meno ardente del Padre fu tale, che divulgatase la voce, giunse all'orecchio del Vicerè, allora il Conte di Castiglia, che spinto dalla curiosità volle vedere questo fanciullo, e conosciuto il suo spirito gli disse, se fidato si fusse dipingere la testa di un suo schiavo nero, che ivi era presente; s'offerse Luca al lavoro con animo intrepido, e coraggioso, e finito il ritratto il mostrò al Vicerè, che rimase colmo di maraviglia, e stupendo, vedendo tali frutti da pianta così tenera, perlochè impose ad Antonio, che libero, e sciolto lasciasse il fanciullo, ove il naturale ardente desio il chiamava. Finalmente, benche di malavoglia, questi rachetossi, e permise al figlio esercitarsi alla pittura.[22]

En los acontecimientos sucedidos en Nápoles relatados por De Dominici están implicados varios personajes: Luca Giordano, que entonces aún no había cumplido los nueve años; su padre Antonio Giordano, también pintor; el pintor Jusepe Ribera (1591–1652), que vivía en Nápoles en aquella época y procedía de la provincia de Valencia; Ramiro de Guzmán, duque de Medina las Torres, virrey de Nápoles entre 1637 y 1644, a quien no se menciona por su nombre, sino por su cargo político, por lo que se le puede identificar; el «schiavo nero» del virrey, innominado e inidentificable, también desempeña un papel. Según el biógrafo, el padre de Luca Giordano había

22. Bernardo De Dominici (sin mención del autor), *Vita del cavaliere D. Luca Giordano, pittore napoletano*, en Giovan Pietro Bellori, *Vite*, 1728, *op. cit.*, p. 305f.

orientado a su tercer hijo, Luca, a las «lettere»; sin embargo, este pronto descubrió su afición por la pintura. De esta manera, utilizando primero el topos del talento precoz, De Dominici nos cuenta cómo este se revela cuando Giordano, todavía un niño, contempla a Jusepe Ribera pintando. Eso parece natural, porque, como inventa aquí el biógrafo, Ribera vivía en la misma casa que la familia Giordano.[23] El conflicto padre-hijo, otro topos utilizado por el autor para dramatizar los acontecimientos, aún no ha sido documentado. El tratadista lo emplea como una forma de contrastar al padre, ignorante, con el virrey, un amante del arte, continuando así la tradición de elogiar al soberano. Por su parte, la prueba del talento del niño —se titula «dipingere la testa di un suo schiavo nero, che ivi era presente»— es un retrato pintado del esclavo negro del virrey, que aquí representa la mímesis exitosa y comprensible para todos. El buen resultado, denominado *ritratto*, impresiona al virrey, cuyo juicio allana el camino para que el pequeño superdotado se convierta en pintor. El soberano ordena al padre que le permita al hijo aprender el oficio de pintor y así el talento natural de Luca Giordano se impone, a pesar de la resistencia familiar.

En el tercer volumen de la edición completa de las *Vite*, de 1745, De Dominici abrevia la vida de Luca Giordano y omite esta anécdota sobre su éxito con el retrato del esclavo negro del virrey. Sin embargo, destaca nuevamente su talento precoz, en este caso, a través de una historia sobre dos *angioletti* pintados al fresco con los que el niño de ocho años impresiona a su padre, que dudaba de su talento.[24]

23. Ribera vivía entonces en casa de su suegro Azzolino. Cf. Justus Lange, «Artist Flatshare versus family business. Jusepe de Ribera's housing situation in Rome and Naples in a comparative view», en Andreas Tacke *et al.* (eds.), *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Petersberg, 2018, p. 233–243.

24. Cf. Bernardo De Dominici, «Vita del cavalier Luca Giordano pittore e de' suoi discepoli», en Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, sultori ed architetti napoletani*, Nápoles, Nella stamperia del Ricciardi, 1743, Fiorella Sricchia Santoro; Andrea Zezza (eds. 2008), tomo 3-1, p. 746–866. Aquí también entra en juego el virrey de Nápoles, pues, al enterarse del talento del niño Luca Giordano, le regala una moneda de oro y lo recomienda a Ribera como alumno.

3. De Dominici recogiendo a Palomino

El episodio anecdótico de De Dominici sobre el descubrimiento del talento infantil de Luca Giordano a partir del retrato pintado de un esclavo negro es insólito y plantea la cuestión de dónde pudo inspirarse. Otras dos vidas de Luca Giordano, una titulada «Relatione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681», sin indicación de autor, y otra escrita por Francesco Saverio Baldinucci a finales de la década de 1720, también contienen historias en las que el retrato de un esclavo del virrey desempeña un papel, aunque no se especifica el color de su piel.[25] Sin embargo, es probable que De Dominici no conociera estas vidas, ambas aún no promulgadas en este momento, cuando escribió la primera versión de la vida de Giordano publicada en 1728.

En nuestra opinión, De Dominici recoge aquí el relato de Palomino sobre el éxito de Velázquez en Roma con el retrato del esclavo Juan de Pareja.[26] Lo

25. La primera de las anécdotas aparece en la *Relatione de la vita di Luca Giordano, pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681*, en Giuseppe Scavizzi; Giuseppe de Vito, *Luca Giordano Giovane*, Nápoles, 2008, p. 146–147, que fue escrita a instancias del propio Giordano por uno de sus «amici letterati». Cuenta cómo el precozmente talentoso niño de siete años Luca Giordano pinta un retrato del esclavo favorito del virrey de la época y tiene mucho éxito con él. La «Relatione» está impresa en Giuseppe Scavizzi; Giuseppe De Vito, *Luca Giordano Giovane 1650–1664*, Nápoles, 2008, p. 146–147. Sobre la «Relatione» cf. Giuseppe De Vito, La «Relazione», en Giuseppe Scavizzi; Giuseppe De Vito, *Luca Giordano Giovane*, 2008, *op. cit.*, p. 144–145. La otra anécdota, que también se refiere al retrato de un esclavo del virrey, fue escrita por Francesco Saverio Baldinucci hacia finales de la década de 1720. En ella se cuenta que Luca, que entonces tenía ocho años, realizó en secreto un retrato del esclavo del *almirante di Castilia*, que fue aclamado como una obra maravillosa. Cf. Francesco Saverio Baldinucci, «Vita del pittore Luca Giordano», en ídem, *Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII*, ed. Anna Matteoli, Roma, 1975, p. 338–372, aquí p. 338f. Para la datación, cf. Mattioli, «Premessa», en ibídem, p. 9.

26. En la literatura secundaria difieren las opiniones sobre hasta qué punto De Dominici conocía el «Parnaso español pintoresco laureado». Scavizzi sostiene que De Domenici probablemente conocía las vidas de Palomino. Cf. Giuseppe Scavizzi, «Gli inizi», en Giuseppe Scavizzi; Giuseppe De Vito, *Luca Giordano Giovane*, 2008, *op. cit.*, p. 9–14, aquí p. 10. Pinto argumenta lo contrario y afirma que De Dominici no conocía la obra de Palomino. Cf. Valter Pinto, «Introducción a la «Vita del cavalier Luca Giordano pittore e de' suoi discepoli», en Bernardo De Dominici, *Vite*, 1745 (ed. 2008), *op. cit.*, p. 746–753, aquí p. 747.

que ambas historias tienen inicialmente en común es su insólito tema: Velázquez y Giordano realizan cada uno el retrato de un esclavo de piel oscura, tienen un gran éxito con él y son recompensados. Los dos biógrafos describen hechos que nunca deberían haber tenido lugar, ya que en aquella época no se consideraba a los esclavos dignos de ser retratados. Llama la atención que tanto Palomino como De Dominici escriban inicialmente sobre una «cabeza» o «testa» y mencionen el resultado como un «retrato» o «ritratto». En ambas ocasiones esta infracción de las normas está justificada: Velázquez se prepara para trabajar en el retrato del papa y Giordano tiene que demostrar su talento ante el virrey. Asimismo, en ambas ocasiones hay autoridades que juzgan el resultado como un extraordinario éxito. En el caso de Velázquez, sus amigos y la comunidad artística de Roma, y en el de Giordano, el mismo virrey. En última instancia, las consecuencias para ambos artistas fueron de gran alcance: Velázquez se estableció como retratista en Roma y se convirtió en miembro de la Accademia di San Luca, mientras que a Giordano se le permitió ser pintor.

Sin embargo, debe destacarse que los dos informes son de naturaleza distinta. El de Palomino es un hecho documentado históricamente. Cita el retrato de Juan de Pareja como testimonio para certificar el éxito de Velázquez. El retrato sigue existiendo hoy en día y forma parte de la colección del Metropolitan Museum de Nueva York desde 1971 (1971.86). Sin embargo, la historia narrada por De Dominici no parece recoger un hecho real, tiene un carácter tópico y, por tanto, pertenece más bien al ámbito de la anécdota. El sensacional cuadro de Velázquez con el retrato de un esclavo negro en Roma en 1650, que rompía con todas las convenciones, fue olvidado en un primer momento. Con la recepción por parte de De Dominici de la historia de este suceso relatado por Palomino, entró en la literatura italiana del Settecento como un topos del talento precoz.

Més enllà d'un Van Dyck: fragments de la col·lecció de Bartomeu Verger

Marià Carbonell Buades
Universitat Autònoma de Barcelona
Institut d'Estudis Catalans

Encara que a Mallorca sempre s'havia considerat un original, l'any 2013 Matías Díaz Padrón va confirmar definitivament l'atribució a Van Dyck del magnífic *Sant Sebastià* (figura 1) de l'Ajuntament de Palma.[1] La història és coneguda a bastament. Resumint, el mes de febrer de 1769, el secretari municipal rebia una carta d'Antoni Verger comunicant que «Mi difunto amado padre, el Sr. Dn. Bartholomé Verger, que en gloria esté, deja dispuesto en su testamento que, como buen hijo de esa M. I. Ciudad, se le entregue por memoria una pintura original de Antonio Bandich, que representa el Martirio de Sn. Sebastián» i que l'enviaria immediatament. Dit i fet, la pintura es va expedir des de Madrid, sense el marc i convenientment enrotllada en un tub de llauna per evitar les humitats, aprofitant el viatge d'un dels fills del marquès d'Alòs, capità general de les Balears. El quadre no fou elegit a l'atzar, ja que sant Sebastià és el patró principal de Palma. Segons l'esmentat Díaz Padrón, havia format part de la pinacoteca de Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI comte de Monterrey. El mes de maig següent el successor de Verger com a agent de la institució mallorquina a Madrid, Vicente Antonio de Ustarroz, assegurava que la pintura havia estat lliurada. Com hem avançat, cal fer una precisió: al contrari del que assegurava Díaz Padrón, la pintura sempre es va considerar original, almenys fins al segle XX. Per posar-ne un sol exemple, el d'Antoni Furió és eloqüent:

1. Matías Díaz Padrón, «Un nuevo Van Dyck en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca», *Archivo Español de Arte*, 85, 339 (2012), p. 233–250; Matías Díaz Padrón, *Van Dyck en España*, 2 vol., Madrid, 2012.

> En ellas [casas consistoriales] hay una grandiosa tela que representa el martirio de uno de sus patronos que lo es San Sebastián ejecutada por el acreditado Wandick, que adquirió en la corte D. Bartolomé Verger siendo agente de la Ciudad y en su última disposición lo legó al Ayuntamiento de esta capital. Esta pintura brilla entre las de Mesquida, Ferrer, Bestard y López, y en ella han estudiado muchos de nuestros profesores al principio de su carrera y así es que en varias casas particulares hay copia de ella.[2]

Ara podem afegir algunes notícies sobre el donant que permeten perfilar-ne un esbós biogràfic i sobretot resoldre el misteri de l'adquisició d'un Van Dyck. Tanmateix, res no sabem dels seus inicis, sinó que era natural de Palma, fill de Nicolau Verger i Catalina Mayol, citada Mayor en la documentació madrilenya. A Mallorca hi deixà una germana, Catalina, juntament amb la qual era hereu del *licenciado* i prevere Maties Verger.[3] Ben aviat s'instal·là a Madrid i, pel que sembla, no tornà mai més a la terra d'origen. Al cap d'uns anys es va convertir en l'agent de negocis de la ciutat i regne de Mallorca.[4] El seu nomenament data del 26 de gener de 1754. El seu antecessor en el càrrec, el prevere Alejandro Felipe de Bonilla, havia recomanat un altre candidat, però en una carta del 2 de març següent reconeixia els mèrits de Verger:

> Y igualmente le tributo las mismas gracias porque, haciéndose con su alta consideración cargo de las justas causas con que representé mi desistencia, aya sido servido de admitirla venignamente y nombrando a Dn. Bartolomé Vergel, sujeto de muchas más experiencias y manejo en dependencias que Dn. Juan Bisquerra a quién insinué.[5]

2. Antonio Furió, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de Bellas Artes en Mallorca*, Palma, 1946 (1839), p. 36.

3. ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), Protocols, Joan Ginard, 6924; 1765, 11 de juliol. De Madrid estant, l'any 1759 Verger havia nomenat procurador a l'illa Bernat Moragues, beneficiat a la catedral, per actuar en aquest sentit.

4. Eduardo Pascual Ramos, «Capitalidad y representación estatal de la Ciudad de Palma (1718–1808)», a Rossella Cancila (coord.), *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità relazioni, immagini (secc. XVI–XVIII.) Quaderni Mediterranea Ricerche Storiche*, 36, vol. II, Palerm, 2020, p. 497–516. L'autor detalla les funcions i els honoraris de l'agent permanent a la cort.

5. AHMP (Arxiu Històric Municipal de Palma), Actes municipals, 1754, f. 10v i f. 30v.



Figura 1. Anthony Van Dyck, *Sant Sebastià*. Palma, Ajuntament. Foto: Ajuntament de Palma.

Verger havia de representar les autoritats mallorquines en tots els negocis, excepte en els que prèviament s'havien assignat al cistercenc Antoni Ramon Pasqual, un lul·lista de categoria, en relació amb la provisió de càtedres de l'Estudi General. Són incomptables les actes notarials mallorquines que esmenten Verger, bàsicament com a procurador a la cort de tota classe de particulars i institucions. Residia a la capital com a mínim des de 1736, quan va nomenar procurador Carles Fontichelli, d'una poderosa família genovesa de mercaders establerta a Mallorca al segle XVII, per tal que el representés en la concessió dels hospitals, llits i altres utensilis de l'administració reial a l'illa d'Eivissa, la qual cosa indica que també invertia en aquest tipus de renda, a més de treballar a compte d'altri.[6] Ja devia estar casat feia algun temps, perquè l'any següent la parella es feia donació mútua de béns mitjançant un testament mancomunat. Ella es deia Bernarda Vidal Martínez, filla del valencià Bernat Vidal i de la madrilenya Felicidad Martínez. A man-

6. AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), Francisco A. Ruiz, Protocolo 16745; 1737, 30 d'agost. La grafia del llinatge varia: Berger, Bergel, Vergel, però la signatura autògrafa sempre és Verger, freqüent a Mallorca.

ca de més descendència, l'hereu havia de ser l'esmentat Antoni, que era fill únic.[7] El domicili de la família sempre fou una casa de lloguer situada al carrer «de las tres Cruces», propietat de D. Pedro de Saavedra, a la cèntrica parròquia de San Martín.[8] A l'arxiu parroquial es conserven les actes de defunció de Bernarda Vidal (1760) i Antoni Verger (1769),[9] a més de la partida de baptisme de Francesca de Paula, la filla que ell va tenir amb la segona muller.[10] La feina se li devia acumular, perquè l'any 1742 atorgà poder a quatre procuradors, dos davant els Reales Consejos i dos més davant el jutjat municipal de Madrid.[11] Que l'any 1764 nomenés representants seus a l'illa els nobles Francesc de Berard i Cotoner i el canonge Francesc Ferrer de Santjordi, tant perquè li cobressin els crèdits com perquè el representessin en possibles plets, demostra les excel·lents relacions que mantenia amb la bona societat illenca.[12] Dos anys més tard concedí un poder semblant al mallorquí Jaume Caimari.[13] Els exemples es podrien multiplicar, però del que es tracta és de comprovar els lligams que Verger sempre va mantenir amb el país d'origen. Arran de l'expulsió dels jesuïtes, el 14 d'abril de 1767 fou nomenat administrador judicial i recaptador de censos de la Casa Noviciat de Madrid; n'he exhumat algunes àpoques a favor de l'arquebisbe de Toledo —en nom d'una neboda, la comtessa de Montijo—, del duc de Medinaceli i del duc d'Alvito, entre 1767 i 1768.[14]

7. *Ibidem*; 1737, 4 d'octubre.

8. Sens dubte, es tracta de la casa propietat de Pedro de Saavedra de Barnuevo, V baró d'Albalat i regidor de Múrcia, descendent d'un germà del famós Diego de Saavedra Fajardo. Vegeu: José Carlos López Jiménez, «Los enterramientos de la familia de D. Diego de Saavedra y Fajardo», *Hidalguía*, 17 (1956), p. 561–570. La casa havia estat la que Juan de Herrera dissenyà per a l'escultor i orfebre Jacome Trezzo.

9. AHDM (Archivo Histórico Diocesano de Madrid), Parroquia de San Martín. Libro 20 de defunciones, f. 184v-185r: mort de Bernarda Vidal el 4 de maig de 1760. Libro 21 de defunciones, f. 294v-295r: mort de Bartomeu Verger el 12 de gener de 1769. Ambdós foren enterrats a la mateixa església parroquial.

10. AHDM, Parroquia de San Martín. Libro 41 de bautismos, f. 352; 1768, 22 de juny: baptisme de Francisca de Paula Benita Luisa Vicenta, nascuda el dia anterior.

11. AHPM, Francisco A. Ruiz, Protocolo, 16747; 1742, 8 d'agost.

12. AHPM, Francisco A. Viret y Aro, Protocolo 18040; 1764, 13 de març.

13. *Ibidem*, Protocolo 18041; 1766, 31 de gener.

14. AHPM, Manuel Aguado, Protocolo 19059; 1767, 16 de juny; 1767, 17 de juny; 1768, 9 d'abril.

Els tres testaments que n'he pogut localitzar ens proporcionen detalls més íntims. En realitat, el primer no afegeix cap novetat, ja que, d'acord amb el poder recíproc concedit anys enrere, Verger atorga testament en nom propi i en el de la primera muller, mantenint literalment la redacció original.[15] Era vidu feia cinc anys, únicament tenia un fill i devia acostar-se a l'edat senil. I, tanmateix, gràcies a un nou testament atorgat dos anys més tard, sabem que s'havia casat en segones núpcies amb Vicenta Berriz y Lancosa. Tant de bo no ho hagués fet. En el document, Verger s'esbrava. Primer s'ocupa de les clàusules habituals: professió de fe, enterrament a la seva parròquia vestit amb l'hàbit de franciscà, celebració de mil misses, nomenament dels marmessors, confirmació d'hereu a favor del fill Antoni.[16] Però entremig ens ofereix un malhumorat excurs dedicat a la dona:

> Tamvién declaro que al tiempo y quando que contraxe matrimonio con la citada Dª Vicenta Berriz, y por causa onorosa, y atendiendo a las circunstancias que la adornaban, la ofrezí por via de dotación propter numpcias hasta en cantidad de quarenta mil reales de vellón [...] por lo que atendiendo a que dicha dotazión fue excessiva, y que no tenia cavimiento en los vienes con que me hallava y ser en perjuicio del citado mi hixo, no deve tener efecto, aun quando tubiese dicho cavimiento, atendiendo a que cada dia ha hido a menos mi casa por los excesibos gastos que me han ocasionado los disturbios de la citada Dª Vicenta Verriz, fugas, depósitos y últimamente el pleito de Diborzio y reclusión en el Colexio de las Monjas de Pinto de esta Corte, a más de la desipazión contínua que extrayendo bienes, alhajas, ropas y comestibles de su casa me ha causado para darlo a sus padres y Hermanas, empeñando tamvién un aderezo de diamantes y algunas otras cosas, y que por el abandono y mal gobierno con que siempre ha tratado la propia Dª Vicenta dicha mi casa y vienes, y por la necesidad de vestirla enteramente con la maior dezencia, pues ni aun ropa blanca tenia quando se casó, y que por el destrozo de ella y dádivas a sus jentes he tenido que reemplazarla con nuebos bestidos en que he gastado crezidas sumas. Considerando que en lugar de haver podido adelantar en las ganancias de mi empleo he padezido notable atraso, así por haverme faltado de cerca de tres años a esta parte los sueldos y emolumentos de los Sres. Arzobispo de Tarragona, Obispo de Barcelona, Dn. Vi-

15. AHPM, Francisco A. Viret y Aro, Protocolo 18040; 1765, 15 de febrer.
16. AHPM, Manuel Aguado, Protocolo 19059; 1767, 14 de novembre.

> cente Pueyo maior y menor, que han muerto, como por no haver podido atender a los negocios de mi cargo con toda la exactitud que antes a causa de dichos disturbios y de la ausencia que hize de esta Corte al Real Sitio en defensa de mi justicia y libertad que se me intentó atropellar y quitar a ynstancia de dicha Dª Vicenta y sobre que expidió S. M. una Real Orden vindicando mi ynocencia, por cuios poderosos motivos y razones, y que no ha havido ni hay gananciales algunos, y sí muchas pérdidas y desfalcos, no deve tener efecto, como he expresado, dicha dotazión, y por consiguiente tampoco devía ni podía por dichas circunstancias dexar como dexava a la nominada Dª Vicenta el quinto de mis vienes en perxuicio de mi hixo.

Com es pot comprovar, Verger també tenia clients catalans i aragonesos. L'elecció de marmessors és especialment interessant: un teatí, el P. Ángel Tomás Fernández Moreno, antic lector de teologia a la Universitat de Salamanca i escriptor d'història eclesiàstica (i d'un *Triunfo de la castidad* inspirat en sant Tomàs d'Aquino que el nostre Verger no devia conèixer o no hi estava interessat);[17] dos advocats dels Reales Consejos, l'aragonès Tomás Joven de Salas —poc després membre del Consell Reial i *alcalde de Casa y Corte*—[18] i José Linares Montefrío, membre de la Real Academia de Derecho Español.[19] Però el que resulta més revelador és que el primer marmessor de la

17. No sembla casual que el teatí fos un dels censors que aprovaren la publicació del cistercenc mallorquí Antoni Ramon Pasqual i Fleixes, *Examen de la crisis de el Rmo. padre maestro Don Benito Geronimo Feijoo monge benedictino sobre el arte luliana: en el qual se manifiesta la santidad y culto del iluminado doctor y martyr el B. Raymundo Lulio, la pureza de su doctrina y la utilidad de su arte y ciencia general*, Madrid, 1749.

18. Havia estat professor de les universitats d'Osca i Cervera, fiscal del Tribunal del Proto Medicato i advocat a la cort des de 1751. Era assistent a la famosa tertúlia il·lustrada d'Agustín de Montiano, primer director de la Real Academia de la Historia, al costat de Juan de Iriarte, Felipe de Castro, Ignacio de Hermosilla, Campomanes, etc. No és segur que després assistís a la que organitzà el mateix Campomanes.

19. Tampoc no sembla accidental que fos l'autor de l'informe jurídic lliurat al Consell Suprem favorable al memorial que un grup de xuetes mallorquins enviaren a Carles III en defensa de llurs drets l'any 1773: *Memorial presentado a Su Magestad (que Dios guarde) por los individuos llamados de la Calle de Mallorca [...] y Manifiesto entregado a los Señores del Real y Supremo Consejo, en respuesta de quanto por la Ciudad, Cabildo Eclesiástico y Universidad de la Ciudad de Palma, Capital del Reino de Mallorca se ha opuesto a dicho Memorial sobre que no obstante su estirpe hebrea se les trate en todo como a los demás vasallos Hombres Buenos del Estado General por ser Christianos Católicos como ellos*, [s. l.], [1777].

llista fos Pedro Rodríguez Campomanes, que en aquell moment era l'influent fiscal civil del Consell Suprem de Castella, però que ja havia estat membre del Consell d'Hisenda; entre altres càrrecs, també era president de la Real Academia de la Historia des de 1764. Tot plegat fa la impressió que tant el testador com els marmessors eren protegits de Campomanes i que Verger es movia en l'esfera dels il·lustrats reformistes. Això explica millor la seva implicació en l'administració de béns espoliats als jesuïtes.[20]

No tenim motius per dubtar d'una reconciliació del matrimoni, perquè sis mesos després de redactar aquest testament va néixer la filla Francesca de Paula. El cas és que el 29 de desembre de 1768, quinze dies abans de morir, Verger atorgà el testament definitiu.[21] Hi alterava poques clàusules en relació amb l'anterior; per exemple, rebaixava les misses a cinc-centes i ordenava lliurar 5.000 rals al confessor, el P. Agustín González, del desaparegut monestir de San Basilio de Madrid, per tal que els esmercés en finalitats que li havia comunicat privadament. Pel que fa a la dona, reiterava de forma literal el que ja havia estipulat abans, de manera que no li deixava res més del que preveia la llei. El canvi més substancial afectava el nomenament d'hereus, ja que li havia nascut la filla. Ara llegava al fill Antoni la meitat dels béns com a legítima materna i un altre quart com a legítima paterna, mentre que a la filla només li corresponia el quart restant. En dubtava, potser, de la paternitat? A més, li designava un tutor, el comerciant Manuel de Sojo, excloent la mare, «en atención a los justos motivos que me asisten, y al de la corta edad y suficiencia de la referida Dª Vicenta Berriz mi muger para el cuidado y govierno que requiere la tutela y educación de dicha Dª Francisca de Paula Berger mi hija», de la qual al·lusió deduïm que entre Verger i la dona hi havia una diferència d'edat considerable, a més de desconfiança. L'esmentat Sojo s'afegia també a la llista de marmessors ja mencionats. Dos detalls nous del testament ens interessen, ja que es refereixen a Mallorca. En primer lloc, encara que no és una novetat:

20. Potser Campomanes coneixia Verger de temps enrere. Encara jove, l'asturià realitzà una passantia amb el mallorquí Miquel Cirer Cerdà, un famós advocat dels Reales Consejos i autor d'un *Propugnaculo historico-canonico-politico-legal, que descubre los fondos de la mas preciosa piedra de la corona de España, y comprueba con sus antigos monumentos y memorias*, Madrid, 1736, en defensa del patronat eclesiàstic de la monarquia hispànica, obra que influí en les idees regalistes de l'aprenent.

21. AHPM, Manuel Aguado, Protocolo 19059; 1768, 29 de desembre.

> mando a la Ciudad de Palma donde nací una Pintura original de Antonio Bandik en que se representa Sn. Sebastián, la que se entregará por mis testamentarios al Ayuntamiento de dicha Ciudad, o quién en su nombre sea parte lexítima, baxo el correspondiente resguardo, para que la coloquen en donde más bien les pareciere.

En segon lloc:

> También es mi voluntat consignar, como desde luego consigno para después de mi fallecimiento, la parte de Herencia correspondiente a mi hija Dª Francisca de Paula Berger en el Predio el Rafal de Son Munar que compré y poseho en el Reyno de Mallorca, según constará de mis papeles e instrumentos, para que con sus réditos se le subministren por el Tutor que la dexaré nombrada en este mi testamento seis reales diarios para que sirvan para sus alimentos, educazión y criança ínterin hasta tanto llegue el caso de tomar estado de casada o religiosa.

Per aquesta raó prohibia l'alienació de la finca fins que la filla hagués decidit el seu futur.

Com era d'esperar, la qüestió hereditària va portar cua. M'hi entretinc perquè té transcendència pel que s'explicarà després sobre altres pintures propietat de Verger. Dos mesos després de seva mort, la vídua i el fill Antoni nomenaven procurador Ángel de Zata y Zubiría, procurador dels Reales Consejos perquè els representés en les causes judicials que poguessin sorgir i, en particular, pel que fa a l'administració «de las casas de los regulares de la Compañía de Jesús», cosa que fa sospitar que la responsabilitat de Verger no es va limitar als béns de la Casa Noviciat.[22] Poc després va morir Manuel de Sojo i, tot seguit, la vídua Verger va pledejar per obtenir la tutoria de la filla aportant com a fiança els drets dotals que li corresponien legalment. L'obtingué un cop feta la partició de béns entre els dos fills el mes de juliol de 1772. Per desgràcia, no he sabut localitzar el document corresponent, imprescindible per tenir una idea aproximada del total hereditari i, sobretot, dels objectes artístics que havia pogut acumular el difunt i que restaren en mans de l'hereu. L'alcalde que va concedir la tutoria posava una condició:

> que otorgándola [la custòdia] se la discierna el cargo de tal tutora, poniéndose las notas correspondientes en las hijuelas de partición executadas por muerte de di-

22. AHPM, Francisco A. Viret y Aro, Protocolo 18040; 1770, 13 de març.

> cho Dn. Bartholomé su padre, y que las Pinturas adjudicadas a dicha menor las cuide y conserve existentes, solicitando la cobrança de los créditos.[23]

Que aquest funcionari faci una referència explícita a les pintures no és un detall menor, sinó un indici que en coneixia el valor.

Una col·lecció inèdita

La vídua Verger es casà en segones núpcies amb Francisco Florán Velaz de Medrano y Salvador, natural d'Oriola, cavaller de la Maestranza de Granada i aspirant als títols de baró de Nonancour i marquès de Tabuérniga de Velázar, aparentment sobrevinguts a la mort d'un parent. Per la seva banda, la filla Francesca de Paula maridà Felipe Pérez de Valenzuela, tinent del regiment provincial de Toledo i president-alcalde de Mancha Real (Jaén). Aquest últim matrimoni també fou problemàtic, segons un document del mes de setembre de 1790, que recorda l'endeutament del militar a favor de Juan José Villodas per 30.000 rals, amb l'aval de la muller i, en concret, hipotecant els béns que ella tenia a Mallorca. La perjudicada, que encara era menor d'edat, assegurava que el marit l'havia enganyat, que havia invertit el capital en negocis que a ella no li eren favorables. Per aquesta raó nomenava procurador el padrastre, que es traslladà a l'illa, alhora que aquest transferia un poder a la seva mare, Lucía Salvador y Sesé, que s'intitulava marquesa de Tabuérniga, i a la seva dona, Vicenta Berriz, residents a la cort.[24] Per un altre poder del mes de gener següent sabem que la dona i la filla de Verger s'havien convertit en les propietàries úniques proindivís del predi Son Munar (Sineu), el qual havien establert a diversos particulars mitjançant Velaz de Medrano; les presses no els permeteren de signar les escriptures i ara nomenaven l'advocat mallorquí Pere Josep Gacies perquè ho resolgués.[25] La cosa anà per llarg perquè Juan José Villodas, que, com hem vist, era el creditor del gendre de Verger, impugnà la venda, de manera que

23. AHPM, Matías Culebras y Acero, Protocolo 18697; 1772, 17 de desembre. *Hijuela* o fillola en català és el document en què es relacionen els béns que pertoquen a cada individu en una partició hereditària.

24. ARM, Protocols, Marc J. Rosselló, R-1164, f. 226v; 1790, 20 de setembre.

25. AHPM, Ramon Tremañes y Molina, Protocolo 20854; 1791, 14 de gener.

el predi restà embargat.[26] Aquesta qüestió ja no ens interessa, però sí tornar a l'any 1791, quan l'advocat Gacies estableix en emfiteusi perpètua els terrenys de Son Munar, ja que totes i cadascuna de les escriptures de compravenda incorporen formalment les filloles hereditàries de Vicenta Berriz y Francesca de Paula Verger per demostrar que n'eren les propietàries legítimes.[27] Malauradament, no s'inclou la d'Antoni Verger, ja que degué renunciar la part que li pertocava a favor de la madrastra. Com hem dit, ell havia heretat tres quartes parts dels béns paterns, de manera que això devia incloure la part més substancial de la pinacoteca. Pel que sembla, llavors residia a Sevilla. Les actes també ens permeten de saber que Verger havia adquirit la finca el 14 d'abril de 1766 en subhasta fiscal efectuada a la cúria de l'Intendent de Mallorca contra l'antic propietari, Joan Costa. La possessió mesurava poc més de trenta-vuit quarterades, cadascuna equivalent a 7.103 metres quadrats, i estava valorada en 76.432 rals de billó.

Fetes les particions, a la vídua li corresponegueren 88.974 rals, 66.000 dels quals corresponien al dot i la resta a la meitat dels béns de guanys. Només hi estaven inclosos 680 rals en moneda d'or i plata, ja que el gruix es contemplava en béns mobles i immobles: la meitat de Son Munar; més o menys un terç d'una escriptura d'imposició de 70.000 rals contra els Cinco Gremios Mayores de Madrid, una institució que funcionava en part com a banc i entitat financera; alguns crèdits contra particulars; mobles i objectes sumptuaris, com ara un adreç de diamants, taxat pel diamantista Francisco Rújula; una caixa d'or amb figures «salomòniques», taxat pel mateix expert; quatre canelobres de plata; sis coberts de plata; un joc de cadires folrades de domàs carmesí i vint-i-quatre tamborets; un mirall de cos sencer i sis cornucòpies; un tocador «xinesco» i vuit cortines de domàs carmesí. Sobresurt, però, «una pintura de S. Juan Bapta. original de Rubenes tasada por Dn. Francisco Valleu pintor de Cámara de Su Magd. [valorat] en cinco mil reales». Que el taxador de les pintures fos Francisco Bayeu, pintor de cambra de Carles III des de 1767, ja fa sospitar-ne la qualitat. Però també el fet d'atribuir l'obra directament a Rubens, no pas a la seva escola o a un copista. Això no obstant, no disposem d'informació suficient que permeti adjudicar definitivament l'obra al flamenc.

26. ARM, Protocols, Gabriel J. Rosselló, R-983; 1796, [...] d'octubre.

27. ARM, Protocols, P-240, Cúria de la Porció Temporal (1787–1791), f. 241; 1791, 27 de febrer (però segueixen altres actes semblants). Agraeixo molt cordialment aquesta notícia a Pep Villalonga Morell.

La fillola hereditària de Francesca de Paula Verger reserva més sorpreses, sobretot perquè rebé un llegat més abundant: 139.562 rals de billó. Aquesta és la relació: la meitat de Son Munar; poc menys d'un terç de l'escriptura d'imposició ja esmentada; 10.000 rals en efectiu dipositats en una institució que havia decidit el jutge partidor de l'herència; diversos crèdits contra particulars; una *salvilla* i dotze plats d'argent, tot taxat en 2.580 rals per l'esmentat Francisco Rújula; un adreç de diamants roses, avaluat pel mateix en 5.500 rals; un estoig d'or anglès esmaltat, de 1.800 rals; un collar de perles (*aljófar*) de deu voltes, valorat en 3.000 rals; dues vànoves de domàs amb guarnicions d'or, taxades pel sastre Pedro Fuentes en 1.300 rals; un cortinatge de llit de ras, de 1.100 rals; un rellotge de sobretaula anglès, fabricat per Joseph Breguet a Londres, taxat pel rellotger Miguel Colastra en 3.000 rals, inclosa la caixa amb acabats de plata daurada;[28] un joc d'estovalles «imperial» teixit a Flandes, integrat per sis estovalles i sis dotzenes de tovallons. Hem deixat per al final les pintures, que foren taxades igualment per Bayeu:

> Item, una pintura de Nro. Señor en el sepulcro, original de Rafael, tazada por Dn. Francisco Valleu, pintor de cámara de Su Magd. en tres mil reales vellón. Item, otra de la cabeza del Bpta. original de Rubenes, tazada por el mismo en quatro mil quinientos reales vellón. Item, otra de la Magdalena en el desierto, original de Vandich, tazada assimismo por dicho Francisco en tres mil reales vellón. Item, otra de Sn. Gerónimo, original del Españoleto, tazada por el dicho en tres mil reales vellón. Item, un quadro grande original de dicho Vandich, que representa la Destrucción de la Ciudad de Sodoma, tazado en ocho mil reales vellón por el mismo Valleu. Item, un quadro Floreros originales de Manuel de Ulloa, tazados en tres mil reales vellón por el dicho Valleu. Item, una pintura del Racionero Cano, que representa la muerte de Sn. Francisco de Paula, tazada en mil y ochocientos reales vellón.[29]

28. Deu ser un error, ja que l'únic Breguet documentat a Londres durant dos anys és el cèlebre Abraham-Louis Breguet, fundador del taller de París l'any 1775, després de la mort de Verger.

29. Pel seu caràcter excepcional no pot servir de referència, encara que no deixa de ser significativa, la taxació de *Las meninas* en 60.000 rals, feta per Goya, Francisco Bayeu i Jacinto Gómez, l'any 1794. Vegeu: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Velázquez: Las Meninas y sus personajes*, Barcelona, 1943, p. 10. Més pròximes a les obres de la col·lecció

Amb les dades disponibles no és possible d'esbrinar l'origen d'aquestes obres. Com he dit, segons Díaz Padrón, el *Sant Sebastià* prové de la col·lecció del comte de Monterrey, però la resta devia tenir una procedència molt diversa. Al llarg de la segona meitat del segle XVIII la dispersió a la cort de nombroses col·leccions nobiliàries feu possible la formació de noves galeries en mans de la classe mitjana i burgesa. A finals del mateix segle la situació havia canviat, «porque los cuadros han vuelto a estar de moda», com observava Eugenio Llaguno.[30] Del que no hi ha dubte és que les pintures de Verger es tenien per originals, ja que foren taxades a preus molt elevats, semblants als que assoliren altres obres dels mateixos artistes en vendes contemporànies efectuades a la cort.

A Mallorca hom sabia que la pinacoteca de Verger no es limitava al Van Dyck. Per exemple, José Vargas Ponce, parlant de les bones pintures que es conservaven a l'illa a finals del segle XVIII, cita el nostre protagonista:

> Don Bartolomé Verger, que fue Agente en Madrid de Mallorca, y donde hizo una preciosa colección, de que eran parte el San Sebastián de mano de Wandik, que legó a la Ciudad, en cuya casa del Ayuntamiento se halla, y el excelente Santo Christo de Rafael, que compró Don Juan de Salas. Este instruido Militar, que extiende a las Bellas Artes su aplicación, tiene un Museo de gran número de excelentes originales, adquiridos en sus viages y en la Corte, que aumenta todos los dias.[31]

Verger, un *Crucificat* atribuït a Murillo i una *Immaculada* atribuïda a Cano foren avaluats l'any 1747 en 3.000 i 1.800 rals, respectivament, per l'aposentador real Domingo Sani i l'arquitecte Sempronio Subissati. Vegeu: Pompeyo Martín Pérez; Francisco Egaña Casariego, «Tasación de dos pinturas de Murillo y Alonso Cano donadas a la Colegiata de La Granja de San Ildefonso (Segovia)», *Archivo Español de Arte*, 82, 326 (2009), p. 194–226. Els exemples es poden multiplicar, però que les taxacions infravaloraven els artistes famosos ho demostra a bastament una col·lecció sorprenent (464 peces) estudiada per Bonaventura Bassegoda, «La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765–Madrid 1815)», *Locus Amoenus*, 8 (2005–2006), p. 233–264.

30. Entre d'altres, Diana Urriagli Serrano, «Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII», a Luis Sazatornil Ruiz; Frédéric Jiméno (coord.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, 2014, p. 239–255.

31. José Vargas Ponce, *Descripciones de las Islas Pithiusas y Baleares*, Madrid, 1787 (facsímil, Palma, 1983), p. 64.

L'il·lustrat Vargas Ponce, que era responsable d'un projecte de cartografia nàutica, no podia tenir aquesta ni altres informacions sense l'ajut dels erudits locals i, en concret, dels tres que esmenta en la introducció, tots membres de la Societat Econòmica Mallorquina d'Amics del País: el cronista Bonaventura Serra i Ferragut, el canonge —i més tard cardenal— Antoni Despuig i Dameto,[32] i el regidor Antoni Montis i Álvarez, futur primer marquès de la Bastida. Almenys els dos primers tenien informació de primera mà sobre la col·lecció Verger, però, en qüestió de pintura, és evident que la font de Vargas Ponce era Bonaventura Serra. Ho comprovem en la seva inèdita *Historia de Mallorca*, en què esmenta en diverses ocasions el nostre Verger, «el qual havia sido muy aficionado y curioso a esta Noble Arte [pintura] y havia recogido muchas muy selectas y apreciables de los Autores más acreditados y famosos que huvo en Italia y otras partes», o bé, recordant l'afició d'alguns mallorquins a l'art, «como lo acreditan las colecciones que hizieron en Roma los canónigos Peña y Rossinyol, la que hizo en Madrid Dn. Bartholomé Verger y otros».

Com és natural, Serra recorda els tres-cents originals —i no devia equivocar-se de gaire—, molts d'origen italià i maltès, que conservava el marquès d'Ariany, nebot de dos grans mestres de l'orde de Malta. Ara ens interessa més un altre paràgraf, que ens il·lumina indirectament sobre Verger, a més de cridar l'atenció sobre un important col·leccionista mallorquí coetani:

> Dn. Juan de Salas, cavallero muy curioso, erudito y aficionado, tiene en su Museo un gran número de originales excelentes que traxo de la Corte y ha comprado en diferentes ocasiones, singularmente el Adan y Eva de Solimena, el S. Geronymo de Rubens, las once mil Vírgenes de Alberto Durero, el retrato de la Condesa de Havre de Vandik, el de Pablo Lomazo de mano del mismo insigne pintor, y la preciosa tabla del Sº Christo en medio de los dos ladrones, con la Virgen, San Juan y la Magdalena al pie de la Cruz, de mano del insigne Rafael de Urbino, que

32. Despuig freqüentava la cort. Juntament amb Jeroni de Berard i de Solà, l'any 1781 va presentar a la Real Academia de San Fernando un projecte d'estatuts per a una frustrada Acadèmia Balear de Belles Arts. L'any següent fou nomenat membre de mèrit de la mateixa institució. Ell mateix explica la bona relació d'amistat que l'unia a Antonio Ponz. Entre d'altres, Marià Carbonell Buades, «El proyecto de fundación de una Academia Balear de Bellas Artes y sus estatutos (1781)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 118 (2016), p. 35–53.

> fue del mencionado Dn. Bartholomé Verger y por la qual ofrecía el marqués Scotti ocho mil pesos, y no menos precio el [marquès] de la Ensenada, y con razón, por ser de lo más excelente y bien conservado que pueda verse de tan famoso Autor [al marge: sin otros que trajo de Italia del Jordán, Pedro Testa, etc.].[33]

Aquest breu text és important perquè desvela alguns detalls fins ara desconeguts de la col·lecció Sales —famosa entre els contemporanis, però de contingut incert més enllà del monetari— i perquè prova que una part de la pinacoteca Verger acabà a Mallorca. D'acord amb les filloles, sense entrar ara en la credibilitat de les atribucions, la vídua Verger era propietària d'un *Sant Joan Baptista* de Rubens; la filla, d'un *Cap del Baptista* del mateix autor. El segon argument no apareix en el catàleg de l'artista, excepte en el moment de la decapitació o quan el cap és presentat a Salomé. És un tema molt freqüent en època barroca i un error d'atribució és molt comprensible. Amb tot, actualment es troba a la venda en el mercat antiquari internacional un quadre amb aquest motiu atribuït a Rubens. Quant al primer assumpte, no pot tractar-se d'un sant Joanet, perquè el document ho hagués fet constar, mentre que sant Joan adult tampoc és un personatge gaire representat per Rubens i, de fet, sols es coneix la taula lateral del tríptic Moretus de la catedral d'Anvers.[34] Pel que fa als Van Dyck, a més del *Sant Sebastià* de l'Ajuntament de Palma, Verger tenia almenys una *Destrucció de Sodoma* de format gran i una *Magdalena al desert*. La primera història, en sentit literal, no es troba al catàleg del pintor, el qual, com també feia Rubens, preferia representar *Lot i la seva família fugint de Sodoma*. De la Magdalena penitent es coneixen diverses còpies d'un original perdut de Van Dyck, una de les quals es vengué a Londres l'any 1837 procedent suposadament del Palacio de Santa Cruz de Madrid.[35] La presència de pintura espanyola és significativa: un *Sant Jeroni* de Ribera, una *Mort de sant Francesc de Paula* d'Alonso Cano i uns *Gerros de flors* del desconegut Manuel de Ulloa. Del sant penitent, el catàleg de Ribera desborda d'originals i còpies, de manera que sense més dades res no es pot afegir. En canvi, es pot avançar

33. Buenaventura Serra Ferragut, *Historia de Mallorca (1771)*, BMLR (Biblioteca del Monestir de La Real), ms. BB-SL-123, f. 41v–44r.

34. Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milà, 1989, p. 179, cat. 167B.

35. Susan J. Barnes *et al.*, *Van Dyck: a complete Catalogue of the Paintings*, New Haven i Londres, 2004, p. 402, cat. III. A9.

una hipòtesi per a l'obra de Cano, sempre que vulguem admetre un error en la identificació original del protagonista. La mort de sant Francesc de Paula és una escena totalment insòlita, reproduïda només en uns pocs gravats. Per contra, la mort de sant Francesc d'Assís, que és molt freqüent des de Giotto, va ser pintada per Cano en una magnífica versió conservada a l'Academia de San Fernando (figura 2).

Els catàlegs antics de la institució (1819 i 1821) la identifiquen correctament, però en el de l'any 1824 apareix com *El tránsito de un santo franciscano auxiliado por otros religiosos de su orden*, mentre que en el d'Alfonso E. Pérez Sánchez apareix titulat *Muerte de un franciscano*, sempre atribuït a Cano. Respecte de la procedència, José Álvarez Lopera apunta que «al parecer» podria ser un dels convents exclaustrats l'any 1835, però del cert només se sap que fou enviat a París l'any 1813 i retornat dos anys més tard.[36] En definitiva, no és del tot inversemblant que fos la pintura en possessió de Verger, qui potser la comprà pensant que era el sant onomàstic de la filla. Cal afegir, però, que la valoració del quadre era força baixa en comparació amb la resta de peces de Verger.

Una de les pintures més famoses de les antigues col·leccions mallorquines és una *Crucifixió* sobre taula considerada en aquell temps un original de Rafael (figures 3–4). Com hem vist abans, Bonaventura Serra assegura que havia estat propietat de Verger. No es pot confondre amb un altre suposat Rafael en possessió de la filla, que figurava *Crist al sepulcre*: una còpia de l'*Enterrament* Borghese? Un original basat en el gravat *Crist al sepulcre sostingut per Josep d'Arimatea* d'Antonio Salamanca a partir d'un dibuix de Rafael? Un original de pintor anònim rafaelesc? Ara com ara, és impossible de saber-ho. En tot cas, Jovellanos recorda la *Crucifixió* amb admiració:

> El señor brigadier don Juan de Salas tiene un bellísimo cuadro del mismo autor [Rafael], en que no me parece que cabe duda: es como de vara de alto y representa a *Jesucristo en la Cruz entre los ladrones*, otros dos apaisados de Tiziano, cuyo

36. Entre d'altres, José Álvarez Lopera, «La muerte de San Francisco de Asís», a Ignacio Henares Cuéllar, *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística: Hospital Real, Granada 2001–2002,* cat. exp., Granada, 2001, p. 70–71 i 86–87. I per a la fitxa tècnica i la bibliografia, vegeu: *Academia Colecciones: Pintura*. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [en línia], https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0553 (consulta: 14 abril 2025).



Figura 2. Alonso Cano, *Mort de sant Francesc d'Assís*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto: domini públic.

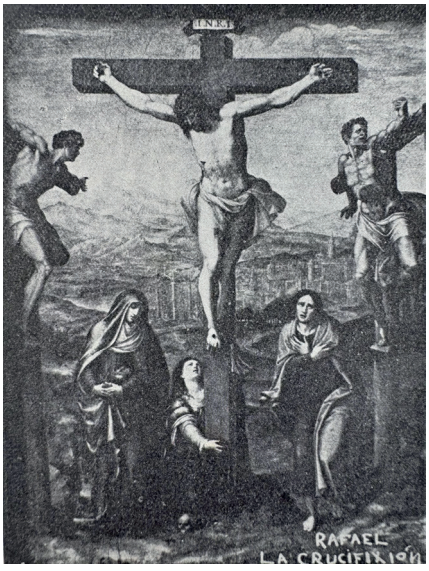


Figura 3. Anònim italià, *Crucifixió* (mitjan segle XVI). Còpia d'Agustí Buades Frau (segle XIX). Mallorca, col·lecció particular.



Figura 4. Anònim italià, *Crucifixió* (mitjan segle XVI). Mallorca, col·lecció particular. *Exposición de pintura de los siglos XIII al XIX pro nuevo Seminario en Galerias Bauzá*, [s. l.], 1950, cat. 44.

> colorido es digno de tal nombre; y *Un Mozo*, atribuido al ya citado [Miquel] Bestard, que se pudiera decir de Orrente.[37]

Totes les cròniques antigues ressenyen l'interès d'aquesta col·lecció i la desgraciada circumstància que es dispersés a la mort del propietari, inclosos un magnífic monetari i una biblioteca selecta. Explica Furió «que murió célibe y lleno de manías extravagantes». I Manuel Martínez Marina, secretari de Jovellanos, ens deixà un record del seu aspecte físic:

> El señor brigadier don Juan de Salas (que visita a Jovellanos un día de sobremesa), que tiene aquí tanta opinión de erudito como de estrafalario; es pequeñito, flaquito, aviejadito, de ojos menudos y muy vivos y con aire de filósofo. Le habló mucho de artes, vio el cuarto del Amo y le regaló un ejemplar de la *Disertación* de [Bonaventura] Serra *sobre el pueblo boch[o]ritano*, y su bella inscripción.[38]

El cas és que la pintura que ens interessa passà a mans d'una neboda de Sales casada amb el també col·leccionista Tomàs de Verí, conegut a bastament per la seva amistat amb Ceán Bermúdez, Jovellanos i Goya. L'any 1920 era propietat de la seva neta, Bàrbara de Verí i Fortuny, vídua de Nicolau Cotoner, marquès de la Sènia i d'Ariany,[39] i trenta anys més tard ho era de la seva filla Maria Dolors Cotoner, marquesa vídua de Casa Desbrull; actualment la conserven uns descendents.[40]

Potser a causa de l'extraordinària fortuna crítica de Rafael, els erudits setcentistes erraven el tir, perquè no és cap a l'urbinès on ens dirigeix la pin-

37. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Escritos inéditos de Jovellanos*, Julio Somoza de Montsoriu (ed.), Barcelona, 1891, p. 103.

38. Manuel Álvarez-Valdés y Valdés, *Jovellanos: vida y pensamiento*, Oviedo, 2012, p. 446.

39. Marqueses de Ariany y de la Cenia; Antonio Ayerbe, *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pintura que existen en la Isla de Mallorca. Colección de D. Tomás de Verí*, Madrid, 1920, p. 92, làm. VIII/2.

40. Marià Carbonell Buades, «Col·leccionisme i importació de pintura a Mallorca en època moderna. La ruta italo-maltesa dels cavallers santjoanistes», a Manuel Oliver Moragues (dir.), *L'orde de Malta, Mallorca i la Mediterrània*, cat. exp., Palma, 2000, p. 145–180; *Exposición de pintura de los siglos XIII al XIX pro nuevo Seminario en Galerias Bauzá*, [s. l.], 1950, cat. 44. Agraeixo molt cordialment les informacions proporcionades per José Francisco de Villalonga y Morell.

tura, sinó cap a Miquel Àngel. De fet, els aspectes formals i iconogràfics d'aquesta composició han estat estudiats en el cas d'un duplicat —de qualitat inferior, a l'oli sobre taula, de 58 × 46 cm— que es conserva al Museo Colle del Duomo de Viterbo. L'origen és el conjunt de dibuixos del florentí relacionats amb la *Crucifixió* destinada a l'amiga Vittoria Colonna, amb qui compartia inquietuds espirituals. El dibuix més conegut és el del British Museum que figura *Crist a la creu amb dos àngels ploraners*, encara amb un alè de vida i dirigint la mirada al cel. El rerefons d'aquesta invenció és la mútua empatia entre l'artista i el cercle dels «espirituals» de Viterbo, format per prelats, intel·lectuals i altres amics de la princesa de Pescara sota la guia dels cardenals Reginald Pole i Giovanni Morone, tots sospitosos de defensar posicions heterodoxes en relació amb el *Benefici de Crist* —nom d'un llibre publicat l'any 1543, més endavant prohibit—, és a dir, la justificació per la fe i no pels mèrits, una idea que els acostava perillosament als luterans. De la versió pictòrica, però amb l'afegit de la Verge i sant Joan Evangelista, se'n conserven cinc versions, com a mínim, atribuïdes habitualment a Marcello Venusti, un pintor conegut particularment com a copista de Miquel Àngel. Aquesta qüestió ha estat força estudiada, recentment per Maria Forcellino.[41] Creient-la única, és lògic que els investigadors italians hagin col·locat la *Crucifixió* de Viterbo en el mateix context. Ho confirmarien alguns detalls, sobretot que el cap de Crist hauria estat modificat per convertir-lo de viu a mort. No és un indici menor si tenim en compte que l'any 1556 el rigorista Pau IV Carafa ordenà taxativament que els crucificats no es representessin amb vida. En tot cas, no són pocs els dibuixos de Miquel Àngel que representen el Crucificat exsangüe, capbaix, i que han de ser el punt de partida per a la invenció pictòrica que ara tractem. En relació amb la versió atribuïda a Venusti, la composició ha estat sensiblement alterada: a més de la Verge i sant Joan —la gestualitat dels quals és molt diferent—, apareix la Magdalena abraçant-se al peu de la creu, els dos àngels volanders i plorosos han desaparegut, el fons neutre s'ha convertit en un paisatge mig natural mig urbà —on algun expert local ha cregut reconèixer restes arqueològiques pròximes a Viterbo— i s'hi han afegit els dos lladres crucificats, lligats a la creu amb cordes, no pas clavats com exigeix el contrareformista Andrea Gi-

41. Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli «spirituali». Religiosità e vita artística a Roma negli anni Quaranta*, Roma, 2009.

lio en el seu *Dialogo degli errori e degli abusi dei pittori* (1564).[42] A Itàlia, la taula de Viterbo ha estat datada al tombant de la dècada de 1540 i molt recentment ha estat atribuïda a Teodoro Siciliano per Claudio Strinati i a Michelangelo Carducci da Norcia per Andrea Alessi.[43] Em temo que l'existència de la versió mallorquina obligarà a repensar totes les hipòtesis que feien singular la taula de Viterbo. Però, al meu entendre, si més no la que comprà Verger, es pot considerar obra italiana, molt probablement romana, de mitjan segle XVI. De moment, el Van Dyck de l'Ajuntament de Palma i la *Crucifixió amb la Verge, sant Joan i la Magdalena* de col·lecció particular mallorquina són les dues úniques obres conservades que hem pogut identificar amb tota certesa com a provinents de la col·lecció Verger. Tot i així, posats a especular, es pot resseguir el rastre d'un dels dos presumptes Van Dyck que posseïa Joan de Sales i, abans que ell, molt possiblement, Bartomeu Verger. Es tracta del retrat de la duquessa d'Havré mencionat per Bonaventura Serra l'any 1771, encara que la intituli comtessa. Perquè, d'acord amb el catàleg del pintor, no és difícil d'associar-lo amb el que es conserva al Fine Arts Museums of San Francisco, on entrà l'any 1956 per donació dels filantrops Mr. Roscoe i Mrs. Margaret Oakes. És una obra magnífica, de cos sencer (206 × 124 cm), datada l'any 1634 i amb una signatura dubtosa; la paleta és opulenta i l'aspecte de conjunt monumental, característic del segon període del pintor a Anvers[44] (figura 5).

Hi apareixen dempeus Marie-Claire de Croÿ, duquessa d'Havré, i el seu fill Phillippe-Eugène, futur bisbe de València. Un altre retrat de la dama va ser gravat per Coenraet Waumans a partir d'un dibuix original també de Van Dyck. Era filla única de Charles-Alexandre de Croÿ, marquès d'Havré, comte de Fontenoy i duc de Croÿ, superintendent de finances de Felip III als Països Baixos, i de la seva primera muller, Yolande de Ligne. L'any 1627 el

42. L'any 2016 la pintura viterbesa va ser objecte d'una jornada d'estudis, un resum de la qual és accessible al web: *Archeoares. Al servizio della cultura* [en línia]: https://www.archeoares.it/blog/la-crocifissione-di-viterbo-indagini/ (consulta: 15 abril 2025).

43. Andrea Alessi, *Vittoria Colonna, Michelangelo e il circolo degli Spirituali di Viterbo: la produzione figurativa dagli anni '40 agli anni '60 del Cinquecento*, tesi doctoral, Università degli Studi della Tuscia – Viterbo, 2019, p. 222–226 [en línia], http://hdl.handle.net/2067/43659 (consulta: 15 abril 2025).

44. Entre d'altres, vegeu Stijn Alsteens; Adam Eaker, *Van Dyck. The Anatomy of Portraiture*, cat. exp., Nova York i New Haven, 2016, p. 116–117, cat. 26.



Figura 5. Anthony van Dyck, *Retrat de Marie-Claire de Croÿ, duquessa d'Havré, i el seu fill*, 1634. Copyright: The Fine Arts Museums of San Francisco.

mateix monarca elevà el marquesat d'Havré a ducat. A vegades s'ha confós aquest retrat amb el de Geneviève d'Urfé (Edimburg, National Gallery), sogra precisament de la duquessa d'Havré. Ara, però, la identificació és acceptada de forma unànime per la crítica. A més, se'n coneix la procedència, perquè és sens dubte el quadre que apareix a l'inventari *post mortem* del marquès de Leganés, l'any 1642, «de m[an]o de Van Dick de la duquessa de Croy».[45] Al capdavall, potser no era del tot cert el que opinava —o feia veure que opinava— el canonge mallorquí Antoni Castillo en una carta enviada l'any 1700 a un paisà resident a Roma: «Tengo entendido lo de los quadros, solo deseo que no sean originales, que en Mallorca siendo quadros romanos todos son originales».[46]

45. Mary Crawford Volk, «New Light on a Seventeenth-Century collector: the Marquis of Leganés», *Art Bulletin*, 62 (1980), p. 256–268. Vegeu també: Susan J. Barnes *et al.*, *op. cit.*, p. 316, cat. III. 86; Erik Larsen, *The Paintings of Van Dyck*, vol. II, Düsseldorf, 1988, p. 324, cat. 822. Hi ha una còpia a la col·lecció del príncep de Croy-Roeulx. El propietari més antic que està documentat és el polític Charles-Alexandre de Calonne (1734–1802), que l'any 1795 va vendre la peça a Londres, on residia exiliat.

46. ACM (Arxiu Capitular de Mallorca), Cartes del canonge D. Antoni Castillo, Caixa 29, núm. 6, 15767/2; 1700, 14 de setembre.

Gravar els núvols: els cels de Canaletto i Piranesi[1]

Vicenç Furió
Universitat de Barcelona

Cap de les 135 *Vedute di Roma* de Piranesi presenta un cel sense núvols, ni en cap dels 31 aiguaforts publicats a l'àlbum de vistes venecianes que va fer Canaletto veiem un cel absolutament clar.

Els pintors i gravadors de paisatges i vistes urbanes tendeixen a evitar els cels clars i nets i a incloure núvols en les seves obres. Les estadístiques a favor d'aquest fet són molt contundents. Tot i això, els estudiosos no han dedicat gaire atenció a aquesta particularitat, com es pot comprovar en llibres que tracten en general sobre l'art del paisatge, des del de Kenneth Clark fins al d'Alain Mérot.[2]

Recentment, un meteoròleg aficionat a l'art ha publicat un llibre titulat *Los cielos retratados*, on analitza els diversos tipus de núvols que els pintors van representar en les seves obres.[3] Per a l'historiador de l'art, la idea

1. L'any 2024 vaig organitzar una exposició amb gravats de la meva col·lecció titulada *Una Itàlia de paper. Estampes de Roma i Venècia del segle XVIII*. Veure juntes i estudiar totes aquestes vistes urbanes em va fer pensar en el tema d'aquest article. Bonaventura Bassegoda va visitar l'exposició i va ser una ocasió més que s'afegeix a moltes altres trobades —a casa, a la Universitat, amb motiu de la presentació de llibres—, moments que hem compartit amb ell, des de fa molts anys, a causa del nostre interès comú pels gravats antics.

2. Per citar-ne alguns: Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971; Mark W. Roskill, *The Languages of Landscape*, Pensilvània, 1997; Malcom Andrews, *Landscape and Western Art,* Oxford, 1999; Nils Bütther, *L'art des paysages*, París, 2007; Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Madrid, 2007; Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident Moderne*, París, 2009.

3. José Miguel Viñas, *Los cielos retratados*, Barcelona, 2024.

de la qual parteix l'autor, segons la qual els artistes pintaven els tipus de cels que estaven acostumats a veure en el lloc on vivien, és bastant discutible. Per a José Miguel Viñas, els artistes retrataven el que veien, plasmaven en les seves obres les seves «vivències atmosfèriques». Aquest supòsit el porta a fer afirmacions bastant qüestionables. Observa, per exemple, que els cels amb núvols pintats per Velázquez no sembla que s'ajustin als cels diàfans que predominen a l'àrea de Madrid. Però l'autor troba l'explicació en el fet que un historiador del clima ha demostrat que, precisament a la dècada de 1630–1640, quan Velázquez va pintar la majoria d'obres on surten cels, el clima a Madrid va canviar i es van poder veure molts més cels ennuvolats que de costum, i això és el que Velázquez va pintar. Segons aquest meteoròleg, també els cels vermells i encesos de Turner serien reminiscències dels cels volcànics que l'artista va veure a causa de l'enorme erupció del volcà Tambora, a Indonèsia, que va tenir lloc els primers dies d'abril del 1815.[4]

No podem pas negar que hi hagi pintors que quan representen el cel i els núvols s'inspirin en els celatges que han vist al lloc on viuen, però la primera idea que aquí voldria recordar —tan ben exposada per Gombrich— és que els artistes sovint parteixen de models i s'inspiren en la manera de representar els temes per part d'artistes que els han precedit. Gombrich mostra que Constable veia el paisatge en termes de Gainsborough, i Gainsborough en termes de Ruisdael. És a dir, com va dir Wölfflin, tot quadre acostuma a deure més a altres quadres que a l'observació directa.[5] D'altra banda, també m'inclino a pensar que els pintors inclouen núvols en les seves obres sobretot per un motiu estètic o pictòric, per realçar la bellesa o el dramatisme de la imatge, i que en fer-ho intervé molt la invenció, la qual cosa no exclou que també tinguin en compte la seva experiència veient cels reals.

L'anàlisi dels núvols en la pintura permet aproximacions molt diverses, des de teòriques fins a didàctiques o pràctiques per als artistes. En el primer cas podem esmentar el llibre d'Hubert Damish *Théorie du nuage*.[6] En el segon, innombrables manuals de dibuix i pintura. En el segle XVIII, per exemple, destaca el d'Alexander Cozens, que explica els seus mètodes per dibui-

4. Miguel Viñas, *op. cit.*, p. 153–165 (sobre Velázquez) i 223–236 (sobre Turner).

5. Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, 1979, p. 274–278.

6. Hubert Damisch, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, París, 1972.

xar paisatges.[7] Si pensem en artistes rellevants que s'han concentrat a pintar núvols, John Constable, a l'inici del segle XIX, és una referència inevitable.[8]

Aquest text té objectius més modestos. Un d'ells és remarcar que els núvols són un recurs visual de primer ordre quan es pinta un paisatge, ofereixen moltes possibilitats al pintor per fer una imatge més atractiva, amb més contrastos, més pintoresca, i per això eviten pintar cels uniformement clars i blaus. En termes pictòrics, un cel blau sense núvols és massa uniforme, poc variat. Tots els artistes que han fet paisatges o vistes urbanes han vist cels completament diàfans, però rarament els representen així. Hi afegeixen núvols, que han vist, que han après a pintar d'altres artistes o que s'inventen.

El segon i principal objectiu d'aquest escrit és posar el focus en l'art del gravat, que en la majoria de casos, si ens situem al segle XVIII, implica traduir la realitat visual només amb línies negres impreses sobre paper blanc. Em centraré en com van resoldre aquest repte per gravar el cel i els núvols dos artistes extraordinaris i pràcticament coetanis, Canaletto i Piranesi, per remarcar també l'originalitat i l'efectivitat estètica de la seva sintaxi gràfica.

Com he dit anteriorment, en cap de les *vedute* que van fer deixen el cel en blanc. La manera com Canaletto i Piranesi van resoldre aquesta part de la imatge és bastant diferent, però en tots dos casos és molt rellevant estèticament, de manera que els seus cels gravats no només són una de les característiques tècniques, estètiques i expressives més originals i destacables de la seva obra, sinó que són rellevants també en el context més ampli de la història del gravat.

No hi ha gaires gravadors anteriors al segle XVIII que a l'hora de representar un paisatge deixessin el cel en blanc. Rembrandt és dels pocs artistes que es va atrevir a fer-ho. No va dibuixar ni una sola línia en l'espai que queda per sobre l'horitzó en bastants dels seus aiguaforts. Sovint va deixar aquest espai completament buit. Ho va fer així en la majoria dels paisatges que va gravar. De fet, el celatge de núvols i pluja que presenta el famós aiguafort *Els tres arbres* és una excepció. En els seus paisatges, sembla que

7. Alexander Cozens, *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*, Londres, 1785. Per a una anàlisi detallada del mètode de Cozens vegeu: Núria Llorens, «Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens y el dibujo de paisajes», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2023 (35), 89–113.

8. Es pot veure Eduard Morris (ed.), *Constable's Clouds: Paintings and Cloud Studies by John Constable*, Edimburg, 1999.

Rembrandt es concentri només en els arbres, les herbes, els camins, les granges aïllades i les poques figures humanes que hi representa, en els perfils d'una ciutat llunyana que es veu a l'horitzó. Més amunt d'aquest horitzó, la meitat de la planxa queda buida, des dels paisatges de mida més petita, com la *Vista d'Amsterdam* i el *Pont de Six*, fins als més panoràmics, com els gravats coneguts com *Paisatge amb una granja i un gran arbre* o el *Camp de Goldweiger*.[9] Però, com he comentat, aquesta manera de fer de Rembrandt és excepcional. En la majoria dels gravats de paisatge d'altres artistes holandesos del segle XVII gairebé sempre hi ha núvols.[10] Podem dir el mateix si ampliem el camp als gravats francesos del segle XVIII.[11]

Els catàlegs raonats dels gravats de Canaletto descriuen 35 aiguaforts, 31 dels quals es van publicar en un àlbum que duu el títol *Vedute. Altre prese da i luoghi altre ideate*.[12] És a dir, Canaletto mateix indica que algunes de les vistes són realistes i d'altres, inventades. Els estudiosos de l'art gràfic coincideixen a considerar que la qualitat d'aquests aiguaforts no és inferior a la de les seves pintures, i que, de fet, les seves estampes constitueixen un moment àlgid dins la seva producció artística i un dels cims de la història de les vistes gravades. No representà les típiques vistes dels canals de Venècia,

9. Es poden veure bones reproduccions d'aquests paisatges a Erik Hinterding, *Rembrandt: Etchings from the Frits Lugt Collection*, vol. II, París, 2008, p. 183, 185, 201 i 206.

10. Es pot veure David Freedberg, *Dutch landscape prints of the Seventeenth Century*, Londres, 1980. En el llibre es reprodueixen 144 gravats i només en sis o set sembla que el gravador va deixar el cel en blanc. Fins i tot en l'obra gràfica d'Anthonie Waterloo, un artista que es va dedicar exclusivament a gravar paisatges i que té un catàleg d'unes 130 estampes, és difícil de trobar-ne una sense núvols, malgrat que a vegades se suggereixin només amb unes quantes línies. Es poden veure al volum dedicat a Waterloo a *The Illustrated Barstsch*, vol. 2, 1978.

11. Vegeu: Jeanne Suportal, *La gravure de portraits et de paysages en France au XVIIIè siècle*, París i Brussel·les, 1926.

12. A la primera edició de l'àlbum hi apareixen 31 gravats, però si tenim en compte alguns dels que no es van publicar a l'àlbum per diversos motius, com ara perquè són fragments de planxes que es van dividir o aiguaforts estampats sencers abans que la planxa es dividís, els catàlegs raonats descriuen 35 ítems. La data de realització dels gravats encara és objecte de discussió, però se situa a la dècada de 1740, mentre que la primera edició de l'àlbum se situa entre 1752 i 1754–1755. Per a aquest tema vegeu: Ruth Bromberg, *Canaletto's Etchings*, Londres i Nova York, 1972 (hi ha una segona edició publicada a San Francisco el 1993, però amb il·lustracions de pitjor qualitat), i Federico Montecuccoli Degli Erri, *Canaletto Incisore*, vol. I–II, Venècia, 2002.

sinó imatges de llocs menys coneguts de la planúria del Vèneto. Possiblement, en aquesta sèrie d'aiguaforts l'artista va trobar l'oportunitat de fer una cosa diferent, més personal i inventiva, del tipus de vistes que pintà reiteradament per al cònsol Joseph Smith i els seus clients.

Pocs gravadors van arribar tan lluny a l'hora de copsar la vibració de la llum sobre el paper. Ho podem veure, per exemple, en l'extraordinari aiguafort *La torre di Malghera* (figura 1). Canaletto té un estil gràfic molt personal. Va gravar principalment utilitzant línies curtes, paral·leles i lleugerament ondulants, sense trames creuades. Controlava minuciosament el gradient lumínic de la imatge evitant clarobscurs excessius i procurant que el paper semblés reflectir la llum vibrant i platejada de la ciutat de la llacuna. Va saber superar la rigidesa amb què molts dels seus contemporanis que feien vistes delimitaven els edificis gràcies a unes línies lleugerament tremoloses que, malgrat tot, mai comprometen l'aparença realista del que veus. Les seves vistes són imaginàries però versemblants. La seva sintaxi de línies i signes s'adapta perfectament a representar la textura i materialitat de l'aigua, els núvols, les pedres, l'herba, les muntanyes. En alguns aiguaforts hi surten molts edificis. A la *Vista fantàstica de Venècia*, cases hu-



Figura 1. Canaletto, *La torre di Malghera*, *ca.* 1740–1750. Aiguafort, 29,6 × 43 cm.

mils i un petit *squiero* per fabricar o reparar góndoles conviuen amb construccions arquitectòniques d'estructura clàssica i monumental. Petites figures es distribueixen pel paisatge, però tot sembla silenciós, melancòlic, sota una atmosfera lluminosa d'aire impressionista.

Però observem com Canaletto grava el cel, i per això fixem-nos en un detall de *La torre di Malguera* (figura 2), una planxa que fa 29,5 cm d'alt per 43 cm d'ample. La meitat de l'estampa, ocupada pel cel, està dibuixada a partir de franges de línies curtes, gairebé paral·leles, que es van repetint al llarg de tota l'amplada del gravat. Aquestes franges tenen de 3 a 5 cm i, per tant, Canaletto ha necessitat unes dotze franges per arribar als 43 cm de la planxa. Potser és el primer gravador que dibuixa el cel sistemàticament d'aquesta manera. Gairebé ens podem imaginar com la mà de Canaletto agafa l'agulla metàl·lica i, pacientment, aixeca el vernís de la planxa a franges horitzontals. Al final de cada franja de 3–5 cm, ha aixecat l'instrument per continuar amb la secció següent, i això deixa unes subtils línies verticals que indiquen on ha acabat una secció i n'ha començat una altra. Aquestes línies verticals



Figura 2. Canaletto, *La torre di Malghera* (detall).

no perjudiquen l'efecte estètic del conjunt denunciant que el cel s'ha gravat a trossos. Encara més, podríem dir que amb aquests signes gràfics el cel sembla més viu i brillant. Canaletto tradueix el blau del cel amb aquesta sintaxi gràfica, sense deixar un centímetre sense gravar. Si en alguna part de la imatge les línies són una mica més fosques i juntes, com passa a la banda esquerra de l'aiguafort que comentem, això ho traduïm imaginant-nos que el cel és d'un blau una mica més intens. Enmig d'aquest ratllat uniforme, ha deixat unes petites àrees en blanc, combinades amb unes línies una mica més ondulants i discontínues, per suggerir uns petits núvols.

En definitiva, el cel blau i clar l'ha representat amb franges horitzontals de línies negres que ocupen tota la superfície. Els pocs núvols que veiem en els seus aiguaforts normalment són àrees que ha deixat en blanc on les línies negres paral·leles s'han interromput. Aquesta transició es veu clara, per exemple, a la part dreta de l'aiguafort del frontispici de l'àlbum (figura 3). És una manera molt singular de gravar els cels amb franges horitzontals. Malgrat tot, Canaletto no va partir de zero. Probablement va tenir en compte els cels que havia vist en algunes estampes de gravadors venecians que l'havien precedit, com ara Luca Carlerarijs i Marco Ricci.[13]

A les seves *Vedute di Roma*, Piranesi va compatibilitzar el respecte arqueològic amb què dibuixava els monuments de la Roma antiga i moderna amb un ampli ventall de recursos artístics fruit de la seva imaginació i habilitat en qüestions tècniques i estètiques. Respectava els monuments, però distorsionava les perspectives des d'on es veien, accentuava com volia els contrastos de clarobscur, posava figures i elements naturals allà on li convenia i dibuixava cels encesos que augmentaven l'atractiu i la força visual de la imatge. S'ha parlat molt d'algunes d'aquestes qüestions, com ara dels punts de vista i les perspectives, del «cervell negre» de Piranesi per referir-se a la intensitat dels clarobscurs que veiem a les estampes i que deriven del seu particular ús de l'aiguafort, però no s'ha parat tanta atenció a la manera com gravava el cel de les vistes, un aspecte que té un pes molt notable en l'efecte general que produeixen.

Si Canaletto grava el cel de manera que la imatge produeixi una sensació de calma i serenor, Piranesi opta pel contrari, busca contrastos i drama. En

13. Es poden veure les obres d'aquests artistes a Dario Succi, *La Serenissima nello specchio di rame: splendore di una civiltà figurativa del Settecento: l'opera completa dei grandi maestri veneti,* Castelfranco Veneto, vol. I, 2013.

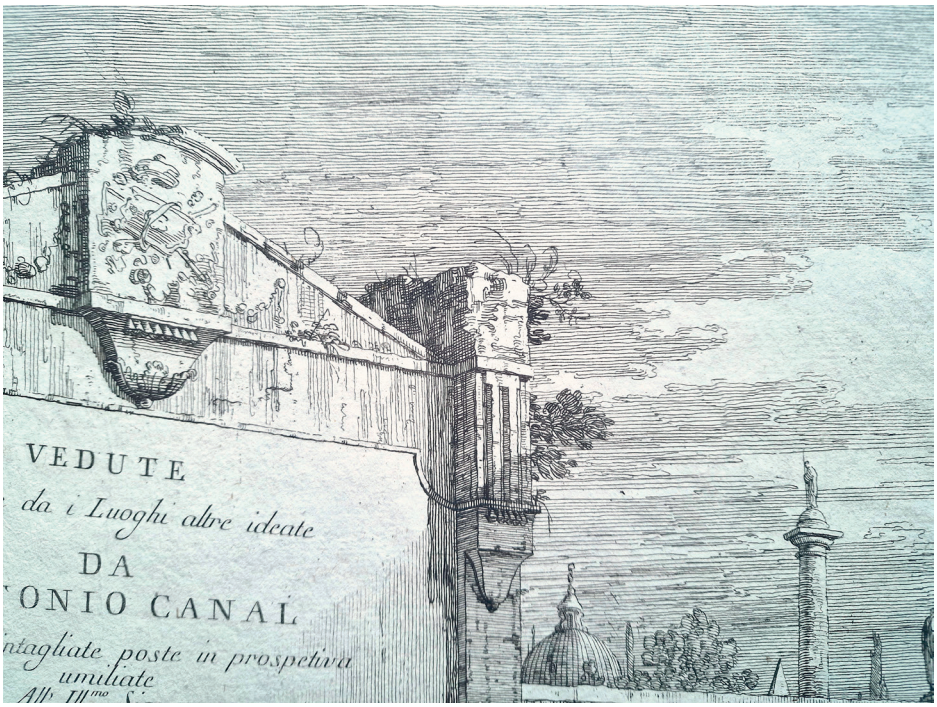


Figura 3. Canaletto. Frontispici de l'àlbum *Vedute. Altre prese da i luogui altre ideate* (detall).

les seves vistes, el celatge és un ingredient típicament barroc per suggerir moviment i força visual. Les línies paral·leles i tremoloses de Canaletto desapareixen amb Piranesi en favor d'una explosió de línies en totes direccions, d'atrevides i dinàmiques formes de núvols que van del blanc al negre i que suggereixen diferents plans de profunditat. Els cels de Piranesi s'acosten més als cels dels grans aiguaforts amb escenes mitològiques dels germans Tiepolo que als de Canaletto, com es pot comprovar en els celatges del fons de gravats verticals com el de la *Colonna Trajana* i la *Colonna Antonina*. El creador de les vistes imaginàries de Venècia s'inclina per traduir el cel que sabem blau amb línies negres. Piranesi ho pot fer així, però també a l'inrevés, és a dir, les línies negres són els núvols i el cel blau, els blancs.

Piranesi grava «cels encesos» —i aquí no ho podem explicar per cap volcà en erupció— on veiem núvols que semblen que provinguin d'un incendi. Un bon exemple podria ser la *Veduta della facciata della basilica di S. Croce in Gerusalemme*, on sembla que s'hagi declarat un incendi general (figura 4). Núvols foscos que semblen de fum, que aquí en direm «núvols fum»,



Figura 4. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta della facciata della basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, *ca*. 1750. Aiguafort.

els veiem, per exemple, a la *Veduta della basilica di Santa Maria Maggiore*, a la *Veduta della dogana di terra a piazza di Pietra*, a la *Veduta della basilica de S. Croce*, a la *Veduta del palazzo Barberini* i a la *Veduta della piazza Navona*.[14] Els núvols foscos que surten de darrere del palau Barberini i de l'edidici de la duana a la Piazza di Pietra sembla que provinguin d'un foc declarat just darrere dels edificis. En la vista més famosa de la Piazza Navona, els núvols negres que s'alcen en diagonal darrere de santa Agnese sens dubte contribueixen eficaçment a la força visual d'aquest gran aiguafort.

Una altra tipologia gràfica que utilitza Piranesi són uns intensos ratllats de línies negres horitzontals de diferent amplada que semblen flotar en primer pla. Sovint adopten formes triangulars que comencen amb el costat més ample a la part superior de la planxa i disminueixen punxeguts cap a

14. El lector pot veure bones reproduccions de les *Vedute di Roma* que en aquest article no podem incloure a: Mario Bevilacqua; Mario Gori Sassoli, *La Roma di Piranesi: la città del Settecento nelle Grandi Vedute*, cat. exp., Roma, 2006. Per internet es pot veure en el repositori del Kenyon College: «Piranesi's "Views of Rome"» a: *Digital Kenyon-Special Collections* [en línia], https://digital.kenyon.edu/piranesi/ (consulta: 18 març 2025).

baix. Podríem anomenar-los «núvols fletxa». En trobem exemples a la *Veduta del sepolcro di Caio Cestio*, a la *Veduta del tempio di Cibele*, a la *Veduta della basilica di S. Lorenzo*, a la *Veduta deggli avanzi del foro di Nerva*, a la *Veduta dell'arco di Tito*, a la *Veduta del tempio delle Camene* i a la *Veduta del mausoleo d'Elio Adriano*. La vista de la vil·la Panfili és a vol d'ocell, de manera que la franja de cel que li queda és estreta; però, tot i això, Piranesi sembla que tingui *horror vacui* i no deixa mai el cel en blanc, sinó que ratlla la part superior amb línies horitzontals enganxades a la línia d'enquadrament. Clars exemples de «núvols fletxa» els veiem a l'esquerra de la vista del mausoleu d'Adrià, on hi ha un estrany núvol vertical amb unes línies transversals que flota davant dels núvols del darrere, i la forma triangular es dibuixa nítidament a la part superior de la *Veduta degli avanzi del foro di Nerva*. A la *Veduta dell'arco di Tito*, el monument està desplaçat a la dreta, de manera que a l'esquerra veiem un «núvol fletxa» a sota del qual Piranesi dibuixa un «núvol fum » (figura 5). A la *Veduta del ponte Salario* l'artista no ha pogut

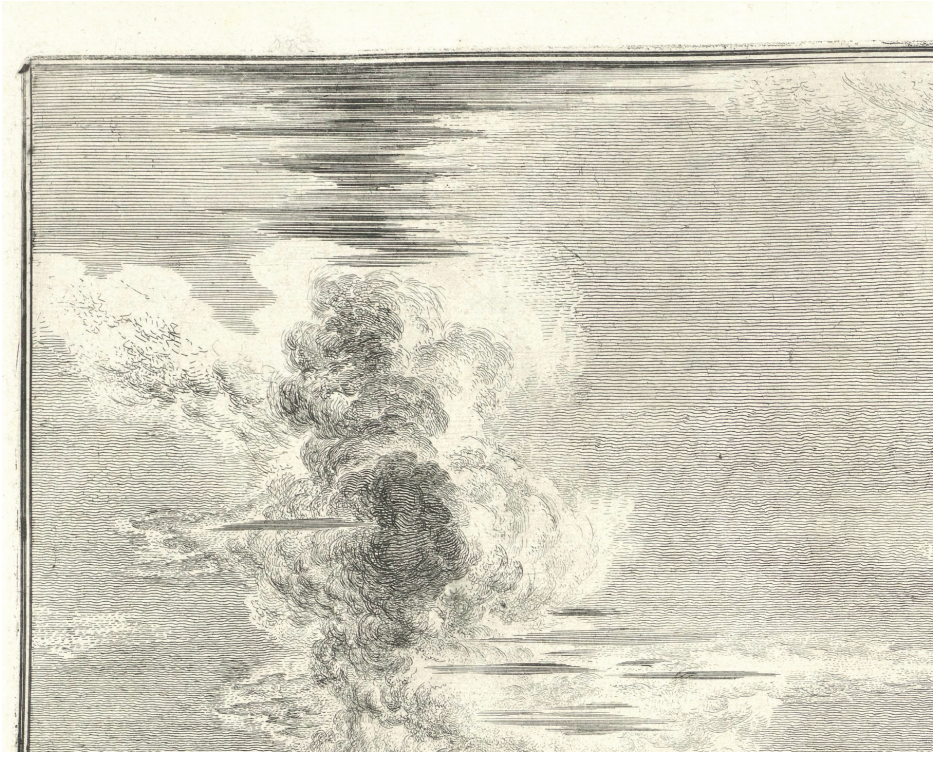


Figura 5. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta dell'arco di Tito* (detall).

evitar de situar un petit núvol triangular enganxat a la part superior dreta de la imatge, novament enganxat a la línia d'enquadrament. A l'esquerra d'aquest mateix aiguafort, un núvol en forma d'estrella o de neurona estén els seus braços en diagonal. A vegades hi ha núvols que semblen adoptar la forma d'un gran ocellot que sobrevola algun edifici, com en el cas de la *Veduta del palazzo di Montecitorio* (figura 6).

«Cels encesos», «núvols fum», «núvols fletxa», núvols irregulars de forma estrellada o arborescent que escampen per tot arreu. Aquestes són algunes de les formes recurrents que adopten els cels que grava Piranesi. Sovint costa de distingir què és el cel blau i què són els núvols, que poden presentar-se blancs o negres. A la *Veduta della piazza del Popolo* no queda clar si la franja de cel inferior, en blanc, és el cel blau o no, perquè més amunt les formes blanques de perfil irregular són clarament núvols.

En definitiva, si en els cels de Canaletto habitualment les línies negres paral·leles evoquen el blau del cel i les interrupcions de núvols són àrees que



Figura 6. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta del palazzo di Montecitorio* (detall).

ha deixat en blanc, en els cels de Piranesi el contrast de les àrees blanques i les zones grises i negres ratllades en totes direccions conformen uns cels barrocs en què tot se subordina a crear un efecte dramàtic i dinàmic. Canaletto era bàsicament dibuixant i pintor, més que no pas gravador professional. Va intentar traduir el caràcter més espontani i nerviós del dibuix a l'aiguafort evitant les contratalles i, amb l'agulla metàl·lica, dibuixant sobre la planxa amb línies paral·leles i tremoloses, controlant sempre el delicat balanç de llums i ombres, i allunyant-se de forts contrastos per aconseguir aquest to brillant de llum platejada que veiem a les seves vistes. Piranesi explotà tots els efectes possibles de l'aiguafort dibuixant amb una gran varietat de traços núvols que s'escampen en totes direccions, sotmetent les planxes a diversos banys d'àcid per destacar la força dels negres, i creant dramàtics contrastos de clarobscur, cels encesos més que no pas serens.

Segur que els dos artistes van veure Venècia i Roma sota cels completament blaus, tot i que sempre, encara que de manera molt diferent, els van representar amb núvols.

Cuius est imago hæc? Paraula i imatge en un sermó del prevere Sixte Prim (1776)

Francesc Miralpeix Vilamala
Universitat Autònoma de Barcelona

Un sermonari escrit en català el 1776 pel prevere Sixte Prim de Sant Esteve de Bordils (Girona), fins ara inèdit, reflexiona sobre la representació fisiognòmica de la criatura humana com a mirall de les virtuts divines.[1] En homenatge al professor Bonaventura Bassegoda, que en tantes ocasions ha explorat els camins de la literatura artística, el present estudi és una aportació molt succinta al gènere, l'interès de la qual recau principalment en el fet de tractar-se d'una font escrita en català i d'un gènere literari, el de l'escriptura de sermons, escassament atès com a eina per a l'estudi de l'art i la teoria artístiques d'època moderna a Catalunya. En aquest sentit, l'anàlisi posa en valor els usos de la tipologia literària del sermó, explora les fonts emprades pel seu autor i reflexiona sobre la seva projecció en el context artístic català del període, tot plegat acompanyat de la transcripció d'un document pel qual desfilen personatges com Protògenes, sant Tomàs, Gaspare Celio, Ticià o Dürer.

Deia Maravall, a propòsit de les diferències entre la concepció de les imatges del món medieval i renaixentista en relació amb les de l'època del Barroc, que l'home barroc [sic] «no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación»,[2] al·ludint en conseqüència a una necessitat de la utilització de les imatges com una eina immediata a l'hora de penetrar en l'espectador

1. Agraeixo l'amabilitat de Lluís Josep Prim a l'hora de deixar-me'l consultar i estudiar.
2. José Antonio Maravall, «Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales», a *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1986, p. 502–503.

d'una manera més efectiva, una *demonstratio ad oculos* de les idees que, com és sabut i àmpliament estudiat, és al centre del desplegament de la teoria al voltant dels usos de la imatge d'ençà de la celebració del Concili de Trento. Ho expressava en el mateix sentit E. H. Gombrich quan deia que l'acte de contemplació, per la seva velocitat i immediatesa, era el camí predilecte cap a un coneixement superior, clarament alineat amb les tesis platòniques sobre la connexió de la imatge sensible amb les esferes superiors;[3] o Freedberg, que és qui em guia en aquesta reflexió, en la relació i immediatesa de les imatges al servei de la devoció.[4] Per tant, si es pren la imatge devocional com a instrument hegemònic de l'Església contrareformista i com a eina de reafirmació d'allò que Ledda en diu la consolidació de la «retórica iconófila de la Contrarreforma, que apelaba a las emociones y los sentidos»,[5] s'entendrà perfectament que els sermons es convertissin en un mitjà extraordinari per predicar des del púlpit allò que el dictamen de la sessió XXV del Concili de Trento, amb els jesuïtes com a principals ideòlegs, recomanava: que per mitjà de les imatges s'instruís el poble i, alhora, se l'excités a estimar Déu; i aquí els artistes i els predicadors hi tingueren un paper clau.

L'oratòria sagrada, expressada de manera convincent dalt del púlpit amb el tornaveu de la retòrica, fou fonamental per predicar als ulls,[6] per atorgar al sentit de la vista la capacitat de pintar i crear, dotant al mateix temps la paraula d'una materialitat que l'habilitava per instruir l'ànima en la contemplació divina. Les imatges evocades a través de les paraules tenien la capacitat de fer visible allò invisible o sobrenatural i escurçaven el camí del devot en la seva relació íntima amb els misteris de la fe en «presentificarlos».[7] La mateixa historiadora estableix que la retòrica ofereix dues

3. Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, 1994, p. 235.

4. David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992, p. 198 i s.

5. Giuseppina Ledda, «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII», a María Cruz García de Enterría; Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22–27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, p. 46–47.

6. Manllevo l'expressió de Giuseppina Ledda, «Predicar a los ojos », *Edad de Oro*, 8, 1989, p. 129–142.

7. *Ibidem*, p. 130.

eines per fer més eficaç aquestes epifanies visuals: la hipotiposi i la prosopopeia. El primer mot fa referència a la intensitat evocativa de la imatge i als recursos per fer-la viva i present, com si fos una fantasmagoria. La prosopopeia, en canvi, apel·la els absents, els éssers sobrenaturals, insuflant-los vida i presència, com si realment s'assistís a un acte miraculós. Això no obstant, cal tenir present que la paraula pronunciada en un interior sacre no està exempta de referències visuals reals, materialitzades en retaules, escultures, pintures, draps, teixits, etc.; o en formes, colors, sons i olors que fan de l'espai sacre un escenari preparat per a la suggestió. Un escenari, no cal dir-ho, plenament immersiu en què la decoració del temple —barroc, en aquest cas— envaeix tots i cadascun dels racons de la platea, fins al punt de poder ser incorporat al mateix sermó de forma directa mitjançant al·lusions i referències puntuals a l'univers d'imatges.

El sermó en l'art ha estat un tema ben atès en els estudis esmentats de Giuseppina Ledda, María del Pilar Dávila, José Ramos o, en relació amb la retòrica, Juan Luis González.[8] Això no obstant, i per al cas concret de Catalunya, la qüestió només ha rebut l'atenció de manera puntual en estudis al voltant de la parròquia i la seva sociabilitat o en l'ús de la llengua catalana.[9] Hi ha recerques, això sí, al voltant de ritus concrets com el de la mort, que han posat de manifest la rellevància dels sermons, de les oracions fúnebres o dels panegírics que acompanyen les exèquies,[10] una atenció que també mereix —i que en cap cas pot ser objecte del present estudi per l'abundant

8. Giuseppina Ledda, *La parola e l'immagine. Strategia della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, 2003 (Biblioteca di Studi Ispanici, 6); María del Pilar Dávila, *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980; José Ramos, *Retórica, sermón, imagen*, Salamanca, 1998; Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, 2015.

9. Vegeu, sense cap ànim de fer un repàs detallat de l'amplíssima historiografia, Joaquim M. Puigvert, «Església, cultura i llengua a la societat catalana del setcents», a Pep Balsalobre, Joan Gratacós (coord.), *La llengua catalana al segle XVIII*, Barcelona, 1995, p. 246–247. I de manera més extensa i amb exemples puntuals de prèdiques i sermons, Xavier Solà Colomer, *La Reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587–1800)*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2006 [en línia], a *TDX* http://www.tdx.cat/TDX-0327106-124553 (consulta: 26 març 2025).

10. Andreu Domingo, *La mort com a límit de la representació: un estudi del discurs eclesiàstic sobre l'amor al segle XVII a través dels sermons funeraris*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1983. Tesi de llicenciatura sota la direcció de Ricardo García Cárcel.

tractament que ha rebut— la literatura associada a la festa barroca en la seva expressió artística efímera.[11]

En el cas concret que m'ocupa, el sermonari fou realitzat per un prevere anomenat Sixte Prim, originari de Bordils (Girona), de la biblioteca del qual es conserva un conjunt de llibres a la casa pairal dels descendents dels seus familiars. A hores d'ara, però, de Sixte Prim se saben poques dades, tot i que algunes de molt rellevants en allò tocant a la seva afició a escriure. En aquest sentit, al Llibre d'Òbits de la parròquia de Bordils hi figura una crònica de l'ocupació de les tropes franceses al poble el 1808.[12] Segons aquest document, copiat i transcrit anys més tard per mossèn Benet Galí, el nostre personatge va ser rector de la parròquia de Bordils entre 1782 i 1825.[13] La seva activitat al capdavant de la parròquia també ha deixat rastre documental en dos processos del tribunal eclesiàstic, un de 1784 contra Miquel Espígol i Prim, beneficiat de Sant Feliu de Girona, pel benefici de Sant Pere, Sant Pau i Santa Anna de la Seu; i un altre de 1804 del domer de Bordils Bartomeu Castelló contra Prim per una alternativa en les benediccions de les parteres.[14] Sixte Prim també figura en un deute contret amb l'escultor Josep Barnoya el juliol de 1783 en concepte d'unes «palmatòries».[15] Si no és que Prim hagués estat rector en un altre poble abans de restar quaranta anys a Bordils, la data escrita al primer foli del manual (figura 1), que acompanya la inscripció «Sistus Prim dominatur huic libro sicque ne guis herbo in ipsum utatur rapio; alias expavescat talis ne conscius. Anno 1776», podria ser indicativa que el sermonari va ser elaborat durant el seu pas pel seminari. Aquest detall no és menor, perquè obre la porta a preguntar-nos sobre la

11. Vegeu, per exemple, l'excel·lent col·lecció que edita la Universitat Jaume I dirigida per Víctor Mínguez, Immaculada Rodríguez Moya, Juan Chiva i Pablo González Tornel.

12. Arxiu Diocesà de Girona (d'ara endavant ADG), Llibres parroquials de Bordils, Òbits (1716–1838), núm. 2, fols. 205–206.

13. Vegeu-ne «una transcripció parcial» al web *Banc de Memòria Digital de Bordil*s [en línia], https://www.bmdbordils.cat/2018/08/31/escrit-mes-setembre-2018-x/ (consulta: 3 gener 2024). La informació allotjada al Banc de Memòria Digital de Bordils, entrada d'agost de 2018.

14. ADG, Episcopal, Cúria i vicariat, Tribunal eclesiàstic, Processos moderns 4899 i 10569, respectivament.

15. Gabriel Martín. Francesc Miralpeix, *Del taller a l'escola de dibuix: Josep Barnoya Viñals i el llibre de comptes de totas las feynas que tinch ajustadas (1773–1816)*, Girona, 2017, p. 271.



Figura 1. Sixte Prim, portada del *Sermonari*, 1776. Col·lecció particular. Fotografia de l'autor.

formació dels futurs capellans, no només en les disciplines necessàries per a l'exercici del sacerdoci, sinó també en el coneixement de la història de l'art, entenent aquesta des d'una perspectiva laxa i mancada d'un cos teòric o d'una historiografia tot just incipient i acotada als entorns acadèmics. La recerca sobre aquestes i altres fonts escrites de naturalesa similar s'endevina com un camí per explorar de cara a futurs treballs o tesis doctorals, sobretot si tenim en compte que la literatura artística —admetent també una mirada àmplia a la definició— és molt escassa en el context artístic català d'època moderna. Sobre aquesta darrera qüestió ja vaig tenir ocasió de dibuixar una reflexió sobre la migradesa de les fonts i dels exemples existents a redós del poema *Lo Desengany* de Francesc Fontanella,[16] però la reflexió es

16. 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*, 55 (2016), p. 383–404 [en línia], https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/427283 (consulta: 26 març 2025).

podria fer extensiva a un segle XVIII igualment gasiu, en què les fonts segueixen essent escasses: el llibre de notes de Lluís Bonifàs,[17] el de comptes de l'escultor Josep Barnoya,[18] els documents jurídics dels plets interposats pel Col·legi de Pintors a Antoni Viladomat,[19] els plets entre fusters i escultors,[20] els intents dels germans Tramulles per fundar una acadèmia de dibuix a Barcelona[21] o els *Quincenarios* de Josep Renart[22] es poden comptar entre les poques tipologies conegudes.

Tornant al sermó de Sixte Prim, la seva estructura sembla remetre al model dels sermons de sant Vicenç Ferrer, que se servia d'abundants *exempla* i referències visuals per fer més fàcil la comprensió d'un missatge dirigit a un públic majoritàriament illetrat.[23] El missatge, en aquest cas, es dedueix de la referència a l'Evangeli segons sant Mateu (Mt 22) inscrita a l'angle superior del foli i que al·ludeix, al meu entendre, al passatge del Tribut de la moneda (Mt 22, 21).[24] El punt de partida evangèlic del sermó que inspira Prim és la pregunta, inscrita a l'inici del foli, «Cuius est imago haec»; és a dir: «A qui correspon aquesta imatge?». Aquesta és justament la resposta que Crist donarà a la pregunta que li formularà sant Miquel —«Licet censum dari Cesa-

17. Cèsar Martinell, *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*, Valls, 1917 [en línia], https://ddd.uab.cat/record/56873 (consulta: 25 març 2025).

18. Martín i Miralpeix, *Del taller…*, *op.cit*.

19. Francesc Miralpeix, *Antoni Viladomat i Manalt (1678–1755): vida i obra*, cat. exp., Girona, 2014.

20. Rosa M. Creixell, «El món de la fusteria en el set-cents barceloní: Ordenances, tallers i conflictes», *Barcelona Quaderns d'Història*, 24 (2017), p. 207–221.

21. Manuel Ruiz Ortega, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775–1808*, Barcelona, 1999, amb abundant documentació transcrita que inclou també l'escultor Pere Costa.

22. Maria Garganté, «La suggestió de Palladio: Josep Renart i l'arquitectura religiosa barcelonina de finals del set-cents», a Bonaventura Bassegoda, Joaquim Garriga, Jordi París (eds.), *L'època del Barroc i els Bonifàs: actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya, Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006*, Barcelona, 2007, p. 63–76.

23. Sobre aquesta qüestió és de gran utilitat el text de María Luz Mandingorra, «Imágenes de la cultura escrita en la predicación de san Vicente Ferrer», *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*, 4 (2022), p. 159–190.

24. Una altra anotació a l'angle superior esquerre del foli diu «D 22 P.P.». Podria al·ludir als sermons quaresmals o del temps de la Quaresma, concretament al sermó 22 del tercer diumenge. Vegeu Francisco M. Gimeno Blay, «Modelos de transmisión textual de los sermones de San Vicente Ferrer: la tradición manuscrita», *Anuario de Estudios Medievales*, 49/1 (2019), p. 137–169.

ri», id est diabolo, «an non?»—, quan l'ànima, portadora de la moneda, es presenti al Judici Final. Si la resposta es «Dei», se salvarà; si, per contra, és «Cesaris», serà condemnada.[25] El sermó de Sixte Prim parteix de les qualitats que ha de tenir el retrat o la imatge representada, entenent que aquesta és el mirall de l'ànima i, per tant, una creació de Déu, del Déu escultor (modelador del fang) que ha insuflat vida a les ànimes a imatge i semblança seva.

A través d'un seguit d'*exempla*, Prim desplega els seus coneixements de la literatura artística per anar proposant conclusions morals segons les quals la corrupció de l'ànima pecaminosa desfigura l'ésser humà creat a imatge de Déu.[26] La primera part del sermó subratlla justament aquesta condició: un mercader de París[27] al qual un pintor li havia fet un molt bon retrat es nega a reconèixer el mèrit de l'artista per tal de pagar-li menys, fet que provoca que aquest darrer se'n vengi pintant-li unes orelles d'ase per ridiculitzar-lo a ulls de tothom. El succés és durament criticat per Prim en les conclusions morals adduint dues circumstàncies: l'atreviment del pintor a desfigurar la imatge, interpretada com a *éikon*, com a artifici diví i no pas com un simple retrat; i l'avarícia del cristià, que ha provocat la burla dels homes i, en conseqüència, que hagi desfigurat —metafòricament, s'entén— la seva ànima. Davant d'aquest error, Prim es proposa d'ensenyar-li un seguit d'exemples en què la imatge representada, l'art, és l'expressió més pura de la perfecció de Déu. Rebla el seu argumentari citant l'*auctoritas* de sant Agustí, sant Ambròs i sant Tomàs en allò tocant a la relació de l'ànima humana com a mirall de Déu.

El primer dels *exempla* és un cant a les excel·lències dels bons pintors. Esmenta, per a l'ocasió i una mica a l'atzar, diria, el francès Blancardo, que interpreto que pugui tractar-se de Gabriel (1630–1704) o de Jacques Blanchard (1600–1638); el romà Gaspare Celio (1571–1640); Ticià (1490–1576),

25. Mandingorra, *op. cit.* p. 167.

26. Que Prim sustenti els seus arguments en exemples extrets de la literatura artística no vol dir que tingués un coneixement de primera mà de la realitat dels tallers o de la pràctica artística catalana. Sobre aquesta qüestió de l'orador com a *sophos*, vegeu González García, *op. cit.*, p. 116–120.

27. La transcripció del nom del mercader sembla dir «Luclio», potser una referència a Gai Lucili, l'escriptor romà de sàtires, o bé a Luci Apulei, autor de la coneguda metamorfosi del mercader Luci a l'*Ase d'or*. Això no obstant, la història sembla provenir d'una altra font que a hores d'ara no he aconseguit localitzar.

Dürer (1471–1528) i Cristoforo, que en aquest darrer cas podria referir-se al medallista Giovanni Cristoforo Romano (1460–1512) —un bon candidat en tant que es refereix a la qüestió del retrat— o al pintor Cristoforo Gherardi (1508–1556), biografiat per Vasari, per bé que hi ha altres artífexs amb el mateix nom. En tot cas, l'excel·lència dels millors pintors és posada de costat amb l'habilitat de Déu com a creador de la imatge, en un *paragone* del qual, evidentment, els artistes, tot i ser lloats i reconeguts per prínceps, en surten perdedors.

El segon exemple és la història del pintor Protògenes de Rodes, el més famós dels rivals d'Apel·les. Prim es fa ressò de la història del desig del rei macedoni Demetri Poliorceta de posseir una obra del famós pintor, fins al punt de posar setge a la ciutat de Rodes per aconseguir-la i refrenar així el seu desig en témer que el foc podria destruir-la. La història, com és sabut, té diferents variants segons la font sigui Plutarc o, com cita i interpreta Prim, l'escriptor llatí Aulus Gel·li a les *Nits àtiques*.[28] La moralitat en aquest cas és fàcilment deduïble: el cristià que no s'estima, que no estima la seva pròpia imatge, corre el risc de perdre-la, de corrompre la perfecció divina.

El tercer dels casos ens duu cap a les imatges *acheiropoeita*, representacions fetes miraculosament, sense intervenció humana. Dels racons de la geografia europea n'escull el retrat de la Mare de Déu fet per sant Lluc, el retrat de la Mare de Déu que els àngels pinten mentre un pintor de nom Bartolommeo dorm,[29] a l'església dels servites de la Santissima Annunziata de Florència; i la pintura de Domingo de Guzmán realitzada per àngels i entregada per la Mare de Déu a un monjo dominic a la localitat de Soriano (Calàbria).[30]

28. Vegeu el comentari de les versions de Plutarc i Gel·li a Antonio Ruiz de Elvira, *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Múrcia, p. 15–16.

29. Es tracta de l'*Anunciació*, un fresc encara conservat d'estil postgiottesc. És famosa, també, la frase que hauria pronunciat Miquel Àngel en veure-la: «Quivi non è arte di pennelli, onde sia stato fatto il volto della Vergine, ma cosa divina veramente». Francesco Bocchi, *Della imagine miracolosa della SS. Nunziata di Firenze […]*, Florència, Tomaso Baracchi, 1852, p. 83.

30. El passatge fou molt representat en la pintura barroca. Vegeu, per exemple, Fernando Collar de Cáceres, «De arte y rito: "Santo Domingo in Soriano" en la pintura barroca madrileña», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 17 (2005), p. 39–49. Dávila, *Los sermones…*, *op. cit.*, p. 198 i 200, recull el llarg sermó que li dedicà Juan Martínez del Llano: *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora*, Madrid, Imprenta de Antonio Zafra, fols. 218–280.

En els tres grups d'exemples anteriors, les conclusions són les mateixes sobre la supremacia de Déu com a primer creador i com el més vàlid: «Manus tua fererunt me» i «Deum primum esse autorem imaginum qui primum sui depinxit in homine», anota Prim, que en aquest darrer cas cita com a font Tertulià.[31]

El darrer exemple és el del rei Abgar d'Edesa, que anhelava una imatge d'un Sant Crist de Jerusalem famosa pels miracles que se li atribuïen.[32] Segons el relat de sant Joan Damascè, el rei envià un pintor per reproduir-la, però el resplendor que emanava impedia poder veure-la i representar-la. Assabentat del desig del rei, Crist li envià la vera efígie en un drap. Prim, com no pot ser d'altra manera, corrobora la naturalesa divina del retrat i l'eleva a l'estadi més alt de perfecció creativa.

La conclusió final del llarg sermó és una exhortació a la netedat de l'anima i a impedir que el pecat n'embruti la fesomia: «Denigrata est facies cum super carbones», diu Prim citant el llibre de les Lamentacions (Lam 4, 8). La destrucció de l'ànima del pecador visible en la seva fesomia —exterior i interior— és la destrucció de la imatge mateixa de Déu que l'ha creada i, per tant, objecte de caure en un pecat capital. No en va, Prim disposa una comparació visual d'un ciri amb una efígie fonent-se a la vora del foc i reforça la

31. És probable que parteixi de la citació recollida a Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esse[n]cia, definicion, modos y diferencias…*, 1633 (1634), Gregorio Cruzada Villaamil (ed.), Madrid, 1865 p. 502–503, on s'esmenta el memorial de Juan Rodríguez de León: *Memorial informatorio por los pintores en el pleyto que tratan con el señor fiscal de su majestat en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura*, editat a Madrid per Juan González el 1629. En aquest memorial, el doctor Juan Rodríguez comenta explícitament l'antiguitat de la pintura i la idea de Déu com a primer pintor: «Renato Laurencio, *In Tertul*. (lib. 4. adu. Marc.), dice que fue Dios el primer pintor, copiando su retrato en el hombre: «Deum primum esse autorem imaginum, qui primum sui imaginem depinxit in homine». La citació és recollida i comentada a Antonio Sánchez; Adrián J. Sáez, *et al*., (eds.), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt, 2018, p. 98. Per a la defensa de Déu com a primer pintor, àmpliament tractada per Lope de Vega, vegeu també Malena Manrique; Marc Millán, Álvaro Vicente, «Un alegato sobre la pintura», *El pincel letrado: arte y erudición en la Zaragoza del Siglo de Oro*, Saragossa, 2023, p. 80–81 i nota 31.

32. Abgar era toparca (rei d'una petita jurisdicció) d'Edesa. A l'antiguitat hi havia una Edesa a Mesopotàmia, a l'actual Iraq, i una altra a Macedònia, a l'actual Grècia. Apareix també recollida als *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, concretament al diàleg setè, p. 270, de l'edició de 1865 de Cruzada Villaamil.

visió amb la metàfora del foc de la luxúria, la venjança i la blasfèmia. La condemna, en aquest cas, està assegurada: «Tu per superbo per el pecat ta has feta semblant a Llucifer, tu Avaro semblant a Mamahoma [sic] Tu impur semblant a Amodeo, tu envejós a Belzebub, tu gulós a Belfegor tu envidiós a Balberuch, tu peresós a Astenor. Ay de tu!», diu Prim al sermó dirigit als fidels.[33] És a dir, els pecats capitals transfigurats en les imatges dels dimonis, qui sap si seguint els balls populars dels set pecats capitals d'origen medieval que se solien dansar justament per la Quaresma o inspirant-s'hi.

Sixte Prim conclou el sermó comentant que, si la imatge és deforme i no és reconeixible, és que el mal se n'ha apoderat: «Non cognosco imaginem mea nec vultum quem ipse formavi», anota. Si Crist no reconeix aquella ànima-retrat portadora de la moneda davant la pregunta *Cuis est imago haec*?, llavors és que l'ànima està condemnada. Prim argumenta que només resta encomanar-se a la clemència de Crist, que amb la seva sang, compresa en els Santíssims Sagraments, pot purificar-la. Sigui com sigui, la qüestió artística en els sermons de Prim dibuixa clarament un instrument devocional més i no pas la constatació d'un argumentari teòric encaminat a la reflexió artística o estètica de les obres. És per això que un aprofundiment futur en la recerca i anàlisi de sermonaris catalans podrà confirmar si estem davant d'un cas aïllat o si, al contrari, estem davant d'una font que pot eixamplar la reflexió teòrica al voltant de la plàstica catalana d'època moderna des de la perspectiva de la formació que rebien els joves seminaristes, que en molts casos estaven rere la promoció dels programes iconogràfics de les obres que encarregaven a les parròquies d'arreu del país.

TRANSCRIPCIÓ DEL SERMÓ DEL PREVERE SIXTE PRIM

Biblioteca particular de Lluís Josep Prim, ms. 76.

[portada, amb un dibuix d'una planta]
Sistus Prim dominatur huic libro sicque ne guis herbo in ipsum utatur rapio; alias expavescat talis ne conscius. Anno 1776

33. Es tracta dels set dimonis que representen els pecats capitals: Llucifer, Mammó, Asmodeu, Belzebú, Belfegor, Berit i Astarot.

[foli 1a]
D 22 P.P. Cuius est imago haec? Mt. 22

Cosa ridícula es lo que se refereix succeí en París. Un mercader molt rich però també molt pertinás conduí un pintor parque pintás la sua effigia. Lo executa el pintor ab tanta perfecció que el retrato y el original corresponian meravellosament. Luclio [?] que era el mercader para que no aguas de pagar lo que estaba concert anal pintor negava que fos ben rematat. Veÿentse el pintor vurlat procurà fer altra burla pintor anal mercader ÿ fou pintar a la mateixa imatge las aurellas de burro ÿ la posa en públic para vendrela. Tots los que pasaban devant de aquella pintura coneixien la cara de aquell mercader ÿ fou tanta la burla ÿ risa de la ciutat que para evitarla li fou pres ÿ pagada de aquella imatge un doblat preu. Te pregunto pues Cristià cuius es imago hoc? Parlo de ta ànima immortal que està dintre de aquest cos mortal, la imatge de ton creador, quant Deu Nostre S^{r} la crià la imatge ÿ semblança sua però per el pecat la has tan desfigurada que apareix imatge de una bestia. Que molt pues que sias la burla de los Angels de los homens y principalment de los dimonis que havent perdut la hermosura que antes tenies ara representias una ferosísima bestia? Pregunto com has admès tan gran error? Sento de que no estimias ta ànima com deus estimarla! Obra los ulls, alsa ton cos, no te repudias per ton vil! Mira que la teva ànima es imatge de Déu! Y si no arribas a entendrer quant gran dignitat es aquesta abuÿ te mostraré quant deus estimarla solament perquè es artificis de Déu solament perquè es imatge sua.

[foli 1r]

Antes de tot es menester saber en que convé la Ànima ab Deu Nostre Senyor. St Agustí diu que la Ànima es imatge de Déu: perquè aixís com Déu se coneix a si mateix ÿ coneixense ama ÿ així mateix la Ànima de coneix aixi mateix ü coneixentse ama. St Ambròs ensenya que la Ànima és semblant a Déu perquè aixís com tot Déu es en tot lo Mon ü tot en qualsevol part del Món ÿ la ánima en tot lo cos ÿ en qualsevol part del cos. St Thomàs diu perquè participa de las perfeccions de Déu mes que totes les altres criatures, però anem al propòsit.

Cosa indubtable es que igual per igual tant més preciosa es una imatge quant més celebra es son Artifice. El nom pues ÿ el art del autor portan sin-

gular recomendació. En un temps passat celebraban los francesus per un de la pintura à Blancardo, los romans a Gaspar Celio, los venecians à Ticiano Varcello, Durero, Cristoforo ÿ molts altres las pintures dels quals eran compradas per los Princeps ÿ grans Senyors ab grandiós preu perquè raó se estiman encara fins al dia de buÿ perquè la fama de aquestos pintors es escampada per tota Europa. Sabeu pues que es lo que ab axo vos vull explicar? Si la axellencia del pintor en tant fa estimable una imatge quant meu arias de estimar la imatge de Deu so es la sua Ànima la qual es estada fabricada per las mans de un artifici excelentíssim, perfectíssim y omnipotent? Signatio es super nos.

[foli 2a]

Diu la hermosissima hystoria que nos refereix Aulo Gellio. Protogenes pintor famosisim pinta una imatge hermosíssima de tal manera que se refereix que estigue cent anys para perfecccionarla. El Rey Demetrio desitjós de aquella imatge li oferí gran quantitat de diner para conseguirla però en va. Pues que feu? Formá un gran siti? Exercit posa siti en aquella ciutat que se anomenava Rodes fentlos entendrer que si no entregaban aquell pintura de Protogenes la pasaria a foch y a sanch. Ja anava cremanse la ciutat quant un dels capitans de aquella ciutat digué a nal Reü que posas la pintura elevada cerca del foch para que si anava abantsant se reduís en cendres. Lo executaran però mireu que cosa rara luego que el Rey veÿese la pintura exposada a cremarse muda la sentencia ÿ alsa siti dient mes me estimo dexar la ciutat sens guanyarla que no pas destruir aquella pintura tant preciosa. Ara pues si el Rey Demetrio estima en tant aquella pintura perquè era obra de tan gran Pintor que se estima mes perdrer los gestos de guerra y fins la mateixa ciutat que no destruir aquell artifici: quant més deuries estimar la Ànima que es obra de un Déu sapientissim? Certament si lo considerabas te estimaries mes perdrer tot lo del Mon que no ta Anima. Se perdria la vida, se perdria la salut, se perdrian los bens, se perdria tot lo mon mentras no se perdria la Anima.

Mes en la ciutat imperial Ratisbonense en una capella la qual St. Roperto consegrà se guarda una imatge de Maria Santíssima de pintura grega que fiu pintada per St Lluch Evangelista y per Sr Henrich Duch de babaria portada en Roma. En la ciutat de Florencia en el templa

[foli 2r]

de los servites aÿa una imatge de Maria Santíssima se anomena la Anunciata la cara de qual imatge se refereix que la pinta un Angel ÿ fou el cas que un pintor que se anomenava Bartomeu la guessa pintada tota menos la cara. Se adormí de rapente y quant se desperta troba la cara pintada per un Angel. En la Calabria en un monestir de los Sorianos se guarda una imatge de Santo Domingo que Maria Santíssima la envia del cel fabricada per mans de angels. Es indicible ab quanta veneració se tenen estas imatges. Per què? No sols per obrar tants prodigis y miracles sinó principalment perquè la primera fou feta per el St evangelista, la altre per un Àngel ü aquesta en el Palacio del Cel. Si aquestes imatges son tan venerades per ser fetes per estos S^{ors} quant més de ha de estimar la Anima per ser feta del mateix Deu. Venero el pinzell de St Lluch, venero en pinsell del Ángel, venero la imatge enviada per Maria Santíssima però com el Divino Creador de la Anima sia infinitament mes exellent per això la obra de ell so es la Anima serà incomparablement mes estimable. Manus tua fererunt me. Si diuen que la dignat de la Anima no se pot perdrer perquè es obra de Deu per ser totes les demes criatures també obra sua: responc que aÿa gran differencia perquè ninguna altra criatura sinó solament al home torna imatge ÿ semblança sua. Deum primum esse autorem imaginum qui primum sui depinxit in homine diu Tertuliano Mes.

Quant Abagaro Reÿ de Edessa oí tants miracles del Cristo Sr Nostre tingué gran desitx

[foli 3a]

de veurer aquell gran profeta envià un Pintor principal a Gerusalem perquè li delineàs la figura de Cristo. Lo complí el pintor però no pogué perfeccionar la obra per el gran resplendor que exia de la cara de Cristo que lo enlluernava. Mogut pues de pietat Cristo ÿ veient que el gran desig que tenia Abagaro de veurerli la sua cara hi envià un drap en lo qual tenia vivament imprimida la sua cara axis lo diu St. Joan Damasceno. Aquesta imatge es la més preciosa que se abist maÿ en lo Monja per la prestància del autor com per el objecte representat. Qui podria explicar ab quanta veneració honraba Abagaro aquella imatge? No menos preciosa Cristià es la sua Ànima pues te el mateix autor ÿ representa el mateix objecte, so es Deu.

Digas pues, perquè motiu fins aquí has honrat la tua Anima? Las has honrada per ventura de la manera que el Mon honra las pintures de aquells celebres pintors? La has honrada de la manera de Demetrio honrà las pintures de Protogenes? Ratisbonenses la pintura de St Lluch? Los florencians la pintura del Àngel? Los sorianos la pintura de St Domingo? O quant la has despreciada, menyspreada, embrutida la sua Ànima? Ja està esborrada la hermosura de la sua creació *denigrata est fàcies cum super carbones*. Luego que pecares, esborraes aquell hermosura original. En una porta de la ciutat de Athenas aÿbia una estàtua de la diosa Minerba ab tal art que en la sua cara ayastaba també pintada la effigia del pintor ab tal modo que era impossible esborrar el una sens esborar la altra

[foli 3r]

O cristians Deu Nostre Sr de tal manera ha imprimit en la su Anima la sua cara que es impossible destruir aquesa sens destruir la sua, Vols veurer com se destruiex per el pecat en la Anima la imatge de Deu? Agafa cera beneïda en que aÿ sia pintada la imatge de un sant o ve de la Sma Trinitat, posala prop del foch: que succeeix? Que la cera junt ab la imatge se va fonent sie per un peneunt pecatores axis se font la imatge de Deu y la sua Anima luego que la acostas anal foch de la luxúria anal foch de la venjança anal foch de la supèrbia.

Pero encara seria algo tolerable i solament la imatge de Deu per al pecat se destruís lo mes mal es que si posa la deformitat de la bestia infernal. Deu quant la cria, la forma hermosissima a semblança sua, tu per superbo per el pecat ta has feta semblant a Llucifer, tu Avaro semblant a Mamahoma? Tu impur semblant a Amodeo, tu envejós a Belzebub, tu gulós a Belfegor tu envidiós a Balberuch, tu peresós a Astenor. Ay de tu! Quant el Divino just te preguntia cuius es imago hoc? Jo dirà crie la tua Anima hemosísima à imatge ÿ semblança mia però tu la posada tant diforme que menos conech que sia obra mia. Non cognosco imaginem mea nec vultum quem ipse formavi, diu St ambròs. Que respondràs aleshores Cristià al saber que has de ser postrat a los peus de Cristo demanant que raparia la mateixa hermosura que antes tenies pues se que pogue criarla podrà també referla, rentarla ab el preciós liqor de la sang de Cristo que està en los Sms. Sagramnets pues per est fi los instituí perquè ab ells pogues bastarse.

Juan Harzenbusch (doc. 1788–1819), director dels Reials Tallers d'Ebenisteria. 1802: noves obres per a Madrid i la Jornada de Barcelona

María Teresa Cruz Yábar*
Universidad Complutense de Madrid

En aquest article aportem diverses notícies inèdites sobre la vida i obra de l'ebenista alemany Juan Harzenbusch (Schwadorf, Alemanya, s. d. – Madrid, 1819).

En diversos articles dedicats al taller d'ebenistes del Palau Reial de Madrid, López Castán i Sánchez Casado van treure a la llum algunes dades sobre ell i la seva trajectòria al servei dels reis a partir de 1801.[1] Hi afegim resumidament informació personal i professional inèdita, incloent-hi aquella referent a obres creades fora del Palau. A tall d'exemple, el tabernacle de

* Aquest treball és el resultat d'una recerca duta a terme en el marc del projecte de recerca i desenvolupament (R + D) del Pla Nacional PGC2018-094432-B-I00: *El artista en el ámbito académico de Madrid (1759–1833): su formación, producción artística y clientela*, finançada pel MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ i el Fons Europeu de Desenvolupament Regional (FEDER) Una manera de crear Europa, pel grup de recerca de la UCM 970866: *Patrimonio cultural y sociología artística. Artífices, obras y clientes en los territorios de la Monarquía hispánica (1516–1898)*, tots dos sota la meva direcció. Agraeixo els comentaris de Joan Rosell sobre la redacció del text en català.

1. *Expediente personal de Juan Harzenbusch* —en endavant, *Expedient personal*—, Archivo General de Palacio —en endavant AGP—, Personal, caixa 496, exp. 48; Ángel López Castán, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (I)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), p. 141 y 149; José Luis Sancho Gaspar, «Las obras dirigidas por Gasparini: ebanistería, bronces y bordados», a Pilar Benito; Javier Jordán de Urríes; José Luis Sancho (eds.), *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, cat. exp., Madrid, 2016, p. 320; Antonio Sánchez Casado, «Los talleres reales de ebanistería. Sistemas de producción mobiliaria en la Casa Real de España», *Res Mobilis. Revista Internacional de Investigación en Mobiliario y Objetos Decorativos*, 10, 13-2 (2021), p. 76–79 i 97.

l'església del monestir de Nostra Senyora de Guadalupe a Càceres, de 1788, i l'urna per al *Crist de la Vida Eterna* de la Confraria de Sant Josep, de 1802, a la qual pertanyien els gremis de fusters i d'ebenistes de Madrid, que mostren la seva estreta relació amb artistes que van treballar amb Juan Harzenbusch a la Reial Casa. Facilitem, a més, detalls de la documentació sobre els mobles realitzats per a la Jornada de Barcelona de 1802.

Com va escriure López Castán, Juan Harzenbusch procedia de Schwadorf, a l'electorat-arquebisbat de Colònia,[2] i estava casat amb la saragossana María Magdalena Tresler —filla d'un saxó—, amb qui tenia sis fills: Santiago, Juana Presentación, Antonio, Juan, Isabel i María Paula.[3] Segons el mateix investigador, l'ebenista havia estat actiu a Madrid, almenys des de 1793, i va establir el seu propi taller a la Plazuela de San Gil.[4] El 1814, Juan Harzenbusch vivia al número 1 del carrer de la Flor Baja de Madrid[5] i hi va morir probablement a causa d'una malaltia de la qual havia informat el 20 d'abril de 1818.[6]

2. *Testamento otorgado por Juan Harzenbusch y María Magdalena Tresler su mujer*, Madrid, 3 de maig de 1803 (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid —en endavant AHPM—, prot. 23.248, f. 149r; referenciat a: Ángel López Castán, «Arte y migración en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII: ebanistas extranjeros en las cortes de Carlos III y Carlos IV. Joseph Canops y el taller de ebanistas alemanes del Palacio Real nuevo de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 62 (2022), p. 274. Corregim i ampliem aquesta i altres novetats a María Teresa Cruz Yábar, «Der Deutsche Kunsttischler Juan Harzenbusch (dok. Madrid, 1788–1819), Direktor der Königlichen Schreinerwerkstätten im Königspalast von Madrid», a J. Walter; S. Müller-Bechtel; P. H. Jahn, Petersberg (eds.), *El arte sobre todo. Kunsthistorische Festschrift für Henrik Karge*, Michael Imhof, 2025 [en premsa].

3. *Testamento otorgado por Juan Harzenbusch*… (AHPM, prot. 23.248, f. 151r).

4. *Acta de la Junta celebrada por la Clase de Artes y Oficios de la Real Sociedad Económica de Madrid el 27 de noviembre de 1793* (Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Libro de Acuerdos de la Clase de Artes y Oficios A/40 [Actas 9/4/1778-20/06/1804]; Ángel López Castán, «El Gremio de Ebanistas de Madrid en el siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 71 (1998), p. 214–215. Va ser al barri de Santa Maria, el més proper al Palau Reial. Pedro Peironcelli, que va guanyar aquell any el primer premi en la convocatòria per a aprenents d'ebenistes, va ser el seu alumne.

5. Petició de Juan Harzenbusch al rei Ferran VII, Madrid, 16 de maig de 1814 (*Expedient personal*, AGP).

6. Poder de Juan Harzenbusch al seu fill Antonio, Madrid, 20 d'abril de 1818 (*Expedient personal*, AGP); López Castán, «La ebanistería madrileña…», *op. cit.*, p. 141, i López Castán, «Arte y migración…», *op. cit.*, p. 277. El poder era per cobrar la quantitat que rebia mensualment en concepte de salari a Palau, i allí indica que està malalt.

Ara sabem que Juan Harzenbusch va treballar fins poc abans de la seva mort, el 2 de gener de 1819.[7]

El maig de 1803, els sis fills de Juan Harzenbusch eren menors d'edat. En el testament que va atorgar conjuntament amb la seva esposa, va designar Antonio Noriega, tresorer reial, com el seu *curador ad bona* sense obligació de presentar fiança i, si ell moria, va indicar que ho fos en els mateixos termes la mare dels nens, María Magdalena Treslerin.[8] Va nomenar Noriega[9] i el seu germà Santiago Hartzenbusch († Madrid, 1830), també ebenista,[10] marmessors testamentaris.

El 19 de setembre de 1812 va dictar un codicil que proporciona més informació sobre la família.[11] La seva filla Isabel, en casar-se en segones núpcies amb Francisco Rubio, va perdre la tutela de la seva filla Juana, fruit del seu primer matrimoni amb Juan Arcón,[12] cosa que la va obligar a nomenar un

7. López Castán, «La ebanistería madrileña...», *op. cit.*, p. 141 va suggerir que s'hauria mort abans del 14 de gener de 1819, però a «Arte y migración...», *op. cit.*, p. 277, s'apunta que va ser poc després d'atorgar el poder al seu fill, el 20 d'abril de 1818, i Sánchez Casado, «Los talleres reales...», *op. cit.*, p. 79, afirma que va ser el 22 de juny d'aquell any. Agraeixo la dada exacta de la mort al Dr. López Ortega, que va trobar el certificat de defunció (Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Archivo Parroquial de San Martín, Madrid. Libro de difuntos n.º 30 [1815–1819], f. 260). A l'*Expedient personal*, AGP, s'anota que el 18 de gener de 1819 es va lliurar a la seva vídua la mesada de supervivència de 930 rs., equivalent al sou de 31 dies a 30 rals diaris, com era costum, és a dir, el mes de gener complet.

8. *Testamento otorgado por Juan Harzenbusch [...]* (AHPM, prot. 23.248, f. 149–152v, aquí, f. 151r). Ampliem aquesta i altres novetats a l'article Cruz Yábar (2025), «Der Deutsche Kunsttischler... », *op. cit.*

9. Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828) el va retratar: *Don Antonio Noriega de Bada*, 1801, oli sobre llenç, 102,6 × 80,9 cm; Samuel H. Kress Collection, Washington, National Gallery of Art, 1961.9.74.

10. Aquest germà, que també era ebenista, va arribar a Madrid als dinou anys i havia sol·licitat l'ingrés a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1792 per estudiar dibuix. Agraeixo a la Dra. Esperanza Navarrete Martínez les dades sobre la inscripció a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dels dos Santiago Hartzenbusch, oncle i nebot.

11. *Codicilo otorgado por don Juan Harzenbusch vecino de esta [Corte] nombrando tutor de su nieta a su hijo político don Eugenio Alonso*, Madrid, 19 de setembre de 1812, AHPM, prot. 23.230, f. 126–127.

12. És possible que el nom correcte fos Juan Alcón, ja que el 1802 apareix un serraller amb aquest nom treballant amb ell a casa seva per als mobles de la Jornada de Barcelona (AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 20–1, vegeu: Ángel López Castán, «Los mozos de ofi-

nou *curador ad litem* de la seva neta. La seva elecció va recaure en el seu gendre, Eugenio Alonso, ebenista com ell. A més a més, el seu fill Santiago Harzenbusch[13] s'havia mort i Antonio Noriega també, i per això va nomenar nous marmessors: María Magdalena Treslerin, Eugenio Alonso i Juan Paur; amb aquest darrer, que era ferrer i serraller, probablement hi va col·laborar sovint.[14] Aquests se sumaven a Santiago Hartzenbusch, el seu germà, vidu de María Josefa Martínez des de 1808 i pare del futur cèlebre escriptor Juan Eugenio Hartzenbusch (1806–1880), fillol del nostre protagonista.

Pel que fa al seu establiment a Madrid, podem anticipar-lo a una data anterior al 12 de març de 1788, com ho prova la factura que va presentar a l'argenter i bronzista reial Juan Bautista Ferroni. El document correspon al cost de tres panells, 180 rals (en endavant rs.) i un pedestal amb fustes precioses incrustades (660 rs.), que havia tallat per encàrrec de l'italià a Madrid, per al desaparegut tabernacle de plata, bronze daurat i pedres precioses de l'altar major de l'església del monestir jerònim de Nostra Senyora de Guadalupe a Càceres.[15]

Una segona obra de Juan Harzenbusch, l'autoria de la qual era desconeguda fins ara, és l'urna en què es guardava l'escultura del *Crist de la Vida Eterna* al monestir dominic de Sant Tomàs a Madrid. La imatge de fusta es venerava a la capella de la Confraria de Sant Josep, a la qual pertanyien tant el *Gremio de Ebanistas, Entalladores y Ensambladores de Nogal* de Madrid

---

cio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la "Jornada de Barcelona" de 1802», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), p. 133–134.

13. *Ibidem*, aquí 126v i 127r. Santiago hauria nascut cap a 1787, perquè, quan va demanar d'estudiar dibuix a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1797, va declarar que tenia deu anys i que havia nascut a Madrid. El nostre agraïment per la dada a la Dra. Esperanza Navarrete.

14. Juan Paur es documenta treballant en obres amb alguns dels artífexs que van realitzar els mobles per a la Jornada de Barcelona; per exemple, a Toledo, primer al Gimnàs de la Universitat i després, el 1807, al monument de Setmana Santa de la catedral, encarregat del gran anell d'on penjava el pavelló i de l'anell suspensori superior i la creu il·luminada, pels quals va cobrar gairebé 5.000 rs. el 16 de maig; vegeu: Adolfo de Mingo Lorente, *El monumento de Setmana Santa de la Catedral de Toledo*, Toledo, 2012, p. 25 i 37.

15. Factura de 12 de març de 1788; vegeu: María Teresa Cruz Yábar, «Obras de platería de Juan Bautista Ferroni para el Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (1777–1792) y el saqueo por las tropas francesas (1809)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 65 (2025), [en premsa].

com el *Gremio de Carpinteros*, i la treien en processó cada Divendres Sant.[16] L'església del monestir va ser completament destruïda el 1872, però l'urna amb el Crist jacent es va conservar al temple de la Santa Creu de Madrid fins a la Guerra Civil Espanyola. Hi ha dues fotografies que la mostren a la Setmana Santa de 1899 (figura 1)[17] i a la de 1920 pels carrers de Madrid,[18] i una altra de 1910 exclusivament de l'urna amb la talla (figura 2),[19] a més de dues

16. El seu autor és, amb tota probabilitat, Juan Sánchez Barba (1602–1673), també autor de la resta de les imatges del retaule que Sebastián de Benavente (1619–1689) va dissenyar i contractar amb la Confraria. Vegeu Juan María Cruz Yábar, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619–1689) y el retablo cortesano de su época*. Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 323–327 [en línia], https://hdl.handle.net/20.500.14352/37872 (consulta: 24 maig 2025); i Juan Luis Blanco Mozo), «Juan Sánchez Barba (1602–1673), escultor», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 15 (2003), p. 88, 90–92, figs. 10–11 [en línia], https://doi.org/10.15366/anuario2003.15.005 (consulta: 24 maig 2025). Recorda el Crist jacent de la Parròquia de Nostra Senyora de l'Assumpció de Navalcarnero, Madrid. L'escultura s'atribueix, sense al·ludir a cap font documental o bibliogràfica, a Juan Pascual de Mena (1707–1784), tal vegada perquè es confon amb el *Crucificat* dit *de la Buena Muerte* d'aquest autor que es conserva a l'església dels Jerònims i que s'afirma que procedeix de l'església de la Santa Creu, segons els documents conservats que va consultar l'autor de l'article de 1910 sobre la Setmana Santa a Madrid (*El Universo*, 24-3-1910, p. 16, [en línia], *Hemeroteca Digital* (BNE) https://hemerotecadigital.bne.es/hd/issn/1699-8677 (consulta: 24 maig 2025). Les ordenances de la Confraria de Sant Josep van ser aprovades el 1580 per l'arquebisbe de Toledo, Gaspar de Quiroga y Vela (1577–1594). La imatge va romandre fins al 1656 al convent de la Santíssima Trinitat, d'on va passar a l'església de Sant Tomàs, i un incident ocorregut a la talla el 1801, va motivar la realització de l'urna, però no es diu res sobre l'escultura. Després de l'incendi del 13 d'abril de 1872 de l'església de Sant Tomàs, l'urna amb el Crist jacent es va traslladar a Sant Isidre i després a la Santa Creu el 1902; va ser destruïda durant la Guerra Civil.

17. «La Santa Urna». *Nuevo Mundo*, 5-4-1899 p. 7 [en línia], *Hemeroteca Digital* (BNE) https://hemerotecadigital.bne.es/hd/issn/1699-8677 (consulta: 24 maig 2025). El *Cristo de la Vida Eterna* va estar en aquest període (1872–1902) a la llavors catedral de Sant Isidre (avui Col·legiata) de Madrid.

18. «Santa Urna [amb la talla del Crist jacent de la Confraria de Sant Josep] de procesión ante el Palacio Real», 1920. Fotografia: *Historias matritenes* [en línia], https://historias-matritenses.blogspot.com/ (consulta: 5 abril 2025).

19. «PASOS DE LA PROCESIÓN DEL SANTO ENTIERRO. / SANTO CRISTO DE LA VIDA ETERNA / Es propiedad de la Congregación de San José de carpinteros y ebanistas, / que se halla en la iglesia parroquial de Santa Cruz». Fotografia de: *El Universo*, 24-3-1910, p. 13 [en línia], *Hemeroteca Digital* (BNE), https://hemerotecadigital.bne.es/hd/issn/2172-3591 (consulta: 24 maig 2025).

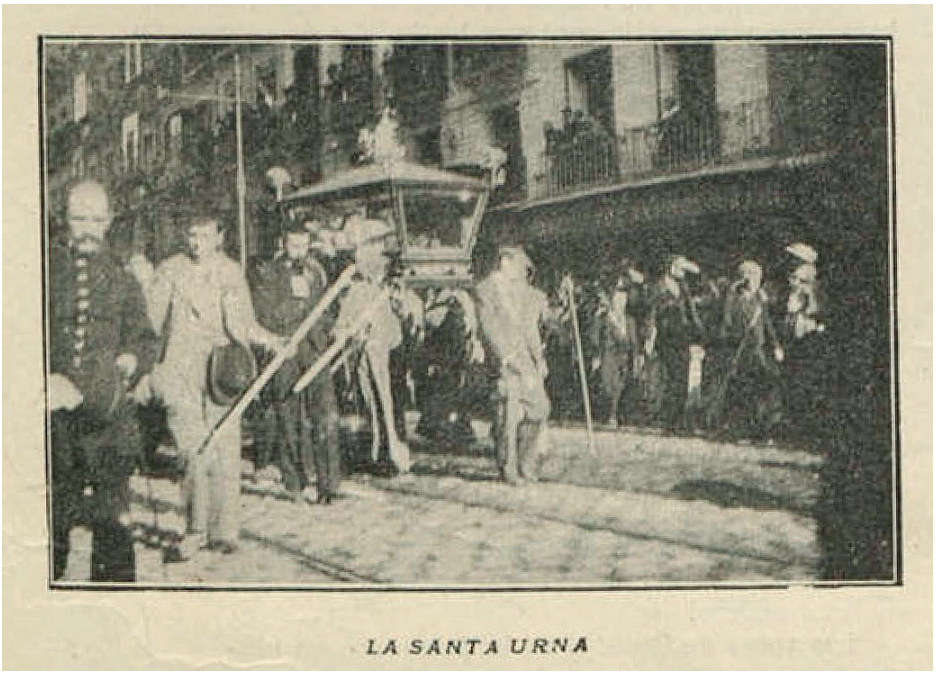


Figura 1. «La Santa Urna» amb la talla del *Crist de la Vida Eterna* en processó des de la que llavors era la catedral de Sant Isidre a Madrid. Fotografia: *Nuevo Mundo*, 5-4-1899, p. 7.

estampes gravades, una el 1807 (figura 3),[20] i l'altra en una data propera i dins el primer quart del segle XIX (figura 4),[21] que ens permeten observar en detall el seu aspecte.

Per la documentació[22] sabem que, després d'algunes vicissituds, Juan Harzenbusch va ser finalment l'encarregat d'executar l'urna. El model de

20. «*V.º [Verdadero] Retrato del Smo. Christo de la Vida Eterna q.e se venera en el Convento de P.P. Dominicos de S.to Tomás de esta Corte, / propio de la Cofradía de S.n Josef y sale en la procesión de Corte el Viernes Santo por la tarde: se hizo el año de 1807*». Estampa: Coure, talla dolça, 265 × 295 mm. Imatge cortesia de la Real Academia de San Fernando (AC-02232). Un altre exemplar de la mateixa estampa es troba al Museo de Historia de Madrid (1989/19/202).

21. «V.º [VERDADERO] R.º [RETRATO] DEL S.mo CHRISTO DE LA VIDA ETERNA QUE SE VEN.era EN EL CONVENto / de P.P. DOMINICOS DE S.to TOMÁS DE ESTA CORTE», 1802-1825. Estampa: Coure, talla dolça, 265 × 295 mm. Imatge cedida pel Museo de Historia de Madrid (1989/19/179).

22. *Carta de pago de Juan Harzenbusch a f[avor] de la Cofradía de San Joseph sita en el Convento de Sto. Thomás de esta Corte*, Madrid, 5 de maig de 1802 (AHPM, prot. 21.561, f. 153).

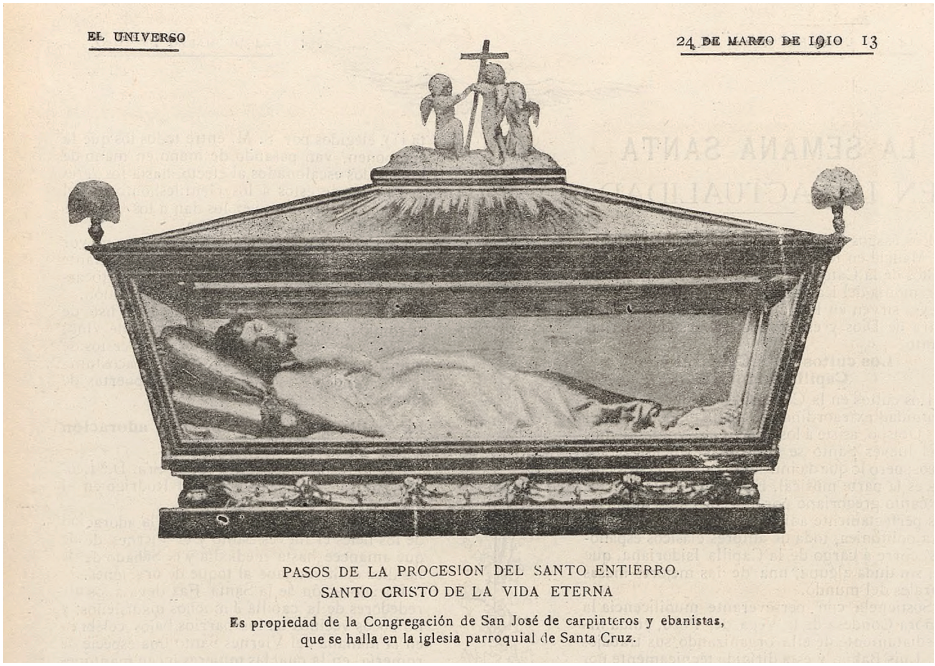


Figura 2. *Crist de la Vida Eterna* a la seva urna. Madrid, església parroquial de la Santa Creu. Fotografia: *El Universo*, 24-3-1910, p. 13.

fusta el va realitzar Martín Sauce, fuster i membre de la Confraria de Sant Josep, i va ser corregit per l'arquitecte José Téllez amb el consentiment dels altres confrares. En un contracte anterior subscrit amb el tresorer de la Confraria, el qual havia començat a fer l'urna, s'indica que havia d'encaixar en la fornícula de l'altar de la capella i complir una sèrie de condicions respecte al pagament: d'una sola vegada i en el moment del lliurament de l'obra, que en principi havia de ser dos mesos abans del Diumenge de Resurrecció.[23]

El 5 de maig de 1802, Harzenbusch va presentar una carta de pagament per un import de 9.647 rs., precisant-hi les circumstàncies de l'encàrrec i realització de l'urna, així com la data de lliurament: el 14 d'abril, Divendres

23. *Ibídem,* f. 151v–152r. El contracte a: *Escritura de obligación de la Cofradía de San José con Tomás de la Cuadra para la hechura de la urna del Santo Cristo*. Madrid, 30 de novembre 1801 (AHPM, prot. 21.560, f. 301-304). Va oferir fer-la per 4.000 rals, però la seva execució es va suspendre perquè no va agradar el que s'havia realitzat i perquè el seu lliurament estava molt endarrerit.

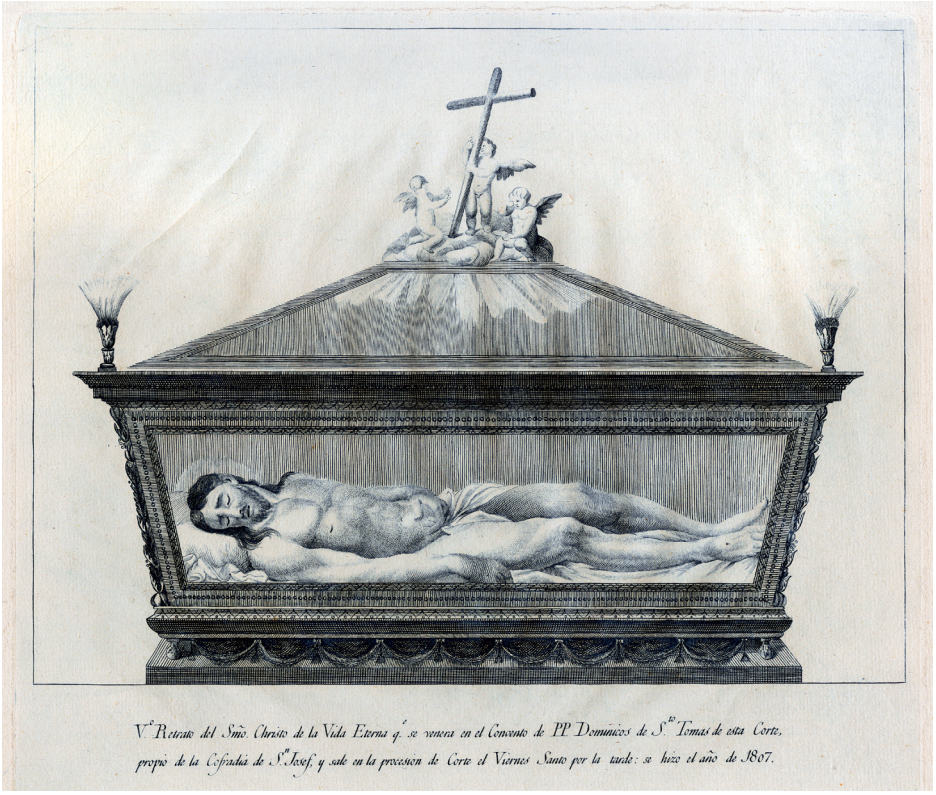


Figura 3. *«V.º Retrato del Smo. Christo de la Vida Eterna q.e se venera en el Convento de P.P. Dominicos de S.to Tomás de esta Corte…», ca.* 1807. Estampa, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (AC-02232).

Sant, en què ja va sortir en processó.[24] Va comptar amb el seu gendre Eugenio Alonso per als ornaments escultòrics; per al daurat, amb Andrés del Peral, conegut pel retrat que Goya li va fer,[25] i amb Juan Bautista Linard per a les teles i les seves decoracions.[26] Els costos de les diferents parts van ser: les motllures de fusta de perera, de banús «moradillo» i d'altres classes, 658 rs.; el treball de Harzenbusch i els jornals dels oficials, 2.780 rs.; els vidres,

24. *Carta de pago de Juan Harzenbusch…*, 1802, f. 150–158.

25. Francisco de Goya y Lucientes, *Don Andrés del Peral*, 1797–1798, oli sobre llenç, 95 × 65,7 cm; Londres, National Gallery, NG1951.

26. *Carta de pago de Juan Harzenbusch…*, 1802, f. 153v–158r. Les dades dels autors i els detalls de materials, treball i costos desglossats, els hem extret dels diferents rebuts signats i inclosos al final del document, f. 155–158.



Figura 4. «*V.º R.º del S.mo Christo de la Vida Eterna que se ven.era en el Convento de P.P. Dominicos de S.to Tomás de esta Corte*», 1802–1825. Estampa, Museo de Historia de Madrid (1989/19/179) detall.

128 rs.; l'escultura del grup dels tres angelets sobre núvols sostenint la creu, 400 rs.; el resplendor de feixos de llum per sota i la resta d'ornaments escultòrics, 1.780 rs.; el daurat que cobria gairebé tota l'obra, 2.731 rs.; i els «pavellons» de seda morada i els serrells daurats, 1.170 rs.[27]

La caixa tenia forma de trapezi invertit i la tapa, de prisma trapezoidal «sin embutidos, sin adornos..., ni más atavíos ni artículos de lujo en la misma Ymagen, que los que son propios al Sagrado Cadáver del Salvador que representa»[28] i en sintonia amb l'esperit neoclàssic imperant. Les motllures utilitzades van ser: 130 peus i mig (365 cm) de motllura de taló llisa de guarnir i de cornisa ampla; 38 peus (104 cm) de motllura amb fulles llises i de

27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*, f. 151v–152r.

rosa picades; 51 peus (143 cm) de motllures de fulles d'aigua; 76 peus (213 cm) de motllura de rosari; i 98 peus (275 cm) de baqueta gruixuda i prima.

Pel compte presentat el 24 d'abril per Andrés del Peral sabem que totes aquestes motllures eren daurades, i també els acabaments tallats dels peus inferiors i els quatre llisos de la part superior; els quatre guarniments dels angles [en forma de floró, torxa o plomall]; el grup de núvols amb diversos fragments amb resplendors de feixos de llum i la creu del grup d'angelets, als quals es va donar un acabat de blanc fi.

El 4 de maig Juan Bautista Linard va presentar el seu compte corresponent a 4⅔ vares (390 cm) de ras morat; 1½ (125 cm) vares de llenç blanc per a l'entrefolre; cordó prim per als recollits; 8½ vares (710 cm) de serrell d'or fi; i 18 vares (15 m) de cordó gruixut i prim que van pesar 7 unces amb 3 adarams i 7 unces amb 12 adarams, respectivament,[29] a 52 rs. l'unça (776 rs.), i 14 borles.

A aquesta notícia n'afegim d'altres que concerneixen la seva tasca al servei reial, recopilades en part pels dos investigadors esmentats anteriorment, López Castán i Sánchez Casado.

El 9 d'agost de 1802 va ser nomenat mestre ebenista de la Reial Casa[30] i, gairebé dos anys després, a finals de la primavera de 1804, mitjançant dues reials ordres, director del taller, en substitució de Theodoro Onzell (doc. 1767–1804 a Madrid), que es jubilava, tot i que s'aclaria que, mentre aquest darrer rebés el seu salari complet, el càrrec seria honorífic i, per tant, no remunerat. S'especificava, d'una banda, que Harzenbusch duria a terme el treball que se li havia encomanat per al servei reial i que se li pagarien les despeses en presentar la factura, la qual hauria d'incloure la rebaixa corresponent al cost de les fustes precioses que rebria dels magatzems reials. De l'altra, que podia utilitzar el taller reial per dur a terme la feina, però que hauria de recórrer als seus treballadors propis, a qui hauria remunerar,[31] i

29. Una unça (onza en castellà) pesa 28,76 g i un adaram, 1,79 g.

30. Va jurar el càrrec aquell mateix dia i va pagar els 3.750 maravedís corresponents al dret de la *media annata*, el 23 d'agost d'aquell mateix any, segons el certificat del pagament signat per Leandro Borbón, Madrid, 26 d'agost de 1802 (*Expedient personal*, AGP, a: López Castán, «Arte y migración...», *op. cit.*, p. 275.

31. Carta de Miguel Cayetano Soler, secretari d'Hisenda, sobre la reial ordre de nomenament de Juan Harzenbusch com a mestre ebenista de la Reial Casa, sense salari, 29 de maig de 1804 (*Expedient personal*, AGP, a Sánchez Casado, «Los talleres reales de ebanistería...», *op. cit.*, p. 76 i 97.

que percebria 30 rals diaris de la Tresoreria General i 10 rals de la Tresoreria de la Reial Fàbrica per al manteniment dels estris i cobrir les necessitats del taller.[32]

El títol de mestre ebenista li va ser concedit, precisament, en reconeixement del seu treball en la producció de dos luxosos llits de caoba i un llit de gala de casament amb seients a joc, per al viatge i l'estada dels reis Carles IV i Maria Lluïsa i dels prínceps d'Astúries, el 1802, a Barcelona.[33]

La Jornada de Barcelona es va celebrar entre l'11 de setembre i el 9 de novembre de 1802 amb motiu de la ratificació dels casaments dels dos fills dels reis. Del costat Borbó, Maria Isabel i Ferran —llavors príncep d'Astúries—, i del napolità, Francesc, duc de Calàbria, i Maria Antònia, respectivament.[34] Els tres llits dissenyats per Pedro Cancio, fets de fusta noble, no s'han conservat, però en coneixem la composició i descripció, el preu i els artífexs que van presentar la factura de la seva execució. Es tractava de dos llits de gala per als reis i d'un llit de gala nupcial per als prínceps d'Astúries. Per a la descripció, si bé succinta, ens remetem a l'article de López Castán, on s'indiquen també les quantitats cobrades per cada artífex.[35] Aquí només detallarem, partint dels documents, alguns dels treballs que va fer Harzenbusch i

32. Carta de Miguel Cayetano Soler al majordom major comunicant-li la reial ordre de nomenament de Juan Harzenbusch amb sou íntegre i amb el taller d'ebenisteria al seu servei, 26 de juny de 1804 (*Expedient personal)*, AGP, a López Castán, «Arte y migración…», *op. cit.*, p. 275.

33. López Castán, «Los mozos de oficio de la Real Tapicería…», *op. cit.*, p. 132–134, 139–141 i notes 104, 117, 123 i 137: «El trabajo de carpintería, que corresponde a los tres lechos de gala erigidos para Carlos IV, la reina María Luisa de Parma y los príncipes de Asturias don Fernando y doña María Antonia de Borbón, ascendían a 18.024, 12.020 y 57.606 reales respectivamente» (factures presentades per Juan Harzenbusch, Madrid, 25 de gener de 1803, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 20-1). Els artífexs que hi van col·laborar van ser l'escultor José Antonio Folch, l'argenter i bronzista José Giardoni i els dauradors Luis Leprince (pare i fill). Pel que fa als sis setials i una cadira de braços amb els peus tornejats i estriats fets per al rei, i al sofà, les dues cadires de braços i sis setials per als prínceps d'Astúries, van costar un total de 14.000 rals (factura de Juan Harzenbusch, Madrid, 16 d'agost de 1802, AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 90–1).

34. Sobre el viatge iniciat un mes abans i finalitzat el gener de 1803, vegeu: Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, *Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón* (Madrid, 1836–1838), vol. I, Biblioteca de Autores Españoles, tom 88, Madrid, 1965, p. 359 i 362.

35. López Castán, «Los mozos de oficio de la Real Tapicería…», *op. cit.*, p. 132–134.

dels ornaments classicistes que portaven. Els comptes corresponents a aquestes obres van ser presentats per l'alemany el 25 de gener de 1803, però els primers rebuts daten de maig de 1802 i encara se li devia pràcticament la meitat el setembre de 1803.

No podem aturar-nos en les característiques de totes les motllures, per la qual cosa escollirem com a exemples les que ens indiquen la riquesa ornamental i la laboriositat de Harzenbusch. Segons l'ebenista, els costos de material i feina de la «Cama Ymperial de madera de caova que forma la figura en ochavo», amb la fusta tosquejada i polida a xarol, van ascendir a 57.606 rs.[36] Entre aquests, refereix els treballs següents, que destaquen pel cost elevat:

> Por armar el lecho con sus espigas y encajes, asegurados con sus grapas y tornillos para armar y desarmar; [...]: los cruceros y tablas pulimentadas, los largueros moldados, hechos sus encajes para el Bronze; la madera toda...; importa [...] rr^{s}. v^{on} ... 11.580
>
> Yd. Por armar la cavecera de la dicha cama, que forma especie de Galería sobre la qual van puestas tres figuras de Escultura [con festones de flores] con sus Pilares en ochavo, su cornisa correspondiente [...] 6.860
>
> Yd. por armar los quatro ochavos con sus tableros calados, puestos sus cristales y chapas de Bronze, todo puesto en revajos, sus pasamanos puestos con sus molduras de Bronze, con sus espigas y encajes [...] 8.800
>
> Yd. Por tornear los ocho pies, los quales se componen de seys piezas cada pie, todos ajustados [...], como también sobre ellas ocho molduras que forman su cornisa [...] 2.720
>
> Yd Para armar el Ymperial de la dicha cama que se compone de quatro piezas, y treinta y seys curvas que forman la media naranja, dichas curvas armado en dos piezas cada una para la mayor seguridad y de madera de aya; importa la madera [...] 1.200

36. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 20–1.

Yd. por el trabajo de todo el bastidor que forman sus quatro tableros revajados en los ángulos, armar toda la media naranja, todo con sus espigas y encajes, hechos todos los modelos para el herraje y ponerlo [...] 3.800.

Yd. Por hacer la moldura de parte de adentro que es una cornisa, obalada con sus pilastrillas en caova [...] 2.740

Yd. Por la cornisa exterior que forma en ochavo, todo segurado con sus grapas y tornillos por los quales se hizo todos los modelos, puesto todo el erraje, como también colocado todo el Bronce, [...] 5.360

Yd. por tornear todos los cercos de metal que adornan los pies, [...] 3.866

Yd. Por catorce cajones que he hecho para embiar dha cama a Barcelona, [...] 2.800

Yd. para tornear todos los modelos para el Broncista pª fundir, y hecho todos los modelos para todas las clases de molduras, [...] 4.880

Respecte d'aquests models, per la descripció que se'n fa al compte del l'argenter i bronzista José Giardoni,[37] sobresurten, entre d'altres:

La primera moldura [...] del cornisón que hace Ymperial de la cama [...] veinte y seis pies y medio de largo [...], con ojas de aguas y cogollitos con simiente [...] con un cordón torneado a gusanillo...

La segunda [...] con florones con una faxa alderredor picada con una orla de perlas torneadas...

Cien piezecitas de bronce vaciado: las cinquenta son ojas de olivo picadas a estilo de capitel antiguo y las otras cincuenta son ramitos de carrasca con cáscara de bellota [...]; adornan el friso del cornisón por la parte de afuera...

Veintidós pies de moldura toda guarnecida de medias flores y cogollitos, con una faxa alderredor lisa que hacen figura de medios puntos, toda cincelada con una orla de perlas y fusarolas [...] que guarnecen por dentro el óbalo del cornisón....

37. *Ibidem*: compte de José Giardoni. Madrid, 26 de febrer de 1803. Import: 89.667 rs.

> Doce cogollos de ojas acañonadas con su florón debajo, todas picadas [...] para asegurar los plumeros...
>
> Por otras treinta y dos astreas de cobre [...], su figura piramidal que están en los balaustres de los pies de la cama...

El seu aspecte podria recordar el dissenyat pel mateix ebenista i del qual existeix un dibuix que es conserva al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-5874)[38], però a l'esbós ens mostra un llit més senzill i de planta circular, encara que en té un d'*Imperial* en forma de cúpula (figura 5). Tanmateix, al de Barcelona es descriu la cornisa exterior com a octogonal, d'uns 740 cm de llargada total. En comparació amb els altres llits dissenyats per Antonio Pomareda, també d'estil neoclàssic, aquests projectats per Cancio, especialment l'*Imperial*, amb un bon nombre de motllures guarnides amb elements figuratius de diversa naturalesa de bronze daurat, mostraven una sumptuositat, una complexitat formal i una riquesa de materials molt més gran. Això va poder propiciar-ne el desballestament i el reaprofitament dels metalls durant els conflictes bèl·lics que es van succeir, i que, per desgràcia, no ens hagi arribat fins als nostres dies.



Figura 5. Pedro Cancio, *Llit imperial*, *ca*. 1802. Dibuix, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-5874).

38. Pedro Cancio, *Llit imperial*, *ca*. 1802. Dibuix, sobre paper verjurat: amb llapis, delineat amb tinta negra; tintes i aiguades de colors, 467 × 345 mm». A l'angle inferior esquerre: «*Petrus Cancio, invenit et fecit*». A l'angle inferior dret: «*133*». Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-5874).

Un episodi oblidat dels intents d'espoli francès del patrimoni medieval català: el cas del rossellonès Josep Tastu, els anys 1837–1838

Xavier Barral i Altet
Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), París
Institut d'Estudis Catalans, Barcelona

Recentment, quan jo estudiava els segells medievals de Catalunya a fi d'organitzar a l'Institut d'Estudis Catalans un col·loqui internacional sobre aquest tema en homenatge a Ferran de Sagarra i a la seva *Sigil·lografia catalana*, em va cridar l'atenció un intent d'espoli patrimonial que no ha estat mai observat.[1]

El saqueig artístic i patrimonial efectuat en territori hispànic pels comandaments més alts de l'exercit de Napoleó és avui dia prou conegut, així com també la col·laboració de personalitats del moment com Godoy, facilitada per la presència de marxants sense escrúpols com Pierre Lebrun, l'intent fallit de confiscació del patrimoni com a pretext per crear un museu de pintura nacional a la cort del germà de Napoleó, el rei Josep Bonaparte, i el retorn dels quadres robats a l'Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el 1816 i 1818.[2] També ha estat força estudiada l'empresa d'Alexandre de Laborde (1773–1842) i el seu *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806–1820)[3].

1. Xavier Barral i Altet, «La sigil·lografia medieval a Catalunya i als territoris de la Corona catalano-aragonesa: una primera aproximació a l'erudició i al col·leccionisme (segles XVIII–XXI)», *Catalan Historical Review*, 15 (2022), p. 29–30 i 141–146; Actes del Congrés, IEC, 2025.

2. Cecil Hilton Monk Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoleon and the Creation of the Louvre*, Londres, 1965; Leopoldo Stampa, *Pólvora, plata y boleros: memorias de embajadas, saqueos y pasatiempos relatados por testigos combatientes de la Guerra de la Independencia 1808–1814*, Madrid, 2011, p. 301–542; Jonathan Brown, «Prólogo», a Fernando Pérez Mulet; Immaculada Socias Batet (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011.

3. Jordi Casanovas i Miró; Francesc Quílez i Corella, *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806–1820): dibuixos preparatoris*, cat. exp., Barcelona, 2006.

L'episodi que aquí desvelo, en homenatge als estudis de Bonaventura Bassegoda sobre aquest tipus de qüestions, és més tardà, de finals dels anys trenta del segle XIX, després de les destruccions del Trienni Liberal (1820–1823) i de la Desamortització de Mendizábal (1836-1837), quan el convent de Sant Francesc de Barcelona havia estat desamortitzat el 1836 i enderrocat el 1837. Més concretament, el convent de Santa Caterina de Barcelona, on el nostre personatge recollia antiguitats i que ja havia estat parcialment destruït el 1823, va ser incendiat la nit de sant Jaume de 1835 i definitivament enderrocat el 1837. Aquesta situació va encoratjar una certa cobdícia francesa que considerava que les obres d'art i de bibliofília o els manuscrits medievals de qualitat havien d'estar a França i no pas dispersos pel món. L'episodi català que aquí descric se situa en un context francès molt determinat, sota la Monarquia de Juliol (1830–1848), quan es va crear la Comissió Superior dels Monuments Històrics, els inspectors dels monuments, amb Ludovic Vitet i Prosper Mérimée, l'ensenyament de l'arqueologia monumental a Normandia (Arcisse de Caumont) i a l'École Nationale des Chartes (Jules Quicherat) i els viatges pintorescos i romàntics a través del país amb obres de gran format il·lustrades amb gravats monumentals (Taylor-Nodier), i es van començar a restaurar monuments de l'Edat Mitjana (Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc).[4]

Josep Tastu (Perpinyà, 27 d'agost de 1787 – París, 21 de gener de 1849), fill de Pere Tastu, impressor del rei i del clergat, és un historiador de la literatura en general i de la catalana antiga en particular. La seva biografia ens és coneguda gràcies a uns articles de l'escriptor nord-català Amadeu (Amadée) Pagès (1865–1952)[5]. Pagès, alumne d'Alfred Morel-Fatio i d'Émile Boutroux, és sobretot cèlebre pels seus estudis sobre Ausiàs Marc.[6] En aquest estudi biogràfic, Pagès considerava que l'obra erudita de Tastu, bé que per descobrir, ja que només se n'havien publicat dos o tres treballs, era essen-

4. Xavier Barral i Altet, *Contre l'art roman? Essai sur un passé reinventé*, París, 2006, p. 31–49; *ídem, L'art romànic català a debat*, Barcelona, 2009, p. 9–25.

5. Amédée Pagès, «Notice sur la vie et les travaux de Joseph Tastu», *Revue des Langues Romanes*, XXXII, 4a sèrie, vol. 2, 1888, p. 57–76 i 127-145.

6. Amédée Pagès, *Auzias March et ses predecesseurs. Essai sur la poesie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles*, París, 1912; Amadeu Pagès, *Ausias March i els seus predecessors*, València, 1990; Ausiàs Marc, *Les obres d'Auzias March*, paraules preliminars de Germà Colón Domènech, 2 vol., València, 1991; Robert Archer, «El llegat ausiasmarquià d'Amédée Pagès», *Llengua i Literatura*, 7 (1996), p. 292–315.

cial per conèixer els orígens de l'estudi de la filologia romànica a França. Els papers i arxius de Tastu van ser recollits pel seu fill Eugène Tastu, antic ministre plenipotenciari, i ordenats pel gran romanista i hispanista Alfred Morel-Fatio (1850–1924). Aquest va confiar a Pagès la redacció de la biografia a partir dels papers personals de Tastu. Pagès apreciava Tastu com «un savant qui nous est doublement cher, et comme compatriote et comme catalaniste» i com el «premier catalaniste français».[7]

A Perpinyà i sobretot després a París, Tastu va ser un impressor de renom que treballà per al partit liberal (1814–1816) i que també va editar luxosament llibres de poemes de la seva esposa, Sabine Casimire Amable Voïart, poetessa que signava amb el pseudònim de Mme Amable Tastu. De les premses de Tastu van sortir els escrits d'oposició als Borbons. A la mort del general Maximilien Sébastien Foy el 1825, heroi de les campanyes de 1812 a Espanya, Tastu hauria volgut publicar les memòries del general, *Histoire des guerres de la Péninsule*, però no se'n va sortir. L'interès de Tastu pel general Foy (1775–1825) ja ens deixa intuir la seva admiració per les guerres napoleòniques a la península Ibèrica, Portugal i Espanya.[8]

A Tastu les coses no li van anar bé com a impressor i es va concentrar en l'estudi de la filologia, tal com confessava, el juny de 1834, a Fèlix Torres Amat, amb qui va col·laborar en el *Diccionari crític d'escriptors catalans*.[9] Aleshores va viatjar a Catalunya tres vegades, entre març de 1837 i juny de 1838, per recollir materials per als seus estudis de filologia catalana. Es va finançar ell mateix els viatges, però consta que va rebre 1.500 francs del ministre Narcisse-Achille de Salvandy per dotar:

> l'Académie des inscriptions et belles-lettres de fac-simile d'inscriptions, de basreliefs, d'objets précieux provenant de mines du temps d'Auguste, enfin de plusieurs monuments de l'art antique inconnus jusque-là en France.[10]

7. Pagès, «Notice...» *op. cit.*, p. 57.

8. Maximilien Foy, *Histoire de la Guerre de la péninsule sous Napoléon ; prédedé d'un Tableau politique et militaire des puissances belligérantes*, [publiés par la Comtesse Foy], 4 vols, París, 1827.

9. Pagès, «Notice...», *op. cit.*, p. 60–61 i 68–71; Félix Torres Amat, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, Imprenta de J. Verdaguer, 1836, p. XVIII i XIX.

10. Pagès, «Notice...», *op. cit.*, p. 61.

Estudiant documents als arxius, Tastu es va adonar que els segells medievals de Catalunya no havien estat mai estudiats i es va dedicar a fer buidatges i motlles de molts d'ells. Aleshores, a França, els segells medievals es catalogaven mentre es constituïa una gran col·lecció d'emmotllats als Arxius Nacionals a París.[11] Del pas de Tastu pels arxius catalans en va deixar testimoni el bibliògraf i director de museu Antoni Elias i de Molins (1850–1909), que, després d'evocar la tasca de l'arxiver Francesc Xavier de Garma, va documentar l'estat dels estudis sobre la sigil·lografia a Catalunya a inicis del segle XX:

> Mr. Tastu estudió la serie sigilografía de Cataluña y reunió materiales para escribir una obra sobre sellos. Según un biógrafo de aquel erudito francés, Mr. Amadeo Pagés, hizo grabar un gran numero de planchas de sellos inéditos, de los reyes y reinos de Aragón, después de Pedro III hasta Carlos III de España. Recogió los calcos de estos sellos en sus varios viajes a España.[12]

Ho confirma el mateix Tastu quan el 1837 escriu a Fèlix Torres Amat (1772–1847) sobre la seva feina a l'Arxiu Reial de Barcelona: «J'ai pris les moulages des principaux *sigilla* de la couronne d'Aragon. J'ai copié quelques mss. ou fragments curieux en catalan».[13] El 6 de juliol del mateix any 1837, Tastu va escriure des de Barcelona al ministre francès d'Instrucció Pública una carta en la qual precisava la seva feina de recopilació de segells:

> Les nombreux instruments renfermés dans les archives de la couronne d'Aragon contiennent pour la plupart leur *sigillum* appendu; rient n'est plus respectable à voir que ces reliques des siècles passés. Je les ai fait mouler en plâtre. Je pourrais les publier plus tard en France par le procédé de la glyptique. Chaque *sigillum* serait accompagné d'une courte notice rédigée en castillan et en français par MM. de Bofarull et Tastu. Aux 126 *sigilla* affectés aux actes émanés des princes de la couronne d'Aragon viendraient se grouper ceux de plusieurs contemporains qui manquent au *Trésor de numismàtique et de glyptique* édité en France.[14]

11. Clément Blanc-Riehl «Les prémices de la sigillographie française (1830–1880)», *Bulletin de Liaison des Sociétés Savantes*, 12 (2007), p. 6–8.

12. Antonio Elías de Molins, *Bibliografía histórica de Cataluña: preliminares, numismática, epigrafía, colecciones diplomáticas, sigil·lografia*, Madrid, 1902, p. 64–65.

13. Pagès, «Notice...» *op. cit.*, p. 72.

14. *Ibidem*, p. 73–74.

I, arribat a Mallorca, en una carta del 14 de desembre de 1837, va escriure: «J'ai repris à mon arrivée la continuation des *sigilla* de la couronne d'Aragon et des sceaux étrangers». Després, Josep Tastu va donar a l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres «quelques échantillons de *sigilla* de la couronne d'Aragon».[15]

Les recerques de Tastu a l'Arxiu Reial de Barcelona el van portar a freqüentar els Bofarull, pare i fill, amb qui va crear relacions d'amistat.[16] En una carta del 5 d'abril de 1837 explica tot el temps que passava a l'Arxiu:

> Qu'il pleuve, qu'il vente, que le canon ronfle, je m'en f.....! L'intendance où sont les Archives a des caves à l'épreuve des bombes. Nous nous installerons là, MM. Prospero Bofarull et son gentil fils, les quatre officiels de scribania et moi. Nous avons 6 à 8,000 registres, 30 ou 40,000 documents, des reliques du monastère de Ripoll, de S. Cucufate del Vallés, avec quoi je ne sais plus encore... [...] Comme je suis depuis huit heures du matin jusqu'à une heure du soir aux Archives, tous les lettrés s'y donnent rendez-vous.[17]

Els lligams amb els Bofarull van ser estrets, com ho demostra que aquell mateix 1837, quan Tastu se'n va a Mallorca, s'emporta el fill Bofarull, com ho confessa a Torres Amat: «M. Bofarull m'avait confié son fils, et je l'ai fait travailler à Palma dans mes goûts».[18]

En dues circumstàncies Tastu relaciona directament Pròsper de Bofarull amb potencials espolis. No sé, però, si es refereix als Bofarull quan escriu, el 5 d'abril de 1837: «Il m'a été insinué qu'on pourrait faire un bel échange des 150,000 volumes des couvents, choisis, pour des livres français ou argent».[19] Però sí que és molt explícit i amb connotacions més polítiques en una carta de Barcelona del 6 de juliol de 1837:

15. *Ibidem*, p. 73–75.

16. Carlos López Rodríguez, «Próspero de Bofarull y Mascaró», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 51 (2007–2008), p. 417–426; B. Querol i de Quadras, «Pròsper de Bofarull, bibliòfil: Els manuscrits de genealogia i heràldica de Pròsper de Bofarull a la Biblioteca de Catalunya», *Paratge. Quaderns d'Estudis de Genealogia, Heràldica, Sigil·lografia i Nobiliària*, 29 (2016), p. 157–183.

17. Pagès, «Notice...», *op. cit.*, p. 71.

18. *Ibidem*, p. 72.

19. *Ibidem,* p. 71.

> M. de Bofarull, partisan empressé et éclairé d'une intervention française, verrait avec joie la Catalogne gouvernée et administrée d'après les inspirations et sous la tutelle de la France. Lorsqu'il s'est agi de faire embarquer des pierres sculptées choisies par M. le baron Taylor et destinées à la maison du Roi, quelle que fût la considération de celui qui écrit ces lignes, il eut de la peine à faire mettre à bord des bâtiments de l'État ces objets d'art, compris dans les ordonnances qui en défendent la sortie. M. de Bofarull, comme président, et le jeune Juan Cortada, comme secrétaire de l'Académie, voulurent bien intervenir et prouvèrent aux administrateurs de la douane que c'était rendre service aux arts que de les arracher à une destruction imminente. «Plût à Dieu», ajoutait M. de Bofarull, que tout ce qui est détruit et va se détruisant pût être sauvé par celui qui dirige ces pierres vers la France![20]

Durant aquests viatges Tastu també recollia antiguitats, algunes dels convents destruïts de Sant Francesc i Santa Caterina de Barcelona, que enviava a França, al Ministeri d'Instrucció Pública i a les acadèmies. Es tracta d'obres d'art que no sabem ben bé com aconseguia. En una carta a la seva família, datada el diumenge 9 d'abril de 1837, precisava:

> Je vous expédie pour Paris, par Cette [*scil*. Sète, Seta] et de là remontant le Rhône jusqu'à Châlons, une caisse contenant douze petites statuettes en albâtre que j'ai trouvées au couvent de St-François parmi les ruines. Elles sont antérieures au couvent, qui a été bâti au XIVe siècle. C'est par mes soins aussi que tu verras arriver quelques mille quintaux de colonnes, tombeaux, faïences, etc., une chaire magnifique toute sculptée, des clés de voûte, des consoles, enfin un navire tout chargé de ruines des couvents de Saint-François et de Sainte-Catherine.[21]

Com ja he dit, tot això se situa en el moment en què França està constituint la memòria del seu passat medieval sota la Monarquia de Juliol. El mateix ministre François Guizot (1787–1874) es va prendre molt seriosament la feina d'intermediari de Tastu quan el va subvencionar a fi que adquirís manuscrits medievals, segons el testimoni del mateix Tastu en una carta escrita de Barcelona el 6 de juliol de 1837, adreçada al ministre d'Ins-

20. *Ibidem*, p. 74.
21. Pagès, «Notice...», *op. cit.*, p. 72.

trucció Pública, aleshores el comte de Salvandy, que havia succeït François Guizot en el Ministeri. Queda establert que Tastu rebia uns diners per adquirir manuscrits que poguessin enriquir les col·leccions franceses:

> Lorsque je suis parti de Paris, au mois de février dernier, pour me rendre en Espagne, mon but était d'aller à la recherche de documents qui me manquaient. M. Guizot, en acceptant mes offres, joignit à sa réponse un arrêté qui m'ouvrait un crédit de 2.000 francs, devant servir à l'achat de manuscrits intéressant la France. Les circonstances ne sont guère favorables pour trouver ce qu'il y a de précieux. Tout se tient caché ; on n'ose avouer qu'on possède des objets provenant des couvents ou des églises. Cependant je sais à peu près où sont tels et tels manuscrits qui ont été sauvés de l'incendie par le pillage. Quelques-uns sont arrivés aux archives de la couronne d'Aragon, d'autres gisent pêle-mêle dans un immense dépôt formé par les autorités ; la plupart sont au pouvoir des infidèles.[22]

El 14 de desembre de 1837, Tastu escriu al ministre de la Instrucció Pública una carta on descriu la seva activitat a Mallorca i la seva manera d'actuar:

> Depuis que j'ai eu l'honneur de vous écrire, j'ai visité la grande Baléare. J'ai envoyé à l'Académie des sciences le décalque et le relevé d'une carte nautique in plano faite en 1439, peinte et écrite par le mallorquin Gabriel Vallsequa. N'ayant pu acquérir ce monument de son propriétaire, M. le comte de Montenegro, je me suis contenté, avec sa permission, d'en donner un aperçu assez exact. Neveu et héritier du cardinal Antonio Despuig, qui était l'ami intime du pape Pie VI, le comte de Montenegro a une bibliothèque précieuse, un médailler curieux et riche, un musée d'antiquités qui n'a pas son pareil en Espagne et une galerie de tableaux parmi lesquels se trouvent des chefs-d'œuvre de l'école espagnole. J'ai pu dresser pour son usage un catalogue analysé de son musée, qu'il n'avait jamais eu, copier sa carte, fouiller son médailler, prendre des moules en plâtre de quelques chefs-d'œuvre et avoir des copies de ses meilleurs tableaux. Et, à ce sujet, j'aurai l'honneur de vous dire à Paris ce qui ne m'est pas permis de confier au papier. J'ai aussi en plâtre la collection de pierres fines, œuvre complète de l'habile graveur Pickler, et une belle collection de camées antiques en soufre, faite par le cardinal Despuig. Le comte de Montenegro possède la plus belle tête de

22. *Ibidem*, p. 73.

César Auguste; Raphaël Morghen en avait fait pour le cardinal Despuig une gravure admirable, qui n'a jamais été tirée ; ce cuivre m'a été confié pour en disposer comme je voudrais. Le cardinal Despuig avait fait en 1791, à ses frais, des fouilles dans les terres antiques d'Aricia, aux environs de Rome; là, entre autres objets, se trouvèrent 57 inscriptions grecques ou romaines dans toute leur intégrité; elles sont inédites; j'en ai fait un fac-simile qui tiendra lieu de la pierre originale. Un dessin original sur parchemin du portail projeté de la cathédrale de Barcelone était perdu pour l'art. J'en ai fait faire le fac-simile. Ce dessin a 6 pieds 17 pouces de haut et 3 pieds 15 pouces de large. C'est un précieux souvenir de l'architecture inédite du XIIIe siècle. Le dessin paraît être de la main de Jaime Fabra, maître architecte de la ville, dessiné à la plume sur vélin vers l'année 1298. J'ai fait peindre les sièges et les blasons des chevaliers de la Toison d'Or du chœur de la cathédrale de Barcelone, pour les ajouter aux notes historiques recueillies par moi dans les dietaris du temps. J'ai repris à mon arrivée la continuation des *sigilla* de la couronne d'Aragon et des sceaux étrangers. Je ne crois pas devoir vous laisser ignorer, Monsieur le Ministre, que lors du passage de M. le baron Taylor à Barcelone, en mai dernier, je fus chargé par lui d'acquérir pour la France une pierre sculptée qui se trouvait dans l'église du couvent de Saint-François, qu'on allait démolissant. Le plus difficile était de faire sortir du port de Barcelone ce précieux et pesant objet, contenu en cinq grandes caisses. M. le capitaine Vienne, commandant le bricq l'Alerte, voulut bien se charger de les débarquer à Marseille, où elles sont restées depuis ce temps-là avec deux ou trois autres petits caissons contenant quelques antiquités. Maintenant trouvez-vous convenable que je vous adresse 15 ou 16 caisses contenant les objets provenant de mes recherches ? Elles sont sur le bricq Méléagre devant Barcelone, attendant la première occasion pour être dirigées sur Port-Vendres. Elles contiennent des objets délicats, tels que moules en plâtre, deux ou trois faïences, un plat en cuivre gothique, des échantillons géologiques de Mallorca, des fragments antiques, des livres en langue castillane, des fruits rares conservés, des graines, des papiers, des fac-simile d'inscription, et particulièrement une boîte fermant à clé où se trouve une boussole qui avait été pillée à M. Arago, alors que ce courageux savant était aux Baléares pour des opérations d'astronomie, et qui retournera à l'Observatoire de Paris.[23]

23. Pagès, «Notice…», *op. cit.*, p. 74–75. Una llista dels manuscrits, còpies i originals presents en els arxius de Tastu ha estat publicada per Pagès, «Notice…», p. 127–145.

Sembla que l'interès de Tastu s'estenia més enllà de Catalunya i les Balears, segons una nota sense data dels objectes que oferí a l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de l'Institut de França:

> Objets offerts à l'Académie des inscriptions: 1° Une suite d'inscriptions antiques grecques ou latines, dont j'ai fait faire le fac-simile sur le monument même, la plupart trouvées à Aricia par le cardinal Despuig, en 17911793; quelques-unes publiées par Muratori, les autres inédites; 2° Quelques échantillons de *sigilla* de la couronne d'Aragon et autres; 3. Un bas-relief étrusque; 4° Deux vases arabes avec inscriptions et autres objets d'art moulés sur métaux ou pierres antiques; 5° Enfin une planche inédite et posthume du étrusque Raphaël Morghen, représentant la tête d'Auguste (Visconti, Museo Pio Clementino, t. VI, 55). Je l'ai portée à Paris et m'en suis servi pour compléter l'iconographie de Visconti et Mongez. J'ai fait tirer à très-petit nombre cette gravure et me fais un devoir d'en offrir trois exemplaires à l'Académie des inscriptions.[24]

El cas de Tastu és particularment interessant per la barreja d'informacions que conté. En primer lloc, la seva curiositat erudita el va portar a Catalunya i Mallorca per estudiar la formació i el desenvolupament de la llengua catalana, sobretot a l'època medieval. La feina feta als arxius el va conduir a ampliar aquesta curiositat erudita cap als segells medievals com a elements essencials del discurs històric. L'exemple de les col·leccions aplegades als Arxius Nacionals francesos el va portar a utilitzar emmotllats que no constituïen una apropiació del patrimoni i que podien servir a França per als estudiosos. Més enllà d'això, Tastu va contribuir a la dispersió del patrimoni artístic català tant per cobdícia privada com pel desig d'enriquiment de les col·leccions públiques franceses. La seva correspondència ens lliura preciosos informacions sobre els mecanismes i els pretextos de l'espoli, les complicitats i la situació social del moment.

24. Pagès, «Notice...», *op. cit.*, p. 76.

La bifurcació del sentit de la pintura entre els segles XIX i XX

Francesc Fontbona
Institut d'Estudis Catalans
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

La consideració crítica dels pintors de segle XIX tardà i del XX primerenc té molt a veure amb un factor que no és pròpiament tècnic ni qualitatiu, i que sovint es passa per alt malgrat la seva evidència.

Val a dir que en l'art contemporani els factors tècnics han deixat de ser elements de contrast, i els factors qualitatius son gairebé impossibles d'avaluar, ja que han passat a ser indemostrables. I precisament aquest gir inesperat en la possible valoració de l'art —que en la literatura tanmateix no es produí— té el seu origen cronològic en aquesta etapa de la història de l'art en la qual em centro en aquest escrit.

A partir de la maduresa del segle XIX, la postura estètica que adopta cada pintor en l'exercici del seu art i la filiació estilística de cadascú poden arribar a ser decisives per a la seva classificació en un lloc o en un altre del que esdevindrà la història de la pintura. Aquesta dicotomia en el món de la pintura podria semblar anecdòtica i fins i tot irrellevant, però insensiblement esdevingué determinant en l'establiment de la valoració mateixa de l'art pictòric i en la fortuna crítica de cada pintor o pintora.

A França, país que just en aquella època agafava sense proposar-s'ho el lideratge mundial de la creació en les arts plàstiques, la via principal en la difusió de la pintura eren les exposicions col·lectives. I d'aquestes, les més concloents eren les oficials, conegudes amb el nom de *salons*. Aquest nom provenia de les exposicions oficials d'art que amb més o menys periodicitat s'havien anat celebrant durant molt de temps al Salon Carré del Palau del Louvre de París. Tenien l'origen en el 1667, la qual cosa ens situa, doncs, en plena època de Lluís XIV, un monarca que s'havia caracteritzat pel control absolut que volia tenir sobre totes les activitats del seu regne, l'art inclòs.

Per controlar les arts plàstiques, el 1663 s'havia creat a França l'Académie Royale, entitat que s'havia d'ocupar d'impulsar aquestes exposicions d'art acabades de crear; i eren els membres de l'Acadèmia, els acadèmics, els que triaven els artistes participants. Eren, en conseqüència, uns certàmens inequívocament marcats per les regles del poder absolut. I els pintors fora d'aquell àmbit resultarien pràcticament inexistents.

Durant molts anys aquest sistema s'assentà i es consolidà, i el públic, bé que encara era una època preliberal, s'anà acostumant a visitar periòdicament aquelles exposicions, a través de les quals es donaven a conèixer els pintors que havien passat per tots els filtres oficials per ser reconeguts. Les vendes i els encàrrecs els arribaven, doncs, en gran part per aquesta via.

Això donava forma a una oferta artística determinada que tothom reconeixia, explícitament o no, que es tractava de l'oferta correcta, ja que estava avalada per l'instrument oficial escaient: el *salon*. És simplificar una mica pensar que, al llarg del que quedava del segle XVII i de tot el segle XVIII, les coses es produïren amb tanta senzillesa. Però de vegades, a l'hora d'explicar, és bo simplificar per fer entendre millor un fenomen que lògicament era més complex.

El cert és que, més o menys, en aquella França culturalment tan potent, el sistema del *salon* fou insubstituïble per tirar endavant l'activitat artística del país durant prop de dos segles. Tanmateix, l'evolució de la societat anys a venir aniria diversificant els gustos artístics, ja que si en època del Rei Sol el que comptava de debò era el gust del rei i, de retruc, el de la Cort, a mesura que en la societat el pes de les classes mitjanes es feia més i més important, també creixia el nombre de persones que reclamaven un art més d'acord amb els seus gustos i interessos, i que es distanciaven gradualment de l'art oficial de l'Estat.

Sigui com sigui, la funció de les arts plàstiques s'anà enriquint. Els burgesos, que a la llarga triomfarien després de la Revolució Francesa de 1789, anaren fent valdre el pes que havien guanyat en la societat, i això també influïa en el camp de les arts. L'art que triomfava al *salon* cada cop més no encaixava amb allò que volien els «consumidors», i per això, ja avançat el segle XIX, al costat de les línies evolucionades de la pintura de sempre n'anaren apareixent d'altres, més prosaiques i «funcionals». Si a l'Estat li encaixava l'art mitològic, per exemple, la gent —el «poble» si es vol— preferia un art més a l'abast dels gustos senzills. I així, quan aquests nous tipus de pintura s'apartaven massa de la norma emanada per l'Acadèmia, els ex-

positors no passaven el sedàs dels acadèmics i eren rebutjats per exposar al *salon*.

Es pretenia domesticar-los, com havia passat fins aleshores, però aviat els dissidents foren prou i amb prou força per fer-se valdre. Al *Salon* de 1846, de vuit obres que hi presentà el pintor Gustave Courbet, només n'hi van acceptar una per exposar-la públicament. L'artista, que encara era poc conegut, ja va expressar, però, que els jutges eren vells imbècils que no havien pogut fer res a la seva vida i que cercaven d'ofegar els joves que els podrien passar pel damunt, i concloïa: «Ça devient un honneur d'être refusé».[1] Ja trobem, doncs, l'adjectiu *refusé* —rebutjat— tenyit d'un sentit positiu.

Arran de l'Exposició Universal de 1855, a París mateix, a Courbet li rebutjaren obres importants de mida i de significació. Ell digué que volien aturar les seves tendències artístiques perquè eren desastroses per a l'art francès,[2] però sembla que això més aviat va ser en part una interpretació subjectiva. Fos com fos, el refús desencadenà una idea que Courbet portava de cap des de feia més d'un any: muntar una mostra seva individual ben a prop d'on es feia l'exposició oficial (figura 1). Va fer-ho així i l'exposició resultant va satisfer Courbet, que expressà al seu amic Alfred Bruyas: «Est allée parfaitement et m'a donné une importance énorme, ça va bien».[3]

Més endavant la pressió antioficialista ja fou tal que aleshores l'administració hagué d'inventar-se un pedaç de més envergadura: el mateix emperador Napoleó III ordenà la creació, el 1863, al costat del *Salon*, d'un altre certamen artístic, que seria el saló dels rebutjats —le *Salon des Refusés*—, per acollir aquells artistes proscrits que, en lloc d'avergonyir-se de no haver estat aprovats pels administradors del gust oficial, generaven un orgull nou de ser diferents i no hi renunciaven (figura 2). El *Déjeneur sur l'herbe* de Manet, avui a totes les antologies de la història de la pintura, va ser als Refusées, precisament on es donà a conèixer. Que algú tan identificat en principi amb l'establishment com un *soi-disant* «emperador» fos qui avalés la liberalització en el món de les arts a França ja diu molt del canvi profund que havia experimentat la societat francesa. I com que al món funcionen força els

1. Carta de Courbet als seus pares, de *ca*. 16 de març de 1846; vegeu: Petra Ten-Doeschate Chu, *Correspondance de Courbet*, París, 1996, p. 60.

2. Ten-Doeschate, *op. cit.*, p. 127: «On voulait en finir avec moi, on voulait me tuer».

3. Ibídem, p. 134.

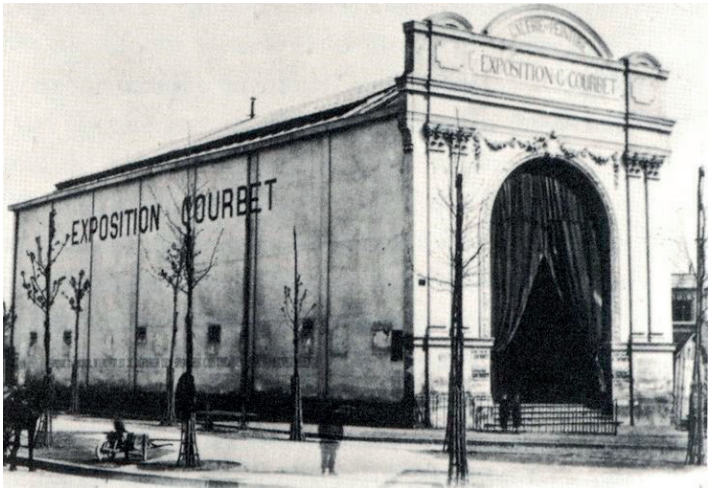


Figura 1. Gustave Courbet s'enfrontà al sistema d'exposar establert per als pintors obrint un local paral·lel a l'oficial en l'Exposició Universal de París de 1855, on pogués esquivar els jurats que garbellaven les obres presentades pels artistes.[4]

vasos comunicants, qui diu societat francesa pot acabar referint-se a la de tot el món occidental. El gust consagrat s'esquerdava inapel·lablement.

El mateix Courbet, en presentar només quatre obres a una nova Exposició Universal de París, la de 1867, muntà ell mateix altre cop un gran local alternatiu, construït especialment per un arquitecte, on penjà durat mig any cent quinze obres seves més una vintena fora de catàleg, que, en ser d'èpoques diverses de la seva carrera, conformaren una mena de gran retrospectiva; i altre cop, en valorar l'empresa, invocà la seva conquesta com a pintor d'una importància i d'una independència enormes.[5]

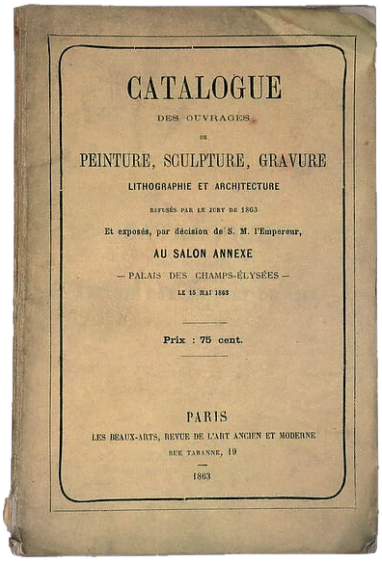
Naturalment, amb la introducció d'aquest factor estrany en el plantejament establert no tot va anar sobre rodes. Les inèrcies conservadores es notaren i a la premsa i a la societat el nou sistema no fou acceptat a ulls clucs i creà polèmiques. Però a la llarga la «bifurcació» de l'art actiu no sols es con-

4. «CaricaturArte 23: el Salón de 1855 (2ª parte, Courbet)», *Vetustideces*, 15-9-2017 [en línia], http://vetustideces.blogspot.com/2017/09/caricaturarte-23-el-salon-de-1855-2.html (consulta: 18 octubre 2024).

5. Ten-Doeschate, *op. cit.*, p. 281. Segons la seva correspondència, el mòbil econòmic també era bàsic per a ell, i aquella exposició no sembla que li donés gaires beneficis.

solidà sinó que s'acabà estabilitzant com el nou sistema per a la difusió de la creació artística en l'edat contemporània.

Els *Refusés* no van, tanmateix, ser l'única escissió de la societat creativa artística del segle XIX francès madur i tardà; i a més aquell nou *Salon* no s'institucionalitzà perennement: després de la primera convocatòria reaparegué només de manera ocasional: el 1873, el 1875 i el 1886, però això no cobria les necessitats de l'art jove emergent a França, que acabaren generant un altre saló que esdevindria tan estable com el de l'Acadèmia —que des de 1881 prengué el nom de *Salon des Artistes Français*—: un saló, el nou, d'artistes autoqualificats d'independents, el *Salon des Indépendants*, que començà a funcionar el 1884 i amb periodicitat anual. Entre els promotors hi havia Seurat, Signac, Cross i Redon: era, doncs, una proposta obertament postimpressionista que no tenia res a veure amb cap família de la pintura tradicional.


CATALOGUE

DES OUVRAGES

DE

PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE

LITHOGRAPHIE ET ARCHITECTURE

REFUSÉS PAR LE JURY DE 1863

Et exposés, par décision de S. M. l'Empereur,

AU SALON ANNEXE

— PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES —

LE 15 MAI 1863

Prix : 75 cent.

PARIS

LES BEAUX-ARTS, REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

RUE TARANNE, 19

1863

Figura 2. El rebutjats pels jurats acadèmics començaren a ser tinguts en compte. Catàleg dels artistes rebutjats, París, 1863.

I com si seguissin la norma de tants caps tants barrets, poc més tard, el 1889, es va fundar encara un nou saló, el *Salon de la Societé Nationale de Beaux-Arts*.[6] Aquesta era una empresa molt lligada a l'ego d'Ernest Meissonier, un dels pintors oficials més prestigiosos, que sembla que no es trobava prou confortat al *Salon* de sempre. Aconseguí d'arrossegar primeres figures com Puvis de Chavannes, Carolus-Duran, Dalou o Rodin, amb el pretext de ser una organització més oberta que el *Salon*. I el cas és que noms destacats de l'art nou també hi participaren, com Bourdelle, Fantin-Latour, Maillol o Vallotton.

6. L'existència de tots aquests salons estables és sovint font de confusions, ja que alguns rebien un nom popular —fins i tot a la premsa— diferent del nom oficial. Així, al *Salon* de sempre li deien el *Salon des Champs Elysées*, perquè ara tenia lloc allà, i el *Salon de la Societé Nationale* fou conegut, almenys els primers anys, com el *Salon du Champ de Mars*.

Més endavant, ja al segle XX, s'afegí a la llista el *Salon d'Automne* (1903), que s'autoconsiderava molt més avançat (figura 3). Només esmento aquests, però n'hi va haver d'altres de menors i no pas insubstancials.[7]



Figura 3. Cartell del primer *Salon d'Automne*, París, 1903. Els que hi exposaven han comptat més en el cànon de l'art del segle XX.

El fet que hi hagués tants salons nous no és l'essencial. L'essencial en aquesta història és que la visió oficial de l'art, que al llarg dels segles es pot dir que havia estat única, a partir de la liberalització de la societat es repartí entre la versió oficial i una o diverses versions noves, que representaven en bona part graus diferents d'innovació. La ja vella bifurcació iniciada per Courbet s'institucionalitzava.

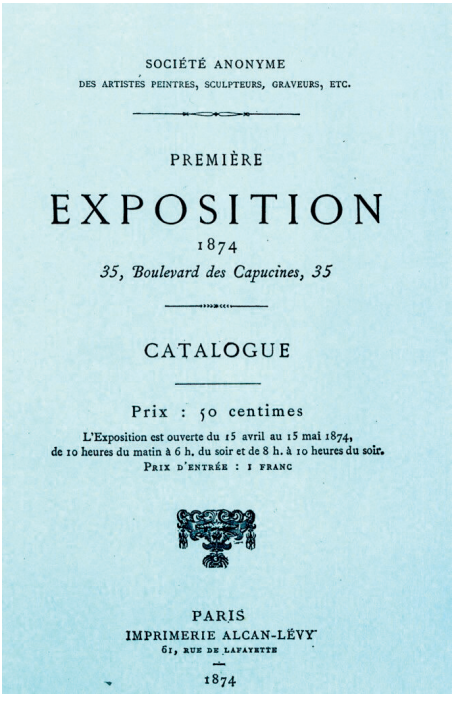
Però no em proposo historiar tot això, que és un fenomen prou conegut en la història de l'art francès del segle XIX, sinó subratllar el fet que aquella bifurcació no va ser flor d'un dia, sinó que es va mantenir activa des d'aleshores, i que no podem acostar-nos a l'anàlisi de la pintura contemporània sense tenir-la sempre en compte. A partir d'aleshores, la història d'aquesta pintura no es pot fer centrant-nos només en una tendència —i menys en la més immobilista—, sinó tenint en compte alhora l'estabilitzada i la revolucionària. No observar-ho ha estat la causa de moltes confusions que en lloc d'aclarir les coses les han complicat.

7. Un d'aquests salons de durada més curta va ser el dels *Impressionnistes et Symbolistes*, actiu entre 1891 i 1897 a la galeria Le Barc de Boutteville —de la parella Louis Léon Lebarc i Marie-Blanche de Boutteville—, on exposaren figures com Gauguin, Bonnard, Denis, Luce, Maillol, Pissarro, Lautrec o Vuillard, a més dels catalans Rusiñol (1894), Canals i Nonell (1897).

A través d'un exemple potser seré més clar. És gairebé un tòpic qualificar d'impressionista el pintor valencià de presència internacional Joaquim Sorolla, i pocs semblen adonar-se que l'etiqueta no li encaixa. L'impressionisme va ser una tendència pictòrica totalment alternativa, apareguda a França als anys setanta del segle XIX, que aportà una nova filosofia al camp de la pintura. Resultà ser la tendència renovadora més destacada de l'època a escala mundial; per això esdevingué molt famosa i el seu paper històric encara el tenim mitificat, amb raó, cent cinquanta anys després del seu esclat.

Però era tal el factor novetat d'aquell nou corrent que les obres dels impressionistes no es van difondre a través dels canals de sempre, sinó que se'n va haver de generar de nous. Entre 1874 i 1886, els impressionistes, constituïts més o menys formalment en grup, donaren a conèixer les seves pintures en exposicions col·lectives pròpies a París, fora del *Salon* (figura 4). És el que ja havia fet Courbet, però ara ho feia tot un grup. El total d'aquestes exposicions col·lectives, que cal dir que no empraven l'adjectiu impressionista al títol, fou de vuit. Això no vol dir, tanmateix, que els impressionistes abandonessin del tot el *Salon* de sempre, ni tampoc que no concorreguessin als *Indépendants* o al *Salon de la Société Nationale*, però sí que vol dir que els salons deixaren de ser determinants en la propagació dels fruits de la nova escola.

Però és que també quan els impressionistes exposaven individualment —sistema que passà a ser més habitual que abans—, el seu marxant igualment era gairebé exclusiu d'ells: Paul Durand-Ruel. Cal considerar que, després de la seva famosa primera exposició al taller Nadar de París el 1874, els impressionistes agradaven a ben poca gent. Mesos després, diversos d'ells portaren una setantena d'obres que procedien de l'esmentada exposició Na-


SOCIÉTÉ ANONYME
DES ARTISTES PEINTRES, SCULPTEURS, GRAVEURS, ETC.

PREMIÈRE
EXPOSITION
1874
35, Boulevard des Capucines, 35

CATALOGUE

Prix : 50 centimes

L'Exposition est ouverte du 15 avril au 15 mai 1874,
de 10 heures du matin à 6 h. du soir et de 8 h. à 10 heures du soir.
PRIX D'ENTRÉE : 1 FRANC

PARIS
IMPRIMERIE ALCAN-LÉVY
61, RUE DE LAFAYETTE
1874

Figura 4. Els impressionistes francesos exposaren al marge del món oficial en forma de societat anònima. Catàleg de la primera exposició, París, 1874.

dar a la subhasta de l'Hôtel Drouot del 28 de març de 1875, i, en ser mostrades les pintures, el públic les acollia amb escridassades, xiulets i insults, especialment les de Monet i Renoir. Pierre Assouline ho ha comparat amb la «batalla d'Hernani».[8]

Tot i que els impressionistes foren mal acceptats per la societat i hagueren d'esperar molts anys a començar a tenir el prestigi extraordinari que acabarien tenint, ells també s'encastellaren en la seva ortodòxia i per això eren molt sensibles al fet que pintors reconeguts però no tan «purs» s'apropiessin de troballes seves per incorporar-les a pintures menys radicals que les d'ells. En aquest sentit, és aclaridor el testimoni del marxant Vollard quan explica que Degas, referint-se a Besnard, deia: «Vola amb les nostres ales».[9] Si llegim Vollard, tanmateix, veurem que, a part dels joves descoberts per ell, no deixà de respectar pintors com Meissonier, Gervex, Blanche i especialment Besnard, que responien més o menys a la línia tradicional.[10]

Durand-Ruel o Vollard, però, no foren ni de bon tros els primers marxants d'artistes de París. A la seva època ja hi estaven molt ben assentats personatges com l'extraordinari Adolphe Goupil (1806–1893), François Petit († 1877), Alexandre Bernheim (1839–1915), que ja s'havia centrat des del principi en l'àmbit de Courbet o l'escola de Barbizon, el tàndem Brame i Lorenceau —socis des de 1888—, que tractaren amb Corot o T. Rousseau, o Gustave Tempelaere (1840–1904), que exposava Fantin-Latour i d'altres. Tanmateix, es dedicaven especialment a gestionar pintors de tendències consolidades, i sovint ho feien tan bé que aquests no necessitaven concórrer als salons perquè ja tenien la seva obra col·locada, fins i tot internacionalment, sense exposar o fent-ho només als locals dels seus marxants. I a aquests marxants de l'art consagrat l'arribada dels marxants d'art nou no els afectà gaire.

Amb el temps Goupil va esdevenir Boussod, Valadon et Cie, i els negocis de Bernheim i Petit els ampliaren els fills, que sense deixar la seva línia ini-

8. Pierre Assouline, *Grâces lui soient rendues*. Cito la versió en castellà, que s'intitula *Paul Durand-Ruel, el marchante de los impresionistas. Gracias le sean dadas*, Barcelona, 2008, p. 147–148.

9. Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. Cito la versió castellana de Rafael Vázquez Zamora, *Memorias de un vendedor de cuadros*, Barcelona, 1946, p. 200.

10. Ibídem, capítol X. El mateix Vollard explica que algú que esmentà Monet en una conversa amb Meissonier va ser tallat per aquest, que li va dir que el deixés en pau amb aquests «joves», ibídem, p. 170. Eren incompatibles.

cial també prestaren atenció al camí obert pels impressionistes.[11] De fet, Georges Petit, quan els impressionistes començaren a interessar més, acollí exposicions importants de Monet i de Renoir i fins i tot aconseguí contractar en exclusiva Sisley. D'altres noms molt destacats com Nathan Wildenstein (1851–1934)[12] o Jacques Seligman (1858–1923) no en diré res, ja que es van dedicar bàsicament a comerciar amb art d'alta època.

A poc a poc, doncs, s'anaven conformant els dos grans grups: els tradicionals i els innovadors; i tot i que podia haver-hi alguns transvasaments esporàdics d'un àmbit a l'altre, les dues grans actituds quedaren a la llarga força ben perfilades.

Si tornem a l'exemple que he posat abans, el de Sorolla, veurem que mai l'haurem de situar en l'estela de l'impressionisme, ja que el valencià sempre es mantingué dins un context social i estètic conservador. Ell feia pintures de tradició realista i costumista adreçades al públic de sempre. És cert que jugà amb l'efecte de la llum del sol com feien els d'aquella escola, però ho va fer en obres que solien tenir un «argument», circumstància que en el món impressionista es deixava de banda. Només amb el canvi de centúria, quan l'impressionisme ja tenia un quart de segle, havia començat a deixar de ser vist com una escola fortament heterodoxa i algunes de les seves troballes ja temptaven pintors de convicció tradicional. Tot i amb això, encara el 1901, l'escultor Marià Benlliure, amic fraternal de Sorolla des de la seva primera joventut, al seu discurs d'ingrés a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid es mostrava tan absolutament contrari a l'impressionisme que deia que «al anarquismo artístico van derechamente los que se llaman impressionistas»; i, perquè no hi hagués dubtes, aclaria que «el resultado de sus obras es el mismo resultado demoledor, caótico, que producen en la Sociedad con sus actos destructores los partidarios de la anarquía, no teóricos sino de acción.[13]

11. A la mort de Georges Petit (1856–1920) la seva galeria precisament es va refondre amb la Bernheim-Jeune.

12. El seu fill Georges (1892–1963), tanmateix, ja s'obria a l'art contemporani, i el fill d'aquest, Daniel (1917–2001), dirigí la *Gazette des Beaux-Arts* i va ser el gran catalogador de l'obra de Monet.

13. Mariano Benlliure, *El anarquismo en el arte. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando…*, Madrid, 1901, p. 9. I afegia: «El impresionismo es tétrico […] criminal», p. 10, per concloure que «es preciso acabar con esta raza de degenerados antes que ellos acaben con el Arte», p. 10–11.

En uns anys en què els atemptats anarquistes havien produït quantitat de morts indiscriminades, una afirmació com aquesta resultava terrible.

Cal tenir en compte que aleshores la càrrega semàntica de l'adjectiu *impressionista* depassava molt la definició de l'escola concreta de Monet, Renoir, Sisley, Pissarro i els altres. El nom s'identificava tant amb extrema innovació artística que esdevingué de facto un sinònim del que després se'n diria *art d'avantguarda*. Així, a Madrid mateix, ben poc abans dels dicteris de Benlliure, es qualificava precisament d'impressionista un arquitecte com Antoni Gaudí.[14]

Sorolla començà a acudir a exposar a París el 1893 i ho va fer al *Salon* original, que va ser l'únic en el qual participà les catorze vegades que exposà en un *salon* parisenc. No va tenir mai, doncs, cap vacil·lació. En canvi, per posar un altre exemple aclaridor, els dos grans representants del modernisme pictòric català, Rusiñol i Casas, que havien exposat a París molt abans que ell —fet que ja indicava una inquietud de modernitat més clara—, només concorregueren al *Salon* oficial al començament[15] i aviat, en canvi, esdevingueren expositors habituals del *Salon Nationale* o fins i tot dels *Indépendants*.[16] Si els impressionistes sentien que algú com Besnard no era dels seus, per dir-ho així, encara haurien estat més excloents amb Sorolla.

Tot això no és simplement una anècdota. És l'inici d'una bifurcació dràstica en el sistema de difusió de la pintura occidental en actiu que no faria més que separar cada cop més les seves vies d'irradiació. Des d'aleshores, en parlar de pintura —i d'arts plàstiques en general, es clar— caldrà sempre tenir en compte que hi ha aquests dos carrils: l'hereu de la tradició i el que opta per la renovació. Cada un tindrà les seves pròpies plataformes i les seves pròpies galeries i marxants, i es generarà entre uns i altres un alt grau d'impermeabilització. Entre ells, a més, cada cop hi haurà més separació. Aquesta dicotomia arriba a ser tan determinant que quan Apollinaire descobrí pel seu compte la genialitat de Gaudí el 1914, i reclamà públicament que fos donat a conèixer al *Salon d'Automne* de París, ni tan sols semblava

14. Wanderer, «Alrededor del mundo», *Construcciones españolas impresionistas. Arquitectura Fin de Siglo*, 34 (25 enero 1900), p. 75-77.

15. Casas el 1883 i el 1887, i Rusiñol el 1888 i el 1889.

16. I Rusiñol, com ja s'ha dit, fins i tot exposà, el 1894, als Salon des Impressionnistes et Symbolistes.

recordar que ell mateix havia menyspreat l'arquitecte quan havia exposat quatre anys abans a París mateix. Optaré per l'autocita:

> Guillaume Apollinaire, en 1914, ante la Pedrera, echaba las campanas al vuelo, y reclamaba que aquel genio expusiera en París —igual como iba a exponer entonces Adolf Loos— para que lo pudieran admirar los defensores del arte más nuevo de Europa. Lo que Apollinaire olvidaba era que Gaudí ya había expuesto en París, en el Salon de la Société Nationale de 1910, y que él mismo, al reseñar aquel Salon, había subestimado al arquitecto, y que una revista francesa importante como *L'Art et les Artistes* ya había dedicado un artículo amplio a la Sagrada Família de Gaudí en 1908, escrito por Eduardo Marquina. Pero ahí entra en juego otro mecanismo entorpecedor en la buena circulación del conocimiento en el mundo: algo como el Salon Nationale no tenía ningún tipo de adherencias míticas para los vanguardistas, y por ello Gaudí pasó ante las narices de Apollinaire sin ser advertido en su verdadera dimensión. Si hubiera expuesto en el Salon d'Automne, como reclamaba el poeta doblado de crítico de arte —algo que ya no se produciría—, seguramente habría entrado en el Olimpo del arte mundial importante del siglo XX muchas décadas antes de lo que acabaría entrando.[17]

I és que l'exposició de Gaudí s'havia fet al *Salon Nationale* i aquest era un lloc que no comptava des de la mentalitat avantguardista del crític.

Per posar un altre exemple, Picasso, que tenia molt clar que ell no pertanyia al sistema antic, malgrat ser fill d'un catedràtic de pintura a Barcelona, mai exposà als salons parisencs, sinó que optà per posar-se en mans de marxants nous. En aquest sentit, és molt significatiu que el mateix Apollinaire s'exclamés també el 1914 del fet que Margarita Nelken, en un article de *La Rennaissance Contemporaine*, digués que els principals pintors espanyols moderns eren Sorolla, Zuloaga i Chicharro. Davant d'això, sorprès, el gran crític —i poeta— avantguardista deia: «Est-ce à dire que l'Espagne moderne s'honore plus d'avoir engendré ces trois peintres que d'avoir donné le jour a Pablo Picasso?»[18]. I és que la consolidació de la bifurcació de la pintura ales-

17. Francesc Fontbona, «Gaudí, de lo propio a lo universal», a Eva Pallarés i Sala, et al., *Gaudí: 14 de octubre de 2022 – 5 de febrero de 2023, CentroCentro Madrid*, cat. exp., Madrid, 2022, p. 26–35. Els articles d'Apollinaire esmentats es troben recollits a: Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art (1902–1918)*, París, 1960, p. 95 i 411.

18. Apollinaire, *op. cit.*, p. 407–408.

hores ja era un fet inapel·lable, i el que es produïa en les plataformes d'una banda resultava invisible en els cercles de l'altra.

Entre els marxants nous ja m'he referit a Durand-Ruel (1831–1922), però aquest no es quedà sol promocionant valors disruptius. Josse i Gaston Bernheim («Bernheim-Jeune») i l'igualment esmentat Ambroise Vollard (1868–1939) (figura 5) també apostaren per ells. I més endavant, pas a pas, s'hi afegiren Berthe Weill (1865–1951), Eugène Druet (1867–1916), André Level (1880–1954), Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), Paul Guillaume (1891–1934) —que impulsà el pes de l'art negre en l'avantguarda—, Pierre Loeb (París 1897–1964) i uns quants més. Amb ells ja s'havia fet un pas més enllà en passar de promocionar impressionistes i postimpressionistes a fer-ho ara amb els arribats de nou: cubistes, surrealistes i tota mena d'avantguardistes.[19]

Altres noms que apareixen sempre entre els primers marxants de l'art nou de l'època a París, com Julien-François Tanguy (1825–1894) —el conegut *père* Tanguy—, el *père* Soulié († 1909) o Clovis Sagot (1854–1913),[20] tenen el valor dels precursors que van creure en artistes quan ningú no els feia cas, però mai van arribar a tenir una dimensió mercantil significativa com els altres esmentats aquí.

Per continuar amb l'exemple de Sorolla, a cap d'aquests marxants esmentats darrerament els hauria passat pel cap gestionar l'obra del valencià, tot i la seva gran qualitat tècnica i l'acceptació que tenia arreu —inclosos els Estats Units— entre el col·leccionisme establert. Era d'un altre món. Ni al pintor tampoc no se li hauria acudit d'acostar-se a aquells galeristes. Sorolla, que tampoc no va ser gaire d'exposar a galeries d'art, sinó sobretot a grans col·lectives més o menys oficials, quan exposà a París fora del *Salon* ho va fer a la galeria de Georges Petit (1856–1920), que, si bé és cert que havia

19. Malgrat no ser un historiador acadèmic, Jean-Paul Crespelle esdevingué un gran coneixedor del món de l'art parisenc del tombant de segle. Al seu llibre —vegeu Jean-Paul Crespelle, *Vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso: 1900–1910*, París, 1978— dedicà el capítol IX a una sucosa panoràmica sobre els marxants d'art. N'hi ha una traducció al castellà: Jean-Paul Crespelle, *La vida cotidiana en el Montmartre de Picasso*, Barcelona, 1983, formalment força descurada.

20. Sagot havia estat, segons Kahnweiler, «a really courageous old man, who did the best he could with slender resources» [«un vell coratjós de debò, que va fer el millor que va poder amb recursos magres»]. Daniel-Henry Kahnweiler; Francis Crémieux, *My galleries and painters*, Londres, 1971, p. 38.

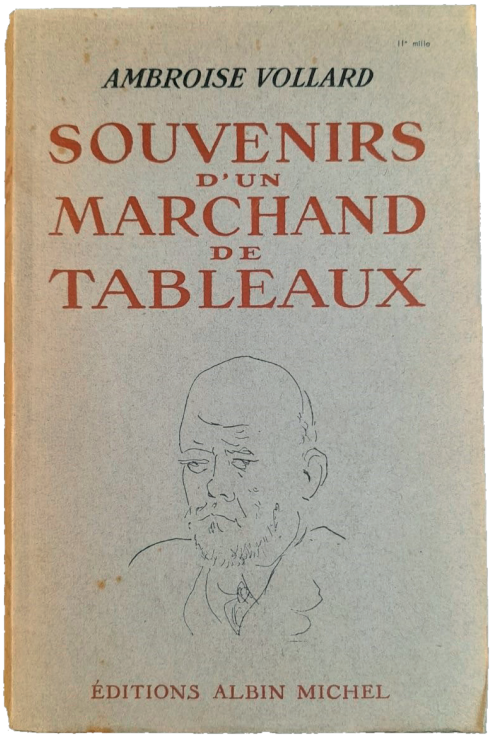


Figura 5. Després de Durand-Ruel i abans de Kahnweiler, Ambroise Vollard va ser un dels marxants que va fer més per crear un microclima adequat perquè un art nou s'imposés. Coberta de les seves memòries en l'edició revisada de 1940.

estat competidor de Durand-Ruel en gestionar obres d'impressionistes, tenia un caràcter molt més eclèctic que incloïa àmpliament també pintors del *Salon*.[21]

Val a dir que l'art d'avantguarda de bon començament tingué unes conseqüències comercials molt difícils. Kahnweiler, que ja apostava per pintors encara més trencadors, testimonia que els col·leccionistes d'impressionistes no eren pas rics.[22] La gent comuna havia estat reticent a aquella tendèn-

21. Rusiñol, tot i els seus inicis modernistes, en frenar les seves ànsies de modernitat també optà per exposar a can Petit (el 1906).

22. Kahnweiler, *op. cit.*, p. 130–131.

cia i el pròsper col·leccionisme d'art de l'època no sintonitzava amb aquelles novetats extremes; però els artistes i els marxants que optaren per aquella postura renunciaren, almenys temporalment, a un negoci productiu per continuar un camí en el qual indubtablement creien. Altra cosa és que, anys a venir, l'art d'avantguarda no sols va trobar un nou col·leccionisme, sinó que des del punt de vista empresarial esdevingué un negoci extremament positiu, de manera que les grans operacions mercantils centrades en l'art vivent van ser protagonitzades precisament pel camí innovador d'aquella bifurcació a la qual em refereixo aquí.

Aquests serien els que protagonitzaren la línia artística hegemònica al segle XX. Tan hegemònica que, de fet, eclipsà qualsevol altra aportació i sovint fa la impressió que aquesta no va existir. Perquè no sols els bons continuadors de la tradició pictòrica s'han esborrat del mapa oficiós de la història de la pintura contemporània, sinó també aportacions molt originals però que es desenvoluparen al marge del camí de les anomenades primeres avantguardes.[23]

La conclusió d'aquest article vindria a ser que, al marge de la valoració subjectiva que mereixi a l'historiador de l'art cada pintor del segle XIX tardà o del segle XX matiner, en l'àrea d'influència de París, caldrà tenir molt clar en quin dels dos braços de la bifurcació iniciada a partir dels anys seixanta del vuit-cents se situa, ja que, per molt que comparteixin període cronològic i tècnica artística, uns i altres pertanyen a dues famílies estètiques diferents, gairebé a dos mons excloents que no es poden avaluar de la mateixa manera si no es precisa clarament a quin dels dos pertanyen.

23. Hi ha qui ha opinat que aquest ofegament de gran part de l'art valuós del segle XX es deu a l'enorme influència d'Alfred H. Barr; vegeu: María Villalonga Cabeza de Vaca, *Anglada-Camarasa: desde el simbolismo a la abstracción*, Madrid-Frankfurt am Main, 2015. És una visió que cal tenir en compte, però això ens portaria ara a un altre discurs i ens situaria en una època posterior.

Fortuny: vislumbrar la modernidad. Un álbum de dibujos inédito

Francesc Quílez Corella
Historiador del arte

A modo de introducción

La reciente aparición en el comercio artístico de un álbum con dibujos del pintor Marià Fortuny (1838–1874), que había pertenecido a una colección privada, viene a corroborar la importancia que para el reusense tuvo la práctica de una disciplina en la que llegó a alcanzar un alto grado de excelencia.

El hallazgo de esta pieza excepcional es un buen pretexto para poner en valor y compartir con el lector algunas reflexiones sobre la constante relación que, a lo largo de toda su vida artística, Fortuny mantuvo con el dibujo. De este modo, el propósito de este texto es doble: en primer término, queremos dar a conocer una obra desconocida que, a nuestro juicio, constituye una de las contribuciones más destacadas del artista a la historia del dibujo español y, por extensión, a la historia del dibujo europeo, ya que explora territorios desconocidos para el arte de su tiempo y prefigura un tipo de lenguaje de características muy modernas que, si bien alcanzará su plenitud en un período histórico posterior, la obra comentada tuvo la virtud de anticipar cronológicamente. En segundo término, la divulgación y análisis de esta composición nos permitirán extrapolar algunas conclusiones sobre el lugar y la importancia que ocupó el dibujo en la carrera artística de Fortuny y cómo sin prestar atención a esta querencia resulta muy difícil entender la cosmovisión de una personalidad rica, fascinante, pero al mismo tiempo compleja y contradictoria.

Ya es un hecho lo suficientemente conocido nuestro interés por la obra de un artista,[1] al cual hemos dedicado un gran número de publicaciones,

1. La ingente cantidad de literatura existente no nos permite realizar una exhaustiva relación de todos los estudios dedicados al estudio de su figura y de su obra. Por otro lado,

entre las que se incluye alguna que otra dedicada a su faceta de dibujante y a la relación que mantuvo con la disciplina del dibujo.[2] A grandes rasgos, nos hemos impuesto la tarea de reivindicar los méritos por él atesorados, ya que, entre otros aspectos, el respeto, el mimo y la pericia con los que se aproximó a la disciplina desbordan los límites de las fronteras domésticas y lo convierten en un autor imprescindible para la configuración de la historia del dibujo no solo nacional, sino también internacional. En contra de lo que pudiera parecer, no se trata de una apreciación exagerada, sino que su vigorosa propuesta creativa confirma la impresión de encontrarnos en presencia de un dibujante cuya obra puede ser parangonada con la de cualquiera de los grandes maestros de su tiempo. A nuestro juicio, una construcción ideal del canon de la historia del dibujo europeo tendría que reservar un espacio, obligatoriamente, a uno de sus mejores intérpretes.

---

se trataría de una gesta, casi heroica, incluirlos a todos. Por lo tanto, ya avanzamos, como una declaración de principios, que nos limitaremos a hacer referencia a aquellos que, a nuestro juicio, han realizado una aportación importante que haya servido para enriquecer el conocimiento de ambos temas. Lo que sí que deseamos advertir, como consideración metodológica, es que esta selección no deja de responder a un criterio de tipo subjetivo y que, en consecuencia, apuesta por unas obras en detrimento de otras. En este contexto, hay un hecho incontestable que marca la diferencia existente entre la historiografía hispánica, muy interesada por la obra del pintor, de la que ha realizado grandes elogios, algunos de ellos desmesurados, y, como contraposición, el escaso eco y la poca fortuna, si lo comparamos con la primera escuela, que su producción ha obtenido entre los estudiosos europeos y americanos.

2. Es de justicia atribuir a Carlos González y Montse Martí el mérito de ser los primeros autores en abordar esta faceta y haber realizado un esfuerzo gigantesco que consistió en reunir y catalogar toda la producción dibujada del artista. Véase: Carlos González; Montse Martí, *Mariano Fortuny Marsal*, 2 vol., Barcelona, 1989. En otro orden de cosas y aunque se trate de magnitudes incomparables, es obligatorio hacer mención a la aportación que realizó Salas. Véase: Xavier de Salas, «Los dibujos de Fortuny», *Goya: Revista de arte*, 123 (1974), p. 144–149. El principal mérito de Salas estribó en realizar una lectura, en clave crítica y analítica, del trabajo de Fortuny como dibujante. Para no resultar demasiado prolijos, ni tampoco vanidosos, nos limitamos a mencionar la última aportación que sobre esta temática hemos realizado y que puede consultarse en Francesc M. Quílez Corella, «Fortuny i la pràctica del dibuix», *Emblecat. Estudis de la imatge art i societat*, I, 13 (2025), p. 114–130 y, con anterioridad, «El despertar de la imaginación. Una colección de dibujos de Mariano Fortuny Marsal», en *Fortuny: la idea artística: una colección de dibujos de Fortuny*, Granada, 2016.

Aunque puedan parecer suficientes, estos no fueron los únicos merecimientos de un creador que, además de ser muy prolífico, hizo del dibujo una de las principales razones de su sensibilidad artística e incluso, me atrevería a decir, de su propia existencia, ya que le acompañó a lo largo de toda su carrera artística e hizo de él un cómplice necesario que le ayudó a moldear su forma de concebir el acto creativo.[3]

Sin ir más lejos, lo más sobresaliente de su actuación fue la determinación con la que se erigió en defensor de las propiedades expresivas de esta práctica. Lo suyo no se limitó al ejercicio de una mera operación cosmética, consistente en establecer una relación esporádica u ocasional, sino que, a lo largo de toda su vida, demostró un total convencimiento y fue consecuente, en términos prácticos, con aquello que defendía, sin incurrir, por ello, en veleidades intelectuales o entrar en debates teóricos con los que nunca se sintió cómodo, ni tampoco contribuyó a fomentar. En gran medida, su fe en la práctica del dibujo fue, entre otros aspectos, el resultado de una innata intuición, de un olfato (lo que podríamos calificar como un sexto sentido) y una sensibilidad especiales que le permitieron crecer como un artista tenaz, persistente, pero sin voz, prácticamente ágrafo, con una escasa preocupación por los postulados conceptuales.[4]

En términos generales, sorprende y cautiva a partes iguales, ya que descubrimos un inesperado atrevimiento, una enorme originalidad, una gran capacidad de sugestión y un talento fuera de lo común. Sin quererlo, todas estas cualidades lo convierten en una figura única, un referente que fue capaz de revisar el dibujo en una clave original y muy moderna. Todo ello permite efectuar un acercamiento a una sensibilidad y un gusto actuales, alejados de la imagen arcaica y *kitsch* que desprenden algunas de sus pro-

3. Mientras estaba escribiendo este ensayo, he tenido la satisfacción de leer el libro que acaba de publicar Artur Ramon, de cuya lectura he disfrutado enormemente y que recomiendo. Véase: Artur Ramon, *Aún aprendo. Quince episodios sobre dibujo*, Barcelona, 2023.

4. Tuvimos ocasión de referirnos a estas carencias o, mejor dicho, a una cierta actitud de despreocupación teórica, por parte del pintor, en el estudio que publicamos conjuntamente con Cristina Mendoza. Véase: Cristina Mendoza; Francesc M. Quílez Corella, «Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva darrera etapa artística», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), p. 113–134. Sin embargo, no es menos cierto que en el epistolario que ha editado el Museo del Prado encontramos algunos pensamientos e ideas que, sin llegar a construir una doctrina articulada, sí que constituyen herramientas útiles para imaginar un cierto ideario estético.

ducciones pictóricas más canónicas, curiosamente aquellas que forman parte del imaginario popular y que más han contribuido a elevar su prestigio. A grandes rasgos, se puede afirmar que, para contrarrestar esta imagen y su correspondiente identificación con el denominado estilo *pompier*, el dibujo resulta ser el mejor antídoto, porque contiene unos aspectos muy benéficos que neutralizan algunos de los prejuicios y tópicos con los que suele juzgarse su obra.[5]

Curiosamente, en los denominados dibujos menores, aquellos que, paradójicamente, ocupan un lugar cuantitativamente importante en la obra de Fortuny, pero que no desprenden el aura icónica de sus composiciones más célebres, es donde palpita la esperanza de la sorpresa, del azar, del encuentro inesperado. No en vano, los considerados trabajos que, de forma demasiado peyorativa, hemos convenido en denominar menores son los que más pueden ayudar a activar la capacidad transformadora del arte, ya que contienen una carga que casi nos atreveríamos a proclamar como subversiva o, como mínimo, transgresora. Al fin y al cabo, poseen un gran potencial para desactivar los prejuicios acumulados; en definitiva, constituyen un revulsivo que, además de provocar una auténtica sacudida emocional, incentivan nuestra capacidad de reflexión crítica.[6] En términos generales, este tipo de producciones apelan a nuestros sentimientos y amortiguan el exceso de intelectualismo erudito en el que han acabado desembocando buena parte de los estudios dedicados al dibujo, más preocupados por dar cobertura científi-

5. En los últimos años hemos venido publicando diversos estudios en los que hemos intentado revertir la imagen tradicional del pintor incidiendo en la condición ambivalente y contradictoria de una personalidad artística arrolladora. Todos estos contrastes han servido de material para un ensayo en el que apuntalamos esta tesis, véase: Francesc M. Quílez Corella, *Miradas desde la trastienda. Fortuny, un pintor detrás del escaparate*, Gijón, 2023.

6. Como hemos podido demostrar, en algunas exposiciones, son muchos los dibujos de Fortuny que provocan un efecto de embelesamiento y que superan el límite de las convenciones. Aunque sea a cuentagotas, tanto en la ya mencionada muestra «Tiempo de ensoñación» (*Tiempo de ensoñación: Andalucía en el imaginario de Fortuny,* cat. exp., Sevilla; Barcelona, 2016) como en la reciente «El batec de la natura», celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en 2022, y que hemos comisariado conjuntamente con Aleix Roig, pudimos descubrir la capacidad del artista para generar grandes experiencias estéticas y provocarlas en una temática, como la del paisaje, aparentemente tan alejada de sus intereses.

fica al fenómeno del atribucionismo que no a despertar el interés por una disciplina a la que, con nuestra actitud excesivamente academicista, hemos convertido en una materia inerte y muy poco estimulante.

Un cuaderno de Fortuny inédito

El álbum que presentamos tiene una dimensión anticipativa que convierte a Fortuny en una especie de alumno aventajado al haber sido capaz de intuir la transformación que al cabo de más de un cuarto de siglo sufrirá el arte europeo, que, entre otros aspectos, evolucionará hacia la pérdida definitiva de los referentes narrativos literarios en los que hasta entonces venía sustentándose. Ya adelantamos que, debido a sus características formales o al reconocimiento de ciertos indicios figurativos, el cuaderno debió de ser realizado durante los años en los que la familia Fortuny residió en la capital nazarí, entre los años que van de 1870 a 1872; una etapa caracterizada por la búsqueda constante de nuevos horizontes estéticos y por el impulso quimérico que alentó su deseo de querer trabajar con plena libertad, atendiendo a los propios intereses. Y hablamos de quimeras porque, si bien siempre aspiró a alcanzar este sueño, el de poder trabajar sin los condicionamientos del



Figura 1. Marià Fortuny. *Álbum de Granada*, 1870–1872. Colección privada.

mercado o sin la obligación de satisfacer los gustos estéticos ajenos, en este caso los del grupo de coleccionistas para los que trabajó, lo cierto es que no tuvo las agallas o el atrevimiento suficiente como para renunciar definitivamente a la imposición y al sometimiento de las leyes del mercado.

Aun así, la mayoría de las páginas del cuaderno son reveladoras de un estado de ánimo muy positivo, son el reflejo de las vicisitudes de una persona que, a pesar de las dificultades, fue capaz de resguardarse de las inclemencias invasivas del marchante y encontrar un refugio de libertad, un espacio de provisionalidad en el que fue capaz de dar rienda suelta a sus impulsos y pasiones más escondidas y lo hizo, como en este caso, sin cortapisas, de forma arrebatadora y torrencial.

En cierta medida, las páginas de este álbum son muy ilustrativas, ya que en ellas Fortuny encontró la calma que necesitaba para poder trabajar a su antojo, para canalizar su fecundo imaginario y desarrollar un modelo alternativo que le permitió desprenderse, aunque fuera de forma provisional, de las adherencias de un mercado que, si bien lo necesitaba para sobrevivir, al mismo tiempo le provocaba una gran tensión emocional, un estado de desánimo y de desafección, un hondo malestar que no le permitía avanzar en la dirección deseada.

¿Pero cuál era esta dirección a la que él parecía dirigirse? Y esta pregunta contiene una cierta enjundia, porque, en contra de los que pudiéramos suponer, no tiene una fácil respuesta y tradicionalmente ha suscitado un debate, a mi juicio demasiado especulativo, sobre una supuesta evolución impresionista de su obra y que la repentina defunción del artista acabó truncando. En cierto modo, como en tantas otras ocasiones, la respuesta es un arma de doble filo, ya que se presta a un significado ambivalente.

De hecho, en su devenir como pintor siguió prevaleciendo el dilema de la bifurcación de caminos, sin que acabara por decantarse por una única fórmula o emprendiera una senda que le alejara definitivamente de su trayectoria anterior, marcada por una fuerte demanda comercial. Incluso en su búsqueda de una gramática artística diferente, siguió conjugando muchos de sus rasgos prototípicos, léase como aspectos más arquetípicos: los del preciosismo y el virtuosismo y que han acabado por convertirse en el estereotipo de sus características más definitorias. Sí que es cierto que esta continuidad convivió con una voluntad de orientar la proa de su embarcación hacia un rumbo determinado: el de consagrarse a hacer de la experiencia artística el principal objetivo de su vida.

A partir de ese momento, a pesar de las vacilaciones, renuncias o dudas, que las tuvo en abundancia, Fortuny empezó a interpretar la experiencia vital en clave estética y no dudó en construir, desde el tributo a la sensibilidad, un universo visual propio que empezó a regirse por leyes autónomas, diferentes de las naturales. Esta convicción fue fundamental, ya que le ayudó a ver y entender el mundo de una forma diferente, a veces muy alejada de la lógica del discurso racionalista o del principio de causalidad universal.

A grandes rasgos, puede decirse que en las producciones hechas en Granada el reusense nos transmite la instantánea de un momento feliz, intensificado por una creación artística que brota de forma espontánea y que demuestra una gran fertilidad para apoderarse de un ambiente, de un ecosistema del que se desprende una especie de aura de felicidad, de significado parecido al que le atribuimos a la palabra francesa *bonheur*. La iconografía de esos años aparece envuelta en un sentimiento de hedonismo y de bienestar propios de un autor que se siente cómodo y relajado. Para el logro de estos resultados estéticos tan eficaces fue determinante el uso de una técnica basada en el dominio y la interacción de la luz natural con una paleta de colores muy rica y variada. Este diálogo entre ambos factores incentivó la necesidad que tuvo el artista de resetearse y le ayudó a abandonar el bagaje anterior, que, en cierto modo, tanto lastraba su ambición pictórica y



Figura 2. Marià Fortuny. *Álbum de Granada*, 1870–1872. Colección privada.

tanto condicionaba su forma de entender la práctica artística. A grandes rasgos, hasta ese momento, para Fortuny la pintura había sido una herramienta al servicio de una idiosincrasia. La principal finalidad de la misma era la de explicar historias que debían alinearse con un sistema de valores que se espejeaban, principalmente, en los modelos de la pintura rococó.

El cuaderno inédito al que hacemos referencia contiene algunas imágenes que también confirman el particular gusto del reusense por utilizar el papel con un propósito experimental. El conjunto está formado por un total de 52 páginas sueltas sin encuadernar y en algunas de ellas es visible el sello de la testamentaría, con el apellido del artista encerrado en un círculo de color rojo. Un recurso que, como ya es bien sabido, fue utilizado para autentificar la autoría de aquellas obras que a la muerte del pintor habían quedado abandonadas en el taller romano. Por lo tanto, aunque es difícil identificarlo con alguna de las entradas del inventario de bienes que publicó Carlos G. Navarro,[7] cabe la posibilidad de que o bien podría encontrarse entre el gran número de estudios y carteras, cuyo contenido concreto no se especifica en los epígrafes documentales, o también podemos apuntar otra hipótesis más plausible, la de que, debido a la naturaleza tan bizarra y sorprendente, hubiera permanecido en manos del entorno familiar del artista y que, en consecuencia, no hubiera formado parte de los objetos que fueron subastados en la famosa venta del atelier celebrada, en 1875, en el Hotel Drouot de París.

La mayoría de las hojas, que tienen unas medidas similares, 12,3 × 20,5 cm, aparecen emborronadas por estas manchas de colores hasta el punto de ocupar un total de 36 pàginas, en las que todo el protagonismo descansa sobre un cromatismo formado por un espectro muy variado (azul, naranja, amarillo, marrón, violeta...) y cuya única diferencia estriba en la mayor o menor intensidad del mismo o en el hecho de que en algún caso se puede entrever, emergiendo en medio de esta trama cromática, alguna figura siluetada apenas insinuada con un trazo muy sutil hecho a tinta. Sin ir más lejos, en el verso de la hoja número 3 el autor ha representado la figura de un guardián árabe que aparece pertrechado con su espingarda —que evoca algunas de sus más célebres realizaciones pictóricas, como el de la pintura

7. Carlos G. Navarro, «Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma», *Locus Amoenus*, 9 (2007–2008), p. 319–349.

Árabe delante de un tapiz— y emplazado debajo de un voladizo, una especie de tejadillo, que sobresale de una pared blanca, una parte de la cual aparece cubierta por la maleza. Se trata de una iconografía familiar y que también presenta elementos de coincidencia con algunas de las pinturas realizadas en Granada.

Esta atmósfera granadina se aprecia en muchas de las composiciones que, si bien no podemos relacionar con alguna de sus más célebres producciones granadinas, sí que evocan alguno de estos episodios pictóricos; más concretamente, la factura compositiva de alguno de ellos remite a la pintura inacabada *Carnaval en Granada*, también conocida con el título de *Contrastes de la vida*. El tratamiento de grupo, la riqueza cromática, así como una inequívoca influencia de la estética japonesa son aspectos que reconocemos tanto en la obra pictórica como en algunos de los dibujos que forman parte del cuaderno. Por cierto, el influjo japonés se percibe abiertamente en la mayoría de las páginas que lo integran como una de las culturas figurativas en las que el autor buscó una permanente fuente de inspiración.

Una de las muestras más bellas, a la vez que fascinantes, del uso de este mosaico de colores es el que descubrimos en la página número 10 (verso) del cuaderno. En ella, el autor ha desplegado un repertorio que produce un efecto de imantación visual, ya que las manchas de color se agolpan y se apoderan de toda la superficie de papel generando un fenómeno de *horror vacui*. Sin embargo, en medio de esta embriaguez de colores, se intuye la representación del perfil de una mujer que viste un quimono que recuerda el vestido que luce alguna de las modelos de *La vicaría*, y adopta una disposición ligeramente inclinada, aunque se trata de una percepción, todo hay que decirlo, más intuida que la que pudiera transmitir una presencia física de gran apariencia corpórea. Esta misma sensación la transmiten otras hojas del cuaderno, como, por ejemplo, sin ir más lejos, la número 20 (recto) o la número 24 (recto), en las que la masa de color parece haber formado un grupo de personas, un cortejo en el que, en el caso de la primera, se distingue la aparición de una figura, situada a la izquierda del espectador, cuya silueta ha sido dibujada con un trazo muy sutil de tinta. El resto del grupo, cuyo movimiento parece haber sugerido el artista, da la impresión de que se esté desplazando hacia la izquierda del espectador sin que puedan distinguirse formas humanas demasiado nítidas.

En algunas ocasiones, siguiendo una forma habitual de proceder, Fortuny traza líneas a lápiz que prolongan determinados planos compositivos

o dan a entender que nos encontramos ante una tipología de obra abierta y que formaría parte del gran número de obras que dejó inacabadas. El uso del lápiz con esta finalidad constituye uno de los rasgos que más ayudan a reconocer el estilo del reusense, ya que son muchas las producciones que se rigen por el mismo patrón.

En relación con la supuesta filiación granadina del cuaderno, existen algunas pruebas que vendrían a confirmar esta hipótesis. En este sentido, la existencia de un pequeño grupo de dibujos, que al igual que el cuaderno pertenecen a la misma colección y cuya autoría no admite ningún género de dudas, nos sitúa en el escenario más plausible, aquel que viene a relacionar todo este conjunto patrimonial con la ciudad de Granada y cuya realización, salvo una acuarela que fue pintada por Ricardo de Madrazo y Garreta (1851–1917), cuñado del reusense y que ya desde el año 1867 se había instalado a vivir con la familia Fortuny, debemos atribuir al artista reusense. De todos estos trabajos sobresalen dos acuarelas con las representaciones del estudio de un detalle de una columna de una sala de la Alhambra de Granada y el retrato de una mujer. En el papel de ambas producciones, que vienen a certificar, una vez más, la capacidad creativa del pintor y el talento que despliega en su quehacer como uno de los más reputados acuarelistas de su tiempo, se distingue el sello de la testamentaría Fortuny. Al mismo conjunto pertenecen tres dibujos que corresponden, por un lado, a dos estudios de penitentes y cofrades, y, por el otro, a una escena procesional que transcurre por alguna de las calles del que probablemente sea el barrio del Albaicín.

Otra de las claves granadinas de todo este grupo nos la proporciona la larga inscripción escrita en el reverso de la obra realizada por Ricardo de Madrazo. Se trata de un texto firmado por Mariano de Madrazo (1894–1990), hijo de Ricardo, en el que realiza una descripción de la composición y proporciona algunos datos interesantes sobre el contexto en el que fue realizada. Debido al valor documental que tiene, nos parece muy oportuno reproducir la literalidad de la inscripción:

> Esta acuarela ha sido ejecutada por D. Ricardo de Madrazo y corregida por D. Mariano Fortuny, fue pintada en 1870 durante la estancia en Granada del grande artista catalán al que acompañaba su yerno [sic]. Como este modelo y en grande existe un estudio pintado al óleo pintado por Mariano Fortuny en la sala del legado Errazu del Museo del Prado de Madrid.

Efectivamente, el modelo dibujado es el mismo que utilizó Fortuny para las diferentes versiones de sus estudios sobre la figura de un viejo desnudo y del que se conservan, además de la mencionada pintura del Museo del Prado, diversas acuarelas preservadas en colecciones privadas. Si bien la calidad del resultado final es bastante inferior a la que caracteriza las realizaciones de Fortuny, el hecho de que esté firmada con el monograma de Ricardo de Madrazo ayuda a evitar suspicacias o problemas de autoría.

El recto de las páginas 1, 4, 6 y 25 es la única parte del álbum que contiene motivos de naturaleza figurativa. Sobre el papel descubrimos la presencia de personajes, más reconocibles en la 1 y en la 6. En esta última, distinguimos algunos estudios de mosqueteros o espadachines, como una temática de género, que cultivó en Granada y de la que ha llegado a conservarse un gran número de composiciones de este tipo. En esta misma página también se distingue la imagen de una mujer, situada en el centro del papel y que aparece de espaldas al espectador.



Figura 3. Marià Fortuny. *Álbum de Granada*, 1870–1872. Colección privada.

En la página 1 asistimos a un fenómeno de dispersión de motivos e intereses, lo que conduce al autor a incluir un repertorio muy variado que va desde el perfil de la cara de uno de los modelos granadinos, hecho a tinta y situado en el ángulo inferior derecho, hasta la representación a lápiz de una escena musical en la que se distinguen algunos músicos mientras tocan al-

gún instrumento (un violín y una flauta travesera) y que se sitúa en el centro de la hoja de papel. A la derecha distinguimos dos personajes situados de espaldas al espectador, uno de los cuales, un hombre, parece ir ataviado con una casaca de época. El sombreado del rostro del modelo ha sido construido con un entramado de líneas trazadas en paralelo y ligeramente inclinadas, como un rasgo estilístico muy característico y muy utilizado por el reusense.

De hecho, con la salvedad de alguna aparición, es escasa y esporádica la presencia de imágenes de motivos figurativos o referencias visuales más reconocibles. Con respecto a este último repertorio, una de las más destacadas es una en la que el autor ha representado, a tinta, diferentes elementos, algunos de ellos abocetados, que van desde motivos de tipo ornamental hasta alguna representación figurativa que podría vincularse con su conocida pasión por la práctica de un coleccionismo de tipo heterogéneo y ecléctico. En realidad, esta hoja refleja a la perfección una forma tradicional de proceder; un quehacer caracterizado por el fenómeno de lo que podríamos denominar la simultaneidad, que consistió en hacer coincidir en el espacio figurativo diferentes intereses, entre los cuales, aparentemente, no parecería que hubiera ningún tipo de nexo o que estuvieran relacionados entre sí. En cualquier caso, se trata de una composición que ejemplifica un tipo de comportamiento del que podemos encontrar otros ejemplos, bien documentados, que responden a una tipología de actuación bastante parecida.

Desde un punto de vista formal, la factura de las obras, realizadas con trazos de pincel rápidos, ligeros y en los que combina el uso de las pinceladas de acuarela, la aguada o la tinta y en contadas ocasiones reconocemos el rastro del lápiz grafito, confirma la pericia y el virtuosismo técnico con los que Fortuny acomete el proceso creativo. A pesar de la apariencia desaliñada o descuidada que pueden transmitir algunas de las imágenes, lo cierto es que estamos ante una práctica de tipo experimental que pudiera interpretarse como un mero divertimento o un ejercicio de improvisación, sin que, debido al empeño que tuvo en repetir esta práctica, lejos de constituir un episodio aislado, hubiera formado parte de su acercamiento a nuevas propuestas estéticas.

En cualquier caso, es indispensable poner en valor lo que para nosotros constituye uno de sus rasgos más destacados: el uso impactante del color en algunas de sus páginas. Debido a la riqueza cromática que contiene, traducido en el uso de una variada paleta que dibuja un espectro muy amplio de tonalidades y genera un efecto visual muy atractivo, podemos afirmar, sin

ningún tipo de rubor, que estamos ante una obra fundacional de un artista que se adentra por caminos insospechados, muy poco convencionales, y en la que vislumbramos la aparición de una estética muy moderna.

A la anterior constatación, como uno de los hechos más relevantes, cabe sumar la aparición de una iconografía insólita que, la primera vez que se contempla, provoca un sentimiento ambivalente, todo un cúmulo de emociones y sensaciones que se disputan un espacio entre ellas y que cabalgan, debido a su rareza, entre la admiración, la sorpresa, la estupefacción y la perplejidad.

Sin duda, la obra constituye una aportación muy destacada y viene a ofrecer más luz sobre una vertiente o faceta de la actividad creativa del autor que, si bien ya intuíamos o presentíamos, a partir de la existencia de un buen número de producciones en las que descubrimos esta querencia, lo cierto es que en el álbum que comentamos alcanza niveles insospechados e imprevisibles. El lector avispado ya se habrá percatado de que nos referimos al placer que tradicionalmente le proporcionó el trabajo sobre papel y su tendencia a realizar algunas pruebas y transgresiones, ya presentes y observadas en diferentes períodos de su corta pero fecunda carrera, aspectos todos ellos que se caracterizaron por estar alejados de los caminos más previsibles y trillados.

En algunas ocasiones, ya hemos tenido la oportunidad de remarcar la que, a nuestro juicio, constituye la existencia de una corriente, que podríamos calificar de subterránea, que aparecía, eso sí, de manera esporádica e intermitente, en la que el artista tuvo a bien mostrar su querencia por acercarse a motivos e iconografías alejadas de los parámetros en los que acostumbraba a expresarse o a registros muy insólitos en los que pudo dar rienda suelta a la imaginación y la fantasía, subvirtiendo el cliché con el que la historiografía solía identificarlo, como un artista talentoso y brillante, pero amoldado al sistema artístico de la época.

Paradójicamente, para cobrar el impulso que necesitaba, el reusense no fijó su atención en sus colegas coetáneos, sino que decidió dedicarse, durante un tiempo, al estudio de algunos de los más icónicos predecesores, hasta el punto de dirigir su mirada hacia la obra de los pintores más canónicos de la tradición pictórica barroca española, entre los que ocuparon un lugar de honor dos figuras destacadísimas: José de Ribera (1591–1652) y Diego Velázquez (1599–1660). A ellos dos hay que añadir una tercera figura que fue trascendental para edificar su cosmovisión artística y para desarrollar



Figura 4. Marià Fortuny. *Álbum de Granada*, 1870-1872. Colección privada.

unas facultades y un talento innato basado en los principios de la observación, la percepción, la intuición y el trabajo incansable. Este tercer pilar que le ayudó a asentarse para poder tomar impulso y catapultarse fue la obra de Francisco de Goya (1746–1828), en cuyas fuentes se alimentó y se inspiró; unas referencias visuales que le ayudaron a avanzar a horcajadas de un gran gigante pictórico.

A nuestro juicio, en buena medida, sobre todo a partir de 1866–1867, la obra de Fortuny se explica en clave goyesca y es deudora de su forma de concebir la práctica artística. En la producción del aragonés encontró suficientes motivos y recursos, tras realizar una atenta mirada, y, lo que es más importante, supo traducir estos estímulos en un proceso de asimilación bien sedimentado, lo que contribuyó a permitirle ir creciendo autónomamente y poder quebrar el cordón umbilical que lo unía al genio de Fuendetodos. En cualquier caso, la deuda contraída con Goya nunca acabó derivando en prácticas plagiarias, sino que supo desviarse a tiempo para encontrar su propia identidad, alejada del recurso fácil o de la burda imitación. Fortuny supo transformar a tiempo esta influencia y fue capaz de reconvertirla en una obra original y con un marchamo propio.

A este respecto, son muchos los ejemplos en los que se advierte la utilización de unos recursos en los que las líneas de los contornos de las figuras y

sus perfiles tienden a desaparecer o evaporarse, reducidas, a medida que se alejan del primer plano compositivo, a meras manchas de color que se desdibujan, van perdiendo sus formas y van adquiriendo un estado de evanescencia; incluso, en determinadas ocasiones, las deja a medio hacer.

No es menos cierto que, además de la influencia de Goya, en su sistema de trabajo se percibe la experiencia del trabajo al aire libre. Para Fortuny supuso un verdadero reto adaptarse a las interacciones provocadas por los efectos atmosféricos, los cambios en la intensidad de la luz y otros factores medioambientales que, después de su primera estancia en el norte de África, a principios del año 1860, tuvieron un influjo muy beneficioso y le ayudaron a replantearse una metodología de trabajo muy deudora de las fórmulas académicas. Sin duda, el balance de esta experiencia africana fue muy positivo, ya que supuso un antes y un después en el proceso de construcción de una nueva poética. En cierto modo, en esta breve pero intensa estancia, la luz ambiental ejerció una labor determinante; podría decirse que ejerció el papel de lazarillo y guio al artista en una aventura que para él constituyó un gran desafío. De hecho, la existencia de un gran número de trabajos inacabados constituye una prueba fehaciente de las enormes dificultades que tuvo que afrontar, ya que no siempre salió airoso y muchas veces el resultado final vino a ilustrar un sentimiento de impotencia ante la incapacidad demostrada para cristalizar la idea artística al no ser capaz de retener la variabilidad de los cambios atmosféricos originados por un entorno cambiante.

Por lo tanto, centrándonos en el análisis del motivo de estudio, no decimos nada nuevo cuando afirmamos que estamos en presencia de un repertorio icónico caracterizado por su originalidad e ilustrativo de una forma lúdica de concebir el dibujo, como un pretexto para dar cabida a ejercicios llenos de fantasía, sin descuidar, eso sí, la brillantez de una propuesta poética singular y fuera de lo común.

El cariz de la obra que comentamos, además de encumbrar la figura de su autor, constituye una aportación que, por sus características tan sorprendentes, se adelanta a su tiempo y contribuye a descubrir una faceta nueva del pintor alejada de los convencionalismos y de los modelos a los que nos tenía acostumbrados. Sin duda, estamos en presencia de una obra muy original, a la vez que muy desconcertante, porque altera la percepción tradicional de la obra de Fortuny e inaugura la posibilidad de ir penetrando en las diferentes capas que conforman una de las personalidades artísticas más ricas y complejas del siglo XIX.



Figura 5. Marià Fortuny. *Álbum de Granada*, 1870–1872. Colección privada.

El daguerreotip de l'Institut Amatller d'Art Hispànic i els inicis de la firma fotogràfica Napoleon a Barcelona

María de los Santos García Felguera
Universitat Pompeu Fabra

Vaig conèixer en Ventura a Sevilla, fa vint-i-cinc anys, el setembre de 1999, en un congrés sobre Velázquez que es va celebrar a La Cartuja. Allà ell va parlar de Francisco Pacheco i dels treballs del seu gendre a la decoració pictòrica d'El Escorial l'any 1656. El meu va ser un tema més frívol, la passió d'alguns artistes del segle XIX pel sevillà —«Locos por Velázquez». Quan vaig tornar al meu seient, després de parlar, en Ventura em va fer un comentari molt agradable sobre la meva presentació.

Durant aquells dies, al grup d'amigues amb les quals jo era a la ciutat —Enriqueta Harris, Rosemarie Mulcahy i Karin Hellwig— es va afegir un nou amic, en Ventura, i a la conversa professional es va afegir aviat la personal: tots dos havíem perdut les nostres mares recentment i tots dos teníem pares complicats.

L'amistat va continuar de manera natural entre Barcelona i Madrid. Anys després, quan vaig venir a viure i treballar a Barcelona, en Ventura va ser un dels principals responsables que jo m'hagi sentit sempre a casa en aquesta ciutat. Aquí em va implicar en feines de l'Institut d'Estudis Catalans, a les jornades de col·leccionisme dels museus de Sitges, em va presentar col·legues i amics... i a la revista que aleshores ell dirigia, *Locus Amoenus*, vaig publicar l'any 2007 la meva primera investigació sobre fotografia a Catalunya, que tractava de la nissaga Napoleon.

Per tot això i per molt més, em fa il·lusió dedicar-li ara un petit treball, descendent d'aquell i relacionat també amb una altra institució a la qual ell pertany, l'Institut Amatller d'Art Hispànic, com a membre del Patronat.

Dins la col·lecció de fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic es conserven quatre daguerreotips (Col·lecció Amatller, IAAH-628 a 631) que

vaig examinar l'any 2019 gràcies al bon ull de Carmen Perrotta i a la invitació de Santiago Alcolea. Tots quatre són retrats d'homes i entre ells en destaca un, pel format, el marc, la figura representada i la inscripció que porta al dors (IAAH-628) (figura 1).

Es tracta del retrat d'un home jove, d'uns vint anys, assegut, vestit amb elegància i segur de si mateix. Les joies que porta, l'armilla de moaré, el bastó i el barret de copa alta fan palès el seu elevat estatus social. Els tocs daurats a la cadena del rellotge, l'agulla de pit i l'anell a l'índex de la mà dreta; el color vermell als llavis i al foc del puro, així com el suau to rosat del rostre i la tela de la cadira fan pensar en el treball d'un retratista de qualitat. A més, la cadira de fusta amb relleus i la cretona de flors que cobreix la tauleta indiquen una galeria de retrat amb mobles d'un cert luxe. D'altra banda, des del punt de vista tècnic, el lleuger desenfocament de l'extrem del braç dret de la cadira tradueix els problemes de profunditat de camp habituals a les òptiques primerenques que feien servir els daguerreotipistes (figura 2). La imatge està invertida de dreta a esquerra, com es veu pels botons.



Figura 1. Fernando, *Retrat d'home*, daguerreotip. 1851. Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, IAAH-628l.



Figura 2. Fernando, *Retrat d'home*, daguerreotip. 1851. Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, IAAH-628l, detall.

Cal recordar que el daguerreotip és el sistema fotogràfic més antic i va funcionar de manera satisfactòria des de l'any 1839: una placa de coure coberta de plata sobre la qual es forma una imatge única que es pot veure en positiu i en negatiu, depenent de la incidència de la llum. És el procediment que va permetre a la fotografia —i de manera especial al retrat— desenvolupar-se com una petita indústria.[1]

Aquest daguerreotip de l'Institut Amatller és una placa rectangular de coure platejat, de 10 × 13 cm (un quart de placa),[2] i està preparat per ser pen-

1. Josep Benlloch Serrano; Miguel García Cárceles (eds.), *El triomf de la imatge: el daguerreotip a Espanya*, València, 2017.

2. La placa, de 0,4 mm de gruix, té una part de plata per 39 parts de coure, com indica el segell «40». Un altre segell, «Houssemaine», fa referència a l'argenter i comerciant, «le meilleur planeur de Paris»; vegeu Auguste Belloc, *Les quatre branches de la photographie: traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer, précédé des annales de la photographie et suivi d'éléments de chi-*

jat a la paret, a la manera europea, protegit per un vidre (de 14,9 × 18,2 cm) pintat de negre pel dors i amb una banda daurada que emmarca la imatge. Es troba en un estat de conservació excel·lent.[3]

L'aspecte del jove (pentinat amb rínxols, bigoti i mosca), la presència del bastó prim amb puny de plata i el puro apropen aquesta imatge al retrat de Juan Bruguera (1843, València, col·lecció Díaz Prósper)[4] i d'altres de conservats a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, al MNACTEC de Terrassa i a les col·leccions de Mario Fernández Albarés i de Santiago Saavedra.[5] El tipus correspon a un home vestit de *majo*, una moda que venia del segle XVIII i que es va estendre entre les classes altes, fossin espanyoles o estrangeres de visita, i entre homes i dones com a disfressa per a balls, festes i retrats. N'hi ha nombrosos exemples a la pintura i també a la fotografia, com els ja esmentats. El daguerreotip de l'Institut Amatller és una estilització del tipus, amb referències molt subtils, com ara la canya o el cigarro i, sobretot, l'actitud desimbolta del retratat.

Malauradament, no tenim dades per saber qui podria ser aquest jove tan maco. L'única pista és el lloc on es va trobar a la casa Amatller: dins d'un bagul on hi havia altres peces valuoses, com el penjoll de René Lalique (1860–1945), que Antoni Amatller (1851–1910) va comprar a París l'any 1900 per a la seva filla Teresa (1873–1960), i el text de la conferència que ella va

---

mie et d'optique appliqués à cet art, París, 1855, p. 14 (nota), que va treballar a la Rue de Bourg l'Abbé núm. 20. Gabriele Chiesa; Paolo Gosio, *Daguerreotype hallmarks = Dagherrotipi firmati*, Lecce, 2019, p. 142. Elisa Bonet Suau, *El daguerreotip: la primera fotografia. Estudi de la daguerreotípia a partir de l'anàlisi i intervenció del daguerreotip més antic que es coneix de l'estudi fotogràfic Napoleon,* (treball final de màster), 2020, p. 34. Agraeixo a Elisa Bonet i Esther Llorca (cotutora) el permís per consultar aquest TFM.

3. Va ser netejat, encapsulat de nou i preparat per a una conservació preventiva per Esther Llorca i Elisa Bonet l'any 2019.

4. Retrato de un hombre vestido de majo, 1843, daguerreotip. 9 × 7 cm, marc 23 × 20 cm, al dors manuscrit «Juan Bruguera echo [sic] en Madrid, 1843». Procedent de l'antiga col·lecció Nicolau. Catàleg subhasta Juan Naranjo, 28 d'abril de 2016, vegeu: *Juan Naranjo Galería de Arte & Documentos* [en línia], https://juannaranjo.eu/lot/11-2/ (consulta: 19 desembre 2024).

5. María de los Santos García Felguera; Jep Martí Baiget, «Barcelona i la daguerrotipia», a *El daguerreotip. L'inici de la fotografia*, Barcelona, 2014, p. 19–80. María de los Santos García Felguera, «Devots de la Mare de Déu de la Sola. El daguerrotipo comercial en España», a Benlloch Serrano; García Cárceles (coords.), *op. cit*, p. 61–97.

pronunciar el gener de 1910 al Centre Excursionista de Catalunya sobre el viatge a Egipte amb el seu pare un any abans.[6] Tot plegat ens va fer pensar que el daguerreotip podria ser una peça important per a la família i tenir algun significat personal perquè era el retrat d'un parent o un amic.

A banda de la iconografia, la peça presenta un altre punt d'interès: al dors hi ha enganxat un paper de color granat una mica esvaït amb dues inscripcions fetes amb tinta negra per dues mans diferents, que diuen: «Está sacado en Diciembre del año 1851 / Hecho por Fernando, Rambla frente Santa Mónica nº 115, nuevo (sic) 17, piso 2º» (figura 3) .

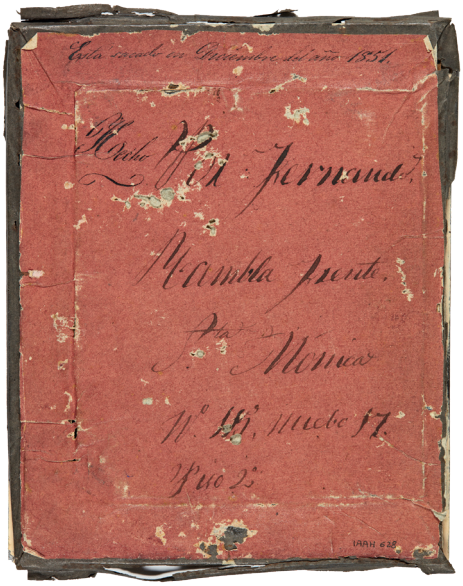


Figura 3. Fernando, *Retrat d'home*, daguerreotip. 1851. Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic, IAAH-628l, dors.

«Hecho por Fernando»

El fet que hi hagi un text al dors d'un daguerreotip és habitual. Abans de tenir etiquetes impreses per enganxar, molts daguerreotipistes escrivien a mà al dors de les peces, com en aquest cas. Alguna persona de l'estudi fotogràfic anotava el nom i l'adreça de la galeria, la data del retrat o fins i tot el nom de la persona retratada, tot i que aquest darrer tipus d'informació més personal solia ser escrit per algun membre de la família, moltes vegades una dona, com ara en el retrat pintat d'Elies Mas i Ceriola, que va anotar la seva filla Hilària (col·lecció Teresa Martínez Roig).[7]

6. S. Alcolea; F. Estrada; M. Nascort, *Egipte 1900: El viatge dels Amatller a la terra dels faraons*, cat. exp., Barcelona, 2019.

7. Retrat al daguerreotip fet per Franck. Agraeixo a Blanca Giribet aquesta informació.

A la inscripció manuscrita del daguerreotip Amatller, la galeria fotogràfica que va fer aquest retrat apareix una mica amagada, però no tant per no poder esbrinar quina era. A la Rambla, davant l'antic convent de Santa Mònica, al número 115 (antic) i 17 (nou),[8] la galeria de retrat que va haver-hi des dels anys cinquanta del segle XIX fins als trenta del XX va ser la de la firma Napoleon,[9] fundada per Antonio Fernández Soriano (Casas Ibáñez, Albacete, 1827 – Barcelona, 1916) i la seva dona, Anne Tiffon Cassan, «Anaïs» (Narbona, 1831 – Barcelona, 1912). El nom «Napoleon» feia al·lusió inicialment al lloc on trobar l'estudi de retrat —la «casa de Mr. Napoleon»—, és a dir, l'edifici on va tenir la seva consulta el pedicur Alexis Tiffon Barrau (Narbona 1807 – Barcelona, abans de 1886), pare d'Anaïs i conegut a Barcelona com a Monsieur Napoleon.

D'altra banda, el nom «Fernando» que trobem a la inscripció manuscrita tampoc no ens pot confondre. «Fernando» era l'apel·latiu familiar que va donar la francesa Anaïs al seu marit, Antonio Fernández. Per això, els primers anys d'activitat del negoci trobem a la publicitat, als diaris, a les inscripcions i a les etiquetes «Fernando» o «Monsieur Fernando», al costat d'Anaïs —«Fernando y Anaïs»—, abans de la normalització del nom Napoleon per a la firma comercial.

El més sorprenent d'aquesta inscripció és la data: desembre de l'any 1851. Fins ara, la data més antiga d'un daguerreotip fet pels Napoleon que coneixíem era octubre de 1852, escrita al dors d'un paquet daguerrià del qual no es conserva la imatge (Barcelona, col·lecció Jordi Baron:[10] «Rambla frente Sta. Mónica, nº 17 piso 2º / Fernando / En abril 1853 / En Octubre de 1852» (figura 4). L'adreça és la mateixa del daguerreotip Amatller —el carrer, el número i el pis, amb la sola diferència que ja no cal especificar l'antic número— i el nom del retratista (Fernando) també és el mateix. Pel que fa a la ratllada, no hem de pensar en una correcció destinada a avançar la realització del daguerreotip, perquè llavors no tenia cap sentit. Aquestes precisions ens interessen ara, al segle XXI, però de cap manera a la meitat del XIX.

8. El canvi de numeració era molt recent (del mateix any 1851, segons un acord de l'Ajuntament de l'11 d'octubre de 1850), per això s'escriuen totes dues.

9. María de los Santos García Felguera, «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica "Napoleon"», *Locus Amoenus*, 8 (2007), p. 307–335; María de los Santos García Felguera, *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*, Barcelona, 2011.

10. Agraïm a Jordi Baron el permís de reproducció.

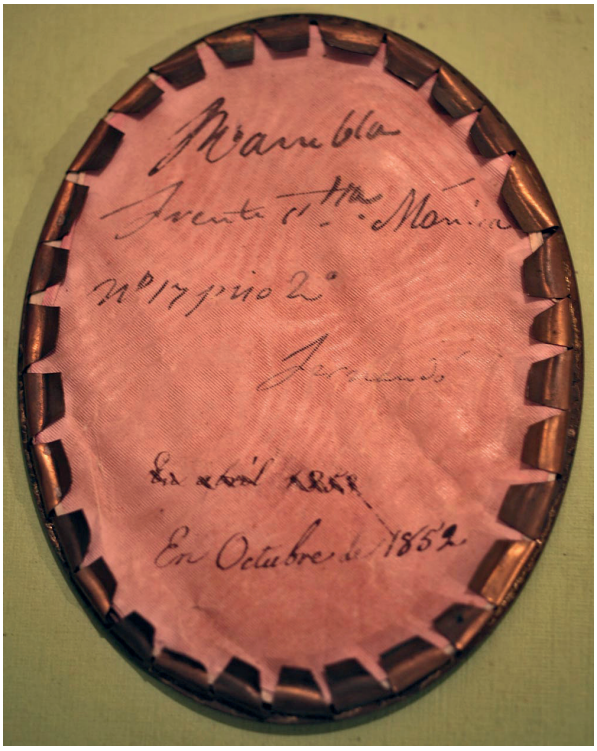


Figura 4. Fernando, dors de paquet daguerrià, 1852. Barcelona, col·lecció Jordi Baron.

Així doncs, fins ara les dates més antigues de l'activitat fotogràfica dels Napoleon corresponien a l'any 1853, gràcies a la premsa (*Correo de Barcelona*), als pagaments a Hisenda (Matrículas industriales) i a altres daguerreotips, com ara el retrat del doctor Gou (Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya), que porta una etiqueta plena d'informació),[11] i a l'any 1852, pel dors ja esmentat de la col·lecció Jordi Baron (figura 4). Però ara, gràcies a la inscripció del daguerreotip Amatller, tenim constància de la seva activitat des de l'any 1851, amb una pràctica de qualitat que podria implicar unes passes prèvies.

11. Placa de 13 × 9,5 cm. Publicat per Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria I : Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX* , cat. exp., Barcelona, 1989, p. 112. I també a David Blasco; Antoni Puigbó; Armand Rotlland, *La medicina a Montserrat: evolució històrica de l'assistència sanitària al monestir de Montserrat*, Barcelona, 2009, datat l'any 1853, amb una etiqueta ja plena de dades. Antiga col·lecció Nicolau.

En aquest sentit, els textos més antics apareguts a la premsa que parlen sobre els inicis de la galeria de retrat dels Napoleon (publicats els anys 1865[12] i 1867[13]) apunten cap a 1850–1851, mentre que d'altres de posteriors van avançar la data fins a 1845; però aquests darrers articles es van publicar amb motiu de la construcció del nou edifici (1893)[14] i la mort del fundador, Antonio-Fernando (1916),[15] quan l'estudi Napoleon ja era un dels més importants de Barcelona; i tots dos es van escriure amb la voluntat d'augmentar aquest prestigi.

Ara, el daguerreotip Amatller ens confirma que l'activitat fotogràfica de Fernando y Anaïs va començar al voltant del seu matrimoni, celebrat el desembre de 1850,[16] quan Antonio Fernández Soriano era encara «músico de contrata» de l'exèrcit.

Probablement Antonio es va formar com a daguerreotipista amb el francès «Mr. Charles, retratista en fotografia»,[17] ambulant, instal·lat part dels anys 1849 i 1850 precisament al número 115 de la rambla de Santa Mònica (on hi havia la casa familiar d'Anaïs, la casa de Mr. Napoleon), i allà va ensenyar el seu art per 6 duros.[18] És possible que quan Mr. Charles va marxar de Barcelona el 1850, Antonio es quedés amb la galeria, perquè el juliol de 1851, quan el francès torna a Barcelona, ja treballa en un nou local,[19] i el setembre, pel naixement del primer fill d'Antonio i Anaïs (Emili Fernández Tiffon, 1851–1933),[20] Antonio ja escriu com a ofici «retratista», no músic ni militar.

12. *Diario de Barcelona*, 6-8-1865, p. 7.816; 13-8-1865, p. 8.037; 20-8-1865, p. 8.253 i 27-8-1865, p. 8.470.

13. Francisco José Orellana, *La Exposicion Universal de París en 1867: considerada bajo el aspecto de los intereses de la producción española en todos sus ramos de agricultura, industria y artes*. Barcelona, 1867, p. 607.

14. *El Noticiero Universal*, 4-7-1893, p. [2] i 31-10-1894, p. [1].

15. *La Vanguardia*, 3-2-1916; *La Veu de Catalunya* (ed. matí), 3-2-1916, portada i p. 2.

16. «Anaïs Tiffon...».

17. *La Veu de Catalunya*, 3-2-1916, p. 2.

18. *Diario de Barcelona*, 25-10-1849, p. 5030; 24-3-1850, p. 1613; i 26-11-1891 (ed. matí), p. 13.805.

19. De juliol a octubre de 1851, treballa al passatge de les Cabres, núm. 9. *El Barcelonés*, 22-7-1851, p. 4; 26-7-1851, p. 4; 16-8-1851, p. 4; i 1-10-1851, p. 4.

20. I continuador de la nissaga, Emili Fernández Tiffon, el 28 de setembre de 1851.

La competència de «Fernando» a Barcelona l'any 1851

L'any 1851 ja havien passat per Barcelona bons daguerreotipistes, uns d'ambulants, com Pierre Sardin (Marsella, 1812 – Puerto de Santa María, 1880) el 1842,[21] Madama Fritz (Le Puy-en Velay, 1807 – París, 1876) el 1843 i 1845,[22] o l'extraordinari Henri Lorichon (Bélâbre 1798 – Santander, 1862) el 1848,[23] per esmentar només aquells dels quals ens han arribat obres. L'any 1851 s'anuncien a la premsa de la ciutat Mr. Morand i el ja esmentat Mr. Charles; també hi havia altres retratistes estables, com ara Franck (François-Marie-Louis-Alexandre Gobinet de Villecholle, Voyennes, 1816 – París, 1906),[24] que es va instal·lar a Barcelona fugint de la revolució de 1848 a França i —anant i tornant entre les dues ciutats— es va associar l'any 1858 amb Alexandre Wigle, un litògraf francès que treballava a Barcelona des de 1853.[25] A la seva galeria, Franck feia retrats molt elaborats, com un de nou persones del Museu Frederic Marés del mateix any 1851 (antiga col·lecció Nicolau).[26]

Franck i Napoleon —instal·lats tots dos a la Rambla— van ser els dos fotògrafs més prestigiosos de la ciutat als anys cinquanta, i la caricatura «La retrato-mania», que va publicar Manuel Moliné i Muns (Barcelona, 1833 – 1901) a *El Café* de Barcelona (27 de març de 1859) ho fa palès (figura 5). El dibuixant

21. María de los Santos García Felguera; Gregorio Escalada Sardina, «De Marsella a El Puerto de Santa María: las tres vidas del daguerrotipista Pedro Sardin (1812–1880)», *Revista de Historia de El Puerto*, 65 (2020), p. 95–122.

22. María de los Santos García Felguera; Gregorio Escalada Sardina, «De Perpignan a Cádiz. Madame Fritz, daguerrotipista y mujer de negocios», a María Olivera Zuldua; Lara Nebreda Martín (eds.), *Otras miradas. Fotógrafos extranjeros en España (1839–2023)*, Madrid, 2023, p. 15–35.

23. María de los Santos García Felguera, «Del retrato en miniatura a la fotografía: Enrique Lorichon (1798–1862)», a Luis Méndez Rodríguez; Ramon Barnadas Rodríguez (eds.), *Fotografía y Patrimonio, Simposio internacional [I y II]*, Sevilla, 2019, p. 23–50.

24. Núria Fernández Rius, «De la era primitiva de la fotografía a su modernidad, Franck de Villecholle (1816–1906)», a José Antonio Hernández Latas, (coord.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, Saragossa, 2017, p. 197–208.

25. El 1887 encara era allistat a Barcelona com a «retratista francés»; vegeu María de los Santos García Felguera, «Retratistas fotógrafos franceses que se establecen en España», a Luis Sazatornil Ruiz; Frédéric Jiméno, *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, 2014, p. 465–475, p. 466.

26. Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981, p. 50.



Figura 5. Manuel Moliné, «La retrato-manía», *El Café*, Barcelona, 27-3-1859, p. 4–5, detall.

(i il·luminador de fotografies) Moliné fa protagonista de l'escena Franck,[27] però caricaturitza també el fotògraf Napoleon en l'home amb bicorn que retrata (indolent) una dona en un terrat. Tenint en compte les relacions entre francesos, habitants del mateix carrer, i el fet que, quan Franck va tancar el negoci a Barcelona l'any 1865, va ser Napoleon qui es va quedar amb el seu fons fotogràfic (*Diario de Barcelona*, 6 d'agost de 1865), no podem excloure que Antonio Fernández s'iniciés en la daguerreotípia amb Franck.

Un altre francès, Eugène Mattey (París, 1808 – Barcelona, 1877), ja era a Barcelona almenys des de l'any 1848, i des del novembre d'aquest any, a la Rambla, 19, a dalt del cafè.[28] L'any 1851 Mattey feia retrats i Elisa Mattey

27. Recentment Albert Domènech ha posat en qüestió aquesta identificació de Franck; vegeu: «Cric i Cam (1864), un carnaval fotogràfic», *Fotoconnexió*, 8-4-2024 [en línia], https://www.youtube.com/watch?v=DtO-UFAAPv0 (consulta: 19 desembre 2024).

28. Núria Fernández Rius, «Noves dades biogràfiques sobre el retratista Mr. Mattey», *Les pinces del fotògraf*, [blog] https://lespincesdelfotograf.wordpress.com/2015/10/08/noves-dades-biografiques-sobre-el-retratista-mr-mattey/. María de los Santos García Felguera; Jep Martí Baiget, «Barcelona i la daguerreotípia», a *El daguerreotip. L'inici de la fotografia*, Barcelona, 2014, p. 59.

—¿una germana?— mostrava «pinturas fotográficas» (és a dir, fotografies) a l'exposició de la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes.[29] Eugène Mattey va treballar al centre de la ciutat, pels volts del carrer de Ferran, associat un temps amb Moliné i després amb Lorichon, entre d'altres.

Al mig d'aquests competidors francesos —com el prestigiós Franck o Mattey— el manxec «Fernando» (francès només per part de la seva dona, Anaïs) es mostra al daguerreotip Amatller com un professional amb ofici extraordinari, tot i ser a les beceroles de l'activitat de la galeria fotogràfica que acabarà anomenant-se Napoleon i que serà una de les més importants i longeves de Barcelona. També aquesta peça ens permet d'avançar un any l'inici de la seva activitat fotogràfica. Una activitat estable —a diferència dels anys precedents, dominats pels fotògrafs ambulants— i duradora, que va contribuir a l'establiment del retrat en fotografia com un dels costums de la burgesia i un dels negocis de la Barcelona del segle XIX.

Antoni Amatller i la fotografia

Ens queda la incògnita de qui va ser el jove retratat. La data de 1851, inscrita al dors del daguerreotip, és precisament l'any en què va néixer Antoni Amatller, quan el seu pare, Antoni Amatller Ràfols (1812–1878) tenia prop de quaranta anys. Com que no hem trobat cap indici per establir una relació entre aquest retrat i algun membre de la família Amatller, també podem pensar que no es tractava d'un record de família, sinó d'una peça adquirida per Antoni Amatller com a conseqüència de la seva afició a la fotografia. Una afició manifesta en la seva activitat com a fotògraf aficionat, la compra de material fotogràfic, llibres i revistes, la participació en concursos i exposicions nacionals i internacionals, la galeria fotogràfica que va construir a dalt de la casa Amatller i la decoració escultòrica de l'edifici. És a dir, el daguerreotip podria ser una peça que Antoni Amatller va comprar pel seu valor artístic, com a obra d'art, de la mateixa manera que els vidres romans, la joia modernista o les fotografies que va penjar a les parets de casa seva.

29. Francesc Fontbona, (ed.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, 2002, p. 28.

Si fos així, la peça ens parlaria d'una primerenca voluntat col·leccionista de fotografies a Catalunya.[30] Ja el 1891, a Andalusia, Antoni Amatller va comprar vint-i-quatre fotografies, probablement vistes i monuments —com era habitual entre els viatgers—, com les que va adquirir a Istanbul (Sebah & Joaillier Photographers) el 1905 —positius a l'albúmina de tipus populars, interiors de la mesquita i peces del Museu Arqueològic—, amb un interès documental. Amatller també va tenir fotografies dels seus contemporanis: dues de Miquel Renom (1875–1950), encara penjades al passadís principal de la casa —*De bon matí* (IAAH-756) i *Una Virgen* (IAAH-757)—, probablement adquirides entre 1906 i 1908;[31] un bromoli de Pau Audouard, l'*Església de Queralbs* (el pòrtic de sant Jaume) (IAAH-720), amb una dedicatòria («A mi buen amigo Amatller su afmo Pau Audouard, 1908»); i una *Verge Maria* (IAAH-717) de Ramir Lorenzale i Rogent (1859–1917). Al costat d'aquestes obres pictorialistes, Antoni Amatller, interessat pel color, que va practicar amb la nova tècnica de plaques autocromes dels germans Lumière, va comprar a Barcelona l'any 1908 una «fotografía en color (busto de mujer)», feta amb tintes grasses per Wenceslao Miralles (IAAH-718).[32] Aquestes cinc peces contemporànies se sumen als daguerreotips dels quals hem parlat al principi i a una altra fotografia antiga, un ambrotip (IAAH-632) amb un retrat d'home.

L'interès fotogràfic d'Antoni Amatller sembla contemporani a la seva pulsió col·leccionista, tots dos iniciats a finals de la dècada dels vuitanta, quan l'industrial tenia al voltant de trenta-cinc anys i una situació econòmica estable. Mentre que una es va plasmar en la formació de col·leccions importants, com ara la de vidres antics, l'altre va tenir un vessant més pràctic, d'exercici de la fotografia, i només va quedar com l'esbós d'una col·lecció amb una peça central que destaca per sobre de la resta, el daguerreotip de 1851.

30. Santiago Alcolea, «Antoni Amatller, col·leccionista», a Bonaventura Bassegoda; Francesc Quilez (eds.), *Col·leccionistes que han fet museus 2023: Vidiella, Puchades, Amatller, Matas, Sabartés, Travé, Boschs*, Barcelona, 2024, p. 42–63.

31. Ibídem, p. 60.

32. A l'exposició de la Sala Parés *La Vanguardia*, 18-6-1908, p. 4, per 100 pessetes; vegeu: Alcolea, *op. cit.*, p. 52.

El retrato de la anfitriona. Coleccionismo y vida social durante la Restauración

Carlos Reyero
Universidad Autónoma de Madrid
*Historiador del arte**

Ramón de Navarrete (1818–1897), en su novela *El duque de Alcira*, describe así uno de los salones de la imaginaria marquesa de Valmoral: «Ofrecía a los ojos deslumbrados» pinturas de Murillo (1618–1682), Velázquez (1599–1660) o Cellini (1500–1571), semejante «a un pequeño museo, que ninguno dejaba de examinar con curiosidad, y servía de paso al boudoir»; en esta estancia lucía, «en un extremo, cobijado entre espléndida colgadura de brocatel, el retrato de la marquesa, obra de Federico de Madrazo (1815–1894)».[1]

Ese era el cuadro en el que había que fijarse. Los viejos maestros eran tan solo *teloneros*.[2] La ficción permitía recrear el sueño de cualquier coleccionista, pero únicamente para dar lustre a la dueña de la casa. Igual sucedía en el mundo real; aunque, en ese caso, no quedaba otro remedio que hablar de reproducciones. No todo el mundo tenía un Velázquez en su casa. El cronista de un baile en el palacio de Altamira de Madrid en 1885 escribió: «Para mayor esplendor del local, decoraban las paredes magníficas colecciones de grabados, en que los nombres más ilustres de la pintura tenían una gallarda representación».[3] Para aparentar no hacía falta gran cosa. Bastaban nombres y un retrato vistoso.

* Académico correspondiente de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi y de la Real Academia de la Historia.

1. Ramón de Navarrete, «El duque de Alcira», *La Época*, 1-3-1890, p. 4.

2. Pedro Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*, Madrid, 2018.

3. Mascarilla [Alfredo Escobar], «Un baile de beneficencia en el palacio de Altamira», *La Época. Hoja Literaria de los Lunes*, 13-4-1885, p. 1.

Durante la Restauración, el retrato de la anfitriona fue, en fiestas y saraos, una especie de *alter ego*, un personaje vivo entre las obras de arte. En un cuento juvenil de Adelardo Fernández Arias (1880–1951), «la joven marquesa de Magenta», Luisa Narváez, encarga a «Rafael Valle, pintor insigne, un retrato al óleo y de tamaño natural, con objeto de sorprender a su futuro marido el día de la boda». Se ve que ella misma era demasiado poco. En realidad, quienes acabaron sorprendidos fueron los invitados, que reconocieron, a través del cuadro, que «la moda y el buen gusto reinaban en la casa».[4]

De presentar esas emociones a un público lector ávido de fantasías, «basadas en hechos reales», se encargaban los revisteros. Ellos fueron los responsables de configurar un imaginario de opulencia aristocrática, donde la dueña de la casa ejercía una influencia sobre el gusto y encarnaba un poder simbólico a través de su presencia real y pintada. Uno de los más representativos fue José Gutiérrez Abascal (1852-1907), que firmaba con el seudónimo Kasabal.

De la exposición pública al espacio privado

Es bien conocida la dimensión representativa con la que se contemplaba el retrato en las exposiciones públicas: constituía, ante todo, una exhibición del personaje. Entre las mujeres era una ocasión de mostrar su belleza y su elegancia en el vestir y en el posar.[5]

En la Nacional de 1881, Enrique Mélida (1838–1892) presentó, entre otros, el *Retrato de la Excma. Sra. marquesa de P.*[6], cuya «expresión entre insinuante y altiva, así como la riqueza de los paños» llamó la atención de la crítica.[7] El uso de la inicial era una forma hipócrita de anonimato. Todo el mundo sabía quién era la marquesa de P.: M.ª Isabel de Nieulant (1850–1915), marquesa de Perijáa. Antes de clausurarse la exposición, ya se había anunciado que los retratos del pintor irían «a los salones de sus ilustres dueñas, cuya hermosura ha popularizado el artista».[8] En efecto, así fue. Una

4. Adelardo Fernández Arias, «El retrato», *La Reforma*, 4-2-1899, p. 2.

5. Francisco Javier Pérez Rojas, *El retrato elegante*, cat. exp., Madrid, 2000.

6. *Catálogo de la exposición general de Bellas Artes de 1881*, Madrid, Manuel Tello, 1881, p. 86 (núm. 432).

7. A. Vicenti, «Exposición de Bellas Artes», *El Globo*, 21-6-1881, p. 1.

8. L. «Noticias de la sociedad», *El Campo*, 16-6-1881, p. 223.

fiesta de la Perijáa daba ocasión para destacar, «magnífico en el adornado muro, el retrato de la dueña de la casa».[9]

Joaquín Sorolla (1863–1923) expuso en la Nacional de 1895 el retrato de M.ª Carmen Zabálburu (1878–1964), marquesa de Heredia Spínola,[10] además de otros de sus hijas. Estas pinturas fueron destacadas casi veinticinco años después en «una inauguración oficial de la elegante casa [el palacio Zabalburu], que tan valiosas obras de arte contiene»,[11] al ser visitada por los reyes.

El retrato de Angustias Pérez del Pulgar (1872–1929), marquesa de Alquibla, figuró en una exposición monográfica que su autor, Salvador Martínez Cubells (1845–1914), presentó en el Salón Amaré en 1902. Fue uno de los elogiados por su mímesis: «Las bellezas de los originales están casi copiadas».[12] A final de aquel año, cuando se comenta la cena de Nochebuena de los marqueses en su casa de la calle Amor de Dios, reaparece el cuadro, entre grandes maestros antiguos, «todo combinado con antiguos y artísticos muebles».[13]

Otras veces, sin embargo, el cuadro pasa directamente del estudio del artista al salón, motivo para reunir allí «a algunos pintores de fama». Así lo hizo Encarnación Bruguera (1877–*ca*. 1940), vizcondesa de Eza, para mostrar el goyesco retrato, pintado por Manuel Benedito (1875–1963), «de la bella dueña de la casa, y que, no habiendo figurado en ninguna exposición, era conocido únicamente por el grupo más íntimo de los amigos».[14] Allí acudieron, entre otros, José Villegas (1844–1921), Gonzalo Bilbao (1860–1938) o Luis Bea (1878–1962).

A veces, el artista se convierte en anfitrión. El pintor Henry Humphrey Moore (1844–1926) mostró a la colonia española en París un retrato de Con-

9. Kasabal [José Gutiérrez Abascal], «Noticias de la sociedad», *El Campo*, 1-1-1882, p. 46; A. «Noticias de la sociedad», *El Campo*, 16-3-1882, p. 126.

10. *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1895*, Madrid, 1895, p. 194 (núm. 1.137).

11. Mascarilla [Alfredo Escobar], «En casa de los condes de Heredia Spinola. Fiesta en honor de los Reyes», *La Época*, 2-6-1921, p. 1; «La sociedad madrileña. Fiestas en nobles mansiones», *Vida Aristocrática*, 30-6-1921, p. 2.

12. A. Cánovas y Vallejo, «Exposición Martínez Cubells», *La Época*, 19-01-1902, p. 1.

13. M. «La Vida madrileña. Cenas de Nochebuena», *La Época*, 26-12-1902, p. 1.

14. Madrizzy [René Halphen], «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 15-11-1915, p. 6; y 28-1-1916, p. 4.

cepción Fernández (1854–1930), condesa de Mora, «en uno de los salones de la casa, sobre artístico caballete»; entre los invitados estaba la propia condesa, así que «era posible, por lo tanto, establecer la comparación con el original y el retrato para formar juicio de su parecido».[15]

La casa como marco y el caballete como pedestal

María del Pilar Sinués (1835–1893), cuyo ideal de «feminidad angélica» es bien conocido, dispuso, en el diario conservador *El Estandarte*, aparecido en Madrid en 1881 para apoyar la política de Antonio Cánovas del Castillo (1828–1897), de una sección titulada «Cartas a las Damas». Allí aconsejaba sobre diversas materias «propias de su sexo». Dedicó una de ellas al adorno de la casa. Menciona explícitamente la presencia de «un caballete con un retrato de la señora de la casa», entre «sillas volantes y asientos de mil formas, todas muy distintas entre sí, [que] reemplazan a la sillería que se tenía arrimada a las paredes en correcta formación».[16]

Se diría que doña Joaquina de Osma y Zavala (1855–1901), segunda esposa de Cánovas del Castillo, siguió aquellos consejos en la decoración de su palacete, conocido como «La Huerta», que sus padres le regalaron cuando se casó con el político en 1887. Allí ejerció de anfitriona de recepciones y fiestas, como en el *garden party* que tuvo lugar en 1890. La prensa aseguró que habría «pocas señoras que puedan lucir su hermosura en mejor marco que en el que brilla su esposa».[17]

La fotografía de uno de aquellos salones nos permite comprobar la variedad del mobiliario y la dispersa ubicación de las distintas piezas de pintura y escultura, tal y como recomendaba la escritora aragonesa (figura 1). Se trata de una disposición bien distinta a la de otro salón del viejo palacio de Alcañices en 1872, derribado diez años después para la construcción del Banco de España, donde las sillas, todas iguales, se arrimaban a la pared, algo monótono y pasado de moda según la Sinués; y donde las pinturas ocupaban todo el muro (figura 2). Pero en aquel salón del palacete de Cánovas lo que verdaderamente destacaba era el retrato de su esposa, pintado por Joaquín

15. Juan de Becon, «Un artista y una española. Fiesta íntima», *La Época*, 18-1-1905, p. 3.
16. María del Pilar Sinués, «Cartas a las damas», *El Estandarte*, 11-4-1883, p. 1.
17. El Abate, «A la luz de la lámpara», *La Última Moda*, 15-6-1890, p. 7.



Figura 1. *Palacio de la Huerta, Madrid*. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte, VN-20270.

Vaamonde (1872–1900)[18] y colocado sobre un caballete, como recomendaba Pilar Sinués. Ese era el patrón que las señoras elegantes y de buen gusto debían seguir.

Así lo hizo también la marquesa de Perijáa. Enfrente de donde se colgaba su retrato «y saliendo, como de entre las nubes un astro, de los pliegues de una magnífica tela de Filipinas», dispuso el retrato de su hija, María del Pilar López Nieulant (1877–1963), de Enrique Mélida: «La espléndida tela asiática decora un dorado caballete que sostiene la pintura».[19] Casi dos años después, vuelve a mencionarse: en el saloncito azul, «adornado con todos los objetos que puede reunir la más caprichosa imaginación femenina», figuraba el retrato de su hija pequeña «colocado sobre artístico caballete e iluminado exprofeso para que luciera mejor».[20]

18. Museo de Pontevedra, R.º 16071.

19. Kasabal [José Gutiérrez Abascal], «Noticias de la sociedad», *El Campo*, 1-1-1882, p. 46.

20. Almaviva [Alfredo Escobar], «La vida madrileña», *El Imparcial*, 21-11-1883, p. 2.

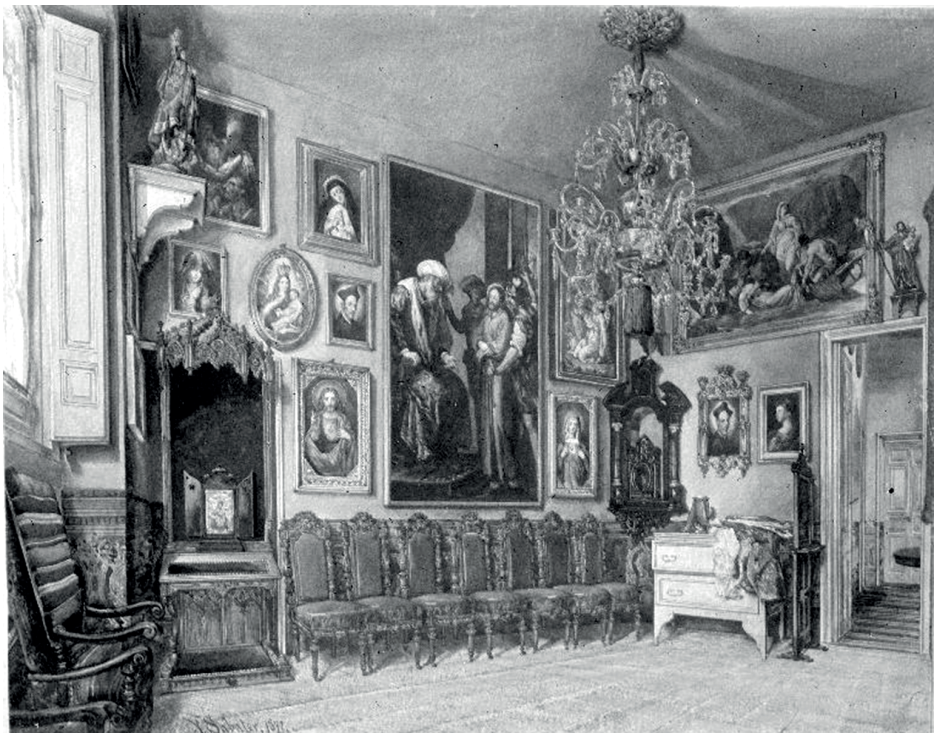


Figura 2. V. Sabater, *Interior del palacio de Alcañices*, 1872. Fotografía de Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos (1873–1947). Fototeca del IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte, DCP-B-0060.

En uno de los salones del palacio de los condes de Vilana, entonces sede de la legación diplomática de Argentina en Madrid, donde el embajador Epifanio Portela (1855–1916) y su esposa Dalinda Riera dieron lujosas fiestas, había «un boceto de mujer, de Franco [¿Luis Franco Salinas, 1850–1897?], muy curioso [...] colocado sobre un caballete y aislado de las paredes luciendo así más su mérito».[21] También se mostraban así los retratos masculinos[22] y las fotografías.[23]

21. Madrizzy [René Halphen], «La Legación argentina», *Por esos Mundos*, 1-2-1905, p. 121–125.

22. Madrizzy [René Halphen], «Gran mundo», *La Correspondencia de España*, 29-5-1916, p. 4.

23. «Los Reyes en el Palacio de los condes de Paredes de Nava», *Vida Aristocrática*, 20-6-1920, p. 12.

Reinar en el salón

Son numerosas las referencias de prensa en las que, con ocasión de fiestas y recepciones, se destaca el retrato de la anfitriona en el salón donde se reúnen los invitados; o, en general, cuando se describe la magnificencia de las viviendas aristocráticas. Allí se mantienen durante toda su vida: M.ª Paz Daguerre Garreta (1833–1914), condesa viuda de Munter, todavía conservaba, en su piso de la plaza de Santa Bárbara de Madrid, el retrato que le hiciera Federico de Madrazo en su juventud, «primor de hechura», que «recuerda la extrema gentileza y belleza de la distinguida dama», el día que celebraba su último cumpleaños.[24] Se presume de ellos incluso cuando no se trata de retratos de aparato: en las veladas en casa de doña Emilia Pardo Bazán (1851–1921), por ejemplo, comentadas en distintas ocasiones, aparece citado el retrato al pastel de la condesa por Joaquín Vaamonde.[25]

Las mansiones parisinas relacionadas con españoles también merecen la atención de los revisteros. «El salón de la elegante morada» de Francisca Aparicio (1858–1943), marquesa de Vistabella, estaba presidido en 1904 por «el hermoso retrato de la marquesa, imagen exacta de su belleza».[26] Tal vez se refiriera al de Henry H. Moore, admirado por «las personas que concurrían a la residencia» en 1906;[27] o al de Francesc Masriera (1842–1901).[28] La legación de Costa Rica, que ocupaba el palacio de los marqueses de Peralta en París, mantuvo el retrato de su inquilina original, Jehanne de Clérembault (1845–1919), «firmado por uno de los principales pintores de Bélgica», que

24. Madrizzy [René Halphen], «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 26-1-1914; José Luis Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815–1894)*, cat. exp., Madrid, 1994, p. 147, núm. 52.

25. Madrizzy [René Halphen], «Noticias de Sociedad. En casa de doña Emilia Pardo Bazán», *El Globo*, 6-4-1902. Debía de referirse al que tenía en la antesala del comedor de la calle San Bernardo y después en la salita de su casa de la calle Goya, de 1894, probablemente perdido; José Carlos Valle Pérez (coord.), *Joaquín Vaamonde*, cat. exp., La Coruña, 2000, p. 147, núm. 52. Poseía otro, hoy en el Museo de Belas Artes de La Coruña, 1896, núm. inv. 1227; Valle Pérez, *op. cit.*, p. 142, núm. 25.

26. Juan de Becon, «En un entreacto de la ópera», *La Época*, 11-11-1904, p. 4.

27. Juan de Becon, «Retrato interesante. La marquesa de Vistabella», *La Época*, 11-5-1906, p. 4.

28. Museo del Prado P-4030; Monte-Cristo [Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera], *Los salones de Madrid*, Madrid, El Álbum Nacional, 1898, p. 64.

presidía uno «de los salones de esta elegante residencia».[29] Igual sucedía en Madrid: en un salón de la embajada argentina llamaba la atención «un hermoso retrato de la bella dueña de la casa».[30]

Las firmas más reputadas honran a las señoras. En uno de los salones del palacio del conde de Casal, junto a la fuente de Neptuno, en Madrid, estuvo colocado el retrato de M.ª Teresa Muguiro y Beruete (1877–1954), que pintara Sorolla en 1906, como se aprecia en una fotografía antigua (figura 3).[31] En el «artístico piso» de la calle Hermosilla de Madrid en el que residían Francisco de Icaza y Beatriz de León, junto a sus hijos, «un pequeño museo» con «infinidad de objetos de arte y exóticos», donde se reunían «personas de nuestra aristocracia»,[32] lucía, «entre otras joyas pictóricas, un originalísimo retrato de la señora de la casa, pintado por Emilio Sala» (1850–1910).[33] El retrato de Beatriz Esteban de Sarthou (1860–1933), por Juan Antonio Benlliure (1859–1930), motivó que su mansión, abierta con ocasión de una recepción, mereciera «algo más que una cita».[34] El de Julia Schmidtlein (1873–1912), marquesa de Bermejillo, de José María López Mezquita (1883–1954), se mostraba en su palacio, rodeado de antigüedades.[35]

Manuel Benedito fue uno de los artistas más solicitados. El retrato de M.ª Carmen Bruguera (1870–1935), condesa de Artaza, se elogió como «una de las obras de más mérito que ha hecho el eminente artista, autor de tantos magníficos retratos de damas aristocráticas».[36] El de M.ª Ángeles de Oriol

29. Juan de Becon, «En honor de la Infanta Eulalia. Comida en la legación de Costa Rica en París», *La Época*, 6-4-1908, p. 4.

30. Madrizzy [René Halphen], «La Legación argentina», *Por esos Mundos*, 1-2-1905, p. 121–125.

31. Monte-Cristo [Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera], «De Sociedad. En casa de los condes de Casal», *El Imparcial*, 6-5-1917, p. 3.

32. «La vida del gran mundo», *La Acción*, 27-12-1916.

33. León Boyd [Enrique Casal], «Crónicas mundanas», *La Moda Elegante*, 22-1-1916, p. 30.

34. León Boyd [Enrique Casal], «Crónicas mundanas», *La Moda Elegante*, 22-2-1917, p. 81.

35. «La Casa Española de los marqueses de Bermejillo del Rey», *Vida Aristocrática*, 30-11-1921, p. 1011; Francisco Javier Pérez Rojas, *López Mezquita: 1893–1954: épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita: de Granada a Nueva York*, cat. exp., [Valencia], 2007, p. 258–259.

36. Madrizzy [René Halphen], «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 30-1-1916, p. 5.



Figura 3. *Interior del palacio del Conde de Casal, Madrid*. Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura, VN-31689.

(1882–1963), marquesa de Arriluce de Ybarra, de Benedito, presidía uno de los salones de su palacio bilbaíno.[37] El de Rosario González López colgaba enfrentado al de su suegra, *Amelia Romea, señora de Laiglesia*, pintado por Sorolla en 1897, en el salón principal de su casa.[38]

En 1922, con ocasión de la boda de Ana María Avial (1899–1991) con Antonio Comyn (1895–1936), hermano del II conde de Albiz, se publicó un repor-

37. Monte-Cristo [Eugenio Rodríguez Ruiz de la Escalera], «Al resplandor de la luna. En el palacio de Arriluce», *El Imparcial*, 11-9-1924, p. 2.

38. Madrizzy [René Halphen], «Gran mundo», *La correspondencia de España*, 29-5-1916. Este retrato figuró en la exposición que se celebró en Valencia en 1926: «La exposición de Manuel Benedito», *Archivo de Arte Valenciano,* 12 (1926), p. 103, núm. 8.

taje de su casa del paseo de la Castellana, una de esas «casas muy de moda actualmente» donde se reúne «el mayor número de objetos adquiridos o heredados», que, sin embargo, forman un «cuadro armónico que ofrece una verdadera emoción de arte». Allí se encontraba «un magnífico retrato de la dueña de la casa, hecho por Benedito, que es una de sus mejores obras».[39]

Del despacho al vestíbulo

El despacho del marido fue el lugar en el que se ubicaron algunos de los retratos de sus esposas. El de Raimunda Ossorio y Ortega (1832–1901), marquesa de Linares, pintado por Pradilla, ocupó uno de los lados de la puerta.[40] «En el despacho del marqués de la Mina [Manuel Falcó y Osorio, 1856–1927] aparece, presidiendo la colección de obras maestras que cubren los muros, el retrato de la marquesa de la Mina [Silvia Álvarez de Toledo, 1873–1932]: una de las obras más perfectas de Raimundo de Madrazo [1841–1920]».[41] El retrato de María Breunner-Enckervoirth (1856–1959), princesa de Ratibor, esposa del embajador de Alemania en Madrid, estaba colocado en su despacho.[42]

El retrato de Concepción Roca Tallada (1864–1948), condesa de la Viñaza, con su hija Carmencita (1901–1988), por José Moreno Carbonero (1860–1942),[43] estuvo en Lisboa entre 1904 y 1905, cuando el conde fue nombrado embajador: «Allí una numerosa colonia extranjera, más internacional que la de Madrid, admirará los primores del pincel de Moreno Carbonero en este

39. «La boda de la señorita de Avial y el señor Comyn. Una artística residencia», *Vida Aristocrática*, 15-12-1922, p. 2.

40. Museo del Prado P-8254; Mascarilla [Alfredo Escobar], «El palacio de los marqueses de Linares», *La Época*, 15-3-1890, p. 1; Wifredo Rincón, *Los retratos de los marqueses de Linares por Francisco Pradilla*, cat. exp., Madrid, 1992, p. 26–28.

41. Mascarilla [Alfredo Escobar], «En el palacio de Cervellón. Fiesta en honor de los Reyes», *La Época*, 4-6-1914, p. 1; Mascarilla [Alfredo Escobar], «Una preciosa fiesta en el palacio de Fernán Núñez», *La Época*, 12-VI-1918, p. 1; Carlos Reyero (com.), *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Pintura española del Romanticismo al Modernismo*, cat. exp., Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 124 (núm. 29).

42. Madrizzy [René Halphen], «En la embajada de Alemania», *La Correspondencia de España*,1-5-1913.

43. A. Bárcena Pérez, «Retrato de la condesa de Viñaza por Moreno Carbonero», *Goya*, 289/290 (2002), p. 244–253.



Figura 4. *Vestíbulo de la Villa Trois Fontaines*, Biarritz. Procedencia: *Vida Aristocrática*, 10-11-1919.

lienzo, elogiando los muchos méritos artísticos que lo avaloran».[44] Pero a continuación pasó a presidir «el hermoso hall»[45] de la Villa Trois Fontaines de Biarritz, a un lado de la escalera, donde aparece citado y reproducido con ocasión de distintos eventos sociales (figura 4).[46] En el hall del palacio de los marqueses de Amboage, en Madrid, estuvo colocado el retrato de Sofía Ruiz del Castillo, por Anselmo Miguel Nieto (1881–1964), entre otras obras que daban al visitante «una sensación de arte al penetrar en aquella casa».[47]

Hoyos y Vinent destacaba en 1917 varios retratos de damas aristocráticas, sin especificar su ubicación, entre otros, el de Trinidad von Scholtz Hermensdorff (1867–1937), convertida en duquesa de Parcent en 1914 tras

44. M. Crónicas de Arte. «Un retrato de Moreno Carbonero», *La Época*, 25-1-1905, p. 1.

45. Juan de Becon, «La vida de Biarritz. Fiesta Aristocrática», *La Época*, 1-9-1908, p. 1.

46. A. Ysern, «De sociedad. Biarritz. La recepción de "Trois Fontaines"», *Gaceta Política*, 15-9-1908, p. 11; Iturralde, «El académico y diplomático conde de la Viñaza», *Las Provincias*, 26-7-1922, p. 3.

47. D. de Miranda, «De la nobleza española. El palacio de los marqueses de Amboage», *Vida Aristocrática*, 30-8-1924, p. 4.

su segundo matrimonio. La malagueña residía en un palacio de la calle San Bernardo, «avalorado» por pinturas del Siglo de Oro y «una colección esplendida de primitivos», sin olvidar «a los artistas modernos», además de «las colecciones de tallas, de porcelanas, de miniaturas, de estatuas».[48] Ella brillaba entre todo ese tesoro.

48. A. de Hoyos y Vinent, «El arte del retrato y los palacios aristocráticos», *El Día*, 30-1-1917, p. 3; L. García Martínez, «La configuración de una colección nobiliaria. El ejemplo de la casa de Parcent (1656–1927)», *Ars Bilduma,* 6 (2016), p. 43–60.

Esgrafiats per al cafè-restaurant de l'Exposició Universal de 1888: els dibuixos de Ferran Xumetra

Ricard Bru
Universitat Autònoma de Barcelona

L'anomenat Castell dels Tres Dragons del parc de la Ciutadella de Barcelona és un dels edificis més icònics i representatius que han sobreviscut tant de l'Exposició Universal de 1888 com de les propostes fundacionals de l'arquitectura moderna que desembocaria, pocs anys més tard, en l'esclat del modernisme a Catalunya. És un monument patrimonial de primera magnitud, també simbòlica, en el si de la història de l'arquitectura de la ciutat, alhora que el conjunt d'intervencions fetes al recinte de l'Exposició durant aquell 1888 es pot entendre com un punt d'inflexió en la consolidació de Domènech com a arquitecte. Malgrat la seva rellevància, però, la història d'aquest l'edifici és complexa, atesos diversos factors que van afectar la seva vida des dels inicis. Tal com ha estudiat Rossend Casanova,[1] les urgències constructives, els canvis de direcció en el projecte, els canvis d'usos i les alteracions que ha patit al llarg de la història per adaptar-se a les necessitats de cada moment han malmès o bé han ocultat una part rellevant del programa decoratiu fundacional que Lluís Domènech i Montaner va projectar.

Concebut l'estiu de 1887 per encàrrec de l'alcalde Rius i Taulet, l'edifici va ser projectat seguint models tant medievals, com Poblet i la Llotja de València, com també de l'arquitectura islàmica, i amb unes reminiscències que de seguida el van identificar amb el castell de la comèdia de Serafí Pitarra *El castell dels Tres Dragons*. L'obra constructiva es va dur a terme entre el setembre de 1887 i el juny de 1888, tot i que no va ser fins un mes abans de

1. Rossend Casanova, *El Castell dels Tres Dragons: de cafè-restaurant a Museu de Zoologia (1887–2000)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2002; Rossend Casanova, *El Castell dels Tres Dragons*, Barcelona, 2009.

l'obertura de l'Exposició, el març d'aquell 1888, que es van començar els treballs de decoració tant de l'exterior com de l'interior de l'edifici. És en aquest punt que volem centrar-nos en la presentació d'un extens conjunt de dibuixos inèdits conservats al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, obra de Ferran Xumetra, que es corresponen amb un complet programa de decoració mural interior a base d'esgrafiats destinat a representar prop d'un centenar d'al·legories d'arts i oficis del món.

Els treballs de decoració del cafè-restaurant de 1888

El projecte arquitectònic va ser presentat l'11 d'agost de 1887 i, per tant, com en el cas de l'Hotel Internacional del passeig de Colom, Lluís Domènech i Montaner va disposar d'un marge de temps extraordinàriament limitat i marcat per la data d'obertura, 8 d'abril de 1888, i la data d'inauguració, 20 de maig de 1888, de l'Exposició Universal. Els treballs constructius de l'edifici, de volums nets bastits amb maó ceràmic vist, es van acabar a temps, però el projecte no va poder ser completat tal com havia estat concebut pel fet de mancar-hi pràcticament tots els treballs decoratius. La falta de temps, sumada a les dificultats pressupostàries, va fer que a inicis del mes de juny encara es treballés en les tasques més bàsiques de decoració. Tot plegat va confluir en un cúmul de circumstàncies que van fer que, obligat pel consistori a entregar l'obra el 3 de juny de 1888, pocs dies més tard, el 12 de juny, Domènech i Montaner renunciés al càrrec i que fos substituït per l'arquitecte i enginyer Josep Forteza Ubach. Forteza, que fins aleshores havia treballat com a auxiliar de Domènech en aquesta obra, coneixia a fons el projecte del cafè-restaurant i, per tant, es va ocupar d'acabar els treballs essencials per poder obrir l'edifici al públic abans de la seva marxa a Xile el 1889.

D'entre les intervencions i encàrrecs de decoració que han arribat fins a l'actualitat, destaquen les corones ceràmiques daurades dels merlets, encarregades a Magí Fita, així com part dels 106 escuts esmaltats en blanc-i-blau per ser col·locats a manera de fris exterior, encarregats a la fàbrica Pujols i Bausis.[2] En aquest últim cas, conformaven el fris un conjunt de figures

2. Rossend Casanova, «Publicidad pre-modernista a 30 metros de altura», a *Tradición y modernidad: la cerámica en el Modernismo: actas del Congreso celebrado en Esplu-*

dibuixades pels germans Joan i Josep Llimona i per Alexandre de Riquer, amb un programa iconogràfic destinat a anunciar, o bé evocar, els usos de l'edifici durant l'Exposició tot representant alguns dels menjars i begudes que s'oferirien al cafè-restaurant. Això no obstant, les presses a l'hora d'acabar els treballs van fer que només es fabriquessin i pintessin 65 escuts, dels quals a l'abril de 1888 tan sols se'n van poder col·locar 51. Uns altres 39 escuts van quedar sense decorar «por negarse a pintarlos en tiempo oportuno los Sres. Riquer y Llimona, a cuyo cargo corría dicho trabajo».[3]

En paral·lel als escuts de ceràmica exterior, el treball es va estendre als encàrrecs fets a Joan Olivé, autor de 76 capitells de guix de les columnes de planta baixa, a Cosme Maurell, per la col·locació d'uns escuts de sant Jordi, i a Antoni Rigalt, pels vitralls de l'edifici. Com la resta de fronts d'actuació urgent destinats a concloure el programa decoratiu, els vitralls van ser encarregats el dia 1 d'abril de 1888, coincidint amb la finalització de l'obra arquitectònica i una setmana abans de l'obertura de l'exposició. L'encàrrec va consistir en la creació de 144 vitralls i el seu lliurament es va anar produint en fases successives entre l'11 de juliol i el 30 d'octubre de 1888, quan van quedar col·locades 68 vidrieres al primer pis del saló, 28 vidrieres al segon pis del saló i 40 vidrieres al primer pis de les torres, i finalment, el 30 de març de 1889, amb l'entrega de les peces de vidrieria pendents.[4] Així i tot, el projecte decoratiu original de Lluís Domènech i Montaner va considerar una altra actuació rellevant en projectar tot un interior decorat amb esgrafiats; un projecte encarregat a Ferran Xumetra i a l'empresa Saumell i Vilaró

gues de Llobregat (29-31 octubre 2004), IX Congreso Anual de la Asociación de Ceramología, Barcelona, 2006, p. 71–80.

3. Rossend Casanova, *El cafè-restaurant de Lluís Domènech i Montaner. Un estudi detallat del projecte i la construcció*, tesina, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, p. 55, 81 i 84, i làm. XXXXII-XXXXVII. Divuit escuts inclouen la signatura d'Alexandre de Riquer i dinou, la signatura de Llimona, mentre que la resta d'escuts que presideixen actualment el coronament de l'edifici no van ser encarregats i col·locats fins a l'any 1927 en el context dels treballs dirigits per Josep Goday per adaptar l'edifici com a seu del Museu d'Història Natural. Els motius decoratius d'aquestes últimes peces ja no es corresponen ni amb l'estil de Riquer i Llimona, ni amb el programa original d'aliments i begudes, sinó que representen formes animals i vegetals vinculades als continguts del nou Museu.

4. Núria Gil, *Estudi monogràfic dels vitralls del Castell dels Tres Dragons*, Barcelona, 2022 p. 17, 36. Arxiu Històric del COAC, Fons Domènech i Montaner, Cafè-Restaurant, C1663/15.

que no es va acabar duent a terme, que va quedar completament oblidat i que ara ha estat retrobat.

Uns esgrafiats per al cafè-restaurant

Domènech i Montaner va proposar per al cafè-restaurant tot un primer programa de decoració mural interior extens i complet de prop d'un centenar d'al·legories de les arts i els oficis. Concretament, es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya un conjunt de 95 dibuixos, molts d'ells pintats a l'aquarel·la, que representen diferents professions del passat i del present. Es tracta de dibuixos amb figures al·legòriques totes elles inscrites dins d'un escut similar als que es van fabricar en ceràmica per a l'exterior, tots ells signats pel pintor i decorador Ferran Xumetra i destinats a ser traslladats als murs de l'edifici per Saumell i Vilaró mitjançant la tècnica de l'esgrafiat.

Ferran Xumetra Ragull, dibuixant i pintor decoratiu format com a deixeble de Simó Gómez i Antoni Caba, acabava d'il·lustrar el llibre *Historias extraordinarias* (1887) de la col·lecció «Biblioteca de Artes y Letras» de Daniel Cortezo, editada en col·laboració amb els germans Eduard i Lluís Domènech i Montaner. A més, aquell abril de 1888, Xumetra exposava, juntament amb els companys del Cercle Artístic, a la mostra col·lectiva que aquest celebrava a la seu de plaça de Catalunya, de la qual el crític Francesc Miquel i Badia destacava l'èxit de Xumetra en els encàrrecs dedicats a la il·lustració de llibres, així com el domini en la representació de flors i plantes, «en los que se ve el propósito, muy bien logrado, de hacer valer sus líneas ornamentales y arquitectónicas, al modo que lo ha hecho Rupricht Robert en su *Flora Ornamental*».[5] Recurrentment elogiat pels seus dibuixos ornamentals, l'any 1890 Xumetra va aparèixer presentant a la Casa Pere Llibre dues pintures que imitaven tapissos antics, i dotze anys més tard es va ocupar de la decoració del sostre de l'establiment Cosmos Fotográfico de la rambla de Canaletes; però cal creure que l'encàrrec per al cafè-restaurant de l'Exposició Universal degué ser una de les seves primeres aproximacions professionals desta-

5. Francesc Miquel i Badia, «La Exposición del Círculo Artístico», *Diario de Barcelona*, 18-4-1888, p. 4.889.

cades i ambicioses en el camp de la pintura decorativa aplicada a l'arquitectura.[6]

El plantejament d'aquest fris d'escuts amb figures al·legòriques de Xumetra el podem entendre com un recurs similar al que contemporàniament Domènech i Montaner va utilitzar a la façana i al vestíbul central del Gran Hotel Internacional, on, entre finals de febrer i finals de març de 1888, la mateixa empresa Saumell i Vilaró va dirigir els treballs d'esgrafiat d'un centenar de plafons rectangulars, picats al mur, amb figures al·legòriques femenines dibuixades per Alexandre de Riquer, Joan Llimona i Dionís Baixeras, per ser situades a la façana, entre les finestres del primer pis.[7] En altres paraules, els programes de decoració que Domènech i Montaner va plantejar per al Gran Hotel Internacional i per al cafè-restaurant posen de manifest unes mateixes sinergies i també la manera com l'Exposició Universal de 1888 va esdevenir un punt d'inflexió en l'ús de la tècnica de l'esgrafiat. Des d'aleshores i especialment a partir del canvi de les ordenances constructives municipals de 1891, l'esgrafiat de les façanes va experimentar un protagonisme cada cop més gran en el si dels plantejaments decoratius de l'arquitectura de la ciutat.[8]

Eugeni Saumell i Jaume Vilaró eren dos pintors decoradors que havien constituït un negoci propi, establert al carrer de Balmes, 4, dedicat inicialment a la decoració d'espais interiors tot especialitzant-se en la imitació de tapisseries, fustes, marbres, bronzes i altres materials que permetessin vestir llars, estances de luxe i locals comercials. En van ser testimonis l'establiment de Duarry i Cia del carrer de Ferran, reformat l'any 1879 pel joveníssim arquitecte Josep Vilaseca, íntim amic de Domènech; la cerveseria Cambrinus (1881) de la rambla de Santa Mònica; la sucursal del Banc de Mataró (1882) del carrer d'Avinyó; o bé la botiga de papers pintats de Salvador Salvia (1887), al

6. Francisco Casanovas, «Fernando Xumetra», *Álbum Salon*, 1-1-1903, p. 271.

7. Van quedar-hi representades Württemberg, Romania, Bèlgica, Bulgària, Holanda, Suècia, Pèrsia, el Japó, Egipte, Nàpols, Roma, Itàlia, Venècia, Florència, Dinamarca, França, Portugal, Suïssa, Guatemala, Veneçuela, el Perú, el Brasil i les Antilles. Carles Sainz, «El Gran Hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner. Un projecte modern, funcional i efímer», *El Sot de l'Aubó*, 41 (2012), p. 23–25. Vegeu també les notícies aparegudes durant el mes de març a diaris com *El Diluvio*, *La Vanguardia* i *Diario de Barcelona*.

8. Daniel Pifarré Yáñez, *Els esgrafiats del modernisme a Barcelona: obres i repertoris ornamentals*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2016 [en línia], https://hdl.handle.net/2445/103609 (consulta: 5 maig 2025).

portal de l'Àngel. Saumell i Vilaró, de fet, ja havien treballat amb un jove Domènech i Montaner en ocupar-se de la decoració pictòrica de la botiga de queviures Torra i San oberta el setembre de 1883 al carrer de la Portaferrissa.[9] Amb tot, en veure créixer la demanda dels primers esgrafiats, ràpidament van especialitzar-se també en la realització d'esgrafiats per a locals i cases icòniques, com la casa Bruno Cuadros (1885–1888), de la Rambla, o la seu del Foment del Treball Nacional (1890). Tant és així que, en temps de l'Exposició Universal, l'empresa Saumell i Vilaró s'anunciava especialitzada en «Esgrafiados ejecutados con pasta de estuque y con diversos colores. Primeros en España» i havia crescut prou per poder assumir de manera quasi simultània encàrrecs d'envergadura i amb programes extensos, com el de l'Hotel Internacional i el cafè-restaurant, el Pavelló Reial i el Saló Principal del Palau de Belles Arts de l'Exposició, a més de la dedicació contemporània a altres projectes privats de pintura decorativa, com va ser el cas de l'interior de la farmàcia Cera del carrer de Pelai, enllestida el març d'aquell mateix 1888.

Retornant al cafè-restaurant del parc de la Ciutadella, la documentació i els dibuixos conservats al Museu Nacional mostren que, amb data 15 de març de 1888, és a dir, tot just quan s'estaven enllestint els últims treballs d'esgrafiat del Gran Hotel Internacional,[10] Lluís Domènech i Montaner va presentar un pressupost de 36.728 pessetes per a la decoració interior del cafè-restaurant, en el qual s'incloïen els recursos per tal que Saumell i Vilaró esgrafiés les figures dibuixades per Xumetra. Aquell mateix dia i després d'haver fet les consultes pertinents, Domènech va presentar a Elies Rogent, director de les obres de l'Exposició, una proposta per mirar de contrarestar la manca de temps:

> Puede remediarse este inconveniente empleando en lugar de la pintura el procedimiento de estucos en frío que sustituye a los enlucidos ordinarios, enriqueciéndolos por medio de esgrafiados en color. El resultado sería pronto y daría al edificio, que ha de ser permanente, carácter más monumental que la pintura.[11]

Quins eren, però, aquests esgrafiats de color?

9. *Diario de Barcelona*, núm. 369, 26-9-1883, p. 2.

10. *Diario de Barcelona*, núm. 77, 17-3-1888, p. 3515. *El Diluvio*, núm. 79, 19-3-1888, p. 2.388.

11. Casanova, *El cafè-restaurant de Lluís Domènech i Montaner…*, *op. cit.*, p. 53.

Les al·legories de Ferran Xumetra

Durant la primavera de 1888, mentre Riquer i Llimona es dedicaven a dibuixar els cartons per decorar els 106 escuts exteriors del cafè-restaurant, Ferran Xumetra, d'acord amb la decisió de Domènech i Montaner de substituir la pintura al temple per un interior a base d'esgrafiats, es va ocupar de fer els dibuixos a l'aquarel·la a partir d'un complet programa iconogràfic que, sota el paraigua de les al·legories de les arts i els oficis, permetria que el visitant pogués fer un viatge en el temps i en l'espai per dur fins a Barcelona, com feia l'Exposició Universal, cultures, oficis i tradicions d'arreu del món.[12]

El conjunt conservat el formen 70 dibuixos al·legòrics en color, pintats amb aquarel·la, i 25 dibuixos més fets amb llapis, no conclosos, tots ells inscrits en la forma dels escuts característics de la façana del cafè-restaurant, i amb un estil decoratiu molt proper al de les figures exteriors de Riquer i Llimona (figura 1).



Figura 1. Dibuix i calc de Ferran Xumetra per a la decoració esgrafiada interior del cafè-restaurant, 1888. MNAC, núm. 6746. Dibuix en color i calc núm. 67. *Fundidor. Entregado a Vilaró para picar. Picada.*

12. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibuixos i Gravats, núm. inv. 6680-6777.

De fet, la col·laboració de Xumetra amb Riquer, la tenim documentada en altres encàrrecs contemporanis, com ara els aiguaforts per a les targetes-invitació del ball del Teatre Líric organitzat pel Cercle Artístic en ocasió del carnaval de 1889. Tanmateix, si els escuts ceràmics exteriors eren monocroms, de color blau, aquests altres escuts esgrafiats a l'interior van ser projectats amb una policromia rica utilitzant una gamma de 26 colors, tots ells minuciosament especificats a cadascun dels dibuixos preparatoris (figura 2).



Figura 2. Paleta de colors i dibuix de Ferran Xumetra per a la decoració esgrafiada interior del cafè-restaurant, 1888. MNAC, núm. 6698. Dibuix en color i calc dibuix núm. 19. *Tejedora de seda*.

La iconografia local, alhora que universal, dels esgrafiats que Domènech i Montaner va proposar tant per a l'exterior del Gran Hotel Internacional com per a l'interior del cafè-restaurant, va ser clarament pensada per al que havien de ser dos dels principals espais de reunió d'un certamen que esperava acollir gent d'arreu, i on es va anunciar la presència de productes tant d'Europa com d'Amèrica, del nord d'Àfrica i d'Àsia. Així, complementant el simbolisme gastronòmic de la façana, els dibuixos de Ferran Xumetra representen homes i dones del passat i del present: s'hi troben des d'un pintor grec de ceràmica fins a un estucador de l'Alhambra, un confeccionador de

coixins algerià, un cadiraire egipci, un armer toledà o un xinès decorant porcellanes. Es tracta d'un repertori extraordinàriament ric que esdevé un autèntic cant a l'artesania, a l'estudi dels treballs manuals d'ahir i d'avui, al que posteriorment es coneixeria com a bells oficis i a les pràctiques artesanals que s'estaven perdent i que corrents europeus com el moviment Arts & Crafts miraven de recuperar. A tall d'exemple, només en el cas del treball dels metalls, les al·legories proposades presentaven les feines dels batifullers, repujadors, daguers, courers, argenters, llauners, ferrers, calderers, ciselladors, forjadors, constructors de campanes, fonedors, moneders i joiers. El mateix podríem dir en el cas de les arts plàstiques o la pintura, amb la presència d'imatges tan diverses i precises com un pintor japonès de ventalls i ombrel·les, un pintor de ventalls d'època barroca, un pintor de vidrie-



Figura 3. Dibuix de Ferran Xumetra per a la decoració esgrafiada interior del cafè-restaurant, 1888. MNAC, núm. 6742. Dibuix en color núm. 63. *Pintor de vidrieres*.

res (figura 3), un d'esmalts, així com decoradors i estucadors. En última instància, el programa presentat per Xumetra, probablement plantejat conjuntament amb Domènech i Montaner, mostra la fascinació pel passat i per la recuperació dels oficis medievals, que sempre va bategar en l'esperit de l'arquitecte. La riquesa i els matisos temàtics que oferia tota la sèrie d'al·legories entroncaven amb els amplis interessos artístics i culturals que Lluís Domènech i Montaner havia començat a demostrar i a compartir a través del primer volum de la *Historia general del arte*.

El repertori d'imatges d'aquest fris d'arts i oficis, però, permet moltíssimes més lectures, en tant que admet professions tan diverses i simbòliques com l'impressor, l'astrònom, l'ebenista o el fotògraf (figura 4), ambientats tant a l'antiga Grècia i Egipte, com a Pompeia, a l'Edat Mitjana, al Renaixement, al Barroc i al món modern, a Europa i al nord d'Àfrica, com també a l'Àsia oriental, a la Xina i al Japó. Es tracta, per tant, d'un repertori inèdit i



Figura 4. Dibuix de Ferran Xumetra per a la decoració esgrafiada interior del cafè-restaurant, 1888. MNAC, núm. 6727. Dibuix en color núm. 48. *Fotógrafo*.

molt atractiu perquè esdevé un fidel retrat de l'època en què van ser fets, dels gustos, els interessos i les pràctiques d'aquell temps.

Així mateix, és també del tot significatiu subratllar que, entre les al·legories d'arts i oficis escollides, hi apareixen més d'una dotzena de dones que representen algunes de les moltes feines habitualment delegades a rols femenins i sempre invisibilitzades, des de la brodadora japonesa i la cistellera, fins a les modistes de vestits i de barrets, les tapisseres o les filadores. Des d'una lectura purament local, tan sols la presència individualitzada d'imatges que representen el treball de les adobadores de xarxes de pesca, les cosidores de veles, les fabricants d'estendards (figura 5) o les puntaires catalanes és ja tota una declaració d'intencions de l'abast i la singularitat d'aquest repertori iconogràfic únic.



Figura 5. Dibuix de Ferran Xumetra per a la decoració esgrafiada interior del cafè-restaurant, 1888. MNAC, núm. 6693. Dibuix en color núm. 14. Dona amb l'estendard de Barcelona.

Mentre els obrers del cafè-restaurant treballaven a peu d'obra, Xumetra va anar dibuixant i pintant a l'aquarel·la amb un virtuosisme notable i amb un detall i una professionalitat que demostren les seves altes capacitats tècniques i creatives com a il·lustrador i també com a decorador. Tanmateix, les obres de l'edifici acumulaven retards importants i uns problemes econòmics que van posar Domènech i Montaner contra les cordes. Tant és així que la comissió executiva va obligar l'arquitecte a entregar el dia 3 de juny de 1888 la planta destinada al restaurant tal com estava en aquell moment, sense poder avançar més en la decoració.[13] És en aquest punt que podem suposar que tant Xumetra com Saumell i Vilaró van començar l'encàrrec decoratiu plantejat per Domènech, però no el van poder acabar.[14]

De tots els dibuixos de Xumetra, tres d'ells, la brodadora japonesa (núm. 65), el fonedor (núm. 67, figura) i el moneder (núm. 69), inclouen la nota «Entregado a Vilaró para picar», i un d'ells, només un, el fonedor, inclou una nota afegida posteriorment que ens permet assegurar que el disseny va ser picat en un dels murs cap a finals del mes de maig: «Entregado Vilaró para picar. – Picada».[15] Al cap de poques setmanes de la inauguració de l'Exposició i després que la comissió qüestionés la capacitat de l'arquitecte per acabar els treballs, el 12 de juny de 1888 Domènech i Montaner va renunciar a la direcció de les obres, que va assumir Forteza. Josep Forteza va mirar de ser respectuós amb el projecte de Domènech i va presentar un pressupost d'ornamentació provisional alternatiu i de contingència de cara a arranjar de manera senzilla i efectiva els paraments que quedaven pendents amb pintura, vitralls, guixos i estucs. Els murs es van estucar, però ja no es degueren esgrafiar.

13. Casanova, *El cafè-restaurant de Lluís Domènech i Montaner… op. cit.*, p. 67.

14. De les 96 al·legories conservades, de les últimes 9 només es conserva un esbós amb llapis, i de tots els dibuixos només tres inclouen la indicació d'haver estat entregats a Saumell i Vilaró per traslladar-los als murs. D'altra banda, si bé la facturació de Saumell i Vilaró va ser molt inferior a la pressupostada, no s'ha trobat cap pagament de l'encàrrec fet a Xumetra.

15. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibuixos i Gravats, núm. reg. 6746.

L'encàrrec d'obra

Tota la informació que tenim respecte de la possible intervenció a peu d'obra de Saumell i Vilaró es limita als dibuixos sobre paper de Ferran Xumetra conservats al Museu Nacional, acompanyats dels pressupostos dels esgrafiats en color. La lectura d'aquests últims, signats per Domènech i Montaner el 15 de març de 1888, ens permet saber que l'arquitecte va planejar estucar tot l'interior, tant la planta baixa com el pis principal, el segon i el tercer pis, l'escala principal i les secundàries, les torres, els salons, els sostres, les columnes i les cuines. Alhora, la realització dels esgrafiats en color va ser encarregada a la casa Saumell i Vilaró per 22.500 pessetes, a les quals caldria afegir l'import dels estucs llisos per un valor de 16.235,50 pessetes, de tal manera que la suma total de l'encàrrec va ascendir a 38.735,50 pessetes.

Pel que fa específicament als esgrafiats en color, el pressupost detallava una intervenció repartida entre els diversos pisos i estances de l'edifici. Seguint les indicacions d'aquest document, es podria arribar a interpretar que es van projectar entre 48 i 60 plafons amb figures, cadascun d'una longitud de 2,5 metres, identificats com a «12 tempanos figuradas» i «8 + 4 + 2 paredes – plafones figura» a la planta baixa, així com «4 + 12 + 4 + 4 + 2 + 6 + 2 paredes plafones» al pis principal. Els càlculs són complexos perquè el pressupost no concreta la localització precisa d'aquests i perquè, segons consta en algun dels dibuixos, es van preveure escuts de mida estàndard i «escuts amples»,[16] destinats potser als espais entre els òculs del saló principal. En tot cas, sembla evident que els dibuixos de Ferran Xumetra degueren ser pensats per anar col·locats en diversos espais de l'edifici, i el que és segur és que el programa decoratiu d'esgrafiats en color es va estendre per les diverses estances i els diversos pisos de l'edifici. De fet, al saló gran del pis principal s'hi troben vint-i-dos ulls de bou i, si tenim en compte l'espai disponible als quatre murs, així com també l'espai a l'arrencada dels dos grans arcs redoblats i diafragmàtics, no creiem que hi haguessin pogut cabre ni seixanta escuts, molts menys dels que va projectar Xumetra. Cal plantejar, doncs, la possibilitat que els escuts amb les al·legories d'arts i oficis haguessin estat pensats per decorar aquesta i altres estances, els murs del saló de la planta baixa, les parets dels corredors, o bé potser fins i tot els menjadors correspo-

16. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibuixos i Gravats, núm. reg. 6753.

nents a les quatre torres, on, a la façana, també s'alternen òculs amb els escuts ceràmics.

El cafè (a la planta baixa) i el restaurant (a la primera planta) van obrir de manera provisional per celebrar la revetlla de Sant Joan i, a partir de mitjans d'agost i durant els mesos següents, l'edifici va acollir diversos actes, celebracions i banquets. Amb tot, la gestió de l'edifici va ser problemàtica, de manera que, un cop passada l'Exposició i per evitar-ne el progressiu abandó, l'any 1891 l'alcalde Joan Coll i Pujol va demanar a l'arquitecte la represa dels treballs que havien quedat inconclusos amb l'objectiu de convertir l'antic cafè-restaurant en el Museu de la Història. A tal fi, Lluís Domènech i Montaner, amb Antoni Maria Gallissà com a arquitecte auxiliar, va començar a replantejar l'antic projecte per adaptar-lo als nous usos i, per tant, va repensar l'antiga decoració per adequar-la al nou encàrrec. Va ser aleshores que Domènech, amb la col·laboració de Gallissà, va instal·lar dins l'edifici diversos obradors d'arts decoratives, de metal·listeria, serralleria, repussat i modelatge, per tal de treballar en un projecte decoratiu unitari i coherent que, al llarg de 1892, va ser compartit amb altres professionals, com Eusebi Arnau, Pau Pujol, Josep Ros i Antoni Rigalt.[17] En el fons, el mite que es va forjar sobre la recuperació d'oficis artístics medievals per part de Gallissà i Domènech al Castell dels Tres Dragons no deixa de ser el reflex d'un interès real, el d'uns arquitectes que, com en el cas anglès, van mostrar-se atrets per recuperar i insuflar nova vida a les tècniques d'arts decoratives dels temps passats, tan ben il·lustrades per Ferran Xumetra el 1888. Amb tot, inaugurat provisionalment l'11 d'octubre de 1892, el Museu de la Història mai no va acabar de funcionar com a tal.[18]

Diverses fotografies dels primers anys de vida de l'edifici, coincidint amb l'etapa en què va ser decorat per funcionar com a Museu de la Història, permeten comprovar com els murs principals del gran saló van incorporar

17. Rossend Casanova, «Antoni Maria Gallissà i el mite del Castell dels Tres Dragons», a Francesc Fontbona (ed.), *El Modernisme a l'entorn de l'arquitectura*, Barcelona, 2002, p. 71–78.

18. A partir de 1896 els usos de la sala noble i de la planta baixa van quedar dissociats. Si bé la planta baixa va esdevenir Escola Municipal de Música fins l'any 1928, la sala noble es va haver d'anar adaptant als canvis museístics del seu temps, de tal manera que de Museu d'Història (1892–1896) va passar a Museu Arqueològic (1896–1917), Museu de Ciències Naturals (1917–1934) i Museu de Zoologia (a partir de 1934).

un fris esgrafiat superior on, alternats amb onze òculs a cada mur, s'hi van col·locar divuit escuts de cartró a cadascun dels dos costats. Tanmateix, aquests escuts ja no van incorporar els dibuixos de 1888 de Xumetra. Va ser el mateix Domènech qui, l'any 1892, va optar per substituir les primeres figures d'arts i oficis per un nou programa iconogràfic centrat en escuts d'antics comtats, vescomtats i baronies catalanes, alternats amb la creu de sant Jordi i la senyera. Es tractava d'un programa iconogràfic que s'adeia amb la passió per l'heràldica de l'arquitecte i que va ser pensat amb ple sentit per decorar el Museu de la Història.[19] Això sí, l'empresa escollida per ocupar-se de la pintura mural, als murs, als cassetons del sostre, així com a les bigues i les jàsseres, va ser Saumell i Vilaró.

En espera dels resultats de les prospeccions que pugui emprendre l'Ajuntament de Barcelona associades als treballs de restauració en curs de l'edifici, només podem afirmar que almenys tres dels dibuixos de Ferran Xumetra del mes de maig de 1888 van ser entregats a Saumell i Vilaró, i com a mínim un d'ells va ser picat i traslladat a un dels murs a manera d'esgrafiat. L'1 de desembre de 1888 Saumell i Vilaró va rebre un pagament de 2.620 pessetes per diverses actuacions fetes al cafè-restaurant.[20] Es van arribar a esgrafiar alguns escuts de les al·legories d'arts i oficis? Es van aplicar a diversos murs més enllà del gran saló? O potser, per tal de resoldre la manca de temps i l'escassetat de recursos, es va substituir l'ampli programa d'escuts d'arts i oficis per sanefes decoratives de caràcter més auster? És probable que els murs actualment només amaguin el rastre de la decoració implementada l'any 1892, però, en tot cas, a manca de major documentació escrita, gràfica o fotogràfica, i en absència encara de cales practicades a l'interior de l'edifici, aquests són dubtes que, per ara, encara resten oberts.

19. Rossend Casanova, «Els referents estilístics de Lluís Domènech i Montaner i les seves confluències al Museu de la Història. Una aproximació», *Matèria: Revista d'Art*, 1 (2001), p. 231–242.

20. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Fons Exposició Universal, Caixa 42.530, doc. 115.

Arxius d'identitat: els àlbums de Santiago Rusiñol com a estratègia de representació i memòria

Ignasi Domènech i Vives
Museus de Sitges

Entre les obres i objectes conservats al Cau Ferrat que Santiago Rusiñol (1861–1931) va cedir en el seu testament a la vila de Sitges, es troben tres àlbums amb retalls de premsa, algunes anotacions, fotografies, cartes, dibuixos i altres documents, recollits entre 1880 i 1896.[1] El dos primers tenen 63 fulls i el tercer 67, i no estaven paginats originàriament. Tenen un mateix format apaïsat i estan compostos per fulls de cartolina relligats. Els retalls de premsa i altre tipus de material documental o gràfic no estan disposats d'una manera lògica i no segueixen un fil cronològic lineal. Així, el primer volum arrenca amb una notícia de febrer de 1880, però el dibuix original de Ramon Casas enganxat a l'anvers d'aquest full és de 1889 (figura 1). Sovint, però, les diverses tipologies de documents estan agrupades d'una manera més formal a escala temporal. És important destacar que alguns retalls de premsa no conserven el nom de la capçalera editorial ni la data d'aparició. A vegades aquesta manca d'informació és complementada, com passa en moltes fotografies, dibuixos i altres documents, amb informació autògrafa.

El museu sitgetà també conserva dos àlbums més que recullen únicament retalls de premsa que fan referència a la trajectòria de Rusiñol com a col·leccionista, pintor, escriptor i dramaturg.[2] El primer comença amb diverses notícies de la seva participació com a expositor a la Secció Arqueològica de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, entre les quals figura l'article de Francesc Miquel i Badia «La Exposición Universal de Barcelona.

1. Museu del Cau Ferrat, Col·lecció Santiago Rusiñol, Inv. núm. 32.579.I.II.III.
2. Aquests dos àlbums van ser donats al museu per la Sra. Pilar Garrigosa, vídua del besnet del pintor, Norman Cinnamond, l'any 2024, seguint la voluntat del seu marit.



Figura 1. Àlbum I, full 1 (anvers). Ramon Casas, 1889. *Retrat de Santiago Rusiñol*. Dibuix amb tinta, aiguada i llapis grafit sobre paper (21 × 13,4 cm), núm. d'inv. MCFS 274.

Sección arqueológica III. Metalistería»,[3] que mostra una part de la seva col·lecció de ferros, i acaba el febrer de 1892, amb l'article «La gent de l'esquena dreta» publicat a *L'Avenç*.[4] Aquests dos àlbums, malgrat tenir una clara significació en la construcció de la imatge de l'artista, són molt menys interessants que els esmentats anteriorment per la varietat de materials recollits, que els atorguen un altre nivell de significació.

Coneixem altres reculls d'aquestes característiques, com l'àlbum que la segona esposa d'Alexandre de Riquer (1854–1920), Marguerite Laborde,

3. Francesc Miquel i Badia, «La Exposición Universal de Barcelona. Sección arqueológica III. Metalistería», *Diario de Barcelona*, 14-8-1888, p. 10.073–10.075, article localitzat a Bonaventura Bassegoda, «Apèndix. Repertori d'exposicions / Barcelona 1888», a *Visitar les arts del passat. Les exposicions retrospectives d'art a Catalunya, València i Mallorca entre 1867 i 1937*, Bellaterra [etc], 2022, p. 267.

4. Santiago Rusiñol, «La gent de l'esquena dreta», *L'Avens: literari, artístich, científich: revista mensual il·lustrada* (febrer de 1892), p. 54–58 [en línia], https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2079 (consulta: 7 juny 2025).

coneguda com Andrée Béarn (1880–1973), va confegir, amb els retalls de premsa que travessen gran part de la trajectòria artística del seu marit, entre 1883 i l'any de la seva mort.[5] I aquest no és un cas únic, com veurem més endavant amb els àlbums de Modest Urgell (1839–1919).

Els àlbums creats per artistes a finals del segle XIX —que combinen retalls de premsa, dibuixos, cartes, fotografies i altres documents biogràfics— constitueixen un fenomen ric i fascinant dins la història de l'art i la cultura visual. Aquests àlbums poden ser considerats formes híbrides entre diari personal, àlbum de retalls, arxiu i obra d'art. Sovint tenien una funció de memòria personal o de construcció de la pròpia identitat artística, i en alguns casos també complien una funció de legitimació pública o de documentació professional.

Els àlbums de Rusiñol complien, com els conservats de diversos artistes contemporanis, un clar paper d'autorepresentació, la voluntat de construcció de memòria, bastint una clara visió de la recepció crítica de la seva obra a través del recull d'un gran nombre d'articles de premsa o catàlegs d'exposicions. Perquè aquests àlbums funcionaven com arxius visuals privats, però també com espais de construcció d'identitat professional. No es limitaven a conservar l'obra acabada, sinó que acollien processos, fragments i restes del treball creatiu. Així mateix, reflectien les xarxes de sociabilitat i les interaccions entre art, mitjans de comunicació i vida quotidiana. Al nostre país aquesta pràctica es desenvolupà paral·lelament al creixement de la premsa il·lustrada i les noves tècniques reproductives com la litografia i la fotografia.

Sense voler ser exhaustius, podem esmentar altres àlbums d'aquestes característiques realitzats per artistes contemporanis de Rusiñol, com els àlbums del compositor Isaac Albéniz i Pascual (1860–1909), conservats a la Biblioteca de Catalunya.[6] Aquests tenen un format d'àlbums amb índex alfabètic on es referencien el nom de les publicacions periòdiques recollides en forma de retalls. La simple lectura d'aquests índexs ens revelen la presència d'Albéniz en les pàgines de diaris i revistes de diversos països euro-

5. Agraeixo al Sr. Jordi Graells la possibilitat de consultar aquest material.

6. Fons Isaac Albéniz (Secció de Música), Biblioteca de Catalunya, *Àlbum amb anotacions manuscrites i retalls de premsa, 1889–1894* (M 987/1). Fons Isaac Albéniz (Secció de Música), Biblioteca de Catalunya, *Àlbum amb anotacions manuscrites i retalls de premsa, 1885–1894*, (M 987/2).

peus i americans, a més a més de les crítiques o les presentacions de les seves obres al nostre país. La llista de publicacions periòdiques estrangeres és mol àmplia i abraça capçaleres especialitzades en música, però sobretot diaris europeus i americans. Fullets, programes de mà i algunes anotacions acaben de donar forma a una veritable biografia professional, la plasmació detallada de la recepció de l'obra del compositor. Els àlbums han estat una eina fonamental per als seus estudiosos per comprendre la gran acceptació de les obres per a piano i les sis òperes que compongué.

Un altre cas d'elaboració de còdexs d'aquestes característiques són els cinc volums conservats a la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya que realitzà el pintor Antoni Fabrés i Costa (1854–1938) i que el mateix artista donà a la Junta de Museus, juntament amb diverses obres l'any 1926.[7] Els volums, enquadernats amb pell i de diversos formats, recullen algunes imatges que ens ajuden a dibuixar el perfil del pintor com un artista preocupat per perpetuar la seva imatge de creador exitós i de col·leccionista, mitjançant unes excel·lents fotografies dels seus tallers a Roma, París i Mèxic.[8] El segon i quart compilen únicament fotografies de les seves obres, mentre que la resta acullen, a més de les imatges dels tallers i diversos diplomes de participació, premis en exposicions als estats Units, Tunísia, París o Barcelona, que ajuden a configurar una clara imatge d'èxit professional. Els àlbums també participaven en la construcció pública de la seva identitat artística. El tipus de documents seleccionats, les imatges y els textos revelen una voluntat de controlar el relat sobre ell mateix. En aquest sentit, es poden considerar instruments de construcció de marca *avant la lettre*.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya també conserva diversos àlbums creats pel pintor Modest Urgell (1839–1919),[9] dos dels quals són de dibuixos i un tercer correspon més al perfil dels que comentem, amb un recull de retalls de premsa relacionats amb la seva obra, cartes, fotografies d'estudis, dibuixos que copien obres pròpies, esbossos, sentències de literats o filòsofs antics, rodolins o dibuixos humorístics carregats d'ironia, com les figures

7. Àlbums relatius a la seva obra pictòrica, formats pel mateix artista amb materials aplegats al llarg de la seva vida. *Antonio María Fabrés Costa, 1854–1938*. [s. l.]: [s. n.], [19--?].

8. Per a més informació sobre les imatges dels tallers de Fabrés vegeu: Francesc Quílez, «Un recorregut fotogràfic pels tallers», a Aitor Quiney, *Antoni Fabrés: de la glòria a l'oblit,* cat. exp., Barcelona, 2019, p. 229–237, (Monografies; 8).

9. MNAC, Modest Urgell Àlbum (3972-CJT), «...Todo pasa...».

de burros amb el títol d'«El crític» o «Académico» i diverses figures realitzades amb el seu segell expressionista i humorístic. L'àlbum, titulat *Todo pasa… déjalo todo y lo tendrás todo*, també aporta informacions interessants sobre compradors de les seves obres. Al penúltim full, l'autor va escriure un comentari a manera de títol: «Recorts y retalls y desitjos y punxades del autor any MDCCCLXI».

El segle XIX, amb l'expansió dels mitjans impresos, la institucionalització de l'art i el creixent protagonisme públic dels artistes, va generar noves formes de construcció del relat biogràfic i professional dels creadors. Dins d'aquest marc, els àlbums d'artista emergeixen com a eines híbrides i personals que articulen trajectòria, identitat i memòria. Aquests quaderns o carpetes contenen sovint una combinació de materials diversos que funcionen com a arxiu íntim i com a eina de projecció pública (figura 2).

En el cas de Rusiñol, podem veure que els àlbums no responen a una forma estàndard: poden adoptar l'aspecte d'àlbums de retalls, quaderns de notes o àlbums fotogràfics. Malgrat aquesta heterogeneïtat formal, comparteixen una voluntat de selecció i acumulació que reflecteix criteris subjectius de valor, memòria i significació.

Els tres àlbums tenen una naturalesa de miscel·lània i multimodal que els converteix en veritables «dispositius de memòria» que articulen el record i l'autorepresentació. Hi podem trobar, organitzats en una línia temporal no perfectament traçada, la història de les seves exposicions a Barcelona i a París, entre altres llocs, dibuixos originals de Ramon Casas que il·lustren diversos moments de la biografia dels dos amics a casa nostra i també a París, i fotografies d'obres pròpies i originals d'obres de Miquel Utrillo, com les proves per a les il·lustracions del llibre *Oracions*, entre altres formats documentals i artístics.

Els volums recullen una memòria coherent, encara que desordenada, de la seva trajectòria: exposicions, èxits, obres venudes, reconeixements, mitjançant els materials que considerava més rellevants. En aquest sentit, els àlbums funcionen com una biografia en construcció, amb una clara vocació retrospectiva, realitzada a través de la tria reveladora d'uns valors autoreferencials o de projecció de la seva imatge en el futur.

Cal valorar el gran esforç esmerçat a recollir tot el material d'hemeroteca enganxat als fulls d'aquests volums. No solament són dinou anys d'informacions sobre la seva obra, entre 1880 i 1899, sinó que cal fixar-nos en la dilatada llista de mitjans escrits recollits. Parlem de 180 diaris i revistes, entre

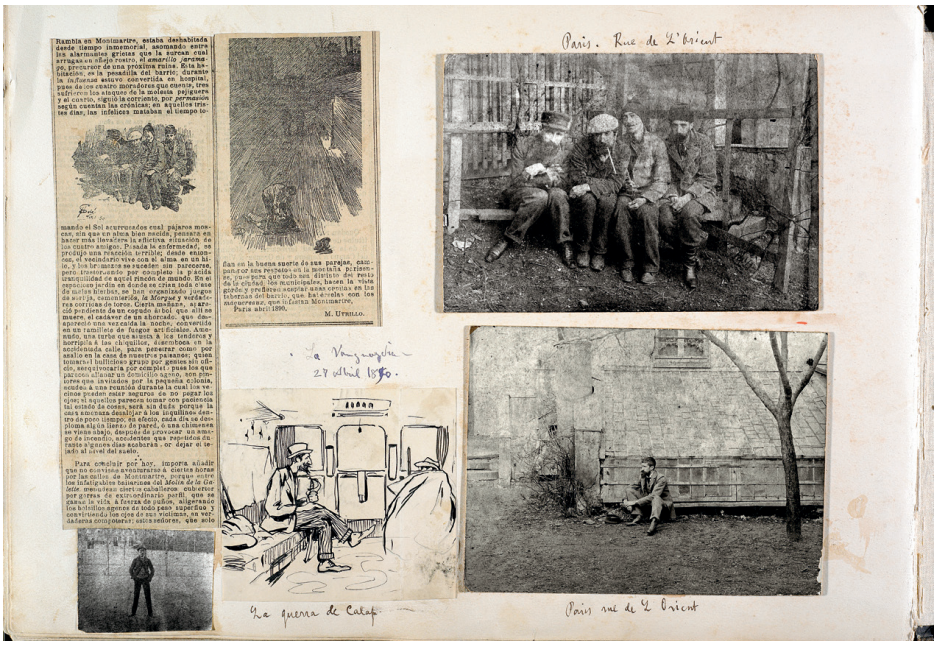


Figura 2. Àlbum I, full 19 (revers). Ramon Casas. *Original per il·lustrar l'article de Santiago Rusiñol Maniobras militares de Cataluña. La guerra de Calaf*, publicat a *La Vanguardia* el 25-10-1890, p. 5. Dibuix amb tinta i llapis grafit sobre paper (10,3 × 11,1 cm), núm. d'inv. 280. El retall de premsa correspon a la continuació d'una crònica de Miquel Utrillo escrita a *La Vanguardia*, «París por dentro», el 27-4-1890. Una il·lustració és una còpia de la foto original enganxada al mateix full, el retrat de Rusiñol, Clarasó, Canudes i Utrillo. A la part inferior, un retrat de Rusiñol en el mateix lloc, el pati de la primera casa del pintor a París, a la Rue de l'Orient, i sota el retall de premsa, una foto esvaïda que sembla un retrat d'Utrillo.

els quals hi ha 71 capçaleres de diaris i revistes franceses i belgues, 5 del Regne Unit, 5 d'alemanyes i, no cal dir-ho, de mitjans catalans i de la resta de l'Estat. La llista de capçaleres presents demostra una dedicació quasi obsessiva i dilatada en el temps per no deixar escapar cap referència.

Un tema capital a l'hora d'analitzar la naturalesa d'aquests materials és l'autoria de la composició. Segons Cristina de la Cuesta, la tasca d'agrupar els materials va ser realitzada per Genís Muntané,[10] informació no contras-

10. Cristina de la Cuesta Marina, «Los álbumes recordatorios de Santiago Rusiñol», a María del Mar Lozano Bartolozzi et al., (coord.), *Libros con arte, arte con libros*, [Badajoz], 2007, p. 223–231.

tada i molt probablement errònia si es té en compte la minsa formació d'aquest bon amic i ajudant de Rusiñol en la gestió diària del Cau Ferrat. És molt més probable que fos l'escultor Enric Clarasó (1857–1941) qui realitzés aquesta feina o, si més no, que hi col·laborés. En una carta de Santiago Rusiñol enviada a Clarasó des de París el 5 de desembre de 1989, el pintor pregunta al seu amic com està «el libro aquél» que estava component, cosa que Isabel Coll interpreta que fa referència a aquests reculls.[11]

És més que probable que fos l'escultor qui agrupés els documents dins els àlbums, però el que és evident és que no fou Clarasó el responsable de recollir tots aquests materials al llarg dels anys. L'escultor no hauria pogut recopilar totes les informacions aparegudes en mitjans europeus i molts d'altres de catalans apareguts fora de la capital. Recordem, per exemple, l'elevat nombre de capçaleres franceses que, òbviament, va anar recollint sistemàticament Rusiñol amb la idea d'anar construint aquest fil de memòria reputacional. Clarasó, que únicament realitzà un breu viatge amb Rusiñol a París l'any 1888, no hauria pogut aplegar tot el volum de premsa francesa que es troba als àlbums. Tanmateix, la grafia de les notes que aporten informació del títol, del mitjà on es publicà —només en un percentatge— o dels articles, així com algun comentari, no correspon a la lletra de Rusiñol i és la mateixa en tots els fulls dels tres àlbums.

Pensem que el fet que l'autoria del collage sigui de Clarasó no desvirtua la idea de la voluntat de Rusiñol d'agrupar tots aquests diversos materials d'una manera que poguessin estar junts per evitar-ne la dispersió. El rol de Clarasó en aquest àmbit és el d'home de confiança de Rusiñol, a qui l'unia una forta amistat i per qui sentia una gran admiració. La correspondència entre els dos artistes demostra l'important paper que tingué Clarasó a l'hora d'engrandir la col·lecció de Rusiñol i vetllar per la seva seguretat. Diverses cartes del pintor al seu amic, conservades a l'arxiu de la biblioteca del Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú i publicades per Isabel Coll, demostren clarament aquest paper de l'escultor com a col·laborador imprescindible.[12]

El protagonisme, parcial en els tres primers àlbums i total en els altres dos arribats al museu recentment, és dels retalls de premsa, que no tenen

11. Isabel Coll, *Rusiñol*, [Vilafranca del Penedès], 1990, p. 185–186.
12. Coll, *op. cit.*, p. 167–212.

únicament un valor biogràfic o commemoratiu, sinó també legitimador. Aquest extens recull de notícies, de crítiques normalment positives, però en algun moment també menys laudatòries, permetia a Rusiñol demostrar la seva repercussió pública amb una intenció d'autoafirmació, de projectar una trajectòria de succés.

Aquesta dimensió íntima aporta una lectura més rica dels àlbums: no només com a arxius d'obres, sinó també com a testimonis d'una vida artística entesa de manera integral, en què les relacions personals i les experiències vitals esdevenen part essencial de la pràctica creativa (figura 3). Analitzar aquests àlbums ens permet no només entendre millor la seva biografia artística, sinó també reconèixer els mecanismes mitjançant els quals es construeix la figura pública de l'artista en una època de transformacions culturals profundes. Aquesta pràctica de Rusiñol i d'altres artistes coetanis és un antecedent directe de formes contemporànies d'arxiu artístic i de curadoria personal, que continuen jugant amb la intersecció entre vida i obra, entre record i narrativa. Tanmateix, l'ús de la tècnica del collage i la juxtaposició d'elements visuals i textuals anticipa pràctiques artístiques modernes.

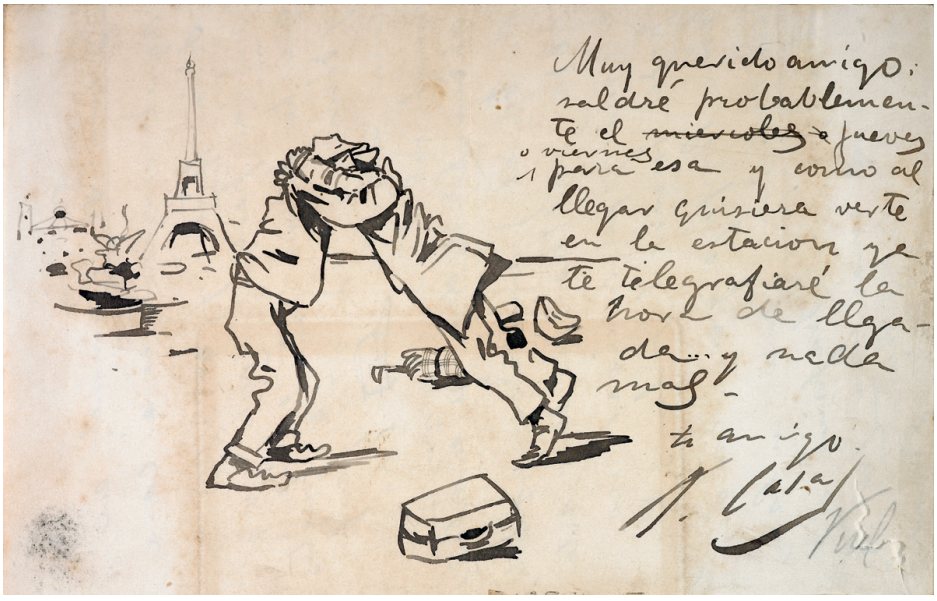


Figura 3. Àlbum I, full 25 (anvers). Ramon Casas. Dibuix en una carta adreçada a Rusiñol a París anunciant la seva arribada a la ciutat properament. Octubre-novembre de 1890. Dibuix amb tinta sobre paper (10 × 13,5 cm), núm. d'inv. MCFS 283.

L'extensió forçosament reduïda d'aquest text no ens permet fer una anàlisi detallada del contingut dels tres àlbums de Rusiñol —aquesta tasca mereixeria un estudi monogràfic molt més ampli—, però sí que ens agradaria repassar el contingut dels seus fulls, la primera anàlisi dels quals ens aporta molta informació sobre la manera en què Rusiñol valorava les seves diverses actuacions en el món de la creació i divulgació de les arts. És interesant veure com el primer article recollit és del 28 d'octubre de 1880, publicat al *Noticiero*, i comenta la conferència que el jove pintor va pronunciar als salons del Fomento de la Producción Española, com a membre de l'Associació Catalana d'Excursions, sobre el monestir de Poblet. Aquest article dona el tret de sortida a l'agrupació de notícies biogràfiques del pintor, que de segur que tenia molt clar que la participació en les activitats de l'excursionisme científic català va esdevenir la base de la seva formació intel·lectual.[13]

Ja als primers fulls del primer àlbum veiem que la successió d'elements gràfics i de premsa no respecten una successió cronològica normal. El recull comença amb un retrat còmic del pintor, realitzat per Ramon Casas a París l'any 1889, i els retalls de premsa posteriors, com el que hem comentat, ens remeten a anys anteriors. El mateix succeeix amb un altre dibuix del seu gran amic, que centra el full següent amb un dibuix de Rusiñol pintant al monestir de Poblet el 1889. Al llarg dels seixanta-tres fulls de l'àlbum, Rusiñol va intercalar-hi vuit dibuixos originals de Ramon Casas, tots ells o bé retrats de Rusiñol o bé retrats de tots dos en diversos moments clau de la seva biografia, sempre tractats amb el to caricaturesc que sovint emprava Casas, dibuixos resolts amb un traç ràpid i amb una gran economia de mitjans. Uns són retrats fets a París, d'altres capten un dels seus mítics viatges amb carro o, com el que hem esmentat, mostren Rusiñol pintant a Poblet.

Podem destacar algunes fotografies incorporades a aquest primer àlbum, com la que es troba al full 3, que és una de les poques imatges de l'interior del Cau Ferrat del carrer de Muntaner de Barcelona, al costat d'una fotografia de Santiago Rusiñol vestit amb capa i barret de copa, al pati de la seva casa a la Rue de l'Orient a Montmartre, mirant una creu de ferro forjat d'origen alsacià. Aquesta obra fou un dels pocs ferros d'origen no català de la seva col·lecció. Anys més tard la va situar sobre la tomba del seu amic Ra-

13. Ignasi Domènech, «Rusiñol i Utrillo van d'excursió», *L'Amic de les Arts*, 2a època, 1 (2009), p. 27–33.

mon Canudas (1858–1892) al cementiri de Sitges, on encara roman. A la dreta del mateix full podem veure una imatge de l'interior del primer Cau Ferrat al carrer de Muntaner de Barcelona, cap a 1888.

La inclusió d'aquests materials gràfics amb una clara significació biogràfica atorguen a l'àlbum un gran valor, com ho fan algunes fotografies personals del Senyor del Cau Ferrat a París en diferents moments del seu primer viatge, on s'intueix la seva militància en l'anomenada bohèmia negra. Són fotografies que mostren una aparença melancòlica del personatge.

Hi ha diversos temes, podríem dir «estel·lars», de la vida artística del pintor que es poden resseguir en aquest primer àlbum, com la participació dels seus ferros a l'Exposició Universal de 1888, que, com es pot veure a través de diversos retalls de premsa, va tenir un important ressò. En aquest punt cal dir que molts dels retalls de premsa estan escapçats i no es pot llegir el nom de la publicació, i que sovint no hi ha una anotació amb aquesta informació autògrafa al peu. Això ens fa pensar que probablement el nombre de mitjans recollits en aquests àlbums pot ser superior als cent vuitanta dels quals parlàvem més amunt. Sigui com sigui, amb les diverses informacions sobre aquest tema, podem entendre la satisfacció del col·leccionista amb el reconeixement que va tenir la presentació de la seva col·lecció, que fins llavors era coneguda únicament en restringits cercles culturals de la ciutat.

Un altre tema a bastament recollit és la presència de les seves obres a la Sala Parés, abans i després de 1890, quan la denominada «tríada de Can Parés» (Casas, Rusiñol i Clarasó) va iniciar les seves exposicions anuals a la reconeguda sala barcelonina. La lectura de les crítiques aparegudes a la premsa catalana ens aporta una visió de la clara acceptació del seu treball, encara que també hi trobem algun retret, com el que signa F. R. (Frederic Rahola) a *La Vanguardia* el 24 de febrer de 1889. Es tracta del text en què Rahola comenta els retrats recíprocs i de cos sencer que els dos pintors van presentar a la Sala Parés. El crític escrivia:

> Rusiñol hace tiempo que se aparta de tan lamentable tendencia (realismo), y en el retrato de Casas son simpáticos y bellos lo mismo el fondo que varios detalles del lienzo. Casas en cambio, ha dejado su distinción de otras veces, para caer en el defecto que lamentamos, de tal modo que en el retrato de Rusiñol, tienen señalada importancia antipáticos pormenores como son los desechos del suelo y la vulgaridad de fondo tratados con mal dado cariño.

Rusiñol va retratar el seu amic assegut en un banc d'un jardí i vestit com un esportista amb una bicicleta, mostrant la seva moderna afició. Casas, en canvi, retrata Rusiñol en un interior, amb restes de burilles de cigarreta a terra, cosa que al crític de *La Vanguardia* no li semblà digna d'un retrat d'aquestes característiques. Al peu de la notícia, una nota autògrafa la comenta amb un irònic «Ja-ja».[14]

En aquest primer àlbum trobem també un ampli recull de premsa del ball de disfresses celebrat al Teatre Líric, organitzat pel Reial Cercle Artístic el 4 de març de 1889. Aquest ball, amb clares reminiscències del ball de carnaval al qual pogué assistir Rusiñol a Niça, en el seu primer viatge a Itàlia el febrer de 1888, fou un èxit clamorós i el pintor tingué un paper destacat en la seva preparació i en la realització de part dels decorats. Diversos artistes de renom, com Francesc Soler i Rovirosa (1836–1900), Josep Lluís Pellicer (1842–1901), Joan Francesc Chia (1851–1916), el mateix Rusiñol o Ramon Casas, es van encarregar d'organitzar-lo i decidiren que els participants haurien d'anar disfressats amb vestits inspirats en motius anteriors a 1830; quedaven exempts de l'obligació els més grans de cinquanta anys, als quals autoritzaren a portar frac.

Les informacions sobre aquest acte ocupen els fulls 9–15[15] i presenten les reproduccions a la premsa barcelonina dels decorats realitzats per Casas i Rusiñol, que tapaven les llotges amb tapissos que mostraven diversos refranys. Entre el recull destaca la reproducció de les imatges fetes pel fotògraf barceloní Napoleon, els originals de les quals es troben al fons del Museu del Cau Ferrat. Ens referim a la imatge de Pompeu Gener (1846–1920) vestit de marquès de Pescara a la batalla de Pavia; Francesc Galofré i Oller (1864–1942) vestit de contrabandista andalús; Miquel Torres vestit de mosqueter de Flandes; Carles Pellicer i Rouvière (1865–1959) vestit d'Otel·lo; Antoni Utrillo (1867–1944) vestit de 1830; Aureli Tolosa (1861–1938) vestit de florentí del segle XIV (època de Dant); Ramon Casas (1866–1932) vestit d'elegant del segle XV; Emili Fernández Tiffon, «Napoleon» (1851–1933), vestit de Rubens (dues imatges); i Manuel Cusí (1859–1922) vestit de donzell florentí

14. Àlbum I, full 6.

15. Malgrat que els àlbums no estan paginats, per tal de poder registrar i documentar materials com fotografies, cartes o dibuixos, s'ha atorgat una numeració a cada full en forma d'anvers i revers. Així, els fulls dedicats al ball de carnaval al Teatre Líric ocupen 14 planes.

del segle XV.[16] Rusiñol vestia una disfressa de cavaller elegant de 1830, reproduïda al full 24.

Les exposicions al Saló dels Independents de París de 1891, que va tenir lloc entre el 20 de març i el 27 d'abril, ocupen també diversos fulls, que mostren un ampli ventall de capçaleres de diaris i revistes franceses que o bé únicament citen el nom del pintor o bé en parlen de manera laudatòria, com ara *Le Courier du Soir*, *La Répeche*, *París National*, *Le Temps*, *Le Jounal des Artistes*, *Moniteur des Arts*, *Revue du Monde Latin*, *La France Illustrée*, *Le Figaro*, *L'Instransegeant*, *Le XIXe Siècle*, *La Gazette des Beaux Arts*, *Le Matin*, *Le Paris Journal o Le Soir*, i disset capçaleres més, com el diari londinenc *The Morning Post* i el rotatiu alemany *Berliner Tageblatt*. En aquest saló Rusiñol va presentar *Moulin de la Galette*, *El cementiri d'Hix*, *Soledat* i *Pati de convalescents de les Escaldes*.

A partir del full 15, l'àlbum transcorre a través d'un divers recull d'articles, des de les cartes enviades per Miquel Utrillo des de París a *La Vanguardia*, fins a les cròniques o crítiques de les exposicions de Rusiñol, Casas i Clarasó a la Sala Parés. La recepció de les obres dels tres artistes és positiva i tots els crítics semblen esforçar-se per explicar als lectors què és això del realisme, tal com ho fa Manuel Martínez Codalà l'octubre de 1890:

> Estos artistas son los promovedores en Barcelona de esta classe de pintura que se ha dado en llamar pintura realista, porque reproduce con fidelidad de càmera fotográfica cuanto hiere a la vista. Su preocupación mas importante en todas las obras que exponent, es la justeza de color; les preocupa un artdite que muchas veces los asuntos de sus cuadros no sean importantes, pero hacen lo posible para que recuerden el natural.
>
> Sus obras son concebida, no como pudiera soñarlas un poeta, sinó como se presentan en la realidad, sin quitar ni arreglar un apice caulquiera; no pretendent corregir el natural, sinó que trasladan a sus lienzos a la naturaleza.[17]

16. Sebastià Sánchez Sauleda, «Les fotografies dels assistents al ball de carnaval de 1889» a *La Peça del Mes*, Consorci del Patrimoni de Sitges, març de 2023 [en línia], https://museusdesitges.cat/blog/2023/04/01/la-peca-del-mes-es-vesteix-de-gala-pel-ball-del-carnaval-del-1889/ (consulta: 25 maig 2025).

17. M. R. C. [Manuel Martínez Codolà], «Crónica artística. Salón-Parés. Exposición Rusiñol, Casas y Clarasó», *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 28-10-1890, p. 6 (és el full 29 de l'Àlbum I).

A *La Renaixença*, Dr. Franch començava la seva crònica alabant la valentia dels tres artistes en la manera de treballar i els temes tractats, en els quals quedava demostrat que no ho feien per obtenir l'èxit, i desenvolupava tota una teoria sobre el paper fonamental de l'educació del públic que han de fer els artistes valents, i no al revés. Segons l'autor, ja hi havia massa música, poesia i art creat per satisfer el gust del públic i calia una transformació valenta d'aquesta situació, que ell veia en les obres de Rusiñol i Casas en aquella primera exposició conjunta a la Parés, en la qual els dos «no paren de posar l'atenció en lo vulgar i lo rònech».[18]

L'àlbum també recull imatges de les obres presentades per Rusiñol a l'exposició, algunes de les quals, com *La casa de préstecs*, *Retratant-se*, *Llegint. Retrat d'Enric Clarasó* o *El bohemi. Retrat de Miquel Utrillo*, les va voler conservar a la seva col·lecció i encara es poden veure al Cau Ferrat.

Les informacions sobre les exposicions conjuntes dels tres amics a la Sala Parés ocupen un paper destacat en els reculls dels tres àlbums, però la primera, de 1890, va ser la que va sorprendre més el públic i la crítica, tal com va passar amb la representació de l'obra de teatre *L'home de l'orgue*, primera incursió de Rusiñol en el món de la dramatúrgia. L'obra, estrenada al Teatre Novedades el novembre de 1890, va ser dirigida per Josep Yxart (1852–1895) i la va protagonitzar Lleó Fontova (1838–1890). La notícia de la seva mort apareix a continuació de totes les excel·lents crítiques al seu paper en l'obra de Rusiñol.[19] L'obra girava al voltant d'un rodamon que perdia, en uns quants cops de tisora, la seva principal font d'ingressos: la barba i una llarga cabellera blanca que l'havien convertit en un model sol·licitat. Malgrat el rerefons amarg de la peça, caricatura de la misèria humana, el públic la va interpretar en clau humorística i va tenir un gran èxit: va romandre set dies consecutius a la cartellera.

L'arribada de Rusiñol a Sitges la tardor de 1891 i la celebració de l'Exposició de Belles Arts a la vila l'octubre de 1892, considerada la primera Festa Modernista, ocupen molts fulls. És interessant veure com Rusiñol continua despertant la curiositat de la premsa fora del que seria pròpiament l'àmbit artístic. L'arribada a Sitges, els dinars, sopars, excursions i altres esdeveni-

18. Dr. Franch [Joaquim Cabot i Rovira], «Salón Parés. Exposició Russinyol, Casas i Clarasó», *La Renaixença. Diari de Catalunya*, 28-10-1890, p. 2 (és el full 30 de l'Àlbum I).

19. Josep Roca y Roca, «El entierro de Fontova», *La Vanguardia*, 29-12-1890, p. 5. (Àlbum I, full 32 i 33).

ments socials no solament són referenciats a la premsa local, sinó també a la barcelonina, la qual cosa demostra la gran popularitat del pintor. A l'Exposició de Belles Arts, inaugurada el 23 d'agost de 1892 a l'Ajuntament de Sitges, hi van participar Antoni Almirall (1860–1905), Joan Batlle i Amell (1855–1927), Josep Boniquet (1956–1914), Ramon Casas (1866–1932), Antoni Catasús (1830–1897), Arcadi Mas i Fondevila (1852–1934), Felip Masó (1851–1929), Eliseu Meifrén (1857–1940), Josep Mirabent (1831–1899), Joaquim de Miró (1849–1914), Joan Roig i Soler (1852–1909), Santiago Rusiñol, Clinton Smith, Modest Teixidor i Torres (1849–1927), Modest Urgell (1839–1919) i Pedro Vidal Solares (*ca*. 1850–1902). Les diverses cròniques de la premsa local i barcelonina no comenten, en cap cas, la gran diversitat de tendències pictòriques i es fan ressò del «bon gust» de Santiago Rusiñol a l'hora de decorar l'escala de l'Ajuntament amb domassos, xarxes de pescadors i altres motius mariners.

La segona Festa Modernista es va fer el 10 de setembre del 1893 al Prado i va ser dedicada al teatre i la música simbolistes. Hi hagué un concert d'Enric Morera amb música seva i peces d'altres autors, com el belga César Franck, el txec David Popper i el francès Benjamin Godard. També s'hi va representar *La intrusa* de Maetterlinck, l'autor preferit dels modernistes. L'obra va ser traduïda per Pompeu Fabra i hi actuaren Raimon Casellas i el mateix Rusiñol. Cal recordar que dins els actes de la segona Festa s'inaugurà el Cau Ferrat sitgetà, fet que, com podem veure, també obtingué un gran ressò a la premsa barcelonina i, òbviament, a la sitgetana. Bé, de fet, hauríem de dir el primer Cau Ferrat de Sitges, el projectat per l'arquitecte Francesc Rogent a partir de l'enderrocament de Can Sensa, el primer edifici aixecat per Rusiñol a Sitges, abans que s'incorporés a la construcció Can Falua.

Dins les fotografies d'aquest primer àlbum, cal destacar les que es troben al revers del full 49 i a l'anvers del 50. Són les tres primeres fetes a Rusiñol a Sitges, a la platja de la Fragata, l'octubre de 1892 (figura 4).

La darrera informació recollida a l'àlbum anterior era una notícia sobre un banquet que va tenir lloc a Can Falua amb motiu de l'onomàstica de Rusiñol el 25 de juliol de 1894, en el qual, a més a més, se celebrava el final de la construcció de la teulada del nou edifici.

Els tretze primers fulls del darrer volum estan únicament ocupats per les cròniques, notícies breus i reportatges sobre la Festa Modernista de 1897. Són més de quaranta i també hi ha una entrada per a la representació de *La fada*, drama líric en un acte, amb llibret de Jaume Masó (1863–1943) i músi-



Figura 4. Àlbum I, full 50 (anvers). Autor desconegut. Retrats de Santiago Rusiñol a la platja de la Fragata de Sitges, octubre de 1892. Retall de *L'Eco de Sitges* del 4-10-1892, amb una crònica de la representació al teatre del Prado Suburense de diverses obres de Rusiñol.

ca d'Enric Morera (1862–1942). Els decorats van ser realitzats per Miquel Utrillo i fou protagonitzada pels cantants Elisa Petri, Amanda Campodónico i el tenor Manuel Morales, acompanyats per l'Orquestra del Liceu. En alguns dels articles es parla per primera vegada de Sitges com la Meca del Modernisme, mentre que d'altres titllen Rusiñol de Mahoma del moviment modernista català.

Una altra agrupació important de material gràfic divers és la que recull les notícies sobre l'aparició del llibre *Oracions* (1897), el primer llibre en català de proses poètiques escrites per Rusiñol, amb il·lustracions de Miquel Utrillo i música d'Enric Morera per a cada poema, un volum concebut com una obra d'art total. Al llarg de més deu planes, podem veure enganxats tots els gravats originals d'Utrillo reproduïts en el llibre. Altres moments de la biografia artística de Rusiñol que hi tenen una important representació són la seva estada a Granada l'any 1898, l'obertura de la cerveseria Els Quatre Gats i les activitats que s'hi realitzaven, els viatges per Catalunya, etc. També hi són molt presents les notícies sobre la col·locació, el dia 24 d'agost de

1897, de la primera pedra del monument al Greco al passeig de la Ribera de Sitges i la seva inauguració, el 29 d'agost de 1898.

El tercer àlbum recull interessants notícies de l'activitat artística de Rusiñol arreu, breus cròniques de la tercera Festa Modernista, i diem breus perquè semblaria normal que aquests fulls es fessin ressò del que avui dia ens sembla una de les manifestacions més importants que es van dur a terme al voltant del Cau Ferrat: l'arribada dels dos quadres del Greco que havia comprat a París a principis d'any, el dia el 14 de novembre, en la ja mítica processó en què va participar gran part de la intel·lectualitat catalana del moment.

La Festa, que començà amb la processó, continuà amb el famós discurs de Santiago Rusiñol, la presentació del Jocs Florals i un ball al Cau Ferrat, i va acabar a altes hores de la nit, tal com escriu el redactor de *La Vanguardia*, amb una: «velada íntima para el sexo fuerte únicamente, con lectura de chispeantes poesias, de trabajos literarios y de cuentos para todos los gustos».[20]

Al llarg dels seixanta-tres fulls enquadernats podem resseguir els passos de Rusiñol en les seves estades a Tarragona i a Granada, amb una selecció de les obres aparegudes a la premsa o bé fotografiades. El que en podem destacar és un interesant conjunt de fotografies del Cau Ferrat, enganxades entre notícies de premsa de l'any 1895 (figura 5), on podem veure algunes obres que no van arribar a formar part de la col·lecció fins a la mort del pintor, com ara una còpia d'*El pobre pescador* del seu admirat Puvis de Chavannes.

Aquest segon àlbum recull diverses informacions sobre una de les accions de Rusiñol realitzades des del Cau Ferrat: la *Dansa serpentina*. La nit del 29 d'agost de 1895, Rusiñol i els seus amics organitzaren una curiosa actuació de dansa. Una ballarina situada sobre una plataforma ancorada al mar davant del Cau Ferrat ballà la *Dansa serpentina* amb la intenció d'emular la dansa que havia posat de moda la famosa ballarina Loïe Fuller. Il·luminada amb focus de llums de colors des de les finestres del Cau, la ballarina dansà sobre l'aigua al so de la música i envoltada d'una multitud de curiosos que havien portat les seves barques a la vora de la plataforma. Altres, fascinats per l'espectacle, l'admiraren des de terra.

20. Àlbum III, full 3 (revers). R. E. S. «Fiestas Modernistas», *La Voz de Sitges*, 5-11-1894, p. 1.



Figura 5. Àlbum III, full 17 (anvers). Autor desconegut. Vista del gran saló del Cau Ferrat entre 1894 i 1895.

Com hem dit més amunt, el gran nombre d'informacions i de diversos materials que acullen aquests tres àlbums, encara que d'una forma desordenada i sense seguir un fil temporal lògic, ens aporten no només fonts per a l'estudi de la trajectòria individual de Rusiñol, sinó també finestres obertes a la cultura visual, literària i social del seu temps. A través d'aquests documents híbrids es pot accedir a les estratègies d'autorepresentació, a les xarxes de sociabilitat artística i al paper creixent dels mitjans de comunicació en la construcció del prestigi. En aquest sentit, és interessant constatar que les informacions recollides als àlbums finalitzen amb la darrera Festa Modernista, celebrada el 5 de juliol de 1999, que consistí en un concert de piano, interpretat per Joaquim Nin, amb obres de Morera, Gay, Alió, Grieg i Scarlatti, i la representació de *Lladres!* i *La reina del cor*, d'Iglesias, i *L'alegria que passa*, del mateix Rusiñol, amb música de Morera. Aquell ja era el moment en què la revolta modernista començava a viure els seus moments epigonals.

Els àlbums de Rusiñol constitueixen una font fonamental per a la comprensió de les seves pràctiques artístiques, la vida cultural i les formes d'au-

torepresentació d'una època en què l'artista començà a ser també un arxivista de si mateix. El seu valor rau no només en els continguts visuals, sinó també en la manera com aquests es juxtaposen i dialoguen amb el context mediàtic i personal. A través d'aquests volums, que funcionen com un catàleg ple d'informació per documentar la biografia de Santiago Rusiñol, podem accedir a una memòria gràfica rica i polièdrica d'aquesta figura.

Historiadores de l'art i col·leccionistes a Catalunya: una mirada en clau de gènere

Maria Garganté Llanes
Universitat Autònoma de Barcelona

Les qüestions de gènere s'entrecreuen en el fet artístic i en el seu estudi, i és evident que si ser dona i artista ha estat una cursa d'obstacles fins a temps molt recents, la història de l'art com a disciplina d'origen formalment vuitcentista —així com el seu aspecte professionalitzador— ha estat cosa d'homes durant més d'un segle llarg. Aquest text té com a objectiu fer una breu anàlisi d'altres aspectes que travessen la relació entre «art i gènere» (que precisament és el títol d'una matèria optativa que s'imparteix a la UAB): ens centrarem, doncs, en les dones que han escrit o escriuen sobre història de l'art i també en les dones col·leccionistes d'art. I ho farem a partir de dos projectes realitzats sota l'aixopluc de l'Institut d'Estudis Catalans i dirigits per dos dels seus membres: Bonaventura Bassegoda i Francesc Fontbona. Finalment, ens preguntarem com podria ser una col·lecció dedicada a dones artistes catalanes —especialment en perspectiva històrica— i com es tradueix la presència d'aquestes en el sistema expositiu català.

Del *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear* al *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*[1]

Des de 2013 fins aproximadament 2018 vaig tenir la sort de col·laborar, en qualitat de secretària tècnica, en el projecte en línia *Diccionari d'historia-*

1. Francesc Fontbona; Bonaventura Bassegoda (dirs.), *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, Barcelona, 15a ed., juliol de 2024 [en línia], https://dhac.iec.cat/

dors de l'art català, que després va passar a ser-ho també de l'art valencià i balear i que tenia com a objectiu fer visible en format web la tasca dels historiadors de l'art de l'àmbit dels Països Catalans. Aquesta pàgina web —que va rebre el premi de l'Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA) a la millor iniciativa de l'any 2016)— de moment inclou 818 biografies[2] i pretén constituir un directori d'autors considerats «històrics» (en definitiva, ja traspassats) i d'autors vius, és a dir, «actuals».

Pel que fa a aquest segon bloc, cada historiador de l'art pot redactar el seu propi perfil, per a la qual cosa si en un primer moment es va fer un convit a participar-hi a partir dels directoris de les universitats, museus d'art i institucions afins, això no exclou que qualsevol historiador de l'art independent o que desenvolupi la seva tasca professional en altres institucions, però que tingui una trajectòria investigadora, pugui enviar el seu perfil biogràfic per tal que sigui inclòs al diccionari. És per això que aquest bloc encara és incomplet, en renovació constant i obert a noves incorporacions.

La nòmina d'historiadors de l'art considerats històrics i ja traspassats, en canvi, partia de la voluntat més exhaustiva d'incloure-hi tots els noms d'una certa rellevància. En tractar-se d'autors ja traspassats, el seu perfil s'encarregava a algun altre historiador de l'art que fos, per exemple, especialista en l'àrea del biografiat i en conegués l'obra.

Al disseny de la portada de la web surt un total de setze fotografies corresponents a alguns dels noms més emblemàtics del món de la història de l'art del nostre país, entre els quals només hi ha una dona: Maria Lluïsa Borràs, especialista en Joan Miró i que també va escriure una monografia sobre Amèlia Riera. No podem pas dir que hi hagués una voluntat discriminatòria (tenint en compte que les imatges de la portada només podien ser d'autors «històrics»), ja que no podem canviar la història de la presència de les dones en el món acadèmic i investigador en el passat.

En qualsevol cas, encara avui, dels 818 biografiats, només 156 són dones —és a dir, menys d'un quart!— i, d'aquestes, poc més d'una vintena poden ser considerades «històriques». La més antiga és Mercè d'Anzizu,

---

(consulta: 15 maig 2025). Francesc Fontbona; Bonaventura Bassegoda (dirs.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 7a ed. desembre de 2024 [en línia], [en línia], https://rccaac.iec.cat/ (consulta: 15 maig 2025).

2. Aquesta dada correspon al mes de maig de 2025.

més coneguda com sor Eulàlia d'Anzizu, historiadora del monestir de Pedralbes. D'entre les historiadores més pretèrites, n'hi ha sis que són estrangeres, per bé que entre aquestes hi ha una nord-catalana, Anny de Pous, estudiosa de les fortificacions rosselloneses, i també Pierrette Gargallo, filla de l'escultor i que fou també la seva biògrafa. Les altres són fonamentalment nord-americanes: Gertrud Richter, Delphine Fitz Darby —una de les principals estudioses de pintura valenciana d'inicis del segle xx—, Alice Frothingham —bibliotecària de la Hispanic Society de Nova York i especialista en vidre hispànic— i Georgiana Goddard King. A Nord-amèrica no era tan excepcional com a l'Estat espanyol que les dones es formessin en aquesta o qualsevol altra disciplina de nivell superior. Així mateix, també vull assenyalar que entre les autores «històriques» tenim Montserrat Blanch i Assumpta Escudero, que durant la seva vida es mantingueren discretament a l'ombra dels seus marits, historiadors de l'art de renom com Santiago Alcolea Gil i Joan Ainaud de Lasarte, respectivament.

Tot i la circumstància ja esmentada del fet que el *Diccionari* estigui incomplet i permanentment en curs pel que fa als autors vius, la diferència proporcional entre la presència d'homes i dones encara és abismal, ni que sigui per la quantitat d'autors «històrics» ressenyats. Així mateix, tot i que la composició dels departaments d'Història de l'Art de les diferents universitats catalanes cada vegada és més paritària (a la Universitat de Barcelona el nombre de professores és clarament majoritari respecte dels professors), resulta remarcable el cas de la Universitat Rovira i Virgili, on, durant el curs 2021–2022, dels set professors d'Història de l'Art sis eren dones (ara, en canvi, la proporció és de cinc a dos), però l'únic home que hi havia era també l'únic titular i amb acreditació de catedràtic, mentre que les altres dones, malgrat tenir la majoria llocs estables, aquests eren més recents (dues agregades, una lectora, una col·laboradora, una investigadora contractada i una associada). En aquest sentit, sí que podem considerar que en general la tendència és que entre el personal en formació hi hagi cada vegada més dones, en lògica correspondència amb el nombre aclaparadorament superior (per damunt del 75 % en el conjunt de les universitats catalanes) de dones que estudien Història de l'Art.

Així mateix, entre els principals museus catalans avui tenim dues dones al capdavant de dues de les institucions més importants, com són el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (dirigit per Elvira Dyangani Ose) i el Mu-

seu Tàpies (dirigit per Imma Prieto).[3] Anteriorment, altres directores «històriques» d'importants institucions museístiques barcelonines han estat Rosa Maria Malet, al capdavant de la Fundació Miró, Maite Ocaña, al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i Pilar Vélez, al Museu del Disseny. Val a dir que, a escala internacional, en els darrers deu anys també s'han produït nomenaments en alguns dels museus més importants del món que han recaigut en dones: des de Barbara Jatta, al capdavant dels Museus Vaticans, o Frances Morris, a la Tate Modern de Londres des de 2016, fins a Laurence Des Cars, directora del Museu del Louvre des de 2021 fins la seva dimissió el febrer de 2026.

També Bassegoda i Fontbona foren els impulsors d'un altre projecte que emana de l'Institut d'Estudis Catalans i que consisteix en la creació d'un repertori, també en línia, de col·leccionistes catalans, de cadascun dels quals es presenta una breu biografia i anàlisi de la seva activitat col·leccionista. No es pot negligir el fet que, per entendre l'origen d'aquest projecte, Bonaventura Bassegoda ha estat molts anys al capdavant de l'assignatura d'Història del Col·leccionisme al grau d'Història de l'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, i també ha estat el responsable del mòdul dedicat a Col·leccionisme i Mercat de l'Art dins el Màster d'Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic de la mateixa universitat. Així mateix, des de fa catorze anys també ha estat el coordinador —juntament amb Ignasi Domènech— de les jornades Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus, que cada tardor se celebren als Museus de Sitges i que tenen també una concreció material en forma de llibre.

Dins d'aquestes jornades hi ha hagut algunes ponències —concretades després en respectius articles— sobre dones col·leccionistes, com és el cas de la de Miquel Àngel Alarcia[4] sobre la col·lecció de mobles de Núria Pla i

3. També hi ha molts centres d'art més petits i estesos pel territori dirigits per dones. Concretament, dels vint-i-tres museus de la Xarxa Pública dels Museus d'Art de Catalunya, un terç és dirigit per dones. També hi ha força museus inclosos a la Xarxa de Museus d'Història, que en canvi organitzen moltes exposicions d'art, de manera que existeix una «porositat» notable entre etiquetes o classificacions que de vegades es volen massa rígides. Val a dir que la presència femenina a la direcció d'alguns d'aquests museus qualificats com «d'història» és ben notable, i en són exemples el Museu Comarcal de Cervera, el Museu de Terrassa, el Museu de Mataró o el Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

4. Miquel Àngel Alarcia, «La Col·lecció Núria Pla Montseny de la Fundació Ramon Pla Armengol», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, Bellaterra [etc.], 2014, p. 13–24 (Memoria Artium; 17).

Montseny —visitable avui al museu que duu el seu nom, ubicat a la casa que ja havia estat del seu pare, el metge Ramon Pla Armengol—; la que Alberto Velasco[5] va dedicar a l'antiquària Maria Esclasans; Santos M. Mateos[6] a l'empresària Tecla Sala Miralpeix;[7] Vinyet Panyella[8] a Lola Anglada; o la que Laia Soler[9] va exposar sobre la col·leccionista bibliòfila de moda Carmen Gil Llopart, marquesa de Vilardaga.

En la quarta jornada, Sílvia Carbonell[10] va exposar la seva investigació sobre la formació dels museus tèxtils a Catalunya, on destacava la deixa de l'artista Carmen Tórtola Valencia, que llegà la seva col·lecció de puntes de coixí al Museu d'Arenys de Mar, mentre que els vestits van passar als fons de l'Institut del Teatre. També, en el mateix treball, es destacava la figura de Pilar Tomàs Farrell.

En el marc de la setena jornada, Clara Beltrán i M. Àngels López[11] van glosar l'amistat entre Oleguer Junyent i Maria Regordosa, basada en la seva

5. Alberto Velasco González, «L'antiquària Maria Esclasans (1875–1947) i el comerç d'art antic a Barcelona», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech Vives (eds.), *Agents del mercat artístic i col·leccionistes: nous estudis sobre el patrimoni artístic de Catalunya als segles XIX i XX*, Bellaterra [etc.], 2017, p. 181–230 (Memoria Artium; 23).

6. Santos M. Mateos Rusillo, «Peggy Guggenheim mai no va estar sola. La col·lecció de l'empresària Tecla Sala», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2023*, Sitges; Bellaterra, 2024, p. 79–113 [en línia], https://ddd.uab.cat/record/306701 (consulta: 16 maig 2025).

7. Tecla Sala avui dona nom a la principal institució d'art contemporani a l'Hospitalet de Llobregat, malgrat que la seva col·lecció no tingués res a veure amb l'art contemporani, sinó amb l'art religiós antic.

8. Vinyet Panyella, «La Col·lecció Lola Anglada: Formació, dispersió i memòria», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2023*, Sitges; Bellaterra, 2024, p. 115–146 en línia], https://ddd.uab.cat/record/306702 (consulta: 16 maig 2025).

9. Laia Soler Moreno, «La col·lecció de làmines i revistes de moda de Carmen Gil Llopart, comtessa de Vilardaga», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2022*, Sitges; Bellaterra, 2023, p. 205–244 [en línia], https://ddd.uab.cat/record/282545 (consulta: 16 maig 2025).

10. Sílvia Carbonell Basté, «La formació dels museus tèxtils a Catalunya: col·leccions i col·leccionistes», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech (eds.), *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Bellaterra [etc.], 2016, p. 125–156, (Memoria Artium; 21).

11. Clara Beltrán Catalán; M. Àngels López Piqueras, «Maria Regordosa i Oleguer Junyent, amistat i passió col·leccionista», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech Vi-

passió pel col·leccionisme, i en aquesta mateixa edició Maria Antònia Casanovas[12] va fer una ponència sobre la Fundació La Fontana, creada a Rupit l'any 1992 i on Helena Folch-Rusiñol Corachan, juntament amb el seu marit, Alejandro Maluquer, tenen importants col·leccions de ceràmica i instruments etnomusicals.

Totes aquestes dones estudiades en el marc de les jornades sitgetanes formen part de l'esmentat *Repertori* en línia, on es recullen també altres casos, com el de Teresa Amatller i Cros, que, més enllà d'un afany col·leccionista, exercí també de filantropa impulsant la creació de l'Institut Amatller d'Art Hispànic. D'altra banda, també tenim exemples d'artistes que col·leccionen, com seria el cas de Maria Llimona Benet, filla de l'escultor Josep Llimona, o de Lola Anglada, que, a banda d'artista i escriptora, és coneguda per la seva gran col·lecció de nines, avui dipositada a Sitges. Així mateix, les nines també foren objecte de la col·lecció de Maria Junyent (filla del pintor Sebastià Junyent i neboda del també pintor i escenògraf Oleguer Junyent).

En el context de col·leccions singulars tenim Orsina Baget Terrés, col·leccionista d'instruments musicals, o Maria Brillas Oliveró d'Ensesa, col·leccionista d'indumentària a partir del seu propi armari —tenia com a modista de capçalera el valencià Pedro Rodríguez. Així mateix, Carme Carreras-Candi Mercader va heretar la passió col·leccionista de la seva família paterna (el seu pare era l'historiador Francesc Carreras-Candi), però a un col·leccionisme artístic més convencional va afegir-hi interessos més particulars, com el de les postals.

Finalment, al *Repertori* també hi trobem les figures de Joana Just Montaner, que va reunir la seva col·lecció d'art durant el seu exili a Mèxic, o Victoria González Somón, la faceta col·leccionista de la qual no podem deslligar, precisament, d'un dels grans col·leccionistes catalans de tots els temps, com és Lluís Plandiura. I tampoc no es deixen de banda les que actualment podem considerar «grans col·leccions», com la de Carmen Thyssen-Bornemisza, que recentment ha signat un acord per obrir un museu amb el seu nom i

---

ves (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus, 2018*, Sitges; Bellaterra, 2019, p. 107–154 [en línia], https://ddd.uab.cat/record/266040 (consulta: 16 maig 2025).

12. Maria Antònia Casanovas, «Fundació La Fontana: col·lecció d'instruments etnomusicals i de ceràmica espanyola», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Doménech Vives (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus, 2018,* Sitges; Bellaterra, 2019, p. 155–170 [en línia], https://ddd.uab.cat/record/266041 (consulta: 16 maig 2025).

part de la seva col·lecció a l'antic cinema Comedia de Barcelona, o la de Carmen i Liliana Godia, dipositàries de la col·lecció del seu pare, el pilot i empresari Francesc Godia i Sales. Carmen Godia conserva la seva part de la col·lecció a El Conventet de Pedralbes i Liliana ha estat els darrers temps en el punt de mira per les diverses vendes que ha fet de la seva part de la col·lecció, a la qual havia donat entitat pública amb la Fundació Francisco Godia, que fins al 2015 va tenir la seu a la barcelonina casa Garcia Nogués —avui ocupada pel Museu d'Art Prohibit, que acull la col·lecció de Tatxo Benet.

En qualsevol cas, també hem de comptar que hi ha les dones que són part activa i implicada en una col·lecció feta amb la parella, com seria el cas de Carmen Orellana, esposa de Lluís Bassat —encara que la col·lecció dugui únicament el nom de Bassat— o de Rosario (Coty) Marsans, esposa de Fernando Casacuberta, amb la col·lecció Casacuberta Marsans, establerta a l'antic Hospital de Clergues de Sant Sever.

Atribuïm, però, a un cert interès a visibilitzar la figura de la dona col·leccionista el fet que la Fundació Macba hagi organitzat el cicle Dones Col·leccionistes a partir de 2022, que va inaugurar Patrizia Sandretto i pel qual han passat Jimena Blázquez, Susana Steinbruch i Benedicta Badia. Així mateix, acabem aquest apartat fent referència a una altra col·leccionista (encara pendent d'incorporar al *Repertori*), Sisita Soldevila, que va començar a col·leccionar vídeoart abans que aquesta disciplina artística arribés als nivells de valoració d'avui i és la creadora de l'Ámister Art Hotel, on els clients que s'hi allotgen poden gaudir d'aquestes obres de vídeoart a través d'un canal privat.

Col·leccionar en clau de gènere a Catalunya?

Però, i si més enllà d'assenyalar quines dones s'han interessat pel col·leccionisme a Catalunya ens plantegéssim la voluntat hipotètica d'iniciar una col·lecció l'objecte de la qual fos l'obra de dones artistes i, encara més, artistes catalanes? D'entrada, partint del fet que no conservem obra identificada d'artistes d'èpoques anteriors,[13] no és pas impossible trobar al mercat alguna obra de la que podem considerar que és una de les artistes més primerenques que

13. Només amb l'excepció d'Angelica Giustiniano, que va pintar les portes de l'orgue de l'església parroquial d'Ulldemolins.

signen els seus treballs: la gravadora Teresa Pauner, filla del també gravador Domènec Pauner i que ens ha deixat (som a finals del segle XVIII) algunes estampes xilogràfiques signades —com la de sant Camil de Lelis—, quelcom molt insòlit per als gravadors sobre fusta dedicats a un tipus d'imatges populars (figura 1).



Figura 1. Teresa Pauner, *Sant Camil de Lelis*. Gravat xilogràfic. Impremta de Maria Àngela Martí, Vídua, Barcelona, 1807 (Col·lecció particular).

De les pintores nascudes al segle XIX —especialment durant la segona meitat—, podem trobar-ne una presència al mercat més o menys limitada. Des de casos insòlits, com una incògnita Maria Boltas Burgueras (nascuda l'any 1850), de la qual es pot trobar al mercat una Sagrada Família —en el que seria un cas singular per a l'època de pintura de temàtica religiosa— signada el 1878 a Valladolid. Per informació compartida a les xarxes socials per un rebesnet, sabem que també va pintar una escena que representa Moisès separant les aigües del mar Roig, fet que posa de manifest que va ser una pintora que va atrevir-se amb temes «d'història»,[14] com també va fer-ho Ramona Banquells, barcelonina vinculada a Girona, de qui es coneix alguna escena de gènere (figura 2) i pintura religiosa, o Elisea Lluch, algunes obres de la qual han aparegut a cases de subhastes barcelonines; recentment, els Museus de Sitges n'han adquirit un oli amb dos personatges bíblics.

La temàtica més habitual per a les pintores nascudes a la segona meitat del segle XIX, però, són les flors —el tema per excel·lència, al qual se les empenyia des de l'ensenyament acadèmic a què podien accedir— o, en menor mesura, els retrats. Seria el cas de la lleidatana Antònia Ferreras, que va exercir com a pintora professional per guanyar-se la vida després d'una penosa sepa-

14. El Dr. Francesc Miralpeix, a qui agraeixo la referència i la coneixença d'aquesta pintora, en va localitzar una obra d'un sant Antoni de Pàdua al santuari del Miracle.



Figura 2. Ramona Banquells, *Escena de taverna* (col·lecció particular).

ració del seu marit i amb fills al seu càrrec i l'obra de la qual no es fa estranya ni a les subhastes ni en plataformes de compra-venda com Todocolección.

En menor proporció es pot localitzar obra —també dins la temàtica floral— d'Emília Coranty de Guasch, una de les primeres professores a Llotja i de la qual Laura Lalueta va fer un bon treball de fi de màster a la UAB, o fins i tot de Pepita Teixidor (figura 3), morta prematurament i que fou la primera dona a tenir un monument públic a Barcelona, concretament un retrat de bust que avui encara es pot veure al parc de la Ciutadella. Però també es pot localitzar obra de pintores menys conegudes, com Eleonora Kroene —en aquest cas, l'esposa de l'ambaixador holandès a Barcelona, pintora afeccionada i de qui es coneix alguna pintura de flors i d'un interior d'estudi. Finalment, dins la temàtica floral, també pot aparèixer al mercat, si bé de manera més escadussera, alguna obra de Maria Lluïsa Güell —de vegades fins i tot algun paravent com a suport de decoració floral. Era filla d'Eusebi Güell i va conèixer l'impressionisme a París. La família li va impedir de professionalitzar-se (no s'esqueia a algú de classe alta), però va participar activament a

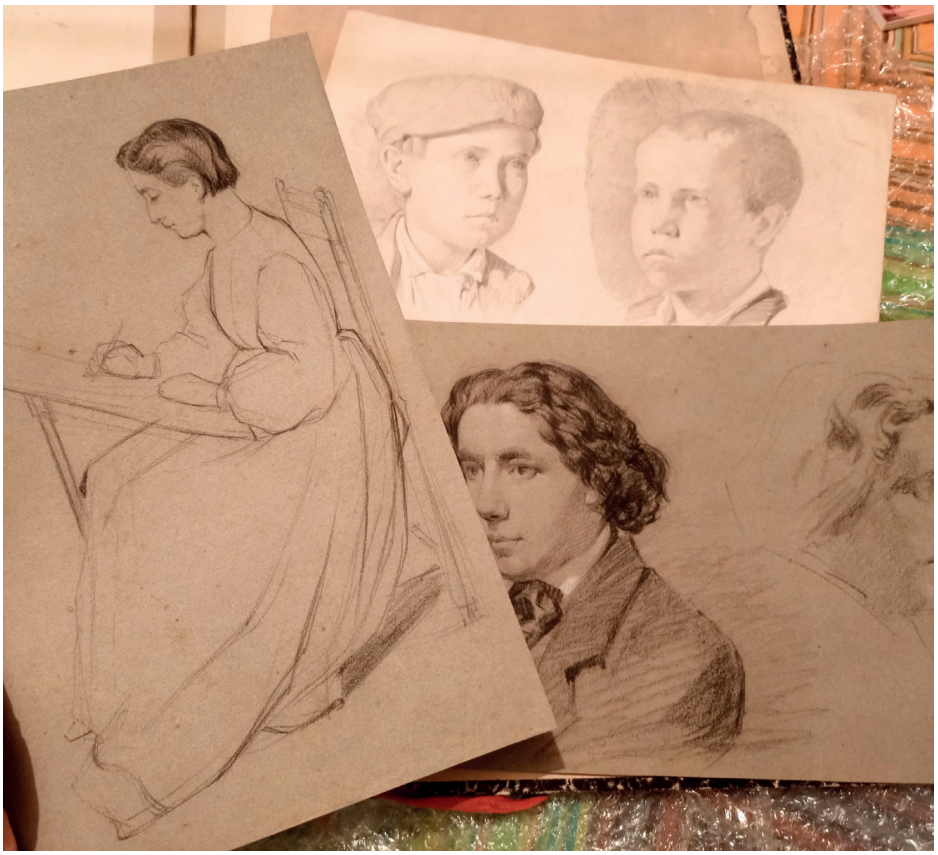


Figura 3. *Dibuixos* de Modest i Pepita Teixidor (col·lecció particular).

la revista *Feminal* i en coneixem un bon retrat que li va fer Lluïsa Vidal, que encapçalava l'exposició (i la consegüent publicació) que se li va fer al Palau Güell l'any 2017.

De fet, Lluïsa Vidal és la pintora de retrats per excel·lència —però no pas l'única— que fou objecte d'una monografia de Marcy Rudo i d'una tesi doctoral a Alacant, però no se li dedicà una exposició al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) fins al 2016,[15] comissariada per Consol Oltra i que es nodria sobretot d'obres procedents de particulars, probablement la majoria

15. Més recentment, el 2021, el MNAC va dedicar una exposició a l'activitat de la mèdium Josefa Tolrà com a dibuixant i brodadora, juntament amb la seva homòloga britànica Madge Gill. El 2022 s'hi va poder veure «Maternasis» i el 2024, una de les exposicions més rellevants del Museu, la dedicada a la pintora Suzanne Valladon.

conservades entre la clientela de la mateixa pintora, que va morir prematurament per la pandèmia de grip espanyola l'any 1918. Vidal fou una dona que va defugir el matrimoni i va lluitar per la seva independència professional —va arribar a tenir fins i tot una petita acadèmia de pintura per a noies a cada seva.

Però si la «visibilitat» de Lluïsa Vidal els darrers anys l'ha posicionat bé en el mercat, historiadores de l'art com Isabel Coll o Beli Artigas han fet notar que sovint, tant des de l'acadèmia com des del mercat, sempre es torna a un espectre molt reduït d'artistes i que, de la mateixa manera que cal anar més enllà de Casas i Rusiñol, pel que fa a les dones artistes tampoc no ens podem quedar «només» amb Lluïsa Vidal.[16]

D'altra banda, el bon olfacte i la perseverança de Patxi Ocio, historiador de l'art format a la Universitat Autònoma de Barcelona, han permès recentment localitzar un oli, recuperat d'un antiquari barceloní, on es representa un jardí de la pintora Consol Tomàs i Salvany (1892–1974) —temàtica que compartia amb la seva germana, la també pintora Mercè Tomàs—, i del qual només es tenia notícia a l'opuscle *Sis pintores catalanes*, sobre l'exposició realitzada l'any 1975 a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. Les germanes Tomàs Salvany serien l'exemple del que podríem anomenar «pintores sense obra», perquè aquesta s'ha dispersat o n'hem perdut el rastre. Pintores com Elvira Malagarriga, de qui es coneix algun paisatge, alguna pintura de flors o *Teulades de París*, que va ser present a l'exposició «Les artistes de *Feminal*» al Museu d'Art de Girona, però de qui no es coneix gairebé res de la seva vida i activitat. En canvi, tenim també el cas d'Irene Narezo, reconeguda i lloada al seu moment, però l'obra de la qual «desapareix» després.

També és encara poc coneguda l'obra de Teresa Condeminas, amb la rotunditat serena dels cossos femenins mediterranis i gairebé escultòrics, que podem relacionar visualment amb els nus de Lluïsa Granero, la primera catedràtica d'escultura que va haver-hi a l'Estat espanyol i de qui podem trobar al mercat especialment figures femenines, concretades en estatuetes de bronze de petites dimensions.

En el context de la generació noucentista, també hem de tenir en compte les (almenys) tres dones artistes que va produir la nissaga dels Llimona. Ma-

16. Beli Artigas rescatava, des del seu blog *CriticArt*, la figura de Maria Pellicer com una solvent (i força desconeguda) pintora de flors.

ria Llimona Benet, filla de l'escultor Josep Llimona, tot i que tardanament, també va dedicar-se a l'escultura i probablement les seves obres més conegudes són les sirenes de bronze dels jardins de Santa Clotilde de Lloret de Mar. Per la seva banda, el germà de l'escultor, el pintor Joan Llimona, va tenir dues filles dedicades a la pintura i la il·lustració: Núria Llimona (sobretot especialitzada en paisatges —viatjava per Catalunya en el seu automòbil en un moment en què encara no era gens habitual que les dones conduïssin—, entre els quals destaquen, però, les seves singulars vistes urbanes de Barcelona) i Mercè Llimona, més decantada cap a la il·lustració infantil.

De fet, en el món de la il·lustració és on trobem una notòria presència femenina des del canvi de segle, com seria el cas de Laura Albéniz o Ana María Smith, vinculades ambdues amb el grup artístic decadentista d'Els refinats (Néstor, Ismael Smith, Mariano Andreu...). Una i altra, però, van interrompre la seva carrera per motius familiars. D'Ana María Smith gairebé no se'n coneix obra (el Museu d'Art de Cerdanyola del Vallès en va fer una adquisició fa uns anys) i a Laura Albéniz la trobem il·lustrant a punta seca les obres literàries de Gregorio Martínez Sierra (escrites en realitat per María Lejárraga) o Eduard Marquina.

Així doncs, a l'hora d'analitzar el sistema artístic en clau de gènere, resulta molt interessant anar construint el tramat de relacions professionals i d'amistat entre artistes, però també les relacions familiars que sovint justifiquen (o faciliten) que una dona vulgui dedicar-se a l'art —seria el cas d'Elvira Elias, filla de Feliu Elias, o Montserrat d'Ivori, germana del també il·lustrador Joan d'Ivori (pseudònim de Joan Vila i Pujol). Però també pot passar que, si el vincle familiar és per via matrimonial o de parella, sigui la dona la que s'inhibeixi i dediqui les seves energies a promocionar la carrera del marit. Seria el cas de la noucentista Teresa Condeminas respecte de Lluís Muntané; Teresa Lostau respecte de Xavier Nogués; i encara més en clau contemporània els casos de Roser Agell i Jaume Muxart o Magda Bolumar i Moisès Villèlia.[17] De la mateixa manera, Ángeles Santos Torroella era germana del crític d'art Rafael Santos Torroella, esposa del pintor Emili Grau Sala i mare del també pintor Julià Grau Santos. Val a dir que la centralitat i la rellevància de l'obra *Un mundo* d'Ángeles Santos al Museu Reina Sofía de

17. Precisament a Magda Bolumar se li va dedicar una exposició monogràfica (comissariada per Fede Montornès) al Museu de Granollers l'estiu de 2023.

Madrid han fet que la seva obra s'hagi revalorat, tot i que, un cop casada i afillada, després d'una gran crisi personal va abandonar la singularitat i l'avantguarda d'aquestes primeres obres. Molt menys coneguda és, en canvi, l'obra de Maria Cirici Pellicer, germana d'Alexandre, una de les personalitats més rellevants de la història i la crítica de l'art català.

Però, si parlem de la il·lustració professional a Catalunya feta per dones, resulta ineludible referir-nos a Lola Anglada, la primera il·lustradora que podem considerar plenament professional al país. D'ella podem trobar al mercat algun oli escadusser, però la seva producció més reeixida són els dibuixos (reproduïts en molts casos com a litografies), que, siguin de temàtica urbana o més rural, en ambdós casos sempre fan referència a un món desaparegut i representat en clau bucòlica, com els dos dibuixos aquarellats que representen una vista del paisatge rural de Tiana (que ella ja va veure canviar inexorablement) (figura 4) i una escena de ball de festa major, també a la mateixa població. Entre les il·lustradores també tenim l'exemple de Teresa Branyas[18] i les ja nascudes a la primera meitat del segle xx, com Aurora Altisent (filla de la pintora Carme Balmas), Pilarín Bayés o Carme Solé Vendrell.

D'altra banda, també tenim artistes presents al mercat, encara menys conegudes, que són identificades sobretot en relació amb els seus mestres. Seria el cas d'una gairebé inèdita Amparo Roca a València, una de les millors deixebles de Joaquim Agrassot; l'empordanesa Rosa Cervera, deutora de Rafael Benet; la pintora de Mont-roig del Camp Teresa Llàcer, pintora de paisatges expressionistes amb la influència del seu mestre, Ramon Sanvicens; o la barcelonina Maria Rosa Arsalaguet, deixebla d'Ernest Santasusagna.

Finalment, i en el context de les artistes que podem considerar «històriques», Montserrat Gudiol té encara una presència considerable al mercat, especialment per la gran quantitat d'obra gràfica —especialment litografia— que va produir i que pot obtenir-se a baix cost. En canvi, el mercat d'obra seva original és més restringit i amb una cotització més alta. Cal assenyalar que durant anys Gudiol fou l'única artista activa a Catalunya que tenia un marxant propi, fet que dona compte de la precarietat a què s'enfrontaren la majoria d'artistes de la mateixa generació.

18. Germana de Maria Branyas, qui amb 117 anys va arribar a ser la persona més longeva del món i va morir l'agost de 2024 en una residència d'Olot.



Figura 4. Lola Anglada, *Paisatge de Tiana*. Dibuix i aquarel·la, [sense data] (col·lecció particular).

Coda: el (re)coneixement de les artistes, avui

Ja fa uns anys que la Comissió de Gènere creada a la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya va encarregar un cens o índex de les dones presents a les col·leccions públiques dels museus del país. El resultat va ser de més de 1.300 artistes en total. Dirigit per la investigadora i historiadora de l'art Elina Norandi, aquest cens té la pretensió, segons paraules de la mateixa curadora:

> de crear una genealogia artística femenina al nostre país per tal d'aprofundir tant en l'àmbit museístic com en l'acadèmic i afavorir la detecció de mancances en les col·leccions públiques, així com estimular l'increment d'obres d'artistes a través de noves adquisicions.[19]

19. Paral·lelament a aquest cens, *Veu i memòria* és una sèrie d'entrevistes que recull les veus d'algunes artistes i que sorgeix de la necessitat de reivindicar, en clau de recuperació de la memòria democràtica, el paper i les vivències que van tenir les artistes catalanes sota la dictadura franquista. Així mateix, el projecte *Artistes. Femení plural*, impulsat

En aquest sentit, les institucions museístiques cada vegada tenen més interès a adquirir obres de dones artistes. Pel que fa artistes catalanes, com Laura Albéniz o Carme Cortés Lledó, recentment el Museo de Arte Reina Sofia n'ha adquirit sengles obres a la casa de subhastes Balclis de Barcelona. Així mateix, l'obra de l'artista i mèdium Josefa Tolrà també és present a les col·leccions del gran Museu d'Art Contemporani de la capital de l'Estat i fou «convidada» a la Biennal de Venècia de l'any 2022. Per la seva banda, el Museu del Prado —que, com el MNAC, no va dedicar una exposició monogràfica a una dona (en aquest cas Clara Peeters) fins l'any 2016— també ha adquirit recentment un quadre d'Antònia Ferreras, la pintora lleidatana que fou coneguda com «la Dama dels clavells».

Entre els museus catalans, vull fer esment del Museu d'Art de Girona, que ha estat dels que en els últims deu anys ha programat més exposicions sobre artistes catalanes o que van tenir relació amb Catalunya, com les dedicades a Mela Muter, a Olga Sacharoff o més recentment a Roser Bru. De totes aquestes destacaria especialment la intitulada «Feresa de silenci: les artistes de *Feminal*», que mostrava com una revista de matriu burgesa fou la porta d'entrada del feminisme europeu a Catalunya i en català.

Finalment i molt recentment, el Museu Tàpies ha fet una exposició dedicada a Marta Palau, artista tèxtil molt més coneguda a Mèxic, on s'exilià, que no pas al seu país d'origen. A la galeria Artur Ramon comparteixen espai la ceramista Madola (Premi Nacional de les Arts) i l'artista tèxtil Dolors Oromí. També una de les exposicions de la Fundació Vila Casas per a aquest 2025 ha estat la de Marga Ximènez a Can Mario de Palafrugell. Parlem d'una artista que també s'expressa per mitjà del tèxtil —un dels temes pendents de la història de l'art com a disciplina és superar el concepte d'artesania en clau «menor»— i a qui arriba el reconeixement definitiu en una edat ja avançada, de manera semblant al que va succeir amb la pintora Mari Chordà.

També cada vegada són més les historiadores de l'art que s'han interessat per les dones artistes o per qüestions vinculades a l'art i el gènere: des d'Erika Bornay, Victòria Combalia, Elina Norandi,[20] Pilar Bonet o Assumpta

---

també des de la Xarxa de Museus d'Art i el MNAC, va presentar-se al Museu Nacional d'Art de Catalunya el 7 de març de 2026.

20. Curadora del llibre *Cent-dues artistes catalanes* (Barcelona, 2023), on intervenen divuit col·laboradors que han redactat els petits estudis corresponents a cadascuna de les artistes.

Bassas, per esmentar-ne només algunes. I ben recentment s'ha presentat, com a grup coordinat entre la Universitat de Barcelona i la Universitat de Girona i codirigit per María José González Madrid i Lluïsa Faxedas, el projecte ALMA, dedicat a l'estudi de les artistes visionàries.

Així mateix, a finals de 2024 es va llegir a la UAB la tesi doctoral de Paula Buades, dedicada a la pintora mallorquina Pilar Montaner, i actualment també hi ha en curs (entre la UAB i la UdG) una altra tesi sobre la pintora Esther Boix. Així doncs, que «la història de l'art és un marc de poder» (com tantes altres disciplines) ho va dir l'artista María Ruido, però potser a totes les que n'hem fet passió i professió ens correspon «desbordar-lo» superant-ne els límits i eixamplant la visió.

Tanquem aquestes línies, doncs, amb una imatge evocadora que ens arriba des de la literatura artística: una de les làmines que il·lustren el llibre *Academia Todesca della Architettura, Scultura e Pittura:* oder *Teutsche Academie der Edlen Bau, Bild und Mahlerey-Künste* (Acadèmia Alemanya de les Nobles Arts de l'Arquitectura, Escultura i Pintura) de Joachim von Sandrardt (figura 5), publicat entre 1675 i 1679, que recull la tradició vasariana de les *Vite*, que al món centreeuropeu havia inaugurat Karel van Mander. Sandrardt hi fa sortir Properzia de'Rossi, Marietta Robusti, Artemisia Gentileschi, Susanna Mayr i Anna Maria van Schurman, els retrats de les quals hi són representats (les il·lustracions es realitzaren entre 1682 i 1683). En aquesta darrera imatge, però, és la mateixa «pintura» la que pren corporeïtat en una musa seminua: l'art, la ciència i el saber encarnats en femení.



Figura 5. Richard Collin, «Al·legoria de la pintura». Gravat calcogràfic acolorit, corresponent a una làmina del llibre *Teutsche Akademie...*, de Joachim von Sandrart, edició de 1679 (col·lecció particular).

Pilar Seva Roca, vídua de José Ribas: una dona en el món de l'ebenisteria, el comerç del moble i la decoració d'interiors[1]

Rosa M. Creixell Cabeza
Universitat de Barcelona

L'Espanya de finals del segle XIX i principis del XX es dibuixa pel que fa a la dona com un moment repressiu, un període de preeminència de l'exercici de poder masculí, el qual delimitava els marges d'actuació de les dones. En l'àmbit legislatiu la normativa era discriminatòria i de subordinació a l'home, i ideològicament s'havia imposat un ideari centrat en el regne de la domesticitat i en l'exercici de la maternitat. Dues circumstàncies consolidades per la divisió heretada d'antuvi on a l'home se li adjudicava com a espai natural l'esfera pública, la producció i els afers polítics, i a la dona el domini de la llar, espai privat on era mare, esposa i mestressa de casa. Tanmateix, aquesta realitat es trastocava quan faltava el *pater familias* i es conferia un nou rol a la dona, que passava d'esposa a vídua, i en més d'una ocasió, amb fills encara petits, s'havia de posar davant dels negocis familiars. I és en aquesta tessitura, com a «vídua de», quan aquestes dones podien demostrar la seva vàlua més enllà dels estereotips i les convencions socials de la domesticitat. Pilar Seva Roca fou una d'aquestes dones (figura 1).

Nascuda a València el 1876, era filla de José Seva Lapuente i Pilar Roca Pons. De petita va ser afillada per la seva tia materna Ana, familiarment coneguda com Anita, i el seu marit, Lluís Pons i Enrich,[2] hereu d'una impor-

1. Vull agrair al Sr. Pepe Ribas la seva generositat en obrir-me i deixar-me consultar l'arxiu familiar donant-me les màximes facilitats. D'altra banda, també estic en deute amb la Sra. Merche Fernández per la seva ajuda constant en tot allò relatiu a la documentació de l'Arxiu «Muebles Ribas». Sense ells no hauria estat possible aquesta primera aproximació a la figura de Pilar Seva Roca, vídua de José Ribas Anguera.

2. Lluís Pons i Enrich (1844–1921) fou membre d'una important família del tèxtil de Puig-reig. Va ser diputat a les Corts (1901 i 1905) i senador (1910) pel Partit Lliberal. El ma-



Figura 1. Retrat de Pilar Seva Roca, 1907.

tant família del tèxtil a la comarca del Berguedà. Aquests oncles, que residien entre la ciutat de Barcelona i la colònia Pons a la població de Puig-reig, li van proporcionar una educació exquisida, segons el costum de l'època, on no van mancar els idiomes, que la van convertir en una dama poliglota, atès que parlava i dominava, a més del castellà i el català, el francès, l'anglès i l'alemany, entre altres idiomes.[3] La revisió documental de l'arxiu familiar de la casa Ribas ens permet afirmar que el 1888, moment de l'Exposició Universal de Barcelona, residia a la ciutat amb el seus oncles. Seria factible pensar que va poder visitar aquesta mostra tan important en companyia seva. Dos anys més tard va estar interna, durant un curs, en un col·legi religiós de Lió amb l'objectiu de perfeccionar la llengua francesa i millorar en el domini del piano.

Finalitzada aquesta etapa educativa, va retornar a la Ciutat Comtal amb els seus oncles, ja que així estava compromès amb la seva tia, segons es recull en una missiva del seu pare, datada el 1891. En la correspondència epistolar d'aquests anys el seu progenitor reiterà en més d'una ocasió el fet que, un cop finalitzat el compromís amb els seus oncles, hauria de tornar a casa, a València. Així, en la carta datada el febrer de 1893 li diu: «Poquito a poco has de ir resignándote a dejar Barcelona porque se acerca el plazo pactado para tu regresso».[4] Tot i que mesos més tard, l'octubre d'aquell mateix any, li comenta en una altra comunicació que té molta feina i que estarà millor amb el bon humor de la seva tia Anita. Aquestes missives trasllueixen una lleugera preocupació per com la jove Pilar s'adaptaria a la llar paterna atesa l'educació rebuda, les experiències viscudes i els hàbits adquirits en un cercle més benestant que el seu original. Tanmateix, aquest retorn no es va

trimoni, que eren cosins, va tenir una filla que va morir als set mesos el 1884. Molt possiblement aquesta pèrdua va impulsar el matrimoni a afillar-se la neboda.

3. El Sr. Pepe Ribas ens informa que la seva àvia parlava nou idiomes, entre ells, el rus.
4. Arxiu «Muebles Ribas», carta de José Seva Lapuente, València, 6 de febrer de 1893.

produir mai, ja que la seva vida va prendre un gir en conèixer José Ribas Anguera, el seu futur marit.

Retornant als aspectes educatius que van modelar la seva personalitat, cal destacar-ne els referents als temes artístics. La música i la pintura van ser fonamentals en aquest sentit. Tal com hem exposat en les primeres línies de la seva biografia, a l'internat francès va perfeccionar el piano. I molt possiblement assistia amb regularitat al Gran Teatre del Liceu, aparador de la burgesia barcelonina del moment, atesa la rellevància social del seus oncles. El cert és que juntament amb aquests va viure l'atemptat que es va produir el 7 de novembre de 1893, data en què l'anarquista Santiago Salvador va llançar una bomba a la platea del teatre que va provocar vint morts. Anys més tard, ja formant part de la família Ribas, la localitzem com a sòcia a títol personal de la Societat del Gran Teatre del Liceu.[5]

Pel que fa a l'exercici de la pintura i el dibuix, era, com bé sabem, una de les facetes essencials en la formació de les joves filles de la burgesia. Desconeixem el seu pas per cap acadèmia, però sí que tenim constància de la seva habilitat com a pintora, ja que va presentar-se a diferents certàmens de pintura celebrats a la ciutat i en l'àmbit familiar s'han conservat algunes de les seves obres que ho mostren. Novament, en la correspondència amb el seu pare fa referència a la pràctica artística que va portar a terme durant els primers anys de la dècada dels noranta. Tanmateix, com succeïa en la majoria dels casos del seu cercle social, això va finalitzar un cop casada. Tal com exposà el redactor i crític d'art Raimon Casellas a la *La Veu de Catalunya*: «L'amor, lo matrimoni, la maternitat: veusaqui los enemichs declarats de las aficions artísticas; tan bon punt se presentan aquells tres adversaris... adeu pinzells, adeu caballet, adeu capsa de colors!».[6]

La primera notícia contrastada que conservem de la seva participació en certàmens pictòrics data de 1894, moment en què participà en la Segona Exposició General de Belles Arts.[7] El 1896 va concórrer també a la III Exposició

5. *Revalidación y legalización de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo: 1939–1942* [en línia], *Dipòsit Digital de Documents*-UAB, https://ddd.uab.cat/record/202753 (consulta: 20 febrer 2025).

6. Raimon Casellas, «A propòsit de l'exposició de Can Parés», *La Veu de Catalunya*, any 1, núm. 9, 9-1-1899, ed. vespre, p. 1.

7. *Catálogo de la segunda Exposición General de Bellas Artes*, Barcelona, Henrich y Cía., 1894, p. 37. Natàlia Guillamet indica que va participar en l'exposició de 1892; tanmateix, no-

de Belles Arts i Indústries Artístiques. En el catàleg de la primera mostra apareix citat amb el número 73 el seu oli *Estudio*; dos anys més tard, l'obra que presentà, amb el número 1287, portava el mateix títol.[8] No van ser aquests dos certàmens els únics en els quals participà, ja que també va poder mostrar la seva obra a la reputada Sala Parés.

El mateix any que se celebrava al Palau de Belles Arts de Barcelona la tercera exposició de belles arts, l'esmentada sala barcelonina va organitzar la primera exposició on tota l'obra presentada era realitzada per pintores. El certamen es va inaugurar el 21 de desembre i durant quatre dies l'accés va ser amb invitació prèvia; a partir del dia 25 l'entrada era lliure. Les participants, prop d'un centenar segons la premsa de l'època, van plantejar-se la possibilitat de donar obra per realitzar una tómbola benèfica destinada a socórrer els ferits de les guerres de Cuba i les Filipines. Diferents diaris i revistes es van fer ressò de l'esdeveniment perquè:

> La idea de agrupar en una Exposición las obras pictóricas de un centenar de señoras ó señoritas ha sido no solo simpàtica y feliz, sinó original, por lo menos entre nosotros, pues como se ha dicho y repetido estos días, una manifestación de este genero — genero femenino — no se ha celebrado en España todavía.[9]

Pilar Seva va participar-hi amb diverses obres i la premsa va destacar el llenç titulat *El menjador*, que era «sin disputa la mejor obra que presenta, acaso porque en ella no ha intervenido otro agente que su propia observación».[10] El primer que sorprèn i que resulta interessant en aquesta peça, datada i signada,[11] és la visió que l'artista ha escollit mostrar-nos del menjador. Contràriament al que solia ser habitual i podríem pensar, no opta per mostrar-nos una vista total d'aquesta sala, sinó que escull un racó, un mínim fragment de l'estança que no és ni tan sols el més important. Escull ensenyar-nos un tros

---

saltres no hem trobat constància d'aquest fet; vegeu: Natàlia Guillamet, «Las musas de José Ribas. Marquetería barcelonesa para una farmacia modernista de Pamplona. 1906», Núria Gil Farré (coord.), a *Virtuosisme modernista. Tècniques del moble*, 14 (febrer de 2019), p. 179.

8. *Catálogo ilustrado de la tercera Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas & Cía., 1896, p. 213, [en línia], *Dipòsit Digital de Documents*-UAB, https://ddd.uab.cat/record/59789 (consulta: 21 març 2025).

9. «El arte femenino en el salón Parés», *La Vanguardia*, 24-12-1896, p. 4.

10. Ibídem.

11. Porta una etiqueta enganxada amb el número 15.

de la porta i el seu cortinatge, un parell de mobles d'estil historicista, com són una cadira arrambada a la paret i una part d'un trinxant o aparador amb mirall. Sobre l'aparador, una petita planta i un gerret. I la composició es tanca amb el reflex del mirall, que ens insinua un cortinatge al fons i un grup de cadires. Pilar, amb pocs elements, aconsegueix crear una atmosfera domèstica, una quotidianitat benestant que obliga l'espectador a imaginar-se la resta de l'estança. Dies més tard, ja al mes de gener de 1897, a la revista *La Ilustración Artística*, en la crònica de l'exposició es fa un petit esment de la seva obra entre les pintores que destaquen pels seus bodegons. En canvi, el *Diario de Barcelona* feia referència a la seva obra en l'apartat de les pintores que havien tractat la figura humana a l'exposició. Concretament, aquest mitjà citava que havia presentat un quadre que representava una antiga pagesa catalana.[12]

Les pintures que resten actualment en el llegat familiar ens permeten destacar alguns aspectes del seu treball com a jove pintora. Tal com manifestà la premsa, la contemplació del conjunt de quadres conservats constata la seva capacitat d'observació per copsar allò que l'envoltava. En realitat, el retrat al natural de diferents personatges que es troben a l'entorn del seu espai domèstic són els protagonistes dels seus llenços. Pel contrast entre la vestimenta dels personatges, tipus vestits a la manera dels menestrals de l'època, i l'espai domèstic que s'insinua i on els situa, una casa benestant, no seria agosarat pensar que aquests individus formaven part del cercle vivencial de la colònia tèxtil del seu oncle a Puig-reig. A més de l'anteriorment esmentat, es conserven tres olis de retrats masculins i tres més que tenen com a protagonistes una dona gran fent labors vestida a la manera de les dones menestrals del camp, una escena domèstica on una noia enfilada en una escala neteja els vidres d'una sala, molt possiblement una jove criada de l'habitatge barceloní on residia amb els seus oncles (figura 2), i, finalment, el retrat d'una noia jove que desprèn una certa modernitat en situar-la en un fons pla de color vermell, tot i presentar un xal negre amb motius daurats típic en la indumentària tradicional benestant de la pagesia. Isabel Coll, en el seu *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XX*, inclou fotogràficament aquesta obra, que titula *La pubilla* i data el 1897.[13]

12. «Exposición de obras de arte de señoras y señoritas en el salón Parés», *Diario de Barcelona*, 29-12-1896, p. 15.433.

13. Isabel Coll, *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XX*, Barcelona, Centaure Groc, 2001.



Figura 2. Obra signada i datada de Pilar Seva. 1894.

No foren els bodegons i els retrats els únics temes que Pilar va tractar en els seus olis. El seu pare li va encomanar que li pintés un sant Antoni de Pàdua: «Recuerda el interés que tengo en adornar mi alcoba con un buen San Antonio de Padua [...] tan luego tus aptitudes te permitan pintarlo, pues el caso es de que sea obra tuya». Aquest desig, manifestat a finals de 1893, s'acomplí a principis de l'any següent, quan va rebre l'oli, que va ser posat a judici per un expert que dictaminà, segons la carta de José Seva, que l'obra havia de ser qualificada com una obra mestra per ser d'una aprenenta, malgrat presentar algun defecte.[14]

El 1896 va conèixer José Ribas Anguera, fill i hereu d'una de les nissagues d'ebenistes i industrials del moble més importants de la Barcelona del moment. La casa Muebles Ribas, fundada per Josep Ribas Fort el 1850, en un taller d'ebenisteria i de fer cadires al carrer de l'Hort de Sant Bertran,[15] va perviure fins al 1984. Així doncs, es pot dir sense error que l'ebenisteria Ribas,

14. Arxiu «Muebles Ribas», carta de J. Seva Lapuente, València, 1 de novembre de 1893.

15. Cal indicar que d'aquest primer període, entre 1850 i 1862, malauradament no se'n conserva documentació. Informació inclosa en l'anunci «Viuda de Josep Ribas», *La Veu de Catalunya*, any 36, núm. 9280, 25-2-1926, ed. vespre, p. 5.

durant més d'un segle i gràcies als diferents membres de la família que van assumir la direcció del negoci al llarg del temps, va marcar les tendències en moble i decoració d'una clientela selecta no sols de la ciutat de Barcelona, sinó també de la resta del país i de l'estranger. A grans trets i per poder centrar-nos en la trajectòria empresarial de Pilar Seva, sota la raó social de Viuda de José Ribas, cal recordar que l'establiment va tenir diferents etapes marcades pel membre de la família que hi havia al capdavant, les distintes seus o locals que va ocupar el negoci i els noms comercials que va anar tenint.

Dotze anys després d'iniciar-se en el món de l'ebenisteria, el 1862, Josep Ribas Fort va associar-se amb Jaume Pons i va obrir, al carrer de la Ciutat, l'empresa Pons i Ribas, on van romandre prop de trenta anys. Poc abans de la seva dissolució el 1892 van establir el taller al carrer del Consell de Cent i van conservar la botiga al carrer de la Ciutat. El mateix any, Ribas Fort amb els seus fills José i Ricardo Ribas Anguera va obrir una nova etapa comercial sota el nom de J. Ribas e Hijos, amb la inauguració d'un establiment luxós al número 17 de la rambla de Catalunya. L'any 1897, amb la mort de l'iniciador de la nissaga de moblistes, l'hereu José va ser qui va agafar les regnes del negoci, ja que el seu germà va optar per dedicar-se a la música professionalment. La casa va passar a denominar-se José Ribas el 1900 i es va liquidar la raó social J. Ribas e Hijos. Quan José Ribas Anguera va morir, la seva vídua centralitzà la botiga i el taller a l'Eixample sota el nom de Viuda de José Ribas, i finalment el 1934 va traspassar legalment el negoci al seu primogènit, José Ribas Seva, que ja portava anys en la direcció de l'empresa, tal com exposarem més endavant.

Retornant al que ens ocupa, Pilar i José es van casar el 15 de març de 1899, però malauradament l'infortuni va arribar deu anys més tard, quan José Ribas Anguera va morir el 1909.[16] La defunció de José deixava una vídua que en aquell moment tenia trenta-tres anys, cinc fills en edats compreses entre un i sis anys, i un taller d'ebenisteria amb uns cent treballadors. D'aquesta manera, la mort prematura del seu marit, a l'edat de quaranta-tres anys, l'obligà formalment i legalment a fer-se càrrec del negoci. Tanmateix, és important indicar que posar-se al capdavant dels assumptes de la fàbrica i botiga de mobles Ribas no va suposar iniciar-se en el funcionament

16. Com a conseqüència de les seqüeles ocasionades arran de l'atemptat que havia sofert l'any 1902.

d'aquests, perquè la realitat era que Pilar Seva ja participava activament en el negoci, atesa la intensa activitat comercial que realitzava el seu marit fora de la ciutat. Així, durant els viatges que aquest feia per ciutats espanyoles i estrangeres visitant clients, Pilar assumia les tasques de direcció i supervisió dels tallers i la botiga procurant per la bona marxa del negoci familiar.

Pilar es convertí en l'encarregada d'enviar els àlbums fotogràfics que el seu marit requeria per visitar la clientela, de transmetre les ordres que ell donava en funció dels diferents projectes de disseny i construcció de mobiliari que tenien en curs, així com d'enviar i rebre els dibuixos de mobles i llums, que aquest revisava i corregia en la distància. En aquest sentit, és destacable l'actitud de José Ribas envers les capacitats de la seva esposa, ja que sempre va confiar plenament en el criteri d'ella per prendre decisions i així ho va exposar en més d'una missiva epistolar. En una carta de 1901 ell li manifesta: «Comunícame todo lo del negocio y obra como directora general». Un mes més tard, insisteix:

> A mi juicio no necesitas que te corrija, desde aquí estoy viéndote con el acierto que lo haces todo, veo tienes buena voluntat y esto es mucho, te lo agradeceré muchísimo, y haces muy bien pues los dos trabajamos par los dos solos y los resultados tanto han de ser para el uno como para el otro.[17]

Així mateix, deixa traslluir una certa preocupació per la pressió que, molt possiblement, la seva muller havia de suportar durant les seves absències per motius de treball. Per aquest motiu expressa:

> Estoy conforme con tu parecer, puedes obrar según creas conveniente, estoy muy contento de la manera como te cuidas de lo nuestro, pero antes que del negocio y de todo quiero que te cuides, y no te canses, me darás mucho gusto si a mi llegada te encuentro completamente bien de salud.[18]

La correspondència enviada per José Ribas a la seva esposa dibuixa una parella còmplice en tots els aspectes, però sobretot una confiança d'aquest cap a la vàlua de la seva esposa pel que fa al negoci. Ribas també admirava de la seva dona la seva faceta artística, i per això no seria agosarat plantejar la

17. Arxiu «Muebles Ribas», carta de J. Ribas Anguera, Madrid, 5 de juliol de 1901.
18. Ibídem, carta de J. Ribas Anguera, Madrid, 7 de juliol de 1901.

seva intervenció en alguns projectes, com en els panells modernistes que la casa Ribas va realitzar per a la farmàcia modernista dels Hermanos Ondarra del carrer de Mercaderes de Pamplona. Aquest establiment, obra de l'arquitecte local Ángel Goicoechea Lizarra, presentava quatre plafons fets per José Ribas Anguera on es representaven, a manera de figures femenines vestides a la moda modernista, la medicina, la química, la farmàcia i la botànica. Natàlia Guillamet apunta la hipòtesi, fonamentada en els testimonis familiars i l'estudi comparatiu de l'obra pictòrica conservada de Pilar Seva, de la possible autoria d'aquesta en el disseny de les figures. Dita autora apunta:

> Puede observarse gran similitud en el trazo de las manos, la proporción y las posiciones comunes entre las manos de personajes pintados al óleo y las de las musas en marqueteria. La longitud y finura de los dedos y uñas es muy parecida en ambos casos. Incluso algunas posiciones son pràcticament idénticas.[19]

A banda d'aquesta qüestió, no es pot negar que, en els anys que van compartir, el matrimoni es va convertir en un ferm equip professional que anava més enllà dels afectes familiars. És justament aquesta situació de col·laboració estreta amb el seu espòs el que li va permetre de tenir un profund coneixement del negoci que va haver de dirigir un cop vídua. Per això, malgrat la seva condició de dona, la seva joventut i les tristes circumstàncies personals que vivia, no va tenir cap mena de dubte a posar-se al capdavant del negoci immediatament, aspecte que ens perfila el seu caràcter fort, audaç i resolt.

Una de les primeres coses que va fer en assumir el negoci, tres mesos després de quedar-se vídua, va ser el canvi de nom de la raó social, que va passar a denominar-se Viuda de José Ribas (figura 3). El gener de 1910 va enviar una circular comunicant la defunció del seu marit i anunciant el nou nom sota el qual actuaria comercialment a partir d'aquell moment. Pel que fa a la política empresarial, operativament i organitzativament va mantenir durant els primers anys una línia continuista amb la gestió que havien portat el seu marit i el seu sogre. Per aquest motiu, va continuar organitzant les exposicions de mobiliari i d'artistes reconeguts als salons de l'establiment

19. Natàlia Guillamet Casas, «Las musas de José Ribas: marquetería barcelonesa para una farmacia modernista en Pamplona: 1906», a Núria Gil Farré (coord.), *Virtuosisme modernista: tècniques del moble*, Barcelona, 2019, p. 180.

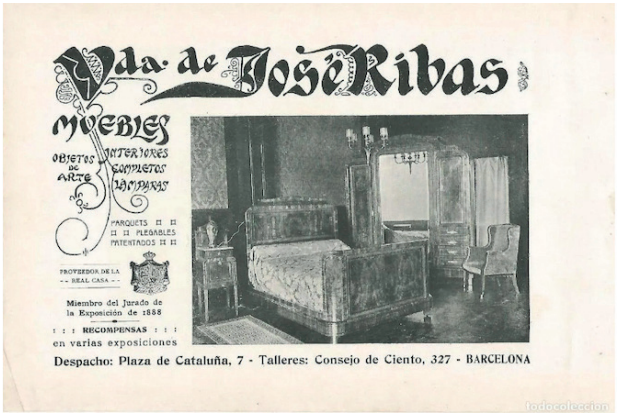


Figura 3. Targeta comercial de Vda. de José Ribas

de la plaça de Catalunya primer i, posteriorment, a partir de 1917, al del carrer del Consell de Cent, quan va decidir de traslladar la botiga al costat dels tallers. Així doncs, igual que havia fet el seu espòs, ella també, al seu establiment de la plaça de Catalunya, a més d'exposar-hi mobiliari i objectes artístics per vestir la llar, hi presentava artistes com Segundo Matilla o Remigio Cid. Entre les diferents exposicions que va fer al seu establiment cal destacar la de l'any 1910, ja que va exposar-hi dos tapissos realitzats per l'artista Pilar Ferrer Jover.[20] Ferrer fou una artista versàtil tècnicament, ja que el seu corpus artístic el conformen miniatures i esmalts, així com diverses tècniques gràfiques com l'aiguafort i la punta seca. José Ribas Anguera a partir de 1904 havia començat a organitzar anualment aquestes mostres, que van assolir un ressò important i unes crítiques molt favorables, com les que li va fer el polifacètic Alfredo Opisso[21] al diari *La Vanguardia*, que va elogiar la iniciativa per entendre que d'aquesta manera els mobles s'oferien dins el seu context, la qual cosa esdevenia una ajuda per al futur client, que podia fer-se una idea del conjunt d'una estança.[22]

Malgrat l'habilitat per dirigir el negoci, en ocasions la societat no li ho va posar fàcil atesa la seva condició de dona. Tanmateix, ella va saber envol-

20. «Una artista catalana», *Feminal*, 42 (25-9-1910), [sense paginar].

21. Alfredo Opisso, pare del dibuixant Ricard Opisso i l'escriptora Regina Opisso, fou un home polifacètic. Metge, historiador, periodista, etc., va emprar el pseudònim de Carlos Mendoza.

22. «Butlletí de treball. La vaga dels ebenistes», *La Vanguardia*, 9-2-1911.

tar-se de bons col·laboradors que assumien tasques d'assessorament i representació quan era necessari. Així succeïa amb José Sagrera, que va defensar els seus interessos a la junta directiva dels patrons ebenistes durant la vaga dels obrers del ram que va tenir lloc a Barcelona a finals de 1911. A més d'aquest i en relació amb les vagues dels ebenistes, la premsa també recull José García com un dels altres representants de la vídua Ribas en el conflicte.[23] També cal destacar com a col·laboradors, que ja ho eren del seu marit, l'escultor i dibuixant holandès Albert Frederic Simonis i el projectista Trinitat Llacuna, els quals havien estat els encarregats del disseny dels mobles. És rellevant indicar que la relació amb Llacuna fou molt estreta, ja que anava més enllà dels afers laborals en compartir també moments o esdeveniments més personals.[24] A banda d'aquests col·laboradors propers, fora del negoci sempre va poder comptar amb l'ajuda dels seus oncles, que seguien de prop la seva faceta d'empresària. No ha d'estranyar, doncs, que fossin ells qui li proposaren de visitar l'Exposició Universal que es va celebrar a Brussel·les el 1910. Lluís Pons li argumentà que seria bo «para ver los adelantos o si algo nuevo hay sobre tu industria de muebles y arreglo de habitaciones».[25]

Un altre aspecte que va haver d'abordar va ser la qüestió de la propietat del taller del carrer del Consell de Cent, on es fabricaven els mobles, ja que el trasllat a aquest espai s'havia fet en el marc de la companyia Pons i Ribas, que, com sabem, es va dissoldre el 1892. Els tallers ocupaven tota l'illa i s'articulaven al voltant d'un gran pati central seguint el disseny de les noves construccions de l'Eixample. Pilar Seva, el mes de gener de 1911, va satisfer un termini del deute per la compra d'un cobert o magatzem de part de la propietat a Joan Pons Molins, hereu de l'antic soci. L'acord notarial s'havia signat el 5 de gener de l'any anterior, entre ella i els germans Pons Molins —Joan i Adelaida— per la compra de

> todo aquel almacén, que consta de planta baja y piso situado en el ensanche de esta Ciudad y en la parte de atrás de la finca urbana se expresará, separado

23. A. *El Poble Català*, any 8, núm. 2479, 18-12-1911, [s. p.], i també: «La huelga de ebanistas», *La Publicidad*, 18-12-1911, edició nit, p. 4.

24. Trinitat Llacuna va morir l'any 1925. A l'esquela publicada a *La Vanguardia*, 10-1-1926, [s. p.], consta la casa de la vídua de Josep Ribas.

25. Arxiu «Muebles Ribas», carta de Luis Pons Enrich, Vichy, 5 d'agost de 1910.

> de la casa que forma parte de la indicada finca por un patio intermedio cuyo almacén tiene su entrada por un pasage que principia en la calle Consell de Cent.[26]

Tanmateix, anys més tard, juntament amb Joan Pons, es van veure obligats a interposar un recurs d'alçada, ja que l'Ajuntament els reclamava complir amb la normativa respecte de l'obligació de deixar un 30 % de l'espai lliure en qualsevol solar. El 8 d'abril de 1911, l'Ajuntament, a proposta de la Comissió de l'Eixample, va acordar comprovar si la casa i els tallers del solar 299[27] del carrer del Consell de Cent s'ajustaven a les disposicions vigents en el període que es van concedir els permisos. Diferents propietaris d'habitatges de l'illa que conformava el perímetre havien manifestat «que en el interior de la manzana existen distintas construcciones, propiedad de la señora viuda de J. Ribas, antes Pons y Ribas, que contravienen a las disposicions legales vigentes». En les argumentacions, llargues i feixugues, de la petició per part de l'Administració es diu que Jaume Pons havia infringit sistemàticament la normativa referent a l'edificació del solar del carrer del Consell de Cent, fet que comportava, en el moment de la notificació de l'Ajuntament per esmenar-ho, l'any 1914, l'enderrocament d'una part dels espais de treball que havien passat a ser propietat de la vídua Ribas, petició que li causava un greu perjudici. Juan Pons i Pilar Seva van argumentar en la seva defensa que era

> arbitrario e injusto que pretenda que esta reducción, por autorizada, desaparezca, no a costa de las galerías, sino de un cubierto edificado en 1872, el cual no pertenece a D. Juan Pons, dueño de la casa, sino a Dña. Pilar Seba, por compra; y así si el acuerdo llega a ejecutarse, resultaría la anomalía con caracteres de un verdadero despojo, de que, para dar al jardín del Sr. Pons la extensión legal se derribara la construcción de otro propietario.[28]

26. Arxiu Històric. Protocols de Barcelona. Not. Miquel Martí Beya, *Protocolo de 1900*, vol. 1, 5 de gener de 1910, fols. 25r–34v. Segons consta en la documentació notarial, es van pagar 90.000 pessetes, que Pilar Seva va anar satisfent en el termini acordat, que fou de vuit anys. També s'especificava que si la compradora ho considerava oportú podia allargar el pagament dos anys més.

27. El número 299 posteriorment va esdevenir el número 325, segons consta en la documentació.

28. «Informe relativo al recurso de alzada interpuesto por los señores Doña Pilar Seba y D. Juan Pons al Ayuntamiento de Barcelona, referente á dejar libre el 30 por 100 del so-

Una decisió fonamental per al control de l'empresa va ser el tancament de l'establiment de la plaça de Catalunya i el trasllat de tot el negoci al carrer del Consell de Cent, de manera que se centralitzava la botiga, el magatzem i els tallers d'ebenisteria en un mateix espai. Ho va notificar a través d'un anunci a la primera pàgina de *La Veu de Catalunya* l'1 d'agost de 1917.[29] Aquest va ser un moment fonamental per a Viuda de José Ribas, ja que es dibuixà un nou rumb en la direcció i el plantejament del negoci. Si, tal com s'ha indicat anteriorment, els primers anys van estar marcats, amb encert, per una línia continuista realitzant models produïts durant la direcció del seu marit i el seu sogre, a partir d'aquest moment la concepció de l'empresa anà més enllà d'oferir objectes artístics i mobiliari de luxe a la seva selecta clientela per oferir-li un assessorament decoratiu complet. No és agosarat indicar que la novetat i l'aportació més personal i important del període, sota la seva direcció, va ser el servei de decoració. Pilar Seva es va singularitzar per la seva faceta com a decoradora dels diferents projectes que es portaven a terme a la casa Viuda de José Ribas.

De la seva implicació personal en els projectes decoratius ens en dona constància la correspondència amb el seu oncle, que, a més, ens permet conèixer alguns noms dels seus clients. En dues cartes que rep de Lluís Pons amb un dia de diferència es parla dels encàrrecs que està realitzant. Datades al mes d'agost de 1910, s'hi comenta: «Has estado muy ocupada en las entrevistas o conferencias con José M. Cornet, padre e hijo [...] para el mobiliario deben comprar para el piso del hijo Jose Maria Cornet». El motiu d'aquest encàrrec era el casament del jove.[30] En aquesta mateixa comunicació també fa referència a un tal Roig i Bergadà, que podria tractar-se de l'advocat i polític Josep Roig i Bergadà, en aquell moment alcalde de Barcelona i futur

lar de la casa núm. 325 de la calle del Consejo de Ciento», a *Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tom IX, núm. 36, 1915, p. 176–200. El 13 de juliol de 1916 la sentència final del litigi conclou que és legal el cobert i no s'ha de d'enderrocar. Vegeu: *Gaceta de Madrid*, 75 (1916), annex 3.

29. *La Veu de Cataluña*, any 27, núm. 6546, ed. vespre, 1-8-1917, p. 1.

30. Arxiu «Muebles Ribas», carta de Luis Pons Enrich, Vichy, 4 d'agost de 1910. La constatació que el dia 13 de desembre de 1910 *La Vanguardia* dona referència del casament del Sr. Josep Cornet i Estruch ens permet afirmar que es tracta del seu pare, Josep M. Cornet i Mas, empresari, enginyer i director de La Maquinista Terrestre y Marítima, i aquest Josep Cornet i Estruch va casar-se amb Assumpció Cucurny i Santmartí a l'edat de vint-i-sis anys.

ministre de Justícia. Tot i que en aquest cas no parla de cap encàrrec en concret, sembla com si aquest hagués visitat els tallers, ja que el seu oncle li comenta:

> En parte me alegro pues de este modo es fácil vea tus talleres y se entere de toda la clase de muebles que en ellos se construyen y como no hay duda tiene gusto, no dudo le gustaron y es fácil que cuando tenga que comprar alguno se acuerde de los tuyos.[31]

El bon fer de Pilar Seva al capdavant del negoci va reafirmar el prestigi que ja tenien els mobles sorgits de la casa Ribas i va suposar un important volum de producció destinat, com ja s'ha indicat, a la clientela més selecta, entre ells el pioner de l'automoció, Francisco Abadal, o el diputat Francisco Pons i Pla. Els diferents productes que oferia estaven marcats, com indicava la premsa, pel bon gust i la riquesa, referint-se a la qualitat, ja que eren realitzats amb fustes nobles. Mobles de luxe tant d'estil clàssic com modern, on destacava com a segell personal la reinterpretació dels estils anglesos, preferentment el Reina Anna, l'Adam o el Chippendale, confeccionats amb caoba i fustes exòtiques i aplicacions metàl·liques (figura 4).

A banda del mobiliari, els objectes artístics com llums, peces de metal·listeria o fins i tot carrosseries per a automòbils, cal destacar molt especialment la fabricació de parquets o mosaics de fusta. La singularitat d'aquests respecte dels d'altres cases productores residia en el fet que eren plegables i que n'existia un ampli ventall de models. En el catàleg comercial se n'indicaven els avantatges respecte de les catifes: facilitat de col·locació, gran durabilitat, així com el fet de ser més higiènics, més luxosos i més econòmics. I s'hi afegeix:

> Tiene, además, todas las ventajas del parquet ordinario, y queda de propiedad del inquilino, que puede con facilidad trasladarlo en rollos en las mudanzas de casa, junto con los demás muebles, adaptándolo á habitaciones de los más distintos tamaños.[32]

31. Ibídem.

32. Arxiu «Muebles Ribas». Catàleg comercial Vda. de José Ribas, [s. d.]. Atès l'èxit que va tenir el parquet quan el va presentar a la II Exposició de Mobles i Decoració de l'any 1905, José Ribas Anguera va patentar el sistema.



Figura 4. Menjador d'estil Reina Anna.

Aquest terra de fusta, que el seu espòs havia inventat i patentat, també tenia l'avantatge de ser de fàcil col·locació. El parquet plegable s'entregava en un únic rotlle que es construïa sobre el terra que vestiria. Els dissenys realitzats en diversitat de tonalitats de fusta formaven combinacions geomètriques que aconseguien models d'una gran vistositat. Aquest repertori comercial, a més, ens permet veure com eren les instal·lacions de l'empresa, ja que, a banda dels mobles, parquets i llums, inclou cinc fotografies de gran valor documental on es pot apreciar l'oficina de projectes i arxiu de models, el taller de tapisseria, el de fusteria mecànica, una part del taller d'ebenisteria i, finalment, en la darrera foto, la secció de metal·listeria.

Pilar Seva, a diferència d'altres empresaris del sector de renom, no va oblidar potenciar, seguint l'empremta del seu marit, una secció comercial de mobles a preus més econòmics per a la gent menys benestant. Molt possiblement també per influència del seu espòs, era conscient de la importància i el valor de la publicitat en el camp comercial. Ell, el 1893, havia ingressat com a soci numerari a l'Associació de Publicistes de Barcelona. Per tant, Pilar, amb la voluntat de posicionar-se en el mercat i arribar al màxim nombre de consumidors dels seus projectes decoratius i artefactes artístics, no descuidà tampoc establir una estratègia comercial fonamentada a presentar

i donar a conèixer el seu establiment, molt especialment en les publicacions més diverses de l'època, fos amb anuncis en català o en castellà. Algunes de les revistes on va publicitar els seus productes artístics foren: *Catalunya. Revista Setmanal*, *Mercurio. Revista Comercial Hispano Americana*, *Les Arts Catalanes*, *D'Ací d'Allà*, *Vell i Nou, La Veu de Catalunya* o publicacions especialitzades com l'*Anuari del Foment de les Arts Decoratives*.

Resseguint els diferents anuncis inserits a la premsa al llarg dels anys es poden dibuixar els aspectes que la casa Ribas volia destacar tot i el canvi de format i disseny que van tenint els anuncis publicitaris al llarg dels anys. La informació que s'insereix en els anuncis que publicità entorn de la dècada de 1910 segueixen, quant a informació, el patró dels anuncis realitzats abans de la seva direcció. D'una banda, s'hi destaca la data de la fundació de la casa, aspecte que es mantindrà al llarg del temps, i, de l'altra, es reitera la participació de Josep Ribas com a jurat en l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, a més de fer menció als reconeixements en diferents exposicions i al fet de ser proveïdora de la Casa Reial, així com d'altres famílies reials europees i caps d'estat de les repúbliques americanes. Aquesta darrera notícia a partir de 1917 ja no s'hi inclourà. I entre els productes de mobles i decoració d'habitacions destaca sempre la fabricació de parquets plegables i els treballs de metal·listeria a més dels mobles artístics. En els anuncis anteriors al trasllat al carrer del Consell de Cent s'incideix en els projectes de decoració, específicament d'hotels, palaus i façanes de botigues.

No es pot ometre en aquesta aproximació a Pilar Seva, com a empresària vinculada al món del moble i la decoració, la seva participació en les exposicions de moble que es van celebrar en la primera meitat del segle XX. Com és ben sabut, la casa Ribas havia participat al llarg de la seva història en diferents exposicions d'arts industrials que s'havien celebrat tant en l'àmbit nacional com internacional. Fins i tot Josep Ribas Fort havia estat membre del jurat en les exposicions nacionals d'indústries artístiques celebrades el 1892 i 1893. També en l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, on van ser guardonats els seus mobles. En el període que ens ocupa, la trajectòria de Pilar Seva al capdavant del negoci familiar cal centrar-la especialment en dues exposicions.[33] La primera, l'Exposició Internacional del Moble i Deco-

33. També van participar l'any 1929 a l'Exposició d'Artistes Reunits, celebrada a Barcelona, com a col·laboradors fent mobiliari per a tot el pavelló. El 1933, a la IV Fira de Mostres de Barcelona van presentar mobles metàl·lics. A l'exposició «Taula parada», or-

ració d'Interiors, celebrada a Barcelona el 1923, on la casa Viuda de José Ribas, a més de formar part del comitè o de la junta organitzadora,[34] va assolir el gran premi amb felicitació del jurat.[35] Va participar en la secció segona del certamen, que presentava diferents habitacions modernes completes. Aquesta secció fou concebuda no sols per mostrar l'estat de la indústria del moble, sinó també «los diversos aspectos y los varios problemas que presenta el amueblamiento y la instalación de una habitación».[36]

En el cas de l'empresa Viuda de Josep Ribas, es van realitzar tres espais, que respondrien a una zona pública i dues de privades dins les arquitectures particulars. Es tractava d'una cambra de dormir, el seu corresponent *boudoir* i un *hall*. Aquest darrer espai era d'inspiració anglesa, mentre que el dormitori, amb mobles realitzats amb fustes exòtiques i caoba, era de línies modernes (figura 5).

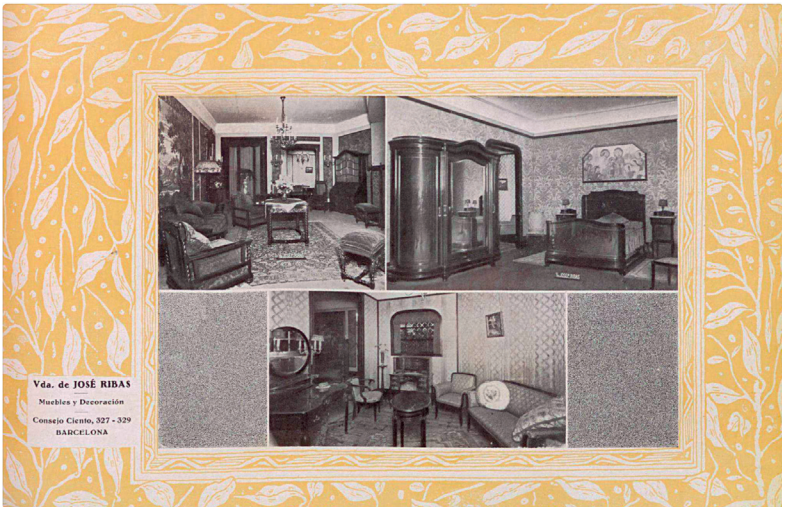


Figura 5. Pàgina del catàleg de l'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors, on apareixen els mobles de la Vda. de José Ribas.

ganitzada pel FAD l'any 1933, van realitzar mobles per a Valeri Corberó i la Joieria Roca, com també la realitzada pel Sindicat de les Indústries de la Construcció, Fusta i Decoració. Tanmateix, aquestes mostres foren fruit de la direcció del seu fill, José Ribas Seva.

34. «De la exposición de Barcelona», *La Vanguardia*, 9-2-1922, p. 9.

35. «La Exposición del Mueble. Recompensas sección II», *El Diluvio*, any 66, núm. 279, p. 13.

36. «La exposición internacional del mueble», *Barcelona-Atracción*, any XIII (setembre de 1923), [s. p.].

Dos anys més tard va obtenir la medalla de plata a l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, celebrada a París d'abril a octubre de 1925. Tal com exposà Josep Llorens i Artigas a la *Gaseta de les Arts*, la representació catalana estava formada per dos grups o conjunts. Un, per encàrrec del Foment de les Arts Decoratives sota la direcció de Santiago Marco, i un altre, el del Gran Palais, coordinat per L. Masriera. La casa Viuda de José Ribas, juntament amb els també moblistes Busquets i Badrinas, va formar part del primer pavelló disposat a la Galeria Saint Dominique. Dels mobles, en termes generals, Llorens opinà que «revelaven un estudi detingut i una admirable intuïció per les noves formes de la bellesa» i indicà:

> La instal·lació de Vídua de Josep Ribas presentava també un conjunt interessant, a base d'elements ja consagrats que asseguraven el gust depurat de la seva obra, l'art modern s'estructurava en els seus mobles com una nova floració estètica profundament arrelada a l'ofici.[37]

El conjunt que van presentar fou un menjador dissenyat pel decorador Ramon Rigol, format per un bufet, un aparador, una taula, quatre cadires de braços entapissats, un mirall i quatre aplics de llum.

La participació en el certamen parisenc es pot considerar, pel que fa a la direcció del negoci, el moment d'impàs entre Pilar i el seu fill, José Ribas Seva. La documentació conservada, escassament dues missives, sobre la participació en aquesta exposició així ho fa pensar. Una és una nota signada per ella en resposta a una pregunta de Santiago Marco respecte d'unes mesures; l'altra és una notificació on el seu fill signa que han rebut el diploma que els van atorgar. Es fa palesa la implicació comuna, però no es pot obviar que el canvi de gust que suposà la introducció de l'*art déco*, amb nous materials i una nova concepció del que significaven els projectes decoratius moderns, responia més a l'aportació de José Ribas Seva.

Així doncs, amb quasi vint anys al capdavant del negoci, va anar delegant els afers empresarials en el seu hereu i va anar tancant la seva trajectòria professional. A partir d'aquest moment i malgrat que la raó social continuà encara alguns anys com a Viuda de José Ribas per determinats impedi-

37. Josep Llorens Artigas, «Exposició Internacional d'Arts Decoratives i Indústries Modernes III. Els catalans a París», *Gaseta de les Arts*, 41 (gener de 1926), p. 4–5 [en línia]. https://ddd.uab.cat/record/27498 (consulta: 21 març 2025).

ments legals,[38] Pilar Seva va deixar totalment la direcció de l'empresa. El negoci d'ebenisteria, construcció de mobiliari i decoració passà legalment al seu hereu, José Ribas Seva, a principis de 1934, segons consta en un anunci de premsa on es presenta com a «Successor de Vídua de Josep Ribas».[39] Pilar Seva a partir d'aquell moment va dedicar-se a altres afers amb la mateixa fermesa amb què havia dirigit el negoci. Se centrà en la beneficència,[40] l'atenció d'altres assumptes referents al seu patrimoni, ja que tenia propietats a Tortosa, el Bages i Reus, a banda de Barcelona, on a més de la fàbrica d'ebenisteria tenia diferents immobles,[41] i també en el plaer de viatjar, habitualment amb les seves filles i algunes amigues. Roma, Anglaterra, Montreux o París, on va poder gaudir de l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives, foren algunes destinacions a l'estranger d'aquests anys. Madrid, Mallorca o Sevilla en foren d'altres. Setze anys més tard de deixar pas al seu fill, el 26 de març de 1950 li sobrevingué la mort.

No es pot obviar, per cloure aquesta primera aproximació a la seva figura, que Pilar Seva Roca fou una dona a qui li va tocar viure i moure's en un món d'homes. Tanmateix, va demostrar amb escreix la seva capacitat i habilitat per als negocis. Fou sens dubte una pionera en el sector de la construcció de mobiliari i la decoració, en el qual va imprimir una marca personal.

38. El 13 de febrer de 1929, Pilar va sol·licitar al Registre de la Propietat Industrial canviar el nom comercial pel de Muebles Ribas, però es van trobar amb l'oposició de Jaume Rivas Creus, que emprava Muebles Rivas. En la mateixa data, José Ribas Seva va demanar el canvi de Viuda de José Ribas a José Ribas. Les peticions van ser denegades al·legant duplicitat el 13 de febrer de 1931. Finalment, el 1934, Pilar Seva va vendre l'empresa al seu fill per tal que hi constés com a titular. Aquest la va dirigir fins a l'any 1980, moment en què van agafar la direcció les seves filles Carme i Rosa Ribas Sanpons fins que la van tancar el 1984.

39. *Diari La Publicidad*, 26-1-1934, p. 11.

40. Entre les diferents entitats de beneficència de les quals va formar part, cal destacar Junta Provincial del Real Patronato de la Lucha Antituberculosa, Católicos Catalanes, Junta Provincial Pro Hospitales y Beneficencia de Barcelona o Patronato de la Protección de la Mujer. En el moment de la seva mort era vicepresidenta del Consejo Diocesano de Mujeres de Acción Católica, presidenta de la Caja de Alquileres, de la Conferencia de San Vicente de Paúl i de la Conferencia de Jesús y María.

41. Arxiu de la Corona d'Aragó, *Expedient de la Contribució General sobre la Renda de Pilar Seva Roca corresponent a l'exercici econòmic de 1934*. FC-Mº_HISENDA, 7126, Exp. 7.

Una primera contribución al estudio del escultor cubano José Vilalta de Saavedra

Alessandra Anselmi
Alma Mater Studiorum
Universidad de Bolonia

José Vilalta de Saavedra, originario de Cuba, dejó su país natal en fecha desconocida para afincarse en Italia, donde realizó importantes obras principalmente para La Habana, pero también para otras ciudades. Se trata de un artista que, a pesar de sus méritos y de haber sido el primer escultor cubano que realizó obras públicas, no ha recibido atención monográfica hasta ahora. En este texto proponemos una primera contribución: recorrer su actividad principal a partir de la exigua bibliografía existente y con fuentes inéditas. Para algunas referencias nos resultó útil también la tesis de licenciatura de Ingrid de los Angeles Rosabal.[1]

José nació en La Habana el 27 de enero de 1862,[2] «hizo sus estudios en San Carlos,[3] cuyo director era D. Pablo Valencia. Pasó luego a Canarias en su

1. La tesis se citará en las notas correspondientes. Se especifica que el apellido ha sido italianizado, por eso es Angeles, sin acento. La traducción del texto en italiano al español se debe a Zaida Capote Cruz.

2. Cfr. Eugenio Sánchez de Fuentes, *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica*, La Habana, 1916, p. 271, nota 2 [en línea], https://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.do?id=577443 (consulta: 24 mayo 2025). Quiero expresar mi agradecimiento a la directora del Centro de Información Antonio Rodríguez Morey, Roxana Fragoso Morales, por haberme llamado la atención sobre el libro citado en esta nota. El mencionado centro se halla en La Habana, dentro del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, en la sede de Arte Cubano.

3. Se refiere al Real Colegio Seminario de San Carlos y San Ambrosio. Para algunas noticias sobre el mismo, cfr. *Seminario San Carlos y San Ambrosio* [en línea], https://seminariosancarlos.com/acerca-de/(consulta: 24 mayo 2025); *Ecured* [en línea], https://www.ecured.cu/Seminario_de_San_Carlos_y_San_Ambrosio (consulta: 21 junio 2025) y

Academia, donde estudió y adelantó notablemente en su arte bajo la dirección de D. Fernando Pellicer. Continuó después sus estudios en Florencia y luego en Roma, siempre con gran aprovechamiento. Obtuvo la medalla de plata en la Exposición de las Arte Libres de Florencia, en 1892, y menciones honoríficas en la Exposición Nacional de Roma. Aquí [en La Habana] tenemos las siguientes obras suyas, además de este monumento [se refiere al monumento conmemorativo de los estudiantes fusilados en 1871], la estatua de Albear, las estatuas de la Portada del Cementerio de Colón, los bajorrelieves que representan la crucifixión y la resurrección de Lázaro, en el mismo cementerio, y en el extranjero se hallan el monumento de Elena en el cementerio de Niza, el de Ciro, presidente de la Corte de Apelaciones de Florencia, y otros».[4]

Las noticias biográficas aportadas por Eugenio Sánchez de Fuentes en su libro *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica*, de 1916, de donde extraje el fragmento antes citado, son los primeros testimonios bibliográficos que hallamos sobre Vilalta de Saavedra. Dado que el volumen de Sánchez de Fuentes se publicó cuando solo habían transcurrido cuatro años de la muerte del escultor, sobrevenida en Roma el 16 de marzo de 1912,[5] debe de haberse basado en fuentes y testimonios coetáneos y en documentos que le fueron aportados.[6] Pero las noticias son muy escasas, contienen más de un error y no están completas. De hecho, Sánchez de Fuentes no menciona que en su isla natal Vilalta de Saavedra trabajó en Cienfuegos durante dos años, junto al escultor Miguel Valls. Lohania Aruca sostiene que fue la generosidad de este último la que posibilitó el viaje a Italia y su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Carrara.[7] En lo referente, sin embargo, al viaje a Canarias, Sánchez de Fuentes debe de haberse equivocado; de hecho, Fernando Pelli-

---

José Antonio Cañizares Márquez, *Política colonial en Cuba. Educación e Insurrección en el siglo XIX*, Madrid, 2022, p. 220–221.

4. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*

5. Cfr. José Veigas Zamora, *Escultura en Cuba siglo XX*, Santiago de Cuba, 2005, p. 456–457, quien erróneamente lo denomina Villalta con doble ele.

6. Cfr. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 267–281.

7. Cfr. Lohania Aruca, «The Cristóbal Colón Cemetery in Havana», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Cuba número monográfico, 22 (1996), p. 36–55: 36, nota 1. También Veigas Zamora, *op. cit.*, p. 456, afirma que antes de afincarse en Italia «realizó estudios bajo la dirección de Pellicer, Canarias», pero probablemente retoma la información de Sánchez de Fuentes sin haberla verificado.

cier no parece haber existido, mientras que un nombre similar —esa debe ser la raíz del equívoco— corresponde a Ferdinando Pellicia (1808–1892), también escultor, director de la Real Academia de Bellas Artes de Carrara entre 1846 y 1892.[8] Entonces, todavía en años imprecisos y bajo la dirección de este último, en Carrara y no en Canarias, Vilalta de Saavedra culmina sus estudios, como lo prueban las cartas escritas por el escultor en 1887, publicadas también por Sánchez de Fuentes.[9] En fin, para terminar con todo lo relacionado con este autor, no tenemos noticias de la existencia del «Monumento de Elena en el Cementerio de Niza, el de Ciro, presidente de la Corte de Apelaciones de Florencia»[10] y tampoco hemos podido comprobar el recibimiento de los honores mencionados, aun cuando no tenemos motivos para dudar que le fueran conferidos. Además, sabemos que

> el artista se matriculó en la Escuela del Desnudo de la Academia de Bellas Artes de Florencia en los años 1891, 1892, 1894, 1897 y 1898. Los intervalos de 1893, 1895 y 1896 los pasa en Roma, donde se dedica inicialmente a profundizar sus estudios de arte clásico, luego abre un taller que gestiona al mismo tiempo que el de Florencia, pero de lo cual no nos han llegado noticias.[11]

Otras informaciones biográficas inéditas, relacionadas en particular con los viajes de Vilalta de Saavedra de Italia a La Habana, las mencionaremos al considerar las obras realizadas por él. En lo concerniente a la cronología de los monumentos que examinaremos, todos en La Habana, hay que aclarar

8. Mi agradecimiento a la Dra. Michela Corsini, directora de la Biblioteca dell'Accademia di Carrara, por haberme ayudado a aclarar este equívoco nominal y por darme las fechas en las cuales Ferdinando Pellicia dirigió la Accademia.

9. Cfr. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 272–275.

10. Según Ingrid de los Angeles Rosabal, *José Vilalta Saavedra, uno scultore cubano in Italia e le sue opere per Cuba*, tesis de licenciatura, Università di Pisa, [2024–2025], p. 10, nota 18: «A Firenze risulta, da alcuni siti internet, presente una scultura raffigurante Ciro, il Presidente della Corte d'appello della città, conservata presso l'Istituto Florence School of Transnational Governance, nel Palazzo Buontalenti. A Pisa invece risulta presente un monumento funebre dedicato ad Elena e conservato presso il Cimitero Monumentale». Cfr. *Cubamuseo* [en línea], http://cubamuseo.net/inferior-stamp/51 (consulta: 21 junio 2025); *Ecured* [en línea], https://www.ecured.cu/Jos%C3%A9_Vilalta (consulta: 21 junio 2025). Agradezco a Ingrid de los Angeles Rosabal el envío de su tesis.

11. Cfr. Rosabal, *op. cit.*, p. 8. El texto original está traducido al español.

que las fechas se cruzan, pues hallamos monumentos encargados antes y terminados o colocados después de otros. Hemos decidido seguir el orden cronológico de los encargos.

La primera obra de la que tenemos noticia es el *Monumento conmemorativo de los estudiantes de Medicina fusilados en 1871* en el cementerio de Colón. El fusilamiento de los ocho estudiantes de Medicina, cuya inocencia quedó comprobada después, ocurrió en La Habana el 27 de noviembre de 1871.[12] Este episodio ha sido considerado, junto a la Reconcentración de Valeriano Weyler (1896–1898), uno de los actos más crueles del gobierno colonial español en el curso de la lucha por la independencia de Cuba, que tuvo lugar finalmente en 1898 con el tratado de París. El tratado, como es sabido, se llevó a cabo entre Estados Unidos, que habían intervenido con miras expansionistas al final de la guerra, y España, que así, junto con Puerto Rico, perdió sus últimas colonias en América Latina y en Asia y Oceanía, incluyendo las Filipinas. Cuba obtuvo entonces su independencia desde Madrid, a pesar de que tuvo que aceptar un gobierno provisional estadounidense. Hasta 1902 no obtuvo su independencia, aunque hasta 1959 estuvo fuertemente limitada por la injerencia de los mismos Estados Unidos.

A los estudiantes, injustamente acusados de haber profanado la tumba de Gonzalo Castañón, «intransigente periodista español que había sido muerto por un patriota cubano en los Estados Unidos»,[13] y luego fusilados, les fue dedicado, además del imponente monumento fúnebre en el cementerio de Colón, un templete ubicado en La Punta, una zona hoy céntrica de La Habana, donde se llevó a cabo la ejecución.[14] Gracias a fuentes poco utilizadas y otras inéditas, estamos en condiciones de reconstruir la historia del monumento funerario, erigido por suscripción pública fomentada por el «Dr. Fermín Valdés Domínguez, que, cívicamente, en plena colonia, trazó con el buril de la verdad, aquel cuadro siniestro cuyo recuerdo crispa nuestros nervios. Los primeros artículos publicados, a raíz de su campaña en *La Lucha*, despertaron el deseo en algunos otros periódicos, de erigir en el cementerio de Colón, un monumento que eternamente guardase los restos de

12. Cfr. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 267–280.

13. Emilio Roig de Leuchsenring, *La Habana Apuntes Históricos*, La Habana, 3 vol., 1963–1964, III, p. 27. Hay una tercera edición anotada y notablemente aumentada, pero no por el mismo autor, La Habana, Boloña, 2023.

14. Véase la nota 32.

las víctimas infortunadas, y que a la vez fuera, como soñó Valdés Domínguez, *el más elocuente tributo de amor y de piedad de nuestro pueblo*. Y respondiendo a este estado de la pública opinión, *El Radical*, de La Habana, y el *Diario de Matanzas*, rápidamente iniciaron en sus columnas suscripciones públicas, a las que, como un solo hombre, respondieron los estudiantes de la Universidad, de los Institutos de Segunda Enseñanza, y los de las Escuelas de toda la Isla, secundando así los trabajos del noble reivindicador». Se organizaron también colectas de fondos casa por casa, a las cuales se sumaron otros donativos.[15]

El 7 de febrero de 1887 se constituyó una comisión para administrar los fondos, exhumar los cadáveres de los jóvenes fusilados, que permanecían en una fosa común,[16] y comprar una parcela en el cementerio, «según consta, del acta de la Junta de la Comisión que lleva fecha del 16 de junio de 1887 [...] varios fueron los proyectos presentados, por otros tantos escultores de Europa y América». Entre los veinticinco proyectos presentados, resultó escogido el de José Vilalta de Saavedra.[17] El *Monumento a los estudiantes de Medicina*, una alta estructura en mármol de Carrara (figura 1), se inauguró en 1890.[18] En la memoria descriptiva que acompañaba el modelo en yeso y los dibujos para el concurso, el escultor afirmaba:

> He concebido el monumento basándome en el punto filosófico que en mi concepto es *la conciencia pública, a través del tiempo, justifica a la inocencia*. No podía, por razones ya expuestas en la prensa, realizar ningún otro tema que envol-

15. Cfr. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 267–268.

16. Cfr. Archivo del Cementerio de Colón, Grupo de Museología y Gestión del Patrimonio, Ficha técnica, Expediente 3117-3693, *Monumento a los Estudiantes de Medicina*. Doy las gracias a Ricardo Rafael Díaz Murgas, museólogo del Cementerio, por su investigación en el Archivo y por haberme acompañado siempre en mis exploraciones de la necrópolis haciéndome notar detalles específicos de los monumentos y señalándome obras inéditas, entre las cuales se halla una de Vilalta de Saavedra, *La Virgen dolorosa*, sobre la cual cfr. Alessandra Anselmi, *El escultor José Vilalta de Saavedra: obras de arte que cruzan el Atlántico, desde Italia a Cuba*, Roma, Gangemi, [2026].

17. Cfr. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 268–271. Según Roig de Leuchsenring, *op. cit.*, p. 28, la comisión fue creada el 15 de febrero y no el 7; sin embargo, dado que Sánchez de Fuentes y Peláez publica diversos documentos, lo que prueba que manejó fuentes de primera mano, es más probable que la fecha justa sea la señalada por él.

18. Cfr. Roig de Leuchsenring, *op. cit.*, p. 28. Sobre este terrible episodio de la Cuba colonial, recomiendo la bella película *Inocencia* (2018), dirigida por Alejandro Gil Álvarez.

> viese una alusión política, cosa que es lo primero que han advertido en el concurso y como, repito, no pudiéndose hacer nada de esto, he pensado en el punto sintético filosófico que explica lo sucedido.[19]



Figura 1. José Vilalta de Saavedra, *Monumento a los estudiantes de Medicina,* 1890. Foto de César O. Gómez López.

Una base alta, en forma de paralelepípedo, presenta al frente un cuerpo exento en forma de nicho cuadrangular, con las puertas abiertas de par en par, por donde asoma una figura que, como explica Vilalta de Saavedra en su memoria, representa *La Inocencia*, «que pasa del campo de las tinieblas al campo de la luz».[20] Encima de la base y en el centro se yergue un monolito que apunta al cielo, cubierto con un trapo y circundado por una guirnalda de flores, reproducción de un símbolo funerario muy difundido. Sobre el monolito queda «representada la gran *Ciudad de La Habana*, por medio de su escudo». A cada lado se hallan dos figuras de mujer: a nuestra derecha aparece la *Conciencia pública*, mientras que a la izquierda se halla la *Justicia*. «A derecha e izquierda del zócalo, como se ve, por los adjuntos dibujos, van dos bajo relieves que representan, el uno, la *Ciencia médico-teórica*, y el otro, la *Práctica*. Los dos claros que hay en forma rectangular son para las inscripciones.»[21] Con excepción de una figura de Saturno, reem-

19. Cfr. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 271–272.

20. Cfr. ibídem.

21. Cfr. ibídem, p. 272 y 279–280, donde se citan las inscripciones del monumento, que aquí limitamos, por el deber de homenajear las jóvenes vidas injustamente sacrificadas, a la mención de los nombres de los ocho estudiantes: Alonso Álvarez de la Campa y Gamba, Anacleto Bermúdez y González de Piñera, Juan Pascual Rodríguez y Pérez, Ángel Laborde y Perera, Carlos Augusto de la Torre y Madrigal, Eladio González Toledo, José de Marcos y Medina y Carlos Verdugo Martínez.

plazada por un reloj de arena, descrita en la memoria,[22] pero finalmente ausente en la obra, el monumento es exacto al descrito por Vilalta de Saavedra.

Aún habría que subrayar, como observara Llilian Llanes Godoy,[23] que en una tarja del monumento se lee: «José de Vilalta de Saavedra inventó. Andrea y Alessandro F.lli Baratta ejecutaron Carrara». Entonces, según esa inscripción, a Vilalta de Saavedra correspondería solo el proyecto; sin embargo, Sánchez de Fuentes y la siguiente crítica le atribuyen también la manufactura. Incluso en 1901 el escritor Aniceto Valdivia, *Conde Kostia*, todavía en vida del escultor, escribe en la prestigiosa revista *El Fígaro*: «Los primeros ensayos del escultor cubano fueron obras acabadas. El Mausoleo de los estudiantes [...] es la admiración de extrangeros y naturales de Cuba, página deslumbrante en la historia de Villalta escultor».[24]

No es una cuestión fácil de dirimir: se precisa un profundo análisis estilístico de las obras del escultor y de las de los hermanos Baratta, sobre los cuales además no hay noticias;[25] no tenemos motivos para dudar de la veracidad de la inscripción, pero en el ámbito de la gestión de las canteras de la época no se puede excluir que Vilalta de Saavedra haya esgrimido el cincel y que, por motivos comerciales, siendo él aún un joven principiante, los hermanos Baratta hayan tomado ventaja en la inscripción en mármol. Lo cierto es que la idea es suya: es una obra alegórica, dado que, como explica el es-

22. Cfr. nota 19.

23. Llilian Llanes Godoy, *Del Arte en Cuba Esculturas*, La Habana, 2017, p. 102.

24. Conde Kostia, «Vilalta de Saavedra», *El Fígaro*, XVIII, 17-11-1901, p. 506–507. Mi agradecimiento a Jorge Domingo Cuadriello por sugerirme revisar este artículo, y a Félix Julio Alfonso López por haberme aclarado que Conde Kostia es el seudónimo de Aniceto Valdivia (1857–1927) y por haber leído todo mi ensayo, al que ha aportado importantes aclaraciones históricas.

25. Alfonso Panzetta, *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Borgaro (Turín), 2003 (1.ª ed. 1990), 2 vol., I, p. 69, menciona un Alessandro Baratta, nacido en Carrara en 1875 y colaborador de su hermano Emanuele (sobre el cual aporta más noticias, p. 70); por lo tanto, no parece ser el mismo Alessandro aquí mencionado. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en «Carrara nell'America Latina. Industria e creazione scultorea», en *Carrara e il mercato della scultura 1870–1930 II*, Milán, 2007, p. 254–259, menciona el monumento y los autores sin aportar nuevos datos. Mi agradecimiento a Alessio Ponti, de la Galleria d'Arte-Ottocento (Roma), por haber intercambiado hipótesis conmigo sobre los hermanos Baratta aquí mencionados.

cultor, en la Cuba colonial no habría sido posible realizar una escultura con alusiones políticas, y mucho menos de denuncia de lo sucedido. Desde el punto de vista estilístico, el monumento fue juzgado con severidad por Sánchez de Fuentes, quien lo considera banal, o sea, «observado siempre, lo de lo ritual de los cenotafios, que pudiéramos llamar *mercantiles*, existentes en casi todas las necrópolis del orbe. No basta que las esculturas de que hablamos, se nos presenten bien modeladas, y con riquezas de detalles en los paños, y que se alegue la exigua recompensa que el autor de este monumento pudo alcanzar, para justificar el escaso desarrollo de su labor artística». Sánchez de Fuentes acusa a los miembros del jurado de haber actuado «cegados indudablemente por la circunstancia de ser Vilalta de Saavedra cubano», y de adjudicar el monumento «a un joven que, a la sazón, aún se hallaba cursando los estudios necesarios en Carrara, para alcanzar el pleno conocimiento del arte a que se dedicara».[26] Incluso más severo fue el juicio de Loló de la Torriente, quien, además de especificar en su libro de 1954 que el monumento fue realizado por Vilalta de Saavedra en Florencia, embarcado en el bergantín italiano *Carmeli la Roca* el 10 de octubre de 1889 (fue inaugurado en 1890)[27] y emplazado por el ingeniero cubano Herminio Leiva, juzga que «la obra es discreta. Para la época debe haber parecido grandiosa. Hoy, sin embargo, dado el pensamiento que encierra y su carácter eminentemente nacional, nos parece, mezquina, pobre, vulgar».[28] Muchos años después, en su ensayo de 1996, Lohania Aruca lo considera, junto con *El monumento a los bomberos*, muertos en un incendio en 1890, realizado por Agustín Querol Subiral y Julio Martínez-Zapata Rodríguez,[29] «the first of the two most im-

26. Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 278.

27. Cfr. Archivo del Cementerio de Colón, Grupo de Museología y Gestión del Patrimonio, Ficha técnica, Expediente 3117-3693, *Monumento a los Estudiantes de Medicina*.

28. Loló de la Torriente, *Estudio de las artes plásticas en Cuba*, La Habana, 1954, p. 83–84. Según José Antonio Quintana García, *Itinerario de José Vilalta Saavedra, escultor de la primera estatua de José Martí*, [en línea] https://oncubanews.com/cuba/sociedad-cuba/historia/itinerario-de-jose-vilalta-saavedra-escultor-de-la-primera-estatua-de-jose-marti/ (consulta: 18 mayo 2025), el bergantín se llamaba *Carmelita Roca*. Agradezco a Félix Julio Alfonso López su llamada de atención sobre el artículo de Quintana García.

29. Cfr. el cuidadoso análisis de *El monumento a los bomberos* en Martha Elisabeth Laguna Enrique, «Los cementerios y las ciudades Patrimonio de la Humanidad. Valores patrimoniales del cementerio de Colón de La Habana y la presencia de artistas españoles», en *Simposio Internacional. «Soluciones sostenibles para las Ciudades Patrimonio*

portant mausoleum of the final decade of the nineteenth century».[30] En efecto, el monumental tributo fúnebre a los ocho estudiantes fusilados presenta una composición elegante y al mismo tiempo de gran impacto, y si consideramos que por entonces Vilalta de Saavedra era apenas un veinteañero, enfrentado a un tema de difícil plasmación, podemos afirmar que al elaborar el proyecto había demostrado atesorar las enseñanzas recibidas. Por otro lado, no era fácil, en la época colonial, conseguir un homenaje que, sin llamar la atención de la censura, honrase dignamente la memoria de los inocentes sacrificados. El escultor recurrió a una alegoría, quizás no muy original en los detalles simbólicos, pero innovadora en cuanto al complejo estructural, que ciertamente suscita un alto impacto emotivo. Además, las esculturas propiamente dichas, como no puede dejar de reconocer el propio Sánchez de Fuentes, están muy bien hechas, con un modelado suave que les confiere gran naturalidad. Faltaría todavía aclarar a quién se debió en efecto la ejecución, si solo a los hermanos Baratta o si también Vilalta de Saavedra intervino al menos en alguna parte, como pensamos.

Un aspecto hasta ahora inadvertido es que los ocho medallones con los retratos de los jóvenes fusilados, ubicados a los lados de la base del monumento, cuatro por cada lado, tal como los vemos actualmente, no formaban parte del proyecto original. Fue en diciembre de 1920, por iniciativa de Óscar Ugarte, cuando se promovió una colecta de fondos para realizar once medallones que representaran a los estudiantes fusilados en 1871 «y a sus nobles defensores»,[31] para ponerlos en el templete que se les dedicó y que a

---

Mundial», Valladolid, 2010, p. 279–291: 283–285. La autora afirma: «La obra, realizada por suscripción pública, aúna la dualidad de monumento conmemorativo y mausoleo funerario. Sobresale por sus magnas proporciones ya que posee una altura de 17 metros. Constituye una de las obras más importantes de la escultura de la última década del siglo XIX cubano, junto al mausoleo dedicado a los ocho estudiantes de medicina, fusilados por el cuerpo de voluntarios el veintisiete de noviembre de 1871, obra del citado José Vilalta de Saavedra» (p. 283). Agradezco a Martha Elizabeth Lagunes Enrique la gentileza de haberme ofrecido su ensayo.

30. Aruca, *op. cit.*, p. 44.

31. Los tres defensores fueron Domingo F. Cubas, Federico Capdevila y Fermín Valdés Domínguez. Cfr. «Para el Templete de los Estudiantes», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 13-4-1921, p. 3. Félix Julio Alonso me ha señalado que aquí faltaría un cuarto defensor, el oficial canario Nicolás Estévanez, de ideas republicanas, que quebró su sable en señal de protesta y cuya memoria guarda una tarja en La Habana en el Hotel Inglaterra.

la sazón estaba realizando el ingeniero Walfrido Fuentes.[32] En noviembre de 1921 se decide contratar a José Pennino, famoso comerciante e intermediario de mármoles y monumentos, específicamente entre Cuba e Italia.[33] Los ocho medallones de los estudiantes costarían 2.200 pesos y serían «esculpidos por el valioso artista Mario Luigi y fundidos en Milán por la casa de Cesare Greco. Tendrán 60 centímetros de diámetro», mientras que de los medallones correspondientes a los tres defensores se ocuparía «el arquitecto Sr. Noriega».[34] Los medallones encargados a Pennino en realidad debieron haber sido realizados por Ugo Luisi,[35] ya que la mención previa de «Mario Luigi» debe considerarse una errata tipográfica. Ugo Luisi, por otra parte, realizó también obras monumentales en La Habana.[36] Los medallones llegaron a Cuba en los primeros días de marzo de 1922 y se pretendía colocarlos «en la parte interior y superior del Templete».[37] Sin embargo, para octubre todavía faltaban unos mil pesos del pago a José Pennino y el ya mencionado Óscar Ugarte, presidente del Comité de los Medallones, debió de enviar una petición al gobernador provincial de La Habana en la cual subrayaba todos los esfuerzos desarrollados hasta entonces para recoger el dinero y la importancia cívica de la obra, ya anunciada en una vitrina de la famosa y gran tienda El Encanto, «hermosamente decorada desper-

32. Cfr. «Quinto Congreso Médico Nacional», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 7-12-1920, p. 3; «Templete de los estudiantes», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 5-9-1921, p. 13. Véase también Llanes Godoy, *op. cit.*, p. 82 y 83.

33. Cfr. Domenico Capolongo, *Giuseppe Pennino, un imprenditore italiano di successo*, en *Emigrazione e presenza italiana in Cuba*, 9 vol., 2002–2010, [vol. VIII, 2009, p. 171–180]. Acerca de Pennino, véase también Alessandra Anselmi, *Dall'Italia a Cuba: José Pennino, el Rey del Marmol, e gli scultori Ugo Luisi, Giovanni Nicolini ed Ettore Salvatori. Una epopea italo-tropical / Desde Italia a Cuba, José Pennino, el Rey del Marmol, y los escultores Ugo Luisi, Giovanni Nicolini y Ettore Salvatori. Una epopeya italo-tropical*, [en prensa].

34. Cfr. «Para el templete de los estudiantes. Medallones de bronce que lo decorarán», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 14-11-1921, p. 7.

35. Cfr. «En memoria de los estudiantes del 71», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 19-7-1922, p. 2. En el artículo se menciona «el escultor de Milán Ugo Luigi», pero debe de tratarse de Ugo Luisi Sesti (Pietrasanta, 15 de noviembre de 1877 – 16 de abril de 1943) y quizás se le considerara de Milán porque los medallones fueron trabajados en esa ciudad (cfr. el texto mencionado en correspondencia de la nota 34).

36. Cfr. mi libro en preparación, citado en la nota 33.

37. Cfr. «Los Medallones de Bronce», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 7-3-1922, p. 12.

tando el elogio y la admiración del gran número de ciudadanos que por aquel céntrico lugar han transitado durante dos semanas».[38] Hacia mayo de 1923 el asunto no se había resuelto y se intentó, por parte del «Dr. López del Valle, Jefe Local de Sanidad de la Habana», conseguir del alcalde los medallones «que iban a ser colocados en el mausoleo de la Punta [o sea, el Templete] para que puedan adornar la sala de actos de la Sociedad de Estudiantes de Medicina, situada en uno de los edificios de la Universidad Nacional».[39] En noviembre, sin embargo, el alcalde autoriza la colocación de los medallones en el templete y en esa ocasión se menciona como autor de los bronces a Dario Luisi, hermano de Ugo.[40] Pero se cambió de idea y los medallones se colocaron en el monumento fúnebre de Vilalta de Saavedra, donde se pudieron admirar en una ceremonia conmemorativa el 27 de noviembre de 1924.[41] En la ceremonia del año siguiente, sin embargo, los medallones fueron colocados de nuevo en el templete.[42] No sabemos cuándo fueron colocados definitivamente en el monumento fúnebre de Vilalta de Saavedra,[43] donde armonizan muy bien con el conjunto. La factura de

38. Cfr. «El Comité de los Medallones y el consejo provincial», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 17-10-1922, p. 16.

39. Cfr. «Medallones de los Estudiantes del 71», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 4-5-1923, p. 17.

40. Cfr. «Medallones de los Estudiantes», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 7-11-1923, p. 24; también aquí el apellido se confunde con «Luigi» en lugar de Luisi. La actividad de Ugo Luisi Sesti (Pietrasanta, 15-11-1877 / 16-4-1943) y de su hermano Dario (1882–?) se comenta en un interesante ensayo de Martín Manuel Checa Artasu, «Los escultores Ugo y Darío Luisi en América: la internacionalización del negocio del mármol a través de sucursales», en Martín Manuel Checa Artasu; Olimpia Niglio (eds.), *Architetti e artisti nella diaspora italiana in America Latina. Diplomazia culturale in azione / Arquitectos y artistas en la diáspora italiana en Latinoamérica. Diplomacia cultural en acción*, Roma, 2021, p. 317–347. Sobre Dario Luisi, cfr. también Anselmi, *op. cit.* [en prensa]. Faltan estudios que permitan distinguir estilísticamente el aporte de Ugo y Dario.

41. Cfr. «Conmemoración de la fecha del 27 noviembre», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 27-11-1924, p. 1 y 20.

42. Cfr. «Con piadoso recogimiento se conmemoró ayer la fecha triste del 27 de noviembre», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 28-11-1925, p. 1 y 13.

43. Para postales que reproducen el monumento todavía sin los medallones, cfr. Luis Díaz Mijares, «Grandes obras de un escultor algo olvidado: José Vilalta Saavedra», *Cuba Museo* [en línea], http://cubamuseo.net/inferior-stamp/51 (consulta: 24 mayo 2025). El mismo Díaz Mijares publica una foto del escultor, que era mulato. Otra foto está publica-

los ocho medallones es notable[44] y cada estudiante presenta su propia fisonomía; evidentemente, los escultores, asumiendo que ambos hermanos Luisi trabajaron en ellos, se basaron en retratos enviados desde La Habana. Nada hemos podido averiguar respecto a los medallones de los tres defensores arriba mencionados.

De 1893 es el monumento al ingeniero Francisco de Albear y Fernández de Lara (1816–1887), cuya obra más importante fue el acueducto de Albear en La Habana, proyectado en 1855 y completado en 1893, espléndida empresa de ingeniería hidráulica.[45] La escultura (figura 2) se realizó a solicitud del Ayuntamiento en 1891 y se envió a La Habana en octubre de 1894, de lo cual da fe una carta del escultor, para inaugurarse en 1895. En este mismo año el escultor estaba en La Habana, donde permaneció hasta finales de noviembre antes de regresar a Italia.[46]

---

da en Conde Kostia, *op. cit.*, p. 506. Las características fisionómicas no se corresponden con el autorretrato publicado en Sánchez de Fuentes, *op. cit.*, p. 276, pero podría ser que el escultor en su autorretrato se haya visto en forma caricaturesca o que Sánchez de Fuentes se haya equivocado al mencionar el dibujo como autorretrato.

44. Están publicados en Anselmi, *op. cit.* [2026].

45. Cfr. Juan de las Cuevas Toraya, *500 años de construcciones en Cuba*, Madrid, 2001, p. 98–99.

46. Cfr. ibídem, p. 106: «En 1887, pocos días después de la muerte de Albear, el Ayuntamiento de La Habana acordó dar el nombre de canal de Albear al canal de Vento y el 3 de agosto de 1891 se acordó erigirle una estatua en el Cementerio, pero después se decidió montarla en la pequeña plazoleta comprendida entre las calles Monserrate, Bernaza, Obispo y O'Reilly, dándole al mismo tiempo su nombre al parquecito. El monumento fue obra del escultor cubano José Vilalta de Saavedra y se inauguró el 15 de marzo de 1895».

La carta de José Vilalta de Saavedra, fechada en Florencia el 20 de octubre de 1894 y enviada al alcalde de La Habana, en la cual el artista anuncia el envío de la escultura, se menciona en «El monumento de Albear», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 4-12-1894, p. 2, donde se añade: «Conveniente sería que desde ahora se empezasen á hacer los trabajos preliminares para la construcción del macizo que ha de soportar la estatua [...]. Haciendo el decorado de la plaza y calles circunvecinas con el buen gusto artístico que se requiere para esta clase de composiciones».

Según Quintana García, *op. cit.*: «El 22 de diciembre de 1890, el Ayuntamiento habanero aceptaba el plano que [Vilalta] les envió desde Italia para la construcción de un monumento a la memoria del insigne ingeniero cubano Francisco de Albear y Fernández de Lara». Quintana García no reporta la fuente; en todo caso, si la consideramos fidedigna, quiere decir que la decisión del monumento se remonta a 1890. El mismo autor reporta



Figura 2. José Vilalta de Saavedra, *Monumento a Albear*. Foto de César O. Gómez López.

La obra, emplazada en La Habana Vieja, en la plaza dedicada al ingeniero, presenta al ilustre personaje sobre un alto pedestal. Como observa Moisés Bazán de Huerta, se trata de «un lenguaje que supera la frialdad neoclásica para entrar en los modos del realismo virtuosista [...]. El monumento ilustra la doble condición de Albear como militar e ingeniero».[47] El hombre, como sigue escribiendo Bazán de Huerta, aparece muy absorto en el texto que sostiene. Efectivamente, Vilalta de Saavedra alcanza a comunicar una actitud muy realista y convincente, sin afectación, con una representación muy expresiva de la seriedad y el valor de Albear. No tan efectiva es la escultura alegórica de la ciudad, debajo, recostada en el pedestal. Su figura matronal, envuelta en un amplio peplo, lleva en el pecho el escudo de La Habana y sobre la cabeza una diadema; su mirada resulta, sin embargo,

---

que en 1895 Vilalta de Saavedra se encontraba en La Habana, donde permaneció hasta noviembre, y regresó a Italia con «encargos de obras artísticas que acrecentarán sin duda su renombre», decía una breve nota del *Diario de la Marina*, el día 28 de ese mes.

47. Moisés Bazán de Huerta, *La escultura monumental en La Habana*, Cáceres, 1994, p. 56.

inexpresiva. Decisivamente, el monumento de Albear tiene un nivel artístico mucho más elevado.

José Vilalta de Saavedra debía de ser muy apreciado por su trabajo, no del todo injustificadamente, dado que se le encargó realizar el importante grupo escultórico *Las virtudes teologales* (figura 3) que corona la entrada principal del cementerio de Colón (proyectado por Calixto de Loyra y Cardoso y Eugenio Rayneri y Sorrentino en estilo románico-bizantino).[48] El 27 de septiembre de 1896 el grupo escultórico en mármol, ya completamente terminado, apareció publicado en la revista *El Fígaro*.[49]

En abril de 1901 el escultor pasó unos meses de incógnito en Santiago de Cuba para tantear si podía tener éxito con la realización de un monumento al general Antonio Maceo, uno de los héroes de la lucha por la independencia,[50] y no debemos excluir que hubiese regresado a su tierra natal para acompañar la obra realizada para el cementerio de Colón, si bien, como prueba *El Fígaro*, ya estaba concluida hacía al menos cinco años.[51] En octubre de 1901 volvió a Santiago de Cuba, «después de haber realizado un largo viaje por Centro América y las Antillas»,[52] evidentemente para procurarse nuevos encargos. En Santiago de Cuba llega a firmar el contrato para reali-

48. Véase el interesante ensayo de Martha Elisabeth Laguna Enrique, «Un arquitecto español desconocido: Calixto de Loyra y Cardoso. Biografía, formación académica y trayectoria profesional», *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 45 (2013), p. 247–284. Mi agradecimiento a Martha Elizabeth Laguna Enrique por haberme gentilmente ofrecido su ensayo, que trata en detalle la historia del cementerio de Colón. Sobre el mismo tema, pero centrado en los artistas españoles, véase también Laguna Enrique, *op. cit.*

49. Cfr. «Gacetilla», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 2-10-1896, p. 4. La cubierta de *El Fígaro* se reproduce en Díaz Mijares, *op. cit.*

50. Cfr. «Vilalta de Saavedra», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 7-4-1901, p. 2: «Desde hace algunos meses reside de incógnito en Santiago de Cuba, el eminente escultor cubano Sr. D. José Vilalta Saavedra, autor del mausoleo de los estudiantes de la Habana, del monumento de Albear y del grupo que habrá de colocarse en la portada del cementerio de Colón. El Sr. Vilalta Saavedra ha venido por estas tierras, de tránsito, con el doble objeto de hacer unos estudios sobre ciertos yacimientos de mármol cubano y tantear la opinión del país en el proyecto — que ha largo tiempo acaricia — de erigir un gran monumento á la memoria de Antonio Macio [sic], y el cual deberá emplazarse en aquella ciudad».

51. Cfr. la cubierta de *El Figaro*, XII, 27-9-1896, 36, publicada en Díaz Mijares, *op. cit.*

52. «Vilalta de Saavedra», *Diario de la Marina*, edición de la mañana, 1-10-1901, p. 2.



Figura 3. José Vilalta de Saavedra, *Las virtudes teologales*. Foto de César O. Gómez López.

zar la estatua del general Maceo, que no parece haberse realizado nunca, mientras que en La Habana consigue adjudicarse el encargo de esculpir la estatua de José Martí, que consideraremos más adelante.[53]

El 28 de febrero de 1902, Vilalta de Saavedra se encontraba aún en La Habana, pero estaba a punto de volver a Italia, donde había planeado realizar una «tournée por Roma y por las principales ciudades del país del arte».[54] Mientras,

> una de sus obras más celebradas, las figuras monumentales que han de adornar la entrada del Cementerio de Colón, aún no han sido colocadas en su sitio, permaneciendo en el referido cementerio, á riesgo de sufrir desperfectos de consideración. Llamamos la atención del respetable Padre Barnada, á fin de que no se retarde por más tiempo la colocación de esas valiosas obras artísticas.[55]

53. Cfr. ídem.

54. Cfr. «El señor Vilalta Saavedra», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 28-2-1902, p. 2.

55. Ibídem.

La solemne bendición del grupo escultórico tuvo lugar, finalmente, el 29 de mayo de 1904.[56] Se trata de una estructura piramidal que incluye las figuras alegóricas (de derecha a izquierda) de la Esperanza, la Caridad (con un niño en brazos y otro a su lado) y de la Fe. Las dos figuras laterales están sentadas; la Caridad, en cambio, se yergue en pie en el centro sobre un alto pedestal, sobre el cual está sentado un tercer infante. La base lleva inscrita la frase IANUA SUM PACIS (soy la puerta de la paz).[57]

Debajo, sobre la fachada del portal de acceso al cementerio, en una luneta hay un bajorrelieve con *La Crucifixión*. Otro bajorrelieve, que representa *La resurrección de Lázaro*, se halla sobre la fachada interior de la puerta.[58] Como ha notado Martha Elizabeth Laguna Enrique: «La ubicación de estos relieves constituye una metáfora del valor de la vida frente a la eternidad de la muerte, ya que ante la cruel idea de la crucifixión y de la muerte, emerge el consuelo de la resurrección divina».[59]

Tanto el grupo escultórico como ambos bajorrelieves demuestran un dominio total del arte escultórico; el estilo neobarroco no está del todo en sintonía con la puerta, que, según la inspiración ecléctica, en boga en la época, se adscribe al románico-bizantino.[60] Sin embargo, el conjunto forma una estructura armónica.

Como mencionábamos antes, a finales de febrero de 1902 Vilalta de Saavedra se hallaba próximo a partir hacia Italia y sabemos, por un artículo publicado en forma de carta dirigida a Manuel Serafín Pichardo, director de *El Fígaro*, que en julio de 1902 estaba en Roma, donde asistió a las fiestas celebradas en el Palatino en honor de Roma, descritas por él con todo lujo de detalles y con acompañamiento de fotografías.[61]

56. Cfr. «Las estatuas del Cementerio», *Diario de la Marina*, edición de la tarde, 26-5-1904, p. 2. Sin embargo, Laguna Enrique, *op. cit.*, p. 283, afirma que el grupo fue puesto en obra en 1902.

57. *Cfr. ibidem*.

58. Cfr. Aruca, *op. cit.*, p. 37.

59. Cfr. Laguna Enrique, *op. cit.*, p. 269–272. Las lunetas están publicadas en Anselmi, *op. cit*. [2026].

60. Cfr. ibídem, p. 272–275.

61. Cfr. Vilalta de Saavedra, «2655º Aniversario de la fundación de Roma», *El Fígaro*, XVIII, 13-7-1902, p. 330–331. Mi agradecimiento a Jorge Domingo Cuadriello por sugerirme revisar este artículo.

Vilalta de Saavedra regresó a Cuba en 1904; de hecho, el *Diario de la Marina* del 2 de septiembre de 1904, comenta:

> Regreso de un artista: Hemos tenido el gusto de saludar al notable escultor cubano señor Villalta [sic] Saavedra, que tan alto coloca el nombre de Cuba artística en el extranjero. El señor Villalta [sic] Saavedra regresa de Roma á su patria con el objeto exclusivo de dirigir la erección del monumento á Martí, obra muy alabada por la crítica, y original de dicho autor. El Monumento á Martí llegará dentro de breves días. Damos nuestra más cordial bienvenida al señor Villalta [sic] Saavedra á quien felicitamos por sus triunfos.

El monumento a José Martí (figura 4) se inauguró el 24 de febrero de 1905 en el Parque Central, con una gran ceremonia en la cual participó también el presidente de la República, Tomás Estrada Palma.[62] Se trata de una escultura con un basamento decorado sobre el cual se erige la estatua del Apóstol, vestido de civil y en acto de hablarle al pueblo. Es una obra decididamente bien resuelta y justamente elogiada, como consigna la cita anterior a propósito de la crítica. Pero, también aquí, como en el citado *Monumento a los estudiantes de Medicina*, tal como ha evidenciado Llilian Llanes Godoy, quien ha analizado el monumento, hay dudas respecto a su atribución, ya que la obra ha sido atribuida al italiano Giuseppe Neri, aunque, como observa la estudiosa: «Es muy probable que, en efecto, el diseño del

62. Cfr. Cuevas Toraya, *op. cit.*, p. 264: «La Revista *El Fígaro* comenzó una encuesta en el año 1899 sobre qué estatua debía colocarse en el Parque Central, para sustituir la estatua de Isabel II. Para ello consultó a un grupo de figuras prestigiosas y al pueblo. La mayoría opinó que debía ser del Apóstol, por lo que mediante colecta pública y alguna ayuda del Ayuntamiento, se encargó la estatua en mármol al escultor cubano José Vilalta de Saavedra. La primera piedra la colocó en noviembre de 1904 el General Máximo Gómez y se inauguró el 24 de febrero de 1905, también por el Generalísimo. El monumento es de mármol de Carrara y consta de pedestal, fuste y estatua. En la parte inferior del fuste aparecen varias figuras en alto relieve que representan, una a la Patria y otras a diversos elementos del pueblo y soldados mambises. En la parte superior del fuste aparece al frente en relieve el escudo de la República. La estatua representa al Apóstol en su traje habitual en posición de hablar al pueblo. Al inicio de la Revolución se aumentó la altura de la base de la estatua, con lo que se le dio mayor lucimiento al conjunto escultórico». Para la ceremonia, cfr. *El Fígaro*, 26-2-1905, XXI, n. 9. La mención del periódico y las respectivas páginas se encuentran en Rosabal, *op. cit.*, p. 80–83.



Figura 4. José Vilalta de Saavedra, *José Martí,* 1905. Foto de César O. Gómez López.

proyecto no haya sido obra de Vilalta. Pero lo que parece estar fuera de discusión es que fue el cubano quien lo tradujo al mármol».[63]

Probablemente el escultor esperaba que el éxito del monumento a José Martí le propiciara otros trabajos en La Habana y la posibilidad de quedarse en su ciudad natal, como lo atestiguan los anuncios en el *Diario de la Marina*, donde se lee: «José Vilalta de Saavedra Artista Escultor, Obras de arte en mármol y bronce artístico. Especialidad en obras de Cementerio. Recibo órdenes de 3 à 5. Cuba 58».[64]

Además, el 10 de agosto de 1906, el Ayuntamiento de Santiago recibió el proyecto para «la erección de un monumento de mármol y piedra [á José Martí], que será levantado en el paseo de Martí de aquella ciudad».[65] No se sabe si la propuesta fue aceptada[66] ni exactamente cuándo Vilalta de Saave-

63. Cfr. Llanes Godoy, *op. cit.*, p. 101–103: 101. En el fundamental libro de esta autora, se encuentra también una interesante historia del monumento a Martí, en los años siguientes a su inauguración, ibídem, p. 110–111.

64. El primer anuncio lo encontramos en el *Diario de la Marina*, Edición de la mañana, 1905-5-5, p. 6, siguen otros, aquí, por brevedad, se menciona el último en *Diario de la Marina*, Edición de la mañana, 2-6-1905, p. 6. La calle Cuba se encuentra en la que ahora se llama La Habana Vieja.

65. «Monumento a Martí», en *Diario de la Marina*, Edición de la tarde, 10-8-1906, p. 3.

66. Para una exploración de las esculturas a Martí en Cuba, cfr. Llanes Godoy, *op. cit.*, p. 111–113 y para el Monumento a Martí (1958) de Juan José Sicre, en la Plaza de la Revolu-

dra se fue de Cuba. En 1907 estaba en Roma esculpiendo distintas obras[67] —una de las cuales la consideraremos un poco más adelante— y contestó al Ayuntamiento de La Habana que «es ridículo consignar $6.000 para una estatua del generalísimo Máximo Gómez, porque por esa cantidad no se puede hacer nada buen: que el escultor á quien se le encargue debe ser cubano y que la estatua debe ser ecuestre».[68]

La estatua que todavía se puede admirar en La Habana, efectivamente, es ecuestre, pero la hizo un escultor italiano, Aldo Gamba, y fue inaugurada en 1935.[69]

José Vilalta de Saavedra, a pesar de las amarguras que le provocó el no poder haberse podido quedar en La Habana y no poder realizar un monumento al Generalísimo, siguió trabajando para Cuba desde Italia de forma muy activa hasta el final de su vida.[70]

Aquí nos limitamos a considerar una obra muy importante en el interior del cementerio de Colón, una de las esculturas más conocidas del camposanto: *La Milagrosa*, concluida en 1909[71] (figura 5). Como es bien sabido en Cuba, se trata del monumento a Amelia Goyri y Adot, muerta de parto en 1901 con solo veinticuatro años. Según la leyenda, cuando se abrió la tumba su cuerpo permanecía intacto y su bebé, que había sido colocado a sus pies, estaba en sus brazos. Hasta hoy el monumento de Amelia es objeto de culto por parte de personas que le piden protección, en particular en lo referente al parto o a asuntos amorosos; de hecho, la base del monumento presenta numerosos exvotos.[72] Vilalta de Saavedra dotó a la mujer de un semblante maternal, inspirado probablemente en la estatuaria clásica. La mujer, que con el brazo derecho sostiene una gran cruz, que la sobrepasa, y con el izquierdo sostiene a su hijo, tiene una mirada victoriosa, como la de aquellos

---

ción a La Habana, cfr. Alessandra Anselmi, *L'Avana déco: arte cultura società*, Roma, 2020, p. 388–391.

67. Cfr. Anselmi, *op. cit*. [2026].

68. «Sesión Municipal de ayer 4», *Diario de la Marina*, Edición de la mañana, 5-11-1907, p. 5.

69. Cfr. Llanes Godoy, p. 77–79.

70. Cfr. Anselmi, *op. cit*. [2026].

71. Cfr. Lohania Aruca Alonso, *La Milagrosa del Cementerio de Colón de La Habana*, La Habana, 1994; Bazán de Huerta, *op. cit.*, p. 144, Llanes Godoy, *op. cit.*, p. 170 y 180 y Quintana García, *op. cit*.

72. Cfr. Aruca Alonso, *op. cit*.



Figura 5. José Vilalta de Saavedra, *La Milagrosa*. Foto de César. O. Gómez López.

que en el Paraíso han triunfado sobre la muerte; pero, al mismo tiempo, la intención de conferirle un tono extático se traduce en una expresión fría.

Como ha revelado el importante estudio de Ingrid de los Angeles Rosabal, al escultor se deben también algunos bustos y otros monumentos,[73] a los cuales no podremos referirnos aquí por falta de espacio.

Dado que el escultor, si bien elogiado por sus contemporáneos, no llegó a obtener una compensación económica adecuada en su país, decidió, como hemos mencionado, regresar a Italia, donde se encontraba en 1907, probablemente esperando que, con el mármol más a su alcance y encontrándose en la entonces considerada patria del arte, desde Cuba llegaran más encargos,[74] incluso porque —como confirma su nota necrológica— los comitentes cubanos no le habían correspondido como debían y, por tanto, el artista debía de hallarse en dificultades económicas. Podría resultar extraño que, a

73. Cfr. Rosabal, *op. cit.*, p. 39–40, 43–44, 47–50 y 53–60, Anselmi, *op. cit.* [2026] y por algunas noticias Quintana García, *op. cit.*

74. Cfr. Anselmi, *op. cit.* [2026].

pesar de eso, hubiese seguido trabajando para Cuba; sin embargo, para un extranjero no tenía que ser fácil vencer la competencia con los italianos para lograr encargos *en situ*.

El hecho es que, el 16 de marzo de 1912, «expiró en la Policlínica de Roma. Olvidado y sin dinero, cuando se le adeudaban grandes cantidades. El Ministro de Cuba sufraga los gastos del sepelio».[75] Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, en aquel entonces cónsul cubano en Roma, se hizo cargo de los gastos funerarios y de la «renta de un nicho en el cementerio por razón de unos seis meses, cuyo contrato debería renovarse pasado ese tiempo, de lo contrario, una vez exhumado, el cadáver tendría sepultura en una fosa común municipal». Así, como afirma Iledys González, que tuvo el mérito de esclarecer cómo murió el escultor y dónde estuvo sepultado:

> La inmensa y triste paradoja se cumple entonces. José Vilalta, el escultor formado en Italia, que había dedicado muchos de sus importantes trabajos a la estatuaria mortuoria en la famosa Necrópolis de Colón de La Habana (las Virtudes que decoran la majestuosa puerta del ingreso al cementerio, el conjunto monumental en las tumbas de los estudiantes de Medicina fusilados en 1871, entre otros) murió olvidado en Roma y reposa hoy en algún lugar de estas tierras que no permite señalar con un simple epitafio el gran artista que fue.[76]

75. Cfr. Iledys González, «José Vilalta o el sepulcro perdido en Roma», *OnCuba News* (18 abril 2025) p. 1–9 [en línea], https://oncubanews.com/sociedad/jose-vilalta-o-el-sepulcro-perdido-en-roma/ (consulta: 25 mayo 2025), que publica la nota necrológica.

76. Ibídem. Terminé de escribir este ensayo en junio de 2025.

El col·leccionisme de l'obra de Carles Casagemas: història, llegenda i actualitat

Eduard Vallès
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Podria semblar una temeritat pretendre fer un article sobre el col·leccionisme al voltant de l'obra d'un artista català que va morir quan tot just tenia vint anys, Carles Casagemas (Barcelona 1880 – París, 1901). Diversos factors ajuden, i d'altres dificulten, la realització d'aquesta aproximació. En primer lloc, hi ha ajudat el fet d'haver estat amic íntim de Picasso durant la joventut d'aquest, però també hi hauria contribuït la romantització del seu suïcidi a París, el febrer de 1901, i sobretot l'espectacular derivada plàstica que va tenir en l'obra de Picasso, amb diversos retrats del seu amic mort —amb el forat a la templa— i allò més important plàsticament, que aquest suïcidi se situa a l'inici de l'època blava de Picasso. No afirmem que en fos el detonant en sentit estricte, com s'ha arribat a escriure, però és evident que els dos primers retrats de Casagemas mort es compten entre les primeres pintures blaves de Picasso, cap a la tardor-finals de 1901, a París. No podem ser taxatius, però sense aquest homenatge pòstum de Picasso molt possiblement Casagemas hauria passat desapercebut, hauria estat un de tants altres artistes catalans —de vida més o menys curta— que s'han mantingut en els marges i de qui tot just s'ha ocupat algun especialista molt puntualment. Però aquesta rellevància universal va tenir lloc només com a subjecte passiu, com a model i amic de Picasso, no pas com a artista. La reivindicació com a creador ha estat posterior i sempre des d'una posició d'inferioritat respecte de la seva figura en el context picassià. Com a factor en contra tenim el fet que durant molts anys no es va estudiar aquest artista en profunditat, d'altra banda perquè va morir molt jove i no va tenir temps de crear un corpus d'obres important, i ja no diguem una carrera d'un cert recorregut.[1]

1. Malgrat que més endavant esmentarem el seu recorregut expositiu i bibliogràfic, l'any 2014 va ser determinant en les aportacions sobre la seva figura a partir de l'única

La singular història d'una fortuna bibliogràfica i expositiva

El tràgic final de Casagemas no va fer més que augmentar la fascinació per la seva personalitat. El suïcidi i la seva amistat amb Picasso van ser determinants, però també el moment i el lloc de la seva mort, a principis del segle XX i a Montmartre, espai referencial de la modernitat artística en aquelles dates. Tot i que el seu cos no va tornar a Barcelona —va ser enterrat a París, al cementiri de Saint-Ouen—, la notícia de la mort de Casagemas va tenir un gran impacte a la Barcelona artística del moment, tal com ho demostren algunes necrològiques i, sobretot, textos memorialístics que hi van fer referència.[2] Molt ràpidament la seva mort va donar pas a la llegenda i, contra el que es podria pensar, la seva minsa obra va interessar els col·leccionistes des de primera hora. En realitat, mai no va restar en l'oblit i, de fet, l'any 1906, quan només feia un lustre que era mort, en una mostra col·lectiva de la Lliga Regionalista es va exposar obra de Casagemas.[3] El catàleg de l'exposició diferenciava entre disciplines —pintors, escultors, etc.—, però Casagemas era a la sala dedicada als «caricaturistes», juntament amb noms com Junceda, Opisso o Cornet, entre d'altres.[4] És evident que avui Casagemas no es considera només un caricaturista, però, certament, és el terreny on més sobresortia i aquesta devia ser la fotografia fixa d'ell que en tenien els seus coetanis. Aquests ben just van poder veure obra seva i, quan ho van fer a Els Quatre Gats, per les descripcions que ens han arribat, la caricatura o obres de tendència caricaturant haurien estat les predominants.

---

tesi doctoral sobre Casagemas, a càrrec de Dolors Rodríguez Roig, *Carles Casagemas. Vida i obra d'un burgès bohemi*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014 [en línia], http://hdl.handle.net/10803/401182 (consulta: 30 maig 2025); i l'exposició monogràfica «Carles Casagemas, l'artista sota el mite», que va tenir lloc al Museu Nacional d'Art de Catalunya aquell mateix any; vegeu Eduard Vallès (com.), *Carles Casagemas: l'artista sota el mite*, cat. exp., Barcelona, 2014.

2. Sobre la mort de Casagemas van escriure necrològiques el poeta i amic personal Eduard Marquina a *Catalunya Artística* i Pere Coll i Rataflutis al *Diari de Catalunya*; també se'n feren ressò *La Vanguardia* i l'*Eco de Sitges*, entre d'altres. Més endavant van escriure sobre la seva mort diversos escriptors i artistes, com Josep Pla a *Vida de Manolo*, o els artistes Manuel Pallarès i Josep Maria de Sucre a les seves respectives memòries, entre d'altres.

3. Francesc Fontbona (dir.), R*epertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, 2002, p. 81.

4. Manuel Rodríguez Codolà, «Notas de arte», *La Vanguardia*, 20-5-1906, p. 7.

La fascinació per Casagemas va anar en augment amb el pas dels anys, i això va donar lloc a la circulació d'obra seva al mercat de l'art, que actualment assoleix uns preus força elevats, bàsicament a causa de la poca producció i la llegenda que acompanya la seva figura. I preus alts equivalen indefectiblement a l'existència de falsificacions que, en realitat, venen de més enrere en el temps. L'any 1933, en un article de Joan Sacs a la revista *Mirador*, el crític d'art mencionava diversos casos de falsificacions d'obres d'art, entre els quals esmentava el cas de Casagemas:

> Un col·leccionista ens explicava el cas següent, que és la darrera paraula de l'atreviment falsari. Un corredor d'obres d'art anà a oferir a aquest col·leccionista uns dibuixos de la mà de Fortuny, però el col·leccionista no els volgué a pretext de col·leccionar dibuixos de l'època dels 4Gats, i particularment dels artistes que constituiren aquell cenacle; sobretot dibuixos de l'efímer Casagemas, tant difícils de trobar. —Casagemas m'has dit?... Als cinc dies el susdit corredor es presentava al mencionat col·leccionista amb dos dibuixos signats Casagemas, dos dibuixos falsos, falsos d'obra i falsos de signatura.[5]

D'aquesta anècdota brota una categoria, l'interès per Casagemas coincideix amb el redescobriment i revaloració dels anys modernistes i, més concretament, d'Els Quatre Gats. Joan Sacs situa l'anècdota del col·leccionista a principis dels anys trenta, però aquest interès per l'època modernista aniria en augment amb episodis tan rellevants com la mítica exposició a la Sala Parés organitzada pel setmanari *Revista* l'any 1954. Aquesta operació de revisionisme dels anys modernistes va ser abanderada per Rafael Benet, un homenatge en tota regla a Els Quatre Gats i als artistes del seu entorn. Entre el gran nombre d'artistes que s'hi van exposar, segons el catàleg de la mostra, hi havia Casagemas, amb un total de set obres seves, ni més ni menys. Si ens fixen en els noms dels prestadors d'algunes d'aquestes obres, ja surten noms importants com Josep Sala Ardiz, Joan Vidal Ventosa o els germans Sebastià i Carles Junyer i Vidal.[6] Tots ells no són uns col·leccionistes qualssevol, eren molt més, eren testimonis que havien viscut els anys modernis-

5. Joan Sacs (Elias, Feliu), «Les falsificacions de la pintura catalana moderna», *Mirador*, V, 221 (27 d'abril de 1933), p. 7.

6. Rafael Benet, «Los Quatre Gats y su época», *Quatre Gats. Primer Salon «Revista»*, Barcelona, 1954.

tes que ara es reivindiquen, i que van conèixer Casagemas personalment, uns noms que desenvoluparem més endavant.

En el procés de reivindicació de Casagemas va resultar determinant l'exposició que li dedicà la Galeria Daedalus l'any 1979, en realitat la primera exposició retrospectiva dedicada mai a aquest artista. Amb motiu d'aquella exposició es van veure un total de tretze obres seves, onze dibuixos i dos olis, si bé s'hi exposaren obres d'altres artistes, bàsicament per la necessitat d'evocar-ne el context. Es va editar un catàleg que recollia les obres de Casagemas, així com diversos textos d'especialistes com Marçal Olivar o Josep Palau i Fabre, i un inventari dels retrats de Casagemas fets per Picasso a cura de María Teresa Ocaña.[7] Aquesta primera exposició sobre Casagemas tingué una recepció molt bona per part de la premsa i no era iniciativa d'un museu o institució pública, sinó d'una galeria d'art. Fins l'any 2014 no se'n va fer una exposició monogràfica, concretament al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que analitzarem més endavant.

Col·leccionistes de prestigi: artistes i literats

Un dels aspectes que més impressionen del col·leccionisme d'obra de Casagemas és fins a quin punt altres artistes van conservar obra seva. Això no és cap novetat en si mateixa, ja que molts artistes atresoren obres d'altres; allò rellevant en aquest cas és que parlem d'un artista que va morir a vint anys i, a més, l'any 1900. Les nostres recerques ens han permès de constatar que artistes de diferents generacions van mantenir obres de Casagemas en el seu poder i, a més, en alguns casos les van conservar fins al final de la seva vida. Parlem de noms com Picasso o Rusiñol, com els més destacats, però cal incloure'n d'altres com Joan Vidal Ventosa, Eveli Torent, el galerista Santiago Segura, el col·leccionista Josep Sala Ardiz o fins i tot l'escriptor Pompeu Gener.

Pel que fa a Santiago Rusiñol, sabem que va posseir una obra de Casagemas que, a la seva mort, va passar a integrar la col·lecció pública que encara avui s'exposa al Cau Ferrat de Sitges. *Paisatge amb edifici* respon a la tipo-

7. Artur Ramon Picas; Manuel Trallero, *Casagemas i el seu temps*, cat. exp., Barcelona, 1979.

logia dels mítics dibuixos «fregits» que va popularitzar Isidre Nonell, artista admirat per Casagemas.[8] Es desconeix com va arribar a mans de Rusiñol; d'una banda, sabem que ajudava els joves artistes, com ho va fer amb Picasso, a qui comprà sis obres que també s'exposen al Cau Ferrat. Podria ser una adquisició o bé podria ser un present fet pel mateix Casagemas a Rusiñol, que sabem que passava temporades a Sitges, on la seva família tenia diverses propietats —sa mare, Neus Vendrell, era sitgetana. Aquesta obra en concret, atesa la iconografia —o alguna de molt similar— hauria pogut formar part de l'única exposició monogràfica realitzada mai per Casagemas, a Els Quatre Gats, el març de 1900. El crític d'art Alfred Opisso, tot descrivint les obres —no ens ha arribat catàleg ni imatges d'aquella mostra—, ens parla de «paisatges que revelen una visió pessimista de la natura, sempre sinistra, inclement o amenaçant», que es correspon amb l'obscur i procel·lós dibuix del Cau Ferrat, però tot queda en el terreny de la hipòtesi.[9]

L'inclassificable Pompeu Gener també va arribar a posseir un dibuix de Casagemas, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya, gràcies al llegat que va fer el mateix Peius el 1920, any la seva mort. Es tracta d'un retrat caricaturant que Casagemas realitzà de Peius, tot hibridant-lo amb el retrat eqüestre del comte-duc d'Olivares fet per Velázquez.[10] Arran de les nostres recerques vam descobrir que aquesta obra va participar en una segona exposició de Casagemas a Els Quatre Gats, que ja no va ser monogràfica, sinó que s'hi van penjar algunes obres seves amb les d'altres artistes. Aquesta exposició hauria tingut lloc cap a finals de juliol de 1900, i la coneixem per la crítica de Frederic Pujulà i Vallès al diari *Las Noticias*: «Un pastel que [....] és còpia del comte-duc d'Olivares de Velázquez, en el qual ha substituït el cap del comte pel del nostre literat senyor [Pompeu] Gener».[11]

8. *Paisatge amb edifici*, *ca*. 1900. Pastel, llapis grafit, llapis conté, carbonet i oli sobre paper, envernissat (fregit). Museu del Cau Ferrat, Sitges. Sobre aquesta obra, vegeu Eduard Vallès, «Paisatge amb edifici», *La peça del mes*, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2015.

9. Alfred Opisso, «Exposición Casagemas en los IV Gats», *La Vanguardia*, 18-4-1900, p. 5.

10. *Pompeu Gener com a comte-duc d'Olivares*, *ca*. 1899. Carbonet, aquarel·la, pastel, llapis grafit, guaix i fixador polvoritzat sobre paper. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

11. Frederic Pujulà i Vallès, «Crónica de arte», *Las Noticias*, 1-8-1900, portada.

Aquest dibuix es va publicar l'any 1917 a la revista argentina *Caras y Caretas* en un article laudatori sobre Peius on es feia referència precisament a la seva col·lecció personal.[12]

Si fins ara hem esmentat vells modernistes de primera hora, com Rusiñol o Peius, també van conservar obres de Casagemas artistes coetanis, nois que com ell s'aventuraren en el món de l'art. En el cas de Picasso, que va arribar a tenir com a mínim cinc obres de Casagemas, ho va facilitar la seva proximitat personal —fins al punt de compartir taller i fer el viatge junts a París. Tres d'aquestes obres les va donar l'any 1970 al Museu Picasso de Barcelona, dintre de la gran donació que va fer a la ciutat de Barcelona: dos dibuixos i una pintura.[13] Durant la recerca duta a terme amb motiu de l'exposició al MNAC, vam descobrir que, quant a la pintura, *Paisatge amb gran arbre*, malgrat que constava com a anònima al Museu Picasso de Barcelona, l'anàlisi de l'obra i la documentació del museu ens van permetre d'identificar-la com un Casagemas.[14] Però Picasso va tenir dues obres més de Casagemas, que va conservar fins al final de la seva vida, actualment en una col·lecció particular de la família de l'artista: *El mercat* (figura 1) —en la línia de la Colla del Safrà— i *Carrer de Montmartre*, una visió geometritzant del barri parisenc molt propera al taller que compartien tots dos artistes.[15] Els germans Carles i Sebastià Junyer-Vidal, que van arribar a tenir una de les més grans col·leccions d'obres de Picasso de joventut, també van posseir obres de Casagemas, com a mínim tres: *Grup de personatges*, *Dama llegint* —ambdues haurien passat a la col·lecció Masoliver— i *Escena de taverna*. Aquestes tres obres, de les quals avui només es conserva la imatge en blanc i negre, confiem que apareguin algun dia.[16]

12. V. de Pedro, «Caras y caretas en España: Pompeyo Gener», *Caras y Caretas*, 8-12-1917, p. 55.

13. Els dos dibuixos donats per Picasso al Museu Picasso de Barcelona són *Tres homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure*, 1897–1899, llapis conté, llapis grafit i tinta xinesa sobre paper envernissat posteriorment (fregit); i *Caricatura d'un guàrdia forestal*, Barcelona, 1899–1900, llapis grafit i aquarel·la sobre paper. La pintura és *Paisatge amb un gran arbre*, *ca*. 1900, oli sobre tela.

14. Vallès, *op. cit.*, p. 84–88 i 89, nota 23.

15. Ambdues obres van integrar l'herència de Picasso i actualment formen part d'una col·lecció particular a la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Vegeu: Vallès, *op. cit.*, p. 79–80 i 81, i 182–183.

16. Vallès, *op. cit.*, p. 140, 150 i 219.



Figura 1. Casagemas. *El mercat, ca*. 1898. Oli sobre tela 50,1 × 60 cm. Col·lecció particular. Cortesia Fundació Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.

Joan Vidal Ventosa va ser un dels grans amics de Casagemas, motiu pel qual hauria conservat una obra seva, *Pastor pirinenc*.[17] Com en el cas de Rusiñol, es tracta d'un dibuix que respon a la tipologia de «fregits», i és una de les obres de Casagemas que, d'una manera més explícita, ens remeten a la iconografia nonelliana. *Pastor pirinenc* ens evoca la composició i fins i tot l'atmosfera dels dibuixos de cretins de Boí que Nonell havia realitzat a partir de l'any 1896 endavant, després de la seva estada durant l'estiu d'aquell any al balneari de Boí amb els seus amics Juli Vallmitjana i Ramon Pichot.[18] Es tracta de l'única obra que podem situar inequívocament a la mítica exposició d'Els Quatre Gats de 1900 si ens guiem per la crítica d'Opisso, quan descriu «un pastor, la negra silueta del qual corona un paisatge immers en una forta llum vermella», del tot coincident amb aquest dibuix.[19] Aquesta

17. *Pastor pirinenc*, 1896–1898. Llapis conté, carbonet, tinta i vernís (fregit) sobre paper verjurat. Col·lecció particular.

18. Francesc Quílez; Eduard Vallès, *Isidre Nonell. Visions des dels marges*, cat. exp., Barcelona, 2020. [Catàleg de l'exposició, no realitzada a causa de la pandèmia de covid-19].

19. Alfred Opisso, «Exposición Casagemas en los IV Gats», *La Vanguardia*, 18-4-1900, p. 5.

obra no sabem com va anar a parar a mans de Vidal Ventosa, però va ser ell mateix qui la va prestar per a la cèlebre exposició col·lectiva de record d'Els Quatre Gats que va organitzar el setmanari *Revista* a la Sala Parés l'any 1954.[20] Aquesta exposició formava part del procés de recuperació dels anys modernistes abans descrit, i Vidal Ventosa va ser un dels testimonis de primera mà d'aquells anys que hi contribuí amb el préstec d'aquest dibuix de Casagemas.[21]

El darrer Casagemas del qual tenim notícia que ha estat identificat i publicat ha aparegut en ocasió de l'exposició que el MNAC ha dedicat a l'artista badaloní Eveli Torent.[22] La historiadora de l'art Lluïsa Sala, comissària de l'exposició, amb motiu de les recerques dutes a terme va identificar un dibuix pertanyent a l'arxiu personal d'Eveli Torent. És un dibuix del tot inèdit i, més enllà del fet que està signat, respon exactament a algunes de les temàtiques més recurrents d'aquest artista, dintre d'un cert negrisme. De fet, es correspon amb alguna de les tipologies de dibuixos descrits pel mateix Opisso a l'exposició d'Els Quatre Gats, concretament quan parla de «singulares figuras de mujeres, todas de perversa índole», si tenim en compte la iconografia del personatge femení, entre monstruós, estrafet i grotesc, que sembla demanar almoina.[23]

Finalment, cal fer referència a un parell de dibuixos de Casagemas que havien estat propietat del mecenes, col·leccionista i creador de les Galeries Laietanes Santiago Segura. Van arribar al Museu d'Art de Sabadell a través del llegat de la seva vídua, Maria Cladellas, seguint la voluntat del seu difunt marit. Es tracta d'un parell de dibuixos molt similars que encaixen amb una de les iconografies més treballades per Casagemas, la figura femenina, si bé des d'una aproximació un xic inquietant i en ocasions torturada. Es tracta dels dibuixos *Germaine en una taverna* i *Dona en un cafè*. El de Germaine és un dels diversos retrats que Casagemas va realitzar de la jove fran-

20. «Los Quatre Gats» y su época, Barcelona, Sala Parés, inauguració 15 de maig de 1954.

21. Eduard Vallès, «Joan Vidal Ventosa o l'ubic invisible: fotògraf i artista. Col·leccionista?», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021*, Bellaterra; Sitges, 2022, p. 247–248.

22. Lluïsa Sala Tubert (com.), *Eveli Torent. Entre els Quatre Gats i la maçoneria*, cat. exp., Barcelona, 2024, p. 46 i 48.

23. Alfred Opisso, «Exposición Casagemas en los IV Gats», *La Vanguardia*, 18-4-1900, p. 5.

cesa, a qui va conèixer només un mesos abans de suïcidar-se. El mític col·leccionista Josep Sala Ardiz, que posseïa obres de tants artistes, també n'arribà a tenir de Casagemas, com a mínim un parell de dibuixos de petit format, probablement consecutius o força propers en el temps. Es tracta d'un altre retrat de Germaine i de l'únic autoretrat conegut avui dia de Casagemas, en l'actualitat tots a la col·lecció Artur Ramon (figura 2), i que retrobarem més endavant.[24] També cal esmentar el nom del col·leccionista Francisco Godia, que va posseir fins a cinc dibuixos de Casagemas, quatre dels quals van integrar la fundació que es va crear amb el seu nom, entre els quals hi havia un retrat del pare de Picasso, Don José; i un cinquè que actualment és a la col·lecció d'El Conventet.[25]

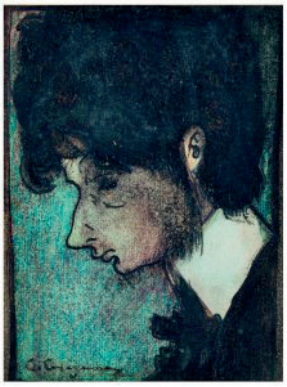


Figura 2. Casagemas. *Autoretrat, ca.* 1900. Tinta a ploma, llapis conté, llapis de color, carbonet i pastel sobre paper, 10,5 × 8 cm. Col·lecció Artur Ramon, Barcelona.

24. Els dos dibuixos que provenien de la col·lecció de Josep Sala Ardiz són *Autoretrat, ca.* 1900, tinta a ploma, llapis conté, llapis de color, carbonet i pastel sobre paper; i *Retrat de Germaine*, París, 1900–1901, pastel, aquarel·la i llapis de color sobre paper, ambdós de la col·lecció Artur Ramon.

25. Les obres que va adquirir Francisco Godia són *Vella asseguda*, Barcelona, 1899–1900, carbonet i pastel sobre paper; *Personatge amb guitarra*, Barcelona, 1899–1900, carbonet, llapis conté i pastel sobre paper; *Músic cantant, ca.* 1899–1900, carbonet i pastel sobre paper; *Home assegut d'esquena* (Don José Ruiz Blasco), Barcelona, 1899–1900, carbonet i pastel sobre paper; i *Casa de cites, ca.* 1900, carbonet, llapis conté i llapis grafit sobre paper envernissat (fregit). Aquesta darrera obra integra actualment la col·lecció d'El Conventet.

El col·leccionisme particular, clau en la recuperació de Casagemas

El col·leccionisme acostuma a tenir un paper destacat en les exposicions, d'altra banda molt lògic, i el cas de Casagemas és un dels més exemplificatius d'aquest rol tan rellevant. De fet, l'exposició que es va celebrar al MNAC l'any 2014 —i que vaig comissariar— no s'hauria pogut realitzar sense l'ajut dels col·leccionistes particulars. I ens referim al col·leccionisme en una doble accepció. En primer lloc, als col·leccionistes històrics abans esmentats —entre ells, artistes coetanis—, que van fer una tasca important de «salvaguarda» de l'obra d'un artista de qui segurament no ens haurien arribat obres seves. I, en segon lloc, als col·leccionistes que han adquirit i conservat obres de Casagemas en l'actualitat. Del total d'obres que avui es coneixen de Casagemas, la majoria estan en mans de col·leccions particulars i la resta pertanyen a museus i institucions diverses: Museu Picasso de Barcelona (1 oli i 2 dibuixos, procedents de la col·lecció personal de Picasso); Museu Nacional d'Art de Catalunya (3 dibuixos, un d'ells procedent de la col·lecció de Pompeu Gener); Fundación Francisco Godia (4 dibuixos, tots procedents de la col·lecció de Francisco Godia); Museu d'Art de Sabadell (2 dibuixos, procedents de la col·lecció de Santiago Segura i Maria Cladellas); Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso (2 olis, procedents de la col·lecció personal de Picasso); El Conventet (1 dibuix, procedent de la col·lecció de Francisco Godia); Cau Ferrat de Sitges (1 dibuix, procedent de la col·lecció de Santiago Rusiñol); Fons d'Art Crèdit Andorrà (1 oli). Aquestes són col·leccions que podríem anomenar públiques —o, sense ser-ho totes, algunes fins a cert punt *institucionalitzades*—, però en realitat el nombre més important d'obres que es van prestar a l'exposició del MNAC provenien de col·leccions particulars, com veurem a continuació.

Pel que fa als col·leccionistes particulars que van prestar, la majoria eren catalans; la col·lecció amb més obres és la del col·leccionista Felip Massot, que va prestar un total de sis dibuixos: *Darrere la finestra*, *El tocador*, *Manola*, *Matador*, *Escena de carrer* (figura 3) i *La conversa*.[26] El galerista Artur

26. Parlem de les obres *Darrere la finestra*, *ca*. 1900, pastel, llapis conté, carbonet sobre paper; *El tocador*, *ca*. 1900, carbonet, pastel, llapis conté, tinta i vernís sobre paper acolorit; *Manola*, Barcelona o París, 1900–1901, pastel, guaix i llapis conté sobre paper; *Matador*, Barcelona, *ca*. 1899–1900, tinta a la ploma, guaix i llapis grafit sobre paper; *Escena de carrer*, 1898–1899, llapis conté, llapis grafit, aquarel·la i vernís (fregit) sobre paper; i *La*



Figura 3. Casagemas. *Escena de carrer*, 1898–1899. Llapis conté, llapis grafit, aquarel·la i vernís (fregit) sobre paper, 22 × 15 cm. Col·lecció particular de Felip Massot.

Ramon va prestar un total de quatre obres, l'oli *Montmartre* i els dibuixos *Parella*, *Retrat de Germaine* i l'únic autoretrat conegut actualment de Casagemas.[27]

Com hem dit abans, aquests dos darrers retrats haurien estat propietat amb anterioritat del col·leccionista Josep Sala i Ardiz. Provinents d'altres col·leccions particulars, caldria citar l'obra *Marina*, avui l'obra més primerenca de Casagemas, una visió d'unes barques en una platja que ens remet a la influència de Modest Urgell i que és l'obra més primerenca coneguda de

conversa, Barcelona, 1897–1899, guaix, tinta al pinzell, tinta polvoritzada i llapis grafit sobre paper. Als dibuixos esmentats caldria afegir *Parella de gala*, realitzat al revers del dibuix *El tocador*.

27. *Montmartre*, 1900–1901, oli sobre tela; *Parella*, *ca.* 1900, tinta, llapis de color i pastel sobre paper, ambdós de la col·lecció Artur Ramon.

l'artista, que ha quedat en mans dels familiars de Casagemas, concretament de la família Pullés-Llopis Casagemas.[28] També cal esmentar el dibuix *Cafè d'Espanya*, de la col·lecció Vallbé, una de les darreres obres que hauria realitzat, durant la seva estada a Màlaga entre el desembre de 1900 i el gener de 1901, poc abans de suïcidar-se.[29] Aquí caldria afegir una obra també malaguenya i coetània de l'anterior, *Parella de vells* (figura 4), que durant l'exposició va ser prestada pel galerista David Cervelló però que, amb posterioritat, va ser adquirida pels Amics del MNAC i actualment integra les col·leccions d'aquest museu.[30] I finalment el col·leccionista gironí Manuel Puig va prestar per a l'exposició el dibuix *La dona del ventall*, una clara referència al món de la prostitució, en la línia d'altres obres de Casagemas.[31]



Figura 4. Casagemas. *Parella de vells*. Màlaga, finals de 1900 – principis de 1901. Sanguina i tinta a ploma sobre paper, 16 × 18,5 cm. Adquisició finançada per la Fundació Amics del MNAC, 2017.

28. *Marina*, 1896–1897, oli sobre tela. Família Pullés-Llopis Casagemas.
29. *Café d'Espanya*, Màlaga, 1900–1901. Col·lecció Vallbé.
30. *Parella de vells*, Màlaga, 1900–1901. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
31. *La dona del ventall*, *ca*. 1900, pastel sobre paper. Col·lecció Manuel Puig.

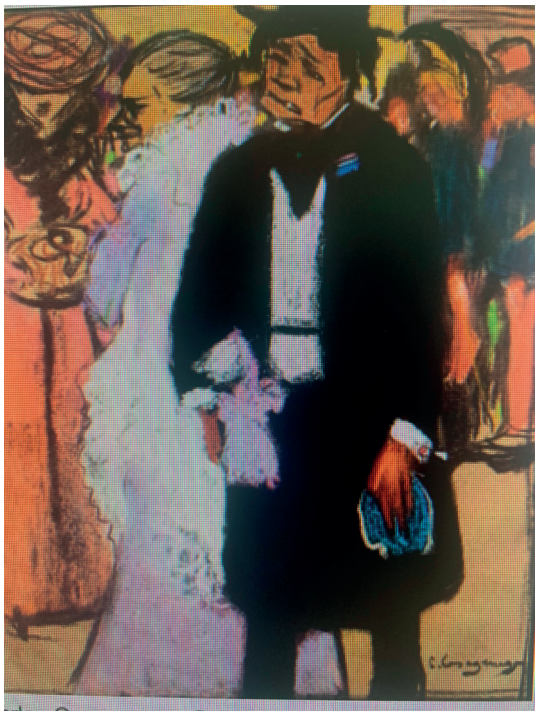


Figura 5. Casagemas. *Sortida del teatre*. Barcelona o París, 1900–1901. Pastel i carbonet sobre paper, 23,5 × 19,3. Col·lecció particular.

Pel que fa a la resta d'obres que van participar a l'exposició, els col·leccionistes van preferir mantenir l'anonimat. Concretament són: *Germaine de nit*, *La salutació al públic*, *Germaine amb gos*, *Sortida del teatre* (figura 5), *Retrat de Ramon Pichot* i *Pastor pirinenc* —obra que va pertànyer a Vidal Ventosa i ara forma part d'una col·lecció particular. Parlem d'un total de sis obres que pertanyien a col·leccions particulars catalanes i que cal sumar a totes a les esmentades anteriorment.

En resum, a l'exposició del MNAC es van exposar un total de 37 obres: 7 olis i 30 dibuixos. De les 37 obres, 17 provenien de les institucions públiques i privades esmentades i 20, de col·leccions particulars. Però d'aquelles 17, si tenim en compte la traçabilitat històrica que hem analitzat, arribem a la conclusió que 14 d'aquestes obres tenien l'origen en el col·leccionisme particular i, posteriorment, van acabar en institucions públiques o privades. En definitiva, hem de concloure que la tasca col·leccionista de tantes personalitats —i en alguns casos la posterior generositat fent-ne donació— ha

estat determinant no només en la conservació de l'obra de Casagemas, sinó en tot allò que se'n deriva, com és el seu estudi i difusió entre el gran públic. Si bé a aquestes altures és sobrant lloar el paper del col·leccionisme particular, no està de més deixar-ne testimoni a través de casos tan explícits i lluminosos com el de Casagemas.

Joaquim Folch i Torres, col·leccionista

Alberto Velasco González
Universitat de Lleida

Com era d'esperar en algú del seu estatus intel·lectual, professional i per les relacions que va mantenir amb el mercat de l'art, els antiquaris, els col·leccionistes i els artistes, Joaquim Folch i Torres (1886–1963) va reunir una interessant col·lecció d'art que, tot i no destacar per contenir grans obres ni noms altisonants, reflectia els interessos del personatge i la seva trajectòria com a historiador de l'art, director general dels Museus d'Art de Barcelona, crític d'art i persona ben informada sobre el panorama artístic català del postmodernisme i el Noucentisme.[1] Avui la col·lecció es troba dispersa, atès que els hereus van vendre-la arran de la mort d'Orsina Baget i Terrés (1888–1978), muller del nostre protagonista i persona que també va demostrar inclinacions col·leccionistes, com tindrem ocasió d'analitzar.

Tenim coneixement d'aquesta col·lecció, primerament, a través de diversos inventaris que van aixecar-se el 1936 en esclatar la Guerra Civil Espanyola, ja que Folch i Torres va dipositar-la al Poble Espanyol. El primer d'aquests inventaris es conserva a l'Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya,[2] és redactat en català, consta de vuit pàgines i va encapçalat pel tí-

1. Sobre la figura de Joaquim Folch i Torres, vegeu l'estudi clàssic de Mercè Vidal i Jansà, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, 1991, i també les aportacions de diferents autors que es recullen a: Santos M. Mateos; Alberto Velasco (eds.), *Joaquim Folch i Torres, noves visions*, Bellaterra [i altres], 2025.

2. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Fons Joaquim Folch i Torres, Ref. FP14-4.10771. He tingut coneixença d'aquest document gràcies a l'amabilitat dels amics José Ángel Montañés i Santos M. Mateos, als quals dec també el coneixement d'altres informacions valuoses per a la realització d'aquest estudi. D'aquest inventari es conserva

tol «Inventari dels objectes propietat del Sr. Joaquim Folch i Torres, dipositats al Poble Espanyol l'agost del 1936». Com es dedueix del títol del document i la data, és un inventari relacionat amb la salvaguarda de la col·lecció poc després de l'esclat del conflicte. Folch i Torres, com és sabut, va ser un dels agents cabdals en la protecció del patrimoni artístic català, tant públic com privat, i un dels encarregats de gestionar l'arreplega i protecció de les obres als dipòsits habilitats per la Generalitat.[3] És ben lògic, per tant, que dipositès la col·lecció pròpia.

Quantitativament, l'inventari recull 67 entrades de pintura, amb un total de 74 quadres a l'oli; 3 dibuixos; 9 obres en l'apartat de gravats, litografies, fotografies i cromos; 16 entrades d'escultura, amb 18 obres en total; 34 figures de pessebre; i més de 200 entrades pel que fa a mobiliari, vaixella, ceràmica i altres objectes, tant d'ús com de col·lecció, especialment de pisa. Pel que fa a la pintura, hi trobem una molt bona representació de la pintura catalana dels segles XIX i XX, amb pintures (la gran majoria, olis) que consten amb els títols o temàtiques i corresponents als artistes següents: Eugeni Lleó Folch, Agapit Casas Abarca, Joan Llaverías (aquarel·la), Francesc Vayreda, Joan Baixas (aquarel·la), Ignasi Mallol, Francesc Borràs, Clotilde P. Fibla (dues obres), Carmel Davalillo, Nicolau Raurich (dues obres), Iu Pascual (dues obres), Ramon Martí Alsina (dues obres), Massot, Lluís Masriera, Joaquim Mir, Ricard Estivill, Josep Llorens i Artigas, Modest Teixidor, Josep Olivet Legares, Francesc Inglada, Joaquim Torres-García, Francesc Soler i Rovirosa (aquarel·la), Frederic Masriera Vila, Francesc Canyellas, Benet Mercadé, Josep Masriera, Ricard Urgell, Joaquim Vayreda, Isidre Òdena, Joan Llimona (tres obres, una dubtosa), Claudi Castelucho, Baldomer Gili i Roig, Jaume Mercadé, Ricard Planells, Antoni Ros i Güell, Francesc Galí, Esteve Batlle, Joan Vila Puig, Oleguer Junyent (dues obres), Magí Oliver,

---

una còpia traduïda al castellà a l'Arxiu de la Fundació Folch i Torres, on també es custodia un rebut que demostra que no va recuperar la col·lecció fins al 1944. Vegeu Arxiu de la Fundació Folch i Torres, Joaquim Folch i Torres, caixa JQFT/18. Aquest inventari va ser citat per Santos Mateos per efectuar una primera avaluació succinta de la col·lecció. Vegeu: Santos M. Mateos, *El Noè del patrimoni artístic català: Joaquim Folch i Torres durant la Guerra Civil*, Barcelona, 2022, p. 46.

3. Sobre el paper de Folch i Torres en aquestes accions, vegeu Santos M. Mateos, *op. cit.*, *passim*, i Joaquim Nadal, *L'exposició de París (1937): l'art medieval català a París durant la Guerra Civil espanyola*, Barcelona, 2022.

Darius Vilàs, Domènec Carles, Francesc Domingo i Segura, Joan Baptista Porcar i Fèlix Mestres (pastel), a més d'algunes obres anònimes. Pel que fa al dibuix, hi és molt poc representat, només amb tres obres de Manuel Fontanals, Josep Aragay i Manuel Ainaud.

La relació de noms evidencia molt clarament els gustos d'algú com Folch i Torres, un dels principals teòrics del Noucentisme, i coincideix plenament amb la nòmina d'artistes que podien estar representats a les parets de la casa de qualsevol membre de la Lliga Regionalista, el partit amb el qual combregava ideològicament.[4] I no podem oblidar que sobre molts dels artistes representats a la col·lecció, Folch i Torres havia escrit crítiques en publicacions com *Gaseta de les Arts* o *La Veu de Catalunya*. Pel que fa a obres citades en aquest inventari de l'agost de 1936 que tenim localitzades, únicament podem esmentar un oli de Francesc Domingo que a l'inventari s'esmenta amb el títol *Nota ciutadana*, i que podria identificar-se amb un oli sobre fusta (46,5 × 52,5 cm), titulat *Paisatge urbà* (1912), avui propietat de la Fundación La Mirada Ingenua, que presenta una dedicatòria a Folch i Torres (figures 1 i 2).[5]

Quant a la pintura antiga, a l'inventari hi trobem obres atribuïdes a Salvatore Rosa (dues), una còpia de la *Verònica* de Joan Gascó (aleshores atribuïda a Bartolomé Bermejo) del Museu Episcopal de Vic (realitzada per Lluc ià Costa), un suposat Pere Cuquet, una còpia d'una obra de Jean de Vriendt (per Esteve Batlle), una composició del segle XVII amb dues escenes (potser bíbliques), un Crist mostrant les nafres a la manera de Viladomat, un bodegó del segle XVII, una Mare de Déu amb el Nen, sant Joanet i un àngel, una *Anunciació* a la manera d'El Greco, una còpia del *Concert campestre* de Giorgione, un *Cap d'home* a imitació d'El Greco i sis esbossos amb còpies de pintures de Velázquez i altres mestres dels segles XVI i XVII. Les obres antigues, o les còpies modernes d'obres antigues, sumaven un total de divuit pintures.

4. Sobre els gustos estètics dels membres de la Lliga Regionalista, tot i que centrat en la presència d'obres d'Anglada-Camarasa en les col·leccions de personatges afins a Francesc Cambó, vegeu: Francesc Fontbona, «L'obra d'Anglada-Camarasa en l'entorn de Cambó», a Bonaventura Bassegoda; Ignasi Domènech (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2023*, Sitges; Bellaterra, 2024, p. 65–78.

5. «A J. Folch i Torres. Per a no esser menys que en Llorens [Artigas]. Ben afectuosament F. Domingo». Vegeu: Natàlia Barenys, *Francesc Domingo. De Sant Just a São Paulo*, cat. exp., Barcelona, 2024, p. 29, fig. 17.



Figura 1. Francesc Domingo i Segura. *Paisatge urbà*. Oli sobre fusta. Any 1912. Fundación La Mirada Ingenua. Foto: Alberto Velasco.

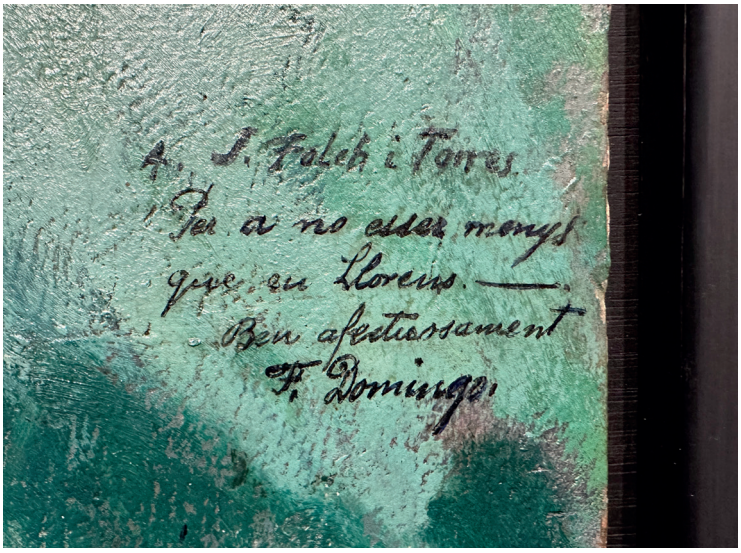


Figura 2. Detall de la dedicatòria a Joaquim Folch i Torres. Foto: Alberto Velasco.

Un tercer apartat de l'inventari classifica els gravats, fotografies, litografies i altres tipus d'obra gràfica. Entre els primers, hi trobem un aiguafort de Josep Aragay i tres més de Xavier Nogués,[6] dos noms rellevants del Noucentisme sobre els quals Folch i Torres havia escrit i opinat com a crític. Pel que fa a les imatges fotogràfiques, es tracta de dues reproduccions d'obres rellevants de la pintura gòtica i del primer Renaixement, com són el cèlebre *Sant Jordi i la princesa*, aleshores atribuït a Jaume Huguet (avui considerat obra d'un anònim aragonès), i el *Martiri de sant Cugat* d'Aine Bru (en aquell temps relacionat amb el Mestre Alfonso), procedent del retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès, totes dues obres conservades al MNAC.[7] Hi consta també una litografia amb una nena tocant el piano i un cromo amb santa Anna i la Mare de Déu.

Pel que fa a les escultures, tenia una *Mare de Déu amb el nen*, de marbre, obra de Josep Llimona; un retrat d'ell mateix, de bronze, realitzat per Joan Borrell i Nicolau (avui conservat a la Fundació Folch i Torres, inv. FFT 1194);[8] i una dona asseguda d'Esteve Monegal, també de bronze. A banda, posseïa un nodrit conjunt de reproduccions de guix i altres materials d'obres antigues, entre d'altres, una tanagra, una escultura grega i una maredeu gòtica francesa, o d'obres rellevants de la història de l'art, com la *Venus* de Corfú, el *Bust de sant Joan nen* d'Andrea della Robbia, el *Nen del delfí* i el *David* de Verrocchio,[9] dos relleus més dels germans Della Robbia i el *Perseu*

6. A la col·lecció Espai de Reserva es conserva un aiguafort d'Aragay titulat «Sojorn italià» (48 × 52 cm), de *ca*. 1920, dedicat per l'artista a Joaquim Folch i Torres.

7. Anys després, dedicaria un dels seus articles a la revista *Destino* a la taula del *Sant Jordi i la princesa*. L'article es recull a Joaquim Folch i Torres, *Últims escrits. Destino 1952–1963*, Mercè Vidal i Jansà (ed.), Palau-solità i Plegamans, 2009, p. 522–527.

8. Se'n conserva una segona versió a la mateixa fundació (inv. FFT 0502).

9. Quan aquest estudi ja es trobava lliurat i en procés d'edició, l'escultura del David ha aparegut al mercat de la mà del gabinet Vidal Expertise, que ha editat un petit opuscle-estudi sobre l'obra. En aquest treball es comenta que es tracta d'una escultura fosa en bronze cap a 1924–1927 a la foneria de Gabriel Bechini de Barcelona, a partir d'un motllo de guix de l'antic Museu de la Ciutadella. Fa 126 cm d'alçada i inicialment va presidir el jardí de la casa que Folch tenia a Premià de Dalt, El Greny, sobre la qual després tornarem. Significativament, Folch i Torres va incloure una fotografia de la peça a la portadella del volum I de la seva *Història general de l'art*, publicat el 1927 per l'editorial David, i també va emprar la figura per donar forma als daurats de la coberta. Vegeu Gerard Vidal, *David de Verrochio. Foneria Bechini ca. 1927, propietat de Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, 2025.

de Benvenuto Cellini. Hi hem d'afegir altres peces escultòriques, com la reproducció del cap d'un patge, obra de Josep Llimona, un parell de sants de vestir i alguna obra secundària més.

Consten a l'inventari, a més, 34 figures de pessebre perfectament detallades una a una, «algunes d'Amadeu y altres de les que resten potser de [Domènec] Talarn». A les entrades de l'inventari les que consten com obra d'Amadeu són un total de vuit. De fet, entre les 36 fotografies d'obres d'art conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, al fitxer corresponent a Orsina Baget, muller de Folch i Torres, trobem reproduïdes diverses figures de pessebre, algunes de les quals acompanyades d'anotacions que les identifiquen com obra d'Amadeu.[10] És significatiu que aquestes fotografies apareguin a la carpeta d'Orsina Baget, la qual cosa segurament vol dir que formaven part de la seva col·lecció personal. Folch estava molt interessat en aquest tipus de producció artística, com ho demostra el fet que dediqués un article a Ramon Amadeu, Domènec Talarn i Damià Campeny i les respectives produccions de figures de pessebre, que va il·lustrar amb diferents obres de la col·lecció de la muller.[11] Altrament, va publicar dos articles més dedicats a Ramon Amadeu,[12] a més d'una ressenya dedicada a la monografia sobre l'artista publicada per Eveli Bulbena,[13] fet que demostra que el seu interès en el tema no era puntual. Sobre això mateix, el 1930 va fer notables esforços perquè la Junta de Museus adquirís la col·lecció de figures de pessebre de l'esmentat Bulbena, proposta que acabaria servint per organitzar una exposició que tenia l'objectiu de recaptar fons per efectuar la compra, que no va arribar a materialitzar-se en aquell moment.[14] I, finalment, tenim

10. Institut Amatller d'Art Hispànic, clixés sèrie G 31807, 31808, 31809, 31810, 31811 i 31812.

11. Joaquim Folch i Torres, «Tres maestros escultores figuristas de "pessebre"», *La Vanguardia*, 29-12-1934, p. 11.

12. Joaquim Folch i Torres, «El pessebre de Ramon Amadeu a Montjuich», *La Veu de Catalunya*, 24-12-1930, ed. matí, p. 7; Joaquim Folch i Torres, «Una imatge de Ramon Amadeu (1745–1821) al Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, V, 54 (novembre de 1935), p. 328–329.

13. Evelio Bulbena Estrany, *Ramón Amadeu: maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, 1927; Joaquim Folch i Torres, «Un llibre sobre l'escultor català Ramon Amadeu», *Gaseta de les Arts*, 77 (15 de juliol de 1927), p. 2–3.

14. Santos M. Mateos; Joan Yeguas, «Eveli Bulbena i la seva col·lecció d'art: orígens, Guerra Civil i actualitat», a Bonaventura Bassegoda; Francesc Quílez (eds.), *Col·leccionis-*

constància, per una de les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (clixé Sèrie G 33985), que conservava a la seva col·lecció personal una peça rellevant d'Amadeu, un bust de la Puríssima de grans dimensions similar a altres obres conegudes de l'artista, avui en parador desconegut.[15]

Tornant a l'inventari de l'agost de 1936, hi apareix ben detallat el mobiliari de la residència barcelonina de Folch i Torres, amb alguns exemplars històrics, barrejats amb uns pocs instruments musicals (segurament, de la col·lecció d'Orsina Baget) i «diversos objectes utilitaris». En aquest mateix apartat del document s'inclou una abundosa col·lecció de ceràmica, amb descripcions molt detallades i precises de peces que demostren que el redactor del document devia ser el mateix Folch i Torres. Hi trobem peces contemporànies, com un gerro de Josep Llorens Artigas signat a París el 1931, o un plat policrom del mateix artista de 1921; a més de les típiques produccions historicistes realitzades al Poble Espanyol (rajoles), exemplars de terrissa antiga; pisa catalana dels segles XVII–XIX, com quinze pots de farmàcia amb la transcripció de les inscripcions de les cartel·les; algun pot de farmàcia aragonès; plats catalans dels segles XVIII–XIX; algun més d'aragonès; exemplars d'Alcora i d'altres centres productors valencians, com Manises; alguna peça contemporània de Talavera; i també peces foranes de procedència diversa (xineses, japoneses, angleses i italianes). Aquest interès de Folch i Torres per la ceràmica va quedar ben palès en la decoració d'alguna de les seves residències, com més endavant veurem.

Fins i tot, a l'inventari apareix detallada amb exhaustivitat tota la vaixella d'ús de la casa i la cristalleria. Entre aquestes darreres peces, barrejats, hi trobem alguns vidres esmaltats de Josep Maria Gol i un gerro de vidre, també esmaltat, decorat amb ninots per Xavier Nogués i Ricard Crespo. No hi manquen els exemplars de vidre català històric, com tres càntirs de bateig

---

tes que han fet museus 2022, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2023, p. 102–103.

15. Aquesta obra de la col·lecció Folch i Torres pot acarar-se amb un exemplar conservat al MNAC (inv. 200219), amb la *Puríssima* que es conservava fins fa pocs anys al Palau Moxó de Barcelona, o amb una *Immaculada* subhastada a Balclis (Barcelona) el 2013. Vegeu, respectivament, Joan Yeguas i Gassó, *Ramon Amadeu 200 anys de la seva estada a Olot (1809–1814): Museu dels Sants, Olot, 1 de desembre de 2012 – 3 de març de 2013*, cat. exp., Olot; Girona, 2012, p. 22 i 72–74. I del mateix autor vegeu: Joan Yeguas i Gassó, *Ramon Amadeu i el pessebrisme català al Museu dels Sants d'Olot. Estudi, documentació i inventari d'escultures (fons dels Museus d'Olot i dipòsit de la família Bolós)*, Olot, 2019, p. 67.

del segle XVIII o una ampolla amb lacticinis, de la mateixa època i corresponent a les típiques produccions *à la façon de Venise*. Hi apareixen antiguitats de tot tipus, com xocolateres, bacines de llautó, gerros de bronze, peces de plata, porcellanes, llums d'oli i càntirs de llautó, morters, candelers, peces d'aram, ivoris, figuretes de bronze i, fins i tot, un vitrall amb retrats dels reis de França, cosa que demostra que Folch i Torres devia ser un assidu de les botigues d'antiguitats de Barcelona.

Un inventari diferent, tot i que contemporani de l'anterior, és el custodiat a l'Arxiu de la Junta de Museus i que duu per títol «Relació dels objectes propietat del senyor Joaquim Folch i Torres, dipositats temporalment en uns baixos del Poble Espanyol i al Palau Nacional».[16] Està dividit en dues parts, una primera amb els objectes custodiats al Poble Espanyol, amb un total de 98 entrades; i els dipositats al Palau Nacional, amb quatre entrades. No entenem la raó de les diferències amb l'inventari anterior, però, per esmentar-ne només una mostra, aquí les pintures sumen un total de trenta obres, menys de la meitat de les que apareixien a l'altre inventari. Les descripcions tornen a ser molt precises i ben treballades, amb un gran coneixement dels objectes relacionats, la qual cosa segurament indica que Folch i Torres era al darrere de la redacció. La primera part de l'inventari conté el subapartats següents: mobiliari i utensilis domèstics (disset entrades), vidres (tres entrades), llautons i arams (quatre entrades), ferro (una entrada), miniatures de vaixells (dues entrades), instruments musicals (tres entrades), ceràmica (vint-i-quatre entrades, amb agrupacions de diferents objectes), pintura (trenta-quatre entrades, que inclouen altres obres) i escultura (deu entrades). Al Palau Nacional va dipositar únicament quatre obres, que potser considerava especialment valuoses o delicades: l'escultura de marbre abans esmentada de Josep Llimona amb la Mare de Déu i el nen en braços,[17] una parella de gerros isabelins de porcellana dins d'una campana de vidre amb decoracions vegetals, un armari colonial i una arqueta joier, tots dos del segle XVIII.

El nombre d'objectes descrits en aquest segon inventari és inferior al primer, tot i que les descripcions són menys lacòniques i incorporen elements que permeten una millor aproximació. Per exemple, ens assabentem que algunes de les rajoles del Poble Espanyol esmentades al primer inventari

16. Arxiu Nacional de Catalunya, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General, reg. ANC1-715-T-2749, any 1936.

17. Amidava 57 cm d'alçada, segons el document.

reproduïen les clàssiques produccions catalanes d'oficis del segle XVIII. També s'esmenta que cinc dels plats de pisa blava catalana eren produccions lleidatanes del segle XVIII,[18] que dos dels pots de farmàcia eren del segle XVI i decorats en blau, i que els restants eren del segle XIX i decorats amb un medalló, fet que indica que podia tractar-se de produccions de la sèrie dita «de Banyoles». Pel que fa a la pintura antiga, la composició del segle XVII amb dues escenes (potser bíbliques) que apareixia al primer inventari aquí veiem que es descriu com dues escenes relacionades amb el patriarca Lot, que s'atribueixen a l'escola catalana del segle XVIII i que s'inventarien com «obra possible de Viladomat». Passa el mateix amb la còpia realitzada per Esteve Batlle de l'obra de Jean de Vriendt, que es descriu amb molt més detall. I el mateix podem dir de la pintura dels segles XIX i XX, com veiem, per posar només un exemple, en el cas de l'obra esmentada de Torres-García «62.– Dues dones a tors nu, al peu d'una font i a la vora del mar. Esboç a l'oli de Torres-García». Ara, a més, algunes de les descripcions de les pintures inclouen la data en què foren pintades o si estaven dedicades a Folch i Torres. Quant a l'escultura, hi consta una obra que passava desapercebuda al primer inventari, però que ara podem identificar molt millor: un sant bisbe de talla, vestit de pontifical, datat al segle XVI i que «va amb una bacina de llautó». També hi apareixen esmentades dues figures-models per a escultor, del segle XVIII.

Un cop acabat el conflicte bèl·lic de 1936–1939 i recuperades les obres el 1944,[19] moltes van ser traslladades pel matrimoni Folch-Baget a algunes de les seves residències fora de Barcelona. Ho sabem per tres inventaris de 1967 redactats per Baget, quan ja era vídua, en què apareixen llistades moltes de les pintures esmentades, a més de dibuixos que no apareixien a l'inventari de 1936.[20] Una primera llista, de 21 obres, la majoria pintures, consta a «las golfas de la casa de la plassa de l'Ajuntament» de Premià de Dalt, és a dir, a la casa anomenada «Bon Repòs».[21] Hi trobem obres dels artistes següents: Fran-

18. Cosa altament improbable perquè a inicis del segle XVIII va deixar de produir-se pisa a la ciutat de Lleida.

19. Sobre la recuperació de la col·lecció el 1944, *vid*. *supra* nota 2.

20. Les tres llistes, manuscrites, es troben a l'Arxiu de la Fundació Folch i Torres, Joaquim Folch i Torres, Documents personals, JQFT 1/14, Manuscrits d'Orsina Baget.

21. Folch i Baget eren propietaris de tres cases a Premià de Dalt, totes adquirides abans de la Guerra Civil Espanyola. Vegeu: Ingrid Grabulosa, *Orsina Baget de Folch*

cesc Borràs, Claudi Castelucho, Salvator Rosa, Oleguer Junyent, Domènec Carles, Mercadé, Francesc Soler i Rovirosa, Joan Borràs, Vayreda, Xavier Nogués (dues obres), Nicolau Raurich, quatre còpies de Goya o Velázquez, un paisatge, una vista de Sant Medir i un quadre dedicat. Hi apareix també un dibuix de Marià Fortuny no documentat a l'inventari de 1936.

Un segon inventari, de l'abril de 1967, conté una relació d'obres conservades a la residència que van construir-se als afores de Premià de Dalt, coneguda com «El Greny», on els Folch-Baget s'hi traslladaven cada primavera. Es tracta d'una casa que encara conserva l'aroma noucentista en la decoració, especialment als jardins i al menjador, que Folch i Torres va embellir amb arrambadors ceràmics de rajola «de mostra», a més de plats de pisa encastats als murs —seguint un costum ben habitual entre els col·leccionistes catalans de la segona meitat del segle XX— i un rentamans rematat amb un plafó de rajoles de la Mare de Déu del Roser, setcentista i també de producció catalana. Aquesta decoració, encara conservada avui dia (figura 3),[22] posa de manifest que Folch i Torres apreciava especialment com a col·leccionista les produccions de pisa.

Sobre la llista d'obres conservades allà pels Folch-Baget, a l'inventari esmentat de 1967 n'apareixen un total de trenta, la majoria de les quals no les trobem a les llistes de 1936, cosa que deu indicar que no les tenien a Barcelona en aquell moment, o bé que encara no les havien adquirit. La relació confirma els gustos de la parella, amb prevalença dels artistes afins al Noucentisme i amb alguna concessió a la tradició immediatament anterior. Hi destaca un interessant conjunt de dinou dibuixos dels artistes següents: Josep Clarà (tres dibuixos), Darius Vilàs (tres dibuixos), Pere Ynglada, Jaume Guardia, Josep Nuri, Courneus [?], Modest Urgell, Josep Pagès Roca i Jaume Pons Martí. N'hi hem d'afegir tres més sense signar i un quart en què la

(1888–1978): col·leccionista d'instruments musicals, treball de final de màster, UAB, Bellaterra, 2011, p. 18.

22. Josep Maria Xarrié esmenta a les seves memòries aquest detall de la decoració amb ceràmica del menjador; vegeu: Josep Maria Xarrié i Rovira, *Restauració d'obres d'art a Catalunya: quatre generacions i un noble ofici: conservació i restauració del patrimoni cultural moble (1892–2001)*, Barcelona, 2002, p. 64. La casa es trobava a la venda el 2018 i a *Youtube* pot consultar-se un vídeo promocional, penjat per la immobiliària Oi Real Estate. Vegeu «Casa en venta en el casco antiguo de Premià de Dalt», *Youtube* [en línia], https://www.youtube.com/watch?v=5pP_JO8OOfw (consulta: 10 febrer 2023).



Figura 3. Interior de la residència coneguda com «El Greny», a Premià de Dalt. Any 2018. Captura de pantalla a partir d'un vídeo de la immobiliària Oi Real Estate.

firma no es podia llegir, a banda de dues làmines de la revista *Pèl & Ploma* amb obres de Ramon Casas, un dibuix d'una poesia de Joaquim Folch i Torres, una fotografia d'una senyora tocant el violoncel i una reproducció d'un retrat d'un general o emperador. Hi consten també pintures a l'oli, algunes de les quals ja recollides a l'inventari de 1936 a Barcelona, de Francesc Masriera (dues obres), Joaquim Mir, Salvator Rosa, Baldomer Gili i Roig, Francesc Segura i, finalment, Oleguer Junyent.

Un tercer inventari, molt similar a l'anterior,[23] afegeix alguna obra més, com un dibuix de Francesc Sans Cabot, i aporta algunes dades noves, com que el dibuix amb poesia de Folch i Torres era obra de Joan Garcia Junceda. També sabem, a través d'aquest document, que el dibuix de Fortuny mostrava «Un rey amb escolta» i que es trobava al dormitori del matrimoni, juntament amb una foto d'Orsina Baget.[24] S'hi afegeix un apartat amb les obres i

23. Es troba inclòs en un quadernet titulat «Cuaderno de Cuadros Greny i demés coses a fer i a comprar».

24. Fortuny era un artista al qual Folch va prestar una certa atenció com a historiador de l'art i museòleg, un interès que va culminar amb l'edició d'un llibre aparegut el 1962; vegeu: Joaquim Folch i Torres, *Fortuny*, Reus, 1962. A banda, va dedicar-li el seu discurs d'ingrés el 1959 a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi; vegeu: Santos M. Ma-

objectes que embellien una estança anomenada «Angelets», on hi havia tres angelets escultòrics, dos llits mallorquins, un tríptic pintat, diverses peces de mobiliari, una pintura de Néstor Martín Fernández de la Torre, dues pintures de Joaquim Folch i Torres, un brodat de la Divina Pastora, una vista del claustre de Poblet o Santes Creus, un paisatge i una fotografia d'una obra d'El Greco. Al corredor de la casa tenien un «un quadro gran de Nostre senyor» sense signar i dues vistes de Venècia pintades a Barcelona per Antoni Casals el 1779, segurament rèpliques de *vedutte* italianes d'aquell moment. Ambdues obres avui es troben en una col·lecció particular.[25]

Sobre aquests inventaris hi hauria algunes consideracions a fer. La primera, que sembla que no eren del tot exhaustius, ja que no hi consta alguna obra que sabem del cert que era propietat del matrimoni, com, per exemple, un dibuix de Ricard Opisso amb la representació de dues mares alletant i una tercera dona bevent d'una gerra, datat el 1948 i que duu una dedicatòria a Orsina Baget (figura 4).[26]

Tampoc no hi apareix el dibuix *Mort del cèlebre pintor en Ramon Martí i Alsina*, obra de Joan Pellicer Montseny (1863–1914), que Dolors Broggi, vídua de Pellicer, va regalar-li. Està datat el 21 de desembre de 1894 i Folch i Torres va publicar-lo el 1954 a *Destino* per il·lustrar un article sobre el seixantè aniversari de la mort de Martí Alsina.[27] L'any següent, Folch va donar

---

teos, «Joaquim Folch i Torres a Maisons-Laffitte i Valladolid. Els seus escrits en època de guerra i repressió (1937–1939)», a Mateos; Velasco, *Joaquim Folch i Torres…*, *op. cit.*, p. 161.

25. Apareixen reproduïdes, en color, a Francesc Miralpeix, *Antoni Viladomat i Manalt 1678–1755: vida i obra*, cat. exp., Girona, 2014, p. 252.

26. «A la senyora Orsina Baget de Folch, afectuosament, Opisso 1948». El dibuix s'oferia a la venda el 2023 a la galeria Olga de Sandoval, a qui agraïm que ens el deixés documentar. També al lloc web *Todocolección*, a data de febrer de 2025, hi havia un parell de targetes postals (11 × 13,5) amb aquarel·les dedicades a Folch i Torres pel pintor Antoni Ros i Güell, una de 1946, amb una marina, i l'altra de 1949, amb un bosc amb arbres. Poden consultar-se als enllaços següents: «Antoni Ros i Güell. Marina. 1946», *Todocolección* [en línia], https://www.todocoleccion.net/arte-acuarelas/antoni-ros-i-guell-marina-1946-dedicada-joaquim-folch-i-torres-11-x-13-5-cm~x203596436 (consulta: 10 febrer 2025). I «Antoni Ros i Güell. Bosque 1949», *Todocolección* [en línia], https://www.todocoleccion.net/arte-acuarelas/antoni-ros-i-guell-bosque-1949-dedicada-joaquim-folch-i-torres-11-5-x-14-cm~x203596541 (consulta: 10 febrer 2025).

27. Joaquim Folch i Torres, «En el sesenta aniversario de la muerte del pintor Martí y Alsina», *Destino*, 906, 18-12-1954, p. 28–29. Ara també a Joaquim Folch i Torres, *Últims escrits…*, *op. cit.*, p. 517–522.



Figura 4. Ricard Opisso i Sala. *Dones*. Llapis sobre paper. Any 1948. Antiguitats Olga de Sandoval. Amb dedicatòria a Orsina Baget. Foto: Alberto Velasco.

el dibuix als museus de Barcelona i avui es conserva al MNAC (núm. inv. 49364 D) (figura 5).[28]

Una altra qüestió que cal remarcar és que no veiem en aquestes llistes de 1967, com tampoc en els inventaris esmentats de 1936, una gran representació de pintura antiga. El predomini de la pintura dels segles XIX i XX és aclaparador, amb les excepcions puntuals que ja hem comentat. Això contrasta amb una carta del 16 de setembre de 1958 enviada per Montserrat Blanch (1903–1995), de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, en què informava Folch i Torres de la propera visita del professor Harold E. Wethey (1902–1984), eminent hispanista i professor de la Universitat de Michigan, que, aprofi-

28. Arxiu Nacional de Catalunya, Institucions, Junta de Museus de Catalunya, Expedients de Secretaria General, reg. ANC1-715-T-3428, document d'acceptació de la donació, amb data de 15 de gener de 1955, signat per Joan Ainaud de Lasarte, director general dels museus municipals d'art de Barcelona. Sobre el dibuix de Pellicer, vegeu també María Concepción Chillón Domínguez, *El pintor Ramon Martí Alsina (1826–1894): contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inèdita i proposta d'un primer catàleg*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. 193–194.



Figura 5. Joan Pellicer Montseny. *Mort del cèlebre pintor en Ramon Martí i Alsina*. Llapis sobre paper. Datat el 21 de desembre de 1894. Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 49364 D). Foto: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

tant una estada a Barcelona entre el dies 26 i 29 d'aquell mes, volia conèixer la col·lecció de pintura espanyola propietat de Folch.[29] La petició sorprèn, atesos els interessos de Wethey en la pintura del Segle d'Or espanyol, llevat que l'especialista nord-americà anés mal encaminat pensant-se que Folch i Torres era propietari de pintures d'aquest període, que, en realitat, el nostre protagonista no tenia.

Altrament, les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic aporten informació sobre algunes obres que en algun moment consten com a propietat de Folch i Torres. Cal esmentar una pintura amb la Sagrada Família amb atribució dubtosa a Murillo (clixé Sèrie G 37107, any 1956), de la qual s'anota que era un esbós d'una obra conservada a la National Gallery de Londres; un Nen Jesús de talla, d'escola andalusa del segle XVII (clixé Sèrie G 31835) i una terracota atribuïda a Damià Campeny, amb la representació de sant Joaquim, santa Anna i la Mare de Déu (clixé Sèrie G 33990, any 1954). Alhora, cal fer esment d'un grup d'onze fotografies d'obres d'art fetes de cuiro, amb es-

29. AFFT, Joaquim Folch i Torres, Correspondència, JQFT 2/6.

pecial presència dels guadamassils. En aquest sentit, el matrimoni Folch-Baget va formar una col·lecció important d'obres de pell integrada, com a mínim, pels vuitanta exemplars que van cedir a l'exposició de cuiros artístics celebrada a Barcelona el 1953.[30] Sense cap mena de dubte, aquesta va ser una de les col·leccions més rellevants que van aplegar, però les fotografies conservades a l'Institut Amatller no ho reflecteixen. Arribat el moment, tanmateix, se'n van desprendre i van vendre entre 1959 i 1960 una cinquantena d'exemplars a l'empresari Ignacio Zaragoza Salvadó (1899–1990), a qui Folch i Torres assessorava, els quals encara conserven els hereus.[31]

Per concloure aquest recorregut al voltant de la faceta col·leccionista de Joaquim Folch i Torres, hem de fer un esment especial de la seva esposa, Orsina Baget, amb qui va compartir la pulsió col·leccionista. Sabem mínimament dels seus interessos, com ja hem esmentat, a través de les fotografies conservades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, on hi té carpeta pròpia separada de la de l'espòs. Aquestes imatges certifiquen que posseïa figures de pessebre de Ramon Amadeu, talles religioses, joguines i algun autòmat,[32] però cap d'elles mostra objectes de la col·lecció que l'ha fet passar a la posteritat, la d'instruments musicals, que va servir de base per a la creació del Museu de la Música de Barcelona.[33] Va formar-la entre 1924 i finals dels anys trenta, aproximadament, i suposava una iniciativa agosarada i inno-

30. *Exposición de cueros de arte: catálogo ilustrado*, cat. exp., Barcelona, 1953. Al catàleg de la mostra les obres apareixen citades com a pertanyents a la «colección B.» (de Baget).

31. La col·lecció pot visitar-se, amb cita prèvia, a la seu de la col·lecció Artzeta, a la ronda del General Mitre de Barcelona. Sobre la col·lecció de cuiros dels Folch-Baget i la relació de Folch i Torres amb Ignacio Zaragoza Salvadó, vegeu: Alberto Velasco, «Joaquim Folch i Torres, agent del mercat de l'art i assessor de col·leccionistes», a Mateos; Velasco, *op. cit.*, p. 223–232.

32. Institut Amatller d'Art Hispànic, clixés Sèrie G 31807-31812, 31829, 34254-34266 i 36894.

33. En paraules de Marisa Ruiz i Jordi Clapés: «La manca de descendència marcà l'estil de vida del matrimoni i Baget es bolcà durant uns anys a la recopilació d'instruments musicals amb l'objectiu de crear una col·lecció sòlida, variada i coherent». Vegeu: Marisa Ruiz; Jordi Clapés, «Orsina Baget i Terrés», a Francesc Fontbona; Bonaventura Bassegoda (dirs.), *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, 2020 [en línia], https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=59 (consulta: 10 febrer 2025). Vegeu també Galadriel Canlé, «Orsina Baget, una badalonina col·leccionista d'instruments musicals», *Carrer dels Arbres. Revista Anuari del Museu de Badalona*, 20 (2009), p. 105–116, i Ingrid Grabulosa, *Orsina Baget*, *passim*.

vadora en el context del col·leccionisme català, atès que no existien en aquell temps col·leccions amb aquesta naturalesa. La col·lecció es trobava integrada per uns dos-cents exemplars i va dipositar-la el 1932 a la Junta de Museus, quan el seu marit era el director dels Museus d'Art de Barcelona, amb la intenció d'engrossir els fons del Museu d'Arts Decoratives, un dels grans projectes museogràfics de Folch i Torres.[34] Tanmateix, la incorporació d'aquest fons va portar la Junta a projectar el Museu d'Instruments de Música Antics, un projecte que va quedar estroncat per l'esclat de la Guerra Civil Espanyola.

Finalment, la col·lecció d'instruments musicals va ser adquirida per la Junta de Museus el 1947, una compra que va efectuar-se per 1.060.000 pessetes, amb l'actuació de Folch i Torres com a apoderat de la seva muller. El preu incloïa l'adquisició, a més, de set plafons pintats per Josep Bernat Flaugier, propietat de Folch i Torres, que es trobaven exposats en aquell moment al Palau de la Virreina.[35] Aquesta elevada xifra de diners, juntament amb els que el nostre protagonista començava a gestionar gràcies a la seva activitat com a agent del mercat de l'art, va ajudar el matrimoni a superar l'ostracisme professional al qual va ser sotmès Folch i Torres pel franquisme des de 1939, ja que en tornar de França va ser destituït de tots els càrrecs i mai va recuperar-los.[36]

Avui la col·lecció d'instruments musicals es troba, com hem apuntat, al Museu de la Música de Barcelona, mentre que els plafons de Flaugier amb personatges i episodis de l'*Eneida* es conserven al MNAC (inv. 42397-

34. Folch va escriure al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* tres articles arran del dipòsit. Vegeu: Joaquim Folch i Torres, «La col·lecció d'instruments musicals antics de la senyora Orsina B. de Folch, dipositada als Museus I», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, IV, 32 (1934), p. 1–14; «La col·lecció d'instruments musicals antics de la senyora Orsina B. de Folch, dipositada als Museus II», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, IV, 34 (1934), p. 78–80; «La col·lecció d'instruments musicals antics de la senyora Orsina B. de Folch, dipositada als Museus III», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, IV, 38 (1934), p. 201–212.

35. Extraiem la quantitat pagada de *Gaceta Municipal de Barcelona*, 42 (20 d'octubre de 1947), p. 647. Vegeu també: Bonaventura Bassegoda, «La colección Mateu en el panorama del coleccionismo catalán de su tiempo», a *Coleccionismo, génesis de museos: el Castillo de Peralada*, Madrid, cat. exp., 2024, p. 100.

36. Sobre l'activitat com a agent del mercat de l'art que va dur a terme fins al final dels seus dies, vegeu: Velasco, «Joaquim Folch i Torres…», *op. cit.*, p. 181–255.

42402).[37] Hem d'afegir que Folch tenia un interès especial en la figura de Flaugier, com ho proven els tres articles que va publicar sobre ell a la revista *Destino* els anys 1954, 1955 i 1962,[38] que han esdevingut força importants en el context historiogràfic del pintor.[39] No van ser, emperò, les úniques peces de Flaugier que van passar per les mans de Folch, atès que va adquirir un conjunt de tres plafons amb episodis extrets de la *Ilíada* procedents de la Casa Alba de Montblanc, que van ser comprats immediatament per la Junta de Museus i que avui es custodien al MNAC (inv. 47326-47328).[40]

L'avaluació final que pot fer-se de la col·lecció de Joaquim Folch i Torres és que reflectia molt clarament el seu caràcter com a historiador de l'art i com a teòric i crític del Noucentisme, però també altres interessos. No hi trobem grans obres medievals perquè la seva situació econòmica no li devia permetre efectuar grans dispendis, però sí que hi veiem una projecció força completa dels seus horitzons acadèmics i estètics per la presència d'artistes fetitxe del Noucentisme, com Torres-García, Llorens Artigas o Xavier Nogués, a més del decadentista Néstor Martín Fernández de la Torre, al costat de pintures i escultures barroques, figuretes de pessebre d'Amadeu, arts decoratives de tot tipus —especialment pisa catalana del Barroc— i obres d'artistes vuitcentistes, com Soler i Rovirosa, Martí Alsina o Fortuny. Tampoc no hi mancaven produccions artístiques vinculades a la renovació estètica de les arts decoratives propugnada per Folch i Torres des dels seus articles a la premsa, com ho veiem en els vidres esmaltats de Gol, Nogués i Crespo. En definitiva, una col·lecció eclèctica que esdevenia una projecció material dels interessos artístics i l'ideari estètic del propietari, segons és habitual en el cas d'historiadors de l'art amb vel·leïtats col·leccionistes.

37. Francesc Agustí, *Joseph Bernard Flaugier (1757–1813). Vida i obra*, tesi doctoral, Universitat de Girona, 2022, p. 70 i 481–486, cat. 68–73.

38. Ara recollits a Joaquim Folch i Torres, *Últims escrits…*, *op. cit.*, p. 512–516, 527–532 i 628–632.

39. Per a una avaluació dels treballs de Folch i Torres sobre Flaugier vegeu: Agustí, *op. cit.*, p. 69–71.

40. *Ibidem*, p. 136–137 i 488–490, cat. 74–76.

El desmantellament del primer museu de Lleida i la gestió qüestionable d'una col·lecció: els fons d'escultura de la Seu Vella

Immaculada Lorés Otzet
Universitat de Lleida
Institut d'Estudis Catalans

La crònica dels museus de Lleida des del final de la Guerra Civil Espanyola no és una de les pàgines més brillants de la història museística de Catalunya, entre altres coses perquè la consolidació dels dos museus més importants en una seu estable i pròpia no s'ha materialitzat fins al cap de més de cent anys de llur fundació. Hereu sobretot del Museu Diocesà fundat el 1893, el Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal es va inaugurar el 2007 com a resultat del conveni signat el 1997 entre la Generalitat, la Paeria, la Diputació, el Bisbat i el Consell Comarcal. A més a més dels fons diocesans, també en forma part la col·lecció arqueològica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs i la col·lecció aportada pel Capítol de la Catedral de Lleida.[1] En el cas del Museu d'Art de Lleida, fundat el 1914, inaugurat el 1917 i que a partir de la donació de la col·lecció del pintor Jaume Morera va passar a adoptar el seu nom, el

1. La història del Museu Diocesà de Lleida, ara Museu de Lleida, diocesà i comarcal, ha estat tractada en diversos treballs en la darrera trentena d'anys. Es poden esmentar: Isidre Puig, «El Museu Diocesà de Lleida. Un recorregut històric», a Ximo Company; Isidre Puig; Jesús Tarragona (eds.), *Museu Diocesà de Lleida : catàleg exposició PULCHRA : centenari de la creació del Museu, 1893–1993*, Lleida, 1993, p. 23–29; Carmen Berlabé, «La arqueología sagrada y el Museo Diocesano de Lleida», a *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994, p. 403–406; Jesús Tarragona Muray; Ximo Company, «Fons d'art romànic del Museu Diocesà de Lleida. Història del Museu Diocesà de Lleida», *Catalunya Romànica, XXIV. El Segrià. Les Garrigues. El Pla d'Urgell. La Segarra. L'Urgell*, Barcelona, 1997, p. 201–202; Carmen Berlabé Jové, «El Museo Diocesano de Lérida. Historia y vicisitudes», *Artigrama*, 20 (2005), p. 29–50; ídem, *El Museu Diocesà de Lleida. La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, tesi doctoral, 3 vol., Universitat Abat Oliba CEU, 2009.

museu no s'ha instal·lat en una seu pròpia i definitiva fins fa ben poc, a l'edifici remodelat de l'antiga Audiència; es va inaugurar el 2024 tot adoptant el nom de Morera, Museu d'Art Modern i Contemporani de Lleida.[2]

En els seus inicis, el Museu Morera havia estat allotjat a l'antic Mercat de Sant Lluís. L'acord entre l'Ajuntament i la Diputació havia facilitat l'adequació d'una part de l'antic mercat segons un projecte de l'arquitecte provincial. L'edifici es va dotar de façanes de temple dòric, tant al frontal com als laterals, perquè calia una imatge adequada per a la seva nova missió. De seguida, i fruit del mateix acord entre els governs municipal i provincial, al local del nou museu s'hi va traslladar el fons del Museu Arqueològic, sense que aquest perdés la seva identitat (figures 1 i 2).[3]

El Museu Arqueològic és, de fet, el museu més antic de Lleida. Creat per la Comissió Provincial de Monuments, ja està en funcionament, com a mínim, el 1868, tot i que la Comissió ja feia uns anys que funcionava i recollia objectes valuosos.[4] Abans de traslladar-se a l'antic Mercat de Sant Lluís, el Museu Arqueològic havia estat allotjat a l'antic convent dominic del Roser, on la Comissió hi tenia la seu.[5] A partir de 1870 finalment es va poder dispo-

2. Sobre la història del Museu Jaume Morera vegeu: Esperança Porta Vicente; Jesús Navarro Guitart, *Història del Museu Morera 1915–1990*, Lleida, 1990. Sobre la història gràfica, Jesús Navarro; Esther Solé, *El Museu d'Art Jaume Morera: 100 esdeveniments que han marcat la seva història*, Lleida, 2017.

3. A partir de 1879, a les actes de la Comissió Provincial de Monuments es fan palesos els problemes d'espai del Museu Arqueològic a la sala que ocupava a l'antic convent del Roser, seu de l'Institut de Segona Ensenyança. *Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Lérida*, vol. I, Institut d'Estudis Ilerdencs, Servei d'Arxius i Llegats, Llegat Tarragó —a partir d'ara *Actas*—, sessió del 20 d'agost de 1879, f. 37.

4. El 1857 s'havia elaborat un pressupost per tal d'adequar espais de l'antic convent del Roser, llavors la seu de l'Institut de Segon Ensenyament, per tal d'instal·lar-hi un «Museo de monumentos artísticos»; vegeu Montserrat Macià; Josep Lluís Ribes, «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni». *Lambard. Estudis d'art medieval*, 8 (1995), p. 41–56, esp. p. 46–47.

5. La història del Museu Arqueològic fins a la Guerra Civil es pot resseguir amb més o menys continuïtat a través del primer volum d'actes de les reunions de la Comissió Provincial de Monuments (*Actas*). La sistematització més destacada de la història del Museu Arqueològic fins a la Guerra Civil és la de Montserrat Macià; Josep Lluís Ribes, *op. cit*. Més tard, Carmen Berlabé va publicar un altre treball introduint dades procedents de l'arxiu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, així com moltes de les idees contingudes en el treball de Macià i Ribes, però no sempre atribuint-ne l'autoria; vegeu:



Figura 1. Sala del Museu Arqueològic de Lleida a l'antic Mercat de Sant Lluís. Els elements escultòrics s'exposen juntament amb el retaule de la Mare de Déu dels Paers. De la Seu Vella: figures de la porta de l'Anunciata, relleus de la trona i claus de volta. Sota el retaule pintat, cinc relleus del retaule de Sant Pere de Corbins. Josep Salvany, 1924. Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Salvany SaP_743_09.

sar d'una sala *ad hoc* per a l'exposició de les obres: la sala adjacent a la capella (figura 3). Tanmateix, algunes de les obres que ingressaren posteriorment no hi van cabre i es van haver de disposar a la capella pròpiament dita.[6]

La construcció d'un nou hospital a Lleida per part de la Mancomunitat, acabat el 1928, va propiciar que l'edifici tardomedieval de l'antic Hospital de Santa Maria, propietat de la Diputació des de 1915, fos considerat idoni per albergar-hi serveis de tipus cultural. És així com l'edifici, després de les obres d'adequació corresponents, esdevingué la nova seu del Museu d'Art

«Las Comisiones Provinciales de Monumentos y la creación de los museos arqueológicos y de arte en el entorno de Cataluña. El caso de Lleida» a *Actas XIII Congreso CEHA. Ante el nuevo milenio. Raices culturales, proyección y actualidad del arte español*, vol. I, Granada, 2000, p. 251–258).

6. És el cas dels fragments del mosaic de Vilet, en relació amb el qual la Comissió es va interessar i va actuar des del primer moment de la seva descoberta a Rocafort de Vallbona (*Actas*, 24 d'abril de 1876, f. 10-10v.) tot participant en l'extracció de fragments i en el seu trasllat al Museu (*Actas*, 25 de setembre de 1876, f. 12). Però s'han d'instal·lar a la capella del Roser perquè les seves dimensions no permeten entrar-los a la sala del Museu (*Actas*, 17 d'octubre de 1876, f. 18).



Figura 2. Museu Arqueològic de Lleida a l'antic Mercat de Sant Lluís. Exposició de fragments escultòrics i epigràfics juntament amb els quadres del Museu d'Art Jaume Morera. Josep Salvany, 1924. Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Salvany SaP_744_06.

Jaume Morera i també de la col·lecció arqueològica provincial, amb la cessió al seu patronat, per part de la Corporació, de les sales necessàries. La nova instal·lació es va inaugurar el 30 de desembre de 1934.[7] El trasllat de les obres del Museu Arqueològic a l'Hospital de Santa Maria es va poder fer gràcies a la Comissaria de la Generalitat a Lleida.[8]

La Guerra Civil va trastocar fatalment l'activitat dels museus lleidatans. En un primer moment, les col·leccions diocesanes van patir l'assalt a l'edifici del Seminari, on estaven instal·lades. Seguidament, els béns es van traslladar al Museu del Poble, juntament amb l'arxiu i els béns capitulars, els béns procedents de les parròquies que s'havien recollit i portat a Lleida i nombroses col·leccions particulars. El Museu del Poble va ser creat en el marc de la política de protecció del patrimoni moble de la Generalitat de Catalunya.[9] Es trobava precisament a l'antic Hospital de Santa Maria, el

7. Esperança Porta; Jesús Navarro, *Història del Museu Morera*, Lleida, p. 36–37.

8. Segons consta a l'acta de la Comissió del 22 de desembre de 1933, vegeu *Actas*, f. 120v.

9. Els treballs més recents que recullen la bibliografia anterior sobre la política de protecció del patrimoni endegada per la Generalitat de Catalunya: Santos M. Mateos Rusillo, «De las llamas revolucionarias a la oscuridad de los almacenes. El salvamento del patrimonio artístico catalán (1936–1939)», a Arturo Colorado (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y*



Figura 3. Sala de l'antic convent del Roser de Lleida on va estar instal·lat el Museu Arqueològic fins al 1917. De la Seu Vella: capitells, les figures de l'Anunciata, la Mare de Déu dels Fillols, relleus de dos retaules o els sepulcres dels Montcada. Centra l'exposició el retaule de la Paeria i, a sota, set relleus del retaule de Corbins. Juli Vintró i Casallachs, entre 1885 i 1911. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya, AFCEC_VINTRO_A_0670.

Posguerra, Madrid, 2010, p. 61–85. Francisco Gracia Alonso; Glòria Munilla, *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*, Barcelona, 2011. Joaquim Nadal; Gemma Domènech, *Patrimoni i guerra. Girona 1936–1940*, Girona, 2015. Francisco Gracia Alonso, «Guerra Civil i patrimoni religiós a Catalunya», a Alberto Velasco; Marc Sureda (eds.), *La Salvaguarda del patrimoni religiós català durant la guerra civil espanyola: III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, Girona, 2107, p. 21–48. Joaquim M. Puigvert, «La Generalitat republicana i el salvament de l'art religiós: accions, pràctiques i discurs polític», a *ibídem*, p. 51–62. Santos M. Mateos Rusillo, *El Noè del patrimoni artístic català. Joaquim Folch i Torres durant la Guerra Civil*, Barcelona, 2022. Joaquim Nadal i Farreras, *L'exposició de París. L'art medieval català a París durant la Guerra Civil espanyola*, Barcelona, 2022. Per al cas específic de Lleida, Carmen Berlabé; Francesc Fité, «El Museu Diocesà de Lleida i la Guerra Civil», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67/2 (1994), p. 557–561. Alberto Velasco; Carmen Berlabé, «Violència i estralls contra el patrimoni artístic lleidatà durant la guerra civil espanyola», a Oriol Dueñas; Josep Lluís Martín (dirs.), *La Guerra Civil al territori: Lleida, Tarragona i Girona*, Barcelona, 2017, p. 171–245. Carmen Berlabé, «La protecció del patrimoni a les terres de Lleida durant la Guerra Civil espanyola», a Velasco i Sureda, *La salvaguarda del patrimoni religiós…*, *op. cit.*, p. 149–160.

qual, des de 1934, ja albergava el Museu d'Art Jaume Morera i el Museu Arqueològic. Dirigit per Salvador Roca i Lletjós, que era el responsable del Museu Morera i de la secció arqueològica, va comptar amb la col·laboració d'Enric Crous i Antoni Garcia Lamolla, entre d'altres.

Quan l'exèrcit insurrecte va arribar a Lleida el 3 d'abril de 1938, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN)[10] es va fer càrrec de les obres que integraven el Museu del Poble; unes continuaven a l'antic Hospital de Santa Maria i les altres s'havien portat a l'Horta, a l'ermita de Butsènit. Els nous responsables van decidir traslladar tot aquest patrimoni moble a Saragossa i dipositar-lo a l'església del Carme, en espera que acabés la guerra. L'operació de sortida de les obres de Lleida es va dur a terme el setembre de 1938.[11]

Les col·leccions del Museu Arqueològic de Lleida

Resta pendent de reconstruir el catàleg precís del Museu Arqueològic tal com era just abans de la Guerra Civil. De fet, havia costat molt que la Comissió Provincial de Monuments n'elaborés un, la data de publicació del qual no es coneix amb precisió, però deu ser entre 1924 i 1929.[12] Aquest docu-

10. Sobre el paper de l'SDPAN en relació amb el patrimoni moble dels museus i parròquies de Lleida, vegeu Alberto Velasco; Marina Aresté, «L'SDPAN i les devolucions d'obres després de la Guerra Civil espanyola: el cas de les terres de Lleida», a Marc Sureda; Alberto Velasco (eds.), *V Jornada de Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya. Els museus diocesans i el patrimoni de l'Església catalana durant el franquisme*, Tarragona, 2021, p. 55–67.

11. Una descripció detallada del trasllat a Saragossa de les obres que havien format part del Museu del Poble i de la devolució posterior a particulars i a l'Església es pot seguir a les caixes corresponents a la delegació lleidatana de l'SDPAN, del Fons Tarragó, que custodia l'Institut d'Estudis Ilerdencs, vegeu: Velasco; Aresté, «L'SDPAN i les devolucions...», *op.cit*. I sobre el paper de Saragossa com a dipòsit artístic de la tercera zona de l'exèrcit colpista, vegeu Immaculada Real-López, «El depósito artístico de Zaragoza durante la Guerra Civil», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 34, 2 (2022), p. 703–719 [en línia], https://dx.doi.org/10.5209/aris.75241 (consulta: 7 abril 2025).

12. El catàleg, que va ser elaborat per Joan Bibiloni i Miquel Fontanals, estava acabat a inicis de 1921; vegeu *Actes*, 13 de gener de 1921, f. 88v. La publicació no porta data i Carmen Berlabé i Alberto Velasco consideren que és de *ca*. 1925, i Macià i Ribes, de 1929, «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni», *op. cit.*, p. 52. La necessitat d'un catàleg s'havia plantejat des de feia molts anys, entre altres raons perquè els el reclamaven des de la Direcció General d'Instrucció Pública (*Actas*, 30 d'abril de 1881, f. 40–40v). La tasca,

ment, que en alguns casos és excessivament genèric, s'ha de confrontar amb les nombroses fotografies que es conserven de les sales del Museu, fetes en diferents moments i en les seves diferents ubicacions. És una tasca que tenim en curs, però no és l'objectiu d'aquest treball. El que ens proposem aquí és abordar el desmantellament *de facto* d'aquell Museu Arqueològic i fixar-nos en la gestió i les destinacions dels fons d'escultura i d'inscripcions medievals, que eren el gruix de la col·lecció. És una qüestió que ha estat molt poc tractada i, quan ho ha estat, s'hi ha passat molt de puntetes.

Com la major part dels altres museus arqueològics vinculats a les diferents comissions provincials de monuments, el de Lleida es va anar formant sobretot amb escultures, fragments i inscripcions de pedra.[13] Montserrat Macià i Josep Lluís Ribes han detallat força el procés de recollida i adquisició de peces per part de la Comissió, des de la inscripció commemorativa de la col·locació de la primera pedra de la Seu Vella, apareguda el 1859, fins a la Guerra Civil.[14] El 1868 la Comissió ja recopilava obres disperses i s'informava de l'ingrés d'un gran sarcòfag de marbre arraconat en un pati dels quarters de Sant Martí,[15] així com de l'adquisició d'una làpida oferta per l'Ajuntament.[16] En la dècada dels anys setanta del segle XIX es va produir el primer ingrés important d'obres, sobretot medievals. El 1870 s'havien rebut una sèrie de permòdols procedents de l'antiga església de Sant Joan, enderrocada el 1868,[17] i el 12 de juny de 1879 es va decidir que es recollissin capitells i

---

que anava acompanyada de la retolació del Museu, es va encarregar el 18 de maig de 1882 a Lluís Roca i Florejachs (*Actas*, 18 de maig de 1882, f. 41), però no es devia concloure o, si més no, no es va imprimir, segurament perquè Roca va morir el 2 de desembre d'aquell any. De nou, el 1890 s'acorda imprimir un catàleg dels objectes del Museu i s'encomana a Josep Pleyán de Porta (*Actas*, 25 de novembre de 1890, f. 54), però aquest també va morir uns mesos després, el 19 de juny de 1891, i sembla que tampoc no es va dur a terme.

13. Tot i que va exposar també, en qualitat de dipòsit, el retaule gòtic de la Mare de Déu dels Paers, que l'Ajuntament havia traslladat al Museu quan es van fer obres de reforma al palau de la Paeria (*Actas*, 13 d'abril de 1870, f. 4v). Així mateix, es va disposar d'una col·lecció de monedes (la primera és el llegat que tenia l'Institut i de la qual la Comissió sol·licita la cessió (*Actes*, 22 de novembre de 1878, f. 29v–30).

14. Macià i Ribes, «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni», *op. cit.*, p. 47–52.

15. Es tracta del sepulcre dels marquesos d'Aitona de la Seu Vella, *ibídem*.

16. *Actas*, 25 d'abril de 1868, f. 3.

17. *Actas*, 13 abril de 1870, f. 4v. Sobre la recerca arqueològica, Josep Gallart; Emili Junyent; Arturo Pérez, *L'arqueologia a la ciutat de Lleida. 1975–1985*, Lleida, p. 25–38. So-

altres objectes pertanyents a aquell edifici.[18] Un altre ingrés destacadíssim va ser el del retaule de Sant Pere de Corbins, sobre el qual el 20 d'agost de 1879 s'informa que ja s'havia anat a recollir, tot fent constar que havia estat donat pel bisbe al Museu.[19]

En aquesta mateixa dècada dels setanta, la principal preocupació de la Comissió era la Seu Vella i la resta de construccions monumentals del turó —com el baluard de la Concepció—, que des de 1707 era un recinte militar. El 1877 es va maldar per aconseguir permisos per accedir-hi i es va sol·licitar i obtenir la cessió de les peces escultòriques —es parla de capitells— i la retirada de làpides i inscripcions de l'antiga catedral. D'aquesta manera, tots aquests materials es van baixar al Museu.[20] Per això, a partir d'aquest moment, la col·lecció més destacada de fragments de pedra del Museu Arqueològic va ser la procedent de la Seu Vella. No s'esmenta, però també s'hi devien portar diversos jacents i relleus de sepulcres, que en les primeres fotografies del Museu, quan aquest ja era a l'antic Mercat de Sant Lluís, es poden veure al costat de les inscripcions i dels altres elements escultòrics.[21]

Paral·lelament, en aquells anys la Comissió anava localitzant peces, com ara relleus de retaules de la Seu Vella, que estaven en possessió de particulars, entre els quals es compten el llibreter Montes, Miquel Murillo o l'escultor Manuel Corselles. El 1876 es demanava a la Junta d'Obres de Sant Llo-

---

bre l'església de Sant Joan, els estudis fonamentals són els de Francesca Español, «Les paroisses dans la ville: l'exemple de Lérida», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30 (1999), p. 141–152. Alberto Velasco, «L'antiga església de Sant Joan de Lleida i la seva decoració escultòrica d'època romànica», *Jornades de Treball XLII del Grup de Recerques de les Terres de Ponent*, 2013, p. 397–436 [en línia], https://raco.cat/index.php/JornadesGRTP/article/view/362067 (consulta: 7 abril 2025).

18. Com assenyala Alberto Velasco, el 1878 la Comissió ja havia designat Lluís Roca i Florejachs perquè fes excavacions al solar de la nova construcció, que van portar a recuperar peces antigues; vegeu Alberto Velasco, «L'antiga església de Sant Joan de Lleida...», *op. cit.*, p. 413, però ja hem vist que no és la primera entrada de peces de Sant Joan al Museu.

19. *Actas*, 13 de juny de 1879, f. 32, i 20 d'agost de 1879, f. 34v–35.

20. Es pot seguir a les actes de les reunions de la Comissió de l'any 1877 (*Actas*, 19 de febrer, 20 de març i 8 de maig de 1877, f. 22, 24v–25 i 26v).

21. Precisament el 1857, quan s'elabora un pressupost per adequar espais de l'Institut de Segona Ensenyança per a la instal·lació d'un museu, s'esmenta específicament «tres sepulcros de Infantes de Aragón existentes en la Catedral antigua»; vegeu: Macià i Ribes, «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni», *op. cit.*, p. 46.

renç la coberta del sepulcre amb el jacent de Domènec II de Montsuar per tal de dipositar-la al Museu.[22] Hi ingressaren obres provinents de diferents localitats que la Comissió sol·licitava, algunes aconseguides després de ser descobertes, com el retaule de Corbins, i d'altres com a resultat de troballes arqueològiques. Puntualment també es van fer algunes adquisicions.[23]

El darrer gran ingrés d'obres procedents de la Seu Vella es va produir el 1933, quan la Comissió s'assabentà que les tropes allotjades a la caserna de la Panera es traslladaven de nou a la Seu Vella i va sol·licitar i obtenir del comandant militar de la plaça que els objectes reunits a l'absis de la catedral fossin cedits i transferits al Museu.[24] En aquest cas, hi havia un «inventari-catàleg», que el president de la Comissió Manuel Herrera i Ges va llegir en la sessió del 3 d'octubre d'aquell any.[25] Eren peces i fragments que s'havien anat recuperant i guardant a l'absis, la major part dels quals segurament des de les intervencions que el comandant d'enginyers Josep Oriol Combelles havia dut a terme entre 1924 i 1926. A més de sanejar algunes capelles, havia recollit els fragments de pedra dispersos i també havia destapiat dues arcades del claustre: la central del costat oest i una del costat est.[26] La Comissió de Monuments no només va estar assabentada d'aquestes intervencions, sinó que també hi va participar amb estudis i projectes de sosteniment i desmuntatge.[27]

22. Montserrat Macià, «Notes per a la història dels fragments artístics de Lleida. La tapa sepulcral de Domènec II de Montsuar», a Joan J. Busqueta; Esther Balasch (eds.), *Manuel de Montsuar, degà de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya: societat, política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV)*, Lleida, 1994, p. 143–148.

23. És el cas de la col·lecció numismàtica propietat dels «esposos Martínez i Pérez», que es va adquirir per 5.000 pessetes (*Actas*, 9 de setembre de 1927, f. 104).

24. *Actas*, 26 de gener i 3 d'abril de 1933, f. 117–118.

25. En la reunió de la Comissió del 3 d'octubre de 1933 s'informa que la Comandància d'Obres i Fortificació havia lliurat a la Comissió tots els «elementos procedentes de la Catedral antigua recogidos en el recinto del Castillo principal a fin de que formen parte del museo». El president Manuel Herrera i Ges va demanar que aquest document s'arxivés; vegeu *Actas*, 3 d'octubre de 1933, f. 119v. De moment, però, no l'hem localitzat.

26. Anselm Ros Pedrix, «La intervenció de Josep Oriol Combelles i Bergós a la Seu Vella de Lleida», a Frederic Vilà; Immaculada Lorés (eds.), *Congrés de la Seu Vella de Lleida: Lleida, 6–9 març 1991*, Lleida, 1991, p. 391–395.

27. *Actas*, 9 i 31 de desembre de 1924, f. 96–97, i 9 de febrer de 1926, f. 99. Treballs de destapiat d'arqueries del claustre ja previstos des de 1922; vegeu *Actas*, 17 de maig de 1922, f. 91–91v.

La fi del Museu Arqueològic i els destins de la col·lecció

La primera reunió de la Comissió Provincial de Monuments després de l'entrada de l'exèrcit de Franco a Lleida es va celebrar el 16 de febrer de 1939 i s'hi va manifestar la preocupació per les obres del Museu:

> Algunos concurrentes preguntan con interés por la suerte que hayan podido correr los múltiples objetos de arte que se guardaban en el Museo sito en el Hospital de Santa Maria y contesta el Sr. Alcalde que, según sus informes, están intactos y custodiados con solicitud en Zaragoza, aunque no puede precisar en qué sitio. El Delegado del Sr. Obispo y Capitular Dr. D. Manuel Arnés pregunta también por el lugar en donde deben estar depositados unos preciosos tapices de la Catedral y nadie puede contestarle satisfactoriamente dadas las actuales circunstancias.[28]

En la reunió següent, que va tenir lloc l'11 d'abril de 1940, s'hi exposaren les coses d'una manera més clara i contundent. El president, que continuava sent Manuel Herrera i Ges, explicà amb detall l'arribada de Cèsar Martinell a Lleida, arquitecte delegat del Ministeri, per estudiar la restauració de la Seu Vella. Estava previst començar pel campanar i s'esperava poder continuar amb la resta del monument un cop les tropes es traslladessin als nous quarters, la construcció dels quals ja estava prevista.[29] A continuació, el mateix Herrera aborda el tema del Museu i evidencia la complexitat de la problemàtica:

> El Sr. Herrera [...] da cuenta de como en las demás provincias, a raiz de su liberación, se trabajó con entusiasmo para organizar museos y propone que también esta corporación pida a quien corresponda la devolución del edificio de Santa María con el fin de que cuanto antes la Diputación provincial organice allí el Museo propio de Lérida, y puesto que acerca de este asunto se ha puesto ya varias veces al habla con el Sr. Gobernador civil, se acuerda elevar la petición pertinente al Sr. Director General de Bellas Artes, en el sentido de que esta Comisión, las autoridades y la ciudad entera verían con muy buenos ojos la devolución a Lérida de todos los objetos que hoy están todavía depositados en Zaragoza, los cuales

28. *Actas*, f. 122.

29. De fet, ja estava programada la seva construcció des de molt abans de la Guerra Civil, quan l'Ajuntament s'havia compromès a comprar els terrenys del turó de Gardeny.

> tendrían su emplazamiento adecuado en el Hospital de Sta. María, pero con la condición previa de que ante todo este edificio retorne por entero a la Diputación provincial, que ha de montar varios servicios de cultura en él.[30]

D'una banda, les obres encara eren a Saragossa (les dels altres museus també); de l'altra, ni tan sols es disposava de l'edifici de l'antic Hospital, que encara no havia estat retornat per part de l'SDPAN.[31] Tanmateix, l'objectiu es perfila ben clar: tornar a instal·lar el Museu allà on era abans de la guerra, a l'antic Hospital de Santa Maria.

El retorn de les obres no es va realitzar fins mesos més tard, quan J. A. Tarragó, delegat provincial de l'SDPAN, va aconseguir que la Diputació li deixés camions i personal per anar-les a buscar a Saragossa.[32] Un cop a Lleida, les obres es van anar retornant als seus respectius propietaris en un procés que no va ser senzill ni immediat, com ja s'ha explicat en diverses ocasions.[33] Tanmateix, en el cas de les col·leccions del Museu Arqueològic, el paper de la Comissió Provincial de Monuments com a antic propietari de les peces es desdibuixa, no intervé, ni les reclama, si més no a les actes. Sembla que van quedar emmagatzemades a l'antic Hospital de Santa Maria, l'edifici que encara pertanyia a l'SDPAN, però sense la intenció d'instal·lar-les en sales visitables, com es dedueix de diverses informacions. Precisament, el

30. *Actas*, 11 d'abril de 1940, f. 123–124.

31. No ho seria fins al 18 de maig del 1942 en què l'SDPAN el va retornar a la Diputació (*Llibre d'actes de Devolució de bens del SDPAN*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Servei d'Arxius i Llegats, Llegat Tarragó, C/21-10 [en línia], https://repositori.fpiei.cat/ca/dem/catalog/views/62384 (consulta: 9 abril 2025).

32. Es llegeix en una carta del 14 de novembre de 1940 que Manuel Chamoso Lamas adreça a Tarragó felicitant-lo per haver aconseguit que la Diputació li cedís camions per tal de recollir a Saragossa tots els fons que venien de Lleida: IEI, Fons Tarragó [en línia], https://repositori.fpiei.cat/dem/catalog/views/62480 (consulta: 9 abril 2025). No oblidem que Chamoso havia estat nomenat delegado inspector general de los Depósitos Dependientes del Servicio de Recuperación o, el que era el mateix, comissari de l'SDPAN. En una altra carta posterior a la recollida dels objectes de Lleida per part de Tarragó, Chamoso li recrimina que s'hagués endut les peces de Sixena, perquè era norma de l'SDPAN que es quedessin a la província, en aquest cas en algun museu de Saragossa (ídem).

33. Pel que fa a Lleida, vegeu Velasco; Aresté, «L'SDPAN i les devolucions...», *op. cit.* I en relació amb Barcelona, vegeu: Santos M. Mateos Rusillo, «El SDPAN en Barcelona: devolución y depósito del patrimonio artístico incautado por la Generalitat republicana durante la Guerra Civil», *Historia Contemporánea*, 75 (2024), p. 627–663.

mateix Tarragó va preguntar en diverses ocasions a Luis Monreal Tejada, comissari delegat de la IV Zona de l'SDPAN, a qui havia de retornar aquestes peces i li reiterava la pregunta que li havia fet anteriorment i que no li havia respost: «Recuerde contestarme qué debo hacer con las piezas del Museo Arqueológico de la Comisión de Monumentos».[34] La pregunta la reiterava el 5 de febrer de 1941: «También urge saber, a quien debo entregar la colección arqueológica de la Comisión Provincial de Monumentos, que llevo entretenida su entrega».[35] En la mateixa carta a Monreal es posa de manifest la confusió a Lleida entre les funcions de l'SDPAN i les de la Comissió:

> Interesa a esta Delegación, saber con absoluta seguridad, a qué debo atenerme, en cuanto al trámite a seguir y estar seguro de mi misión específica como Delegado de esta Comisaría y además conocer cuál es la de la Comisión Provincial de Monumentos.

Anys després, Tarragó explicaria de manera molt parcial el destí de les col·leccions de l'antic Museu Arqueològic i miraria de justificar-ne el final, la seva liquidació. En un article de 1956, al número monogràfic dedicat a la Seu Vella de la revista *Ciudad*, explica que les peces de l'antic Museu Arqueològic es van traslladar de nou provisionalment a la part baixa de l'edifici del Roser en espera que les obres de restauració de la Seu Vella avancessin,[36] i defensa que era imprescindible la seva reintegració per tal que la restauració de l'antiga catedral fos completa:[37]

34. Correspondència entre Tarragó i Monreal. Còpia de la carta [s. d.], Institut d'Estudis Ilerdencs, Servei d'Arxius i Llegats, *Llegat Tarragó* [en línia], https://repositori.fpiei.cat/ca/dem/catalog/views/62481 (consulta: 9 abril 2025).

35. *Ídem*.

36. Recordem que la Seu Vella no va deixar de ser recinte militar i caserna fins al 1948, quan el Ministerio del Ejército va transferir el monument al d'Educación Nacional. Això no obstant, les tropes ja l'havien desallotjat i s'havien traslladat a les noves casernes del turó de Gardeny.

37. J. Tarragó Pleyán, «Esculturas y pinturas de la Seo antigua en Museos y colecciones», *Ciudad*, maig de 1956, p. 70–71. De fet, les úniques peces que es van acabar reintegrant al monument van ser les inscripcions, les quals, a través de la bibliografia antiga, era possible de situar al seu lloc, i que serien descrites i transcrites a Jesús Tarragona i Muray, «Inscripcions i làpides sepulcrals a la Seu Vella de Lleida», *Ilerda*, 40 (1979), p. 247–324.

> No hubo duda ninguna y nadie protestó de ello, una de las primera cosas que se hizo aprovechando camiones cedidos por la Diputación y con obreros del citado Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico, fué subir al recinto de la expoliada catedral las piezas del Museo Arqueológico procedentes del Templo, con ánimo de que en ocasión próxima, se pudiesen incorporar a su lugar primitivo.
>
> Ello equivalía a la liquidación del Museo Arqueológico de Lérida, pues como se sabe, la mayoría de las piezas que aquel contenía eran procedentes de nuestra antigua catedral. Pero nada ni nadie por fortuna, puso inconveniente ni formuló crítica por dicha actuación, vista con simpatía por las autoridades provinciales, y orientada hacia la dignificación del monumento como se ha dicho.

És curiosa la insistència en el fet que ningú s'hi va oposar. Una altra idea que defensa és que el Museu Arqueològic es desmantella no només per tal de contribuir a la restauració de l'antiga catedral, que esdevindria així un «museo viviente», sinó també perquè es tractava d'un museu anquilosat, desorganitzat, «ignorado y sin valoración, como un cementerio de piedras, que además por sus fechas no se consideran propias de un moderno Museo Arqueológico». En efecte, l'altre argument que li interessa defensar és que un museu de peces medievals ja no es podia considerar un museu arqueològic. Per aquest motiu es va crear un nou i modern Museu Arqueològic que ell gestionaria al també nou Institut d'Estudis Ilerdencs, amb una col·lecció de peces antigues, algunes de la col·lecció de l'antic Museu Arqueològic. El nou Museu aniria creixent amb les peces procedents de les excavacions arqueològiques que es duien a terme a la província.[38]

Hi ha alguna notícia de la intenció de la creació d'una mena de Museu Provincial de Belles Arts. De fet, la Direcció General de Belles Arts havia emès, el 16 de setembre de 1942, una ordre de constitució dels Patronats dels Museus Provincials de Belles Arts. A Lleida no es va materialitzar fins al 1945.[39] Anys més tard, en la reunió de la Comissió Provincial del 30 de juny de 1951, l'alcalde informa que s'ha preocupat que se cedís l'antic Institut del

38. *Ibidem*, p. 70. Sobre aquest nou Museu Arqueològic, vegeu Federico Lara Peinado, *Lérida. Museo Arqueológico I.E.I.*, Lleida, 1974.

39. Carta del president de la Comissió Gestora de la Diputació de Lleida a J. A. Tarragó, delegat provincial de l'SDPAN, convocant-lo a la reunió constituent d'aquest patronat que havia de tenir lloc el 24 d'octubre de 1945; vegeu IEI, *Fons Tarragó* [en línia], https://repositori.fpiei.cat/dem/catalog/views/62463 (consulta: 9 abril 2025).

carrer de Cavallers (l'antic convent del Roser) per tal d'instal·lar-hi la Biblioteca Provincial i el Museu, i afegeix: «Hay que tener algo más que un depósito para los cuadros, estatuas, etc.». En aquell moment ja s'havien pujat les pedres a la Seu Vella, però no pas totes, com veurem tot seguit.[40]

La col·lecció arqueològica o lapidària es va traslladar a la Seu Vella a mitjan 1949, tot just iniciades les obres de restauració del monument.[41] Tarragó dona la llista d'obres i fins i tot hi inclou peces que eren del Museu Diocesà, com els fragments de les escultures dels apòstols i de la Mare de Déu del Blau.[42] Però a la llista hi havia més peces que les que realment es van traslladar a la Seu Vella.

Efectivament, no totes les obres de la Seu Vella es van pujar a l'antiga catedral. Ja havia començat una pràctica que es va anar accentuant en les dècades posteriors i fins a moments molt recents: el *canvi de mans* d'una part d'aquella col·lecció pública. En efecte, una de les obres més destacades del Museu Arqueològic, la Mare de Déu dels Fillols, es va instal·lar molt aviat a l'altar del Santíssim de la restaurada església de Sant Llorenç, que va fer funcions de catedral mentre no es restaurava la Seu Nova (figura 4). L'escultura en qüestió no havia estat mai una imatge de culte perquè va ser realitzada per a la porta de la nau lateral sud de la Seu Vella en el moment de la construcció del pòrtic al segle XIV. No sabem si de seguida o uns anys després va passar a tenir número d'inventari del Museu Diocesà.[43] Altres obres

40. *Actas*, 30 de juny de 1951, s/f. Lara considera que el Museu ja era obert al públic al convent del Roser el 1945, data segurament massa primerenca; vegeu: *Lérida. Museo Arqueológico I.E.I.*, *op. cit.*, p. 17.

41. El primer document del que seria l'arquitecte responsable de la restauració de la Seu Vella, Alejandro Ferrant, és de 1948, on fa una declaració d'intencions de per on havien d'anar els treballs de restauració (Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, (03)115 – 26/302 i (05)14.2 – 31/6010). Sobre aquests primers projectes de Ferrant, vegeu Immaculada Lorés, «La recuperació i defensa de la Seu Vella com a monument, objectiu principal de les primers intervencions de l'arquitecte Alejandro Ferrant», *Homenatge a Frederic Vilà i Tornos*, Lleida, 2015, p. 153–159. Tarragó escriu a Ferrant el 30 de juny de 1949 informant-lo que ha aprofitat la disponibilitat d'obrers i camions per traslladar els materials, que han dipositat als absis del costat de l'evangeli, és a dir, a les capelles dels Montcada i del bisbe Ferrer Colom; vegeu: IEI, *Fons Tarragó* [en línia], https://repositori.fpiei.cat/dem/catalog/views/62479 (consulta: 9 abril 2025).

42. Tarragó Pleyán, «Esculturas y pinturas de la Seo antigua...», *op. cit.*, p. 71.

43. Avui consta amb el número d'inventari 655, però de manera sorprenent també s'hi associa un número d'inventari antic, el 51, que és precisament el número de l'inventari del Museu Arqueològic, com si, de fet, la col·lecció fos la mateixa.



Figura 4. Mare de Déu dels Fillols, procedent de la porta dels Fillols de la Seu Vella de Lleida, instal·lada com a imatge de culte a l'església de Sant Llorenç des de 1941. Arxiu Fotogràfic de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, Fons Porta, FP-PF-06122-01.

tampoc no es van pujar a la Seu Vella (tot i la llista de Tarragó), sinó que es van integrar al Museu Diocesà o van quedar en dipòsit a l'Institut d'Estudis Ilerdencs, com els sepulcres dels Montcada o el del bisbe Ponç de Vilamur.[44]

Sembla que Jesús Tarragona, que després seria el conservador del Museu Diocesà, el 1943 va *recuperar* peces que restaven amuntegades als baixos de l'Hospital de Santa Maria.[45] La informació d'aquests anys és pràcticament inexistent, però cal suposar que, a més a més d'algunes de les obres de

44. Segons expliquen Macià i Ribes, «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni», *op. cit.*, p. 54.

45. «El 1943, Jesús Tarragona realitzà una darrera i important recuperació de peces d'escultura en pedra que estaven amuntegades als baixos de l'hospital de Santa Maria de Lleida, ocasió aquesta en què també es va recuperar el famós joc d'escacs de la canònica d'Àger», vegeu Puig, *op. cit.*, concretament: «Els fons d'art romànic del Museu Diocesà de Lleida».

la Seu Vella, també van acabar passant a les col·leccions diocesanes les mènsules i els capitells de Sant Joan i el retaule de Sant Pere de Corbins, entre d'altres. D'aquesta manera, les obres més importants d'escultura romànica i gòtica van integrar-se al Museu Diocesà, on se les dotà de número d'inventari.[46] Aquest procés culminà el 1970, quan les col·leccions diocesanes es van reinstal·lar entre el Palau Episcopal —les de pintura, escultura de fusta i objectes— i l'església romànica de Sant Martí —les d'escultura de pedra (figura 5). Aquí hi ha les dues figures de l'arcàngel i la Mare de Déu de la Porta de l'Anunciata, els sepulcres gòtics dels Montcada, de Ponç de Vilamur o de Ferrer Colom, els relleus del retaule major i els de la trona, per citar-ne només alguns, així com les magnífiques mènsules i els capitells de l'antiga església de Sant Joan i el retaule de Sant Pere de Corbins.[47] Més endavant, els sepulcres es van retornar a la Seu Vella.[48]

El resultat és que totes aquestes obres, que eren propietat de l'autoritat provincial, van ser privatitzades en passar a la col·lecció diocesana. Aquest canvi és el que no s'ha explicat críticament, s'hi ha passat de puntetes, o directament s'ha intentat justificar de manera molt genèrica, tot considerant que era una acció de *recuperació*[49] i que el Museu Diocesà era el seu destí natural.

46. A la documentació de l'actual Museu de Lleida no consta en la majoria d'aquests casos la data d'ingrés al Museu. Només en algunes d'aquestes obres hi consta amb una data d'ingrés de 1942, com ara els relleus de sant Marc i sant Lluc de la trona (núm. inv. 540–541), les escultures de l'arcàngel Gabriel i la Mare de Déu de la Porta de l'Anunciata (núm. inv. 555–556) o precisament el retaule de Sant Pere de Corbins (núm. inv. 461).

47. Federico Lara Peinado, «La iglesia románica de San Martín de Lérida. Estudio de los capiteles del ábside, de sus zócalos y noticia de la instalación del Museo Diocesano en su Sección de Escultura en piedra», *Ilerda*, 20 (1970), p. 173–181. La llista de peces exposades es troba a Jesús Tarragona Muray, *Museo Diocesano de escultura en piedra. Iglesia de San Martín de Lérida*, Lleida, 1972. Com explica Carmen Berlabé en diferents ocasions respecte dels objectes de l'antic Museu Arqueològic, algunes peces ingressaren al Museu Diocesà just després de la guerra i d'altres abans de 1970, data de la instal·lació del «museu de pedra» a Sant Martí; vegeu l'article de Carmen Berlabé, «Seu Vella, patrimoni artístic, dispersió, museus. La memòria d'un monument», *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 2 (2000), p. 327–343; *El Museu Diocesà de Lleida…*, *op. cit.*, p. 46–47).

48. Macià i Ribes, «La Seu Vella de Lleida o la dispersió del patrimoni», *op. cit.*, p. 54, n. 58.

49. «El Museo Diocesano […] recuperó para su colección artística los objetos más relevantes», a Berlabé, «Las Comisiones Provinciales de Monumentos…», *op. cit.*, p. 257.

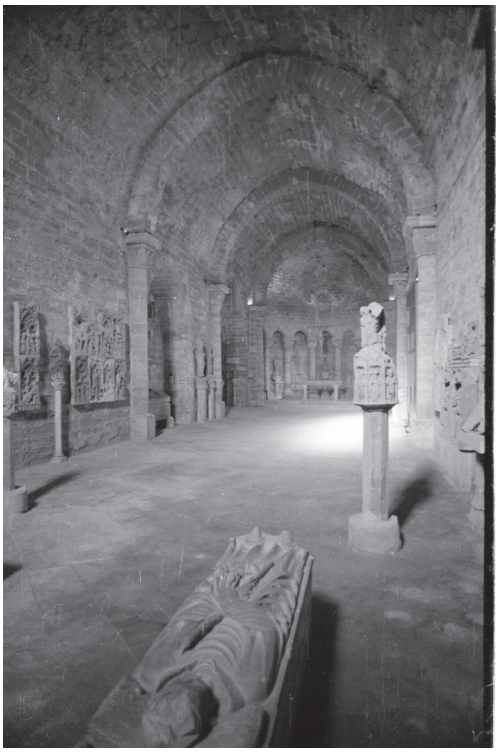


Figura 5. Església romànica de Sant Martí de Lleida, seu de la col·lecció d'escultura de pedra del Museu Diocesà a partir de 1970 fins al seu trasllat al nou Museu de Lleida, diocesà i comarcal. L'escultura del segle XIII estava disposava als dos braços del transsepte, i a la nau hi havia sobretot l'escultura gòtica: es distingeix en primer terme la figura jacent de Ponç de Vilamur i a l'esquerra els vuit relleus del retaule de Corbins. Arxiu Fotogràfic de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, Fons Porta, FP-PF-05927-09.

Però aquest procés no va acabar aquí, perquè amb posterioritat el degoteig de peces que es trobaven a la Seu Vella i que *baixaven* al Museu Diocesà, bé físicament, bé a través d'atorgar-los un número d'inventari del Museu, no es va aturar. Als anys noranta del segle XX es van elaborar dos instruments que són una *fotografia* força exacta per saber a qui *pertanyien* les col·leccions en aquell moment. D'una banda, el 1993 es va publicar el catàleg del Museu Diocesà amb motiu del centenari de la seva fundació.[50] D'altra banda, el Departament de Cultura de la Generalitat va encarregar a Montserrat

50. Company et al., *op. cit.*

Macià la realització de l'inventari de tots els fragments de pedra que es trobaven a la Seu Vella. En aquest punt cal afegir que, com explica en diverses ocasions Carmen Berlabé, «altres [peces de la Seu Vella] ingressaren al Museu pels volts de 1993 i es catalogaren amb motiu de l'exposició Pulchra».[51] En aquell moment, la Seu Vella ja era un monument de la Generalitat; per tant, públic, igual que el seu contingut. Així doncs, aquest *ingrés* no se sap ben bé a quines raons de gestió de les col·leccions responia.

En definitiva, la gestió de la col·lecció lapidària de l'antic Museu Arqueològic de Lleida des del final de la Guerra Civil no ha estat precisament modèlica i ha patit la desídia i les decisions arbitràries tant de les autoritats provincials, d'una banda, com del Ministeri com a titular de la Seu Vella un cop els militars es van traslladar a Gardeny, de l'altra. El Museu Diocesà va anar desplegant un procés d'apropiació de peces que no hem d'amagar que potser en algun cas n'ha afavorit la conservació durant els anys del franquisme. Tanmateix, aquest argument no ha estat mai esgrimit per justificar l'apropiació i, és clar, ja no hauria estat vàlid per a les obres incorporades al catàleg el 1993.

No s'escapa a ningú que el fons lapidari que encara es troba a la Seu Vella no ha estat objecte de l'atenció que es mereixia per part dels gestors del monument. És evident que urgeix una reflexió sobre la conservació i la funció patrimonial d'aquesta col·lecció que redreci una gestió històrica més que qüestionable d'aquesta part d'un monument —la importància del qual ningú no posa en dubte— que ha estat clarament perjudicat per algunes accions o omissions.

51. Berlabé, *op. cit.*, p. 335; Puig, *op. cit.*, p. 47.

L'original d'imitació. Sobre la noció de patrimoni històric a la Xina

Daniel Rico
Universitat Autònoma de Barcelona

Quan el desembre de 2007 el Museu Etnogràfic d'Hamburg va descobrir que les deu estàtues de terracota que presentava com a mil·lenàries a l'exposició *Macht im Tod* («El poder en la mort») no eren de l'època de l'emperador Qin Shi Huang (+ 210 a. C.), sinó còpies a escala natural acabades de sortir del forn, el director del centre, Wulf Köpke, va decidir posar fi a la mostra malgrat l'èxit de visitants en tot just tres setmanes d'obertura. El senyor Köpke es va disculpar públicament per haver ofert «dades falses» als més de deu mil espectadors que l'havien visitada fins aleshores, i fins i tot es va comprometre a reemborsar-los el preu de l'entrada. Yolna Grimm, en representació del Center of Chinese Arts and Culture (CCAC), l'empresa establerta a Leipzig que havia proporcionat les peces de l'exposició, va assegurar a la premsa alemanya que en el contracte subscrit amb el museu s'estipulava que les escultures serien «autèntiques» i que en cap cas s'havia convingut que fossin «originals». Davant la perplexitat dels periodistes, Grimm va haver d'aclarir que, per a l'empresa, «autèntic» significava equiparable a l'original en forma, material i mida. Köpke va contestar enfadat que «al diccionari alemany les paraules 'real', 'autèntic' i 'original' tenen el mateix significat».[1]

En cert sentit, les dues parts litigants tenien raó. Si el portaveu del CCAC no hagués jugat amb l'ambigüitat, hauria hagut de precisar que les rèpliques dels guerrers de Xi'an exhibides a Hamburg són obres *autèntiques* des

1. «China Threatens to Sue over Fake Terracotta Warriors», *Spiegel International*, 14-12-2007. De l'escàndol se'n van fer ressò alguns dels principals diaris espanyols, com ara *El Mundo*, 13-12-2007 o *El País*, 15-12-2007.

de la perspectiva tradicional xinesa i meres *còpies* des de la perspectiva de la modernitat occidental (a més de *falsificacions* execrables quan es fan passar per originals). No és que a la Xina no es conegui la distinció entre rèplica i prototip, o que se sigui indiferent al «traç personal» de l'artista. Ja al segle V d. C., l'expert en cal·ligrafia Yu He explicava que, en una ocasió, al cal·lígraf més gran de tots els temps, Wang Xizhi (303–361), li van passar una còpia perfecta d'una carta escrita de la seva mà i gairebé la va confondre amb la «real» o «verdadera».[2] El terme utilitzat per Yu He és *zhen* 真, que combinat amb el caràcter *ji* 跡, literalment «petjada» o «vestigi», conforma la paraula que el xinès clàssic ha inventat per referir-se a una obra d'art (pintura o cal·ligrafia) «autèntica» o «genuïna». El que passa és que l'autenticitat a què remet *zhenji* 真跡 no rau en la materialitat de l'obra qualificada com a tal, sinó en la seva *veritat formal*, la conservació i transmissió de la qual no estan sotmeses a l'*hic et nunc*, que diria Benjamin, de la seva encarnació primigènia, ni a la preservació de l'original entès com un artefacte excepcional i irrepetible. En la cultura xinesa, l'autenticitat sí que és reproduïble perquè la naturalesa de la seva autoritat és intangible. En això s'assembla a una composició musical, que es manté idèntica a si mateixa sigui quin sigui el pentagrama o suport físic on ha estat transcrita diligentment. La distinció entre original i còpia es torna en aquest context irrellevant i fins i tot pot arribar a desaparèixer.

Del gran Wang Xizhi també es diu que, en els darrers anys de la seva vida, va contractar un hàbil escrivent les imitacions del qual no només clonaven la inspirada cal·ligrafia del mestre, sinó que, a més, ometien les lleus vacil·lacions del seu pols envellit, cosa que equival a dir que el mateix Wang va promoure «falsos» de la seva obra perquè li semblaven més originals que els originals o, si més no, més fidels al Wang genuí que els autògrafs del Wang crepuscular. Per estrany que ens pugui semblar als occidentals, la seva peça més cèlebre, el *Lanting xu* o *Prefaci al «Pavelló de les Orquídies»*, realitzat durant la primavera de l'any 353, només va començar a exercir la seva poderosa influència després de desaparèixer per sempre de la faç de la terra juntament amb l'emperador Tang Taizong, que es va enterrar amb l'obra al seu

2. Yu He, *Lunshu biao* [Assaig sobre Cal·ligrafia], segons Robert E. Harrist Jr., «Replication and Deception in Calligraphy of the Six Dynasties Period», a Zong-qi Cai (ed.), *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Honolulu, 2004, p. 31–59 (31).

mausoleu de Zhaoling. L'any 649, Sun Guoting, el crític de cal·ligrafia que unes dècades més endavant escriuria que Wang havia deixat al *Prefaci* que «els seus pensaments vaguessin i el seu esperit volés»,[3] amb prou feines tenia dos anys. Si mai va veure l'obra, només ho va poder fer a través dels calcs o còpies a mà alçada que Taizong havia fet fer en vida o en les còpies de còpies que es van continuar realitzant després de la seva mort. I és que l'emperador es va emportar a la tomba el rotlle tangible, però va llegar a la posteritat el rotlle intangible que ha permès a generacions de cal·lígrafs i amants de l'escriptura continuar experimentant l'originalitat de l'obra en absència de l'original (de la mateixa manera que els aficionats a la literatura continuen apreciant la de la *Ilíada* malgrat que no se'n conservi ni un sol exemplar *realment* —corporalment— sortit de la ploma, i fins i tot del temps, d'Homer), és a dir, mitjançant una vasta arborificació de reproduccions de reproduccions de reproduccions, l'estudi de les quals es va convertir molt aviat en una disciplina filològica per si sola, i el patró de creixement de la qual va ser posat en escena per l'artista contemporani Qiu Zhijie fa un parell de dècades en una colpidora instal·lació que portava per títol *Copying Lanting Xu 1000 Times*.[4] Fent-se ressò dels milers de cal·lígrafs que l'havien precedit, l'artista xinès va copiar el *Prefaci* mil vegades sobre un únic full de paper d'arròs. El palimpsest final era un camp impenetrable de tinta negra sobre tinta negra on havia desaparegut completament tot vestigi visual de la cal·ligrafia del *Prefaci*, matèria fosca (presència de l'absència, aparició de la desaparició) obtinguda, paradoxalment, a base de fer visible el mateix procés de l'obstinada conservació de la *veritat formal* del *Prefaci*, d'aquesta partitura inaprehensible ininterrompudament executada (reproduïda, recreada) una i altra vegada, segle rere segle.

Aquesta relació dialèctica entre memòria i oblit, entre ple (de matèria) i buit (de forma) i viceversa, aquesta singular conciliació de termes en aparença contraris que la *performance* de Qiu Zhijie expressa d'una manera tan acabada, se'ns torna a revelar en una encertada observació del sinòleg i escriptor Simon Leys: a la Xina, la «presència espiritual» del passat és directa-

3. Sun Guoting, *Shupu* [Manual de Cal·ligrafia], segons Robert E. Harrist Jr., «Copies, All the Way Down: Notes on the Early Transmission of Calligraphy by Wang Xizhi», *The East Asian Library Journal*, 10/1 (2001), p. 176–196 (176).

4. Vegeu la pàgina web de l'artista, *Qiu Zhijie* [en línia], http://www.qiuzhijie.com/worksleibie/calligraphy/e-lanting.htm (consulta: 24 juny 2025).

ment proporcional a la seva «absència física».[5] En efecte, la que sens dubte és la civilització viva més antiga de la terra, on el passat sembla impregnar-ho tot (des de l'escriptura fins a la medicina), està mancada de ruïnes i monuments històrics. Un grapat de conjunts arxiconeguts, sovint d'antiguitat molt relativa, no mitiga en absolut la descomunal disparitat del paisatge xinès respecte a l'eixam d'esglésies, palaus i fortaleses de totes les èpoques que entapissen Europa de nord a sud i d'est a oest. Aquesta aridesa monumental no s'ha d'atribuir a la destrucció massiva i sistemàtica perpetrada per la Revolució Cultural o pel recent i no menys desbocat «miracle econòmic» xinès, el qual ha produït, certament, grotesques megalòpolis que han engolit pobles i barris sencers, però d'indrets on amb prou feines es mantenia dempeus algun edifici que no hagués estat fet o refet cent anys abans com a màxim. La cosa ve de lluny: sempre ha estat així. Els vandalismes socialista i capitalista semblen, de fet, l'última expressió d'un fenomen de destrucció periòdica de l'herència material del passat, o de secular descuit o indiferència envers ella, que ha caracteritzat la història xinesa des de la més remota antiguitat. Un fet summament revelador és la inexistència de ruïnes *també* en la pintura tradicional. No n'hi ha al país real ni tampoc al país representat. Després d'una minuciosa indagació en la pintura realitzada a la Xina entre el segle V a. C. i mitjan segle XIX, l'historiador de l'art Wu Hung només ha trobat cinc o sis obres amb imatges de monuments que, d'alguna manera, mereixin el qualificatiu de ruïnes.[6] El contrast amb la proliferació d'aquest mateix motiu en l'art europeu des de la Baixa Edat Mitjana torna a ser descomunal. Més magre, si cal, se'ns presenta el corpus quan descobrim que la majoria d'aquestes imatges ni tan sols mostren els preceptius signes de decadència i erosió. En un rotlle de Shitao proper a l'any 1700 titulat *Terrassa de Qingliang* (figura 1), per citar un cas, l'espectador no veu les «teulades ensorrades» i els «jardins abandonats» del paisatge impol·lut captat per l'artista fins que els llegeix al poema que l'acompanya a la cantonada superior esquerra. Aquesta ocultació de l'efecte destructor del temps desconcerta per partida doble quan la confrontem amb l'immemorial cultiu, en la literatura xinesa, d'un gènere de poesia conegut com *huaigu* 懷古 o «meditació

5. Simon Leys, «La actitud china hacia el pasado», *Breviario de saberes inútiles. Ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental*, Barcelona, 2006, p. 307–332.

6. Wu Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, Londres, 2012.



Figura 1. Shitao, *Terrassa de Qingliang*, Museu de Nanjing.

sobre el passat», consagrat ni més ni menys que a evocar la caiguda i extinció de les glòries dels avantpassats.

En realitat, la relació de proporcionalitat inversa observada per Simon Leys té una explicació ben senzilla i extremament coherent: els xinesos han menyspreat o ignorat les ruïnes reals i imaginàries precisament perquè han mantingut la relació amb el passat sempre viva, ininterrompudament activa. Per contradictori que sembli a primera vista, no hi ha millor manera de garantir la pervivència d'una cosa o activitat que animant la seva renovació perpètua —sinònim aquí de reproducció—, com ho palesa la imponent processó de còpies i imitacions que va fixar la immortalitat de Wang Xizhi. L'escassetat a la Xina de monuments antics s'ha considerat, en ocasions, com una conseqüència inevitable del costum d'edificar amb materials fràgils i peribles que exigeixen reparació i reconstrucció freqüents, com si l'ús generalitzat de la fusta o la terracota fos una obligació imposada pel destí (o per un suposat desconeixement —fàcilment refutable— de l'art de tallar pedra i construir voltes i contraforts a la manera de l'arquitectura occidental), i no pas una alternativa ferma i voluntària nascuda d'una sàvia intuïció. La intuïció de comprendre que l'eternitat que promet la pedra és il·lusòria, l'enganyosa dilació de la derrota inevitable davant l'embat indiscriminat del temps; dit d'una altra manera: la perennitat no habita en allò corpori, sinó en allò incorpori. Com ha explicat el mateix Leys amb la seva habitual perspicàcia, l'arquitectura xinesa, amb la seva naturalesa transitòria, incorpora una mena d'«obsolescència integrada» que la predisposa a la restauració periòdica, la qual cosa garanteix alhora la preservació i perdurabilitat de tècniques i habilitats constructives que s'arrelen en la nit dels temps. Tan vigorós ha estat aquest sistema de conservació, que l'any 2009 la UNESCO va resoldre premiar-lo inscrivint *Els oficis artesanals xinesos vinculats a l'arquitectura tradicional*

amb bastides de fusta a la Llista Representativa del Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat. En lloc de deixar el passat en el passat, cosificat i immobilitzat en forma de ruïna, els xinesos han portat el passat al present en forma de memòria viva o *tradició* en el sentit més precís de la paraula (del llatí *trado*, 'donar, lliurar, transmetre'). Per això la majoria dels seus temples i pagodes es vesteixen com ella, d'antiguitat i actualitat alhora. Refets, com qui diu, abans-d'ahir però amb maneres i materials de tota la vida, el seu aspecte se'ns presenta nou i longeu alhora, formes i textures pretèrites amb una lluentor acabada de sortir del taller. L'arquitectura tradicional xinesa ha preservat la seva *veritat immaterial* contra vents i tifons, dinastia rere dinastia, de manera similar a com el gest cal·ligràfic de Wang Xizhi s'ha transferit al de Qiu Zhijie de pinzell en pinzell generació rere generació: a costa d'enterrar o sacrificar la seva *historicitat material*. Una autenticitat per l'altra; i la distinció entre còpia i original rebaixada de nou al sense sentit. Al capdavall, com més vell és un edifici, més allunyat es troba del seu estat primigeni i menys conserva d'ell mateix. La pedra el mantindrà dret més temps que la fusta, però a expenses que en el transcurs del temps s'esvaeixin per sempre les capacitats constructives i la disposició estètica que haurien de garantir la fidel restitució de la seva identitat original. La voracitat de Saturn és inexorable: o tritura l'obra, o es cruspeix l'obrer (i el seu coneixement pràctic).

En aquesta mena de *conservació destructiva* que ha entès que la clau per a la prolongació de la vida no rau a enfrontar-se a la mort ni a intentar dominar-la, com van pretendre grecs i romans amb els seus fòrums i acròpolis de marbre, sinó a cedir justament a la seva incorregible bulímia, inscrivint-la en el si mateix de l'arquitectura, es percep amb claredat aquella actitud de comunió amb la natura que és a la base de la visió tradicional xinesa de la realitat com un procés sense principi ni final en què tots els fenòmens es descriuen en un estat de flux incessant, com una relació de perenne anar i venir (necessària i universal) entre instàncies que s'oposen i es complementen mútuament, que interactuen i es condicionen recíprocament segons una lògica de l'alternança en què cap forma d'existència pot aïllar-se ni separar-se de la seva contrària, ni tampoc tenir un començament i acabament absoluts, en què l'un no finalitza on comença l'altre perquè la relació entre tots dos extrems no és de substitució definitiva sinó d'inversió correlativa, en un cicle interminable de contracció i expansió, d'anada i tornada, de dispersió i concentració pel qual el curs del món es renova sense parar, sense

aturar-se mai: com més es desplega el sol i més es replega la lluna, més gran és la inclinació del sol a replegar-se i més gran la tendència de la lluna a desplegar-se; el dia no només requereix la nit, sinó que hi condueix, de la mateixa manera que la nit pressuposa el dia i l'encarrila.[7] La caducitat programada dels temples xinesos és una manera sàvia d'integrar l'arquitectura tradicional en el cicle infinit de la vida i de fer-la operar segons el model transitori de la pròpia natura, on la vida es renova mitjançant la mort (la caiguda de les fulles en el regne vegetal, el deteriorament de les cèl·lules en els organismes animals) i on la continuïtat té el seu fonament en la modificació. La vida no s'allarga alentint l'envelliment o ajornant la decadència, sinó deixant que l'envelliment envelleixi i que la decadència decaigui, que l'hivern s'estrenyi perquè la primavera torni a desplegar-se i que el fruit es descompongui perquè la llavor quedi lliure i pugui brotar. Davant la pedra inanimada, predestinada a erosionar-se al marge del cercle de la vida, el taoisme assenyala la idoneïtat constructiva de la fusta perquè es tracta, justament, d'un material orgànic, vivent. Encara avui en molts temples xinesos es protegeix amb veneració un arbre centenari el tronc del qual, amb la seva escorça apergaminada, és l'expressió més fidel imaginable de la renovació perpètua de l'existència, la negació més completa de la fatalitat de la finitud (figura 2). En aquests llocs, no és l'aparença immaculada de l'arquitectura la que certifica l'antiguitat del santuari, sinó la figura veterana de l'arbre: els seus signes de trànsit i hibernació assenyalen el final regenerador de la crisi i del declivi. No és casual que el tema de «l'arbre pansit» (*kushu* 枯樹, on el primer caràcter —combinació fonosemàntica de 'arbre' 木 i 'antic' 古— es limita a descriure l'aspecte sense vida d'alguna cosa, estigui o no realment morta) hagi estat un dels motius més prolífics de la pintura tradicional xinesa. D'aquella mateixa pintura que es resistia tant a representar la ruïna.[8]

La vigorosa longevitat de l'arbre mil·lenari i la renovada verdor de l'antic temple encarnen el principi de transformació contínua que domina la con-

7. Cf. François Jullien, *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*, París, 1989.

8. Cf. Richard M. Barnhart, *Wintry Forests, Old Trees: some Landscape Themes in Chinese Painting*, Nova York, 1972. El sentit de *ku* 枯 el prenc de Stephen Owen, «The Barren Tree from Yü Hsin to Han Yü», *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 1/2 (1979), p. 157–179 (n. 1).



Figura 2. Temple de Honan, Canton (dibuix de Thomas Allom, *ca*. 1840).

cepció xinesa del temps i de la història. En ella, la ruïna no hi té cabuda perquè pressuposa la dissolució irreversible i s'entesta a immobilitzar una situació que no pot ser més que transitòria. En rebutjar el procés de basculació que regeix tota la realitat (el ressorgiment conseqüent a la caiguda, l'inevitable decaïment de la decadència), la ruïna imposa finalitat i discontinuïtat allà on només hi ha latència i continuïtat. Fossilitzar el deteriorament del monument, impedir-ne l'actualització necessària, significa cosificar-lo i enquistar-lo, substantivar-lo i paralitzar-lo, convertir-lo en un esdeveniment disruptiu i definitiu. És obrir una esquerda sobtada en el procés sense fi que estructura l'univers, donar carta de naturalesa a la creació i a la desaparició com a termes categòrics i radicalment antitètics, rebutjant la lògica del seu encadenament i mutu engendrament. Afirmar, com fa la ruïna, que el monument està acabat comporta reconèixer que és el resultat concloent d'una creació determinant, que la seva identitat és única i originària i que està segellada. Aturar l'esdevenir de la seva regeneració equival, en fi, a deslluir-ne la *veritat formal* (dinàmica i intangible) i a beneir-ne la *realitat històrica* (estàtica i tangible). Tan estranya és la ruïna a la cosmovisió xinesa, que les dues paraules més antigues emprades per denotar-la remeten amb-

dues a la idea de buit: *qiu* 丘, 'turó', quan s'aplica a una vila o ciutat reduïda a runa (que no és sinó la negació del dret o la dignitat de ruïna),[9] i de manera més duradora, *xu* 墟, 'erm'.

Amb raó diu el filòsof Byung-Chul Han que el taller de rèpliques dels guerrers de Xi'an que els xinesos van obrir, amb llicència del govern, al costat del cèlebre mausoleu de Qin Shi Huang poc després de descobrir-lo el 1974 i d'on provenen la majoria de còpies que s'exposen al món (com aquella reunió de cent cinquanta exemplars que va visitar Madrid, Bilbao, Sevilla i Barcelona entre 2014 i 2016 en el marc d'una gira internacional titulada *Terracota Army*), no pretén de cap manera omplir el mercat de «falsificacions» de les antigues terracotes, sinó «reprendre» una producció artesanal que, més que extingir-se amb l'enterrament de l'emperador, hauria romàs llargament oculta, en pacient estat de propensió, fins al seu natural aforament dos mil·lennis i escaig després.[10] Ho testimonia Michele Cordaro, antic director de l'Istituto Centrale per il Restauro de Roma, quan explica que, en visitar-ne la factoria l'any 1995, els seus col·legues xinesos li van «mostrar orgullosos aquelles còpies, com volent dir: "Ho veu, encara sabem com fer-ho"».[11] I és que, en una cultura que concep la renovació (d'un temple) o la recreació (d'una cal·ligrafia) com a tècnica de conservació, allò que compta és precisament el manteniment o la rehabilitació d'aquest saber fer que permet que el cicle de vida de les estàtues torni a començar i no mori ancorat en un punt fix de la història, la mort del Primer Emperador. La història de l'art xinès és plena d'exemples de l'alta consideració que sempre ha merescut la còpia ben feta d'una obra mestra, sobretot quan és capaç de posar en dificultats fins i tot els experts més avesats.[12] Copiar no és només un exercici formatiu, sinó un repte celebratiu i un acte performatiu que, per dir-ho així, fa operativa l'autenticitat de l'original. Més que substituir el model, la rèplica el realitza o l'actualitza. En la pintura clàssica xinesa trobem una relació

9. «Imposar la runa al vençut és prohibir-li les seves pròpies ruïnes», «les restes honorífiques d'un combat, d'una resistència», escriu Jean-Yves Jouannais, *El uso de las ruinas: retratos obsidionales*, Barcelona, 2017, p. 27.

10. Byung-Chul Han, *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, Buenos Aires, 2016, p. 61.

11. Segons Alexander Stille, *El futuro del pasado*, Barcelona, 2005, p. 62.

12. Vegeu desenes de casos en el documentat article de Wen Fong, «The Problem of Forgeries in Chinese Painting», *Artibus Asiae*, 25, 2–3 (1962), p. 95–119.

similar entre el paisatge pintat i el seu referent natural: allò que busca el pintor no és imitar la realitat, sinó conjurar-la, apropiar-se'n materialment mitjançant la injecció en la seva obra del *qi* 氣 o 'alè vital' present a la natura.[13] Per això, quan els xinesos envien els seus clons dels guerrers de Xi'an als museus i exposicions occidentals, ho fan amb la plena convicció que entre els uns i els altres no existeix cap diferència substancial. És a dir, en qualitat d'obres autèntiques.

És cert que sobre el complex funerari de Qin Shi Huang s'alça avui un modern centre museístic que protegeix i exhibeix el jaciment arqueològic en el seu estat original, amb les prop de vuit mil figures d'argila exposades *in situ* i restaurades i monitorades segons criteris de conservació definits a Occident. Des que l'Imperi del Centre va començar a obrir les seves fronteres a idees i valors occidentals, les formes tradicionals xineses de relacionar-se amb el passat i d'entendre la creativitat i la temporalitat s'han vist obligades a conviure —i fins temptades de congeniar— amb categories i entitats tan alienes a elles com són el Museu (la importació del qual va venir acompanyada, inicialment, d'un reguitzell de neologismes que reflecteixen la incomprensió inicial del camp cognitiu que permet aglutinar sota un mateix mot la diversitat tipològica d'aquesta institució),[14] la noció de Belles Arts (aquesta «estranya agrupació occidental —escrivia el cèlebre traductor Lin Shu— de fusters [per arquitectes], pintors, escultors i escriptors»)[15] o la mateixa concepció de l'original com una creació tancada i inviolable. De l'adopció oficial relativament primerenca d'aquesta darrera idea n'és testimoni el següent precepte de les mesures aprovades el 1909 pel govern Qing per a la protecció dels «llocs històrics» (*guji* 古跡): «No està permès repintar les imatges desfigurades, a fi que no es perdi la seva *aparença original*».[16] I és cert que a la Xina hiperoccidentalitzada dels nostres dies, la Llei de la Repú-

13. Simon Leys, «Aspectos de la estética clásica china», a *Breviario de saberes inútiles: ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental,* Barcelona, p. 367–399 (387).

14. Chang Wan-Chen, «A Cross-Cultural Perspective on Musealization: The Museum's Reception by China and Japan in the Second Half of the Nineteenth Century», *Museum and Society*, 10/1 (2012), p. 15–27.

15. Liu Yu-jen, *Publishing Chinese Art: Issues of Cultural Reproduction in China, 1905–1918*, tesi doctoral, University of Oxford, 2010, p. 2.

16. Guolong Lai, «The Emergence of 'Cultural Heritage' in Modern China: A Historical and Legal Perspective», a Akira Matsuda; Luisa Elena Mengoni (eds.), *Reconsidering Cultural Heritage in East Asia*, Londres, 2016, p. 47–85 (64). El subratllat és meu.

blica Popular de la Xina sobre la Protecció de Relíquies Culturals, promulgada el 1982 i àmpliament reformada el 2002, obliga a observar «el principi de no alterar l'estat original (*yuanzhuang* 原狀)» dels monuments històrics amb l'objectiu clar de reprimir la innata tendència oriental a reparar-los i rejovenir-los en pro de la seva veritat o autenticitat formal (arts. 21, 26, 46 i 66); i que els *Principis per a la Conservació dels Llocs Patrimonials a la Xina*, un document elaborat l'any 2000 i revisat quinze anys després, defineixen aquest estat o «condició històrica» segons l'enfocament netament occidental de la Carta de Venècia de 1964, exigint la preservació respectuosa de les restes materials de totes les fases amb valor històric d'un edifici i limitant la reintegració estilística o qualsevol forma atàvica de restauració a casos molt excepcionals (art. 9).

Però no ens hem d'enganyar. També és cert que l'adopció aparentment definitiva del concepte occidental d'*autenticitat històrica* per part del govern xinès i la seva màxima autoritat en la matèria, l'Administració Estatal del Patrimoni Cultural (SACH), ha aixecat una plètora de crítiques dins mateix del país que ha acabat motivant l'anomenada *Declaració de Qufu*, un document subscrit el maig del 2005 a la ciutat natal de Confuci per un grup de professionals asiàtics de la restauració (arquitectes, enginyers, artesans, investigadors) que advoca per una visió «més sana que ruinosa» de la condició històrica dels edificis i sosté que la reconstrucció de monuments antics amb materials, tècniques i procediments tradicionals no s'hauria de titllar de «falsificació» si es realitza amb criteris científics i és avalada per la documentació històrica.[17] De fet, en el dia a dia de la restauració i valoració del passat artístic, les pràctiques que es desvien —a consciència o no— de la doctrina oficial proclamada per lleis i acords professionals són moneda corrent i, sovint, molt més radicals que els raonables i raonats principis defensats a Qufu. Qui coneix el terreny assenyala cap a tot arreu: des de museus les vitrines dels quals exposen originals i reproduccions conjuntament i sense cap indicació distintiva, fins a reinvencions integrals d'edificis histò-

17. Per desgràcia, la *Declaration of Qufu. Consensus on the China-specific Conservation Theory and Practice of Historic Buildings* resta inèdita. Llegeixo l'extracte rellevant al meu propòsit a Yujie Zhu, «Authenticity and Heritage Conservation in China: Translation, Interpretation, Practices», a Katharina Weiler; Niels Gutschow (eds.), *Authenticity in Architectural Heritage Conservation. Discourses, Opinions, Experiences in Europe, South and East Asia*, Heidelberg, 2017, p. 187–200 (191–192).

rics dels quals no ha sobreviscut ni un sol testimoni gràfic o textual que permeti fer-nos una idea aproximada de la seva configuració original, com és el cas recent de la mansió residencial i seu governamental de la família Mu a la Ciutat Antiga de Lijiang (a la província de Yunnan), un bell conjunt de pavellons i salons originaris de la dinastia Ming que va ser completament destruït a finals de la dinastia Qing i que ha estat completament «reconstruït» per les autoritats locals arran, ni més ni menys, de la declaració de Lijiang com a Patrimoni de la Humanitat l'any 1997. Que el país groc s'hagi compromès a protegir jurídicament l'originalitat material del seu llegat històric no vol dir gran cosa. Per tal que la intenció es converteixi en disposició, i el dret en fet, es necessita molt més que la sanció legal i certa aprovació professional del neologisme *yuanzhuang* 原狀. L'aparença perfectament xinesa d'aquesta o d'altres paraules similars que m'estalvio de mencionar no implica cap familiaritat o afinitat amb el concepte i, encara menys, amb la mentalitat evidentment estrangera que l'ha engendrat. Perquè el respecte per la singularitat històrica del patrimoni que sembla promoure la Llei de Protecció de Relíquies Culturals arreli, la societat xinesa hauria, primer, d'estigmatitzar la còpia, desestimar la suposada autenticitat de la reproducció, acusar la rèplica de falsedat, ofensa, desacatament o deshonestedat. I res no em sembla més improbable que això. Perquè si hi ha una cosa a la Xina genuïnament xinesa que continua tan viva com sempre és, precisament, la cultura de la còpia. No és casualitat que, entre les deu paraules amb les quals l'aclamat escriptor Yu Hua ha resumit la història del seu país en el darrer mig segle, en trobem una tan irreconciliable amb el culte occidental a l'original com *shanzhai* 山寨, potser el vocable «més utilitzat a la Xina en aquests temps».[18] Al·ludint originàriament a una «fortificació de muntanya», el terme s'empra avui per referir-se, generalment amb bons ulls, a qualsevol producte *fake* o d'imitació, des de mòbils i sabatilles esportives fins a cançons i programes de televisió. Assegura Yu Hua que l'expressió «s'ha colat en tots els aspectes de la vida quotidiana dels xinesos [...], i permet que conceptes com falsificació, infracció, frau, broma o paròdia, entre d'altres, puguin accedir sense visat al regne de la còpia i establir-se com a súbdits dins dels seus murs». El cert és que hi coincideixen el millor i el pitjor de l'apropiació imitativa: en un extrem, la creativitat subversiva; en l'al-

18. Yu Hua, *China en diez palabras*, Barcelona, 2011, p. 240.

tre, el plagi més mesquí. Sigui com sigui, l'arrelament de la cultura *shanzhai* no sembla la conjuntura més adequada perquè prosperi a la Xina una noció d'originalitat més propera a l'occidental. Tan naturalitzada hi està la imitació, que en les dues darreres dècades s'està produint arreu del país un fenomen urbanístic extremament agressiu que no només contribueix a minvar l'autenticitat de l'*skyline* tradicional en igual o major mesura que els exaltats gratacels de les seves megalòpolis, sinó que imposa, per dir-ho així, una esmena a la totalitat de la Llei de Protecció de Relíquies Culturals. Em refereixo a la construcció, als suburbis de les grans capitals i a les petites ciutats de província, de barris residencials de classe mitjana i alta que calquen —literalment— o recreen a escala natural les ciutats històriques amb més atractiu turístic d'Occident. El programa *One City, Nine Towns*, llançat el 2001 per erigir al voltant de Xangai deu ciutats satèl·lit amb zones de perfil temàtic, la majoria de les quals reprodueixen estils de l'arquitectura occidental (britànic a Songjiang, italià a Pujiang, espanyol a Fengcheng, i així successivament), és només la punta de l'iceberg d'un monstre urbanístic que ja ha colonitzat centenars de milers de quilòmetres quadrats de paisatge, abans autènticament xinès, amb inquietants clons de Venècia, París, Amsterdam, Londres, Nova York, Madrid... i fins i tot Cadaqués (allà *Kadakaisi*, un complex vacacional al sud de Xiamen, davant la costa de Taiwan, al qual podem viatjar de la mà de Lluís Galter en el seu llargmetratge *La substància*, 2016). Per a la periodista Bianka Boster, aquests paisatges-simulacre (*simulacrascapes*) o comunitats temàtiques (*theme communities*) i les seves «duplitectures» (*duplitectures*) simbolitzen la conquesta xinesa d'Occident, és a dir, indiquen que la Xina ha igualat tecnològicament i culturalment el primer món i que aspira a liderar-lo. Lluny d'encarnar un procés d'occidentalització forçosa i inevitable, el que veiem és la poderosa vigència del culte profundament xinès a la rèplica i a l'apropiació imitativa.

Sembla que en els darrers anys algunes zones residencials de ciutats com Pequín o Chengdu han optat per renunciar als estils europeus a favor de les formes autòctones. Ara que la Xina comença a sentir-se igual o superior als seus competidors estrangers, comença també a apreciar la seva arquitectura tradicional, però ja en format *shanzhai*. Alguna cosa em diu que la «condició històrica» o *yuanzhuang* defensada per la Llei de Protecció de Relíquies Culturals no serà, malgrat la seva aparença, un concepte veritablement xinès fins que no assoleixi l'estatus paradoxal *d'imitació*.

Índex onomàstic

Abadal, Francisco, 482
Abat Oliba (v. Oliba, bisbe de Vic)
Abgar V, rei d'Edessa, 335
Aertsen, Pieter, 267, 269
Afán de Ribera y Portocarrero, Pedro, II marqués de Tarifa, 109
Afán de Rivera y Enríquez, Fernando, duque de Alcalá, 265
Agell, Roser, 464
Agrassot, Joaquim, 465
Aguado, Manuel, 298, 299, 301
Agüero, Benito Manuel (v. Manuel de Agüero, Benito)
Aguilar, Gaspar, 140, 141, 142
Agulló y Cobo, Mercedes, 212, 221
Agustí, sant, bisbe d'Hipona, 333, 337
Agustín, Antonio, 107, 136
Agustín**,** santo, obispo de Hipona, 159, 193, 256
Ainaud de Lasarte, Joan, 15, 61, 455, 537
Ainaud i Escudero, Joan-Francesc, 119, 120
Ainaud, Manuel, 527
Alarcia, Miquel Ángel, 456
Albear y Fernández de Lara, Francisco de (v. Albear y Lara, Francisco de)
Albear y Lara, Francisco de, 500
Albéniz, Issac, 437
Albéniz, Laura, 464, 467
Alberti, Arnaldo (Arnau) (v. Albertini, Arnaldo)
Alberti, Arnoldo (v. Albertini, Arnaldo)
Albertini, Arnaldo, 187, 188, 189, 193
Alciati, Andreas, 202, 204
Alcibíades, 199
Alcolea Blanch, Santiago, 396
Alcolea, Santiago, 455
Alcoy i Pedrós, Rosa, 92
Alejandro VI, papa, 135, 136, 137
Alessi, Andrea, 313
Alfaro, Juan de, 281
Alfons IV, rei de Catalunya-Aragó, 101, 107, 108
Alfons V d'Aragó «el Magnànim» (v. Alfons IV, rei de Catalunya-Aragó)
Alfonsello, Andreu (vicari), 46, 47
Alfonso X, rey de Castilla, 147
Algardi, Alessandro, 206
Alió i Brea, Francesc, 451
Allende-Salazar Zaragoza, Juan, 152
Allom, Thomas, 568
Almaviva (v. Escobar, Alfredo)
Almirall, Antoni, 448

Almirantes de Castilla (Enríquez de Cabrera, Juan Alfonso; Enríquez de Cabrera, Juan Gaspar; Enríquez de Cabrera, Juan Tomás), 214
Alonso, Eugenio, 344, 348
Alós y de Brú, José de, II marqués de Alós, 295
Altés i Aguiló, Francesc Xavier, 45, 47
Altisent, Aurora, 465
Álvarez de la Campa y Gamba, Alonso, 494
Álvarez de Toledo y Silva, Francisco, X duque de Alba de Tormes, 248
Álvarez de Toledo, Silvia, 416
Álvarez Lopera, José, 309
Álvarez Seijo, Begoña, 279
Amadeu, Ramon, 530, 531, 539, 541
Amatller Costa, Antoni, 398, 405, 406
Amatller i Cros, Teresa, 458
Amatller Ràfols, Antoni, 405
Ambròs de Milà (v. Ambròs, sant, bisbe de Milà)
Ambròs, sant, bisbe de Milà, 68, 73, 333, 337, 340
Ambrosio, santo, obispo de Milán, 256, 489
Ana de Austria, reina de España, 160
Anastasia, santa, 258, 259
Andrés Martínez, Gregorio de, 156
Andrés, Juan, 146
Angeles Rosabal, Ingrid de los, 489, 508
Angelico, fra, 174, 175, 176
Anglada i Camarasa, Hermenegild, 527
Anglada, Lola, 457, 458, 465, 466
Angulo Íñiguez, Diego, 115
Aniello d'Amalfi, Tommaso, 165
Anselmi, Alessandra, 9, 489
Antífilos de Alejandría (v. Antifonte)
Antifonte, 162
Antoni de Pàdua, sant, 95, 460, 474
Anzizu, Eulàlia, 454, 455
Anzizu, Mercè d' (v. Anzizu, Eulàlia)
Aparicio, Francisca, marquesa de Vistabella, 413
Apel·les, 334
Apollinaire, Guillaume, 374, 375
Aragay i Blanchart, Josep, 527, 529
Aragó i de Jonquers, Joan d', comte de Ribagorça, I duc de Luna, 98, 101, 104, 106, 109
Aragó, Alfons d', 99
Aragó, Ferran d', duc de Calabria, 98
Aragó, Joan d', 7, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109
Arce, Francisco de, 132
Arce, Pedro de, 132, 214
Arciniega García, Luis, 134
Arcón, Juan, 343
Arcón, Juana, 343
Ardemans, Teodoro, 165
Arenberg, Philippe-Charles-François, 220
Aretino, Pietro, 159
Argote de Molina, Gonzalo, 132
Arias Montano, Benito, 133, 137, 184
Aribert d'Intimiano, arquebisbe de Milà, 62
Arnau Pintor (artista), 89, 90
Arnau, Eusebi, 432
Arnés, Manuel, 552
Arnulf de Caríntia (emperador), 43
Arsalaguet, Maria Rosa, 465
Artigas, Beli, 463
Aruca, Lohania, 496
Assouline, Pierre, 372
Audouard, Pau, 406
August, emperador de Roma, 357, 362, 363
Austria, Fernando de, cardenal infante, 160

Austria, María Eugenia de, infanta de España, 207
Avial, Ana María, 415
Ávila, Ana, 121
Ayala Mallory, Nina, 216

Badia, Benedicta, 459
Badrinas, Antoni, 114
Baget i Terrés, Orsina, 458, 525, 530, 531, 533, 534, 535, 536, 537, 539
Baixas i Carreter, Joan, 526
Baixeras, Dionís, 423
Baldinucci, Francesco Saverio, 293
Balen, Hendrik van, 242, 247
Balmas, Carme, 465
Bandich, Antonio (v. Van Dyck, Anthony)
Bandik, Antonio (v. Van Dyck, Anthony)
Banquells, Ramona, 460, 461
Baratech Zalama, Teresa, 215
Baratta, Alessandro, 495, 497
Baratta, Andrea, 495, 497
Bárbara, santa, 260
Barbaro, Daniello, 196
Barberini, Francesco, 195, 196, 206, 207
Bardolet i Soler, Josep, 63, 113, 114
Barnoya Viñals, Josep, 330, 332
Baron de Varreville, 224
Baron Taylor (v. Taylor, Isidore-Justine-Séverin)
Barón, Jordi, 400, 401
Baronio, Cesare, 257
Barr, Alfred H., 378
Barrachina, Jaume, 18
Barral i Altet, Xavier, 8, 44, 45, 355
Barrera, Francisco, 241
Barrès, Maurice, 236
Barrio Moya, José Luis, 212
Bartomeu (argenter), 48
Bassas, Assumpta, 468
Bassat i Coen, Lluís, 459
Bassegoda i Amigó, Bonaventura, 15
Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 62, 97, 213, 226, 265, 315, 327, 356, 395, 453, 456
Batlle Ametllor, Esteve, 526, 527, 533
Batlle i Amell, Joan, 448
Bausá, Gregorio 142
Bayés, Pilarín, 465
Bayeu y Subías, Francisco, 304, 305
Bazán de Huerta, Moisés, 501
Bea, Luis, 409
Béarn, Andrée, 436, 437
Beazzano, Agostino, 196
Beda el Venerable, santo, 256
Béjar, Brianda de la Cerda, duquesa de, 219
Bellori, Giovanni Pietro, 195, 205, 208, 290
Beltrán Catalán, Clara, 457
Benedito, Manuel, 409, 414, 415, 416
Benet, Rafael, 465, 513, 526
Benet, Tatxo, 459
Benjamin, Walter, 562
Benlliure, Juan Antonio, 414
Benlliure, Marià, 373, 374
Berard i Cotoner, Francesc de, 298
Berard i de Solà, Jeroni de, 307
Berenguer de Cruïlles, bisbe de Girona, 48
Berenson, Bernard, 175
Berger, Francisca de Paula (v. Verger, Francesca de Paula)
Berlabé, Carmen, 544, 548, 558, 560
Berliz, Paul O., 63
Bermejo, Bartolomé de Cárdenas, 527
Bermúdez y González de Piñera, Anacleto, 494

Bernardo de Alcira, santo, 136
Bernés, Pere, 48
Bernheim, Alexandre, 372, 373
Bernheim, Gaston, 376
Bernheim, Josse, 376
Berriz y Lancosa, Vicenta, 299, 301, 303, 304
Berruguete, Alonso, 232
Berti, L., 175
Bertran de Comenge, sant, 68, 78
Beseran i Ramon, Pere, 41, 90
Besnard, Paul Albert, 372, 374
Bestard, Miquel, 296, 311
Beuter, Pere Antoni, 86
Beuter, Pere-Anton (v. Beuter, Pere Antoni)
Bibiana, santa, 258, 259
Bibiloni, Joan, 548
Bilbao, Gonzalo, 409
Bisquerra, Juan, 296
Bisquert, Antonio, 142
Blanc, Charles, 230, 233
Blanca d'Anjou (v. Blanca de Nàpols, reina, consort de Jaume II, rei de Catalunya-Aragó)
Blanca, de Nàpols, reina, consort de Jaume II, rei de Catalunya-Aragó, 54
Blanch, Montserrat, 455, 537
Blanchard, Henri-Pierre-Léon-Pharamond, 236
Blanchard, Jacques, 333
Blanche, Jacques-Emile 370, 372
Blanes, Ramon de, 91
Blázquez, Jimena, 459
Boades, Bernat, 86
Bofarull i Mascaró, Pròsper de, 359, 360
Boix, Esther, 468
Boix, Vicente, 147, 148
Boltas Burgueras, Maria, 460
Bolumar, Magda, 464
Bonaparte, José (v. José I, rey de España)
Bonet Correa, Antonio, 16
Bonet Suau, Elisa, 398
Bonet, Pilar, 467
Bonifàs i Massó, Lluís, 18, 332
Bonilla, Alejandro Felipe de, 296
Boniquet, Josep, 448
Bonnard, Pierre, 370
Borbón, Leandro, 350
Borbón, María Antonia de (v. María Antonia, princesa de Asturias, consorte de Fernando VII, rey de España)
Borbón, María Isabel (v. María Isabel, reina consorte de Francisco I, rey de las dos Sicilias)
Borcht, Peeter van der (v. Borcht, Peter van der)
Borcht, Peter van der, 8, 265, 269, 273, 274, 277
Borja, Rodrigo de (v. Alejandro VI, papa)
Bornay, Erika, 467
Borràs, Francesc, 526, 534
Borràs, Joan, 534
Borràs, Maria Lluïsa, 15, 454
Borrassà, Lluís, 90, 91, 95
Borrell i Nicolau, Joan, 529
Borrull, Francisco Xavier (v. Borrull y Vilanova, Francisco Javier)
Borrull y Vilanova, Francisco Javier, 7, 127, 142, 144, 145, 146, 147, 148
Bosarte, Isidoro, 172
Bosch Ballbona, Joan, 7, 24, 111
Bosch, Hieronymus, 182, 184
Bosco (v. Bosch, Hieronymus)
Bosque, Gerónimo (v. Bosch, Hieronymus)
Both, Jan, 167
Bourdelle, Antoine, 369
Boutroux, Émile, 356

Boutteville, Marie-Blanche de, 370
Branyas, Maria, 465
Branyas, Teresa, 465
Breguet, Abraham-Louis, 305
Breguet, Joseph (v. Breguet, Abraham-Louis)
Breunner-Enckervoirth, María, princesa de Ratibor, 416
Brillas Oliveró d'Ensesa, Maria, 458
Broggi, Dolors, 536
Brown, Jonathan C., 169, 213, 214
Bru i Turull, Ricard, 9, 419
Bru, Aine, 529
Bru, Roser, 467
Brueghel II, Jan (v. Brueghel el Joven, Jan)
Brueghel el Joven, Jan, 248, 249, 250
Brueghel el Viejo, Jan, 242, 243, 245, 247, 248
Bruguera, Encarnación, vizcondesa de Eza, 409
Bruguera, Juan, 398
Bruguera, M.ª Carmen, condesa de Artaza, 414
Bruyas, Alfred, 367
Bry, Théodor de, 130
Buades, Paula, 468
Bulbena i Estrany, Eveli, 530
Buoninsegna, Duccio di, 55
Burke, Marcus B., 210, 214, 217, 219

Caba, Antoni, 422
Cabot i Rovira, Joaquim, 447
Cacho Casal, Marta, 277
Caimari, Jaume, 298
Cairasco de Figueroa, Bartolomé, 256
Calderón y Aranda, Rodrigo (v. Siete Iglesias, Rodrigo Calderón y Aranda, marqués de)
Calixto III, papa, 135
Calonne, Charles-Alexandre de, 314
Camarón Bonanat, José, 147
Cambó, Francesc, 527
Camón Aznar, José, 162
Campaña, Pedro de, 181
Campeny i Estrany, Damià, 530, 538
Campllong, Jaspert de, 52
Campodónico, Amanda 449
Campomanes (v. Rodríguez Campomanes, Pedro)
Canaletto, 8, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 326
Canals, Ricard, 370
Cancio, Pedro, 351, 354
Cano, Alonso, 306, 308, 309, 310
Cano, Racionero, 305
Cánovas del Castillo, Antonio, 410
Canudas, Ramon, 444
Canyellas i Balagueró, Francesc, 526
Capdevila, Federico, 497
Capote Cruz, Zaida, 489
Carafa, Andrea, comte de Santa Severina, 103
Carafa, Diomede, comte de Maddaloni, 102, 107
Caravage, Le, 229, 230
Carbonell Basté, Sílvia, 457
Carbonell i Buades, Marià, 8, 20, 24, 295
Carbonell, Pere Miquel, 86
Carderera, Valentín, 132, 138, 140, 141, 149
Carducci da Norcia, Michelangelo, 313
Carducho, Vicente, 234, 245, 266, 335
Cariello, Nick, 214
Carinci, Filippo M., 200
Carlerarijs, Luca, 321
Carles i Rosich, Domènec, 527, 534
Carles III, rei d'Espanya, 300, 304
Carles IV, rei d'Espanya, 351
Carlos I, rey de España, 158, 180, 181, 187, 239, 247

Carlos III, rey de España, 161, 358
Carlos Miguel, XIV duque de Alba (v. Fitz-James Stuart y Silva, Carlos Miguel, XIV duque de Alba)
Carlos V (v. Carlos I, rey de España)
Carolus-Duran (v. Durand, Charles-Emile-Auguste)
Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del, 170, 212, 214, 220
Carr, Dawson W., 216
Carracci, Annibale, 204, 205, 229
Carrachesi (v. Carracci, Annibale)
Carranza de Miranda, Bartolomé (v. Carranza, Bartolomé de)
Carranza, Bartolomé de, 180
Carreño, Andrés, 220
Carreras i Candi Mercader, Carme, 458
Carreras i Candi, Francesc, 458
Casacuberta, Fernando, 459
Casagemas i Coll, Carles, 9, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524
Casal, Enrique, 414
Casals, Antoni, 536
Casanova, Rossend, 419, 420
Casanovas Giménez, María Antonia, 458
Casas Abarca, Agapit, 526
Casas, Ramon, 435, 436, 439, 440, 442, 443, 445, 448, 535
Casellas, Raimon, 17, 18, 448, 471
Castañeda, Abdón, 131
Castañón, Gonzalo, 492
Castellini, Giovanni Paolo, 203
Castellini, Giovanni Zaratino (v. Castellini, Giovanni Paolo)
Castelló, Bartomeu, 330
Castelló, Vicente, 131
Castellví y Mascó, Blanca, 128
Castelucho i Diana, Claudi, 526, 534
Castillo Solórzano, Alonso del, 133
Castillo, Antoni, 314
Castro, Felipe de, 300
Castro, Guillén de, 129, 140
Catalina de Austria (v. Catalina, reina consorte de Juan III, rey de Portugal)
Catalina, reina consorte de Juan III, rey de Portugal, 182
Catalina, santa, 253
Catasús Ferret, Antoni, 448
Cavalier d'Arpino, 204
Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 154, 226, 311
Cecilia Espinosa, Mariano, 275
Cecilia, santa, 259
Celio, Gaspare, 327, 333, 338
Cellini, Benvenuto, 407, 530
Cervantes Saavedra, Miguel de, 231
Cervelló, David, 522
Cervera, Rosa, 465
César Auguste (v. August, emperador de Roma)
Céspedes y Quesada, Carlos Manuel de, 509
Chamoso Lamas, Manuel, 553
Chanterene, Nicolau, 184
Chanterenne, Nicolas [o Nicolaas] de (v. Chanterene, Nicolau)
Charles II, roi d'Espagne, 236
Checa Cremades, Fernando, 213
Cherry, Peter, 8, 209, 210, 219, 265, 275
Chia i Alba, Joan Francesc, 445
Chicharro, Eduardo, 375
Chifflet, Jules, 156
Chiva Beltran, Juan, 330
Chopinot, Leonardo, 172
Chordà, Mari, 467
Churruca, Joanne de (v. Churruca, Juan de)
Churruca, Juan de, 187, 188, 189, 193

Cid, Remigio, 478
Cirer Cerdà, Miquel, 301
Cirici i Pellicer, Alexandre, 465
Cirici i Pellicer, Maria, 465
Cladellas, Maria, 518, 520
Clapés, Jordi, 539
Clarà i Ayats, Josep, 534
Clarasó i Daudí, Enric, 440, 441, 444, 446
Clark, Kenneth, 315
Claveria Nadal, Montserrat, 8, 195
Clemente VII, papa, 158
Clérembault, Jehanne de, 413
Clovio, Giulio, 161
Coello, Claudio, 171, 232, 235, 287
Colastra, Miguel, 305
Coll i Mirabent, Isabel, 441, 463, 473
Coll i Pujol, Joan, 432
Collado, Luis, 133, 138
Collantes, Francisco, 223
Colom, Ferrer, 558
Colonna, Livia, 196
Colonna, Vittoria, 312
Combalia, Victòria, 467
Combelles i Bergós, Josep Oriol, 551
Comes, Juan Bautista, 141, 143
Company, Ximo, 252
Comte de Guimerà (v. Galceran de Castre Pinós de So i d'Aragó-Gurrea, Gaspar)
Comte de Montenegro (v. Despuig Zaforteza, Ramon de, V comte de Montenegro)
Comte de Monterrey (v. Fonseca y Zúñiga, Manuel de, VI conde de Monterrey)
Comte de Salvandy (v. Salvandy, N.-A. de (Narcisse-Achille))
Comte-duc d'Olivares (v. Olivares, Gaspar de Guzmán, conde-duque de)
Comtessa de Montijo (v. Sales Portocarrero y Guzmán, María Francisca de, VI condesa de Montijo)
Comyn, Antonio, 415
Conde de Casal (v. Escrivá de Romaní y de la Quintana, Manuel, X conde de Casal)
Conde Kostia, 495
Conde-duque de Olivares (v. Olivares, Gaspar de Guzmán, conde-duque de)
Condeminas, Teresa, 463, 464
Condes de Benavente 214
Constable, John, 316, 317
Constantino I, emperador de Roma, 257
Constantino el Grande (v. Constantino I, emperador de Roma)
Coppel Areizaga, Rosario, 220
Coranty de Guasch, Emília, 461
Cordaro, Michele, 569
Cordeses, Antonio, 277
Cornet i Estruch, Josep, 481
Cornet i Mas, Josep M., 481
Cornet i Palau, Gaietà, 512
Cornudella i Carré, Rafael, 7, 24, 41, 81, 91
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 372
Correa, Joan Pere, 111, 112, 115
Correggio, 19
Corselles, Manuel, 550
Corsini, Michela, 491
Cort, Cornelis, 159
Cortada, Juan, 360
Cortés Lledó, Carme, 467
Cortezo, Daniel, 422
Costa, Joan, 304
Costa, Pere, 332
Costa, Llucià, 527
Cotoner, Maria Dolors, 311
Cotoner, Nicolau, marquès de la Sènia i d'Ariany, 311

Courbet, Gustave, 367, 368, 370, 371, 372
Courneus, 534
Covarrubias Orozco, Sebastián de, 154
Coxcie, Michiel, 181
Coxcie, Willem, 181
Coxín, Jaume de, 188
Cozens, Alexander, 316, 317
Cranach, Lucas, 117, 118
Creixell Cabeza, Rosa M., 9, 24, 469
Crescenzi, Giovanni Battista, marqués de la Torre, 245, 246
Crespelle, Jean Paul, 376
Crespo Boquera, Ricard, 531, 541
Cristoforo, 338
Cristoforo (v. Gherardi, Cristoforo), pintor
Cristoforo (v. Romano, Gian Cristoforo), medallista
Cross, Henri-Edmond, 369
Crous-Vidal, Enric, 548
Croy, Charles-Alexandre de, marquès d'Havré, 313
Croy, Jean de, comte de Solre, 220
Croy, Marie-Claire de, duquessa d'Havré, 313
Crusafont i Sabater, Miquel, 108
Cruz Valdovinos, José Manuel, 7, 151
Cruz Yábar, Juan M.ª, 156, 165, 166
Cruz Yábar, María Teresa, 8, 341
Cruzada Villaamil, Gregorio, 170, 335
Cuadriello, Jorge Domingo, 495, 504
Cubas, Domingo F., 497
Cubo Ugarte, Óscar, 497, 498
Cucurny i Santmartí, Assumpció, 481
Cuesta, Cristina de la, 440
Culebras y Acero, Matías, 303
Cuquet, Pere, 527
Cusí Ferret, Manuel, 445
Daguerre Garreta, M.ª Paz, condesa viuda de Munter, 413
Dal Pozzo, Cassiano, 212
Dalmau de Fornells, capellà, 58
Dalmau, Raimon, 69
Dalou, Jules, 369
Dámaso I, papa, santo, 256
Damish, Hubert, 316
Darby, Delphine Fitz, 455
Dauzats, Adrien, 236
Davalillo i Artigas, Carmel, 526
David, Larry, 216
Dávila Fernández, María del Pilar, 329
De Divitiis, Bianca, 101
De Dominici, Bernardo, 279, 289, 290, 291, 292, 293, 294
Decio (v. Trajano Decio)
Degas, Edgar, 372
Delaforce, Angela, 210
Delenda, Odile, 252
Demetri I, rei de Macedònia, 334, 338, 340
Demetri Poliorceta (v. Demetri I, rei de Macedònia)
Denis, Maurice, 370
Des Cars, Laurence, 456
Desiderio, da Settignano, 108
Desplà, Lluís, 109
Despuig i Dameto, Antoni, 307
Despuig Zaforteza, Ramon de, V comte de Montenegro, 361, 362, 363
Despuig, Antonio (v. Despuig i Dameto, Antoni)
Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph, 224, 225
Díaz de Vivar y Mendoza, Rodrigo, 187
Díaz del Valle, Lázaro, 240, 241, 243, 246, 287, 288
Díaz Mijares, Luis, 499
Díaz Murgas, Ricardo Rafael, 493

Díaz Padrón, Matías, 295, 306
Diéguez Rodríguez, Ana, 166
Diocleciano, emperador de Roma, 158, 256
Diosdado Caballero, Ramón, 146
Domènec de Guzmán, sant, 334
Domènec, sant, 82
Domènech i Montaner, Eduard, 422
Domènech i Montaner, Lluís, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 428, 430, 431, 432
Domènech i Vives, Ignasi, 9, 18, 435, 456
Domenge i Mesquida, Joan, 41
Domingo i Segura, Francesc, 527, 528
Donangeli, Ascanio, 258, 259
Donangeli, Girolamo, 258, 259
Dowd, Carol Togneri, 216
Dr. Franch (v. Cabot i Rovira, Joaquim)
Druet, Eugène, 376
Duc d'Alvito, 298
Duc d'Orléans (v. Orléans, Ferdinand-Philippe d')
Duc de Medinaceli (v. Fernández de Córdoba, Luis María, XIII duque de Medinaceli)
Duque de Béjar (v. Roca de Togores y Téllez Girón, Jaime, duque de Béjar)
Duque de Medina de las Torres (Núñez de Guzmán, Ramiro de, duque de Medina de las Torres)
Duque de Namburg, 243
Duquesnoy, François, 206
Duquessa d'Havré (v. Croy, Marie-Claire de)
Durand, Charles-Emile-Auguste, 369
Durand-Ruel, Paul, 371, 372, 376, 377
Duran-Porta, Joan, 41, 45, 49
Dürer, Albrecht, 119, 307, 327, 334, 338
Durero, Alberto (v. Dürer, Albrecht)
Dyangani Ose, Elvira, 455
Eiximeno y Pujades, Antonio, 146
El Greco, 160, 161, 162, 163, 236
Elias i de Molins, Antoni, 358
Elias, Elvira, 464
Elias, Feliu, 464, 513
Elliot, John H., 178, 213
Ellis, Morlin, 124
Emerenciana, santa, 256, 258, 259, 260
Enríquez de Cabrera Toledo y Sandoval, Juan Tomás (v. Almirantes de Castilla)
Enríquez de Cabrera y Sandoval, Juan Alfonso (v. Almirantes de Castilla)
Enríquez de Cabrera y Sandoval, Juan Gaspar (v. Almirantes de Castilla)
Ensenada, Zenón de Somodevilla y Bengoechea, marqués de la, 308
Eribert d'Intimiano (v. Aribert, d'Intimiano, arquebisbe de Milà)
Ermessenda de Carcassona, comtessa, consort de Ramon Borrell, comte de Barcelona, 47
Esclasans i Batet, Maria, 457
Escobar, Alfredo, II marqués de Valdeiglesias, 407, 409, 411, 416
Escolano, Gaspar, 133, 138
Escrivá de Romaní y Dusay, Guillermo, XI conde de Casal, 414, 415
Escudero, Assumpta, 455
Esmit, Andrés (v. Smidt, Andrés de)
Esopo, 130
Españoleto (v. Ribera, José de)
Espígol i Prim, Miquel, 330
Esteban de Sarthou, Beatriz, 414
Estève, José, 140
Esteve, sant, 96
Estivill i de Llorach, Ricard, 526
Eynden, Jan van den, 165

Fabra i Poch, Pompeu, 448
Fabra, Jaime, 362
Fabrés i Costa, Antoni, 438
Faenzi, Valerio, 159
Falcó Osorio D'Adda y Gutiérrez de los Ríos, Manuel Felipe María, 416
Falcó y Osorio, Manuel, marqués de la Mina (v. Falcó Osorio D'Adda y Gutiérrez de los Ríos, Manuel Felipe María)
Falcó, Jaime Juan, 133, 139
Fanés, Fèlix, 20
Fantin-Latour, Henri, 369, 372
Fantuzzi, Antonio, 121, 122, 123
Favà Monllau, Cèsar, 81
Favreau, Robert, 78
Faxedas, Maria Lluïsa, 468
Fayard, Janine, 212
Fedele, Tommaso, 196, 197
Félibien, André, 223, 224
Felicidad, santa, 259
Felip III, rei de Castella, 313
Felip, Alfons, 99
Felipe II, rey de España, 128, 138, 152, 159, 160, 180, 181, 182, 184
Felipe III, rey de España, 128, 177, 261
Felipe IV, rey de España, 156, 164, 171, 195, 196, 206, 253, 280, 284
Feliu de la Penya i Farell, Narcís, 86
Fernandes, Henrique, 115, 119, 124
Fernández Albarés, Mario, 398
Fernández Arenas, José, 16
Fernández Arias, Adelardo, 408
Fernández de Córdoba, Gonzalo, 101
Fernández de Córdoba, Luis María, XIII duque de Medinaceli, 298
Fernández de Moratín, Leandro, 173
Fernández de Velasco, Juan, VI condestable de Castilla, 220
Fernández Moreno, Angel Tomás, 300
Fernández Soriano, Antonio, 400, 402
Fernández Tiffon, Emili, 402, 445
Fernández, Concepción, condesa de Mora, 410
Fernando (fotògraf), 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 405
Fernando de Austria, cardenal-infante, 160
Fernando I, rey de Aragón, 141
Fernando VII, rey de España, 196
Ferran II d'Aragó (v. Ferran II, rei de Catalunya-Aragó)
Ferran II, rei de Catalunya-Aragó, 100, 102, 109
Ferrant Vázquez, Alejandro, 556
Ferrer de Santjordi, Francesc, 298
Ferrer Jover, Pilar, 478
Ferrer, Vicent, sant, 136, 332
Ferreras, Antònia, 460, 467
Ferroni, Juan Bautista, 344
Ferrús, Jaime, 133, 138, 139
Ferrús, Jayme (v. Ferrús, Jaime)
Fibla, Clotilde P., 526
Ficino, Marsilio, 201
Filippo Quarto (v. Felipe IV, rey de España)
Fiorentino, Rosso, 122
Fita, Magí, 420
Fitz-James Stuart y Silva, Carlos Miguel, duque de Berwick (VII), duque de Alba (XIV), 175
Flaugier, Josep Bernat, 540, 541
Fletcher, Jennifer, 210
Floris de Vriendt, Cornelis, 182
Floris de Vriendt, Frans (v. Floris, Frans)
Floris de Vriendt, Jan, 182
Floris, Frans, 182
Folch i Torres, Joaquim, 9, 20, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 536, 537, 538, 539, 540, 541

Folch, Helena, 458
Folch, José Antonio, 351
Fonseca y Zúñiga, Manuel de, VI conde de Monterrey, 212, 295, 306
Font i Sangrà, Joan, 124
Fontanals i Mateu, Manuel, 527
Fontanals, Miquel, 548
Fontanella, Francesc, 331
Fontbona, Francesc, 8, 22, 365, 453, 456
Fontichelli, Carles, 297
Fontova, Lleó, 447
Forcellino, Maria, 312
Forment, Damià, 115
Forteza i Ubach, Josep, 420, 430
Fortuny i Marsal, Marià, 8, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 513, 534, 535, 541
Foy, Maximilien-Sébastien, 357
Fragoso Morales, Roxana, 489
Francesc I, rei de França, 122
Francesco da Barberino, 201
Francisco de Borja, santo, 136
Franck, César, 448
Franco Salinas, Luis, 412
Franck (v. Gobinet de Villecholles, François Marie Louis Alexandre)
Frederic Simonis, Albert, 479
Fredericksen, Burton, 210, 214
Freedberg, David, 328
Frothingham, Alice, 455
Fuentes, Pedro, 305
Fuentes, Walfrido, 498
Fuller, Loïe, 450
Furió Ceriol, Federico, 138
Furió, Antoni, 295, 311
Furió, Vicenç, 8, 315
Fuster, Justo Pastor, 129, 135

Gacies, Pere Josep, 303, 304
Gaçull, Vicente, 135
Gainsborough, Thomas, 316
Galceran de Castre Pinós de So i d'Aragó-Gurrea, Gaspar, 103, 104, 105, 108
Galí, Benet, 330
Galí, Francesc d'Assís, 526
Galle, Philippe, 133
Gallego, Juan Nicasio, 148
Gallissà i Soqué, Antoni Maria, 432
Gallonio, Antonio, 257, 258, 259
Galofré i Oller, Francesc, 445
Galter, Lluís, 573
Gante, Cornelio de, 186, 189, 192
García Cárcel, Ricardo, 329
García Felguera, María de los Santos, 9, 279, 395
Garcia Junceda, Joan (v. Junceda, Joan)
García Lamolla, Antoni, 548
García, José, 479
García-Martínez, Saray, 8, 195
Gargallo, Pierrette, 455
Garganté Llanes, Maria, 9, 24, 453
Garí, Joan, 115
Garma i de Duran, Francesc Xavier de, 358
Garrido, Carmen, 170
Garriga i Riera, Joaquim, 16, 18, 23, 24
Garsias (monjo), 42, 43, 44
Gascó, Joan, 115, 527
Gascó, Pere, 116
Gascó, Perot (v. Gascó, Pere)
Gassier, Pierre, 172, 173
Gaudí, Antoni, 374, 375
Gaufred, Guillem, 50
Gauguin, Paul, 370
Géal, Pierre, 128
Gel·li, Aulus, 334
Gener, Pompeu, 445, 514, 515, 516, 520
Genís de Roma, sant, 84, 85, 88
Genís, sant (v. Genís de Roma, sant)
Gentileschi, Artemisia, 468

Germaine (v. Pichot, Germaine)
Gervex, Henri, 372
Gherardi, Cristoforo, 334
Giardoni, José, 351, 353
Gil Llopart, Carmen, 457
Gil Saura, Yolanda, 7, 127
Gilbert, Maria, 216, 217
Gili i Roig, Baldomer, 526, 535
Gilio, Andrea, 311
Gill, Madge, 462
Ginard, Joan, 296
Giordano, Antonio, 291
Giordano, Luca, 8, 235, 279, 289, 290, 291, 292, 293, 308
Giorgione, 527
Giotto, 309
Giòvio, Paolo, 133
Giráldez Dávila, Guillermo, 15
Giribet, Blanca, 399
Giuseppe Cesari (v. Cavalier d'Arpino)
Giustiniano, Angelica, 459
Glen, Thomas Lawrence, 277
Glendinning, Nigel, 210
Gobinet de Villecholles, François Marie Louis Alexandre, 399, 403, 404, 405
Godard, Benjamin, 448
Goday i Casals, Josep, 421
Goddard King, Georgiana, 455
Godia i Sales, Francesc, 459, 519, 520
Godia, Carmen, 459
Godia, Liliana, 459
Godos, Gaspar, 186, 187, 188, 191
Godoy (v. Godoy, Manuel de, príncipe de la Paz)
Godoy, Manuel de, príncipe de la Paz, 172, 355
Gol i Creus, Josep Maria, 531, 541
Gombrich, Ernst H., 316, 328
Gómez i Polo, Simó, 422
Gómez, Jacinto, 172, 305
Gómez, Máximo, 505, 507
Gómez López, César O., 494, 501, 503, 506, 508
Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes, 7, 127
González López, Rosario, 415
González Madrid, María José, 468
González Somón, Victoria, 458
González Toledo, Eladio, 494
González Tornel, Pablo, 330
González, Bartolomé, 181
González, Carlos, 380
González, Iledys, 509
González, Juan Luis, 329
González, P. Agustín, 301
Goupil, Adolphe, 372
Goya, Francisco de, 171, 172, 173, 233, 305, 311, 348, 392, 393, 534
Goyri y Adot, Amelia, 507
Granero, Lluïsa, 463
Granvelle, Antoine Perrenot de, 97, 181, 182, 183
Granvelle, Perrenot de (v. Granvelle, Antoine Perrenot de)
Grau Sala, Emili, 464
Grau Santos, Julià, 464
Greco, Cesare, 498
Greco, 450, 527, 536
Gregorio el Grande (v. Gregorio I, papa, santo)
Gregorio I, papa, santo, 256
Grieg, Edvard, 451
Grimani, Marco, 196
Grimm, Yolna, 561
Guardia i Esturí, Jaume, 534
Guardia, Milagros, 7, 61
Guardiola, Joan Pau, 116
Gudiol i Cunill, Josep, 58, 59
Gudiol Josep, 62
Gudiol, Montserrat, 465
Gudiol, Ramon, 63, 66

Güell i López, Maria Lluïsa, 461
Güell, Eusebi, 461
Guifré (levita i canonge de la catedral de Vic), 41
Guillamet Casas, Natàlia, 471, 477
Guillaume, Paul, 376
Guillem, Raimon, 69
Guinard, Paul, 230, 235, 236, 237, 238
Guisla de Lluçà, comtessa de Barcelona, 47
Guizot, François, 360, 361
Guoting, Sun, 563
Gurrea y Aragón, Martín de, IV duc de Villahermosa, 97, 98, 103, 104, 105, 107, 108, 109
Gutiérrez Abascal, José, 408, 409, 411
Gutiérrez de Ceballos, Alfonso R. (v. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso)
Gutiérrez Mantilla, Gonzalo, 184
Gutiérrez, Sara, 41
Guzmán, Domingo de (v. Domènec de Guzmán, sant)
Guzmán, Juan Bautista, 141, 143
Guzmán, Ramiro de, duque de Medina las Torres (v. Núñez de Guzmán, Ramiro de, duque de Medina de las Torres)

Halphen, René, 409, 412, 413, 414, 415, 416
Hamen y León, Juan van der, 163, 221, 244
Han, Byung-Chul, 569
Haro, Luis Méndez de, 156
Harris, Enriqueta, 178, 211, 395
Hartzenbusch, Juan Eugenio, 344
Hartzenbusch, Santiago (germà), 343, 344
Harzenbusch Tresler, Antonio, 342
Harzenbusch Tresler, Isabel, 342
Harzenbusch Tresler, Juan, 342
Harzenbusch Tresler, Juana Presentación, 342
Harzenbusch Tresler, María Paula, 342
Harzenbusch Tresler, Santiago, 342
Harzenbusch, Juan, 8, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 350, 351, 352
He, Yu, 562
Hellwig, Karin, 8, 279, 395
Helmstutler Di Dio, Kelly, 220
Hermanos Baratta (v. Baratta, Andrea; Baratta, Alessandro)
Hermosilla, Ignacio de, 300
Herrera i Ges, Manuel, 551, 552
Herrera le Jeune, Francisco, 235
Herrera le Vieux, Francisco, 234
Herrera, Juan de, 298
Hill, George F., 108
Hinojosa y Carvajal, Álvaro de, 261, 262, 264
Homer, 563
Hondius, Hendrick, 242
Hoyos y Vinent, Antonio de, III marqués de Vinent, 417
Huard, Etienne, 227, 228, 229, 230
Huerta, Pedro de la, 191
Hugford, Ignazio, 175
Huguet, Jaume, 46, 91, 529
Hung, Wu, 564
Hurtado de Mendoza, Diego, 109

Icaza, Francisco de, 414
Iglesias Navarro, Ramon, 63
Iglésias, Ignasi, 451
Il Veronese, 196
Immersel, Chrisostomos van, 248
Inés, santa, 8, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264
Inglada, Francesc, 526
Inocencio X, papa, 281, 284, 286, 287, 288

Iriarte, Juan de, 171, 300
Isabel de Borbón (v. Isabel, reina consorte de Felipe IV, rey de España)
Isabel II, reina de España, 505
Isabel, reina consorte de Felipe IV, rey de España, 164, 221
Ivori, Joan d' (v. Vila i Pujol, Joan)
Ivori, Montserrat d', 464

Jacazzi, Danila, 103
Jaime I, rey de Aragón, 147
Jamet, Étienne, 180
Jamete Orléans, Esteban (v. Jamet, Étienne)
Jamot, Paul, 230
Jatta, Barbara, 456
Jaume de Faveran, 55
Jaume I, rei de Catalunya-Aragó, 330
Jaume II, rei de Catalunya-Aragó, 54
Jerónimo, santo, 159, 247, 256
Jiménez Donoso, José, 171
Joan II, rei de Catalunya-Aragó, 46, 99
Joan Damascè, sant, 335
Joigny, Jean de (v. Juni, Juan de)
Jollat, Marcus, 203
Jordán (v. Giordano, Luca)
Jordan, Bill, 216
Jordan, William B., 163, 177
José de Sigüenza, 184, 185
José I, rey de España, 148
Josep Bonaparte, rei d'Espanya, 355
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 173, 309, 311
Joven de Salas, Tomás, 300
Jovios, Paulos, 132
Juan de Ribera, santo, 161
Juan, Gaspar, 137
Juan, Honorato, 136, 137, 138
Juanes, Juan de, 132, 133, 135, 137, 148
Junceda, Joan, 512, 535
Juni, Juan de, 180
Junyent i Sans, Oleguer, 457, 458, 526, 534, 535
Junyent, Maria, 458
Junyent, Sebastià, 458
Junyer i Vidal, Carles, 513
Junyer i Vidal, Sebastià, 513
Just Montaner, Joana, 458
Justi, Carl, 267
Justiniano I, emperador de Oriente, 147

Kahnweiler, Daniel-Henry, 376, 377
Kanter, Laurence B., 176
Kasabal (v. Gutiérrez Abascal, José)
Kasl, Ronda, 219
Katúful (v. Urgell, Modest)
Keempener, Pieter van (v. Campaña, Pedro de)
Köpke, Wulf, 561
Koppel, Eva María, 20
Kroene, Eleonora, 461

Laborde y Perera, Ángel, 494
Laborde, Alexandre, comte de, 355
Laborde, Marguerite (v. Béarn, Andrée)
Labrot, Gerard, 211
Laguna Enrique, Martha Elizabeth, 502, 504
Lalique, René, 398
Lalueta, Laura, 461
Lang, Karen, 216
Lassaigne, Jacques, 230
Lautrec (v. Toulouse-Lautrec, Henri de)
Le Greco (v. El Greco)
Lebarc, Louis Léon, 370
Lebrun, Pierre, 355
Ledda, Giuseppina, 328, 329
Lefort, Paul, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238

Leganés, Diego Messía Felípez de Guzmán, marqués de, 211, 314
Legendre, Maurice, 230
Leiva, Herminio, 496
Lejárraga, María (v. Martínez Sierra, María)
León Boyd (v. Casal, Enrique)
León, Beatriz de, 414
Leonardo, José, 245
Leonardo, Jusepe (v. Leonardo, José)
Leoni, Leone, 180
Leoni, Pompeo, 180
Leonor, reina consorte de Francisco I, rey de Francia, 158
Leprince, Luis (fill), 351
Leprince, Luis (pare), 351
Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de, 214
Level, André, 376
Leys, Simon, 563, 565
Ligne, Yolande de, 313
Linard, Juan Bautista, 348, 350
Linares Montefrío, José, 300
Li Shimin, emperador de la Xina, 562
Llàcer, Teresa, 465
Llacuna, Trinitat, 479
Llaguno y Amirola, Eugenio, 306
Llanes Godoy, Llilian, 495, 505
Llaverías i Llabró, Joan, 526
Lleó Cañal, Vicente, 16
Lleó Folch, Eugeni, 526
Lleó X, papa, 108
Llimona Raymat, Mercè, 464
Llimona Raymat, Núria, 464
Llimona Benet, Maria, 458, 463
Llimona i Bruguera, Joan, 421, 423, 526
Llimona i Bruguera, Josep, 421, 458, 463, 529, 530, 532
Llorca, Esther, 398
Llorens i Artigas, Josep, 486, 526
Llorens Moreno, Núria, 24
Llovera, José (prevere), 114
Lluc, sant, 334, 558
Lluís XIV, rei de França, 365
Lodge, David, 216
Loeb, Pierre, 376
Lolli, Stefano, 161
Loos, Adolf, 375
López Castán, Ángel, 341, 342, 350, 351
López de Gurrea, María, 104
López Íñigo, Pedro, 15
López Mezquita, José María, 414
López Nieulant, María del Pilar, 411
López Ortega, Jesús, 343
López Polanco, Andrés, 245
López, M. Àngels, 457
Lorenzale i Rogent, Ramir, 406
Lorés, Immaculada, 9, 42, 543
Lorichon, Henri, 403, 405
Lostau, Teresa, 464
Louis-Philippe (v. Louis-Philippe Ier, roi des Français)
Louis-Philippe Ier, roi des Français, 227
Loyra y Cardoso, Calixto de, 502
Luce, Maximilien, 370
Lucía, santa, 260
Lucili, Gai, 333
Lugand, Julien, 8, 223
Luigi, Mario, 498
Luis Bertrán, santo, 136
Luisi, Dario, 499
Luisi, Ugo, 499
Lutero (v. Luther, Martin)
Luther, Martin, 184, 186, 187, 192

Maceo, Antonio, 502, 503
Macià, Montserrat, 544, 549, 560
Macías, Guadaira, 41
Madama Fritz (fotògraf), 403
Madola, 467

Madrazo y Garreta, Raimundo de, 416
Madrazo y Garreta, Ricardo, 388, 389
Madrazo y Kuntz, Federico de, 407, 413
Madrazo, Mariano de, 388
Madrazo, Pedro de, 170
Madrizzy (v. Halphen, René)
Madurell i Marimon, Josep Maria, 115, 123
Maella, Mariano Salvador, 147
Maestre Abad, Vicente, 15, 18
Maestro de San Hermenegildo, 252, 253
Mahoma, 449
Mai, Miquel, 109
Maillol, Aristide, 369, 370
Malagarriga, Elvira, 463
Malet, Rosa Maria, 456
Mallol Casanovas, Ignasi, 526
Mallol, Bernat, 86
Maluquer, Alejandro, 458
Mander, Karel van, 468
Manet, Édouard, 367
Manuel de Agüero, Benito, 152, 153
Maravall, José Antonio, 327
Marcantonio (v. Raimondi, Marcantonio)
March, Ausiàs, 133, 140
March, Blanquina, 187
Marco García, Víctor, 141
Marco, Santiago, 486
Marcos y Medina, José de, 494
Margarit i de Pau, Joan, 46
Margarita, reina consorte de Felipe III, rey de España, 259
Marí, Antoni, 16, 23
María Antonia, princesa de Asturias, consorte de Fernando VII, rey de España, 351
María de Hungría, reina de Bohemia y de Hungría, 158
María Isabel, reina consorte de Francisco I, rey de las dos Sicilias, 164, 221
Maria Lluïsa de Parma, reina, consort de Carles IV, rei d'Espanya, 351
María Luisa de Parma (v. Maria Lluïsa de Parma, reina, consort de Carles IV, rei d'Espanya)
Marías, Fernando, 7, 179
Maroto, Ramon, 112, 117
Marquès d'Alòs (v. Alós y de Brú, José de, II marqués de Alós)
Marqués de Falces Gastón de Peralta (v. Peralta, Gastón de)
Marqués de Leganés (v. Leganés, Diego Messía Felípez de Guzmán, marqués de)
Marqués de Villafranca García de Toledo (v. Villafranca, García de Toledo y Osorio, marqués de)
Marqués del Zenete (v. Díaz de Vivar y Mendoza, Rodrigo)
Marquès i Casanovas, Jaume, 52
Marqués Scotti (v. Scotti, Aníbal, I marqués de)
Marquina i Angulo, Eduard, 375
Marquina, Eduard, 464, 512
Marrades y de Vich, Baltasar de, 143, 144
Marsans Torres, Rosario, 459
Martí Alsina, Ramon, 124, 526, 536, 541
Martí Beya, Miquel, 480
Martí I, rei de Catalunya-Aragó, 91
Martí l'Humà (v. Martí I, rei de Catalunya-Aragó)
Martí, Agustín, 138
Martí, Jésica, 252
Martí, José, 503, 505, 506
Martí, Montse, 380
Martín Fernández de la Torre, Néstor, 536, 541
Martinell i Taxonera, Maria, 18
Martinell, Cèsar, 18, 552

Martínez Cubells, Enrique, 141
Martínez Cubells, Salvador, 409
Martínez de la Vega, Jerónimo, 134
Martínez Marina, Manuel, 311
Martínez Codolà, Manuel, 446
Martínez Roig, Teresa, 399
Martínez Sierra, Gregorio, 464
Martínez Sierra, María, 464
Martínez Yago, Francisco, 141
Martínez, Felicidad, 297
Martínez, Jusepe, 288
Martínez, María Josefa, 344
Martínez-Zapata Rodríguez, Julio, 496
Martini, Simone, 55
Mas i Ceriola, Elies, 399
Mas i Fondevila, Arcadi, 448
Mas, Hilaria, 399
Masaniello (v. Aniello d'Amalfi, Tommaso)
Mascarilla (v. Escobar, Alfredo)
Masó i de Falp, Felip, 448
Masó, Jaume, 448
Masriera i Manovens, Francesc, 413, 535
Masriera i Manovens, Josep, 526
Masriera i Rosés, Lluís, 486, 526
Masriera Vila, Frederic, 526
Massot i Felip, Felip, 520, 521, 526
Massot, Bartomeu, 526
Mateos Rusillo, Santos M., 525
Mateu i Bisa, Damià, 113
Mateu, apòstol, sant, 332
Matham, Jacob, 267
Matilla Marina, Segundo, 478
Matilla Tascón, Antonio, 215
Mattey, Elisa, 404
Mattey, Eugène, 404, 405
Matute, Juan de, 213
Maurell, Cosme, 421
Máximo de Turín, santo, 256
Mayans y Siscar, Gregorio, 144
Mayans y Siscar, Juan Antonio, 144
Mayer, August Liebmann, 267
Mayol, Catalina, 296
Mayr, Susanna, 468
Mazo, Juan Bautista del, 152, 153
Medici, Giovanni de' (v. Lleó X, papa)
Medici, Giulio de (v. Clemente VII, papa)
Meifrén, Eliseu, 448
Meissonier, Ernest, 369, 372
Meléndez, Miguel Jacinto, 154
Mélida y Alinari, Enrique, 103, 408, 411
Mena Marqués, Manuela, 156
Mena, Juan Pascual de, 345
Mendoza, Carlos (v. pseudònim Opisso, Alfredo)
Mendoza, Cristina, 381
Mendoza, Mencía de, 142
Mercadé i Fàbrega, Benet, 526
Mercadé i Queralt, Jaume, 526
Mercader y Carroz, Gaspar, conde de Buñol, 131
Mérimée, Prosper, 356
Mérot, Alain, 315
Mesquida, Guillem, 296
Mestre Alfonso, 529
Mestre Bartomeu de Girona, 54
Mestre Campà, Mireia, 81
Mestre d'Estamariu, 90
Mestres i Borrell, Fèlix, 527
Micheli, Parrasio, 152, 160
Miguel Nieto, Anselmo, 417
Mínguez, Víctor, 330
Miquel Àngel, 312, 334
Miquel i Badia, Francesc, 422, 435
Mir i Trinxet, Joaquim, 526, 535
Mirabent i Gatell, Josep, 448
Miralles, Wenceslao, 406
Miralpeix i Vilamala, Francesc, 8, 24, 327, 460

Miramar (v. Casal, Enrique)
Miró i Argenter, Joaquim de, 448
Miró, Joan, 454
Moliné i Muns, Manuel, 403, 404, 405
Monegal i Prat, Esteve, 529
Monet, Claude, 372, 373, 374
Monserrat, Jerónimo, 187
Montaner, Pilar, 468
Montañés Bermúdez, José Ángel, 525
Monte-Cristo (v. Rodríguez Ruiz de la Escalera, Eugenio)
Montes (llibreter), 550
Montiano, Agustín de, 300
Montis i Álvarez, Antoni, 307
Montornès, Fede, 464
Moor, Anthonis (v. Moro, Antonio)
Moore, Henry H., 409, 413
Moragues, Bernat, 296
Morales Pareja, Manuel, 449
Morales, Luis de, 179
Morán Turina, José Miguel, 213
Morel-Fatio, Alfred, 356, 357
Moreno Carbonero, José, 416
Moreno Villa, José, 170
Morera i Galícia, Jaume, 543, 544, 546, 548
Morera, Enric, 448, 449, 451
Morghen, Raffaello, 362, 363
Morghen, Raphaël (v. Morghen, Raffaello)
Moro, Antonio, 181
Morone, Giovanni, 312
Morris, Frances, 456
Moss, Stanley, 160
Mr. Charles (fotògraf), 402, 403
Mr. Morand (fotògraf), 403
Muguiro y Beruete, M.ª Teresa, 414
Mulcahy, Rosemarie, 395
Muntané i Muns, Lluís, 464
Muntané, Genís, 440
Muñoz Feliu, Miguel C., 130
Muñoz, Jerónimo, 133, 139
Mur, Ramon de, 95
Murari Bra, Alessandro, 146
Murillo, Barthelemi (v. Murillo, Bartolomé Esteban)
Murillo, Bartolomé Esteban, 224, 227, 233, 306, 407, 538
Murillo, Miquel, 550
Muter, Mela, 467
Muxart, Jaume, 464

Nalle, Sarah, 219
Napoleó (v. Napoleó I, emperador dels francesos)
Napoleó I, emperador dels francesos, 355
Napoleó III, emperador dels francesos, 367
Napoleon (Firma), 9, 395, 400, 401, 402, 403, 404, 405
Napoleón (v. Fernández Tiffon, Emili)
Narezo, Irene, 463
Narváez Cases, Carme, 7, 24, 97
Narváez, Luisa, 408
Navarrete Martínez, Esperanza, 343, 344
Navarrete Prieto, Benito, 8, 265
Navarrete, Ramón de, 407
Navarro, Carlos G., 386
Nelken, Margarita, 375
Neri, Giuseppe, 505
Nicolás Factor, Beato, 136
Nieulant, M.ª Isabel de, marquesa de Perijáa, 408, 411
Nin, Joaquim, 451
Nodier, Charles, 356
Nogués i Casas, Xavier, 464, 529, 531, 534, 541
Nonell, Isidre, 370, 515, 517

Norandi, Elina, 466, 467
Noriega, Antonio, 343, 344
Nunyes, Pere, 7, 111, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 124, 125
Núñez de Guzmán, Ramiro de, duque de Medina de las Torres, 291
Núñez, Pedro Juan, 133, 138
Nuri, Josep, 534

Ocaña i Gomà, María Teresa, 456, 514
Ocio, Patxi, 463
Òdena i Daura, Isidre, 526
Oliba, bisbe de Vic, 41, 42, 44, 45, 56
Olivar i Daydí, Marçal, 514
Olivares, Gaspar de Guzmán, conde-duque de, 163, 178, 515
Olivé, Joan, 421
Oliver i Bosch, Magí, 526
Olivet i Legares, Josep, 526
Oltra Esteve, Consol, 462
Onzell, Theodoro, 350
Opisso, Alfred, 478, 512, 518
Opisso, Regina, 478
Opisso, Ricard, 478, 536, 537
Orellana, Carmen, 459
Orellana, Marcos Antonio de, 135, 144
Oriol, M.ª Ángeles de, marquesa de Arriluce de Ybarra, 414, 415
Orléans, Ferdinand-Philippe d', 224
Oromí, Dolors, 467
Orozco Díaz, Emilio, 251
Orrente, Pedro, 229, 311
Orrente, Pierre (v. Orrente, Pedro)
Orriols i Alsina, Anna, 7, 41, 43, 81
Orsina Cesis, Olimpia, duchessa di Acquasparta, 259
Orsini, Virginio, 204
Ortega, Francisco de, 229
Ortega, François de (v. Ortega, Francisco de)
Ortiz y Sanz, Francisco, 148
Ortodó, Antoni d', 124
Ortoneda, Mateu, 95
Osma y Zavala, Joaquina de, 410
Ossorio y Ortega, Raimunda, marquesa de Linares, 416

Pacheco, Francisco, 15, 16, 17, 133, 179, 229, 234, 265, 266, 268, 395
Pacheco, François (v. Pacheco, Francisco)
Pagès Roca, Josep, 534
Pagès, Amadée (v. Pagès, Amadeu)
Pagès, Amadeu, 356, 357, 358
Palamino, Antonio (v. Palomino de Castro y Velasco, Antonio)
Palau i Fabre, Josep, 514
Palau, Maria, 15
Palau, Marta, 467
Pallarès i Grau, Manuel, 512
Palomino de Castro y Velasco, Antonio, 152, 154, 165, 166, 167, 177, 225, 226, 240, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 293, 294
Palomino Tossas, César Augusto, 215
Pamphilj, Olimpia, 284
Panyella, Vinyet, 457
Pardo Bazán de la Rúa-Figueroa, Emilia, 413
Pareja, Juan de, 153, 154, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 293, 294
París i Fortuny, Jordi, 18
Pascual i Rodés, Iu, 526
Pasqual, Antoni Ramon, 297
Patau, Francesc, 115
Pau IV Carafa (v. Pau IV, papa)
Pau IV, papa, 312
Pauner, Domènec, 460
Pauner, Teresa, 460
Paur, Juan, 344

Pausanias, 199, 200
Paz, Pedro de, 103
Pedrell, Felipe, 141
Pedro III (v. Pere II, rei de Catalunya-Aragó)
Peeters, Clara, 467
Peironcelli, Pedro, 342
Peitaví, Antoni, 117
Peius (v. Gener, Pompeu)
Peleguer, Manuel, 140
Pellegrini, Elisa, 200
Pellicer i Rouvière, Carles, 445
Pellicer Montseny, Joan, 536, 537, 538
Pellicer, Fernando, 490
Pellicer, Josep Lluís, 445
Pellicer, Maria, 463
Pellicia, Ferdinando, 491Penni, Giovanni Francesco, 157
Pennino, José, 498
Peral, Andrés del, 348, 350
Peralta, Gastón de, 184
Pere el Gran (v. Pere II, rei de Catalunya-Aragó)
Pere II, rei de Catalunya-Aragó, 358
Pereda y Salgado, Antonio de, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250
Pereira, Francisco, 182
Pereira, Vasco, 179
Perenis, Simon (v. Pereyns, Simón de)
Perera, Benito, 139
Peretti, Flavia, 204
Pereyns, Simón de, 184
Pérez Bayer, Francisco, 144
Pérez de Oliván, Martín, 132
Pérez de Valenzuela, Felipe, 303
Pérez del Pulgar, Angustias, marquesa de Alquibla, 409
Pérez Pastor, Cristóbal, 212
Pérez Sánchez, Alfonso E., 16, 212, 309
Pérez, Antonio, 210
Perijns, Simon (v. Pereyns, Simón de)
Perratore, Julia, 63
Perrenot de Hranvelle, Antoine (v. Granvelle, Antoine Perrenot de)
Perrotta, Carmen, 396
Petit, François, 372
Petit, Georges (fill), 373
Petit, Georges (pare), 373, 376
Petri, Elisa, 449
Peyrolón, Francisco, 148
Philippe II, roi d'Espagne, 224
Philippe III, roi d'Espagne, 236
Philippe IV, roi d'Espagne, 224, 236
Picasso, Pablo, 375, 511, 512, 514, 515, 516, 519, 520
Pichardo, Manuel Serafín, 504
Pichot i Gironès, Ramon, 517
Pichot, Germaine, 518, 519
Pickler (gravador), 361
Pie VI (pape) (v. Pius VI, papa)
Piferrer i Fàbregas, Pau, 55
Pignatelli, Ettore, I duc de Monteleone, 103
Pilat, Ponç, 121
Pimentel Ponce de León, Juan Francisco Alfonso, conde de Benavente, 168
Pimentel Vigil de Quiñones, Antonio IX conde y VI duque de Benavente, 169
Pinós, Galceran de, 7, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 103
Piranesi, Giovanni Battista, 8, 315, 317, 321, 322, 323, 324, 325, 326
Pissarro, Camille, 370, 374
Pita Andrade, José Manuel, 211
Pitarra, Serafí (v. Soler, Frederic)
Pius VI, papa, 361
Pla Armengol, Ramon, 457
Pla i Montseny, Núria, 456
Pla, Josep, 512
Plandiura, Lluís, 61, 94, 96, 113, 458

Planells, Ricard, 526
Platón, 197, 199, 201, 202
Plaza, Juan, 133, 138
Pleyán de Porta, Josep, 549
Plinio, el Viejo, 162, 171
Plutarco, 199
Pole, Reginald, 312
Pomareda, Antonio, 354
Ponce de la Fuente, Constantino, 180
Pons i Enrich, Lluís, 469, 479, 481
Pons i Pla, Francisco, 482
Pons Martí, Jaume, 475, 480, 534
Pons Molins, Adelaida, 479
Pons Molins, Joan, 479, 480
Pontano, Giovanni Gioviano, 101, 107
Ponz, Antonio, 156, 307
Pope-Hennesy, John W., 175
Popper, David, 448
Porcar i Ripollès, Joan Baptista, 527
Porcar, Nazianzeno, 130, 144
Portela, Epifanio, 412
Portús, Javier, 8, 132, 239
Posada, Teresa, 165
Post, Chandler Rathfon, 92, 115, 116
Pous, Anny de, 455
Pradilla Ortiz, Francisco, 416
Práxedes, santa, 259
Prieto, Imma, 456
Prim, Sixte, 8, 327, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336
Prim, Sistus (v. Prim, Sixte)
Prim, Lluís Josep, 327, 336
Prisca, santa, 259
Protògenes, 327, 334, 338, 340
Pudenciana, santa, 259
Pueyo, Vicente, 300
Puig i Cadafalch, Josep, 43
Puig, Manuel, 522
Puiggarí i Llobet, Josep, 19
Pujades, Jeroni, 86, 87, 90
Pujol i Tubau, Miquel, 115
Pujol, Pau, 432
Pujulà i Vallès, Frederic, 515
Pulido Pareja, Adrián, 286
Puvis de Chavannes, Pierre, 369, 450

Qin Shi Huang, emperador de la Xina, 561, 569, 570
Querol Subiral, Agustín, 496
Quicherat, Jules Étienne Joseph, 356
Quílez i Corella, Francesc, 8, 379
Quilliet, Frédéric, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 234, 236, 238
Quintana, Francisco, 143
Quiroga y Vela, Gaspar de, 345

Rafael (v. Raffaello)
Rafael, 116, 305, 306, 307, 309, 311
Raffaello, 156, 157, 158, 284
Rahola, Frederic, 444
Raimondi, Marcantonio, 116, 121
Ramon Berenguer IV, comte de Barcelona, 83, 85, 93
Ramon, Artur, 381, 467, 519, 521
Ramos Domingo, José, 329
Raurich i Petre, Nicolau, 526, 534
Rayneri y Sorrentino, Eugenio, 502
Redon, Odilon, 369
Regordosa i Jover, Maria, 457
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 164, 165, 166, 317, 318
Renart i Closes, Josep, 332
Renoir, Auguste, 372, 373, 374
Renom, Miquel, 406
Reyero, Carlos, 9, 407
Ribadeneira, Pedro de, 256, 259
Ribalta, Francisco, 131, 136, 137
Ribalta, Juan, 131, 132, 135, 139, 141
Ribas Anguera, José, 469, 471, 474, 475, 476, 477, 478, 482

Ribas Anguera, Ricardo, 475
Ribas Fort, Josep, 474, 475, 484
Ribas Sanpons, Carme, 487
Ribas Sanpons, Rosa, 487
Ribas Seva, José, 475, 485, 486, 487
Ribera, José de, 226, 230, 235, 291, 292, 305, 308, 391
Ribera, Jusepe (v. Ribera, José de)
Ribes, Josep Lluís, 549
Ricart, Agustín, 141
Ricci, Marco, 321
Richter, Gertrud, 455
Rico Camps, Daniel, 7, 9, 12, 20, 561
Riera, Amèlia, 454
Riera, Dalinda, 412
Rigalt i Blanc, Antoni, 421, 432
Rigol, Ramon, 486
Ripa, Cesare, 202, 204
Riquer, Alexandre de, 421, 423
Riquer, Martí de, 84
Rius i Taulet, Francesc de Paula, 419
Rivera, Giuseppe di (v. Ribera, José de)
Robbia, Andrea della, 529
Robert, Rupricht, 422
Robusti, Marietta (v. Tintoretto, Marietta)
Roca de Togores y Téllez Girón, Jaime, duque de Béjar, 254
Roca i Florejachs, Lluís, 549, 550
Roca i Lletjós, Salvador, 548
Roca Pons, Ana, 469
Roca Pons, Pilar, 469
Roca Tallada, Concepción, condesa de la Viñaza, 416
Roca y Pertusa, Antonio, 144
Roca, Amparo, 465
Rocabertí, Pere de, 46
Rodes, Joan, 187
Rodin, Auguste, 369
Rodríguez Campomanes, Pedro, 300, 301
Rodríguez de León, Juan, 335
Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, 16
Rodríguez Morey, Antonio, 489
Rodríguez Moya, Immaculada, 330
Rodríguez Ruiz de la Escalera, Eugenio, 413, 414, 415
Rodríguez y Pérez, Juan Pascual, 494
Rodríguez, José, 134
Rodríguez Campomanes, Pedro, 301
Rodríguez, Pedro, 458
Roelas, Juan de, 179
Rogent i Pedrosa, Francesc, 448
Rogent, Elies, 424
Roig i Bergadá, Josep, 481
Roig i Soler, Joan, 448
Roig, Aleix, 382
Roig, Jaume, 133
Romano, Gian Cristoforo, 334
Romano, Giulio, 157
Roomer, Gaspar, 165
Rorimer, James J., 63
Ros de Barbero, Almudena, 252
Ros i Font, Antònia Maria de, 124
Ros i Güell, Antoni, 526, 536
Ros, Josep, 432
Rosa, Salvatore, 527
Rosicler, Luis, 181
Rosselló, Gabriel J., 304
Rosselló, Marc J., 303
Rossi, Properzia de', 468
Rouchès, Gabriel, 230
Rousseau, T., 372
Royz de Vergara, Simón (v. Ruiz de Vergara, Simón)
Rubenes (v. Rubens, Peter Paul)
Rubens, Peter Paul, 242, 243, 244, 246, 248, 249, 250, 304, 305, 307, 308, 445
Rubio, Francisco, 343
Rudo, Marcy, 462
Rufina, santa, 259

Ruisdael, Jacob van, 316
Ruiz Blasco, José, 519
Ruiz de Vergara, Simón, 187, 190
Ruiz de Villarán, Andrés, 152
Ruiz del Castillo, Sofía, 417
Ruiz Manero, José María, 156
Ruiz, Francisco A., 297, 298
Ruiz, Marisa, 539
Rújula, Francisco, 304, 305
Rusiñol, Santiago, 9, 370, 374, 377, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 463, 514, 515, 516, 517, 520

Saavedra Fajardo, Diego de, 298
Saavedra y Barnuevo, Pedro de, baró d'Albalat, 298
Saavedra, Santiago, 398
Sabina, santa, 259
Sacharoff, Olga, 467
Sacs, Joan (v. Elias, Feliu)
Sagarra i de Siscar, Ferran de, 355
Sagot, Clovis, 376
Sagrera, José, 479
Sala Ardiz, Josep, 513, 514, 519, 521
Sala Miralpeix, Tecla, 457
Sala Tubert, Lluïsa, 518
Sala, Emilio, 414
Sala, Juan, 147
Salamanca, Antonio, 309
Salas, Juan de, 307, 309, 311
Salas, Xavier de, 144, 171
Salazar, Esteban de, 86
Salcedo, Lorenzo de, 182
Sales Portocarrero y Guzmán, María Francisca de, VI condesa de Montijo, 298
Sales, Joan de, 313
Salmi, M., 175
Salón, Miguel Bartolomé, 139
Salvador Carmona, Manuel, 147
Salvador y Sesé, Lucía, marquesa de Tabuérniga, 303
Salvador, Santiago, 471
Salvandy, N.-A. de (Narcisse-Achille), 357, 361
Salvia, Salvador, 423
Salzedo, Lourenço de (v. Salcedo, Lorenzo de)
Sánchez Cantón, Francisco Javier, 152, 211, 212
Sánchez Casado, Antonio, 341, 350
Sánchez Cotán, Juan, 155, 274
Sánchez de Fuentes, Eugenio, 490
Sánchez Portillo, Paloma, 154
Sandrart, Johachim von, 468
Sandretto, Patrizia, 459
Sani, Domingo, 306
Sannazaro, Jacopo, 101
Sans Cabot, Francesc, 535
Santasusagna i Santacreu, Ernest, 465
Santiago de la Vorágine, 256
Santos Torroella, Rafael, 464
Santos, Ángeles, 464
Sanvicens, Ramon, 465
Sapena, Gaspar, 138
Sapena, Luis, 138
Sardin, Pierre, 403
Sariñena, Juan de, 132, 136
Sata y Zubiria, Ángel de, 302
Sauce, Martín, 347
Saumell, Eugeni, 423
Scarlatti, Domenico, 451
Schmidt, Andreas (v. Smidt, Andrés de)
Schmidt, Victor Michael, 55
Schmidtlein, Julia, marquesa de Bermejillo, 414
Scholtz Hermensdorff, Trinidad von, duquesa de Parcent, 417
Schroth, Sarah, 214

Schulz, Ferencz, 49
Schurman, Anna Maria van, 468
Scotti, Aníbal, I marqués de, 308
Sebastiano del Piombo, 130, 131, 132
Segunda, santa, 259
Segura, Francesc, 535
Segura, Luis de, 185
Segura, Santiago, 514, 518, 520
Seligman, Jacques, 373
Sempronio, 256
Serafí, Pere, 119
Serra i Ferragut, Bonaventura, 307
Serra i Vilaró, Joan, 89
Serra, Jaume, 87, 88, 92, 94
Sérullaz, Maurice, 230
Seurat, Georges, 369
Seva Lapuente, José, 469, 470, 474
Seva Roca, Pilar, 9, 469, 470, 472, 474, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 487
Shu, Lin, 570
Siciliano, Teodoro, 313
Siete Iglesias, Rodrigo Calderón y Aranda, marqués de, 261, 262
Signac, Paul, 369
Silvestre, Gregorio, 162
Simó, Francisco Gerónimo, 136
Simón Díaz, José, 212
Sinués, María del Pilar, 410, 411
Sisley, Alfred, 373
Sixto V, papa, 140, 204
Smidt, Andrés de, 284, 287
Smith, Ana María, 464
Smith, Clinton, 448
Smith, Ismael, 464
Smith, Joseph, 319
Sojo, Manuel de, 301, 302
Soldevila, Sisita, 459
Solé Vendrell, Carme, 465
Soler (canonge), 51, 52, 53
Soler i Rovirosa, Francesc, 445, 526, 534, 541
Soler Moreno, Laia, 457
Soler, Arnau (ardiaca), 51
Soler, Frederic, 419
Soler, Miguel Cayetano, 350, 351
Soria Arteaga, Domingo, 221
Soria, Martín, 241, 252
Sorolla, Joaquín, 371, 373, 374, 375, 376, 409, 414, 415
Soulié, Père, 376
Spinelli, Giovanni Battista, I comte de Cariati, 103
Stainton, Elaine Banks, 81
Stalbent, Adriaen van, 242
Steffanoni, Attilio, 94
Steffanoni, Franco, 94
Steffanoni, Giuseppe, 96
Steinbruch, Susana, 459
Sterling, Charles, 230
Stoichita, Victor I., 276
Stratton, Suzanne L., 216
Strehlke, Carl Brandon, 176
Strinati, Claudio, 313
Strobel, Bartolomäus, 152
Subias i Fages, Xavier, 15
Subissati, Sempronio, 306
Sucre, Josep Maria de, 512
Sullivan, Edward J., 216
Sulpice, Ángela, 172
Sureda Jubany, Marc, 41
Susana, santa, 259

Talarn i Ribot, Domènec, 530
Talavera, fray Alonso de, 156
Tang Taizong (v. Li Shimin, emperador de la Xina)
Tanguy, Julien-François, 376
Tàpies, Antoni, 66, 456, 467
Tárrega, Francisco, 140

Tasse, Torquato (v. Tasso, Torquato)
Tasso, Torquato, 291
Tastu, Eugène, 357
Tastu, Josep, 8, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363
Tastu, Mme Amable, 357
Tastu i Mundi, Pere, 356
Taylor, Isidore-Justine-Séverin, baron, 231, 360, 362
Teixidor i Torres, Modest, 448, 526
Teixidor i Torres, Pepita, 461, 462
Téllez, José, 347
Tempelaere, Gustave, 372 Teodora, emperadriu, consort de Justinià I, emperador bizantí, 80
Tervarent, Guy de, 200
Testa, Pedro (v. Testa, Pietro)
Testa, Pietro, 308
Thomas, Werner, 190, 191, 192
Thyssen, Carmen, 458
Ticià, 327, 333
Tiepolo (germans) (v. Tiepolo, Giovanni Domenico; Tiepolo, Lorenzo)
Tiepolo, Giovanni Domenico, 322
Tiepolo, Lorenzo, 322
Tiffany, Tanya J., 268, 277
Tiffon Barrau, Alexis, 400
Tiffon Cassan, Anne, 400
Tintoretto, 196
Tintoretto, Marietta, 468
Tiziano, 137, 158, 159, 160, 169, 196, 309
Tolosa i Alsina, Aureli, 445
Tolrà, Josefa, 462, 467
Tomás de Villanueva, santo, 131, 135, 137
Tomàs Farrell, Pilar, 457
Tomàs i Salvany, Consol, 463
Tomàs i Salvany, Mercè, 463
Tomàs, sant, 327, 333, 344, 345
Tomàs, santo, 275, 276
Tomàs d'Aquino, sant, 300
Tomic, Pere, 85, 86
Torent i Marsans, Eveli, 514, 518
Torras, Santi, 116
Torre y Madrigal, Carlos Augusto de la, 494
Torre, Jerónimo de la, 164, 165
Torres Amat, Fèlix, 358, 359
Torres, Jacobo, 186, 193
Torres, Miquel, 445
Torres-García, Joaquim, 526, 533, 541
Torriente, Loló de la, 496
Torrigiani, Pietro (v. Torrigiano de Torrigiani, Pietro)
Torrigiano de Torrigiani, Pietro, 180, 188
Tórtola Valencia, Carmen (v. Valencia, Tórtola)
Toulouse-Lautrec, Henri de, 370
Trajano Decio, 256
Tramulles (germans) (v. Tremulles i Roig, Francesc; Tremulles i Roig, Manuel)
Tremañes y Molina, Ramon, 303
Tremulles i Roig, Francesc, 93, 332
Tremulles i Roig, Manuel, 332
Trens, Manuel, 114
Tresler, María Magdalena, 342, 343, 344
Treslerin, María Magdalena (v. Tresler, María Magdalena)
Trezzo, Jacome, 298
Trilles, Pedro Juan, 139, 140
Turell, Gabriel, 86
Turner, J. M. W., 316

Ugarte, Óscar (v. Cubo Ugarte, Óscar)
Ulloa, Manuel de, 305, 308
Umbert, Bernat, 69
Urgell Carreras, Ricard, 526
Urgell i Inglada, Modest, 437, 438, 448, 521, 534

Urgell, Ot d', 68
Ustarroz, Vicente Antonio de, 295
Utrillo, Antoni, 445
Utrillo, Miquel, 439, 440, 446, 449

Vaamonde, Joaquín, 411
Valdés Domínguez, Fermín, 492, 493
Valdés Leal, Juan de, 239, 287
Valencia, Pablo, 489
Valencia, Tórtola, 457
Valenti Gonzaga, Gaetano, 146
Valeriano, 158, 256
Valladon, Suzanne, 462
Valle, Rafael, 408
Vallès, Eduard, 9, 511
Valleu, Francisco (v. Bayeu y Subías, Francisco)
Vallmitjana i Colomines, Juli, 517
Vallotton, Félix, 369
Valls, Miguel, 490
Vallseca, Gabriel de, 361
Vallsequa, Gabriel (v. Vallseca, Gabriel de)
Van Dyck (v. Van Dyck, Anthony)
Van Dyck, Anthony, 8, 295, 296, 297, 302, 305, 306, 307, 308, 313, 314
Vandich (v. Van Dyck, Anthony)
Vandik (v. Van Dyck, Anthony)
Vanni, Lippo, 55
Vargas Mexía, Francisco de, 159
Vargas Ponce, José, 306
Vargas, Inés de, 261, 264
Vargas, Louis de (v. Vargas, Luis de)
Vargas, Luis de, 224
Varrón, Marco Terencio, 132, 133
Varrones, Marcos (v. Varrón, Marco Terencio)
Vasari, Giorgio, 129, 130, 159, 334
Vayreda i Casabò, Francesc, 526, 534
Vayreda i Vila, Joaquim, 526
Vázquez de Molina, Juan, 180
Vázquez, Alonso, 265, 266, 269, 271, 272
Vecellio, Lavinia, 196
Vega, Lope de, 131, 335
Velasco González, Alberto, 9, 525, 528, 528, 537, 548, 550
Velasquez, Diego (v. Velázquez, Diego)
Velaz de Medrano y Salvador, Francisco Florán, 303
Velázquez, Diego, 8, 13, 15, 17, 153, 154, 168, 169, 170, 177, 178, 196, 223, 224, 227, 229, 230, 233, 253, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 293, 294, 316, 391, 395, 407, 515, 527, 534
Velázquez, Francisca, 153
Vélez, Pilar, 456
Vendrell, Neus, 515
Veneziano, Agostino, 121, 122
Venusti, Marcello, 312
Verdaguer, Miquel, 117
Verdugo Martínez, Carlos, 494
Vergara, Alejandro, 214
Vergara, Vicente María de, 135
Verger, Antoni, 295, 298, 304
Verger, Bartholomé (v. Verger, Bartomeu)
Verger, Bartolomé (v. Verger, Bartomeu)
Verger, Bartomeu, 8, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 313
Verger, Catalina, 296
Verger, Francesca de Paula, 298, 301, 302, 304, 305
Verger, Maties, 296
Verger, Nicolau, 296
Verí i Fortuny, Bàrbara de, 311
Verí, Tomàs de, 311
Verneda Ribera, Meritxell, 7, 19

Veronés, Carletto (v. Il Veronese)
Verrocchio, Andrea del, 529
Viardot, Louis, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238
Vicente Ferrer, santo, 136
Vich y Manrique de Lara, Álvaro de, 128
Vich y Manrique de Lara, Juan de, 130, 138
Vich y Mascó, Diego de, 7, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 147, 148
Vich y Valterra, Jerónimo de, 130
Vich, Luis de, 130
Viciana, Martín de, 129
Victoria, Vicente, 17, 156
Vidal Martínez, Bernarda, 297, 298
Vidal Solares, Pedro, 448
Vidal Ventosa, Joan, 513, 514, 517, 518, 523
Vidal, Bernat, 297
Vidal, Lluïsa, 462, 463
VII marqués del Carpio (v. Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del)
Vila i Pujol, Joan, 464
Vila Puig, Joan, 526
Vila, Sebastián, 140
Viladomat, Antoni, 332, 527, 533
Vilalta Saavedra, José, 9, 489, 490, 491, 493, 494, 496, 497, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509
Vilamur i de Pallars, Ponç de, 557, 558, 559
Vilaró, Jaume, 423
Vilàs, Darius, 527, 534
Vilaseca i Casanovas, Josep, 423
Villafranca, García de Toledo y Osorio, marqués de, 182
Villalonga y Morell, José Francisco de, 304, 311
Villanueva, Jaime, 47, 48, 148
Villanueva, Tomás de (v. Tomás de Villanueva, santo)
Villarán, Andrés de (v. Ruiz de Villarán, Andrés)
Villegas, Alonso de, 256, 260
Villegas, José, 409
Villèlia, Moisès, 464
Villodas, Juan José, 303
Vincent-Cassy, Cécile, 8, 251, 260
Viñas, José Miguel, 316
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, 356
Viret y Aro, Francisco A., 298, 299, 302
Virgilio (v. Virgilio Marón, Publio)
Virgilio Marón, Publio, 141, 202
Vitet, Ludovic, 356
Vitoria y Gastaldo, Vicente (v. Victoria, Vicente)
Vitoria, Vicente (v. Victoria, Vicente)
Vitoria, Vicent (v. Victoria, Vicente)
Vitruvio (v. Vitruvio Polión, Marco)
Vitruvio Polión, Marco, 148
Vives de Cañamás, Joan, 144
Vives, Francisco, 134
Vives, Juan Luis, 133, 136, 187
Vollard, Ambroise, 372, 376, 377
Vorágine, Jacobo de la (v. Santiago de la Vorágine)
Vriendt, Jean de, 527, 533
Vuillard, Édouard, 370

Wandick (v. Van Dyck, Anthony)
Wandik (v. Van Dyck, Anthony)
Wardropper, Bruce W., 262
Waterloo, Anthonie, 318
Waumans, Coenraet, 313
Webre, Louis, 81
Weill, Berthe, 376
Wethey, Harold E., 162, 537, 538
Weyler, Valeriano, 492
Wierix (familia), 269

Wigle, Alexandre, 403
Wildenstein, Nathan, 373
Wölfflin, Heinrich, 316
Wyclif, John (v. Wycliffe, John)
Wycliffe, John, 184

Xarrié i Rovira, Josep Maria, 534
Ximènez, Marga, 467
Xizhi, Wang, 562, 565, 566
Xumetra, Ferran, 9, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433

Yarza Luaces, Joaquín, 15, 20
Yeguas i Gassó, Joan, 98, 99, 100, 104, 107
Ynglada i Sallent, Pere, 534
Ysle Jourdain, Bertrand de l' (v. Bertran, de Comenge, sant)
Ysop (v. Esopo)
Yxart, Josep, 447

Zabálburu, Carmen, marquesa de Heredia Spínola, 409
Zapata y Nadal, José Antonio, 145
Zaragoza Salvadó, Ignacio, 539
Zata y Zubiría, Ángel de (v. Sata y Zubiria, Ángel de)
Zhijie, Qiu, 563, 566
Zuloaga, Ignacio, 375
Zurbarán, Francisco de, 166, 227, 235, 236, 238, 244, 251, 252, 253, 254, 255, 264
Zurita, Jerónimo, 86