

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

Francesc Miralpeix Vilamala
Universitat Autònoma de Barcelona

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

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

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

¹ AINAUD 1989: 148.

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

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

LA PINTURA EN EL RETAULE. UNA DESAPARICIÓ GRADUAL

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

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

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

3 BASSEGODA 2025.

4 TANIZAKI 2006: 50.



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



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

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

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

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

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

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



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

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

ELS ALTRES ESPAIS DE LA PINTURA

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

6 MIRALPEIX - SOLÀ 2011: 62

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

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

9 BOSCH 1989; MIRALPEIX 2016.



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

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

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

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

11 CARBONELL 1995.

12 ALCOLEA 1959-1962.

13 TORRAS 2012.

14 CREIXELL 2013.

15 SAGARRA 1932; LLOR 1931; PALOL 1972.

10 CEÁN BERMÚDEZ 1800: vol. I-383.



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

UN CAMÍ PER RECÓRRER

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

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

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

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

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



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

¹⁶ BOSCH 1989; BOSCH 1992; BOSCH 1996.

¹⁷ SOCÍAS 1999; MIRALPEIX 2009.

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

¹⁹ LLORENS 2022.

²⁰ AGUSTÍ 2022.

²¹ LUGAND 2006.

²² CARBONELL 1999, 2005, 2007.