

*Passió per l'art
d'alta època.*

*Estudis en record de
Jaume Barrachina Navarro (1951-2020)
(Bonaventura Bassegoda i Maribel González)*

Agraïments

Família Suqué-Mateu

Als autors dels articles

Museu Monestir de Pedralbes

Editor: Fundació Castell de Peralada

Coordinació editorial: Susana García

Producció i disseny: Noemí Sopena

Revisió lingüística: Susana Vázquez Badia

Documentació i coordinació d'originals: Meritxell Verneda

Impressió: Imprenta Selegraf (Barcelona)

Tirada: 300 exemplars

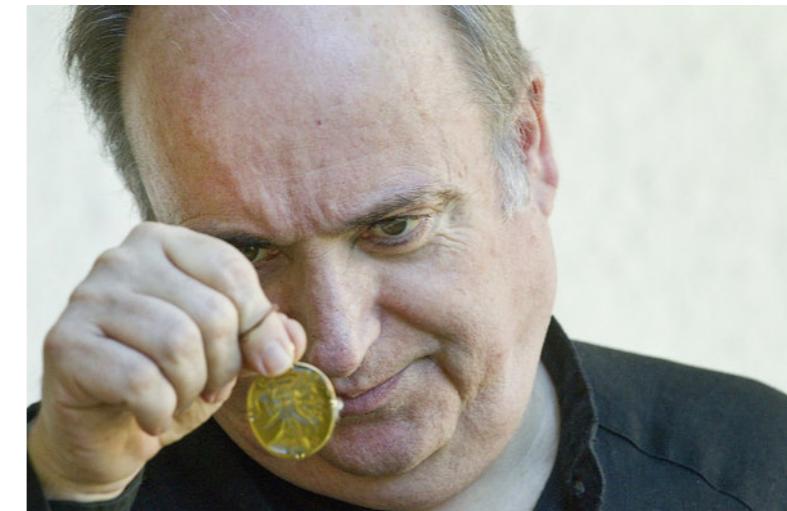
ISBN: 978-84-09-41255-6

Lloc d'edició: Peralada

Data: 2022.

© dels textos: els seus autors

© de l'edició: Fundació Castell de Peralada



Jaume Barrachina Navarro

DIRECTOR DEL MUSEU CASTELL DE PERALADA

(Barcelona, 24 de juliol de 1951 - Barcelona, 20 d'octubre de 2020)

Fotografia: Inma Sainz de Baranda [2013]

índex

Estudis en record de Jaume Barrachina Navarro (1951-2020)

(edició a cura de Bonaventura Bassegoda i Maribel González)

Pròleg per Isabel, Javier i Miguel Suqué Mateu

7

Presentació per Bonaventura Bassegoda i Maribel González

9

Estudis

Bonaventura Bassegoda, <i>Vint-i-tres nous dibuixos de Cornelis Schutt (Anvers ca.1629-Sevilla 1685) a la Biblioteca del Castell de Peralada</i>	12
Jordi Carreras, <i>El vidre esmaltat popular centreeuropeu del segle XVIII a Espanya</i>	24
Manuel Castiñeiras, <i>Monumentos de perenne intelecto: a propósito de la barca de la Iglesia en la galilea de Sant Pere de Rodes</i>	36
Ignasi Domènech, <i>Joaquim Mir, collecció d'art ceràmica</i>	50
Joan de Deu Domènech, <i>Vidres (i viatgers)</i>	65
Milagros Guardia, <i>Los evangelistas teriantrópicos en el arte románico hispano</i>	72
Immaculada Lorés, <i>L'escultura romànica de Sant Pere de Rodes, un gran i incomplert trencaclosques: el dipòsit lapidari</i>	90
Paloma Pastor, <i>La Real Fábrica de Cristales: una cuestión de Estado</i>	100
Mónica Piera, <i>El armario de sala de la Edad Moderna en Cataluña, pretexto para una reflexión sobre el estudio del mueble</i>	112
Francesc Quílez, <i>El Concurs de còpies de l'Exposició d'Art Antic de l'any 1902</i>	126
Artur Ramon, <i>Jaime Barrachina, colecció d'art dibujos</i>	140
Alberto Velasco, <i>El pintor Jaume Forner (doc. 1509-1559) i un retaule per al monestir de Sant Creu</i>	148
Susana García i Maribel González, <i>El legado de Jaime Barrachina al Museo del Castillo de Peralada</i>	166

Apèndix

Jaime Barrachina, *Imágenes, contexto y significados en la exposición: "Las mujeres también se sientan. Muebles y espacios femeninos de los siglos XVI y XVII del monasterio de Santa María de Pedralbes"* [setembre de 2017].

182

Susana García i Maribel González, *Bibliografia de Jaume Barrachina*

197

Índex onomàstic

207

Pròleg

per Isabel, Javier i Miguel Suqué Mateu

Nos sentamos alrededor de una mesa para escribir estas líneas y al momento aparecen anécdotas y anécdotas... nuestros padres, Jaime, Peralada... ellos nos enseñaron a valorar el arte y el amor por el arte.

Escribir unas líneas sobre Jaime es de aquellos complicados retos a los que nos enfrentamos con sentimientos contradictorios. Por una parte, la enorme tristeza de no tenerle ya con nosotros y por la otra la alegría nostálgica por haber tenido el gran privilegio de conocer a una persona única e irrepetible por muchos motivos. Jaime es de aquellas personas que, citando una frase muy suya, si no hubiera existido, habríamos tenido que inventarla.

Es prácticamente imposible pensar en Peralada sin que aparezca Jaime Barrachina en un rincón de nuestra memoria, casi literalmente... apareciendo desde su despacho en la biblioteca, o "casualmente" en la iglesia. Siempre dispuesto a explicar las piezas que colecciónó nuestro abuelo, como se forjó la colección, la historia de Peralada, a explicar historias de la historia, todo repleto de anécdotas, que rápidamente le convertían en el centro de las miradas, convirtiéndonos a los demás en niños escuchando atentamente un cuento.

Nuestro padre siempre le decía "tú que vendes aire... ayúdanos a vender..." una cena temática (daliniana o monacal...), por ejemplo, y lo hacía, porque en realidad no vendía aire, vendía pasión. Lo importante era colaborar en cualquier cosa que se le pedía, siempre con agudeza, ingenio e ironía.

Era una persona ilustrada, erudita y sabia, y como tal, sabía desgranar historias y relatos sin descanso que además combinaba con esa sutil ironía y fino sentido del humor tan característicos de él. Como dijo en su día el poeta A. Tennyson, "el conocimiento viene, pero la sabiduría queda".

Nuestros padres recordaban constantemente frases y anécdotas de Jaime con una enorme sonrisa en sus caras, y tanto a nivel personal como profesional supo cuidar de ellos y de nuestra colección de arte con un inmenso cariño y atención. Nunca tendremos palabras para agradecerle su dedicación y entrega durante más de 45 años de su vida.

A su muerte, ha querido legarnos algunas de las piezas más relevantes de su colección, ha querido dejarnos una parte de él, algo de lo que él más apreciaba, en definitiva, ha querido quedarse con nosotros en el Castillo. Nosotros agradecemos esa voluntad y nos comprometemos a conservar, valorar y mimar, esa presencia de Jaime, ahora ya intemporal, y ese patrimonio, junto con el resto de las colecciones familiares.

Él siempre decía que llevaba tanto tiempo en Peralada, que ya empezaba a ser como las piedras del castillo. Se sentía en Peralada como en su casa y consideraba a nuestros padres y a nosotros mismos como parte de su familia. De todos es sabido que colaboró en exposiciones, estudios, clasificaciones, conferencias, y podemos decir incluso que era un omnipresente en el mundo de la Historia del Arte, pero para nosotros, realmente, él era parte de nuestra familia y el castillo era su casa.

Lo imaginamos ahora, compartiendo con alguno de sus múltiples amigos, también con nuestros padres, un exquisito almuerzo gastronómico, regado con el mejor vino de la bodega, culminando con un inmenso y aromático puro.

Querido Jaime, allí donde estés, gracias por todo lo que nos has dado, por los imborrables recuerdos y momentos que hemos tenido el privilegio de compartir contigo, y, aunque sabemos que habías cambiado tu coche, al entrar en Perelada seguiremos mirando inconscientemente si está aparcado tu viejo mercedes azul marino... y una extraña combinación de nostalgia y gratos recuerdos nos seguirá invadiendo de nuevo.

Hasta siempre Jaime.

Presentació

Maribel González i Bonaventura Bassegoda

En Jaume Barrachina va ser un dels experts i *connaisseurs* més segurs que hem tingut mai a Catalunya i a Espanya. Aquest seu coneixement anava alhora acompanyat per un gran amor per les arts, especialment per l'art dit d'alta època, del qual va aplegar una significativa col·lecció, les peces més singulars de què han passat ara en forma de llegat al Museu del Castell de Peralada.

Tota la seva vida laboral va estar lligada a la família Suqué Mateu, exercint la direcció i conservació del patrimoni de la Fundació Castell de Peralada, però també va catalogar i valorar més de vint altres col·leccions privades, cosa que, amb l'estudi de col·leccions històriques, li va permetre tenir un coneixement cert de gran part del col·leccionisme català, una de les seves passions, a costat de l'art medieval amb el Monestir de Sant Pere de Rodes al capdavant. Al llarg de la seva vida va tenir alguns oferiments per a dirigir altres museus, com el Museu Dalí o el mateix MNAC, però les va declinar per no comprometre la fidelitat a la família Suqué-Mateu i també per conservar la llibertat que li donava treballar en una institució privada i no pas per a l'Administració pública.

Era un enamorat de la vida, més enllà de les arts i la bibliofília, fruïa intensament de la gastronomia, els vins, els museus del vi, els havans, els viatges, la bona literatura ... La curiositat per moltes coses va ser un tret distintiu seu, per això la seva conversa resultava tan fascinant, esdevenia sempre el centre i el motor de totes les reunions i tertúlies. No hi ha dubte que el Jaume ha estat una persona molt intel·ligent. Potser altres els podríem pensar com a més savis i més erudits, però la rapidesa i agudeza de la visió sobre els problemes i les coses ningú com ell la tenia. En relació a temes intel·lectuals o acadèmics et sorprenia sempre amb nous punts de vista i matisos, però també era d'una habilitat extraordinària en les relacions socials, sabia tractar a tothom, sabia situar-se còmodament en ambients i situacions molt variades i diverses. La seva generositat i la seva passió a l'hora de compartir el seu parer i criteri feia que tothom l'escoltés i apreciés.

El Jaume va valorar sempre per sobre de tot l'amistat: darrere la seva fina ironia hi havia un gran sentimental i un cor generós. Les seves festes d'aniversari organitzades a partir de la seixantena són una mostra de quina mena de facilitat tenia per a les relacions socials, eren una prova irrefutable sobre com ell estimava i es feia estimar, per tanta gent de perfils molt diversos.

En aquest llibre alguns dels seus amics, amigues i col·legues hem volgut expressar mitjançant un treball de tipus acadèmic l'admiració, respecte i estima envers la seva persona i la seva obra. Els temes que conformen aquesta miscel·lània d'estudis com veureu són molt diversos, però tots relacionats amb interessos d'alguna manera amb els temes del Jaume: el vidre, el col·leccionisme, els dibuixos, la iconografia i l'art medieval, el moble antic, Sant Pere de Rodes...

Hem volgut completar el volum amb la publicació d'un treball original seu que, escrit amb motiu d'una exposició celebrada al Monestir de Pedralbes el 2017, havia restat inèdit. És una mostra exemplar del seu estil literari, digressiu, a voltes, amb notes llarguissimes, però alhora i —com sempre— original i molt estimulant.

Tampoc podia faltar en aquest llibre d'homenatge acadèmic la presentació del conjunt de la producció bibliogràfica del Jaume, que ens ha arribat en una tipologia molt diversa i molt dispersa en publicacions de tota mena. Ell mai no va tenir cap mena d'interès per aplegar-la, doncs mai va haver de justificar davant de ningú la seva trajectòria professional i intel·lectual.

Hem d'agrair molt sincerament a la família Suqué Mateu, que el Jaume deia pràcticament que era família seva, el total recolzament a aquesta iniciativa, mitjançant un decidit suport econòmic i humà al projecte.

Estudis

*Vint-i-tres
nous dibuixos de
Cornelis Schutt
(Anvers, ca. 1629-Sevilla, 1685)
a la Biblioteca del
Castell de Peralada*

BONAVENTURA BASSEGODA
Universitat Autònoma de Barcelona

Cap a la tardor de 1975, poc després del seu inici com a conservador/ director de la col·lecció Mateu, el Jaume Barrachina em va convidar a visitar Peralada i fer un tast del conjunt. Recordo que em va mostrar uns àlbums on s'apleguen diversos dibuixos antics de mestres andalusos, doncs ja aleshores el seu finíssim olfacte per a les peces singulars d'art d'alta època havia detectat la importància, qualitat i raresa d'aquesta col·lecció gràfica. Em consta que els mostrava sempre a tots els experts que s'acostaven a la Biblioteca, i naturalment també ho va fer quan, el 1993, vaig acompanyar el professor Alfonso E. Pérez Sánchez, màxim expert en el dibuix hispànic antic. Malgrat aquesta generositat del Jaume per difondre aquests materials, cap especialista es va decidir a estudiar i publicar aquests dibuixos, alguns dels quals també eren coneguts per haver estat fotografiats i disponibles a l'Arxiu Mas. És per a mi un honor i una sort poder donar a conèixer ara una part d'aquest material tan valuós i en concret de l'existència d'un conjunt extraordinari de vint-i-tres dibuixos originals del pintor flamenc establert a Sevilla, Cornelis Schutt.

La Biblioteca del Castell de Peralada conserva dos àlbums amb dibuixos. El primer és el conegut com *Àlbum de la marquesa de Valmar*, és de format apaïsat, fa 27 x 36 cm, consta de 65 fulls i el seu número de registre és 35.855. Es tracta d'un típic àlbum propi d'un saló o tertúlia del segle XIX, on els participants més destacats eren convidats a escriure un poema o una dedicatòria en prosa, i els creadors plàstics a fer-hi un dibuix. El marquesat de Valmar va ser creat per Alfons XII el 1877 en la persona del pròcer Leopoldo Augusto Cueto López de Ortega, nascut a Cartagena el 16 de juliol de 1815 i mort a Madrid el 20 de gener de 1901. Aquest ric hisendat va estudiar lleis a Murcia i a Sevilla, va ser membre de la carrera diplomàtica i diputat per Granada i Sevilla, i des de 1864 senador vitalici. Membre de la Real Academia Espanyola des de 1857 i de la de Belles Arts de San Fernando des de 1867, fou un escriptor de temes d'història i literatura.¹ Encara que visqué a diferents ciutats per causa de la seva carrera diplomàtica i a Madrid per raó dels seus càrrecs polítics i acadèmics, també va tenir casa a Sevilla, d'on era natural la seva esposa María del Amparo Fernández de Cáceres y González de Quintanilla (Sevilla, 19 de febrer de 1809-?), que va ser la promotora de l'àlbum.

No podem ara fer una descripció de les aportacions literàries, de músics i d'artistes en actiu que figuren a l'àlbum, només advertir que el volum s'enriqueix, d'una manera un xic excepcional en aquesta mena de productes, amb disset dibuixos antics, anònims o atribuïts a artistes andalusos del segle XVII, com ara Alonso Cano, Zurbarán, Antonio del Castillo, Valdés Leal, Schutt i Murillo. Les úniques atribucions que avui són acceptables són les tres peces donades a Schutt, més dues més atribuïdes a Juan de Valdés Leal i a Pedro Núñez de Villavicencio, però que clarament són també obra del flamenc. Quan apareix el primer dibuix antic, un *Crist crucificat* d'improbable atribució a Cano (fol.4), hi ha una anotació que dona raó de la procedència d'aquestes peces antigues, i que diu literalment:

Colección de apuntes de la Escuela Sevillana, formada por el canónigo Sr. D. Luis Gonzaga Colón. [...] Adquirí una parte de esta colección en la testamentaría del malogrado literato D.Juan Colón y Colón, sobrino del canónigo. [signat] Valmar.

El canonge mencionat és Luis Gonzaga Colom nascut a Sanlúcar de Barrameda el 7 de juliol de 1793 i mort a Sevilla el 5 de març de 1837. Va entrar com a Racionero a la catedral el 6 de setembre de 1826, el 22 de setembre de l'any següent és nomenat Tresorer, càrrec que va exercir fins a la seva mort el 1837.² El que és citat com a nebot seu és Juan Colom Colom que el 1841 va publicar un breu fullet amb el títol de *Sevilla Artística*,³ i que el 1844 en el llibre José Amador de los Ríos, *Sevilla Pintoresca*, ja és citat com a difunt.⁴

1 Sobre aquest personatge vegeu Ballesteros, [2019].

2 Aquestes dades procedeixen de l'Arxiu de la catedral de Sevilla: ACS (Archivo Catedral de Sevilla). FC (Fondo Capitular). Secc. Secretaría. Serie: Exptes. Limpieza de Sangre. sign.7624 . letra L nº47; ACS (Archivo Catedral de Sevilla). FC (Fondo Capitular). Secc. Secretaría. Serie: Personal. Libros de Entradas de Prebendados. sign. 8B. fols. 138v y fol. 9v. Figuren també publicades les referències genealògiques a Salazar, 1995: Tomo II, fol. 218 nº expte. 860. En aquesta documentació sempre es cita al canonge amb el cognom Colom, doncs el seu avi patern era de Barcelona i es va establir a Sànlucar. El seu testament estableix com a hereu el seu pare Juan Clímaco Colom. Dec i agraeixo tota aquesta informació a Isabel González Ferrín, Jefa Àrea Archivos de la Institución Colombina.

3 D'aquest rar fullet publicat ja amb la castellanització del cognom, n'hi ha un exemplar a la Biblioteca Nacional de Madrid: Juan Colón. *Sevilla Artística*. [Sevilla]: Alvarez y Cº, 1841. (Topogràfic: 2/5397). Falta un estudi sobre Juan Colom/Colón i una reedició del seu llibre, que no ha estat citat per la bibliografia posterior. Gràcies al seu expedient acadèmic de la Universitat de Sevilla sabem que va néixer a Londres i que va cursar en aquest centre diverses matèries —metafísica, ètica, física, i lleis— des de 1829 fins 1837. Vegeu: Archivo Universidad de Sevilla, Llibro 0794. Expedientes académicos de alumnos 1825-1845, fol.489-499.

4 Sembla que el fullet de Colom i potser altres materials van servir de base al llibre d'Amador de los Ríos, tal com expressa el seu títol: *Sevilla pintoresca o Descripción de sus*



FIGURA 1. *Verge amb el Nen amb Elies i Santa Teresa de Jesús*. Álbum Valmar fol.32.

El marquès de Valmar va confevir un altre Álbum també amb dibuixos antics similar al de Peralada, conegit com a Álbum de Flavia, la seva filla, que va ser adquirit el 2008 per la Junta de Andalucía i ara es conserva al Museo de Bellas Artes de Córdoba.⁵

El primer dels originals de Schutt que hi ha al volum és al fol.32 i representa una *Verge amb el Nen amb Elies i Santa Teresa de Jesús*, (figura 1). El personatge de l'esquerra és el profeta Elies, i l'altra a la dreta és una monja escriptora —hi ha un llibre al seu peu— segurament Santa Teresa de Jesús, reformadora de l'orde carmelitana. Les seves mides són 28 x 22 cm, i és realitzat, com és habitual en aquest dibuixant, amb ploma a partir d'un primer i lleuger encaixa a llapis, i finalment reforçat amb uns tocs d'ombrejat a l'aiguada en algunes parts. El segon dibuix de Schutt es troba al fol.40 i representa *Sant Joan Baptista nen que besa els peus de Crist nen*, (figura 2) fa de mides 20,5 x 19 cm, i és fet amb la mateixa tècnica de llapis, ploma i aiguada. Aquest exemplar a més duu una signatura a la zona inferior esquerra: «Cornelio Schutt f.». Al fol.52 trobem una *Al·legoria de la Fe*, (figura 3) que fa 27,2 x 20 cm, que el marquès de Valmar segurament per suggeriment de l'anterior propietari, el canonge Colom, dona com a original de Juan de Valdés Leal, però que a nosaltres ens sembla que es troba clarament en línia amb l'estil i la tècnica de Schutt. A la pàgina següent, fol.53, el tema representat és segurament el de *Sant Carles Borromeu en adoració del Clau Sant*, (figura 4) fa 27,9 x 19,5 cm, i malgrat de la seva antiga atribució a Pedro Núñez de Villavicencio de nou presenta totes les característiques dels recursos gràfics de Cornelio Schutt. La cinquena obra d'aquest mestre és al fol.48 i és la més important de totes, per la dimensió del full 25,4 x 29,5 cm, i per la complexitat de la composició, amb nombroses figures i que representa el *Miracle o aparició de santa Leocadia a sant Ildefons* (figura 5). A més, és signat i datat: «Cornelio Schutt f. año 1672».

El segon volum de Peralada que presentem és conegit amb el nom d'Àlbum Babra, en referència a l'anterior propietari, l'exquisit llibreter i col·leccionista Salvador Babra i Rubinat (1874-1930).⁶ Aquest sembla que l'havia obtingut en el comerç internacional i va passar a propietat de Miquel Mateu i Pla (1898-1972), perquè ell juntament amb Rafael Patxot i Jubert (1872-1964) i els germans Emili i Domènec Carles-Tolrà i Amat van ser els que van adquirir i liquidar el fons de la llibreria Babra després de la mort del seu fundador. Es tracta d'un quadern de format vertical que fa 31,5 x 23,3 cm, i que consta de 54 fulls on trobem enganxats fins a 50 dibuixos antics de mestres andalusos. El llibre conté una dedicatòria signada i datada a Sevilla el 15 de febrer de 1859 pel seu recopilador, Vicente Mamerto Casajús y Espinosa (1802-1864), un funcionari d'hisenda de Sevilla —Tesorero de la Casa de la Moneda— amb inquietuds artístiques i especialment per les noves tècniques de l'època com ara la litografia i la fotografia.⁷ En aquesta dedicatòria no es cita de forma directa el nom de qui la rep, però gràcies a dos indicis es pot deduir de qui es tracta. Al text de la dedicatòria es diu literalment:

más célebres monumentos artísticos... teniendo presentes los apuntes de Juan Colom y Colom... ornada con... vistas de los principales edificios, dibujadas por Joaquín Domínguez Becquer y Antonio Brabo, Sevilla: Francisco Álvarez, 1844.

5 Dec aquesta informació i altres valuoses observacions sobre aquest treball al bon amic el Dr. Benito Navarrete Prieto.

6 Sobre Babra vegeu Sánchez Sauleda, 2021; 2022, en premsa.

7 Sobre Casajús vegeu Yáñez Pola, 1987; 2004: 57-87.



FIGURA 2. *Sant Joan Baptista nen que besa els peus de Crist nen*. Álbum Valmar fol.40.

FIGURA 3. *Al·legoria de la Fe*. Álbum Valmar fol.52.

FIGURA 4. *Sant Carles Borromeu en adoració del Clau Sant*, Álbum Valmar fol.53.



FIGURA 5. *Miracle o aparició de Santa Leocadia a Sant Ildefons*, Àlbum Valmar fol.48.

[...] para que conserve algunos de los primeros pensamientos de estudio de la escuela sevillana, cuyos originales admiró V.M. y en recuerdo del 14 de mayo de 1856, [...].⁸

En aquesta data, gràcies a una medalla commemorativa conservada al Museo Lázaro Galdiano (Inv. 04609) sabem que el rei vidu de Portugal va visitar la Casa de la Moneda de Sevilla on justament treballava el compilador del quadern, Vicente M. Casajús.⁹ Aquesta condició de rei vidu aleshores era la de Fernando II, és a dir Fernando Augusto de Sajonia-Coburgo-Gotha (Viena, 1816-Lisboa, 1885), vidu de la reina Maria II (1819-1853), i que va ser rei consort i regent fins el 1855 en què es va proclamar la majoria d'edat del seu fill primogènit, el jove rei Pedro V (1837-1861). Totes les fulles de l'àlbum tenen la marca de col·lecció: «RM», que no figura al coneut repertori de Frits Lugt, *Les marques des collections des dessins et d'estampes*.¹⁰ Tal vegada fa referència al darrer rei de Portugal, Manuel II (Lisboa, 1889-Twickenham, Anglaterra, 1932), i podria ser que, amb la fi de la monarquia portuguesa, el 5 d'octubre de 1910, aquest quadern passés en un moment indeterminat al comerç internacional de llibres, on el deuria adquirir Salvador Babra. El quadern era ja ben conegit, doncs va ser una de les peces prestades per Babra a la gran exposició *El Arte en España*, dins el marc de l'*Exposició Internacional de Barcelona de 1929*.¹¹

⁸ Àlbum Babra, fol.1.

⁹ La podem veure: *Medalla conmemorativa de la visita del Rey de Portugal a la Real Casa de la Moneda de Sevilla* (1856) [en línia]. Ceres. Colecciones en red. <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Medalla%20conmemorativa%20de%20la%20visita%20del%20Rey%20de%20Portugal%20a%20la%20Real%20Casa%20de%20la%20Moneda%20de%20Sevilla&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRoiSearch=1&listaMuseos=null> [consulta: 14 gener 2022].

¹⁰ Ara disponible [en línia]: <http://www.marquesdecollections.fr>

¹¹ Tenia el número d'inventari 1100 i es va exposar a la sala 23 a la planta baixa.



En aquest segon àlbum l'autor més representat és de nou Cornelio Schutt amb un total de dinou dibuixos sobre un total de cinquanta-tres. Hi ha d'aquest mestre dues sèries temàtiques, una amb la història bíblica de Samsó, i l'altra amb el motiu de les Sibil·les. La primera es desenvolupa en dotze escenes des del fol.30 fins el fol.41, tots en mides similars que oscil·len entre els 15,2 o 16 cm d'alçada per 23 o 23'5 cm d'amplada. La tècnica d'execució es també homogènia: lleugers tocs de llapis d'encaix, ploma per la construcció de l'escena, alguns tocs de sanguina en la majoria de les peces i excepcionalment algun detall d'ombrejat a l'aiguada. Tots els dibuixos d'aquesta sèrie duen la signatura «Cornelio». Com és sabut, la història de Samsó apareix al llibre bíblic dels Jutges en els capítols tretze al setze. Els motius representats per Schutt són: 1) *Els pares de Samsó reben l'anunci de l'àngel de la miraculosa gestació de Samsó i fan un sacrifici d'un animal* (fol.31, Jutges 13, 19-20); 2) *Samsó mata el lleó* (fol.34, Jutges 14, 6); 3) *Samsó menja el rusc de mel* (fol. 3, Jutges, 14, 9); 4) *Samsó liura les túniques als qui han resolt l'enigma* (fol.30, Jutges 14, 19); 5) *Samsó crema els camps dels filisteus mitjançant guineus* (fol.33, Jutges 15, 4-5); 6) *Samsó venç als filisteus amb una mandíbula d'ase* (fol.32, Jutges 15, 15; 7) *Samsó assedegat beu de la mandíbula* (fol.36, Jutges 18-19); 8) *Samsó arrenca i s'enduu les portes de Gaza* (fol.41, Jutges, 16, 3); 9) *Samsó es traït per Dalila* (fol.39, Jutges, 16, 19); 10) *A Samsó li buiden els ulls* (fol.37, Jutges, 16, 21); 11) *Samsó lligat a la roda de molí* (fol.38, Jutges, 16, 21); 12) *Samsó enderroca l'edifici, mata els filisteus i mor amb ells* (fol.40, Jutges, 16, 29-30) (figura 6).

La segona sèrie de dibuixos és incompleta doncs només comprèn tres figures de Sibil·les, quan normalment aquestes són presentades en sèries de deu o de cinc, les més freqüents en la tradició renaixentista són la Dèlfica, la Eritrea, la Líbica, la Pèrsica i la Cumana. Aquí tenim la *Cumana* (figura 7), fol.18, 21,5 x 13,6 cm, identificada a la zona inferior dreta amb la inscripció «Sibila Cumaine» i al fons el motiu de la resurrecció de Crist que ella va profetitzar; la *Líbica* (figura 8), fol.19, 21,5 x 14 cm, amb la inscripció «Sibilla Lybique» i al fons el motiu de Crist resuscitat que rescata les ànimes del Purgatori i els



FIGURA 6. *Samsó enderroca l'edifici, mata els filisteus i mor amb ells*. Àlbum Babra, fol.40.

FIGURA 7. *Sibila Cumana*, Àlbum Babra, fol.18.

FIGURA 8. *Sibila Líbica*, Àlbum Babra, fol.19.



FIGURA 9. *Sibil·la Líbica*, Àlbum Babra, fol.20.
FIGURA 10. *Sant Joan Baptista i l'anyell*, Àlbum Babra, fol.3.

atributs d'una cadena i la palma del martiri; i de nou la Líbica (figura 9), fol.20, 21,7 x 13,8 cm, amb la inscripció «Sibila Libica» i al fons una escena de guarició d'un paralític i com a atribut una branca d'olivera. Tècnicament els dibuixos es resolen amb els habituals lleugers tocs de llapis d'encaix, la ploma per a la definició de les figures i el paisatge i l'aiguada per a les ombres. La Cumana i la primera Líbica duen la inscripció que les identifica en francès, mentre que la segona Líbica la duu en castellà i presenta uns atributs diferents, la qual cosa indica que som davant de fragments de dues sèries distintes. Sembla que va ser un tema tractat en diverses ocasions per Schutt doncs es coneixen quatre altres versions. Dues formen part del dit Álbum Alcubierre, ara propietat de Juan Abelló, però que va ser format a Sevilla per Miguel de Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, II Conde del Águila (1715-1784), on hi ha dues sibil·les, la Tiburtina i la Samia, ambdues amb inscripcions franceses: «Sibila Tiburtine» i «Sibila Samienne» i amb mides 24,8 x 17,5 cm.¹² D'aquesta darrera sibil·la es coneixen altres dues versions iguals. Una forma part de la col·lecció de dibuix feta per Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970) i la seva esposa María Brey Mariño (1910-1995), avui conservada a la Real Academia Española, fa 21,9 x 13,5 cm, i duu la inscripció en francès.¹³ La segona és a la col·lecció privada Apelles, fa 23 x 15 cm i va datada el 1656.¹⁴

Tenim encara dins aquest àlbum Babra tres altres dibuixos clarament de Schutt. El primer es troba al fol.3, fa 12 x 15,5 cm, no duu cap antiga atribució, i representa *Sant Joan Baptista i l'anyell* (figura 10). El segon forma part del fol.29, és més gran doncs fa 17,5 x 27,5 cm, va signat i datat a la cantonada inferior dreta: «Cornelio Schutt F. de 1674». Representa el motiu del *Somni de sant Josep al taller de Nazaret* (figura 11). El tercer és al fol.50, fa 19,7 x 16,3 cm, i ens mostra la Verge i el Nen amb *Sant Domènec i Santa Caterina de Siena* (figura 12), no va signat però duu una antiga atribució a Schutt feta pel compilador de l'àlbum, tal vegada basada en una signatura que falta, doncs el full sembla lleugerament retallat als extrems, a més de mostrar un llarg estrip entre la figura de la Verge i el Nen.

Cornelis Schutt va ser un pintor flamenc originari d'Anvers, que arriba a Andalusia de la mà del seu pare, Peter Schutt, enginyer militar al servei del rei. No es coneix on realitza la seva primera formació artística, però ja consta amb certesa com establert a Sevilla el 1653, en què es casa amb Agustina Tello de Meneses, cunyada de l'escultor també d'origen flamenc José de Arce (ca.1600-Sevilla 1666). El gener de 1654 obté la carta d'examen com a pintor i inicia la seva carrera professional.¹⁵ Va ser un dels membres més actius en l'Acadèmia de dibuix promoguda per Murillo el gener de 1660, situada en una estança de la Lonja. Schutt va participar de forma continuada durant els catorze anys en què va existir aquesta institució pedagògica i en la qual va exercir els càrrecs de fiscal, cònsol i entre 1670 i 1674 el de president.¹⁶ Ens falta encara un catàleg raonat que aplegui el conjunt de la seva dispersa obra pictòrica que abasta des del bodegó fins al retrat i la pintura religiosa,

12 Navarrete i Pérez Sánchez, 2009: 118-121.

13 Ha estat publicat com a anònim francès del segle XVII al catàleg Blas, Ciruelos i Matilla, 2002: 91-92.

14 Es va donar a conèixer amb motiu de l'exposició, vegeu Veliz, 2002.

15 Quiles, 2008: 302 ha publicat un fragment del seu expedient matrimonial on Schutt declara que aleshores feia ja onze anys que residia a Sevilla, la qual cosa situaria la seva arribada a la ciutat cap a 1642. Bona part dels documents en relació a Schutt han estat aplegats a Kinhead, 2007: 493-503.

16 Sobre l'Acadèmia de Murillo cal consultar ara l'estudi de García Baeza, 2014.



sempre dins una clara proximitat a l'obra de Murillo.¹⁷ La crítica ha advertit de fa temps sobre la singularitat i qualitat de la seva obra gràfica, especialment del dibuix, però també de l'estampa, que també va conrear de manera més puntual. Els dibuixos coneeguts de Schutt presenten quasi sempre el caràcter de treballs acabats, pensats com a obres autònomes en elles mateixes, encara que no es pot descartar a voltes la seva utilitat com a materials també concebuts com a instruments preparatori per a una obra pictòrica o un conjunt decoratiu. Aquesta quasi absència de dibuixos d'estudi parcial i de tempteig, segurament es deu al valor que es va donar a la pràctica del dibuix dins l'acadèmia de Murillo. Per això els dibuixos de Schutt resulten força característics i d'una gran bellesa.

El conjunt que es conserva a Peralada és absolutament excepcional pel nombre de peces aplegades i per la qualitat d'algunes d'elles. La sèrie completa de la història de Samsó confirma el gust de la plàstica andalusa de l'època per plantear series de personatges històrics i bíblics, tal com l'exposició recent —2021— del Museo del Prado, *El Hijo pródigo de Murillo y el arte de narrar en el Barroco andaluz*, ha demostrat. Aquí Schutt empra una tècnica gràfica mes austera, sense fer quasi l'ús de les aiguades, mentre que obté els efectes d'ombrejat mitjançant el ratllat en paral·lel a ploma i uns lleus tocs de llapis sanguina. Aquesta sèrie presenta unes característiques gràfiques diferents, molt més austeres, sense fer ús de les



FIGURA 11. *Somni de Sant Josep al taller de Nazaret*, Àlbum Babra, fol.29.

FIGURA 12. *Verge i el Nen amb Sant Domènec i Santa Caterina de Siena*, Àlbum Babra, fol.50.

17 Sobre Schutt pintor es poden consultar els treballs Sierra i Quiles, 1998-1999: 83-104. Valdivieso, 2003: 462-467.

Requena, 2005: 221-227. Quiles, 2008: 299-311. I també el catàleg de l'exposició comissariada per Benito Navarrete, vegeu: Navarrete, 2017 amb l'article de Quiles, 2017: 54-56. I les fitxes de les pintures de Schutt: cat. 39, 48, 49 i 59, a pàg. 236-237 i pàg. 258-263. Beltrán, 2019, p.51-67. No he tingut accés al llibre d'Antonio Gómez Arribas, vegeu: Gómez, [2020].

aiguades, els efectes d'ombrejat s'obtenen mitjançant el ratllat en paral·lel a ploma i uns lleus tocs de llapis sanguina. Per això hi ha la possibilitat que aquesta sèrie sigui, no una obra original del mestre, sinó una còpia de taller. Aquesta circumstància no ens ha de fer infravalorar el conjunt pel que té de lliure invenció, en dotze episodis, de tota la història de l'heroi bíblic, doncs tots ells porten la inscripció «Cornelio». Respecte del seu grau d'originalitat, no es pot descartar que Schutt utilitzi o s'inspiri en alguna sèrie d'estampes anterior amb la història de Samsó, com per exemple la de set episodis d'Antonius Wierix (ca.1555-1604) a partir de Marten de Vos (1532-1603), o la de sis estampes circulars de Philips Galle (1537-1612) a partir de Marten van Heemskerk (1498-1574), però el més probable és que es tracti d'una proposta de models originals previstos per a ser gravats, circumstància que justificaria plenament el major ús del ratllat en paral·lel per suggerir lesombres.

Les tres Sibil·les de Peralada confirmen l'existència de dues sèries; una amb inscripcions franceses i una altra amb inscripcions castellanes. Schutt mostra un gust refinat en la caracterització oriental i exòtica de la indumentària de les sibil·les i una gran habilitat en l'articulació del primer pla amb la figura femenina i el fons on s'al·ludeix a l'episodi evangèlic objecte de les seves profecies. Una composició similar de primer terme de figura i un fons de paisatge es troba a un dibuix d'un pelegrí subhastat a Christie's Londres, el 5 de desembre de 2006, procedent de la prestigiosa col·lecció de Paul Oppé (1878-1957).¹⁸

A l'àlbum Valmar es troba la peça més important de les ara presentades i potser la més notable entre totes les conservades d'aquest artista, per la seva mida, per estar signada i datada el 1672 i per la complexitat de la seva composició, on en un elaborat marc d'arquitectura es disposen fins a setze figures. És sens dubte un treball pulcrament acabat sense correccions que demostra el seu valor com a obra d'art autònoma. El tema representat, el *Miracle de l'aparició de santa Leocadia a sant Ildefons*, és un motiu prou freqüent a la pintura toledana i més esporàdicament en la pintura andalusa, com és el cas del quadre de Juan de Roelas (ca.1570-1625) amb aquest tema conservat a l'església de l'Hospital del Niño Jesús de Madrid.¹⁹ Aquest dibuix, per la seva complexitat compositiva —arquitectura i personatges— només es pot comparar amb dues de les sis peces de Schutt que tenia Jovellanos a la seva col·lecció, malauradament perduda el 1932, es tracta d'una parella amb *el Judici de Salomó* i de la *Idolatria de Salomó*, que feien 27 x 35 cm, i en què la segona era signada i datada el 1674.²⁰ El primer contenia una escena amb onze figures i el segon amb nou, ambdós dins un complex i ben resolt marc arquitectònic, tal com veiem a la peça de Peralada.

També es molt rellevant el dibuix del fol.29 de l'àlbum Babra que representa el motiu del *Somni de sant Josep*, en què un àngel adverteix Josep de la conveniència de dur la seva família a Egipte per tal d'evitar la matança dels Innocents que decretarà Herodes. Aquí també una complexa articulació de l'espai interior del taller de Nazaret, que demostra un bon coneixement de la perspectiva i l'ús de la regla en la construcció de la part d'arquitectura del dibuix. La signatura i la datació el 1674 són una mostra clara de l'origen del creador amb el resultat final.

El dibuix de *la Verge i el Nen amb Elies i Santa Teresa*, del fol.32 de l'àlbum Valmar, té una estructura compositiva similar a la que trobem al quadern Babra, fol.50, amb el motiu de la *Verge i el Nen amb sant Domènec i santa Caterina de Siena*. En el primer cas, la Verge apareix als personatges agenollats al seus peus en posició dreta, mentre que al segon dibuix la trobem asseguda. Aquesta diferent posició de la Verge té sentit perquè en la primera imatge es tracta d'una Verge Immaculada dreta sobre una lluna, lògica per a un orde defensor del misteri de la Immaculada, com era la del Carmel, i que reivindica el profeta Elies com a precursor d'aquesta creença, mentre que a la segona imatge, adreçada als dominics, la Verge ha d'estar asseguda, doncs aquest orde no acceptava la devoció immaculadista. Són dos dibuixos que perfectament es poden pensar com a projectes o *modellinos* per a quadres d'altar.

El tema de *Sant Joan Baptista amb l'anyell* el trobem al fol.3 de l'àlbum Babra, on el veiem d'edat adolescent assegut en un paisatge obert i en diàleg amb l'anyell. El format apaïsat i l'edat del sant el fan diferent del dibuix de Schutt amb aquest mateix motiu conservat al Museo del Prado, on aquest és encara un infant, i dempeus adreça la mirada al cel.²¹ Una altre versió molt diferent de *Sant Joaquin i el Nen Jesús* el tenim a l'àlbum

¹⁸ Lot 61: Cornelis Schut III (Antwerp circa 1629-1685 Seville). «A pilgrim wearing the badge of Santiago de Compostella» [en línia]. Christie's. Master Drawings from the Oppé Collection, 5 december 2006. <https://www.christies.com/en/auction/auction-7367-cks?filters=&page=3&searchphrase=&sorby=lotnumber&themes=> [consulta: 14 gener 2022].

¹⁹ Sobre la iconografia de Santa Leocadia vegeu López Torrijos, 1985: 7-45. Sobre el quadre de Roelas el catàleg de l'exposició Valdivieso i Cano, 2008: 184-187.

²⁰ Vegeu Pérez Sánchez i Lafuente, 2003: 122-123.

²¹ Es pot veure en color al catàleg de l'exposició, Pérez Sánchez, 1995: 260-261. En aquesta mostra es van presentar sis dibuixos de Schutt.

Valmar, on al fol.40 es representa el sant encara infant besant el peu esquerre de Jesús nen. L'escena passa en un paisatge exterior i només amb la presència de l'anyell, habitual atribut identificador del precursor. És probable que el seu autor fos conscient de l'originalitat compositiva del motiu i per això la presència de la signatura a la zona inferior esquerre.

Una vibrant *Al·legoria de la Fe* amb els seus atributs habituals del calze i la Creu la tenim al fol.52 de l'àlbum Valmar, que l'atribueix a Juan de Valdés Leal (1622-1690). Segurament el dinamisme de la composició en què la figura femenina sobre un globus trepitja la serp del maligne mentre un estol d'àngels l'acompanyen en un trencament de glòria, van fer pensar a l'anterior propietari en la personalitat gràfica de Valdés Leal. Tanmateix, la pureza de la línia, la manera de disposar les aiguades i la fesomia dels angelets són ben característiques de l'estil de Schutt.

Finalment el darrer dibuix, i també d'una gran qualitat, el tenim en el full següent del quadern Valmar, el fol.53, on trobem *Sant Carles Borromeu en adoració del Sant Clau*, que es manifesta en un reliquiari sostingut per angelets i en un trencament de glòria amb també àngels músics.²² Aquí l'atribució de l'antic propietari al cavaller de l'orde de Malta i pintor Pedro Nuñez de Villavicencio (1644-1695) és del tot inversemblant i només es pot entendre per la voluntat del canonge Colom de tenir el nombre més variat possible d'autors sevillans representats a la seva col·lecció. La fesomia, la posició i la indumentària del sant és molt propera al dibuix conservat al Museo de Prado amb el tema de *La imposició de la casulla a sant Ildefons*. La identificació del motiu representat com sant Carles Borromeu guarda relació amb la seva devoció a la relíquia del clau de la creu de Crist que es venera a la catedral de Milà. Schutt no ofereix la fesomia històrica real del personatge, que era ben coneuguda a l'època, però sí que ens mostra la seva dignitat i jerarquia eclesiàstica, doncs és agenollat sobre un ric coixí i duu un seguici d'acòlits, i vesteix una mena de caputxa pròpia de la muceta de cardenal. L'espectacular trencament de glòria recorda el dibuix ara conservat a la Kunsthalle d'Hamburg amb el tema de *l'Adoració de l'Eucaristia*, que és preparatori d'una tela de la Germandat sacramental de la Candelera a l'església de San Nicolás de Bari de Sevilla.²³ També té alguna semblança al dibuix del mateix motiu eucarístic conservat a la Real Academia Espanyola procedent de la col·lecció Rodríguez Moñino.²⁴

Schutt va ser des de sempre molt apreciat com a dibuixant, ja Palomino (1655-1726) en va fer menció, Nicolás de Omazur (ca.1630-1698), el II Conde del Águila (1715-1784), Francisco Bruna (1719-1807), Pedro González de Sepúlveda (1744-1815), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) i Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) van tenir peces d'ell a les seves col·leccions, i després també en van posseir altres afeccionats estrangers del segle XIX com ara Frank Hall Standish (1799-1840), Julian Benjamin Williams (1800-1866), William Stirling Maxwell (1818-1878), Frederick William Cossens (1819-1889) i Paul Lefort (1829-1904). I també espanyols com Valentín Carderera (1796-1880), o Pedro de Madrazo (1816-1898).²⁵ Aquests vint-i tres dibuixos de Schutt a Peralada constitueixen el grup més nombrós dels que avui coneixem en col·leccions públiques d'arreu. Jovellanos en va tenir sis; quan el 1894 la Kunsthalle d'Hamburg va comprar al llibreter Bernard Quaritch (1819-1899) la col·lecció Cossens es van referenciar vuit dibuixos originals, però actualment només quatre han estat publicats;²⁶ Barcia al seu inventari dels dibuixos de la Biblioteca Nacional de Madrid de 1906 en descriu nou, però cal fer una revisió severa d'aquestes atribucions. El Museo del Prado conserva tres originals, dos procedents de les col·leccions reials i el tercer adquirit el 1992; al Musée du Louvre n'hi ha un, comprat el 1963, a la col·lecció de la Casa de la Moneda de Madrid un, al British Museum un, ingressat el 1946,²⁷ i a la col·lecció Rodríguez Moñino dos.²⁸ És evident per tant que el conjunt de Peralada és del tot excepcional pel nombre de peces i per la qualitat de les mateixes.

²² Dec i agraeixo el suggeriment de la identificació del motiu a Mari Cruz de Carlos Varona.

²³ Vegeu el catàleg de l'exposició, Hoffmann-Samland, Matilla i Varona 2014: 130-131. I l'article de Falcón, 2005: 229-235.

²⁴ Vegeu Blas, Ciruelos i Matilla, 2002: 61-63.

²⁵ El gran col·leccionista madrileny de dibuix antic Pedro Fernández Duran (1846-1930) no va tenir dibuixos de Schutt. Sobre el col·leccionisme de dibuix a Espanya cal consultar el catàleg de Navarrete, 2006: 9-28. Aquí es menciona un àlbum de dibuixos en col·lecció particular, abans propietat del Conde de Sástago, on hi ha un grup significatiu de dibuixos de Schutt amb escenes de la Passió, i que presenta una portada dibuixada amb una cartella amb el títol de *Memoria Passionis Jesus*. Aquest és l'àlbum de Flavia conservat ara al Museu de Còrdoba. Dos dibuixos de Schutt d'aquest Àlbum han estat publicats al catàleg *El Dibujo español en el gusto privado*, vegeu: Calvo, 2019: 132-133.

²⁶ Vegeu Pérez Sánchez, 1980: 107-108, lám. CIII. Pérez Sánchez i Navarrete, 1995: 250-261. I Hoffmann-Samland, Matilla i Varona, 2014: 130-133. El dibuix presentat en aquest darrer catàleg, pàg. 136-137, com de Pedro Nuñez de Villavicencio en la nostra opinió creiem que podria ser un original de Schutt.

²⁷ Vegeu McDonald, 2012: 155-157.

²⁸ Barcia, 1906: 721-723. Un d'aquests dibuixos, la Circumscisió, consta però com a signat. No és una col·lecció pública però ha estat ben difosa i estudiada la de Juan Abelló, propietari de l'àlbum Alcubierre, que havia estat del II Conde del Águila, i on es conserven quatre dibuixos de Schutt. A la col·lecció Apelles també n'hi ha tres, vegeu Veliz, 2002: 160-171.

Referències bibliogràfiques

- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1844). *Sevilla pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla: F. Álvarez y ca.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel [2019]. «Leopoldo Augusto García de Cueto y López de Ortega» [en línia]. *Diccionario biográfico español de la RAH*. <https://dbe.rah.es/biografias/5591/leopoldo-augusto-garcia-de-cueto-y-lopez-de-ortega> [consulta: 16 gener 2022].
- BARCIA, Angel M. de (1906). *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pàg. 721-723.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Lidia (2019). «Influencias y trazos murillesscos: el caso excepcional del pintor antverpiense Cornelio Schut el Joven (1629-1685)». *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- BLAS BENITO, Javier; CIRUELOS, Ascensión; MATILLA, José Manuel (2002). *Dibujos. Colección Rodríguez Moñino-Brey, Real Academia Española* (catàleg de l'exposició). Madrid: Fundación Mapfre: Real Academia Española, pàg. 91-92.
- CALVO RUATA, José Ignacio (ed.) (2019). *El dibujo español en el gusto privado: el Renacimiento a la Ilustración, Museo de Zaragoza, del 28 de marzo al 26 de mayo de 2019* (catàleg de l'exposició). [Zaragoza]: Fundación Goya en Aragón, Gobierno de Aragón.
- COLÓN, Juan (1841). *Sevilla Artística*. [Sevilla]: Alvarez y C^a.
- FALCÓN, Teodoro (2005). «El lienzo de la Adoración de la Eucaristía de la Hermandad sacramental de la Candelaria de Cornelio Schut». *Laboratorio de Arte*, núm. 18, pàg. 229-235.
- GARCÍA BAEZA, Antonio (2014). *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- GÓMEZ ARRIBAS, Antonio [2020]. *Breves historias de arte y sus protagonistas: Lorenzo de Ávila, Jerónimo Ramírez y Cornelio Shut "el joven"*. [s.l.]: edició privada.
- HOFFMANN-SAMLAND, Jens; MATILLA, José Manuel; CARLOS VARONA, María Cruz de (2014). *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Dallas: Meadows Museum, Southern Methodist University; Hamburguer: Hamburger Kunsthall, pàg. 130-133.
- KINKEAD, Duncan T. (2007). *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699. Documentos*. Bloomington (Indiana): Milton Keynes AuthorHouse, pàg. 493-503.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1985). «La iconografía de santa Leocadia de Toledo». *Anales Toledanos*, núm. 21, pàg. 7-45.
- MCDONALD, Mark P. (2012). *Renaissance to Goya: prints and drawings from Spain* (catàleg de l'exposició). London : British Museum, pàg. 155-157.
- NAVARRETE PRIETO, Benito; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (2009). *Álbum Alcubierre dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección de Juan Abelló*. [Madrid]: Fundación Arte Hispánico, pàg. 118-121.
- NAVARRETE, Benito [2006]. *El papel del Dibujo en España*. Madrid: Caylus; Barcelona: Artur Ramon, pàg. 9-28.
- ____ (2017). *Murillo y su estela* (catàleg de l'exposició). Sevilla: ICAS Ayuntamiento de Sevilla.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1980). *El dibujo español de los siglos de Oro* (catàleg de l'exposició). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, pàg. 107-108, lám. CIII.
- ____ (1995). *Tres siglos de dibujo sevillano* (catàleg de l'exposició). Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), pàg. 260-261.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; NAVARRETE, Benito (1995). *Tres siglos de dibujo sevillano*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), pàg. 250-261.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; LAFUENTE FERRARI, Enrique (2003). *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón: Museo Casa Natal de Jovellanos: KRK ediciones, pàg. 122-123.
- QUILES, Fernando (2008). «Cornelio Schut el Mozo, un retratista en la Sevilla del barroco». *Goya. Revista de arte*, núm. 325, pàg. 299-311.
- ____ (2017). «La alargada sombra de Murillo 1617-1867». A: Navarrete, Benito (dir.). *Murillo y su estela*. Sevilla: ICAS Ayuntamiento de Sevilla, pàg. 54-56.
- REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis (2005). «Una nueva Inmaculada de Cornelis Schutt». *Laboratorio de Arte*, núm. 18, pàg. 221-227.
- SALAZAR MIR, Adolfo (1995). *Los expedientes de limpieza de sangre de la Catedral de Sevilla: genealogías. Instituto Salazar y Castro*. Madrid: Hidalguía, 1995-1998.
- SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià (2021). «Salvador Babra i Rubinat» [en línia]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya*. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=150 [consulta: 14 gener 2022].
- ____ (2022). «Salvador Babra, llibreter, editor, col·leccionista i antiquari». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2021*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Sitges: Museus de Sitges, en premsa.
- SIERRA, Lorenzo Alonso de la; QUILES, Fernando (1998-1999). «Nuevas obras de Cornelio Schut, *El Joven*». *Norba. Revista de Arte*, núm. 18-19, pàg. 83-104.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; CANO RIVERO, Ignacio (coms.) [2008]. *Juan de Roelas H.1570-1625* (catàleg de l'exposició). [Sevilla]: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pàg. 184-187.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (2003). *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, pàg. 462-467.
- VELIZ, Zahira (2002). *Dibujos españoles del Siglo de Oro. The Apelles Collection* (catàleg de l'exposició). Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, pàg. 160-171.
- YÁÑEZ POLA, Miguel Ángel (1987). *V. M. Casajús, introductor de la Litografía y el Daguerrotipo en Sevilla*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía española.
- ____ (2004). «La Sevilla del descubrimiento de la fotografía. Discurso de recepción del Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Yáñez Pola como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría». *Temas de Estética y Arte*, XVIII, pàg. 57-87.

El vidre esmaltat popular centreeuropeu del segle XVIII a Espanya

JORDI CARRERAS BARREDA

El vidre esmaltat té una llarguísima tradició històrica. Des del món antic, passant per l'artesanat medieval islàmic, pel Renaixement venecià i fins i tot per Catalunya entre els segles XV i XVII, la decoració del vidre amb esmalts de colors va tenir una forta incidència. La immensa embranzida de la tradició de la vidrieria centreeuropea, particularment de Bohèmia, també va provocar la creació molt abundant de peces ornamentades amb aquesta tècnica des del segle XVI. No obstant això, va ser al XVIII quan un desenvolupament enorme de la producció de vidre i cristall d'ús i de prestigi de tots els tipus, va situar la creació dels vidriers i de les potents manufactures d'aquell país com a capdavanteres a Europa i al món. No només això, sinó que van marcar també els gustos i les modes que seguirien molts d'altres països, particularment en les peces i serveis de tipus sumptuari. A l'altíssim nivell de les produccions anava unida una gran empenta comercial,aconseguint que aquella cultura tècnica i estètica es difongués per tot arreu.

El vidre de Bohèmia esmaltat (així com el gruix de la seva producció vidriera) oferia dos grans blocs força diferenciats. Per una banda, els exemplars cristal·lins més sofisticats i d'execució i acabats més perfectes. Aquells sovint combinaven diverses tècniques, com el tallat, el gravat, el daurat i l'esmaltat, i evidentment resultaven els més costosos i destinats a un públic més benestant. Per altra banda, un tipus de peces més popular d'elaboració més resolutiva, de vidre bufat d'acabat més ràpid i amb decoracions de gran encant, ben fresques i de gran eficàcia però menys detallades i menys luxoses. D'aquest darrer tipus d'objectes és dels que ens volem ocupar particularment en aquest estudi, pel fet que a Espanya en trobem una abundantíssima quantitat d'exemplars. No deixa de ser curiós que, malgrat la gran quantitat de peces conservades i malgrat la seva difusió pel món (especialment a Europa, però també van arribar a Amèrica), hi ha molt poca bibliografia especialitzada (o fins i tot poca menció en obres generals que tracten el vidre germànic) sobre el tema. Sens dubte l'altíssim nivell assolit als forns bohemis en l'elaboració dels objectes «de prestigi» molt refinats i espectaculars ha deixat poc espai en els estudis a aquestes peces «d'ús» de tipus més popular.¹



FIGURA 1. Flascó en vidre incolor, esmaltat amb boca de peltre (detall). Bohèmia o Alemanya, segle XVIII. Barcelona, Museu del Disseny (MDD 7.311)

1 Lipp, 1974.

Matèria, tipologies i elaboració de les formes



FIGURA 2. Dos gots en vidre incolor i opalí, esmaltats. Bohèmia, segle XVIII. Barcelona, col·lecció particular.

FIGURA 3. Got en vidre incolor, esmaltat (anvers i revers). Llegenda: «Viva Carlos IV/rey de España». Bohèmia, 1788-1808. Col·lecció particular.

però presenten a més una mena de costelles en relleu més o menys verticals. Les mides solen ser entre uns 6 i uns 15 cm d'alçada. Per a l'elaboració manual, però molt resolutiva i abundant, es devien bufar els vasos dins de tubs d'interior també cònic, que en eixamplar-se agafarien ràpidament la forma bàsica. Per elaborar els de tires en relleu, es marcarien les parets al principi del bufat en un motlle estriat (figures 2 i 3).

Els flascons (que podrien haver adoptat formes més variades), també es van estandarditzar en un aspecte primordial repetit infinitat de cops. Els cossos eren paralelepípedes amb els cantons aixamfranats (en ocasions amb lleu concavitat) i les cares frontal i dorsal sempre eren més amples, per la qual cosa presenten una secció bàsicament rectangular, però octogonal pels xamfrans. Per la part superior es tanquen cap a la boca de forma curvilínia més o menys elemental i

Per a l'elaboració d'aquests models populars s'utilitzava un vidre més aviat corrent (mai el cristall potàssic fi usat a Centreeuropa per les peces més selectes i preuades). Era una matèria transparent i força incolora, però podia presentar algunes bombolles o impureses i no era mai tan ben decolorada (tan transparent) com les peces luxoses. En moltes ocasions s'utilitzava vidre blanc opalí, que recordava a la preuada i prestigiosa porcellana xinesa. En menys casos hi ha algunes versions en vidre blau clar opac i en blau cobalt o en ambre transparents. L'execució de les formes era sempre correcta, però no excessivament acurada i les parets podien presentar algunes irregularitats o s'hi podien observar lleugeres asimetries, característiques pròpies del treball artesanal i d'elaboració ràpida i força seriada que era.

Les tipologies que van triomfar i a què ens cenyirem són simplement dues, les formes de les quals són infinitament repetides: gots i flascons. Pot haver-hi d'altres tipus amb ornamentacions similars (com tasses, gerres o petits gerros), però són més escasses i menys presents a Espanya. Els gots sempre són troncocònics, generalment de parets llises, amb la base més gruixuda i amb la marca del pontil a sota sense polir.

Alguns són igualment troncocònics



FIGURA 4. Tres flascons en vidre incolor i blau cobalt, esmaltats amb boques de peltre. Europa Central, segle XVIII. Barcelona, col·lecció particular.

alguns encara conserven una rosca i un tap que solen ser de peltre. Les mides oscil·len entre 10 i 20 cm d'alçada, essent els més habituals els d'uns 15 cm. Aquests flascons es deurién fer amb tubs d'interior octogonal, segons la matriu desitjada. Dins d'ells es bufava la matèria roenta que agafaria ràpidament la forma longitudinal i s'acabava de tancar a l'aire i manualment l'arrodoniment de la part superior, que per això no quedava sempre idèntic i ocasionalment resultava amb lleus asimetries. Amb una superfície llisa s'aplanava la base on també sempre quedava present la marca del pontil, que com sol ser habitual en el vidre artesanal d'ús, no es polia (figura 4).

L'esmalt i la iconografia

L'esmalt sobre vidre (de manera similar a l'aplicat sobre la ceràmica, el coure, l'or o la plata), s'elabora amb vidre triturat i amb òxids metàl·lics, que són els que donen els diferents colors. Es pot aplicar de diverses maneres però en el vidre es solia pintar amb pinzells, quan la forma de l'objecte ja estava acabada i el material refredat, escalfant després la peça fins que els colors es fonquessin i vitrifiquessin. Evidentment aquesta operació s'havia de fer a una temperatura alta perquè això succeís, però cuidant que no fos tan elevada com perquè la peça es deformés. Com que la policromia era cuita, aquells colors no perdien mai la seva vivacitat i to originals. L'especialització i eficàcia en el treball, comportava que els vidriers que bufaven fossin diferents a les persones que decoraven (essencialment pintors artesans que dominaven l'esmalt i no necessàriament vidriers).

Els colors utilitzats en l'esmaltat d'aquest tipus de peces eren els primaris i bàsics. Groc, vermel·l, blau mig (ni blau cel ni cobalt intens), verd, blanc i negre per als perfilats que marquen el dibuix amb detalls summaris. Es mostren nítids, usats directament, sense gradacions en els tons, aplicats directament en estat pur. Molt ocasionalment es barregen el blanc i el vermel·l o el blau, variant una mica els matisos.

Els motius figuratius són considerablement esquemàtics, amb un aire gairebé de còmic quan hi ha figures i els animals, com ocells o gossos entre d'altres, eren plasmats de forma àgil i senzilla. Els flascons de vegades porten un personatge en la cara principal, tan aviat amb indumentària camperola com aristocràtica, que sol estar representat en alguna ocupació (figura 5), sent molt habituals els que apareixen amb una copa a la mà (figura 1). Un efecte semblant ofereixen els cors i els elements de derivació vegetal, que es mostren encara més simples i que es desplegaven en esquemes axials molt simètrics o en branques diagonals, tot creant arquetips que es farien ben característics d'aquestes produccions i que van ser repetits fins a la sacietat (figures 2 i 4). Els models de lloança monàrquica presenten els escuts corresponents, amb els detalls heràldics necessaris, però també d'execució sumària (figura 3). Algunes parts menys protagonistes com el voltant dels colls, de les boques o els xamfrans presenten línies fent roleus, meanders, espirals, estilitzacions vegetals, punts o detalls abstractes, que eren tractats també amb colors plans. L'estil solia ser fresc i àgil, de gran vivacitat i escàs detallisme, propi d'una execució gens acadèmica, però professional i ràpida. Podem dir que les decoracions eren més a prop de la pisa que de la porcellana, sempre més sofisticada i aristocràtica. El caràcter popular d'aquestes decoracions es feia encara més evident quan pensem en què s'elaboraven a l'ensens que el refinat estil rococó i més encara a la vegada que el més sobri i intel·lectual neoclassicisme, amb els quals ben poc tenien a veure.

Alguns flascons presenten llegendes en color blanc que soLEN estar escrites en alemany i les cal·ligrafies son d'aire germànic, amb una certa derivació dels alfabetos gòtics. Els que portaven llegendes, soLEN oferir dedicatòries festives i amables, en sentit amorós o de lloança i soINT es destinaven als licors i a la beguda. Els vasos d'afalac a la monarquia també tenien lletres semblants i realitzades en blanc.

Origen i cronologia

Les peces que estudiem es cataloguen tradicionalment de manera genèrica com a realitzades a Bohèmia al segle XVIII, encara que per filar més prim podríem parlar de l'Europa Central. Sembla que moltes serien fetes en aquelles terres bohèmies, particularment en la part nord, però també en molts forns de diverses zones d'Alemanya, a Alsàcia (actualment territori francès), a Àustria i fins i tot a Suïssa. Les diferències entre les produccions són subtils i no sempre es poden determinar amb seguretat. No obstant això, cal pensar que les peces importades eren majoritàriament bohèmies, considerant que era la zona que més desplegava una àmplia xarxa de vendes dels seus productes vidriers.²

Heretada d'una tradició d'objectes esmaltats més aristocràtics, soINT festius, ceremonials i laudatoris dels segles XVI i XVII, l'elaboració d'aquests vidres populars tindria lloc durant tot el XVIII. Podem considerar que el gruix de la producció va tenir el seu període culminant en la segona meitat del segle. El seu èxit es va allargar fins a les primeres dècades del XIX i es coneix un flascó tardà datat el 1832 (Corning Museum of Glass, 66.3.32). D'ubicació temporal fàcil són les peces amb lloances a monarques concrets i que anavan evidentment destinades a la península Ibèrica. Es deuriEN realitzar durant les dates dels respectius regnats: Carles III d'Espanya (1759-1788), Carles IV d'Espanya (1788-1808) (figura 3) i Joan V de Portugal (1706-1750). També hauríem de situar en cronologies paral·leles les que simplement lloen de manera genèrica el rei d'Espanya. En la infinita majoria es tracta de gots, però hi ha excepcions, com el flascó de vidre opalí victorejant Carles III que també guarda el Corning Museum of Glass (núm. 2015.3.26).

Destinació i ús

Aquests tipus de vidre amb la característica ornamentació esmaltada es considera de caràcter popular. «Volksglas» segons la terminologia alemanya i «peasant-glass» en anglès, són noms que fan referència al seu caràcter menestral i fins i tot «camperol». Era lògic que el seu preu fos evidentment més econòmic que el de les obres cristal·lines que tant de prestigi van donar als forns bohemis i que van ser tan preuades i imitades. Les peces populars, pel fet que eren elaborades de forma més àgil i força seriada pels destres vidriers i pels eficacions esmaltadors, podien ser adquirides per preus molt econòmics. Cal pensar, en canvi, que les que s'exportaven sí que tindrien un preu i una consideració més elevades, fet pel qual ja no serien d'un consum tan generalitzat. De tota manera, el terme «popular» pensem que sempre s'ha d'agafar amb una certa relativitat i en el cas que tractem, els objectes tenen aquell caràcter i estarien a l'abast de moltes butxaques, però no de tothom i la denominació també faria referència a l'èxit d'aquestes produccions, com a sinònim de «popularitat».

Pel que fa al seu ús, els flascons sembla que anaven majoritàriament destinats a contenir licors. Per la seva mida (de molt petita a mitjana) guardarien entre uns 100 fins a uns 600 cl com a màxim, la qual cosa ens indica que devien ser per beure ocasionalment o en situacions especials. De fet, la mida aplanada que tots tenen els fa més transportables i propers al que podríem considerar «flascons de butxaca» («de faltriquera» en castellà) i per tant apropiats per portar-los per beure fora de casa. També podrien servir per ser regalats amb el seu contingut, com a present especial i en aquests casos, seria apreciat tant el contingut com el continent. Les dedicatòries amables, amatòries o divertides que ocasionalment porten, poden reflectir que soINT eren oferts com a regals emotius o afalagadors. Els flascons i copes que porten un cor amb dos coloms, serien sens dubte ofrenes d'amor i de matrimoni (figura 2, esquerra). La representació ja esmentada en alguns de personatges amb un copa o les llegendes relacionades amb les begudes alcohòliques, ens confirmen la teoria sobre el contingut que podrien guardar. Sembla ser que el brandi (i les seves varietats) seria el licor més habitual, però també podríen lògicament contenir-ne d'altres. Un exemplar probablement destinat al mercat italià, té esmaltada la paraula «chianti», indici que devia guardar-hi aquell vi. També podrien portar algun tipus d'alcohols de més graduació com els aiguardents o «cordials».

Seguint la mateixa tònica, podem pensar que els gots —en les seves diverses mides— també podrien servir per beure licor en ocasions especials. Cal pensar que els més grans serien majoritàriament per vins i els petits per prendre licors en pocs glops, encara que no hi hauria una especialització establerta en els usos. També serien gots molt apropiats per a brindar en companyia. Això mateix deuria passar amb els que lloen els reis d'Espanya i Portugal, que tenen un caire de per si més honorífic i de celebració. Quedarien incloses entre els tipus de peces que es feien per victorejar i reafirmar els monarques regnants, amb la mateixa consideració que els retrats pintats, els gravats o les peces de qualsevol tipus que els dedicaven. Cal dir que en tots els casos, aquests gots constitueixen un exemple que deuria ser molt exitós, tenint en compte el gran nombre que se'n conserva en l'actualitat, malgrat ser d'una matèria fràgil com és el vidre.

Exemplars a Espanya

No es conserva a Espanya cap altre tipus de vidre estranger del segle XVIII en tan gran quantitat com el que ocupa, al qual podríem unir també les peces bohèmies de vidre gravat. Ni tan sols es guarda tant del venecià dels forns de Murano que tanta transcendència havia tingut al país. Lògicament alguns exemplars van poder arribar a partir de finals del segle XIX amb el creixement del col·leccionisme de vidre però és clar que la majoria ja devien ser a Espanya molt abans. Per exemple, al Museu del Disseny de Barcelona (antic Museu d'Arts Decoratives) moltes peces van entrar de la compra als anys vint del segle XX a diversos antiquaris locals així com de l'ingrés de diverses col·leccions (on haurien arribat també del mercat antiquari i/o de compres locals). També és clar que encara avui en dia molts gots o flascons són presents al mercat —apareixen com a unitats o en grups petits—, que provenen no només de

² Lipp, 1974.



FIGURA 5. Flascó en vidre incolor esmaltat. Bohèmia o Alemanya, segle XVIII. Barcelona, Museu del Disseny (MDB 7.511).

coleccions com a tals, sinó de cases benestants que els han conservat des de temps passats.

La col·lecció museística amb més peces d'aquest tipus de la Península és la del Museu del Disseny de Barcelona que compta amb uns 163 flascons i uns 132 gots (22 d'ells dels de dedicatòries monàrquiques) (figures 1, 5 i 6). El Museu del Castell de Peralada guarda unes 180 peces i l'Institut Amatller de Barcelona en conserva també una quantitat considerable. També podem trobar encara que en menor nombre, exemplars al Museu d'Art de Girona, al Museu del Cau Ferrat de Sitges, al Museu de Mataró o al Museu del Vidre Bac de Roda de Masies de Roda, entre d'altres. Dels museus nacionals, destaca la col·lecció del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, que

aplega uns 63 flascons, uns 24 gots amb flors i ocells i uns 13 de monàrquics (alguns dels quals estan depositats al Museo del Vidrio de La Granja, a la província de Segovia). També hi ha algunes peces al Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Si a tota aquesta quantitat afegim les conservades en mans privades i les del mercat antiquari, serem conscients del considerable volum del qual estem parlant. Fins i tot al Museo de Arte Colonial de Caracas es conserva un got opalí dels de lloança monàrquica espanyola.

Atribució dels vidres esmaltats populars del segle XVIII a Espanya

L'evident presència de tants objectes i l'escassa informació disponible, van portar a una considerable confusió en la catalogació dels mateixos, repertoriant-los d'una manera un tant arbitrària. Algunes peces s'adscriuen (i encara avui s'atribueixen) a forns bohèmio-llevantins, d'altres a la Real Fàbrica de Cristales de la Granja i d'altres a Centreeuropa, malgrat que moltes d'elles tenen característiques idèntiques entre si.

Venia avalada la probable paternitat bohèmio-llevantina per la referència que van anar transmetent alguns estudiosos de mitjans del segle XX com Miquel Oliva Prat i Joan Ainaud de Lasarte que afirmaven que hi havia informacions que parlaven de l'arribada d'artesans de vidre holandesos a les costes valencianes. Aleshores els autors van relacionar —sense lligam demostrable— que aquells gots i flascons esmaltats serien fets per aquells tallers, però pensem que aquesta teoria no té una base sólida. Per una banda, els holandesos no tenien res a veure amb aquestes peces esmaltades (tret que fos un tracte de comerç), i ni tan sols a les col·leccions d'aquell país hi ha gaires objectes d'aquests tipus. Per altra banda, en terres llevantines no hi ha constància tampoc de l'existència de molts vidres com els estudiats, ni sabem de cap lligam que els hi relacioni. Bé és veritat que no hi ha gaire coneixement del vidre valencià en aquell període, particularment del decorat, però sí que hi ha informació en natures mortes amb la presència de gots amb ornamentació gravada, que molt probablement provenen de Bohèmia. Ramírez-Montesinos també insisteix en els gots amb celebració monàrquica i en alguns flascons en aquesta atribució,



FIGURA 6. Got amb peu o copa en vidre incolor, esmaltat. Llegenda: «Que dapo toro». Bohèmia, segle XVIII. Barcelona, Museu del Disseny (MDB 7.276).

però bàsicament per la seva temàtica hispana i per la possible rebuda de vidriers estrangers, encara que veurem més endavant que no es pot sostenir aquesta teoria.³

En catalogacions de museus i en el mercat antiquari, es defensa també l'adjudicació als forns de la Real Fàbrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso d'algunes peces d'aquests tipus (particularment opalines i gots dels esmentats que lloaven els reis). Això es deuria difondre per ser el centre productor més important de la Península en segle XVIII i perquè també es parlava de la presència de vidriers bohemis a la fàbrica, però tal com diu Paloma Pastor, els decoradors centreeuropeus van arribar molt cap a finals de segle i el tipus d'esmalt que es va fer allà era d'una estètica més aristocràtica i amb dibuixos més realistes i delicats.⁴

Un factor decisiu per defensar l'origen bohemi de les peces que ens ocupen és el fet que els forns de vidre allà existents tenien una tecnologia avançada que permetia una gran empenta productora i, per tant, el volum de peces era enorme. Tan aviat les obres costoses fetes amb vidre potàssic cristal-lí, decorades amb talla, gravat, or o esmalt eren exportades arreu, com ho eren les peces més econòmiques de tipus popular que ens ocupen i les gravades senzilles. Malgrat ser fetes en un material fràgil als cops, impressiona veure que tantíssims exemplars han arribat fins a nosaltres, més de 200 o 300 anys després. Grans empreses com la manufactory Harrach de Novy Svet, al nord de Bohèmia, mostren perfectament l'altíssim nivell assolit i la diversificació de les produccions.⁵

Un altre factor fonamental era una gran capacitat d'adaptar-se als possibles mercats forans. Independentment de l'èxit que ja de per si deurien tenir a Espanya els gots o els flascons amb detalls vistosos i frescos i acolorits amb tons vius, les produccions bohèmies sabien ser especialment permeables als gustos dels mercats als quals es dirigien. Un testimoni d'excepció que ens corrobora aquesta capacitat, és el del missioner jesuïta bohemi Miguel Sabel, instal·lat a Veneçuela, que ens ha deixat interessants textos i que fins i tot va fer d'intermediari en l'exportació de vidre del seu país a Amèrica. En cartes seves conservades adreçades a les companyies de Bohèmia, feia tota mena de recomanacions sobre la iconografia i els textos gravats o esmaltats (que recomanava que fossin en l'idioma local), per tal de fer més comercials les peces. A Perú, el també missioner txec Francisco Borinie de Lhota igualment feia de mitjancer dels importadors de vidre i és simptomàtic que concretament parlés, d'entre les peces que interessaven allà, del «cristall dibuixat i provist d'esmalt». Fins i tot coneixem flascons amb inscripcions de «Vivat America», que tant podien arribar als Estats Units com al sud del continent.⁶

Es conserven al Museu del Disseny de Barcelona dos interessants exemplars (curiosament de tipologies diferents a les habituals) amb decoracions del tipus de les que estudiem, que reafirmen les idees que explicava el missioner Sabel. Un d'ells és un got de secció ovalada amb un medalló amb Sant Antoni de Pàdua datat el 1721 (realitzat per tant en vida del jesuïta a Bohèmia o a Saxònia) i amb la llegenda amb el nom «S Antoni De Padua», que per tant confirma la intenció d'escriure en les llengües locals. En aquest cas sorprèn el fet que està escrit en perfecte català i, i per tant, cal pensar que estava fet per al mercat de parla catalana o que va «caure» la «o» d'Antonio, cosa que (vistes les dificultats en la còpia dels idiomes que tenien els esmaltadors bohemis) també seria ben possible (MDB 7.283). Igualment mostra un sant de devoció profundament arrelat tant a Amèrica llatina com a Portugal i a Espanya i que Sabel expressament cita com a sant representable en el vidre i que especifica com a «San Antonio de Padua, portuguès de Lisboa».⁷ L'altre és un got amb peu o copa de cos estilitzat troncocònic, amb l'escena d'un home representant una mena de torero i un toro saltant que porta una flor a manera de banderilla (MDB 7.276) (figura 6). Per tant, aquí també es mostra la intenció de presentar fauna i activitats pròpies del lloc de destí. Cal dir que l'esmaltador bohemi no hauria vist gaires toros, perquè, independentment de pintar-lo ben llampant en vermell, el cos sembla més aviat el dels cavalls que solien aparèixer en els vidres decorats. Igualment s'insisteix en la picada d'ullot al mercat local amb la llegenda que diu «Que dapo toro», molt segurament una transcripció defectuosa d'un estranger de la paraula «guapo», que al segle XVIII s'utilitzava més aviat com a sinònim de valent o animós. Aquests dos exemplars, per la seva

diferència tipològica i pels seus temes i textos, ens tempten a pensar que podrien ser fets per persones que estaven a la Península, però clarament aquells esmaltadors no eren d'aquí ni tenim proves per dir que van ser fets per centreeuropeus a Espanya.

En aquest punt és directa la referència als gots d'exaltació monàrquica, ja a bastament esmentats, dedicats a Carles III i a Carles IV d'Espanya (figura 3) i a Joan V de Portugal o a la reialesa local en general, que serien objectes fets per encàrec o simplement destinats a l'exportació. En els primers apareix correctament representat l'escut «simplificat» que solia utilitzar-se per exemple en façanes, amb dos torres i dos lleons i centrat per les flors de lis borbòniques. Cal dir que, tant en peces esmaltades com gravades, hi havia una llarga tradició a Europa Central que venia des del segle XVI de fer vidres amb grans emblemes heràldics, per tant aquest vasos semblaven heretar aquell gust. En els més habituals sol figurar, amb variacions, «Viva Carlos III», «Viva Carlos IV» o «Viva el rey de España». Ocasionalment, les abundants faltes ortogràfiques «Espania» i no «España» i grammaticals (col·locació desordenada d'alguns termes), els germanismes (l'ús de diàresi on no toca o els termes més aviat llatins : «Vivat» per «Viva», «Hispania» en lloc de «España», «et» en lloc de «y» o «Rex» en lloc de «Rey», o les repeticions: «Viva el rey de Hispania et Yndia rex», mostren que els que esmaltaven aquells textos eren estrangers que copiaven els termes i no dominaven l'idioma del país. Ja hem indicat que fins i tot la cal·ligrafia era de caràcter més germànic amb un cert regust dels seus abecedaris antics. S'han trobat en excavacions en fàbriques de vidre del nord de Bohèmia (on és Harrach) trossos d'exemplars d'aquests gots, un fet que fa evident que provenien d'allà i que tot explica que eren fets per ser comercialitzats al mercat peninsular. Cal recordar també que hi ha peces d'aquest tipus al Museu d'Arts Decoratives de Praga. Per tant, tot ajuda a reafirmar en els vidres populars que estudiem, i ben clarament en el grup amb escuts i salutacions, la paternitat centreeuropea dels mateixos.⁸

El darrer punt que cal esmentar és la molt ben organitzada xarxa exportadora que tenien els bohemis. El seus contactes comercials amb Espanya eren particularment fluids i els negocis van ser moguts especialment per empreses de Skalice i Polevsko ja des de la primera meitat del segle XVIII. Sabem que es van instal·lar a Cadis i Sevilla especialment, però també a Madrid, la Corunya, Santiago, Vigo, Santander, Sant Sebastià, Málaga, Alacant, Cartagena i Barcelona (per tant a la capital i a ciutats portuàries). És ben significativa la dada que un funcionari anomenat Hirshel va informar que l'any 1769 s'havien enviat a Espanya quatre tones de vidre de Bohèmia, espectacular quantitat si pensem en els primitius mitjans de transport de l'època per a uns materials delicats. Igualment, és rellevant saber que els comerciants d'aquell origen depositaven com a aval milers de florins a les institucions econòmiques de Barcelona. Al darrer terç del segle XVIII sembla ser la zona de Bor (Haida), ben al nord de Bohèmia, on es concentrava el més gran volum de comerç vidrier amb Espanya.⁹

És a bastament coneguda la marxa arreu de les seves fronteres per part d'artesans bohemis ben qualificats i, evidentment alguns d'ells podrien venir a la Península. Cal pensar que farien falta tan aviat vidriers com esmaltadors, ben entès que feien tasques molt diverses i que habitualment qui en feia una no era el que feia l'altra (com també passa amb l'elaboració de la pisa i amb la seva decoració). No obstant això, les peces que trobem a la Península són tan idèntiques a les que es coneixen a Bohèmia i arreu del món, que si algunes van ser fetes aquí per artesans d'allà, pràcticament s'han de considerar com d'origen forà, perquè no haurien incorporat res de la tradició local. En d'altres moments, les importacions d'estils, gustos o tècniques, han comportat resultats que mostren algunes peculiaritats o detalls identifiables, però en aquestes tipologies i models no és el cas. Sí que se sap ben documentadament que el baró Henry William Stiegel de Colònia va fundar el 1765 a Manheim (Pensilvània) una fàbrica vidriera amb treballadors alemanys i les peces esmaltades que s'hi van fer només es diferenciaven pels textos en anglès. Això ha propiciat que les peces com les que estudiem que es troben als Estats Units sovint siguin anomenades «tipus baró Stiegel».

Una via possible i potser futura d'esbrinar l'àrea concreta de fabricació, seria l'anàlisi química amb mètodes no destructius d'alguns dels vidres conservats per tal de saber-ne la composició i, d'aquesta

3 Oliva, 1950: 149-150. Ainaud de Lasarte, 1952: 357-360. Ramírez-Montesinos, 1989.

4 Pastor, 2010: 54.

5 Brozková, 2017.

6 Stepanek, 2000: 201-223.

7 Op. cit.: 219.

8 Drahotova, 1987: 502 i 506.

9 Op. cit.: 501-503.

manera, establir comparacions amb els que hi ha a Centreeuropa. És evident la seva majoritària adscripció al forns vidriers bohemis, vist que no podem relacionar amb seguretat cap de les peces conservades amb la mà d'artesans immigrants. Segons la informació de què disposem en l'actualitat, creiem que ha quedat suficientment demostrada la majoritària importació a gran escala des de Bohèmia de les peces esmaltares de tipus popular que hi ha a la Península.

Referències bibliogràfiques

- AINAUD DE LASARTE, Juan (1952). «Cerámica y vidrio». En: *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, vol. 10. Madrid: Plus Ultra.
- BROZKOVÁ, Helena (2017). «Baroque, Rococo and Neo-Classicism 1712-1810». En: Mergl, Jan. *From Neuwelt to the Whole World-300 Years of Harrach Glass*. [Revnice, Czech Republic]: Arbor Vitae; Prague: Museum of Decorative Arts, pàg. 41-63.
- DRAHOTOVA, Olga (1987). «Bohemian glass trade to Spain in the 18th century». En: *Annales du 10e Congrès de l'Association internationale pour l'histoire du verre: Madrid-Ségovia, 23-28 septembre 1985*. Amsterdam : Association internationale pour l'histoire du verre, pàg. 497-506.
- LIPP, Franz Carl (1974). Bemalte Gläser. *Volkstümliche Bildwelt auf altem Glas*. Munich: Georg D. W. Callwey.
- OLIVA PRAT, Miguel (1950). «Catálogo de los vidrios del Museo Arqueológico de Gerona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 5, pàg. 113-157 [en línia]. Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO). <https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53406> [consulta: 27 gener 2022].
- PASTOR REY DE VIÑAS, Paloma (2010). «Vidre d'època moderna». En: Llovera Massana, Xavier, (dir.). *Ànimes de vidre: les col·leccions Amatller: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona, del 28 d'octubre de 2010 al 22 de maig de 2011* (catàleg de l'exposició). [Barcelona]: Museu d'Arqueologia de Catalunya, pàg. 49-61.
- RAMÍREZ-MONTESINOS, Elena (1989). «Vasos con el escudo real vitoreando al rey Carlos III». En: *El arte en tiempo de Carlos III*. Madrid : Alpuerto, pàg. 421-426.
- STEPÁNEK, Pavel (2000). «El Misionero Checo Miguel Sabel y el comercio del cristal de Bohemia en América: sus posibles consecuencias iconográficas». *Anales del Museo de América*, núm. 8, pàg. 201-223.

Monumentos de perenne intelecto: a propósito de la barca de la Iglesia en la galilea de Sant Pere de Rodes

MANUEL CASTIÑEIRAS
Universitat Autònoma de Barcelona

«(...) The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect».w

(Las cascadas de salmón, los mares atestados de verdeles,
Pescado, carne, o aves, elogian todo el verano
Todo lo engendrado, nace y muere.
Atrapado en esa música sensual descuida todo
Monumentos de intelecto que no envejece.
Willian Keats, Sailing to Byzantium, trad. J.C. Villavicencio).

Hace más de veinte años, Jaime Barrachina publicaba en la revista *Locus Amoenus* un memorable artículo sobre la(s) portada(s) de la iglesia de Sant Pere de Rodes.¹ Dicho trabajo constituye, sin ninguna duda, una prueba fehaciente del ingenio de su autor, cuya agudeza era fruto de una explosiva mezcla entre las dotes del anticuario-connaisseur y el juicio reposado del historiador del arte. Su contribución permitió entonces conocer en detalle las vicisitudes de una de las obras más destacadas del románico catalán, la fachada occidental del monasterio ampurdanés, que había sido objeto de sucesivas intervenciones en los siglos XI y XII. Entre sus aportaciones destacaba, en particular, la reconstrucción hipotética de la última portada del conjunto,² atribuida a la controvertida figura del Maestro de Cabestany, y que el autor fechaba entre 1160 y 1163 a partir de la noticia dada por Fr. Joseph Dromedari (1676), en la que el papa Alejandro III concedía al vizconde de Peralada el patronazgo de dicha iglesia y monasterio en 1163 por haberla «restaurado y devuelto a su antiguo esplendor».³ Lamentablemente, ese espléndido conjunto, mayoritariamente construido en mármol, fue expoliado y desmontado en el primer tercio del siglo XIX, con un espíritu de «venganza antifeudal», y sus piezas repartidas entre diversas localidades de l'Alt Ampordà, si bien alguna acabó finalmente en museos y colecionistas particulares.⁴

Poco tiempo después de la publicación del mencionado artículo tuve el privilegio de visitar el incomparable paraje de Cap de Creus y disfrutar en persona de los intuitivos comentarios de Jaime sobre el monumento; una experiencia mágica que se repitió muchos años más tarde, el sábado 4 de mayo de 2013, coincidiendo con la celebración de un año jubilar. Como es bien sabido, a partir de una falsa bula de Urbano II (1090) inventada a mediados del siglo XIV, cuando la fiesta de la Invención de la Santa Cruz —3 de mayo— caía en viernes, la reja que daba acceso a la galilea de la iglesia se abría durante una semana para que los peregrinos que visitaban el monasterio de Sant Pere de Rodes ese día o durante su octava, pudiesen obtener indulgencia plenaria.⁵

Evidentemente, durante todos estos años no he podido escapar a la fascinación que el monasterio ampurdanés ejerce sobre todos aquellos que lo visitan, y, en particular, a los interrogantes que plantea la compleja personalidad artística del denominado Maestro de Cabestany. Se trata de un escultor itinerante, cuya obra se localiza en un amplio marco geográfico que abarca Toscana, Languedoc, Catalunya y Navarra, con un estilo inconfundible que se define por una marcada inspiración en el repertorio de los sarcófagos tardorromanos.⁶ En el año 2008, con motivo de la celebración de la exposición, «El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180», pudimos reunir en el Museu Nacional d'Art

1 Barrachina, 1998-1999: 7-35.

2 *Op. cit.*: 34, nota 72, fig. 17.

3 *Op. cit.*: 20-23.

4 Barrachina, 2006: 115-142. Riu-Barrera, 2006: 39-40.

5 Masmarti, 2009a: 57-58.

6 Desde la creación de la figura del Maestro de Cabestany por Josep Gudiol a partir del estudio comparado del tímpano de Santa María de Cabestany y de la portada de Errondo (Metropolitan Art Museum) (Gudiol i Ricart 1944), el catálogo de su obra ha ido creciendo, así como el debate científico en torno a su origen, formación y desarrollo. Véase, por ejemplo: Durliat, 1952: 185-193. Moralejo, 1984: 187-203. Lorés, 2002: 105-118. Gandolfo, 2006: 425-437. Bartolomé, 2010; 2017: 185-211.



FIGURA 1. Maestro de Cabestany, La Aparición de Cristo en el mar de Galilea. Sant Pere de Rodes, portal occidental, ca. 1163. Barcelona, Museu Frederic Marès, MFM 654. ©Museu Frederic Marès, foto: Guillem F-H.

el recurso de la *mise en abyme* o caída en abismo, insertar una nueva narrativa en el debate de las fuentes y motivaciones de la realización de dicho conjunto. De esta manera, la preciosa lastra marmórea de la aparición funcionará como una imagen o texto espejo del trasfondo creativo de fachada, y nos llevará, como no se podía esperar de otra manera, a navegar por *terres llunyanes*.¹¹

La pesca milagrosa y otras navegaciones

La aparición de Cristo resucitado a los apóstoles es la lastra historiada más completa, y en mejor estado de conservación, que ha llegado hasta nosotros de la destruida portada de Sant Pere de Rodes. El resto del programa iconográfico de la fachada contenía otros tantos relieves historiados de difícil reconstrucción que se acompañaban, en

7 Castifeiras y Camps, 2008: 340-257, fichas 72-80.

8 En el presente artículo utilizaré indistintamente la fórmula mar de Galilea o mar de Tiberíades para referirme a la lastra de la aparición de Cristo resucitado (Jn. 21, 1-14).

9 En 2012, con motivo de la celebración en el Centre de Sculpture Romane Maître de Cabestany de la Journée d'Étude, Le Maître de Cabestany: Nouvelles perspectives, presenté una ponencia titulada: «L'invention d'une nouvelle Antiquité: à propos du sarcophage de Saint-Hilaire-d'Aude». Con posterioridad, pude reelaborar y ampliar dicho texto para su publicación en inglés Castifeiras, 2020: 187-201. Actualmente, preparo otro artículo sobre el tema, con nuevas investigaciones, para el *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*.

10 Cabe señalar que el relieve del Museu Marès es, en realidad, una pieza de mármol reutilizada por el Maestro de Cabestany, con restos de relieve original —muy repicados— en el reverso. Mientras que para Montserrat Claveria se trataría de un fragmento de un sarcófago ático del siglo III D. C. QUE CONTENÍA LA FIGURACIÓN DE TRES EROTES VENDIMIANDO, VÉASE: CLAVERIA, 1997-1998; 2001: I, 14-15. JAIME BARRACHINA PREFERÍÓ VER EN ÉL EL RESTO DE LA FIGURACIÓN DE UN TÍMPANO CON LA REPRESENTACIÓN DE ELIEZER Y REBECA PERTENECIENTE A UNA PORTADA ANTERIOR, QUE EL AUTOR FECHA ENTRE 1100 Y 1128, Y QUE HABRÍA SUBSTITUIDO LA PORTADA ORIGINAL DEL SIGLO XI, VÉ BARRACHINA, 1998-1999: 13-19, FIGS. 7-9.

11 Sobre el concepto y utilización de la *mise en abyme* en las artes, véase: Tena, 2019: 481-505.

de Catalunya, un importante conjunto de piezas atribuidas a dicho artista,⁷ alguna de ellas procedentes de la destruida portada de Sant Pere de Rodes, entre las que destacaba el célebre relieve de aparición de Cristo a sus discípulos en el mar de Galilea o Tiberíades.⁸ Dicha experiencia me permitió entrar de lleno en el complejo universo de los «cabestañólogos», de los que Jaime era un ilustre defensor, y familiarizarme con el intenso debate historiográfico creado en las últimas décadas en torno a este anónimo escultor románico. Fue, sin embargo, a través del estudio de una pieza fascinante atribuida al maestro y todavía in situ —el altar-relicario de Saint-Hilaire d'Aude (Hérault)—, que pude replantearme algunos juicios a *priori* sobre su trayectoria artística, la intención de su obra y su particular uso de las fuentes iconográficas.⁹

Por ello, en este viaje de ida y vuelta, he elegido una de las piezas más hermosas del conjunto de Sant Pere de Rodes para homenajear a Jaime Barrachina: el relieve de la aparición de Cristo en el mar de Tiberíades (figura.1), actualmente conservado en el Museu Frederic Marès en Barcelona (MFM 654).¹⁰ La pieza me permitirá revisitar la cuestión de la destruida portada del Maestro de Cabestany, y a través de ella, utilizando

ocasiones, de inscripciones. Unos los conocemos solo por fotografías, otros los podemos reconstruir a partir de distintos fragmentos, y de algunos sabemos de su existencia tan solo a través de descripciones, como las escenas de la pasión mencionadas por Francisco de Zamora en 1798 o el Cristo que M. Jaubert de Passà vio tirado en el suelo en su visita al monasterio en 1822, y que ha llevado a pensar que el portal estaba presidido por un calvario. Jaime Barrachina, Immaculada Lorés y Laura Bartolomé han dedicado numerosas páginas a la reconstrucción del programa iconográfico de la fachada y la posible disposición original de sus lastras, si bien sus conclusiones no siempre son coincidentes.¹² En todo caso, queda claro que, además de la aparición de Cristo en el mar de Tiberíades había otras escenas historiadas como la pesca milagrosa o vocación de Pedro y Andrés (Mt. 4, 18-20) (figura. 2),¹³ la curación del hombre de la mano seca, el lavatorio de pies, las bodas de Caná, la resurrección de Lázaro e incluso una Santa Cena. Se trataba, por lo tanto, de al menos siete escenas, a las que habría que añadir las que compondrían, según Zamora, un ciclo de la pasión.

A primera vista sorprende la repetición de escenas de navegación evangélicas ligadas a la figura de san Pedro, algo que obviamente encuentra fácil explicación en la propia titulación del monasterio a dicho apóstol. De hecho, una tercera figuración del primado de la Iglesia, en altorrelieve y de medida casi natural, se situaba en el lateral izquierdo del ingreso,¹⁴ a la altura del espectador, y seguramente hacía *pendant* con una estatua de Pablo, en el lado derecho, tal y como todavía podemos ver en la portada de Ripoll (1134-1151).

No obstante, volviendo a las escenas apostólico-marítimas del Evangelio cabe recordar que estas se habían interpretado desde la época paleocristiana como una metáfora de la misión de la Iglesia y el papel preeminente de Pedro en ella. Por ello, en el caso del relieve de la aparición, el autor ha querido de manera intencionada fundir los dos pasajes evangélicos relativos al primado de Pedro. Por una parte, la inscripción que acompaña a la lastra del Museu Marès - UBI D(OMI)N(V) S APARVIT DISCIP(V)LIS (I)N MARI (Cuando el Señor se apareció a sus discípulos en el mar)- es explícita en su referencia al episodio de Juan, 21, 1-14, cuando Jesú, después de su resurrección, se aparece a algunos apóstoles en la orilla del mar de Galilea y les proporciona una abundante pesca, lo que provoca que Juan reconozca al Señor y Pedro se lance desde la barca al agua, tal y como se ve en el relieve. No obstante, en la figuración de la escena rodense se ha incluido, como una verdadera *mise en abyme*, un motivo que pertenece a otro

12 Barrachina, 1998-1999, fig. 17; 2008. Lorés, 2002: 105-118; 2010: 240-263. Bartolomé, 2012: 299-323, espec. fig. 2.

13 Se trata de un fragmento de piedra caliza, conservado en la reserva del Museu del Castell de Peralada, e identificado por Jaime Barrachina como parte de la pesca milagrosa. Barrachina, 1998-1999: 23-24, fig. 12. En él se distingue la figura de un personaje sobre una barca que eleva su brazo derecho para tender la red, por lo que posiblemente representase el pasaje de Vocación de Pedro y Andrés (Mt. 4, 18-20).

14 Mientras que la cabeza se conserva en el Museu del Castell de Peralada (6567), el cuerpo, que está formado por un *herma* romano reutilizado y retallado por el Maestro de Casbestany, se encuentra en el Ayuntamiento de Port de la Selva, véase, Barrachina, 2008: 347, 349-350, núm. 75 y 76.



FIGURA 2. Maestro de Cabestany (taller), fragmento de la Pesca Milagrosa (Vocación de Pedro y Andrés?), ca. 1163. Museu del Castell de Peralada. © Museu del Castell de Peralada.

pasaje, pues Cristo no está con sus pies descalzos sobre la tierra, como indicaba Juan, sino sobre las aguas, incorporando así el relato de Mateo 14, 22-3. En dicho episodio se narraba como en medio de una tormenta el Señor había caminado sobre las aguas y Pedro, siguiendo su llamada, se echó al mar para marchar hacia él.¹⁵ Se trata probablemente de un cuadro dentro de un cuadro, o mejor de una imagen espejo que busca intencionadamente una doble referencia a los dos episodios que marcaban, desde un punto eclesiológico, a Pedro como futuro sucesor de Cristo. No por casualidad, años más tarde, el pasaje de la tormenta sirvió para decorar la entrada principal de la antigua basílica de San Pedro de Roma en el mosaico conocido como *Navicella*, encargado por el cardenal Jacopo Stefaneschi y realizado a partir de cartones diseñados por Giotto hacia 1310.¹⁶

En efecto, Rodes parece adherirse a una larga tradición, reactivada desde finales del siglo XI, en la que la representación de la pesca milagrosa —en sus diversos episodios— se hizo muy popular en los contextos monumentales de las abadías románicas benedictinas. Su éxito radicaba en que dichas escenas encarnaban como pocas los ideales de la reforma gregoriana para estas abadías, al enfatizar la idea de comunidad de los apóstoles, los principios de la *vita apostolica*, la primacía de Pedro y la misión de la Iglesia.

Paradigmático, en este sentido, es el caso del ciclo de pinturas de la sala capitular de la abadía de la Trinité de Vendôme, pues estas incluyen tanto la pesca milagrosa del mar de Tiberíades (Jn. 21, 1-9) como la consiguiente entronización de Pedro in *cathedra* (Jn. 21, 15-17). Hélène Toubert propuso la realización de este conjunto pictórico en el año 1096, con motivo de la estancia en el monasterio del papa Urbano II, durante el gobierno del abad Geoffroy de Vendôme (1093-1132).¹⁷ Según la autora, con esta selección de imágenes, el comitente o ideador del programa —el propio Geoffroy— habría buscado subrayar el primado de san Pedro y de su legítimo sucesor, Urbano II, en un momento delicado en el que este luchaba contra el antipapa Clemente III (1080-1100). No hay que olvidar que precisamente durante la estancia del papa en Vendôme, la abadía había obtenido finalmente el privilegio que la hacía depender directamente de la Santa Sede y no de la incómoda autoridad episcopal local.¹⁸

Del mismo modo, la presencia de escenas de pesca milagrosa en la decoración de los claustros —centro indiscutible de la vida en común— de algunos monasterios cluniacenses ingleses ha sido vista como una prueba fehaciente de la adhesión de estas instituciones a los ideales reformistas de la *vita apostolica*. En Lewes Priory (1125-1150), un capitel del claustro, actualmente conservado en el British Museum (nº 1839,1029.43), presenta la escena de la vocación de Pedro y Andrés (Mt. 4, 18-20), en la que estos dejan sus redes para seguir a Cristo, mientras que en Wenlock Priory se trata de un relieve perteneciente al lavabo del claustro, en el que se figuran dos barcas igualmente pertenecientes al episodio de la vocación de los Apóstoles (Mt, 18-22).¹⁹

Por ello, la inclusión de al menos dos escenas de navegación apostólica en la portada de Sant Pere de Rodes debería ligarse con esa tradición propia de las comunidades benedictinas reformadas en su intento de presentarse como sucesoras del ideal de vida de los apóstoles y manifestar con ello su adhesión al ideario reformista de la Iglesia de Roma en el siglo XII.²⁰ Es cierto, sin embargo, que su uso no es exclusivo de las abadías benedictinas, y que en Cataluña se encuentra también en iglesias parroquiales rurales pertenecientes a la diócesis de Urgell, dentro de importantes ciclos pictóricos de mediados del siglo XII. Tales son los casos de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà) (MNAC 113144) y Sant Andreu de Baltarga (Museu Diocesà de la Seu d'Urgell 14), en los que se hace patente el contenido alegórico de la representación como «nave de la Iglesia», pues en ambas la barca está presidida por un estandarte. En Sorpe, este está decorado con el monograma del crismón —símbolo de la victoria del cristianismo y del primado de Pedro—, por lo que cabe deducir que en Baltarga, donde se ha perdido parte de la bandera, comparecería igualmente del mismo signo. En cuanto al episodio representado, en Baltarga parece tratarse de la vocación de Pedro y Andrés, siguiendo a Mt. 4, 18-19, pues los hermanos aparecen

perfectamente identificados —«S. ANDREAS»; «PETRVS»— mientras Cristo los llama desde la ribera del mar de Galilea.²¹ Más problemática resulta, sin embargo, la correcta identificación de la escena de Sorpe, en la que se ha eliminado cualquier contexto narrativo —Cristo no aparece— y ha quedado simplemente la imagen de la barca de la pesca milagrosa, con Andrés (ANDREA), Pedro (PETRV[S]), y un tercer personaje identificado como Juan.²²

Volviendo al caso ampurdanés, me inclino a pensar que más allá de la titulación, el ideal de *vita apostolica* y la alusión a la «Nave o barca de la Iglesia», con la elección de esta y otras escenas petrinas en su fachada monumental —como la vocación, el lavatorio de Pies o el relieve monumental de san Pedro—, se trataba de hacer explícito el estatus especial que la abadía gozaba desde el año 979. Me refiero a la bula concedida al abad Hildesind por el papa Benedicto VII, por la cual este confirmaba la protección papal al monasterio y a todas sus propiedades, así como el privilegio que tenían todos los devotos que visitasen el monasterio —y que no pudiesen llegar a Roma—, de disfrutar de las mismas indulgencias que si hubiesen ido hasta la Ciudad Eterna.²³ De esta manera, siguiendo una costumbre muy benedictina, Sant Pere de Rodes reclamaba a través de su nueva fachada monumental el prestigio de su pasado en tanto los relieves de su fachada subrayaban esa adhesión a Pedro y su privilegiada condición de «subsede» de la peregrinación *ad limina apostolorum*.

Por esta razón, este documento del año 979 —y no la bula falsificada de Urbano II en el siglo XIV—²⁴ es uno de los pilares en los que se basaba entonces la reputación del monasterio. Es muy posible que esa fama se haya acrecentado con los siglos con la adquisición o invención de nuevas reliquias. Así, en una lista del siglo XV, copiada por Jaime Villanueva en la abadía, se mencionaban, entre otras, la cabeza y el brazo derecho de san Pedro, la cadena con la que san Pedro apóstol fue atado por Herodes en Jerusalén, así como su cuchillo de pescador.²⁵ Aunque ignoramos cuando el monasterio se hizo con estas reliquias petrinas, la mayoría de los autores han optado por proponer una fecha tardía en relación con la invención de la leyenda fundacional, en la que se cuenta que el papa Bonifacio IV ordenó —a inicios del siglo VII— a tres clérigos trasladar en una barca de Roma a la Galia una serie de reliquias, que, por intervención divina, terminaron en las costas de Rodes.²⁶ Se trata de un relato basado en las leyendas jacobinas de la *translatio*, elaboradas en Compostela desde el siglo X al XII, por lo que, tanto Sònia Masmartí como Clara Poch, apuestan por una redacción tardía, entre los siglos XII y XV, en el que el interés por incrementar la peregrinación al monasterio —que llevó a la invención de la bula del año santo en el siglo XIV— habría igualmente propiciado la «creación» de nuevas reliquias.²⁷ No obstante, resulta difícil imaginar, a mi entender, que dada la titulación del monasterio, la existencia de un privilegio de Benedicto VII y el protagonismo de Pedro en portal del Maestro de Cabestany, la abadía no poseyese desde época altomedieval alguna reliquia petrina que justificase la peregrinación al lugar y su prestigio. Ello podría explicar la exagerada mano alzada de Pedro en el relieve de la aparición, un recurso habitual en la iconografía medieval para aludir a la existencia en el lugar del brazo-relicario del santo representado; en este caso, bien podría haber sido el «brazo» de dicho apóstol que se menciona en el inventario del siglo XV.

²¹ Montserrat Pagès afirma, sin embargo, que se trata de la aparición de Cristo en el Mar de Tiberíades (Jn. 21, 1-14), véase Pagès, 2015-2018: 744-746, si bien en la representación de Baltarga Pedro no se figura en el momento de saltar de la barca, un motivo característico de este episodio que se encuentra tanto en la Trinité de Vendôme como en Sant Pere de Rodes.

²² Para Carles Mancho, en la figuración se combinan elementos de la vocación de Pedro y Andrés con otros de la aparición —presencia de Juan (Jn. 21, 7)—, por lo que prefiere hablar más bien de una imagen simbólica de la Iglesia pilotada por Pedro véase Mancho, 2000: 550-552, fig. 1.

²³ «Et si quis causa orationis ad nostram sedem apostolicam pervenire non poterit, summo studio illum locum venerare concedimus ei». Marca, 1688: col. 922. Bartolomé, 2012: 301. Véase también: Masmartí, 2009a: 29-30.

²⁴ Como ha demostrado Sònia Masmartí, el año santo de Sant Pere de Rodes es una invención promovida por los monjes de la abadía ampurdanesa entre 1350 y 1370 para mantener este lugar dentro de los santuarios de peregrinación de la época y lograr, con ello, visitas y donaciones, véase Masmartí, 2009b: 216-217. Muy probablemente su instauración en Rodes es una copia del año santo romano, el cual fue celebrado, por primera vez, en 1300. Cabe recordar que, aunque muchos santuarios de peregrinación gozaban de indulgencias para los que los visitasen, la institución del año santo, con indulgencia plenaria, es tardía y se hace a partir del modelo del jubileo romano. Tal es el caso de Santiago de Compostela, cuyo primer año santo oficial no se instauró hasta 1428/1434 y cuya celebración se rige por la norma de que la fiesta del apóstol Santiago —25 de julio— debe caer en domingo. Cfr. Véase López, 1999: 235.

²⁵ Masmartí, 2009a: 86-87.

²⁶ Se trataba de la cabeza y el brazo derecho de san Pedro, los cuerpos de los mártires Concordio, Lucio y Moderando, así como un frasco con la sangre de la santa imagen de Cristo, Masmartí, 2009a: 52-55. Sobre esta cuestión, véase también: Ramonet, 1987: 50-58.

²⁷ Masmartí, 2009a: 55-56. Poch, 2014: 337-344.

¹⁵ De hecho, Jaime Barrachina insiste en su «artículo fundacional» en la ambivalencia de lecturas generadas por la iconografía del relieve véase Barrachina, 1998-1999: 24-25.

¹⁶ Andaloro, 2009: 17-35.

¹⁷ Toubert, 1983: 301-305.

¹⁸ Op. cit., 1983: 313-314.

¹⁹ McNeill, 2015: 40-42, figs. 5 y 7.

²⁰ Castiñeiras, 2018: 73-74.



FIGURA 3. Bulla de plomo de Guillaume I de Bures, príncipe de Galilea (1120-1153). Recto: Caballero al galope (+W[ILL]ELMVS · PRINCEPS GALLILEAE). Verso: Pesca Milagrosa (+PETRVS ET ANDREAS). Fuente: De Sandoli 1974: 294, fig. 125.

FIGURA 4. Bulla de plomo del obispo Giraldo de Nazaret (1174-1178). Recto: Obispo con gesto de bendición (+GIRAV[DVS]: TYBERIA[DIS]: EPISCOPVS). Verso: Pesca Milagrosa (+NAVICE[LL]A PETRI ET: ANDREE") Fuente: De Sandoli 1974: 296, fig. 126.

Per loca sancta: de la Galilea terrenal a la Galilea espiritual

Aunque no cabe duda de la reiterada presencia de Pedro en la portada, es cierto, tal y como señaló Jaime Barrachina, que esta se presentaba en el contexto de la narración de la vida pública de Cristo, de su pasión y sus apariciones tras la resurrección.²⁸ No obstante, en algunas de las escenas podemos encontrar un *leitmotiv* o bajo continuo que no podía pasar desapercibido para el público culto del momento: los monjes benedictinos y los magnates locales, condes de Empúries y vizcondes de Peralada. Ello me permite entrar en la *mise en abyme* que mencionaba al principio del texto, en la que las imágenes del portal nos permiten evocar otros espacios o narraciones espejo.

Los episodios más originales de la fachada —por lo inusitado de su temática en la escultura monumental— son las bodas de Caná (Jn. 2, 1-12), la vocación de Pedro y la aparición de Cristo en mar de Tiberíades. Todos ellos presentan la particularidad de haber sucedido en la región de Galilea, tierra en la que Cristo hizo sus primeros milagros, recolectó a los apóstoles y se les apareció después de su resurrección. La tradición cristiana posterior de relatos periegetticos

²⁸ Barrachina, 2008: 346.

perpetuó la memoria de estos *loca sancta*, ya que estos aludían, de manera muy especial, a la vida de Cristo en relación con la futura misión de Pedro. Me refiero a la casa de Pedro en Cafarnaún —donde Jesús había vivido—, el sitio de la vocación del apóstol, así como el célebre santuario de la aparición de Cristo resucitado o del primado de Pedro en la localidad de Tabgha, antigua Επτάπηγον. Allí se elevaron desde el siglo IV importantes iglesias, que fueron a su vez renovadas durante el período cruzado. Tanto Egeria (381-384) como el Anónimo de Piacenza (s. VI) describen estos lugares sagrados que se convirtieron desde entonces en metas de peregrinación y productores de *souvenirs* de viaje o εὐλογία, los cuales se decoran con las escenas de la pesca milagrosa, la vocación de Pedro y la aparición en el Mar de Galilea.²⁹

Durante el período cruzado se produjo la renovación y reactivación de estos *loca sancta*, ya que el Reino Latino de Jerusalén estableció allí, en 1099, el Principado de Galilea. Su capital estaba en Tiberíades, y su primer señor, Tancredo, ejercía ampliamente su dominio sobre el área del lago, Beirut y Nazaret. En Tiberíades se estableció, además, una sede episcopal, que era sufragánea de la de Nazaret. El territorio aunaba importantes lugares de peregrinación, muy visitados en el siglo XII, tal y como se puede comprobar en las narraciones de Saewulf (1102), Juan de Würzburg (1160-1170) y Teodorico (1169-1172),³⁰ así como en la *Descriptio de locis sanctis*, XXXIV-XXXV (1137-1138), compuesta por Rorgo Fretellus de Nazaret, un sacerdote galo que fue canciller del Príncipe de Galilea, Jocelin I de Courtenay (1113-1119), canónigo de la archidiócesis de Nazaret y finalmente archidiácono de la misma desde 1137.³¹

En este contexto, la imagen de la pesca milagrosa se convirtió en un signo emblemático de la cancillería del príncipe de Galilea y del obispo de Tiberíades. Así aparece, por ejemplo, en el verso de los sellos de plomo en las bulas del príncipe Guillaume I de Bures (1120-1153), en el que se acompaña de la leyenda «PETRVS ET ANDREAS» (figura 3), o del prelado Giraldo (1174-1178), quien no dudó en incluir, junto a la imagen de Pedro y Andrés recogiendo las redes en un mar repleto de peces, la simbólica leyenda eclesiológica: «NAVICE[LL]A PETRI ET ANDREE» (figura 4).³² Por esta razón, el tema de la pesca milagrosa —en sus distintos episodios— llegó a adquirir también en la región un formato monumental. Así ocurre en un capitel de la iglesia-catedral de la Anunciación de Nazaret dedicado a la vida de san Pedro, en el que se incluye una hermosa aparición de Cristo en el mar de Tiberíades (Jn 21, 1-17). En ella se representa la barca de los apóstoles y Pedro caminando sobre las aguas al encuentro de Jesús, quien lo espera en la orilla para concederle el primado apostólico (figura 5). Según Jaroslav Folda, dicho capitel, junto a otros dedicados a episodios de la vida de los apóstoles Santiago el Mayor, Mateo y Tomás, formaban parte de la estructura de un baldaquino realizado bajo el gobierno del arzobispo Lethard II de Nazaret (1158-1190) —probablemente después de 1170—, el cual se situaba sobre la gruta de la encarnación en la iglesia cruzada.³³ Cabe señalar que, además del capitel, en la fachada oeste del edificio se incluía una espléndida estatua-columna de san Pedro llevando en sus manos las llaves y un modelo de la iglesia. Segundo Gil



FIGURA 5. La Aparición de Cristo en el mar de Galilea. Nazaret, iglesia de la Anunciación, ca. 1170-1180. Nazaret: Museo de la basílica.

²⁹ A partir del *Itinerarium de locis sanctis*, 2 (Tiberíades) de Pablo Diacono, escrito en 1137, sabemos que en el *Itinerario de Egeria* —actualmente incompleto— se incluía la descripción de la Casa del Príncipe de los Apóstoles y de la sinagoga de Cafarnaún, así como cerca de allí, a la orilla del mar de Tiberíades, el lugar de la aparición de Jesús después de su resurrección (Jn. 21, 1, 4, 13-17), al que se subía por unos escalones excavados en la roca, que actualmente están junto al muro sur de la iglesia actual ver: Arce, 1980: 155-157. Piccirillo, 2002: 94-99. Murphy-O'Connor, 2008: 252, 314, 318-319. Cascianelli, 2019: 12, 51, 56-62, 116, 189, fig. 34 (Tabgha, Iglesia del Primado), fig. 38 (Londres, British Museum, eulogion con Pesca Milagrosa), fig. 101 (Bobbio, Museo dell'Abbazia di San Colombano, ámpula con la salvación de Pedro de las olas).

³⁰ Huygens y Pryor, 1994: 74, 106 y 191.

³¹ Boeren, 1980: VIII-XII, 23-24.

³² De Sandoli, 1974: 292-296, núm. 396 y 399, figs. 125-126.

³³ Folda, 1986: 31-51.

Fishhof, el protagonismo de dicho apóstol en el monumento se justifica por la tradición que le atribuía la fundación de la primera ecclesia de Nazaret, por lo que a través de estas imágenes petrinas se buscaba legitimar y consolidar el estatus jurídico de la sede latina de Nazaret, una creación de los cruzados que se había convertido en metropolitana de Galilea solo a partir de 1129 y de la cual dependía la también recién creada sede latina de Tiberíades.³⁴

En muy probable que también en Rodes la gestación y recepción de una serie de imágenes relacionadas con los *loca sancta* —petrinos y cristológicos— pudiese haberse realizado a partir de la experiencia de los Santos Lugares y su evocación litúrgica. Aunque se ha querido ver en ellas una inspiración en la ilustración bíblica catalana, tanto para las escenas de navegación (*Biblia de Ripoll*, ca. 1027-138) como para el episodio de las bodas de Caná (*Evangelario de Perpinyà*, ca. 1120),³⁵ resulta obvio que el Maestro de Cabestany accedió también —al menos para las representaciones de la pesca milagrosa— al repertorio de los sarcófagos paleocristianos y quizás a *eulogia* de Tierra Santa. De esta manera, su arte podía, como veremos a continuación, satisfacer mejor las expectativas de su audiencia.

En primer lugar, es conocida la arraigada tradición de la peregrinación a Tierra Santa por parte de los magnates laicos y eclesiásticos de los condados catalanes desde el siglo XI,³⁶ e incluso la participación de alguno de ellos —como Guillem Ramon de Cerdanya, Girard de Rosselló (1099-1109) y Guillem Jordà de Cerdanya (1102-1109)— en las empresas cruzadas del siglo XII.³⁷ Los condes de Empúries en cuyo territorio se encuentra el monasterio, no fueron ajenos a la llamada de la cruz y dos de sus miembros más destacados, Hug II (1035-1116) y Hug IV (1170-1230), estuvieron en Tierra Santa. El primero, temeroso de las penas del Infierno y deseando obtener la felicidad del Paraíso, anunció en 1101 su voluntad de visitar el Santo Sepulcro.³⁸ El segundo, célebre por su espíritu cruzado, participó activamente en la Tercera Cruzada (1187-1191), visitó Acre en 1219, y ese mismo año obtuvo de la ciudad de Marsella el privilegio de fletar cada año un barco con peregrinos a Levante.³⁹

No hay que olvidar que el espacio litúrgico-funerario que antecede a la portada occidental, conocido como «galilea», es anterior a la intervención del Maestro de Cabestany y fue concebido, en origen, como lugar de enterramiento privilegiado de la casa de Empúries. Su construcción coincide con la realización de la segunda fachada, es decir, entre 1100 y 1120,⁴⁰ y por lo tanto, pudo albergar, desde su inicio la tumba del conde-peregrino Hug II († 1116), conocido por sus donaciones al monasterio de Rodes. De hecho, sabemos, a través de la descripción de Jeroni Pujades y Francisco Zamora, de la existencia allí de diversos enterramientos condales que no han llegado hasta nosotros, con la excepción del fragmento de un epitafio con el escudo de la casa de Empúries, que, Jaime Barrachina identificó como perteneciente a Ponç III († 1200), el padre del conde-cruzado Hug IV.⁴¹ Por ello, aunque los vizcondes de Peralada obtuviesen en 1163 el patronazgo del monasterio,⁴² parece ser que los condes de Empúries siguieron enterrándose allí. Esa continuidad de uso explicaría, a mi entender, la evocación de Tierra Santa que se desprende en la selección temática de los relieves de la fachada, cuyas imágenes relacionadas con Galilea y Jerusalén literalmente «miraban» a las tumbas condales. Cabe recordar que en esta época asistimos a una verdadera explosión de descripciones de los Santos Lugares, muchas veces destinadas a colmar la piedad los caballeros cruzados. Tal es el caso, por ejemplo, de la mencionada *Descriptio* de Rorgo Fretellus de Nazaret, cuya segunda versión, redactada en 1148, fue dedicada por el autor al conde castellano, Rodrigo González de Lara.⁴³ Además, cabe la posibilidad de que a la vuelta de sus peregrinaciones los condes de Empúries hubiesen traído consigo *souvenirs* y *eulogia* que no se hayan conservado, o que algunas de las reliquias que conocemos por inventarios tardíos del monasterio, como «la piedra blanca que Nuestro Señor utilizó

para subirse a la burra y la tierra roja del lugar donde estaba cuando pronunció *Pax Vobis*,⁴⁴ hubiesen sido también recuerdos de viaje.

En segundo lugar, la agregación de una galilea a la iglesia debió también responder a nuevas necesidades litúrgicas de la comunidad benedictina relacionadas con la introducción progresiva de usos derivados de Cluny en los monasterios catalanes. El período de reforma que tuvo lugar en el último tercio del siglo X, bajo la tutela de los legados papales Amat de Olorón y Frotard, abad de Saint-Pons de Thomières (1061-1099), debió de ser un momento propicio. De hecho, la abadía ampurdanesa pasó entonces a estar afiliada temporalmente a la de Thomières.⁴⁵ Con la elevación de una galilea, los monjes podían celebrar, siguiendo los ritos cluniacenses, la procesión estacional de la Pascua y del domingo, en la que en este espacio o *statio* se conmemoraba el encuentro entre Cristo resucitado y los apóstoles en la región de Galilea.⁴⁶ Tal y como narra el cluniacense *Liber trinitatis* (1027-1048), los monjes, dispuestos como si estuviesen en el coro, cantaban en la galilea la antífona *Crucifixum in carne*, para después entrar en la iglesia entonando la triunfante antífona *Christus resurgens*.⁴⁷

No cabe duda que a la hora de seleccionar los temas, el ideador del programa de la fachada de Sant Pere de Rodes supo elegir episodios bíblicos que respondiesen al uso litúrgico y funerario de dicho espacio, como la perdida crucifixión y la aparición de Cristo, cuyo significado se reactivaría al son de las antífonas pascuales y dominicales. De esta manera, el espectador, como en un efecto de bilocación, podía pasar de la galilea litúrgica a la Galilea de los Santos Lugares, del frío mundo terrenal del cementerio a la promesa celeste del Paraíso. Allí, en el umbral, la resplandeciente estatua marmórea de Pedro, portero del cielo, podía hacer susyas las promesas que el Códice Calixtino (I, 7) atribuye a Santiago el Mayor:

«Y a cuantos con justo deseo se dirigen peregrinando hacia él (...) a tantos se lleva al paraíso desde el mar de Galilea de este mundo».⁴⁸

³⁴ Fishhof, 2015: 35-55.

³⁵ Barrachina, 1998-1999: 25-26. Castiñeiras y Lorés, 2008: 254-255, figs. 25-26.

³⁶ Jaspert, 2015: 1-47.

³⁷ Gudiol i Cunill, 1927: 98. Jaspert, 2015: 6.

³⁸ «Ugo gratia Dei comes et timeo penas inferni et cupio pervenire ad gaudium paradisi et pergere ad sanctum sepulcrum domini nostri Ihesu Christi» (1101-III-5), d'Empúries, Arxiu Municipal de Castello d'Empúries, Fons Comitat d'Empúries, citado por Jaspert, 2015: 45, nota 99.

³⁹ Gudiol i Cunill 1927: 101. Jacoby, 2007: 63.

⁴⁰ Lorés, 2002: 97.

⁴¹ Barrachina, 1998-1999: 27.

⁴² *Op. cit.*: 20-23.

⁴³ El conde Rodrigo González de Lara fue un antiguo gobernador de Toledo, que, caído en desgracia ante Alfonso VII, se marchó a Tierra Santa para luchar contra los sarracenos y erigió allí un castillo llamado Torón de los Caballeros, el cual ha sido identificado en Latrún, en la vía que sube de la costa a Jerusalén, véase Hiestand, 1994. Kedar, 2017: 50-53, figs. 2a-2b.

⁴⁴ Marmartí, 2009a: 87. Poch, 2014: 339.

⁴⁵ Mundó, 1963: 567. Marquès, 2014: 602.

⁴⁶ Dicho simbolismo está tomado de la lectura que da Rupert de Deutz de la procesión en su *Liber de Divinis Officiis*, véase Senra, 1997: 124. Krüger, 2005: 195-196. Sobre la difusión y uso de las galileas en Cataluña desde el siglo XI, ver: Español, 1996.

⁴⁷ Krüger, 2005: 195.

⁴⁸ Moralejo et al., 1992: 111.

Referencias bibliográficas

- ANDALORO, Maria (2009). «Giotto tradotto. A proposito del mosaico della Navicella». En: Andaloro, Maria; Maddalo, Silvia; Miglio, Massimo. *Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*. Roma: Istituto storico italiano per il medio evo, pág. 17-35, Bonifaciana; 5.
- ARCE, Agustín (ed. y trad.) (1980). *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384): Constantinopla, Asia Menor, Palestina, Sinaí, Egipto, Arabia, Siria*. Madrid: Editorial Católica, pág. 155-157, Biblioteca de autores cristianos; 416.
- BARRACHINA, Jaime (1998-1999). «Las portadas de la iglesia de San Pedro de Rodas». *Locus Amoenus*, núm. 4, pág. 7-35 [en línea]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/Locus/article/view/23466> [consulta: 25 enero 2022].
- _____. (2006). «L'expoli de Sant Pere de Rodes. De la col·lecció al museu». En: Vélez, Pilar (ed.). *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu. Museu Frederic Marès* (catálogo de exposición). Barcelona: Museu Frederic Marès, págs. 113-142.
- _____. (2008). «Elementos de la portada de Sant Pere de Rodes». En: Castiñeiras, Manuel; Camps, Jordi (eds.). *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008* (catálogo de exposición). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pág. 344-355.
- BARTOLOMÉ, Laura (2010) *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la 'traditio classica' d'un taller d'escultura meridional* (ca. 1160-1200) (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2 vols [en línea]. Tesis Doctorals en Xarxa (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/2028> [consulta: 25 enero 2022].
- _____. (2012). «Un 'retablo de piedra' cristológico para la instrucción del peregrino: la portada de la Galilea del Monasterio de Sant Pere de Rodes». En: Caucci von Saucken, Paolo (dir.); Vázquez, Rosa (coord.). *Peregrino, ruta y meta en las 'peregrinationes maiores'*. [Santiago de Compostela]: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, pág. 299-323.
- _____. (2017). «The Master of the Tympanum of Cabestany. Continous Sculptural Metamorphosis». En: Bredekamp, Horst; Trinks, Stefan (eds.). *Transformatio and Continuatio. Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500-1500*. Berlin- New York: De Gruyter, pág. 185-211.
- BOEREN, Petrus Cornelis (ed.) (1980). *Rorgo Fretellus de Nazareth et sa description de la Terre Sainte: histoire et édition du texte*. Amsterdam-Oxford-New York: North-Holland Publishing Company.
- CASCIANELLI, Dimitri (2019). *Il Cristo e il mare di Galilea: variazioni iconografiche sulle storie cristologiche attorno il lago di Tiberiade*. Todi: Tau Editrice.
- CASTIÑEIRAS, Manuel; CAMPS, Jordi (eds.) (2008). *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008* (catálogo de exposición). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pág. 340-257.
- CASTIÑEIRAS, Manuel (2018). «Weaving Stories, Images and Devotions: The Medieval Mediterranean as a Stage». En: Jaspert, Nicolas; Neumann, Alexander; Branco, Marco di (eds.). *Ein Meer und seine Heiligen: Hagiographie in mittelalterliche Mediterraneum*. Paderborn: Wilhelm Fink; Ferdinand Schöningh, pág. 69-107.
- _____. (2020). «Inventing a New Antiquity: the Reliquary-altar depicting the Martyrdom of Saint Saturninus at Saint-Hilaire d'Aude». En: McNeill, John; Plant, Richard (eds.). *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimage*. London; New York Routledge, Taylor et Francis Group, pág. 187-201.
- CASTIÑEIRAS, Manuel; LORÉS, Immaculada (2008). «Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico». En: Guardia, Milagros; Mancho, Carles (eds.). *Les fonts de la pintura romànica*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pág. 219-260, Ars Picta. Temes; 1.
- CLAVERIA, Montserrat (1997). «La reutilización de sarcófagos romanos en Cataluña». *Annales de Prehistoria y Arqueología*, diciembre de 1997, vol. 13-14, págs. 243-244 [en línea]. <https://revistas.um.es/apa/article/view/63061> [consulta: 25 enero 2022].
- _____. (2001). *Los sarcófagos romanos de Cataluña*. Murcia: Tabularium.
- MARCA, Pierre de (1688). *Marca Hispanica sive Limes Hispanicus*. Paris: Franciscus Muguet (edición facsímil, Barcelona: editorial Base, 1972).
- DE SANDOLI, Sabino (1974). *Corpus Inscriptio[n]um Crucesignatorum Terra[e] Sanctae (1099-1291)*. Testo, traduzione e annotazioni. Jerusalén: Franciscan Printing Press.
- DURLIAT, Marcel (1952). «L'oeuvre du maître de Cabestany». *Actes du Congrès régional des Fédérations historiques du Languedoc*. Carcassone: Impr. Gabelle, pág. 185-193.
- ESPAÑOL, Francesca (1996). «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane». *Les cahiers de Saint Michel de Cuxa*, núm. 27, pág. 57-77.
- FISHHOF, Gil (2015). «The Role and Meanings of the Image of Saint Peter in the Crusader Sculpture of Nazareth: A New Reading». En: Lapina, Elizabeth; Morris, April Jehan et al. (eds.). *The Crusades and Visual Culture*. Farnham: Ashgate Publishing, pág. 35-55.
- FOLDA, Jaroslav (1986). *The Nazareth Capitals and the Crusader Shrine of the Annunciation*. University Park: Published for the College Art Association of America by the Pennsylvania State University Press, Monographs on the fine arts; 42.
- GANDOLFO, F. (2006). «Il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro de Cabestany e la Toscana». En: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.). *Medioevo: il tempo degli antichi: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 24-28 settembre 2003*. [Milano]: Electa: Università di Parma, págs. 425-437, I Convegni di Parma; 6.
- GUDIOL I CUNILL, Josep (1927). «De peregrins i peregrinatges religiosos catalans». *Analecta Sacra Tarragonensis*, núm. 3, pág. 93-109.
- GUDIOL I RICART, Josep (1944). «Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany». *Príncipe de Viana*, vol. 14, págs. 9-14.
- Hiestand, Rudolf (1994). «Un centre intellectuel en Syrie du Nord ?Notes sur la personnalité d'Aimery d'Antioche, Albert de Tarse et Rorgo Fretellus». *Le Moyen Age*, vol. 100, núm. 1, pág. 7-36.
- HUYGENS, R.B.C.; PRYOR, J.H. (1994). *Peregrinationes tres. Saewulf, John of Würzburg, Theodoricus*. Turnholt: Brepols, pág. 74, 106 y 191.
- JACOBY, David (2007). «Hospitaller ships and transportation across the Mediterranean». En: Luttrell, Anthony; Borchardt, Karl et al. (eds.). *The Hospitallers, the Mediterranean and Europe. Festschrift for Anthony Luttrell*. Aldershot: Ashgate; Burlington: Ashgate, pág. 57-72.
- JASPERT, Nikolas (2015). «Eleventh-century pilgrimage from Catalonia to Jerusalem: new sources on the foundations of the First Crusade». *Crusades*, vol. 14, pág. 1-47.
- KEDAR, Benjamin Z. (2017). «Iberia y el reino franco de Jerusalén». *Ad Limina*, núm. 8, pág. 39-61.
- KRÜGER, Kristina (2005). «Monastic Customs and Liturgy in the Light of the Architectural Evidence: A Case Study on Processions (Eleventh-Twelfth Centuries)». En: Boynton, Susan; Cochelin, Isabelle (eds.). *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*. Turnhout, Belgium: Brepols, pág. 191-220.

- LÓPEZ ALSINA, Fernando (1999). «Años Santos Romanos y Años Santos Compostelanos». En: Caucci von Saucken, Paolo G. (ed.). *Santiago, Roma y Jerusalén: actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pág. 213-242.
- LORÉS OTZET, Immaculada (2002). *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Memoria Artium; 1.
- MANCHO, Carles (2000). «Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré». *Revue de Comminges, Pyrénées centrales*, vol. 116, pág. 545-572.
- MASMARTÍ i RECANSENS, Sònia (2009a.). *Sant Pere de Rodes, un lugar de peregrinación*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Museu d'Història de Catalalunya.
- ____ (2009b). «El misterio de la butlla robada de Sant Pere de Rodes». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 40, pág. 202-219. [en línea]. <https://doi.org/10.2436/20.8010.01.13> [consulta: 25 enero 2022].
- MARQUÈS PLANAGUMÀ, Josep Maria (2014). «La reforma gregoriana a Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 55, pág. 585-602 [en línea]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/294020> [consulta: 26 enero 2022].
- MCNEILL, J. (2015). «The Romanesque Cloister in England». *Journal of the British Archeological Association*, vol. 168, pág. 34-76.
- MORALEJO, Abelardo et al. (1992). *Liber sancti Iacobi. 'Codex Calixtinus'*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Turismo de Galicia.
- MORALEJO, Serafin (1984). «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval», En: Andreae, Bernard; Settis, Salvatore (eds.). *Atti del Colloquio sul reimpianto dei sarcophagi romani nel Medioevo, Pisa, 1982*. Marburg: Philipps Universität, pág. 187-203.
- MUNDÓ, Anscari (1963). «Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du Xe au XIIe siècle». *Annales du Midi*, tome 75, núm. 64, 1963, pág. 551-573 (Actes du colloque international de Moissac (3-5 mai 1963).
- PAGÈS PARETAS, Montserrat (2015-2018). «La decoració pictòrica de l'església romànica de Baltarga». *Urgellia*, núm. 19, pág. 735-761.
- PICCIRILLO, Michelle (2002) (ed.). *El viaje del Jubileo a las raíces de la fe y de la Iglesia*. Gorle (Bérgamo): Editorial Custodia de Tierra Santa.
- POCH GARDELLA, Clara (2014). «La cripta de Sant Pere de Rodes: culte, filiations formals i datació». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 45, pág. 327-354 [en línea]. <https://doi.org/10.2436/20.8010.01.159> [consulta: 26 enero 2022].
- RAMONET RIU, Ramon (1987). *Reliquias de San Pedro Apóstol encontradas en Cataluña. (San Pedro de Roda - Gerona)*. Sant Adrià de Besòs: Romero Industrias Gráfica.
- RIU-BARRERA, Eduard (2006). «La fortuna d'unes obres. San Pere de Rodes, del monestir al museu». En: Vélez, Pilar (ed.). *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu. Museu Frederic Marès* (catálogo de exposición). Barcelona, Museu Frederic Marès: pág. 21-68.
- SENRA, José Luis (1997). «Aproximación a los espacios liturgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas». *Gesta*, vol. 36/2, pág. 122-144.
- TENA MORILLO, Lucía (2019). «Sobre la mise en abyme y su relación con la écfrasis y la intertextualidad. Aproximación a una tipología». *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 3, págs. 481-505 [en línea]. <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.020> [consulta: 26 enero 2022].
- TOUBERT, Hélène (1983). «Les fresques de la Trinité de la Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 26, núm. 104, pág. 297-326. [en línea]. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1983.2240> [consulta: 26 enero 2022].

Joaquim Mir, colecció de ceràmica

IGNASI DOMÈNECH VIVES
Museus de Sitges

La crítica i la historiografia de l'art català ha analitzat, des la primera dècada del segle passat, l'original obra de Joaquim Mir i Trinxet (Barcelona, 1878-1940), interpretant i difonent l'evolució de la seva visió del paisatge, protagonitzat per un singular i atrevit ús del color. El seu caràcter expansiu i l'incontestable èxit comercial, el convertiren en el protagonista de diversos relats que buscaven donar a conèixer la personalitat i l'obra d'un pintor reconegut i estimat.¹

Mir fou un home inquiet i extravertit, d'una simpatia i bonhomia ben conegudes. Al llarg dels anys generà una varietat d'anècdotes que, com ha passat amb altres protagonistes de la cultura catalana del seu temps, han acabat creant un personatge que ha amagat parcialment la seva veritable personalitat. Aquesta narrativa ha propiciat un record viu que ha perfilat una imatge més propera al mite que a la realitat. De Joaquim Mir, n'ha transcendit una imatge d'home senzill i expansiu, de cultura modesta, un caràcter infantil i humor xaró, dotat per la natura d'una gran força creativa.

Diverses exposicions i monografies ens han anat mostrant acuradament l'evolució de la seva obra, des del període de la Colla del Safrà, fins als anys de Vilanova, passant per les quasi psicodèliques pintures de l'època de Mallorca, la seva obra al Camp de Tarragona, el Vallès, etc. Malgrat tot potser hi ha un aspecte que no ha estat tractat, o que, s'ha citat alguna vegada com un fet secundari per definir el singular personatge i que és la seva vessant de col·leccionista.



FIGURA 1. Francesc Serra Dimas. *El matrimoni Mir a la sala de la col·lecció de ceràmica de la seva casa de Vilanova*, ca.1933. Arxiu fotogràfic de Barcelona.

¹ Aquest article no es podria haver escrit sense la inestimable col·laboració de Teresa Camps, Montse Ferreño, Nàdia Hernández, Josep Mir Estalella, Oriol Pi de Cabanyes i Josep Puig Rovira.



FIGURA 2. Francesc Serra Dimas. *Joaquim Mir en el seu taller*, ca. 1933. Arxiu fotogràfic de Barcelona.

Joaquim Mir va construir una important col·lecció de ceràmica, vidre, pintura, escultura i ventalls, col·leccions que atresorava a la seva casa de Vilanova. Com explica Francesc Miralles: «bona part del personatge era la seva casa amb un incipient museu, de pintura i de ceràmica, que no va arribar a quallar».²

Mir s'instal·là a Vilanova l'any 1922, un any després de casar-se amb la vilanovina Maria Estalella Asbert (1881-1967), filla del seu cosí Antoni Estalella. Les relacions del pintor amb la ciutat eren antigues. La seva família materna hi havia viscut entre 1835 i 1860, i a la ciutat van néixer alguns dels seus fills, entre ells, la mare del pintor.³

La parella es casà un any abans d'anar a Vilanova. El pintor tenia 48 anys i la seva dona 39. El març de 1922 el matrimoni que fins llavors residia a Caldes de Montbui, s'instal·là a la vila, on Mir decidí traslladar-se per pintar i des d'aquell moment ja no l'abandonaren.

El matrimoni Mir adquirí una casa al carrer de Sant Josep l'any 1923, on ja residien des de l'any anterior. Aquesta casa, on visqué els darrers anys de la seva vida, fou sens dubte la protagonista de la representació de l'estatus del pintor com un dels artistes més consolidats del panorama artístic català del període. La construcció, bastida l'any 1869, segons consta a la façana principal i d'espirit neoclàssic, està formada per una planta baixa

i dos pisos amb importants obertures i balcons, amb alguns elements de referència clàssica, com el frontó i les pilastres de la façana principal. Tal com assenyala Francesc Puig Rovira, les intervencions a la construcció foren modestes des del moment que el matrimoni s'hi instal·là, fins que l'any 1927 el pintor feu aixecar, al final del jardí, una construcció projectada per Josep F. Ràfols i que consistia en un edifici de planta i pis.⁴ La planta baixa, amb una entrada pel carrer de la Fraternitat, era un garatge i dependències per serveis domèstics. El primer pis, amb dues amplies cambres, acollia el taller i una avantsala, on el pintor va anar instal·lant la seva gran col·lecció de ceràmica.

L'any 1929 Mir encarregà la transformació del mur que tancava el jardí al carrer de la Fraternitat amb un conjunt d'arcs, donant més visibilitat al jardí. Aquest constituí l'espai predilecte del pintor. Un jardí a la francesa que Josep Pla descriví com:

[...] un jardí totalment burgés, sense cap toc senyorial del qual Mir acceptà, malgrat la seva tendència a l'espontània naturalitat, l'ordre, la geometria, els caminets rectilinis i asfaltats, la disposició simètrica de les plantes i dels xiprers retallats [...].⁵

Segons Pla «[...]Era una jardí sense fantasia ni romanticisme, amb un punt de glaçat [...].»⁶ No he entès mai aquesta estranya valoració del jardí que Mir pintà diverses vegades, ni la decepció de l'escriptor pel fet que no fos un jardí romàntic, desordenat, com Pla entenia, que era la pintura de Mir. Per al pintor, aquell jardí fou el seu paradís particular, protagonista d'algunes de les seves obres. Hi feu construir un hort i el poblà amb diverses aus, com tòrtores i altres d'exòtiques, com cacatues a més de tortugues, paons, un mico o inclús un ruc, entre d'altres.

La casa del pintor es convertí, amb les diverses reformes, en aquells primers anys a Vilanova en una important construcció que representava l'èxit artístic i l'ascens econòmic i social del pintor. Com assenyala Francesc Miralles, els anys de Vilanova foren els del seu reconeixement social i ple triomf en l'esfera artística catalana.⁷ Aquells foren els anys en els quals el pintor realitzà les exposicions més importants de la seva trajectòria, totes elles a la Sala Parés, els anys 1928, 1930 i 1934, exposicions que representaren un veritable èxit de crítica i comercial.

El seu gran amic Enric C. Ricart, referint-se a l'èxit comercial de la mostra del pintor a can Parés la primavera de 1928, apunta algunes dades econòmiques que reflecteixen l'èxit i la cotització de les obres de Mir en el mercat:

L'exposició d'en Mir rutlla com una seda. Ja són en allò que diem una data històrica. Dissabte al vespre ja feia una setmana que la tenia oberta i havia venut per 85.000 pessetes. Vaig veure fer la venda del quadro groc d'Alforja-15.000 pessetes. Dissabte que ve sabrem el resultat final, que ben segur traspassarà les cent mil pessetes. (Crec que són 120 o 125.000 pessetes).⁸

Quatre anys abans, el mateix Ricart anotava en el seu diari:

En Mir quan no pinta és una màquina de fer projectes. Va oferir 70.000 pessetes pel castell de Canyelles...[...]. Ara parla d'engrandir considerablement la seva casa comprant unes cases veïnes. No m'estranyaria que amb la dèria que te per les besties es fes important un elefantet i mitja dotzena de papagais o micos [...].⁹

La casa del pintor va esdevenir l'epicentre de la vida familiar i sovint de la vida social i cultural vilanovina, tal com es pot comprovar per les nombroses referències que en fa Ricart en els seus diaris aplegats en els *Quaderns Kodak*.¹⁰ En les notes són freqüents, des de l'any 1922, les referències a visites d'intel·lectuals, artistes, polítics o industrials. La casa del matrimoni Mir esdevingué també, des de l'inici, un cenacle d'artistes, on es realitzaven petits concerts, tertúlies o dinars i celebracions.

Ricart assenyala la voluntat del pintor de donar a conèixer aquesta vessant d'espai de relacions i cultura que fou casa seva. El gravador escrivia el 24 de novembre de 1926:

En Mir va tenir l'humorada d'enviar aquesta gasetilla al Diario de Villanueva: «Para gustar de las delicias del exquisito arte culinario de D. Alejo de Togores, recien llegado de Valencia, se resumieron los señores Cabanyes, Ricart, Antonio Torrents, Jorge Puig y Alegret en el domicilio del amigo Mir. La comida se sucedió primorosa; los platos delicadamente preparados promovieron entre los comensales las más fervientes felicitaciones al “amateur” cocinero, que se acreditó de ser un maestro en el intrincado arte de la cocina».¹¹

² Miralles, 2006: 19.

³ Puig Rovira, 2006: 35-36.

⁴ Ibídem: 39.

⁵ Pla, 1960: 148-149.

⁶ Ibídem.

⁷ Miralles, 2006: 18-19.

⁸ Ricart, 2020: 522-523.

⁹ Ibídem: 363.

¹⁰ Ricart, 2020.

¹¹ Ibídem: 459.

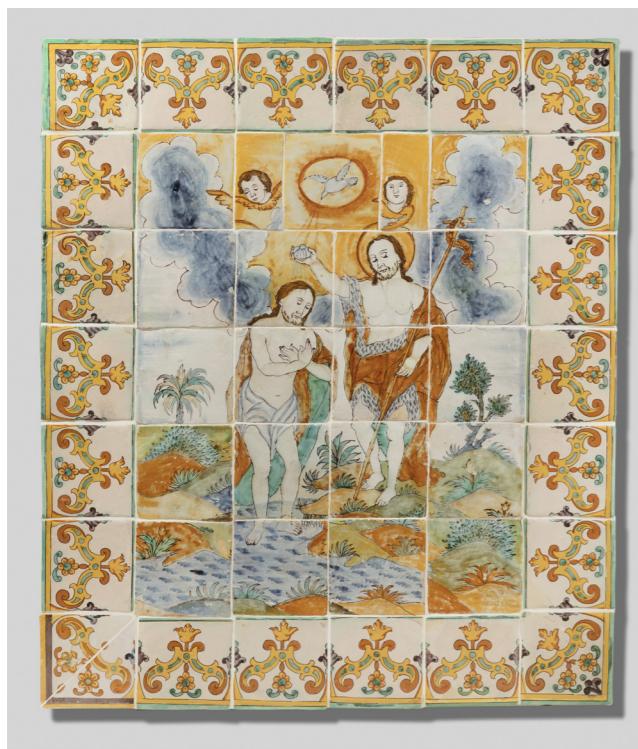


FIGURA 3. *Baptisme de Jesús*. Plafó de 42 rajoles policromes. Catalunya, s. XVIII. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4282. Col·lecció Joaquim Mir.



La creació d'una important biblioteca l'ajudà també en la construcció de la imatge del seu ascens social. La gran sala folrada de lleixes amb portes anà aplegant amb els anys una nombrosa biblioteca que sembla que el pintor, segons explica Josep Pla, va tardar anys en omplir:

Ja posat a Vilanova, en una gran casa senyorial, amb hort i jardí i un taller separat, les seves primeres il·lusions es concentraren en la futura biblioteca de la casa [...]. Considerà que havia de muntar-la en una habitació de gran capacitat, espaiosa, luxosa. En els preliminars de la seva formació, el pintor Cabanyes digué a Mir:

Però tu també vols tenir biblioteca?

Home, és clar! Tu diràs... - li respongué. Sempre m'ha agradat de mirar sants!

Mentre la biblioteca s'anava formant i adquiria volum, un dia li digué a Enric C. Ricart:

És curiós! Quan no tenia cap llibre i no se m'havia acudit ni tan sols de tenir aquests armaris, llegia molt més que ara [...]. Quan era jove solia llegir a la vora del foc dels hostals i de les fordes dels pobles, tornant de pintar per esperar el sopar. De vegades m'adormia i el llibre queia al foc, però era igual.¹²

El relat de Pla ens presenta el pintor poc menys que comprant llibres a metres, però constata que en ella hi havia un important fons d'art, que servia perquè el pintor «mirés sants». La biografia de Pla, publicada per primera vegada en castellà l'any 1944, dibuixa una figura d'un home ple de bonhomia, limitat intel·lectualment i dedicat amb cos i ànima a la pintura, amb una facilitat creativa que, al seu entendre, en alguns moments el portà a crear unes obres «delirants i caòtiques», com les que, segons l'escriptor, va fer a Mallorca. La mirada de Pla sobre el personatge, més enllà dels judicis estètics sobre la

seva obra, és un tant esbiaixada. Pla repeteix el que havia fet l'any anterior amb la biografia de Rusiñol: la narració d'una biografia construïda a cop d'anècdota, sovint un tant superficial, dibuixant un personatge menys complex del que veritablement fou. En el cas de Rusiñol, la biografia de Pla instaurà la imatge del personatge protagonista de la volta en carro, dels duros a quatre pessetes i altres anècdotes que, juntament amb el seu xaronisme acabaren fixant la imatge molt mal resumida d'un caràcter més polièdric.

Evidentment, la construcció de la biblioteca forma part del relat que el matrimoni Mir escriu a Vilanova. La imatge és el missatge i cal entendre aquella gran biblioteca com un element més de la representació de l'ascensió social del pintor. D'aquí a presentar un home desvalgut intel·lectual que només pot «mirar sants», hi va un pas. Es fa difícil pensar que una obra com la seva sorgeixi d'una persona sense cap curiositat intel·lectual, per la història de la pintura, o per la pintura del seu temps. Mir no va viatjar ni a París ni a cap capital on poder seguir de primera ma l'evolució de la història de l'art de present. Segons ens explica el seu fill, Josep, el seu pare buscava sovint refugi a la biblioteca on guardava diverses encyclopédies d'art o llibres d'història de la pintura, de dibuix i de gravat. Josep Mir ens explica un fet que també recull Enric Jardí: el fet que tots els llibres d'art d'aquesta aparatoso biblioteca estaven plens de les taques de pintura que hi deixava el seu pare en consultar-los o bé de cendre del tabac que fumava el pintor.¹³ Albert Manent, que conegué a Mir a l'Aleixar, defensava la imatge del pintor com a home culte. En paraules seves «és cert que Mir era més aviat un home deixat i excèntric, però era un personatge culte».¹⁴

Serveixi aquesta breu digressió per intentar defensar una imatge del pintor amb un perfil més complex, de persona més formada i amb uns interessos més amplis que la que ens presenta la biografia de Pla. És cert que Mir, amb l'ajuda de la seva esposa, arranjà una casa que esdevingué una construcció de la seva imatge d'artista consagrat; però la casa no era únicament això, sinó que era la clara manifestació del seu caràcter hedonista. Mir volia viure envoltat de bellesa i sensualitat. La construcció del seu jardí, la biblioteca i les col·leccions d'art generaven l'atmosfera de bellesa i de benestar en què el pintor se sentia, probablement per primera,

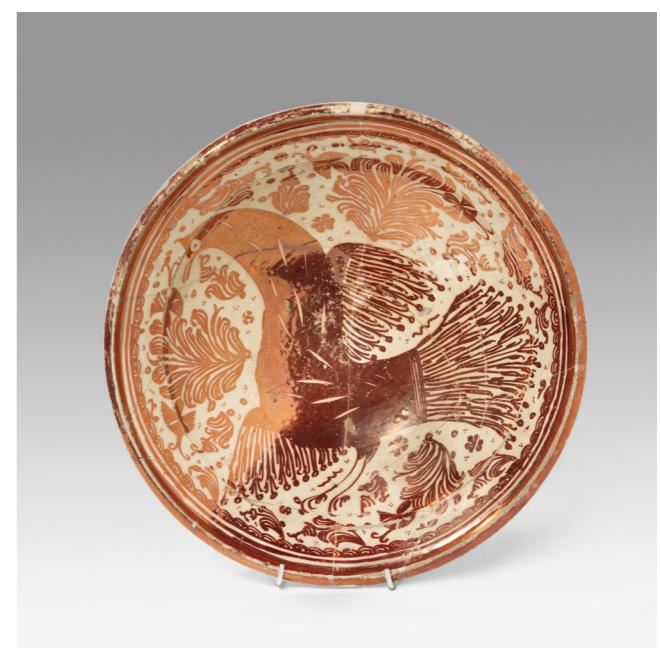
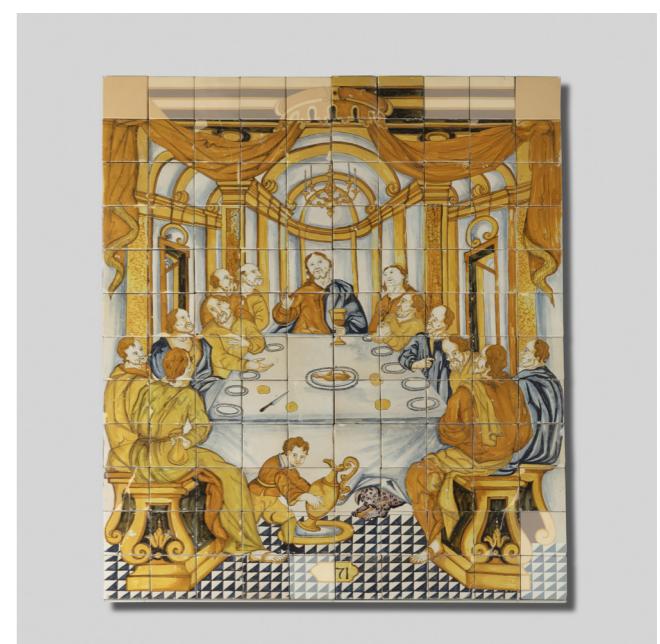


FIGURA 5. *Sant sopar*. Composició incompleta de 110 rajoles de ceràmica policromada.

Catalunya, [17]71. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4268. Col·lecció Joaquim Mir

FIGURA 6. Plat. Pisa decorada amb reflexos metàl·lics. Catalunya, s. XVII. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4733. Col·lecció Joaquim Mir.

¹² Pla, 1960: 135.

¹³ Jardí, 1975: 235.
¹⁴ Manent, 1999: 20.



FIGURA 7. Olambretes decorades amb blau cobalt València i Catalunya, s. XVI. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4804-4808. Col·lecció Joaquim Mir

FIGURA 8. Fruitera. Pisa decorada en blau. Sèrie de la círereta. Catalunya, primera meitat segle XIX. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4747. Col·lecció Joaquim Mir.

orgullós del punt on havia arribat. La casa generà un relat que l'ajudà, certament, a transmetre una clara imatge de triomf, però també significà l'estabilització de la seva vida anterior, la tinença, per primera vegada a la seva vida, d'un espai on podia sentir-se plenament a casa, deixant enrere molts anys de nomadisme.

Mir va crear una important col·lecció de pintura, la major part formada per obres dels seus amics catalans, adquirides per intercanvi o comprades en el mercat. Desgraciadament sembla clar que no va existir mai un inventari d'aquesta col·lecció, però en podem conèixer els noms dels artistes que hi eren presents a través de diverses cròniques de les visites a la casa.¹⁵ Es tracta d'obres de Marià Fortuny, Ramon Martí Alsina, Joaquim Vayreda, Isidre Nonell, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Alexandre de Cabanyes, Oleguer Junyent, Francesc Gimeno, Antoni Viladomat, Iu Pasqual, Joaquim Sunyer, Josep Mompou, Francesc Domingo, Domènec Carles, Josep Obiols o Antoni Vilarrufat, entre d'altres. Algunes d'aquestes obres eren destacades dins la trajectòria dels pintors, com El desembarcament de tropes pintat per Ramon Casas l'any 1894. El pintor també adquirí escultures de Manolo Hugué, Josep Clarà, Joan Rebull o Josep Cañas.¹⁶

Tanmateix cal recordar que el pintor presentava a casa seva, en unes estances del primer pis adequades com una sala d'exposicions temporals, una retrospectiva d'obra pròpia acompañada de pintures que anava canviant a mesura que eren adquirides pels visitants que acudien a casa

seva a comprar. La casa va ser una important atracció de forasters i punt de venda de l'obra del pintor. Els diumenges per la tarda era freqüent veure importants automòbils aparcats davant la casa de clients vinguts de Barcelona. Tal com explicava Pla:

[...] El seu domicili esdevingué una meta de pelegrinatges. Hi passà una continuada processió de gent, generalment burgesa, és clar. Els diumenges d'hivern, a la tarda era rar no veure, davant la seva porta millors cotxes de la Barcelona de l'època. Aquell senyoriu havia passat la tarda prenent el sol i després

¹⁵ Milagro, 1966, 32. Ansón, 1967: 32. Soler, 2018.

¹⁶ Vegeu: Milagro, 1966: 30. Ansón, 1967: 32. Soler, 2018. També podem conèixer algunes obres adquirides pel pintor a través de la documentació del seu encausament entre 1939 i 1940, estudiada per Oriol Pi de Cabanyes, vegeu: Pi de Cabanyes, 2004.

havia comprat el quadret del senyor Mir [...].¹⁷

Les seves pintures també penjaven en diverses estances de la casa. Pocs mesos després de la mort de la vídua del pintor, La Vanguardia visitava la casa de Vilanova i el periodista que redactava la crònica comptava fins a setanta obres del pintor.¹⁸

En vida de Mir ja es feia referència a la vivenda com una casa-museu. El 25 de juny de 1930 la revista *Imatges: setmanari gràfic d'actualitats* publicava una breu entrevista al pintor en motiu de la concessió de la medalla de belles arts. El redactor li preguntava per l'homenatge que Vilanova li estava preparant i Mir responia:

[...] M'estimen molt i ho fan amb molta sinceritat. Els hi accepto i agraeixo per la bona voluntat, però jo en dic ferme fer els gegants. Veieu? He portat de Madrid aquesta estàtua. Sembla francesa, pot ésser també italiana de la decadència romana. Tinc també un Muñoz Degrain molt bonic i penso fer altres adquisicions per fer-ne un petit museu, de casa meva. Veureu, no tenim fills. Què tinc de fer? Més tard potser, Vilanova tindrà motius per recordar-se de mi [...].¹⁹

Aquest projecte va quedar truncat, en part obviament per l'arribada a la casa del seu fill Josep, que havia de ser l'hereu, però també, tal com escriu Oriol Pi de Cabanyes «per aquella Vilanova dominada pel radicalisme i l'esperit de venjança per part dels vencedors l'any 1939 que no va saber fer-se digna mereixedora de l'honor que representava l'artista que tant la va pintar i estimar».²⁰

A la casa també es conservava una col·lecció de vidre català, que el seu fill va tenir a casa seva fins fa uns deu anys i una altra de ventalls. Aquests eren els conjunts més destacats, però en la documentació abans citada i publicada en el llibre d'Oriol Pi de Cabanyes, apareixen objectes d'orfebreria i algun teixit.

Fos com fos, la col·lecció més nombrosa era la de ceràmica catalana i valenciana, presentada en una sala al costat del taller del pintor i al mateix taller, al final del jardí. Aquesta tipologia de col·lecció estava força estesa com a fenomen cultural dins la societat catalana del període.²¹ Josep Mir recorda com la seva mare participà també activament en el creixement de la col·lecció que sembla ser que va ser un projecte comú del matrimoni. Una carta del comerciant badaloní Francesc Marqués, datada el 23 de febrer de 1934 i dirigida al matrimoni Mir oferint diversos tipus de rajoles, podria reblar aquest record del fill del pintor.²²

La col·lecció tampoc compta amb un inventari, encara que com

¹⁷ Pla, 1960: 147. Ricart en diversos apunts del seu diari fa referència a la casa com a punt de venda de la seva obra, abans d'instal·lar-hi la galeria. La primera vegada és l'any 1922 quan escriu: «Avui ell (Lluís Plandiura) i l'Utrillo han vingut a Vilanova. Han comprat un quadre d'en Mir- el que va fer a la Masia de l'Onclet- i anava a Sitges per adquirir-ne un de Sunyer». Vegeu: Ricart, 2020, 174.

¹⁸ Ansón, 1967: 32.

¹⁹ Vayreda, 1930: [s.p.]. Omar, 1930: 3.

²⁰ Pi de Cabanyes, 2004: 117.

²¹ Teles, 2014: 207-231.

²² Agraeixo a Nadia Hernández el coneixement d'aquesta carta.



FIGURA 9. Pisa decorada en blau. Sèrie d'influència francesa, amb motius de la fulla de julivert. Catalunya, darrers dos terços segle XVIII. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4808. Col·lecció Joaquim Mir.

FIGURA 10. Pot de farmàcia. Pisa decorada en blau. Sèrie d'influència francesa, amb decoració de puntes à la Berna. Catalunya, darrers dos terços segle XVIII. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4809. Col·lecció Joaquim Mir.

veurem més endavant va acabant sent parcialment inventariada. Una fotografia de Francesc Serra en la qual es pot veure Maria Estalella i el seu marit a la sala contigua al taller completament folrada de conjunts de rajoles, plafons i lleixes amb ceràmica de forma, ens dona a entendre la magnitud del conjunt.

Sabem que alguns conjunts de rajoles provenen de l'enderroc d'antigues cases de Vilanova. Aquest és el cas dels plafons dels Misteris del Rosari de la Casa Pascual, conservats a la col·lecció. Les rajoles de mostra i d'oficis estaven agrupades o emmarcades individualment segons la seva jerarquia. Cal destacar també els conjunts de rajoles gòtiques de paviment i un gran nombre de plafons amb imatgeria, d'origen català i valencià dels segles XVIII i XIX.

Pel que fa a la ceràmica de forma, el que es pot apreciar en les fotografies i en un inventari posterior és que es tracta majoritàriament d'obra catalana del segle XVIII, amb representació de totes les tipologies i sèries decoratives.

Aquesta col·lecció va romandre a la casa, com ja hem dit instal·lada al costat del taller i en les parets d'aquest, però d'una forma més disseminada, fins la mort de la vídua del pintor, la primavera de 1967. En algun moment, entre la mort de Maria Estalella i el mes de maig de 1970, la col·lecció va ser venuda pel fill a l'antiquari vilanoví Antoni Ruíz Soler, que aleshores començava la seva vida professional i encara no havia obert la botiga que pocs anys més tard tindria a Cubelles.

Finalment la col·lecció va acabar formant part del Museu Vicenç Ros de Martorell.²³ Aquest museu, obert l'any 1945 en l'antic Convent dels Caputxins de la vila, estava constituït per les importants col·leccions de ceràmica del industrial i prohom de Martorell.²⁴ Francesc Ros i Batllell (Martorell 1883-1870) fou alcalde de la ciutat dues vegades, les dues en períodes en què el nostre país ha viscut sota una dictadura militar al llarg del segle passat, concretament de 1924 a 1930 i de 1940 a 1951. Després de la seva mort, el seu fill Joan (1907-2003) fou nomenat director honorífic del museu, càrrec que comportava un sou, encara que era protocol·lari.

Va ser Joan Ros Saus que l'any 1972 vengué la col·lecció de ceràmica a l'ajuntament per tal que passés a formar part del museu que havia creat el seu pare. Segons l'escriptura de compravenda atorgada per Joan Ros a l'Ajuntament de Martorell, redactada pel notari de la vila, Alfonso Arroyo Alonso, i signada el 29 de maig de 1972, la col·lecció estava formada per 2.552 objectes. L'Ajuntament de Martorell adquiria el conjunt per una important suma de diners: 5.509.475,3 pessetes. L'escriptura assenyalava que aquesta quantitat es pagaria en quatre terminis fins a satisfer la quantitat total l'any 1976. Segons el document, la valoració de la qualitat de la col·lecció estava avalada pel Ministerio de Educación y Ciencia, a través d'un informe favorable del Museo Arqueológico provincial de Barcelona.

La col·lecció no havia de passar a les sales de l'antic convent dels Caputxins sinó que es va preveure aixecar un edifici de nova planta prop del museu, que havia d'anomenar-se «Memorial Vicenç Ros». L'edifici, projectat per l'arquitecte municipal de Martorell Isidre Poudevila Font, és una estranya construcció llunyanament inspirada en l'església de Ronchamp de Le Corbusier, que es va inaugurar el 2 de juliol de 1973. La col·lecció va ser presentada segons les tendències de la museografia del moment: es van extreure conjunts de rajoles dels seus antics marcs i es van enganxar amb guix i ciment a les parets. Poc més de deu anys després els conjunts es varen haver d'entelar en una operació d'urgència per consolidar-les, ja que s'estaven desfent. Un cop arrencades totes les rajoles i traslladades juntament amb les ceràmiques de forma a les sales de reserva del Museu Ros, es va iniciar la seva restauració. L'any 1995 es va presentar una petita part de la col·lecció dins d'unes vitrines noves i alguns plafons restaurats, ara, penjats a la paret.

L'escriptura de compravenda agrupa els objectes segons diversos conjunts: vint-i-sis plafons de sants, obres catalanes del segle XVIII constituïts per un divers nombre d'elements, formant un conjunt de 422 rajoles. 224 rajoles d'ofici, la majoria del segle XVIII, amb alguns exemples anteriors. Un conjunt de 86 rajoles que constitueixen «Composiciones especiales en azulejos catalanes», 10 conjunts del segle XVIII i un del XIX. Un conjunt de 149 rajoles de paviment gòtiques, totes del segle XV. (algunes de les quals actualment es consideren del segle XVI). Un altre conjunt de 45 rajoles de paviment gòtiques. 588 rajoles catalanes de

mostra, del segle XVIII (moltes d'elles actualment es consideren del segle XIX). 65 rajoles hispano-àrabs de corda seca del segle XVI. 27 plats valencians dels segles XVIII i XIX. 50 plats catalans del segle XVIII. 14 pots de farmàcia catalans del segle XVIII i 4 gerros catalans i valencians del segle XVIII.

Sembla clar amb aquesta descripció que la col·lecció que va adquirir l'Ajuntament estava sobrevalorada econòmicament. Per altra banda, segons Montse Farreño, conservadora dels Museus de Martorell, com ja hem dit, les ceràmiques que va adquirir l'Ajuntament de Martorell no corresponen a la totalitat de l'antiga col·lecció Mir i no podem saber si això va ser el resultat d'una dispersió anterior a la darrera adquisició de l'antiquari Antoni Ruíz o si aquest antiquari ja va desmembrar el conjunt abans de que arribés a Martorell.

Sigui com sigui, algunes dels plafons de ceràmica que es poden veure a les fotografies de Francesc Serra, no arribaren a Martorell i algunes ceràmiques de forma, com algunes gerres i pots de farmàcia més antics, tampoc. La col·lecció a Martorell està formada per plafons del segle XVIII i molts pocs exemplars de rajoles d'ofici, de mostra o de paviment, anteriors a aquesta cronologia.

En l'escriptura de venda Joan Ros assegura que és propietari de la col·lecció «por justos y legítimos títulos de compraventa que le otorgó Don Antonio Ruiz Soler». Consultada la família de l'antiquari que va morir l'any 2019, ens asseguren que Antoni Ruiz n'era el propietari en el moment de la venda. A més, la seva vídua i col·laboradora, ens recorda l'establiment de quatre terminis de pagament (tal com ho estipula l'escriptura) i que els hi va costar molt cobrar cada any. Tanmateix, l'esposa del l'antiquari també recorda que ells varen guardar la col·lecció fins que l'edifici de nova planta que l'havia de presentar no va estar enllestit, cosa que la neguitejava per la por del que pogués passar al conjunt de ceràmica mentre estava a casa seva, sabedora de l'alt preu que s'havia pagat pel conjunt. Podria ser doncs que Joan Ros no fos més que un intermediari que, ajudat per la seva influència davant el consistori de Martorell, formalitzés la venda i que fos ell qui transmetés els diners dels terminis a l'antiquari Ruiz, amb alguna dificultat o retard.

La col·lecció de ceràmica conservada al Museu Ros és un dels pocs vestigis de l'activitat col·leccionista del pintor, en aquest cas sembla clar que ajudat per la seva esposa. Desconeixem que se n'ha fet dels seus vidres populars catalans del segle XVIII i XIX. La col·lecció de ventalls i la important col·lecció de pintura també es van disgrregar.

Aquella vella idea del pintor de constituir un petit museu a Vilanova,



FIGURA 11. Plat. Pisa decorada en blau. Sèrie de la botifarra. Catalunya, finals segle XVII - inicis segle XVIII. Museu Vicens Ros. Núm. inv.4775. Col·lecció Joaquim Mir.

FIGURA 12. Plat. Pisa decorada en blau. Sèrie de faixes i cintes. Catalunya, mitjan segle XVIII. Museu Vicens Ros. Núm. inv.4760. Col·lecció Joaquim Mir.

²³ Clopas, 1977.
²⁴ Casals, 2021.



FIGURA 13. Plat. Pisa decorada en blau. *Sèrie de Poblet*. Catalunya, segona meitat segle XVII. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4749. Collecció Joaquim Mir.

FIGURA 14. Plat. Pisa decorada en blau. *Sèrie de faixes i cintes*. Catalunya, mitjan segle XVIII. Museu Vicens Ros. Núm. inv. 4759. Collecció Joaquim Mir.

potser seguint l'exemple del Cau Ferrat de la veïna Sitges, una de les obres més significatives del seu amic Santiago Rusiñol, no es va poder formalitzar. En aquell projecte el pintor buscava perpetuar la seva memòria. Sembla clar que la seva esposa, que el va sobreviure quasi trenta anys, va seguir mantenint les col·leccions en aquella casa que, des de la mort del pintor, va anar degradant-se mica en mica. L'any 1972 el seu fill la va vendre a la UGT i en el moment d'escriure aquestes ratlles torna a estar a la venda.

Miguel Ansón en l'article ja citat del desembre de 1967, ja parlava de la «deficiente atención de la Ciudad» cap a Mir a Vilanova, un cop morta la seva vídua. I segueix:

[...] Transcurridos ya casi siete meses de la muerte de la viuda del pintor doña María Estalella [...] y cuando su mansión permanece temporalmente cerrada, ante la ausencia por ineludibles obligaciones de su hijo y tras haberse hablado, escrito y comentado desfavorablemente y sin fundamento de causa en torno a las obligaciones y posibilidades de cesión y transferencia de la magnífica colección, es cuando se recuerdan con mayor intensidad las delicadas atenciones que en todo momento tuvo doña María Estalella, Vda. de Mir, para todos cuantos le pedíamos autorización para visitar la casa.²⁵

Després d'enumerar la nòmina de pintors i escultors de les seves col·leccions i parlar dels vidres, Ansón finalitza lacònicament dient que Vilanova no sabia reconèixer la figura de Mir, com es mereixia.²⁶

Després de la mort de Maria Estalella, es va viure a Vilanova un debat sobre la possibilitat de convertir la casa del pintor en un museu, adquirint l'immoble i les col·leccions al seu fill. Josep Mir va donar una obra de la col·lecció del seu pare al Museu Víctor Balaguer el desembre del 1967,²⁷ en el moment en

què ja devia tenir clar que no facilitaria aquesta operació. El desinterès que mostrà l'alcalde Antoni Ferrer Pi per la compra, al·legant que la vila ja tenia un museu, així com un cert desinterès popular al voltant del tema, van ser uns motius prou eloquents perquè el fill del pintor no volgués seguir obert a aquesta proposta. Tanmateix, era evident que una venda «al detall» de les col·leccions, i finalment de la casa, li aportaria un majors beneficis, com així va ser.

La voluntat del pintor, sembla que mantinguda per la seva esposa fins a la seva mort, va quedar dissolta amb la dispersió de totes les col·leccions, sent força difícil seguir-ne el rastre per la manera com es va realitzar aquesta operació. Només una part de la col·lecció de ceràmica, com hem vist, s'ha mantingut unida.

Mir, amb l'estreta col·laboració de la seva esposa, va viure la creació d'aquestes col·leccions com unes eines d'autoafirmació, que si bé ajudaren a construir la imatge del seu èxit artístic i ascensió social, és obvi que també l'ajudaren a crear uns espais plaents als sentits com ho era també el seu jardí. La casa del pintor a Vilanova, amb les seves diverses remodelacions i la construcció de les col·leccions i del jardí fou, probablement, una de les seves millors creacions.

A l'amic i mestre Jaume Barrachina, per la seva gran generositat, per tot el que he après amb ell, per la seva bonhomia i sentit de l'amistat.

Referències bibliogràfiques

- «Donación de un cuadro del pintor Mir Trinxert al Museo Víctor Balaguer ». *La Vanguardia*, 24-12-1967, pàg. 30.
- ANSÓN, Miguel (1967). «Villanueva y Geltrú: La Casa Mir, singular museo particular». *La Vanguardia*, 20-12-1967, pàg. 32.
- CASALS, Mercè (2021). «Vicenç Ros Batllevell» [en línia]. *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i d'Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*. https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=147 [consulta: 20 desembre 2021].
- CLOPAS, Isidre (1977). *Museos locales y particulares de la Diputación Provincial de Barcelona: Martorell, Museo municipal "Vicens Ros"*. [Barcelona]: Diputación Provincial de Barcelona, Servicio de Promoción del Turismo, Museos; 5.
- JARDÍ, Enric (1975). *Joaquin Mir*. Barcelona: Polígrafa.
- MANENT, Albert (1999). «Records familiars del pintor Joaquim Mir». Avui, 30-4-1999, pàg. 20.
- MILAGRO, José Maria (1966). «Villanueva y Geltrú. La casa del pintor don Joaquin Mir». *La Vanguardia*, 14-6-1966, pàg. 30-32.
- MIRALLES, Francesc et al. (2006). *Joaquim Mir a Vilanova* (catàleg de l'exposició). [Vilanova i la Geltrú]: Biblioteca Museu Víctor Balaguer; Barcelona: Viena edicions.
- OMAR, N. (1930). «En Mir que nosaltres coneixem». *La Defensa*, 26-6-1930, pàg. 3.
- PI DE CABANYES, Oriol (2004). *Passió i mort de Joaquim Mir*. Barcelona: Parsifal.
- PLA, Josep (1960). *El pintor Joaquim Mir*. Barcelona: Selecta, Obres Completas / Josep Pla; 21.
- PUIG ROVIRA, Francesc Xavier (2006). «Joaquim Mir, Vilanova, 1922». En: Miralles, Francesc et al. *Joaquim Mir a Vilanova* (catàleg de l'exposició). [Vilanova i la Geltrú]: Biblioteca Museu Víctor Balaguer; Barcelona: Viena edicions, pàg. 35-43.
- RICART, Enric C., et al. (2020). *Quaderns Kodak*. Lleida: Punctum; Vilanova i la Geltrú: Aula Joaquim Molas.
- SOLER, Abdó (2018). «Maria Estalella, vídua del pintor Mir». La Fura, 1-3-2018 [en línia]. <https://lafurapenedes.cat/maria-estalella-vidua-pintor-j-mir/> [consulta: 17 novembre 2021].
- TELESE, Albert (2014). «Pioners del col·leccionisme de ceràmica a Catalunya». En: Bassegoda, Bonaventura i Domènech, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus: estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 207-231, Memoria artium; 17.
- VAYREDA AULET, Joaquim (1930). «Després de la medalla d'honor. El pintor Joaquim Mir a Vilanova». *Imatges: setmanari gràfic d'actualitats*, núm. 3, 25-6-1930, [s.p.] [en línia]. Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA). https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2119 [consulta: 15 febrer 2022].

Vidres (i viatgers)

JOAN DE DÉU DOMÈNECH

Cap a les quatre de la tarda del primer de gener es disparaven canonades de salva. No era un retard en la celebració del Cap d'Any, sinó l'avís que la cavalcada dels consellers havia començat. Com que era una ocasió solemne, l'encapçalaven timbals i trompetes. A continuació, els consellers a lloms de mules, tots ben guarnits per a l'ocasió. Els amb gualdrapes amb l'escut de la ciutat, i ells amb la gramalla folrada de marta. Anaven a la plaça del Born per inaugurar la fira del vidre. A les finestres, no s'hi cabia. Tot eren ulls per mirar la comitiva, i als carrers hi havia empentes per intentar veure les peces exposades. Era un acte important perquè era important el que se celebrava: la mostra de la riquesa i prosperitat de la ciutat. Gràcies al vidre, Barcelona era famosa i coneguda arreu del món. «El vidre que es fa a Barcelona és el millor d'Espanya» havia sentenciat Lucio Marineo Siculo, ni més ni menys que un gran humanista i, sobretot, capellà particular i cronista de confiança del rei Ferran d'Aragó.

Visita

La fira se celebrava a la plaça del Born, a tocar del carrer de la Vidrieria, que desemboca, just darrere l'absis de Santa Maria del Mar. A les parades es veien copes, tasses, gerros, anells, amb molta diversitat de formes i decoracions. I tota mena de fantasies elaborades amb fils de vidre finíssim, que prenien forma d'ocell, d'imatge de Jesús a la creu, d'arbres i flors i, quan van ser moda, de papagais. Barthélémy Joly, conseller del rei de França, va recórrer Catalunya el 1603. Les seves notes de viatge són aspres i, sovint, sarcàstiques. Gairebé res del que veu li agrada. Tanmateix, el mal humor desapareix quan es troba davant els vidres, i en aquelles pàgines tot és entusiasme. Diu que hi ha totes les varietats i curiositats que es poden fer amb aquell material. N'hi havia de daurats, acolorits, i de tanta exquisidesa que ni a la Vidrieria de París ni al carrer Sant Denís mai havia vist cosa igual. Cadenes, botons, anells, agulles. I delicades gerres, vasos de tots colors i copes més transparents que l'aire. Eren treballs meravellosos.

Era inevitable parlar de Venècia. Comparar amb el vidre venecià. Tothom troba que el vidre de Barcelona és excel·lent. Hi ha qui el considera el més bonic del món, fins i tot de més qualitat que el venecià. L'opinió no era majoritària, perquè eren més els del *quasi, gairebé*, si no fos. «Quasi igual al de Venècia» (Gaspar Barreiros, 1542). «Podria competir amb el de Venècia» (Dionís Jorba, 1589). A la valoració també s'afegeix Sebastián de Covarrubias al seu Diccionari, *Tesoro de la lengua castellana* (1611). «En España tenemos diversos hornos de vidrio. El de Barcelona es el que remeda en algo al vidrio de Venecia». El cavaller Islung d'Hamburg (1448) també compara Venècia i Barcelona, però no pas pel vidre, sinó perquè eren les dues ciutats més riques que havia vist al llarg del seu viatge.

A diferència d'un mercat, que és un dia a la setmana, una fira és anual i es perllonga diversos dies. En algunes èpoques, la del vidre de Barcelona, durava entre dues i tres setmanes. Els viatgers que no coincidien amb la mostra podien anar a fer un volt pel carrer de la Vidrieria. El soldat Diego Duque de Estrada (1613) gaudia d'uns dies de permís, i va preguntar què hi havia d'interessant a la ciutat; li van suggerir que podia fer un volt per la Vidrieria. Allà també tenim Robert Bargrave (1656). «La ciutat és igual de famosa que Venècia pels seus treballs amb vidre. Allò que els falta en la finesa del vidre fos, ho compensen amb guarniments pintats o daurats, però la seva obra mestra són els armaris de vidre, muntats sobre fusta en una imitació d'esmalt, i són tan meravellosos que alguns armaris estan valorats en cent lliures cadascun». Un altre anglès, un anònim de 1648, també fa esment de les «vitrines de cristall curosament treballades». Al moll era habitual veure les naus embarcant vidre. «S'exporta una quantitat increïble de vasos», escriu lord Ross el 1610. Uns anaven a Itàlia, a Roma, en especial. La majoria, a Sevilla, i d'allà cap a les Índies.

Escriu Lope de Vega. I en una altra comèdia:

«...Barcelona
primera Ciudad de España.
Competen ella y Venecia;
mas labrando de mil suertes
vidrios...».

El súmmum literari de la identificació del vidre i Barcelona és a la novel·la de Tirso de Molina *El bandolero* (1635), ambientada en temps de Jaume II. En algun passatge contraposa la delicadesa i fragilitat del vidre amb la rudesa i bel·licositat dels catalans. Un punt culminant de la trama és la persecució de l'heroï, que ha estat confós amb un altre, un que havia trencat una estàtua de vidre (del rei, ni més ni menys) que s'exposava a la fira del Born, la qual és descrita amb aquesta prosa:

[...] En el primero dia de enero, no contentándose con los hielos de que la distancia del sol la viste, obliga al artificio que adorne su mayor plaza y sus vecinas calles de tiendas cristalinas que, en desahogados aparadores, vajillas, aguamaniles, vasos, escritorios, retablos, sortijas y brinquiños de vidrios transparente hermosean los portales de las casas con algún género de menospicio de la Argentería. Esmérase esta nación, sobre las demás de España, en lo aliñoso y sutil de sus tareas, y las que en los aseos émulos del cristal emplea Barcelona, compite con Venecia [...].

Els *brinquiños* (paraula d'arrel portuguesa) que hi ha al catàleg de Tirso de Molina són petites joies de vidre, i també són mencionats a la relació de les coses estimables de Barcelona, com detalla fra Agustín Carrillo de Ojeda (1664) a la seva relació de viatge.

En fi, la fama i l'estima del vidre continuava, i malgrat les revoltes, guerres i ocupacions, arribava fins a la casa reial. El 1649 Marianna d'Àustria que venia per casar-se amb Felip IV, quan la flota passava per davant de Barcelona, va fer un alto. «Arrimose una de las galeras cerca de la ciudad, con ocasión de traer para el gusto de la Reina Nuestra Señora algunas vandas y otras curiosidades de vidrio».

Souvenirs

El 1491 Jeroni Pau detalla els productes barcelonins que triomfen a Roma. Flassades flonges «i que són utilitzades a fi de poder dormir amb més delectança durant l'hivern», peces de corall, coixins, vasos de cristall, pintats, «que fan competència als de Venècia», i eines de tall: navalles, tisores i punyals, sense oblidar delicades pinces. Per a alguns d'aquests productes, la fama internacional va anar acompañada d'una llarga vida comercial de segles. No va ser el cas del vidre.

No és que es deixés d'elaborar vidre sinó que l'excel·lència i el luxe anaven per altra banda. Al segle XVIII els esforços i el capital d'indústria —i la salivera de guanys ràpids i fàcils— anaven cap a altres productes. El salt i puixança de l'economia catalana no és per la producció d'articles de luxe, ans el contrari pels de baix cost i gran consum: aiguardent i teixits. A més, com és sabut, el país és petit i no diversifica gaire. No ho permeten el poc espai ni la migrada demografia.

Al segle XVIII els viatgers deixen de parlar del vidre, de les excel·lències del vidre. No és que el testimoni dels viatgers sigui la última paraula però és un bon indicador. El viatger busca el producte característic del lloc. Ara en diem souvenirs. Una peça que recordi els indrets memorables que s'han visitat: una candela del monestir de Montserrat, un tros de sal de Cardona, unes agulles de Barcelona. També algun llibre i una fantasia de vidre. Aleshores, al segle XVIII, els viatgers es fixen i decanten per altres productes. El vidre ja no els crida l'atenció, potser perquè ja no és singular ni característic. És el moment d'altres productes. Giuseppe Baretti, el 1760, després d'una llarga estada a Londres, deia que per afaitar-se, res millor que les navalles amb fulla de Barcelona. Eren insuperables. Més amples i pesades que les navalles angleses,

Fama

En opinió dels consellers de Barcelona, el vidre era la «major grandesa i bellesa de la ciutat». El vidre li donava prestigi i anomenada. Per això, quan hi ha visitants il·lustres, l'autoritat dona ordre als mercaders que endrecin les botigues, i exposin el bo i millor del seu negoci. Així es va fer el 1503 arran de l'estada de Felip el Bell. També el 1668 amb Cosme de Mèdicis, que venia de Florència i anava a Portugal. Aleshores es va fer altrettament, en una modificació que fa veure com havien canviat les maneres dels magnats. No es va a la botiga, sinó que la botiga ve a casa. Durant els seus dies barcelonins, es va donar avis que els millors mestres vidriers anessin al palau on s'hostatjava, i li ensenyessin les peces més preuades. En va adquirir algunes.

Alguns viatgers volien fer la visita completa. Un dia, a les botigues per veure el producte; i un altre, als forns per veure l'elaboració del producte. El cronista del viatge de Felip el Bell diu que van anar a uns forns dels afores de Barcelona. Potser eren els que hi havia al Pla d'en Llull, a un extrem de la ciutat, a tocar del Rec Comtal i el baluard de Sant Daniel. Fins a principis del segle XIV els forns de vidre havien estat a l'interior de la ciutat, costat per costat amb habitatges, carrers, botigues i persones. El carrer del Vidre —que ara va d'Escudellers a la plaça Reial— recorda que allà hi havia hagut els forns fins que el 1324 el Consell els va prohibir dins la ciutat pel perill d'incendi que suposaven. I més endavant, ni això. El vidre de Barcelona era de Mataró. A un lloc la producció; a un altre, la venda i comercialització. El pare Francesc Diago a la *Descripció de Catalunya* (1605) té un apunt per a Mataró («hádense maravillosos vasos de vidrio»). Pocs anys després, el 1619, Gian Vicenzo Imperiale, en viatge per mar des de Gènova a Barcelona, en passar per davant de Mataró recorda que «és molt famosa pels forns de vidre que tant honoren la ciutat de Barcelona». L'infant cardenal Ferran d'Austria, germà de Felip IV, també va voler veure el cicle complet, i un dia de primers de juny de 1632, amb una galera es va fer portar fins a Mataró «a ver hazer y labrar el vidrio que en tanta abundancia reparte esta ciudad por muchas provincias». L'embranzida i puixança de Mataró al segle XVII és gràcies al vidre; a aquells forns on es feien «ricos y primorosos vidrios»; a aquell comerç. «Apportar quatre càrregues de vidre ab quatre matxos des de la present vila y terme de Mataró en lo regne de Castella y ciutats y llochs de aquella».

Una mica de literatura

Els treballs en vidre eren preuats i cobejats. Fins i tot se'n va parlar a les corts de Montsó (1585). Un dels greuges presentats és contra els monjos castellans que hi ha al monestir de Montserrat. Se'ls acusa de mil malifetes i de tota mena d'arbitrarietats. La supremacia del castellà, el diferent tracte que reben de l'abat. Si algun monjo «castellà ofén la vida monàstica, els seus pecats mortals són venials y dels nostres venials, los fan mortals». També es diu que l'únic interès que tenen per venir a Catalunya és per fer-se amb «libres, estoigs i vidres» per emportar-se's a Valladolid, on hi havia la casa mare de l'orde. És un breu apunt però suficient per detallar dues de les industries pujants catalanes: llibres i vidres.

Per si quedava algun dubte de la importància del vidre, Pere Gil ho acabarà de deixar ben clar. A *La geografia de Catalunya* (1600) dedica tres pàgines al vidre, moltes més que a qualsevol altre producte. Hi detalla els tipus de vidre, els forns, el procés d'elaboració, els objectes elaborats. La literatura va acabar de fixar la imatge; el vidre era una manera de caracteritzar Barcelona.

«Que de vidrios exquisitos
era rica Barcelona».

rasuraven millor. Navalles, tisores, ganivets, armes, eren els productes del moment, els productes que donaven fama a Catalunya. A més dels teixits, l'aiguardent i la fruita seca.

La producció del vidre no havia desaparegut. Els viatgers que parlen de Mataró només esmenten el vidre en passat. Francisco de Zamora escrivia que «hubo vidrieria pero en el dia no existe» (1790). La puixança de la ciutat del Maresme era per l'agricultura («és tan pròspera que no es pot ni imaginar», Antonio Conca, (1793), pel vi, l'aiguardent i les filatures, blondes i encaixos. El vidre era una altra activitat, però no pas la de més rendiment. L'anomenada del vidre era cosa d'altre temps.

Si bé els viatgers no parlen de la indústria del vidre, en canvi, sí que en parlen, per absència, d'un dels productes. Només creuar la frontera es troben que a les cambres dels hostals no hi ha vidres a les finestres. Potser era cosa de l'hostal de La Jonquera, com expliquen Philip Thicknesse (1775) i Joseph Townsend (1786). Encara que aquell establiment era emblema de la misèria i de la brutícia, recordat amb horror per molts altres viatgers, Arthur Young es queixa de la mateixa mancança a l'hostal de Vielha (1787): finestres sense vidres. Altra cosa eren els hostals i les fordes de les ciutats. Ningú en tenia cap queixa, ni tan sols dels preus.

Quatre ulls

Les ulleres són un capítol més de la història del vidre. Hi ha alguna referència d'ulleres a finals del segle XIII. El que sí és segur és que ja se'n feien a Venècia el 1302. Les ulleres van arraconar els cristalls d'augment, la pedra beril, els cristalls de roca, lutes diverses per sortir del mal pas davant unes ratlles tortes i boterudes, d'una pàgina emboirada i dificultosa. Les ulleres eren la novetat, una novetat que perdura enllà del temps, i avui en dia l'invent continua fent servei.

Aviat les ulleres van ser un estri conegut i usual entre certes persones. Reis, alts dignitaris de l'església, gent que sabia llegir i escriure; és a dir, una minoria. Sembla que el retrat del cardenal Hug de Provença, pintat el 1352 per Tommaso da Modena és el més antic que es coneix d'un personatge amb ulleres. Aleshores eren uns vidres graduats, encastats en una carcassa que es col·locava al pont del nas. Del segle XIII són les ulleres per a vista cansada, amb lenses convergents. Les de la miopia, amb lenses còncaves, no es començaran a fabricar fins bastant després, a les acaballes del segle XV.

Les ulleres eren, principalment, cosa de gent de lletres. Petrarca tenia bona vista, tanmateix, i amb disgust, es va trobar que als seixanta anys necessitava ulleres, sinó no podia llegir. Disgust o contrarietat. *Indignanti*, va escriure el poeta, en llatí. I no queda clar si el malestar o l'enuig era perquè les ulleres li feien evident que ja era un home vell, o potser les ulleres li eren un concordi i no li agradava el posat que li feien a la cara. Ves a saber. El que sí sabem és que gràcies a les ulleres l'humanisme va ser el que va ser. Desxifrar, llegir i transcriure els vellissims manuscrits grecs i llatins, i amb les ulleres poder-se encarar amb un palimpsest. És una història bonica. Els avenços de les lletres gràcies als de la tècnica. Bonica i rara, perquè és una història no massa freqüent.

El rei Pere el Cerimoniós va fer que li enviessin unes ulleres des de París. Era el 1368. Al cap de pocs anys ja no hagués fet falta anar-les a comprar tan lluny. Si Barcelona era capdavantera en la indústria del vidre casolà o decoratiu, també ho va ser en la de les lenses graduades. La producció d'ulleres ja era molt important els primers anys del segle XV, com es pot seguir en la documentació de la indústria i el comerç del ram. Per exemple, exportació de caixes d'ulleres («ulleres de vidre», es precisa) a Alexandria i a Beirut (1403, 1408). A més de la quantitat, la qualitat del producte. Pere Gil, per elogiar la qualitat dels vidres del país, escrivia que «lo vidre per la cristall és molt bo per ulleres, y no és tan brevol [fràgil] com lo de Itàlia».

La invenció de les ulleres, i la feina i producció dels operaris, van motivar una escissió al gremi de vidriers, amb la creació d'un de nou: el de cristallers o mestres d'ulleres («crestaller, àlies magister d'ulleres», es llegeix en un document de 1435). Feien i venien ulleres. Havien polit lenses amb habilitat i precisió, i hi deixaven un vidre molt transparent, sense cap bombolla d'aire. Les proves per accedir al mestratge eren

fer sis parells d'ulleres adaptades a tota mena de vista. Unes havien d'estar encastades en conxa; les altres, en muntura de metall.

La fundació del nou gremi també és important perquè explica la bifurcació en el tractament de la matèria, bifurcació que han seguit, igualment, els estudiosos del vidre. Mestres vidriers d'una banda, i mestres ulleraires per una altra. I així, uns s'han fixat en la funció artística del vidre, catalogant copes, piques beneiteres, porrons i almorratxes, i uns altres han estudiat la funció òptica del vidre: ulleres, ullera de llarga vista, telescopi (un record pels germans Roget, fabricants d'ulleres, establerts a Girona i a Barcelona, i que, segons sembla, van inventar un estri, que seria un telescopi, abans del 1608, que és la data oficial de la patent del primer telescopi). La divergència en els estudis no indica que el vidre s'hagi trencat i fet miques, sinó la realitat del saber actual, compartimentat, i que l'humanisme i aquell anar de bracet d'art i tècnica va ser flor d'estiu.

El jove suís Thomas Platter estudiava medicina a Montpellier. L'hivern de 1599 es va agafar unes vacances per fer un viatge per Catalunya. Una de les moltes coses que el van sorprendre de Barcelona van ser les ulleres. Molta gent en duia. Tot i que encara no tenia el títol de doctor, es va atrevir a fer un diagnòstic. La mala vista de tots aquells que gastaven ulleres era perquè, ja de petits, anaven amb el cabell molt curt, i això volia dir que el sol els escalfava el cap, provocant cremades al cervell i, de retop, a l'humor cristal·lí.

Altres viatgers que van observar el mateix panorama, van prescindir de la medecina per explicar-ho. Es tractava d'una moda. Dur ulleres per ganes de fer-se veure. Sir Richard Wynn, que el 1623 va passar una temporada a Madrid, va notar que la gent amb ulleres era molta, i que no se les posaven només per llegir, sinó que les duien calçades a tota hora i en tot moment. I un altre viatger de principis del segle XVIII hi va tornar a insistir. Les ulleres s'usaven com a ornament, no pas per necessitat. I encara més, la grandària de la muntura explicava la condició social. Com més grans, més important, es llegeix a *Les délices de l'Espagne*, 1707. Les ulleres eren una altra manera de diferenciar-se del populatxo. Formaven part de la disfressa de la persona que es volia fer veure com a seriosa, llegida i responsable.

El porró abans del porró

Un altre producte del vidre és el porró. Abans de seguir els comentaris dels viatgers, una nota sobre el porró abans de porró. El porró era una mesura de capacitat de líquids, en especial del vi. Tenia un valor variable que anava des del 0,94 de Barcelona i Lleida, als 0,96 de Girona fins a l'1,08 litres de Tarragona. Era de les mesures més petites; per sota el porró hi havia el petricó, igual a un quart de porró. Per sobre hi havia diverses mesures que arribaven al màxim amb la bota, la carga i, per damunt de totes, la pipa, que eren cinc-cents dotze porrons; és a dir, uns 485,6 litres.

Si mirem un porró actual costa de creure que un recipient tan fràgil, i complicat d'emmagatzemar, fos una mesura habitual per fer-la anar amunt i avall, als cellers, mercats, i a les compres a la menuda. D'altra banda, per fer el preu i la mesura justa, fins on s'omple un porró? Tots aquests dubtes fan pensar que el porró com a mesura no és el porró per beure, el que avui coneixem. Avalaria aquesta hipòtesi un record del porró argentí. A l'Argentina un *porrón* és un recipient de terrissa, gairebé un cilindre, de coll curt, i amb una petita nansa. Té capacitat per una mica menys d'un litre, i normalment els *porrones* són de ginebra. Aquest cilindre seria més versemblant a l'hora de mesurar i transportar que no pas un atuell de dos brocs, un d'ells ben llargarut. L'etimologia reforça aquesta hipòtesi. Els estudiosos dubten si la paraula *porró* deriva de *porro* o de *porra*. Ambdós són cossos cilíndrics, com ho és el porrón argentí. Per tant, una cosa —i forma— seria el porró de capacitat, i una altra, el de beure.

A la regalada

Als relats dels viatgers i descripcions del país, l'objecte que avui coneixem com a porró apareix per primera vegada en un llibre de 1707. Abans hi ha alguns comentaris que poden fer pensar que aquí es bevia de manera diferent o, si més no, sorprenent, però sense mencionar el nom de l'atuell

Només creuar la frontera, a Salses, Thomas Platter va anar a fer un beure i es va quedar ben parat: «Ens van servir begudes en gots espanyols i ben estranys; la seva forma era cargolada, de tal manera que la utilització era enutjosa. Només podíem saciar la set amb petits glops; era una manera de calmar la set amb poc vi».

Més amunt esmentava Tirso de Molina. Ara ha de tornar a sortir. Coneixia Catalunya i, en especial, Barcelona. Era frare de l'orde de la Mercè: la casa mare era a Barcelona, així com l'arxiu general que, de segur, devia consultar perquè era cronista dels mercedaris. Del 1631 és la comèdia *El pretendiente* al revés. Al darrer acte hi ha un banquet i tot són despropòsits. La taula, el servei i el parament no van com han d'anar. Un personatge es queixa:

«Cuando pido de beber,
agua me traen en copa
y el vino me echan encima».

I l'altre fa la rèplica:

«Así se usa en Barcelona».

Alguns estudiosos han vist en aquest diàleg una referència al beure a galet, a beure en porró. Ves a saber. Si més no, aquí queda apuntat. També es pot tenir en compte un comentari de monsenyor Nicolini (1686). A la seva relació hi ha moltes notes i consells del que és bo proveir-se abans de fer el viatge, perquè, pels camins i els hostals de les Espanyes, ben poca cosa es trobava, llevat de misèria, les parets, i un ronyós joc de cartes. Monsenyor recomana portar salami, vinagre, formatge. També vasos. El consell de portar vasos pot fer pensar que eren molt bruts, o que no es bevia en recipient, tassa, vas, copa, sinó a la regalada. De tota manera, amb això del beure hi ha manies i prejudicis, alguns fins i tot sorprenents. El monjo benedictí en viatge per una missió diplomàtica, Philippe de Caverel (1582), escriu que a l'entrada dels hostals hispànics hi ha un càntir, «secundum consuetudinem Judeorum».

Mirar com beuen

El 1707 es van publicar *Les délices de l'Espagne*, signades per Juan Álvarez de Colmenar. Ningú coneix aquest autor, i hi ha qui apunta que es podria tractar d'un pseudònim de l'autor de l'obra —editor, i geògraf, també—, Pieter van der Aa. El que ara interessa és que parla del porró. Segons diu, qui l'usa són els del *menu peuple*. Beuen d'una ampolla comuna, i tenen força perícia en abocar el líquid a la boca, sense vessar-ne ni una gota ni tocar amb els llavis el broc. L'autor ofereix l'explicació higiènica. Beure d'aquesta manera és una manera de no encomanar-se malalties. També en fa una descripció Henry Swinburne (1775): «La manera de beure en aquest país és curiosa; mantenen una ampolla de vidre de cul ample amb el braç estirat, i deixen que el vi caigui per un llarg galet a les seves llengües; pel que puc veure la seva perícia en aquest exercici ve de la pràctica freqüent, perquè els catalans beuen sovint i en gran quantitat, però fins ara no n'he vist cap d'embriac». Si fa o no fa, paraules similars a les que, poc després, escriuria Joseph Townsend. Va arribar a Figueres el 1786, i una de les primeres coses que li van cridar l'atenció foren els porrons que va veure a l'hostal. Es va quedar meravellat de l'habilitat dels bevedors, «sense tocar

amb els llavis la boca de la botella, sense errar la punteria ni vessar-ne una sola gota». Townsend també estava convençut que tanta habilitat amb el porró era un aprenentatge d'anys, i que devia començar a la infantesa.

El porró tampoc falta als informes de l'exèrcit napoleònic. La dels informes, era una obsessió de la Grande Armée. Memorials, notes de viatge, tota mena de papers per entendre el país ocupat. La natura i els recursos. La geografia, rius i rutes. I les maneres i l'esperit dels habitants. En aquests papers també apareixen els porrons. Angebault, un oficial francès, el 1812 escrivia:

[...] No tenen sobre la taula ni gots ni ampollas, només el que anomenen porró, que és simplement una gerra de vidre blanc amb un broc cònic. Agafen el coll de la gerra plena de vi, l'aixequen a nivell dels ulls i, inclinant la canonada, deixen que flueixi el vi a la gola des de certa distància. D'això en diuen beure a la regalada, i la gerra fa la volta a la taula [...].

Gabriel Pepe, un italià que va participar a la guerra del Francès fins que va ser ferit a un dels setges de Girona, també va escriure unes memòries de Catalunya. Va observar que els pagesos beuen poc, en bona part perquè ho feien amb uns recipients, dits porrons, que estaven proveïts d'un broc llarg i que s'aprimava fins a un orifici minúscul, gairebé capillar.

Al llarg del segle XIX el porró és habitual a les pàgines dels viatgers. Richard Ford (el llibre es va publicar el 1845, per bé que l'estada a Catalunya és del 1831) posa la nota erudita en dir que els catalans beuen «a la manera dels *rhytium* i els vasos falo-vitrobòlics de l'Antiguitat». I, en fi, Heribert Ballantine (1894), que va recórrer els Pirineus, explica com es va alegrar en «veure per primer cop el porró català». Descriu l'atuell i conclou que estavia «l'enrenou i la despesa de vasos, i afavorint el consum moderat de vi».

Ara no ens fixem si és un estri per beure menys quantitat, i si al país no es bevia tant com als dels observadors. Quedem-nos amb dos detalls: la mesura higiènica (ja apuntada a *Les délices de l'Espagne*, i que figura a la majoria de les lloances que canten les gràcies i les virtuts del porró), i que era cosa popular. Sembla ser que només el feien servir pagesos i el *menu peuple*. Persones que no eren del braç dels viatgers, i amb les quals, casualment, es creuaven al camí, principalment als hostals. És a dir, el porró, cosa popular, del tot allunyada amb les maneres de senyors i persones respectables. El porró era poc fi. És sabut que exigeix una gesticulació una mica exagerada; una altra raó per excloure'l de les bones taules és el què pesa. I un senyor no ha de fer força amb les mans, i menys posar-se a fer equilibris amb el braç i els llavis.

Després dels porrons dels hostals vindran aquells porrons que llueixen als museus del vidre. Decorats amb mil filigranes, i de mira'm i no em toquis. Potser són bonics, aparatosos i espectaculars però no serveixen per beure. Una peça tan delicada no aguantaria gaires viatges del celler a la taula, diverses vegades al dia. Són —i eren— cosa decorativa. Als museus se'n conserven alguns amb un bec tan llarg que cal la llargada de dos braços per poder fer l'arc líquid. En fi, peces com les que s'exposen i es cataloguen eren peces sumptuoses, molt cares. El poble menut no estava per gastar-se els pocs calerons en joies com aquelles.

Potser el porró —i la fira del vidre— donen un parell de lliçons sobre el país i l'economia catalana dels segles XIV al XVII. Un país petit que s'especialitza en una indústria de productes de luxe, però quan al segle XVIII fa el salt econòmic, margina la producció minoritària per llençar-se a la de gran consum. També hi ha una altra lliçó. El porró és un estri que passa del braç dels pagesos al museu d'arts sumptuàries, convertit en peça de fantasia. Sembla un exemple de difusió de model cultural. I del moviment menys habitual: de baix a dalt de la societat. És a dir, el contrari de la vulgarització. Una peça popular queda convertida en senyorial: en el viatge ha calgut fer alguna transformació, és clar. De cosa útil a fòtil decoratiu.

Los evangelistas teriantrópicos en el arte románico hispano

MILAGROS GUARDIA

Institut de Recerca en Cultures Medievals (IRCVM)

Universitat de Barcelona

La pintura mural hispana nos ofrece una singular diversidad en lo que se refiere a la representación de los vivientes, interpretados como símbolos de los evangelistas, en particular en torno a la imagen de la Maiestas Domini.¹ Una de ellas es la que muestra estos seres, en forma animal, portados o presentados por ángeles. Se trata de un tema que hemos tenido ocasión de analizar en otras ocasiones.² En esta, que dedico, por el contenido erudito que tanto agradaba a Jaime Barrachina, nuestro colega y, sobre todo, amigo, me ocuparé de otro de los modos particulares de representarlos, a saber, su figuración como seres humanos, de cuerpo entero, habitualmente alados, y coronados con la cabeza del animal que los simboliza, naturalmente con la excepción del hombre-hombre, el evangelista Mateo. De ahí el título de mi contribución puesto que teriantrópico no significa otra cosa que la fusión del aspecto humano de los evangelistas, como autores del contenido de sus respectivos textos sobre la vida de Cristo, con la visión del tetramorfos del profeta Ezequiel y de su interpretación en el libro de la Revelación atribuido a Juan.³

Las obras a las que he de referirme, en ámbito estrictamente hispano en primer lugar, forman dos grupos distanciados geográficamente y sin aparente relación entre sí. En el primero hemos de considerar las pinturas murales de las iglesias de Santa María de Taüll y de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), dos conjuntos que, desde los primeros estudios, han sido relacionados, formal y estilísticamente. En las pinturas pirenaicas de Taüll, y al ser una iglesia dedicada a María, la decoración del cuarto de esfera del ábside se reservó a la figuración de la Epifanía, en tanto que en el espacio de la cubierta del coro y en la parte superior de los muros norte y sur se despliega otra Teofanía, la Maiestas Domini. Se ha perdido casi por completo la figura de Cristo, aunque restan fragmentos de la mandorla y de uno de los ángeles que la flanqueaban o sostenían. El muro meridional, conservado por completo, nos permite identificar al evangelista Marcos, un serafín o querubín, al evangelista Juan y al arcángel Gabriel en la acepción, frecuente en las pinturas pirenaicas, de abogado o intercesor, portando el rollo desplegado con la habitual inscripción: Petitus (figura 1). El muro frontal apenas conserva vestigios, pero podríamos suponer que se completaba con las representaciones de los otros dos evangelistas, Mateo y Lucas, así como del serafín/querubín y el otro arcángel abogado con el letrero: Postulatius. Tanto el evangelista Marcos como Juan se representan de cuerpo entero y revestidos de túnica, portando en sus manos el libro y



FIGURA 1. Pinturas murales del presbiterio de la iglesia de Santa María de Taüll (Barcelona, MNAC).

1 La literatura generada en torno al proceso de identificación de los evangelios y, al fin, definitivamente de los evangelistas en la patrística a partir de los textos de Ezequiel (I: 4-14) y Revelación (Ap. 4: 6-9) es muy amplia, por lo que me limitaré a citar algunas aportaciones recientes en las que se recoge lo anterior, como son: Favreau, 1993: 63-87. Werner, 1984-1986: 1-35. Paciorek, 2001: 151-218. Bogaert, 2001: 457-478. Poilpré, 2005. Skubiszewski, 2005: 309-408. Leclercq-Marx, 2016: 113-128.

2 Guardia y Lorés, 2020: 250-261.

3 Véase al respecto de las diversas maneras de calificar esta tipología que recogía, en un estudio seminal Crozet, 1958: 182-187 del cual, obviamente, partimos para completar el catálogo de obras que compiló, aunque con algunas imprecisiones.



FIGURA 2. Pinturas murales del espacio absidal de la iglesia de La Vera Cruz de Maderuelo (Madrid, Museo del Prado).

con la cabeza coronada con la de los animales que los simbolizan, respectivamente el león y el águila. Podemos presuponer que también en el caso de Lucas ocurriría lo mismo con el buey. Partimos para ello de la habitual composición de la iconografía de la Maiestas Domini en la cual se representan los cuatro evangelistas o sus símbolos.

En cambio, no es exactamente así en las pinturas de la iglesia dedicada a la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia). En este caso, y debido también a su advocación, el muro plano de fondo acoge la Cruz y el cordero del sacrificio con las ofrendas de Abel y Melquisedec, reservándose la Visión de Dios a la cubierta abovedada del espacio absidal. La buena conservación del ábside y sus pinturas nos permite detallar el conjunto, sin pergeñar en este caso ensayos de restitución. Cristo bendiciendo, en la mandorla sostenida por cuatro elegantes ángeles que se pliegan a la curvatura, ocupa la bóveda y, en una composición idéntica a la de Taüll, diversas figuras se ordenan en las partes altas de los muros norte y sur. En este caso se trata, y por este orden desde el lado oriental en el muro norte, del evangelista Lucas, de cuerpo entero y con cabeza de buey, el arcángel en función de abogado, un serafín y Gabriel anunciando a María el nacimiento de Cristo.⁴ En el muro sur se suceden el evangelista Marcos con cabeza de león, otro arcángel abogado, el querubín, un ángel y un santo obispo luciendo tonsura (figura 2). No hay espacio, no obstante para los dos evangelistas principales o que habitualmente ocupan una posición de privilegio en la iconografía de la Maiestas, es decir Mateo y Juan. Es difícil, de momento, encontrar una explicación para esta anomalía.

Las relaciones, que creo haber demostrado y razonado en otro lugar, entre el conjunto pirenaico de Taüll

y los que se sitúan en la región del Duero, en Castilla, nos obligan a examinar otros dos ciclos: el de las ermitas de San Baudilio de Berlanga y de San Miguel de Gormaz.⁵ En ambos conjuntos pictóricos se repite la disposición, ya comentada respecto de los anteriores, de la visión de Cristo en Majestad presidiendo la bóveda del ábside. En San Baudilio ha desaparecido por completo, pero se intuyen, aunque solamente los pies, una serie de figuras que ocuparían el espacio superior de los muros. Nada, por tanto, podemos deducir de ello. En San Miguel de Gormaz, en cambio, se trata de una visión teofánica que acentúa su dependencia respecto de las visiones del libro de la Revelación. En efecto, Cristo se acompaña de las lámparas y los candelabros aludidos explícitamente en este texto, y los 24 ancianos, representados en la parte inferior de los muros del ábside, la completan. En este caso la mandorla no está sostenida por ángeles y, en la zona superior, a ambos lados, las figuras representadas son, y por este orden, un ángel portando un libro sobre elevado en unas formas que simulan rocas, el arcángel abogado, un serafín o querubín y otra figura angélica. Idéntica distribución se repite en el muro meridional. Una diferencia podemos notar, no obstante, y es que en este caso el ángel porta el libro, pero no está sobrelevado. Faltan, por tanto, o así parece, las representaciones de los cuatro evangelistas. Sin embargo, el hecho de que las figuras más próximas a izquierda y derecha de Cristo sostengan un libro me lleva a sugerir que están aludiendo respectivamente a los evangelistas Juan y Mateo, pero en este caso representados en forma exclusivamente humana y alada. ¿Estaríamos ante una fórmula diversa en la que los evangelistas se distinguen solamente por el hecho de portar alas y libro?

Otros dos ejemplos pictóricos pirenaicos nos ilustran sobre la diversidad de posibilidades y variaciones que enriquecen, a la vez que complican su filiación. El primero se trata de las pinturas del ábside de Santa Eulalia de Estaon en donde la Maiestas Domini se completa con los símbolos de los cuatro evangelistas, acompañados de las oportunas inscripciones: Mateo como hombre alado a la derecha de Cristo, y Lucas y Marcos, en sus respectivas figuras animales de cuerpo entero, en la zona inferior. Solamente Juan, en una posición muy frecuente, a la izquierda de Cristo y *en pendant* con Mateo, se muestra de cuerpo entero, humano, y con cabeza de águila (figura 3).

El otro pertenece a la serie de antipendios pintados con la Maiestas Domini. Es el de Sant Andreu de Sagàs (Museu Episcopal de Vic) en donde los cuatro evangelistas se representan en forma humana y con la cabeza del respectivo animal.⁶

Sin aparente relación con lo anterior, otro grupo de obras despliega fórmulas particulares, en ocasiones coincidentes con las glosadas. La más relevante entre ellas es la decoración pictórica de una de las bóvedas del Panteón de San Isidoro de León. Aquí la figura de Cristo domina con el gesto de bendición y la alusión al texto del evangelio de Juan: EGO SVM LVX MVNDI inscrita en el libro abierto (figura 4). La mandorla que lo contiene y los símbolos de



FIGURA 3. Pinturas del ábside de la iglesia de Santa Eulalia de Estaon (Barcelona, MNAC).

⁴ He interpretado en otra ocasión la elección del tema de la Anunciación y su posición, junto al muro de cierre occidental del ábside, en relación con el tema que se despliega en este y que no es otro que el pecado original. El programa de Maderuelo parece hacer énfasis en la oposición EVA/AVE y en el papel de pecadora arrepentida e intercesora, Magdalena, que es la figura que, en la cena en casa de Simón secando los pies de Cristo con su cabellera, ocupa un espacio privilegiado del muro de fondo del ábside Guardia: 2008: 391-406.

⁵ Guardia, 2010: 249-263 y Guardia, 2011.
⁶ Cook, 1926: 194-234.

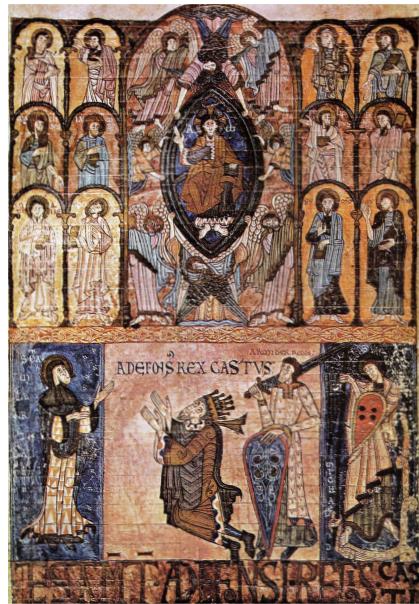


FIGURA 4. Decoración de una bóveda del Panteón de San Isidoro de León (foto: García Omedes).

FIGURA 5. El Libro de los Testamentos, catedral de Oviedo (catedral de Oviedo ms. 1, fol. IV).

los evangelistas que lo flanquean se enmarcan en unas bandas onduladas que remiten al mar de cristal de la visión de Revelación. Los evangelistas, de cuerpo entero y revestidos de complejas y elaboradas vestimentas, portando los respectivos códices, se coronan con la cabeza del animal correspondiente y se acompañan de inscripciones: MATEUS OMO; MARCVUS LEO; LVCAS VITVLO; IOHANNES AQUILA. En ambientes relativamente próximos, aunque en un manuscrito ilustrado, podemos observar una formulación semejante. Se trata del folio del Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo (catedral de Oviedo ms. 1, fol. IV), datado, con las reservas oportunas, en torno a 1118 (figura 5). En este caso también es una representación de la Maiestas Domini con Cristo en mandorla sostenido por cuatro ángeles y flanqueado por las figuras, de cuerpo entero y cabezas zoomórficas, de los vivientes.⁷ Mucho se ha debatido, y se deberá continuar haciendo en el futuro, sobre las relaciones entre los centros de León y Oviedo entre los años finales del siglo XI y los primeros decenios del siglo XII, marco u horquilla cronológica en la que se sitúan las dos obras mencionadas, a las que cabe añadir la famosa Arca Santa de la catedral de Oviedo que muestra claras relaciones iconográficas con las pinturas de San Isidoro.⁸

⁷ Véase Alonso, 2010: 331-350 y, en particular, Yarza, 1995: 147-230.

⁸ Al respecto del debate sobre estas relaciones y la cronología del Arca Santa, las pinturas de San Isidoro y el Liber



FIGURA 6. Sarcófago de San Martín de Dume, detalle (foto: PJ.Nogueroles).

A las obras mencionadas deberíamos añadir el sarcófago de San Martín de Dume (Museu Don Diogo de Sousa, Braga), datado anteriormente en el siglo VII, pero definitivamente adscrito al siglo XI con argumentos formales e iconográficos.⁹ En la cubierta, flanqueando al Cristo envuelto en una gloria circular sostenida por ángeles, se disponen los cuatro seres antropozoomórficos de cuerpo entero sobre banquetas o supedáneos (figura 6).¹⁰

Al margen de su inserción en torno a la imagen de Cristo en majestad, reencontramos los seres teriantrópicos, de cuerpo entero, en códices ilustrados de la segunda mitad del siglo XII, como son la Biblia de Ávila (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr/15/1, fol. 384v), con las figuras de los cuatro evangelistas bajo dos arcos superpuestos al inicio de sus respectivos textos y antes de las tablas de cánones (figura 7); las tablas de cánones de la Biblia de León de 1162 (ASIL-III, fol. 63r y v, 64r, 65r y v, 67r y v, 68 r y v)¹¹ y de la de San Millán de la Cogolla, ca. 1200, en donde se representan, a modo de retrato de autor, los evangelistas también de cuerpo entero (BRAH códice 2.3, 3: fols. 183v, 185v, 187r, 1884 v).¹²

Por último, cabe recordar las esculturas en alto relieve y de tamaño superior al natural que ocupan las esquinas del arranque de la bóveda del crucero, y que se datan en los años finales del siglo XII, de la iglesia del Real Monasterio de Irache y de San Andrés de Armentia.¹³ En definitiva, esta iconografía se genera en torno a la Maiestas Domini en todos los ejemplos mencionados excepto en las Biblias de Ávila, León, San Millán, así como en Irache y Armentia por lo que podríamos deducir, tal vez, dos vías de difusión diversas, al margen del soporte artístico.

Una vez presentada la situación, por lo que se refiere a los ejemplos hispánicos, es obligado interrogarse sobre los orígenes de esta particular iconografía que encuentra, en una mirada poco atenta, escasas muestras en el arte románico europeo, así como replantear algunos lugares comunes que se han venido publicando al respecto. Los ejemplos hasta ahora recogidos, si bien no son exhaustivos, nos permiten

Testamentorum Williams, 1993b: 295-297. Harris, 1995: 82-93. Walker, 2000: 200-225; 2011: 391-412 y García de Castro, 2017.

⁹ Williams, 1993a: 138-140. Schlunk, 1968 observaba paralelos formales e iconográficos con el Beato de Burgo de Osma (1086) (fol. 149v).

¹⁰ No debemos olvidar otros dos ejemplos, ya del siglo XIII siempre en el contexto de la Maiestas: las pinturas de El Cristo de la Luz y la iglesia de San Román de Toledo. En el primer caso solamente Juan es figurado de cuerpo entero. En el segundo los cuatro tendrían esta formulación, aunque se representan en busto.

¹¹ Es interesante notar las diferencias que aportan los ilustradores respecto de su modelo, la Biblia de León de 960 (ASIL, códice II, fols. 394v-404v).

¹² Sobre las Biblias de León y San Millán véase Hernández 2016, *passim*.

¹³ López de Ocáriz, 1988: 317-331.



FIGURA 7. Biblia de Ávila (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr. 15/1, fol. 384v).

siglos X y XI en los códices ilustrados. Al margen de este medio, aunque en relación con él, debemos recordar la cubierta de la arqueta o caja de Astorga en la que encontramos los vivientes sobre ruedas en busto¹⁷ acompañando la visión del Cordero; o la base de la caja de las ágatas de la catedral de Oviedo en la que, y siguiendo el mismo esquema, flanquean la cruz del reino.¹⁸

Entre los códices debemos mencionar los seres teriomórficos en torno

¹⁴ A partir de los listados publicados por diversos autores he podido ampliar el corpus con un número de ejemplos en diversos soportes que, hasta la fecha, supera los cien ejemplares. Todos ellos se han ido incorporando a una base de datos creada para un estudio en curso sobre la iconografía de la Maiestas Domini en el arte románico dentro del proyecto de investigación PRECA III con la colaboración de A.-O. Poilpré, C. Voyer y B. Cayuela.

¹⁵ Véanse al respecto los estudios de Werner, 1984-1986: 1-35 que recogen y analizan las hipótesis anteriores. Agradezco a Pamela Patton que haya escaneado y me haya enviado ambos artículos, de imposible obtención on line.

¹⁶ Noack-Haley, 1993: 50 y Schlunk, 1970: 245-267.

¹⁷ Little, 1993: 142-143.

¹⁸ Noack-Haley, 1993: 143-145.

avanzar algunas conclusiones al respecto.¹⁴

Según la mayoría de los estudiosos, esta particular forma de los vivientes se considera de origen hispánico, aunque se reconocen otros casos en los ambientes irlandés, bretón y franco pre carolingio. También es un lugar común atribuir un origen antiguo, en las culturas del próximo oriente y Egipto, desde donde se presupone que fueron filtradas a través del mundo copto hasta occidente. No obstante, a mi juicio, no se han podido aducir a este último aspecto argumentos convincentes.¹⁵ Y, en todo caso, los ejemplos románicos hispánicos derivarían, según la corriente historiográfica dominante, de una tradición propia que, incluso, se llega a considerar como probable origen de otros ejemplos europeos. Se parte, para esta deducción, de la existencia de dos obras de supuesta época visigoda, los más antiguos entre los conocidos, en concreto de un capitel conservado en Córdoba y de las basas del crucero de la iglesia de San Pedro de la Nave,¹⁶ así como de las ilustraciones de manuscritos del siglo X.

Cuando se habla de la tradición hispánica la referencia inmediata es, efectivamente, el número importante de ejemplos de los

a la Maiestas Domini en los *Moralia in Iob* de la Biblioteca Nacional de Madrid (cod. 80, fol. 2), de 945 (figura 8). En la ilustración de las tablas de cánones se figuran, en busto, en el Antifonario de la catedral de León (ms. 8) y en la Biblia de 960 de León (ASIL, código II, vide infra). En la Biblia Sacra de León del 920 (ASIL, código I), el más temprano de los ejemplos conservados, en cambio, y en las ilustraciones que preceden el texto, como retratos de autor, se utiliza una formulación singularmente distinta puesto que en la representación humana del evangelista su figura, angélica, es coronada, como si de su inspiración se tratara, a la manera carolingia, por la del animal correspondiente.¹⁹

No obstante, es en los códices que contienen el texto de Beato de Liébana, en donde su presencia es más abundante. Se incorporan a la ilustración de diversos capítulos del libro de la Revelación, puesto que los cuatro vivientes son evocados en el mismo texto. Me refiero a IV:6 (visión del cordero con los vivientes, serafín y querubín y los ancianos); 5:14 (el Cordero recibe de Dios el Testamento del reino acompañado de los ancianos y los vivientes); VI: 1-8 (el cordero abre los sellos, acompañado de los ancianos y los vivientes); VII: 4-12 (un ángel marca a los sirvientes de Dios); XIV: 1-5 (visión del cordero sobre Sion con ancianos y vivientes); XIX:1-10 (los 24 ancianos y los vivientes prosternados ante la visión). En los códices conservados, parcial o totalmente, pertenecientes a los siglos X y XI, los vivientes se representan invariablemente como seres de medio cuerpo humano, alados, y con la cabeza de los respectivos animales, y sobre ruedas, evocando la visión de Ezequiel. Se trata de los Beatos Morgan (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M.644), Girona (Museo de la catedral de Girona, núm. Inv. 7), La Seu d'Urgell (Museu diocesà de la Seu d'Urgell, núm. inv. 501), Valladolid (Valladolid, Biblioteca de la Universidad, MS 433), Facundus (Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vitrina 14-2) y Silos (Londres, British Library, Add. MS. 11695).

En ninguno de los capítulos citados son figurados de esta forma en los Beatos producidos en San Millán (Madrid, Real Academia de la Historia, cod. 33), en el Escurialense, procedente también del monasterio riojano (Escorial, Biblioteca del Monasterio, & II.5), ni en el de Saint-Sever (Paris, BnF, MS lat. 8878) y, excepcionalmente, tampoco en relación con Ap. XIV:4-12, en el de Girona. Por el contrario, solo se representan en la versión teriantrópica en el Beato de Burgo de Osma, de ca 1086, (Burgo de Osma, Archivo de la catedral, cod. 1) en relación con Ap.XIX:1-10 (fol. 149v) (figura 9). Se mantiene, por tanto, la recensión, en sus diversas ramas por lo que se refiere a la ilustración de los capítulos citados, aunque preferentemente en los scriptorium castellanoleoneses. Cabe notar, no obstante, que en algunos de los códices de los siglos XII y XIII, la bestia sobre las ruedas se muestra casi de cuerpo entero, siendo un posible precedente de ello el folio ya citado del Beato de Burgo de Osma.²⁰ En definitiva, en la «modernización» de las recensiones de Beato a partir de finales del siglo XI bien se opta por la versión de los símbolos plenamente animales (Beato de Saint-Sever, fols. 2-4; 121v-122) bien, por el contrario, por representarlos en la versión teriantrópica y de cuerpo entero (Beato de San Andrés del Arroyo, Paris, BnF, nouv. Acq. Latin 2290, fol. 79v).

En la llamada rama II de estos códices se introdujeron otras ilustraciones, al margen de las citadas, en las que los vivientes podían ser también objeto de representación. Me refiero, por un lado, a la imagen de la Maiestas Domini y, por otro, a las diversas representaciones de los ángeles ofreciendo el texto de los evangelios, que ocupan los primeros folios de los respectivos manuscritos. Al respecto de la primera cabe observar que, en ningún caso, incluso en los de cronología avanzada, esta imagen se completa con los vivientes teriantrópicos y, por tanto, se distancian de lo observado en los ejemplos monumentales que hemos comentado al inicio del texto. Es muy probable que la iconografía de la Maiestas en los Beatos proceda de modelos carolingios en los que la formulación de los vivientes que nos ocupa es desconocida.

En los códices Morgan y Facundus, en los folios en los que se ilustran los ángeles ofreciendo el texto del evangelio los respectivos símbolos teriantrópicos, se representan en la parte superior del arco que los enmarca.²¹ No obstante, en el de Girona y su versión románica de Turín (Turín, Biblioteca Nazionale

¹⁹ En las tablas de cánones de la misma biblia se representan en la fórmula teriantrópica aunque solamente podemos identificar las manos humanas de los respectivos seres (fol. 150). Por el contrario, en las tablas de cánones de la Biblia Hispalense (BRAH, Vitr. 13, fol. 126r), contemporánea, los dos evangelistas representados no adoptan esta tipología.

²⁰ Sobre la ilustración de los códices de Beato son esenciales Klein, 1980: 85-106. Williams, 1994-2003 y Yarza, 1998.

²¹ Williams, 1994, I: 55-56. Cabe distinguir estas ilustraciones de las que, combinadas dos a dos, figuran el «retrato» del evangelista sentado escribiendo junto a un testigo. En esta imagen la figura que ocupa la luneta del arco que abriga el conjunto es, invariablemente, el símbolo exclusivamente animal. A juicio de Williams se trata de una



FIGURA 8. *Moralia in Job* (Madrid. Biblioteca Nacional, cod. 80, fol. 2).

Universitaria, Sgn. I.II.I), solamente Marcos adopta esta forma.

En fin, aunque se mantienen en términos generales las recensiones de los Beatos del siglo X, los códices realizados en los siglos XI y XII tienden a eliminar esta particular iconografía, modernizándola, si así se quiere, a partir de modelos ultramontanos, pero con interesantes excepciones. Así, los beatos llamados «románicos», en los que la presencia de nuevos modelos iconográficos se hace evidente, tienden a prescindir, o a matizar, las viejas fórmulas a favor de las figuras únicamente animales de los símbolos de los evangelistas o bien utilizando la versión teriantrópica pero de cuerpo entero.

Si nos limitásemos al contexto hispánico tal vez deberíamos llegar a la conclusión, en este punto, de que las recensiones de los manuscritos del siglo X, por lo que al tema que nos ocupa se refiere, arrastrarían esa imagen de los evangelistas, introduciendo como variante principal durante el siglo XII la versión de cuerpo entero e incorporándola, o no, a la iconografía de la Maiestas Domini en el arte monumental. Pero, ¿fue realmente así?

Para resolver, o replantear la cuestión de los orígenes y modelos que hemos analizado en el románico hispánico debemos abrir el foco y examinar qué es lo que hasta ahora se conoce respecto del tema, dejando al margen los tópicos heredados. Se viene repitiendo en la historiografía, por inercia o por falta de análisis, como ya he dicho, que los evangelistas teriantrópicos tienen su origen en el mundo hispánico puesto que los ejemplos son aparentemente abrumadores, aunque estos se limitan, cuantitativamente, a las numerosas copias de las recensiones en los códices de Beatos. No obstante, en un intento de plantear la cuestión, Crozet ya observaba que el número de casos extrahispánicos es notablemente abundante, aunque menos concentrado en una región específica. Siguiendo la propuesta del investigador francés he intentado completar y enriquecer el listado de ejemplos que recogía con obras distintas a la ilustración de manuscritos o pinturas a fin de obtener un panorama más amplio y suficiente para sustentar una argumentación.²²

De su análisis se deduce que es preferentemente en los evangelios

iconografía que remite a modelos tardoantiguos filtrados por el arte carolingio, aunque, en algunos ejemplos hispánicos, se incorpore la versión teriantrópica de los símbolos que acompañan Williams, 1977: 65.

²² La base de datos (véase n. 11) todavía no es exhaustiva pero que, de momento, cuenta con más de 50 ejemplos en contextos y geografías muy diversas. Frente a ello, y al margen de los códices de Beato, la relación de los casos hispánicos se limita a 15 obras. Por supuesto, actualmente contamos con una herramienta esencial para consultar exhaustivamente todos y cada uno de los manuscritos, su digitalización y las actualizadas fichas catalográficas y de estudio que acostumbran a incluir.



FIGURA 9. Beato del Burgo de Osma (Archivo de la catedral, cod. 1, fol. 149v).

o evangeliarios, un tipo de texto ilustrado desconocido en el caso hispánico, donde encontramos, por lógica, la mayor parte de ejemplos. En ellos pueden aparecer los evangelistas, como es bien sabido, con su símbolo bien en las tablas de cánones o bien como «retrato de autor», siguiendo una tradición antigua. Y es en este contexto en donde, habitualmente, encontramos los escasos ejemplos conocidos de símbolos teriantrópicos. Las más antiguas representaciones conservadas, pertenecientes al siglo VIII, no obstante, son las de un sacramentario gelasiano llamado de Gellone (París, BnF. Lat. 12048, fol. 42r y 42v). En este, solamente se figuran de cuerpo entero en relación con el texto que explica sus símbolos, Mateo y Juan, mientras que Lucas es representado con motivo de su festividad (fol. 115v). En un códice que contiene las Historias de Orosio (Laon, B.M. ms. 137, fol. 1v) aparecen en busto, dentro de círculos, en los brazos de una gran cruz cuyo centro es ocupado por el Agnus Dei.²³

Pertenecen, ahora sí, a evangelios o evangeliarios, dos importantes manuscritos de origen irlandés o insular. El más relevante sin duda es el Libro de Kells (Dublin, Trinity College ms. A.I.G fol. 1) que presenta, en uno de sus folios, los cuatro bustos teriantrópicos de los evangelistas, aunque son zoomorfos en el resto del manuscrito. En la imagen en cuestión, los cuatro símbolos se disponen en perpendicular al texto y sus cuerpos humanos se recortan por debajo de la cintura, levantando, con gestos enfáticos, los respectivos libros.²⁴

En los evangelios de Maesenyck (Museums Maaseik, Codex Eyckensis), pero solamente en el manuscrito B (fols. 5r y v, 6r y v), los símbolos ocupan, en busto y dentro de un círculo, la decoración de la parte superior del arco en las tablas de cánones. Se trata de un manuscrito en escritura insular, aunque elaborado en Echternach y, sin duda, una muestra de la difusión de un modelo de aquella procedencia hasta los monasterios que formaban parte de la región nororiental, germánica, de los dominios carolingios (vide infra). Otro manuscrito, posiblemente también insular y datado en el siglo VIII, el códice Barberini lat. 570 de la Biblioteca Vaticana, muestra, a la manera del anterior, un folio con la tabla de cánones con los bustos teriantrópicos de los evangelistas (fol. 1r.). Una placa de oro nielada con la figura de Juan procedente de Brandon (Suffolk), del siglo IX, nos permite confirmar otros soportes de utilización de esta iconografía (British Museum). Posiblemente era una pieza que, junto con los otros tres evangelistas, decoraría los extremos de los brazos de una cruz.²⁵

Solamente conozco un caso en el que los evangelistas teriantrópicos se incorporan a la imagen de la Maiestas Domini con anterioridad al siglo X. Se trata de los evangelios de Sainte-Croix de Poitiers (Poitiers, B.M. ms. 17, fol. 31). Nadie parece dudar de su datación a finales del siglo VIII, por tanto, precarolingia, pero llama la atención que, en este caso y en esta forma, en busto y dentro de círculos, acompañen la Visión de Cristo.²⁶ En los libros que portan los evangelistas está inscrito el inicio de los respectivos textos.

En definitiva, podemos constatar la existencia, anterior a los ejemplos hispánicos, de una tradición según la cual el Tetramorfo adopta esta especial tipología para identificarse con los símbolos de los evangelistas.²⁷

No podemos excluir que otros ejemplos pudieran enriquecer esta lista y que trazaran, asimismo con anterioridad a los ejemplos hispánicos, unas experimentaciones artísticas para sugerir o evocar el carácter del contenido de los evangelios y las imágenes de sus autores. En cualquier caso, en época carolingia y, en particular en los talleres áulicos franceses parece romperse, o aminorarse, esta tradición a favor de otras fórmulas en las que se retoma el modelo antiguo del retrato del autor del texto, en figura humana y acompañado del animal que parece inspirar su redacción.²⁸

²³ Tal vez no sea mera coincidencia que, en otro códice, anglosajón de principios del siglo X, que contiene el mismo texto, y en su folio inicial, se repita, aunque solamente para la figura de Juan, la formulación que comentamos. Se trata del códice British Library, Add. MS 47967.

²⁴ En la organización de la suntuosa ornamentación del códice, se incorporan, en un folio que precede los textos de cada uno de los textos, las imágenes zoomorfas de los evangelistas (28v, 129v, 290v) y sigue el retrato de cada uno de ellos. Solamente Mateo, por razones obvias, y excepcionalmente Juan, se representan de cuerpo entero, entronizados y mostrando el libro (fol. 291v).

²⁵ Es una posible reconstrucción que no excluye otras posibilidades. Con todo me decanto por ella puesto que, como veremos, es una tipología que se repite, con idéntica iconografía, en cruces de fecha posterior. Véase Webster y Backhouse, 1992: 82.

²⁶ Se considera un ejemplo de difícil explicación o que, en todo caso, no ha merecido la atención debida. Véase Poilpré 2005: 216-218.

²⁷ Un caso, al margen, pero no carente de interés, es la representación de una figura fantástica en la que se ensaya la representación del Tetramorfo como figura única, humana, aunque con elementos de los animales correspondientes, en el códice de Tréveris procedente de Echternach (Domschatz Trier, ms. 61/134, fol. 5v).

²⁸ Denoël, 2007: 56-57.

Al margen, o contra estas propuestas que emanan de los talleres vinculados a la corte, hemos de recordar los códices elaborados en, o en relación con, el monasterio de Landévennec, el denominado por Crozet grupo bretón. En todos ellos los evangelistas se representan de cuerpo entero y revestidos de hábitos sacerdotales portando el palio y, por tanto, sugieren una lectura más rica o diversa de su simple asimilación con los evangelistas²⁹ recordando, aunque con unas formas ingenuas, los precedentes insulares. Me refiero a los códices: Berna, Burgerbibliothek. Cod. 85; Oxford, The Bodleian Library Auct D.2. 16; Boulogne, B.M. ms. 8; British Library, Egerton 609; Nueva York, Public Library MS 115 y Troyes, B.M. ms. 960, todos ellos datados en los siglos IX y X. Solamente en el ejemplar de Nueva York se disponen, en busto y dentro de círculos, en torno a Cristo en Majestad.

Posiblemente, a raíz de la llegada de modelos de procedencia insular al continente y, en particular, a los monasterios situados en los territorios germánicos del imperio carolingio,³⁰ se puede rastrear, hasta época otoniana y más allá, la permanencia de una iconografía que, como he comentado, es ajena, o bien mantiene y combina fórmulas anteriores, a las nuevas propuestas emanadas de los scriptoria áulicos carolingios.³¹

No obstante, parece que la peculiar iconografía que nos interesa, y contrariamente a lo que manifiesta Leclercq-Marx, que considera que se trata de una fórmula que, bien que habitual en los primeros momentos del desarrollo del arte medieval, deja de tener importancia en los siglos posteriores,³² creo poder demostrar que, bien al contrario, reaparece o se revitaliza precisamente durante y, particularmente, a partir de finales del siglo XI. Efectivamente, al margen de los casos hispánicos comentados, debemos recordar un número no despreciable, de ejemplos en los que, aunque en otros contextos, reencontramos nuestros vivientes teriantrópicos. En el arte anglosajón, se figuran en torno al cordero en una cruz relicario de plata de la catedral de San Miguel de Bruselas (The Golden Age of Anglo-Saxon Art, cat. núm. 75); siempre en busto, acompañando al retrato del evangelista en los «Trinity Gospels» (Cambridge, Trinity College, MS B.10.4, fols. 59v y 89v) o en la página inicial del texto en el códice conservado en Montecassino (Archivio della Badia MS BB. 437, 439, p. 103, 127)³³ o en el manuscrito del siglo XII de Hereford, tal vez del scriptorium de Saint-Albans (Hereford cathedral Library, MS O.I.VIII) con la inquietante imagen de San Marcos escribiendo, entronizado.³⁴

En ambiente germánico, por otra parte, parecen perpetuarse los modelos del siglo XI que he recogido. Observamos que se repiten las figuras en busto en las tablas de cánones de los evangelios de Helmarshausen (Uppsala, University Library, ms. C.83, de ca.1140), o acompañando al retrato del autor (Aschaffenbourg, Hoftbibliothek cod. 21), o bien ornando los brazos de una cruz de bronce en torno al Agnus Dei (Fritzlar, Domschatz und Museum des St. Petri-Domes, Ornamenta Ecclesiae Coloniensum, H 29). Únicamente conozco un caso en el que se figuran de cuerpo entero y sentados a la manera de la placa de marfil de Metz, es la sútila de Maguncia (Speyer, Dom- und Diözesanmuseum, Ornamenta Ecclesiae Coloniensum, C.55). En relación con la Maiestas Domini solamente puedo referirme a las pinturas murales del ábside de la iglesia del monasterio de Alpirsbach, de principios del siglo XIII.

Nos interesan especialmente, no obstante, y en relación con los ejemplos hispanos una serie de obras producidas en torno a Limoges y el sur de Francia a finales del siglo XI y comienzos del XII. Se trata, en primer lugar, de la Biblia de Saint-Yrieix (Saint-Yrieix-la-Perche, Bibliothèque municipale, ms. 1), en donde elegantes figuras de cuerpo entero, con cabeza animal, en actitudes diversas, bien escribiendo,

²⁹ Alexander, 1985: 269-273 y Lemoine, 2015: 155-164.

³⁰ Como ejemplo de ello podemos recordar los Evangelios St.Gallen, Stiftsbibliothek, cod. 51.

³¹ La combinación de la figura humana sedente con el busto teriantrópico de su símbolo en la parte superior es la utilizada en los evangelios Hildegard de Colonia, datados en el primer cuarto del siglo IX (Colonia, Erzbischöfliche Diözesan – und Dombibliothek, Dom Hs. 13 (Ornamenta Ecclesiarum Coloniensium, vol. II: 230). De los talleres de Metz procede la placa de marfil del arzobispo Adalberon II datada en torno al año 1000 que incorpora, a los pies de una compleja composición presidida por la crucifixión, las figuras sedentes de cuerpo humano de los cuatro evangelistas con cabeza animal véase Brandt y Eggebrecht vol. 2:199-202. De la misma procedencia es el códice (Paris, BnF. Latin 10438) en el que los símbolos en busto coronan los retratos de los cuatro evangelistas. Además de los códices ya citados (véase supra y nota anterior) cabe añadir las figuras teriantrópicas de los evangelistas en busto celebrando las bodas del Cordero en el Apocalipsis carolingio de Tréveris (Trier, Stadtbibliothek, codex 31, fol. 61v). Quizás desde Tréveris se difundió esta fórmula al scriptorium de Echternach, tal y como parecen indicar, ya en el siglo XI, el libro de Pericopas (Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9428) en donde el retrato del evangelista en figura humana escribiendo se acompaña, en la parte superior, del busto de su respectivo símbolo en la forma que estudiaremos; o el suntuoso codex aureus escurialensis (El Escorial, Biblioteca del monasterio, Vit. 17) que incorpora los bustos en círculo en torno a la imagen de Cristo en Majestad. Me limito a citar aquí solamente algunos de los manuscritos que proceden de la zona germánica hasta el siglo XI.

³² Leclercq-Marx, 2016: 113-128.

³³ Temple, 1976: 111-112.

³⁴ English romanesque art 1066-1200: Hayward Gallery, London 5 april- 8 july 1984 (catálogo de exposición) (1984). London: Weidenfeld and Nicolson, cat. núm.18, pág. 94.

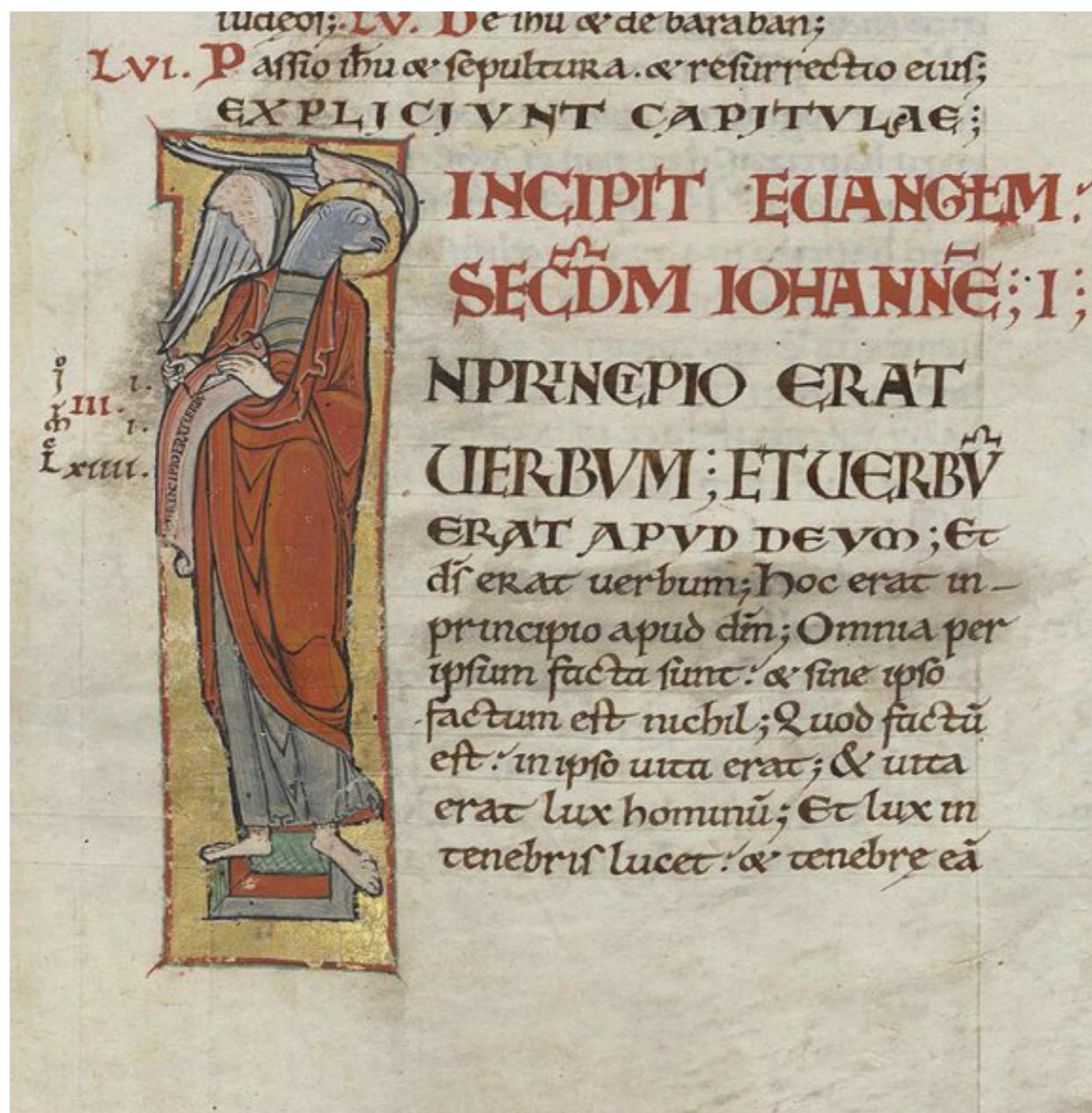


FIGURA 10. Biblia de Saint-Yrieix (Saint-Yrieix-la-Perche, Bibliothèque municipale, ms. 1), fol. 337).

bien mostrando el rollo desplegado, acompañan el inicio del texto respectivo (figura 10). Al mismo ambiente lemosín pertenece el sacramentario de la catedral de Limoges (Paris, BnF, latin 9438, fol.58) en el que los evangelistas teriantrópicos, representados de medio cuerpo, surgen de las esquinas en torno a la mandorla que contiene a Cristo en majestad, y que se ha vinculado tradicionalmente en sus aspectos formales con modelos germánicos y, en particular en torno a Salzburg.³⁵ (figura 11) Cahn, por el contrario, relaciona estrechamente este manuscrito y sus ilustraciones con la Biblia de Saint-Yrieix.³⁶

³⁵ Tesis defendida por Porcher y Gaborit-Chopin, aunque discutida por Cahn, 1996: 49-50. Las fuentes o filiación de las peculiares escenas del Sacramentario siguen siendo una cuestión abierta.

³⁶ Cahn, 1996: 49-50.

En medio del relieve escultórico interesa destacar el capitel del claustro de Moissac (ca. 1100) que desarrolla, en cada una de sus caras, las figuras de cuerpo entero y cabeza animal de los evangelistas (figura 12).

La relación de ejemplos franceses, aunque dispersos en su amplia geografía, puede ampliarse con obras datadas en pleno siglo XII como son las representaciones de cuerpo entero de los evangelistas en la Biblia de Dijon (Dijon BM, Ms 2, vol. II, fols 406v, 419v, 429v y 442v), en un misal premonstratense (BnF, latin 833), en el evangelio glosado normando de Juan (Arras, BM, ms. 1028, fol. 2) o en la Biblia, también normanda, de Saint-Evroult d'Ouche (Rouen BM ms. 31, fol. 88). En el contexto de la iconografía de la Maiestas Domini en un grupo escultórico, que merece ser tenido en cuenta en relación con los relieves de Armentia e Irache, mencionaré las esculturas procedentes de la antigua abadía de Honnecourt.³⁷

¿Podríamos deducir de todo ello que los ejemplos hispanos de época románica, lejos de continuar o retomar esta iconografía a partir de una tradición local, y exceptuando el caso de los códices de Beato en los que se mantuvieron las viejas recensiones, aunque con las modificaciones que ya he señalado, o, en la Biblia de León de 1162 por los mismos motivos, se produce una «modernización» a partir de experiencias ultramontanas renovadas como son las figuras de cuerpo entero y su asociación a la iconografía de la Maiestas Domini? Tal vez. Es más, ¿podríamos considerar la vía lemosina, extendida por el sur de Francia, la preferente? Querría concluir con esta hipótesis, a partir de las pinceladas que, hasta el momento y dado el carácter provisional de mis investigaciones, me he permitido esbozar aquí, en recuerdo y homenaje al amigo Jaime Barrachina.

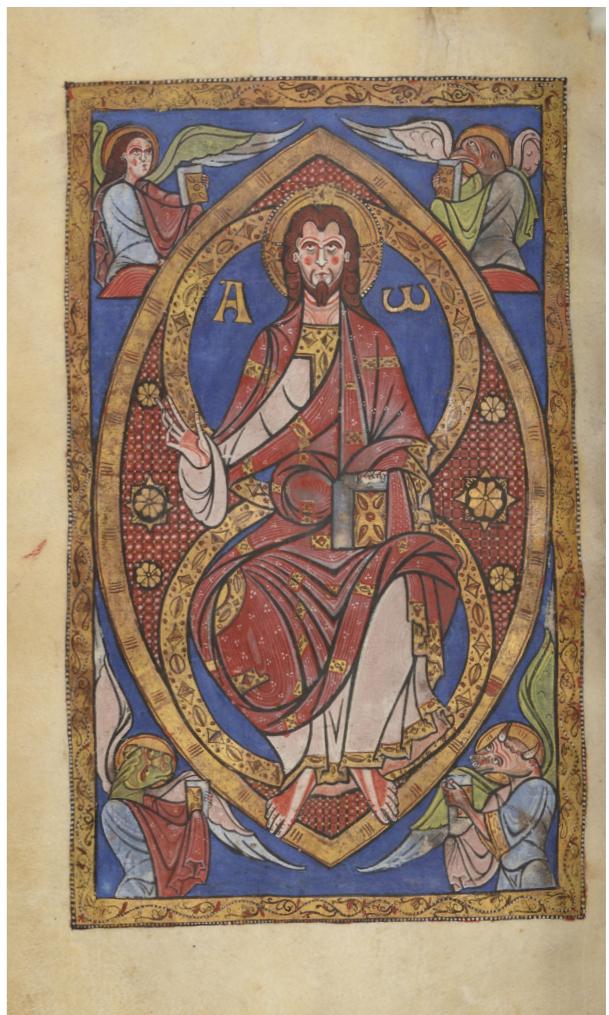


FIGURA 11. Sacramentario de la catedral de Limoges (Paris, BnF latin ms. 9438, fol 58).



FIGURA 12. Capitel del claustro de Saint-Pierre de Moissac (foto: P.J.Nogueroles).

Referencias bibliográficas

- ALEXANDER, Jonathan J.G. (1985). «La résistance à la domination culturelle carolingienne dans l'art breton du IX^e siècle: le témoignage de la il.illustration des manuscrits». En: *Landévennec et le monachisme breton dans le haut Moyen age: actes du Colloque du 15. Centenaire de l'Abbaye de Landévennec, 25. - 27. avril 1985*. Landévennec: Association Landévennec, pág. 269-273.
- ALONSO ÁLVAREZ, Raquel (2010). «El obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153), historiador y promotor de códices iluminados». *Semata*, núm. 22, pág. 331-350.
- BRANDT, Michael; EGGBRECHT, Arne (1993). *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen: Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993*. Hildesheim, Mainz am Rhein: Verlag; Verlag Philipp von Zabern, 2 vols.
- BOGAERT, Pierre-Maurice (2001). «Les Quatre Vivants, l'évangile et les évangiles». *Revue théologique de Louvain*, 32^e année, fasc. 4: pág. 457-478 [en línea]. https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2001_num_32_4_3179 [consulta: 31 gener 2022].
- CAHN, Walter (1996). *Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century*. London: Harvey Miller Publishers, 2 vols, (A Survey of Manuscripts Illuminated in France).
- COOK, Walter W.S. (1926). «The earliest painted panels of Catalonia (IV). The Saint Andrew Altar-frontal from Sagars». *The Art Bulletin*, vol. 8, núm. 4, (jun. 1926), pág. 194-234.
- CROZET, René (1953). «Les premières représentations anthropo-zoomorphiques des évangelistes (VI^e- IX^e siècles)». *Études Mérovingiennes: actes des journées de Poitiers 1-3 mai 1952*. Paris: Picard, pág. 53-63.
- (1958). «Les representations anthropozoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1^e année, núm. 2, pág. 182-187 [en línea]. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1958.1046> [consulta: 31 gener 2022].
- DENOËL, Charlotte (2007). «Les portraits des évangélistes dans les manuscrits carolingiens». En: Laffitte, Marie-Pierre et al. *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris: Bibliothèque nationale de France, pág. 56-57.
- English romanesque art 1066-1200: Hayward Gallery, London 5 april- 8 july 1984* (catálogo de exposición) (1984). London: Weidenfeld and Nicolson.
- FAVREAU, Robert (1993). «Épigraphie et Miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes». *Journal des Savants*, núm. 1, pág. 63-87 [en línea]. <https://doi.org/10.3406/jds.1993.1563> [consulta: 31 enero 2022]. (reproducido en Favreau, Robert (1995). *Études d'Épigraphie médiévale*. Poitiers: Pulim, pág. 515-530)
- GARCÍA DE CASTRO, César (2017). *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico.
- GUARDIA, Milagros (2008). «Museo del Prado». En: García Guinea, Miguel Ángel (coord.). *Enciclopedia del Románico en Madrid*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, pág. 391-406.
- (2010). «Pittura romanica dai Pirenei alla Castiglia, migrazione di botteghe e loro radicamento». En: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.). *Medioevo: le officine: atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009*. Milano: Electa, pág. 249-263, I convegni di Parma; 12.
- (2011). *San Baudilio de Berlanga, una encrucijada*. Bellaterra; [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; [i altres], Memoria artium; 10.

- «Migració de motius iconogràfics, llargs recorreguts: les cabres enfrontades de les pintures de San Isidoro de León». *Estudis en homenatge a Rosa Terés* (en prensa).
- GUARDIA, Milagros; Lorés, Immaculada (2020). *Sant Climent de Taüll i la Vall de Boí*. Bellaterra; [i altres]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; [i altres], Memoria artium; 26.
- HARRIS, Julie Ann (1995). «Redating the Arca Santa of Oviedo». *The Art Bulletin*, vol. 77, núm. 1, pág. 82-93.
- HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana (2016). *Tradición y copia en la ilustración de manuscritos bíblicos en la Península Ibérica. Las Biblias de San Isidoro de León (1162) y San Millán de la Cogolla (ca. 1200)* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid [en línea]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42530/> [consulta: 31 gener 2022].
- KLEIN, Peter (1980). «La tradición pictórica de los Beatos». En: *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*. Madrid: Joyas Bibliográficas, pág. 85-106.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2016). «Allégories animales et Symboles des évangélistes. Une histoire complexe et son incidence sur l'image médiévale. Les principaux jalons». Peperstraete, Sylvie (ed.). *Animal et religion*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, pág. 113-128, Problèmes d'histoire des religions; 23 [en línea]. http://digistore.bib.ulb.ac.be/2018/i9782800416052_f.pdf [consulta: 31 gener 2022].
- LEMOINE, Louis (2015). «Autour du scriptorium de Landévennec». En: Merdrignac, Bernard (eds.) et al. *Corona Monastica: moines bretons de Landévennec: histoire et mémoire celtiques: mélanges offerts au père Marc Simon*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pág. 155-164.
- LITTLE, Charles T. (1993). «70. Casket». En: *The art of medieval Spain, ad 500 – 1200* (catálogo de exposición). New York: The Metropolitan Museum of Art, pág. 142-143 [en línea]. <https://archive.org/details/TheArtofMedievalSpainAD5001200> [consulta: 31 enero 2022].
- LÓPEZ DE OCÁRIZ, José Javier (1988). «El tetramorfos angelmorpho en Irache y Armentia: análisis iconográfico e iconológico». *Príncipe de Viana*, anexo, núm. 11, pàg. 317-331.
- NOACK-HALEY, Sabine (1993). «Agate Casket». En: *The art of medieval Spain, ad 500 – 1200* (catálogo de exposición). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pág. 143-145. [en línea]. <https://archive.org/details/TheArtofMedievalSpainAD5001200> [consulta: 1 febrero 2022].
- NORDENFALK, J. J. G. Carl (1977). *Manuscrits Irlandais et Anglo-Saxons: L'enluminure dans les îles Britanniques de 600 à 800*. Paris: éditions du Chêne.
- Ornamenta Ecclesia. Kunst und Künstler der Romanik: Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, [1985]. Köln: Schnütgen-Museum der Stadt, 3 vols.
- PACIOREK, Piotr (2001). «Les diverses interpretations patristiques des Quatre Vivants d'Ézéchiel 1, 10 et de l'Apocalypse 4, 6-7 jusqu'au xii siècle». *Augustiniana*, vol. 51 núm. 1/2, pàg. 151-218. [en línea]. <http://www.jstor.org/stable/44992714>. [consulta: 1 febrero 2022].
- POLPRÉ, Anne-Orange (2005). *Maiestas Domini. Une image de l'église en Occident (VI^e-IX^e siècles)*. Paris: Editions du Cerf.
- SCHLUNK, Helmut (1970). «Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave». *Archivo español de arte*, tomo 43, núm. 171, pág. 245-267.
- SKUBISZEWSKI, Piotr (2005). «Maiestas Domini et liturgie». En: Arrignon C. et al. (eds.), *Cinquante années d'Études médiévales. A la confluence de nos disciplines*. Turnhout: Brepols, pág. 309-408.
- TEMPLE, Elzbieta (1976). *Anglo-saxon manuscripts, 900-1066*. London: Harvey-Miller.
- WEBSTER, Leslie; BACKHOUSE, Janet et al. (1992). *The making of England: Anglo-Saxon art and culture, AD 600-900* [exhibition held at the British museum in 1991] (catálogo de exposición). London: British museum Press.
- WALKER, Rose (2000). «The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession». *The Art Bulletin*, vol. 82, núm. 2, pág. 200-225.
- (2011). «Becoming Alfonso VI: the king, his sister and the "arca santa" reliquary». *Anales de Historia del Arte*, núm. extraordinario 2, pág. 391-412.
- WERNER, Martin (1984-1986). «On the origin of zoanthropomorphic evangelist symbols: the Early Christian Background». *Studies in Iconography*, vol. 10, pág. 1-35.
- (1991). «On the origin of zoanthropomorphic evangelist symbols: the early medieval and later Coptic, Nubian, Ethiopian and Latin evidence». *Studies in Iconography*, vol. 13, (1989/90), pág. 1-45.
- WILLIAMS, John (1977). *Early Spanish Manuscript Illumination*. Londres: Chatto & Windus.
- (1993a). «Sarcophagus of Saint Martin of Dume». *The art of medieval Spain, AD 500 – 1200* (catálogo de exposición). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pág. 138-140 [en línea]. <https://archive.org/details/TheArtofMedievalSpainAD5001200> [consulta: 1 febrero 2022].
- (1993b). «Liber Testamentorum». *The art of medieval Spain, AD 500 – 1200* (catálogo de exposición). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, pág. 295-297 [en línea]. <https://archive.org/details/TheArtofMedievalSpainAD5001200> [consulta: 1 febrero 2022].
- (1994-2003). *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations in the Commentary on the Apocalypse*. London: Harvey Miller Publishers, 5 vols.
- YARZA, Joaquín (1995). «Las miniaturas del Libro de los Testamentos». En: *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*. Barcelona: Moleiro, pág. 147-230.
- (1998). *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*. Barcelona: Moleiro.

L'escultura romànica de Sant Pere de Rodes, un gran i incomplert trencaclosques: el dipòsit lapidari

IMMACULADA LORÉS
Universitat de Lleida
Institut d'Estudis Catalans

La realitat d'un conjunt patrimonial com el de l'antic monestir de Sant Pere de Rodes és ben coneguda i també ho són moltes de les circumstàncies històriques en què es produïren els processos d'espoli i dispersió de les obres més valuoses.¹ El capítol de l'escultura romànica fou amb diferència el més afectat, sigui per la riquesa que molt probablement representava en el monestir en el moment del seu abandonament, quan els objectes més valuosos ja havien estat espoliats per les tropes franceses o bé se'ls havien endut els monjos en marxar-ne. També cal tenir present la gran quantitat d'elements i de relleus en marbre que havien ornamentat diferents parts. El resultat és un conjunt que ens arriba desmembrat, amb les estructures que havien contingut escultura completament desmuntades: portades, claustre, girola... Només l'església s'ha conservat relativament bé, especialment el transsepte i les naus, tot i les transformacions d'època moderna que van emmascarar els pilars.

Els elements escultòrics dispersos de Sant Pere de Rodes han estat tractats en diverses ocasions i compten amb nombroses publicacions, entre les quals diversos títols de Jaume Barrachina.² Els elements de la portada de l'església, obra de l'anomenat Mestre de Cabestany, són els que segurament han rebut major atenció i, fins i tot, propostes de restitució del conjunt. Les característiques materials, majoritàriament



FIGURA 1. Dipòsit lapidari de Sant Pere de Rodes.

* Sant Pere de Rodes va ser un dels temes en què Jaume Barrachina va desenvolupar les seves experteses, com a historiador de l'art, com a conservador al Museu del Castell de Peralada i com a col·leccionista. En relació amb l'escultura del monestir empordanès, un tema d'interès comú, recordo amb agraiament des de la meva primera gran immersió al tema en la completíssima visita al museu i a la col·lecció de Peralada, fins a la Jornada de les Experiències culturals, organitzades també pel Museu de Peralada, dedicada a les *Novetats sobre Sant Pere de Rodes* (24 d'octubre del 2015).

¹ Lorés, Mancho i Vidal, 2002, on vam recollir la bibliografia fins a aquell moment. Més recentment, vegeu Riubarrera, 2006 i Barrachina, 2006: 113-142.

² Barrachina, 1981-1983:79-81; 1998:7-35 i [s.d.]. Lorés, 1994. Lorés, Mancho i Vidal 2002. Així com els catàlegs de les exposicions: *La pedra mesurada*, 1993. Vélez, 2006 i l'espai dedicat a la portada de Sant Pere de Rodes de *Catalunya medieval* vegeu Alcoy, Camps i Lorés, 1992: 68-77.



FIGURA 2. Dipòsit lapidari de Sant Pere de Rodes.

de marbre, i formals dels fragments fan que la seva agrupació sigui inconfusible, tot i que no queda clar que algunes de les peces no puguin procedir d'un altre punt del monestir. El claustre de la segona meitat del segle XII, construït en una operació important d'ampliació de les edificacions monàstiques, és l'altra estructura que ha arribat completament desmuntada. Tot i els nombrosos indicis que ens han portat a proposar que tot un seguit de capitells del Museu Cluny de París, del Museu d'Art de Girona i del Museu de Peralada podien procedir del claustre, tenim encara molts dubtes relativs a diferències importants entre ells, així com sobre altres peces.

Més enllà dels elements escultòrics conservats en museus i col·leccions, i publicats en diverses ocasions, hi ha encara un nombrós grup de fragments que en la seva gran majoria roman del tot desconegut, tret d'unes poques peces que han format part d'alguna exposició; «La pedra mesurada» i les que es poden veure al Museu d'Història de Catalunya. Vaig fer-ne l'inventari entre el 1996 i el 1997, per encàrrec del Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya, quan s'estaven duent a terme les obres de restauració del monument. Una introducció a aquest dipòsit lapidari és el que tractaré en aquest treball, en homenatge a Jaume Barrachina, una de les persones que més sabia sobre l'escultura romànica del monestir empordanès (figures 1 i 2).

Es tracta d'un gran conjunt de fragments, de pedra en la seva gran majoria, que en el moment d'inventariar-los es trobaven emmagatzemats des de feia anys en diferents edificis del monestir, sense les condicions adients. Estem parlant d'un total de 643 fragments, als quals cal sumar-ne alguns més que llavors ja es trobaven al Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona, custodiats al SAM de Pedret. El conjunt el composen fragments de mides, tipus de pedra i funcions molt diverses que són de diferents èpoques de la història del monestir. Si tenim en compte que hi predominen els fragments d'època romànica, almenys en un 80%, només el volum ja és un indicador prou explícit de la magnitud de la tragèdia a Sant Pere de Rodes, del grau de destrucció i espoli de moltes de les estructures embellides amb escultura, especialment les del segle XII, algunes de les quals ni tan sols sabem quines eren. Les diferents campanyes de restauració del segle XX en les quals va predominar el criteri de reconstrucció del monestir romànic, tot *amagant* sovint que el que havia arribat a inicis del 1900 era el resultat de molts segles d'història, han esborrat moltes de les traces que avui podríem llegir en els murs i que ja només es poden detectar en les fotografies antigues.

A partir de dades escasses i de fotografies antigues de diferents moments i autors, pot deduir-se que el conjunt del lapidari és el resultat de diversos processos de *recolecció* en diferents moments, dels fragments

caiguts que es trobaven al recinte del monestir. Són els fragments de les portades de l'església, que van quedar-se allà després de ser arrencats els relleus, les motllures, els capitells més valuosos o trencats als caps; els capitells no sencers del claustre i segurament també de la girola de l'església, amb les respectives columnes, bases i cimacis; permòdols i altres elements arquitectònics; làpides i sepulcres; etc. Molts dels fragments que apareixen en fotografies antigues ja no es troben al monestir i sovint en desconeixem la seva localització actual. Per això, la principal preocupació d'algunes persones envers Sant Pere de Rodes sempre era la inseguretat del que encara s'hi conservava, perquè les peces anaven desapareixent. És el cas de Joan Subias Galter, impulsor de la declaració de Sant Pere de Rodes com a monument nacional el 1927, que es va produir el 1930. Com a responsable de la Conselleria de Cultura a Girona, va tenir un paper rellevant en la primera restauració del monument el 1933 que es va dur a terme conjuntament amb Jeroni Martorell. Al llarg dels anys, va denunciar l'espoli de l'antic monestir, alhora que va estudiar-lo i va anar resseguint-ne les peces disperses.³ Una altra personalitat destacada va ser Miquel Oliva Prat qui, des de la seva responsabilitat al Museu Arqueològic de Girona, de la Diputació, i de la delegació a Girona de la Direcció General de Belles Arts, va tenir un paper rellevant en les restauracions del monestir empordanès. Es van fer excavacions i es van recollir materials, alguns dels quals es van dipositar al Museu Arqueològic.⁴

El dipòsit lapidari de Rodes està format per elements que pertanyen a èpoques diverses, però hi predominen els fragments dels segles XI i XII. Provenen de les portades de l'església (de la galilea) i del claustre, però no només. Segurament, el monestir tingué altres estructures decorades amb escultura que avui desconeixem, perquè se n'ha perdut el rastre o en tenim només alguna notícies que sovint no és suficient per a vincular-hi fragments d'escultura. Es tracta, d'una banda, de la portada situada al transsepte sud de l'església, una comunicació oberta al mur occidental segurament al darrer terç del segle XII per accedir, a través d'un tram d'escales, al nou claustre. El mur occidental d'aquest braç del transsepte presenta un gran esvoranc de contorns irregulars, semblant al que es podia veure, abans de la darrera restauració, a la porta occidental de l'església que comunica amb la galilea. Podria ser que, com en aquest cas, la nova comunicació amb el claustre hagués sigut una portada embellida amb escultura; de moment, però, aquí no tenim cap indici de la seva fesomia.

D'altra banda, sabem per descripcions antigues que a l'absis central, en la separació entre el presbiteri i la girola, hi havia sèries d'arcs sostinguts per columnes entre els pilars. Així ho va descriure Elias Rogent el 1886 i ho van representar en les respectives plantes de l'església Lluís Domènech i Montaner, Antoni de Falguera i Josep Puig i Cadafalch.⁵ Aquí tampoc no sabem quins capitells devien haver-ne format part; tanmateix, entre el conjunt d'elements que es conserven dins i fora del monument, segurament n'hi ha que procedeixen d'aquesta estructura d'arcades.

L'inventari ens proporciona una perspectiva general que permet anar *ajuntant* els trossos, sovint molt esmicolats, que van configurant elements o parts d'elements. Així, es van identificant els fragments que es poden associar entre ells o amb altres fragments que no es troben al lapidari. Queda molta feina per fer, d'anar composant peces però també d'anàlisi i comparació amb les obres que es troben en museus i col·leccions, que ja han estat publicades en els diversos estudis sobre la portada de l'església o el claustre (vegeu nota 3). Podem citar alguns exemples d'aquesta «recomposició». Un element amb epigrafia d'enorme interès és el petit marbre que va aparèixer al pou del claustre (núm. inv. 724) i que ha estat identificat per Sònia Masmartí com un tercer fragment de la làpida de Tassi, del segle X.⁶

En el mateix procés de realització de l'inventari vam associar diversos fragments entre si. És el cas del capitell que avui es troba al Museu d'Història de Catalunya i que va ser restaurat per Javier Chillida. Es va trobar trencat en 9 fragments (núm. inv. 702-703, 704-708, 712 i 719). Barrachina el va relacionar amb l'escultura de Ramon de Bianya i, coherentment, el va datar a inicis del segle XIII.⁷

3 En el recent estudi exhaustiu sobre la figura de Joan Subias, vegeu Nadal, 2016 que precisa les intervencions que va tenir en la declaració i les restauracions de Sant Pere de Rodes, així com la relació estreta que va mantenir amb el monument al llarg de tota la seva vida.

4 Martín, 1981-1983.

5 Riu-Barrera, 2006: 106 i n. 27.

6 Masmartí, 2008: 265-275. Sobre les revisions del text conegut a partir de la transcripció de Jeroni Pujades, vegeu Cobos i Tremoleda, 2009; 2011: 287-306. I també, vegeu Alturo, 2014: 11-16. Dels altres dos fragments, un es conserva al SAM de Girona i l'altre es coneix per una fotografia de l'Arxiu Mas (clixé A-6886).

7 Text que signa de la fitxa del catàleg de l'exposició del Museu Marès vegeu Barrachina, 2006: 190-191, núm. 24.

Aquest capitell s'ha d'associar amb un segon capitell fragmentat, avui muntat a la galeria est del claustre, i dedicat a escenes de la infància de Crist. Igual que a l'anterior, s'hi utilitza profusament el trepà (a les ninetes dels ulls, a les comissures dels llavis i en elements decoratius) i les característiques dels rostres indiquen que són obra del mateix mestre o taller i segurament formaven part del mateix conjunt. En l'exemplar del claustre avui es distingeix part de l'adoració dels reis, amb la mare de Déu amb el Nen i la figura de sant Josep, i part de l'Anunciació, amb la figura de l'arcàngel i part de la figura de Maria (IEC, Arxiu fotogràfic Joan Subias, JS528). En la instal·lació, que va seguir el projecte d'Alejandro Ferrant de 1972 en què es va reconstruir aquella galeria,⁸ el volum del capitell va ser completat amb ciment i es va doblar la figura de sant Josep, de tal manera que el conjunt de l'escena no s'entén: aquest segon *sant Josep* està en el lloc del primer rei i és seguit de la figura del segon rei. D'aquest capitell en van identificar altres 3 fragments trobats al pou del claustre (núm. inv. 709-711) i que composen la figura parcial del primer dels reis, de l'escena de l'adoració: el cap, el bust i el braç amb l'ofrena. No hi ha dubte que anava a l'esquerra de la mare de Déu, en el lloc on es va copiar la figura de sant Josep i vers on estira el braç el Nen fent el gest de rebre l'ofrena. Les fotografies antigues anteriors a la seva instal·lació són ben clares i indiquen exactament el lloc del cap i el bust del rei (Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas A-6878), amb el qual també s'ha conservat la torreta de l'angle superior del capitell.⁹ D'aquest mateix capitell en provenien dos altres fragments que coneixem a través de fotografies antigues.¹⁰ Es tracta d'un cap femení amb la torreta d'angle a sobre i d'unes fulles sobre les quals es distingeixen els caps de dos animals disposats frontalment i en repòs. Són dos fragments de les parts superiors del capitell perquè no només hi ha la torreta d'angle, sinó també l'àbac amb una decoració de motius en relleu que alternen formes esfèriques i ovalades amb un forat al mig, igual que l'àbac del capitell. El cap femení és el de la mare de Déu de l'escena de l'Anunciació —l'arcàngel està al centre de la cara i marcaria l'inici de la narració, que culmina amb l'Adoració dels reis—. Avui en el seu lloc hi ha la reproducció de la torreta del capitell que es va fer mimetitzant la que està sobre sant Josep, sense entendre que les ales de l'arcàngel s'endinsen per una de les finestres. La reconstrucció volumètrica barroera ha amagat, a més, el que quedava de la figura de Maria. La figura de l'arcàngel anava emmarcada en una arcada com la de la figura de la mare de Déu amb el Nen de l'adoració, segons es dedueix del fragment amb el cap femení on es conserva l'arrencament d'un arc



FIGURA 3. Alguns dels fragments de marbre que es relacionen amb l'obra del Mestre de Cabestany.

amb perfil perlejat que continua el que decora la base de la torreta. El segon fragment és de l'escena de la Nativitat i es pot identificar sense problemes amb les figures del bou i la mula per sobre d'una fulla doblegada enfora i cobrint el Nen, el cap del qual apareix també a l'esquerra. És un fragment que devia ser la part superior del centre de la cara del capitell, avui al costat exterior del claustre, completament perduda i amb el volum refet.

Aquests dos capitells formaven part d'un mateix conjunt, que segurament no era el claustre perquè en aquest ja hi havia un capitell amb els temes de la infància de Crist. Haurien decorat una altra estructura —el deambulatori?, la portada del transsepte sud?— de la qual de moment no tenim indicis per vincular-los.

Els materials que trobem en el dipòsit lapidari són de pedres diverses la qual cosa també és un indicador interessant que ha de servir per destriar i anar associant les diferents peces. Per sobre dels diferents tipus de pedra, destaca la important presència del marbre. En concret, una seixantena llarga de fragments es poden associar amb la portada de la galilea i l'escultura del Mestre de Cabestany (figura 3). Són de mides i característiques molt diferents, des de simples *llesques* de marbre amb una petita resta de relleu, fins a fragments de caps, de bases, de columnes, de capitells de cimacis, o al gran cimaci conservat en dues parts. A aquests fragments cal afegir tots aquells que avui coneixem a través de fotografies de l'Arxiu Mas (A-6885 i A-6886) i de Joan Subias.¹¹ Juntament amb les peces conservades en museus i col·leccions, així com els fragments que es custodien al Museu arqueològic de Catalunya de Girona i a l'Ajuntament de Port de la Selva, configuren les peces disponibles del que fou la portada. Com era aquesta portada i on anaven les peces conservades és un tema que, malgrat que no està resolt definitivament perquè manquen moltes parts i moltes de les que conservem estan excessivament esmicolades, compta amb propostes de formalització que han fet avançar força respecte del que sabíem.¹²

De fragments de marbre, però, n'hi ha molts més (uns 250). No és d'estranyar si tenim en compte la disponibilitat d'aquest material a Empúries, com a mínim, per al seu reaprofitament. L'ús del marbre a Sant Pere de Rodes va ser, doncs, força generalitzat. Això ens porta a plantejar dues qüestions. La primera és que, tot i que la portada de l'església, del tercer quart del segle XII, va ser pràcticament tota realitzada amb relleus treballats en marbre, hi ha altres elements d'aquest material que es poden vincular amb el tipus d'escultura que caracteritza l'obra del Mestre de Cabestany i que potser no necessàriament han de procedir de la portada. L'exemple més clar és el cimaci que es conserva sencer (en dues parts, núm. inv. 130-131) que difícilment té cabuda en l'estructura de la portada, tot i que no tenim una formalització definitiva de la mateixa. D'aquest tipus de cimaci, almenys n'hi havia un altre perquè en el dipòsit se'n conserven altres dos fragments (núm. inv. 126 i 296). D'on provenien aquests cimacis? Podrien haver format part del claustre? O de la girola de l'església? Aquestes són dues localitzacions alternatives. El cert grau de diversitat que presenta l'escultura romànica del darrer terç del segle XII de Sant Pere de Rodes podria fer pensar que el taller de la portada va fer alguna altra intervenció puntual. Això explicaria la conservació de nombrosos fragments de fusts de columna i de bases de marbre, que potser no tots formaren part de la portada.

La segona qüestió és la que fa referència a la portada anterior a la del Mestre de Cabestany: la decoració escultòrica de la primera porta de l'església al segon quart del segle XI. D'aquesta porta, Jaume Barrachina en va identificar un fragment que coneixem només a partir d'una fotografia antiga (Institut Amatller d'Art Hispànic, A-6886) i el va vincular amb l'escultura rossellonesa. Això li va servir per a proposar una hipòtesi de com hauria sigut la primera portada de l'església: una porta quadre com la de Sant Andreu de Sureda i que actualment es conserva instal·lada a la finestra de la façana.¹³ En el dipòsit lapidari es conserva un segon fragment amb una petita part de relleu a base de formes concèntriques perlejades que es podria associar amb l'anterior i, per tant, amb la portada del segle XI (núm. inv. 74). Així mateix, altres cinc petits fragments (núm. inv. 181, 225-226, 228 i 298), també de marbre, mostren motius vegetals realitzats

¹¹ Barrachina, 1998: 7-35.

¹² El primer que es va atrevir a formalitzar en un dibuix una proposta de configuració de la portada va ser Jaume Barrachina, en el treball remarcable sobre les portades de l'església Barrachina, 1998: 7-35. Més recentment, va actualitzar-ho en un altre treball per a l'*Encyclopédia del Románico*, encara no publicada però que ja és accessible en línia Barrachina, [s.d.]. Vam fer-ne també un recull endreçat a Lorés, Mancho i Vidal, 2002: 105-118. Una reconstrucció diferent és la que es proposa en una tesi doctoral sobre el Mestre de Cabestany vegeu Bartolomé, 2011.

¹³ Barrachina, 1998: 7-35.

⁸ Lorés, Mancho i Vidal, 2002: 280-281.

⁹ Op. cit: 139, figs. 43-44.

¹⁰ Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas A-6885; Arxiu fotogràfic Joan Subias (JS4032). Lorés, Mancho i Vidal, 2002: 140-141.

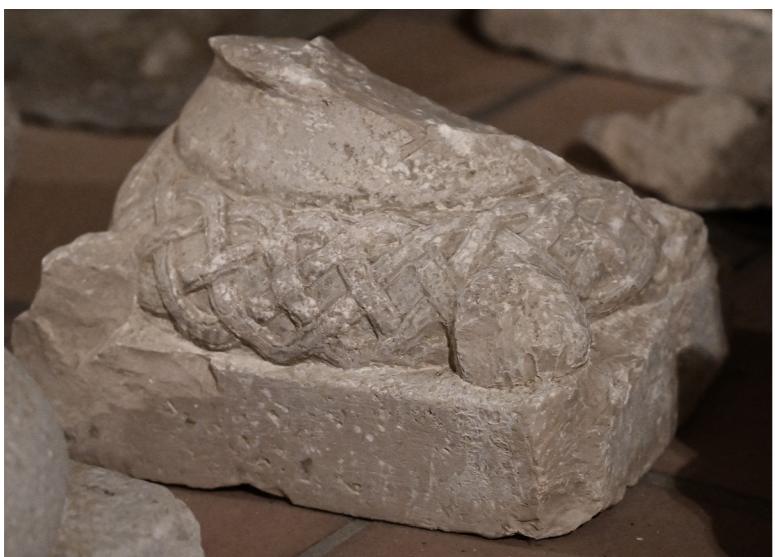


FIGURA 4. Fragment de base del claustre, núm. d'inventari 767.

amb talla a bisell que recorden molt els dels muntants de la finestra de Sureda i de les orles, tant de la taula d'altar com de la llinda de la porta d'aquesta església. Per aquest motiu també haurien pogut pertànyer a la primera portada.

Un altre gran capítol de fragments són els fusts de columna i les bases, avui desvinculats uns de les altres i també dels capitells que sostenen. De fusts de columna se'n conserven fins a una norantena de fragments. Són tots llisos, tret d'un que és helicoïdal, amb elements decoratius semiesfèrics, i un altre que és hexagonal. Són de pedres i diàmetres molt diversos, des dels 9,5 cm fins als 18-20 cm; tanmateix, les mides de

diàmetre més freqüents són entre 14 i 16,5 cm. Pel que fa als materials, la pedra nummulítica és la majoritària, tot i que no l'única (n'hi ha alguns de marbre, de pedra sorrenca i fins i tot de granet). El mateix succeeix en el referent a les bases: es conserven una cinquantena llarga de bases senceres o fragments de base, dels quals 10 són de marbre i una part important de la resta també són de pedra nummulítica. Els fusts de columna, completament descontextualitzats, és difícil datar-los; però en el cas de les bases es conserven alguns elements decoratius que permeten vincular-ne moltes amb el claustre: el tors inferior amb una decoració de cintes trenades (núm. inv. 767, figura 4), amb elements vegetals (núm. inv. 725, 750 i 754) o la presència de caps o cossos d'anims als angles recorden les bases de la galeria meridional del claustre de la catedral de Girona, conjunt amb el qual hem vinculat molts capitells que considerem procedents del claustre de Rodes. Les columnes i bases de pedra nummulítica es devien elaborar a Girona i portar a Sant Pere,¹⁴ igual com es fa amb les columnes i bases del propi claustre de la catedral o, uns anys després, les del claustre del monestir de Sant Cugat. A Rodes, doncs, es van importar aquests elements abans que no es fes a Sant Cugat. Les coincidències en els materials amb el claustre de la catedral gironina se sumen a les ja comentades de les bases i a les de molts dels capitells que hem identificat com del claustre.¹⁵

L'apartat dels capitells també és extraordinàriament ric i divers, per bé que ni molt menys tan abundant: eren elements preuats i van ser objecte d'espoli. Per això són el tipus d'element més present en museus i col·leccions externes. D'entre els que es conserven del dipòsit, els més interessants i sencers són els que es van trobar al pou del claustre, on potser es van tirar per a ser amagats. A més del ja comentat trobat en 9 fragments i que es conserva restaurat, tenen interès un capitell de marbre amb grans volutes i parelles de dracs enfocats que entrecreuen les cues (núm. inv. 744) i un capitell de composició coríntia amb fulles

llises (núm. inv. 748 i 749). D'entre els coneguts de feia dècades i que apareix sovint fotografiat, hi ha un exemplar de grans dimensions, també de marbre i amb decoració vegetal (núm. inv. 128). Aquestes tres peces es troben avui al Museu d'Història de Catalunya.¹⁶

Un nombre important de fragments són també testimonis d'interès de la història del monestir en moments posteriors al romànic, tot i que potser no els coneixem tan bé, entre altres causes perquè les restauracions, en focalitzar l'atenció en recuperar el monestir en època romànica, han anat esborrant molts dels rastres de les intervencions que s'hi van sobreposar. Dels nombrosos sepulcres que albergava el monestir, en particular a la galilea i al claustre, se n'han conservat dos exemplars realitzats en marbre: una coberta a quatre vessants (núm. inv. 132) i el que fou un sepulcre o una ossera. En aquest segon cas, es tracta d'una obra gòtica que segurament es va conservar força sencera perquè va ser reutilitzada en un moment posterior com a pica d'aigua, segons indica el forat i la petita canalera de ferro que desaigua. Avui està fragmentada i en manca un dels costats curts i part dels dos costats llargs (el posterior mesura uns 70 cm) (núm. inv. 135). En la seva cara frontal conté part del que fou una gran inscripció que l'ocupava completament, organitzada en 8 línies. Ha estat datada a mitjans del segle XV i transcrita.¹⁷ Tanmateix, se'n conserven quatre fragments més que haurien de permetre completar força el text (núm. inv. 123, 136-138).

Dos capitells gòtics, de pedra calcària i de dimensions petites, amb decoracions vegetals diferents en un i altre, devien haver format part potser de la finestra d'algun edifici del monestir (núm. inv. 35 i 143), a més del que es va muntar en una finestra, en la reconstrucció del palau de l'abat segons projecte d'Alejandro Ferrant.

També d'època gòtica es conserva un conjunt de fragments d'alabastre. Aquí cal distingir, en primer lloc els 21 fragments trobats el 1989 en les excavacions de Santa Helena i que van ser traslladats al monestir (núm. inv. 145-165). Es tracta molt probablement de petites parts de retaule, sobretot d'arcs d'emmarcament, que encara conserven restes de policromia. Uns retaules que encara va descriure Francisco de Zamora el 1790 i que es van espollar i malmetre a inicis del darrer quart del segle XIX.¹⁸ En segon lloc, de fragments d'alabastre del monestir, n'hi ha fins a 22 més. Un d'ells (núm. inv. 207) és una petita part d'arc que hauria format part d'un conjunt del qual no tenim cap notícia. Els altres són fragments irregulars o fragments de lloses amb cares polides de què no sabem la funció.

El dipòsit lapidari, a més de molts fragments de diferents tipus de pedra que, o bé no és possible identificar o bé es podrien qualificar de manera genèrica com a elements arquitectònics, inclou també alguns elements que segurament pertanyen a les reformes d'època moderna del monestir. Identifiquem com a mínim 5 fragments de la boca de la cisterna del claustre, d'època barroca (núm. inv. 405, 414, 428, 437 i 500). També es conserven uns pocs trossos de guixeria amb decoració, que potser són restes de les que en les fotografies antigues quedaven encara com a decoracions de l'interior de l'església.

Aquest només ha estat un breu repàs, una mirada al monument des de l'òptica d'aquest nombrós conjunt de fragments que tenen un interès equiparable al dels elements procedents del monestir i que estan exposats en diversos museus. Queda encara molta feina per fer, de recerca però també de difusió i d'exposició. La major part d'aquests elements ara es troben en un espai prou ampli, però aquells que són de més interès segueixen sense ser visibles o, si més no, no ho són a Sant Pere de Rodes.

14 Sobre la manufactura d'elements arquitectònics i escultòrics estandarditzats amb calcària nummulítica a Girona i el seu trasllat a diferents destinacions a partir de finals del segle XII, vegeu Espanol, 2009: 1005-1020.

15 Lorés, 1994. Lorés, Mancho i Vidal, 2002.

16 Vélez, 2006: 180-181, 184-185 i 188-189.

17 Cobos i Tremoleda, 2009: 168-169.

18 Burch et al., 1994: 228.

Referències bibliogràfiques

ALCOY, Rosa; CAMPS, Jordi; LORÉS, Immaculada. (1992). «1.25. El Mestre de Cabestany. Portada de Sant Pere de Rodes». A: *Catalunya Medieval* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya – Lunwerg, pàg. 68-77.

ALTURO i PERUCHO, Jesús (2014) «Una nueva lectura de la inscripción de Tasio del monasterio de Sant Pere de Rodes del año 955». *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, núm. 31, pàg. 11-16 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/view/278159> [consulta: 18 gener 2022].

BARRACHINA Navarro, Jaume (1981-1983). «L'espació escultòrica del monestir: inventari i agrupació estilística». *Lambard. Estudis d'art medieval*, núm. 2, pàg. 79-81.

— (1998). «Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodes». *Locus Amoenus*, núm. 4: pàg. 7-35 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.82> [consulta: 18 gener 2022].

— (2006). «L'espoli de Sant Pere de Rodes. De la col·lecció al museu». En: Vélez, Pilar (ed.). *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Frederic Marès, pàg. 113-142.

— [s.d.]. «La portada de Sant Pere de Rodes». En: *Enciclopedia del Románico*. Girona. Aguilar de Campoo: Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico [s.p.]. <https://www.romanicodeigital.com/sites/default/files/pdfs/files/Port%20de%20la%20Selva%2C%20El.pdf> [consulta: 18 gener 2022].

BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura (2011). *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la 'traditio clàssica' d'un taller d'escultura meridional* (ca. 1160-1200) (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. *Tesis Doctorals en Xarxa* (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/2028> [consulta: 18 gener 2022].

BURCH, Josep et al. (1994). «L'església de Santa Helena de Rodes. Recerca arqueològica i restauració arquitectònica». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 33, pàg. 217-235 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/54124> [consulta: 18 gener 2022].

COBOS, Antoni; TREMOLEDA, Joaquim (2009). *L'epigrafia medieval dels comtats gironins. I. Comtat de Peralada*. Fígues: Brau.

— (2011). «Pujades i Sant Pere de Rodes: les inscripcions de Tassi i Hildesind». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. 53, pàg. 287-306 [en línia]. *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (RACO). <https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/288839> [consulta: 18 gener 2022].

ESPAÑOL, Francesca. 2009. «Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media y su comercialización». *Anuario de Estudios Medievales*, vol.39 núm. 2, pàg. 1005-1020 [en línia]. <https://doi.org/10.3989/aem.2009.v39.i2.126> [consulta: 18 gener 2022].

LORÉS OTZET, Immaculada (1994). *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria a les restes conservades. Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*. [Lleida]: Universitat de Lleida. Espai/Temps, 22.

LORÉS OTZET, Immaculada; MANCHO, Carles; VIDAL, Sergi (2002). *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Memoria artium, 1.

MARTÍN, M. Aurora (1981-1983). «Prospeccions arqueològiques a Sant Pere de Rodes anteriors a les excavacions actuals». *Lambard. Estudis d'art medieval*, núm. 2, pàg. 83-89.

MASMARTÍ i RECASENS, Sònia (2008). «Descoberta i identificació d'un nou fragment de la làpida funerària de Tassi». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 39, pàg. 265-275.

NADAL i FARRERAS, Joaquim (2016). *Joan Subias Galter (1897-1984): dues vides i una guerra*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Publicacions de la Presidència. Sèrie Major, 4.

La Pedra mesurada: esglésies i monestirs a l'època del romànic: maig-setembre (catàleg de l'exposició) (1993). Girona: Museu d'Art de Girona.

RIU-BARRERA, Eduard (2006). «La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu». En: Vélez, Pilar (ed.). *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu*. Barcelona: Museu Frederic Marès, pàg. 21-112.

VÉLEZ, Pilar (ed.) (2006). *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu* (catàleg exposició). Barcelona: Museu Frederic Marès.

La Real Fábrica de Cristales

Una cuestión de Estado

PALOMA PASTOR

Real Fábrica de Cristales de La Granja

Una nueva dinastía irrumpió en España en los albores del siglo XVIII, la dinastía de los Borbones. El recién proclamado soberano Felipe V (1700-1746) hijo del Gran Delfín de Francia (1661-1711) y, por tanto, educado en la suntuosa Corte de Versalles quiso a su llegada a España implantar el refinado gusto de la corte francesa, donde el lujo y la apariencia, como reflejo del poder absoluto, lo afectaba todo; el nuevo rey se encontró con un país económicamente poco competitivo, con un elevado déficit de la balanza comercial debido a la dependencia que había del mercado de importaciones para la adquisición de productos manufacturados. Para revertir esta situación decidió seguir el ejemplo de su padre, Luis de Francia, y de su ministro francés de finanzas, Colbert, es decir, reforzar la industria de la nación mediante la implantación de ambiciosas reformas, entre ellas, el establecimiento de industrias financiadas y dirigidas por el Estado. (figura 1)

La creación de estas reales fábricas de productos suntuarios, permitió al nuevo monarca implantar en la corte un protocolo diferente que rompería con la tradición de los Austrias. De la misma manera se cambiaron los usos y la decoración de los interiores de los palacios y se impuso una nueva etiqueta en la mesa enriqueciéndola con la nueva cocina francesa e italiana, que exigió no solo la diversificación de contenedores de mesa para alimentos y bebidas, sino también la individualización de los comensales, resultando ya de mal gusto compartir los utensilios con el resto de comensales. Todo ello trajo consigo la necesidad de multiplicar las tipologías de los recipientes de cristal, porcelana o cerámica, donde la escenografía y la ostentación del banquete no podían faltar.¹

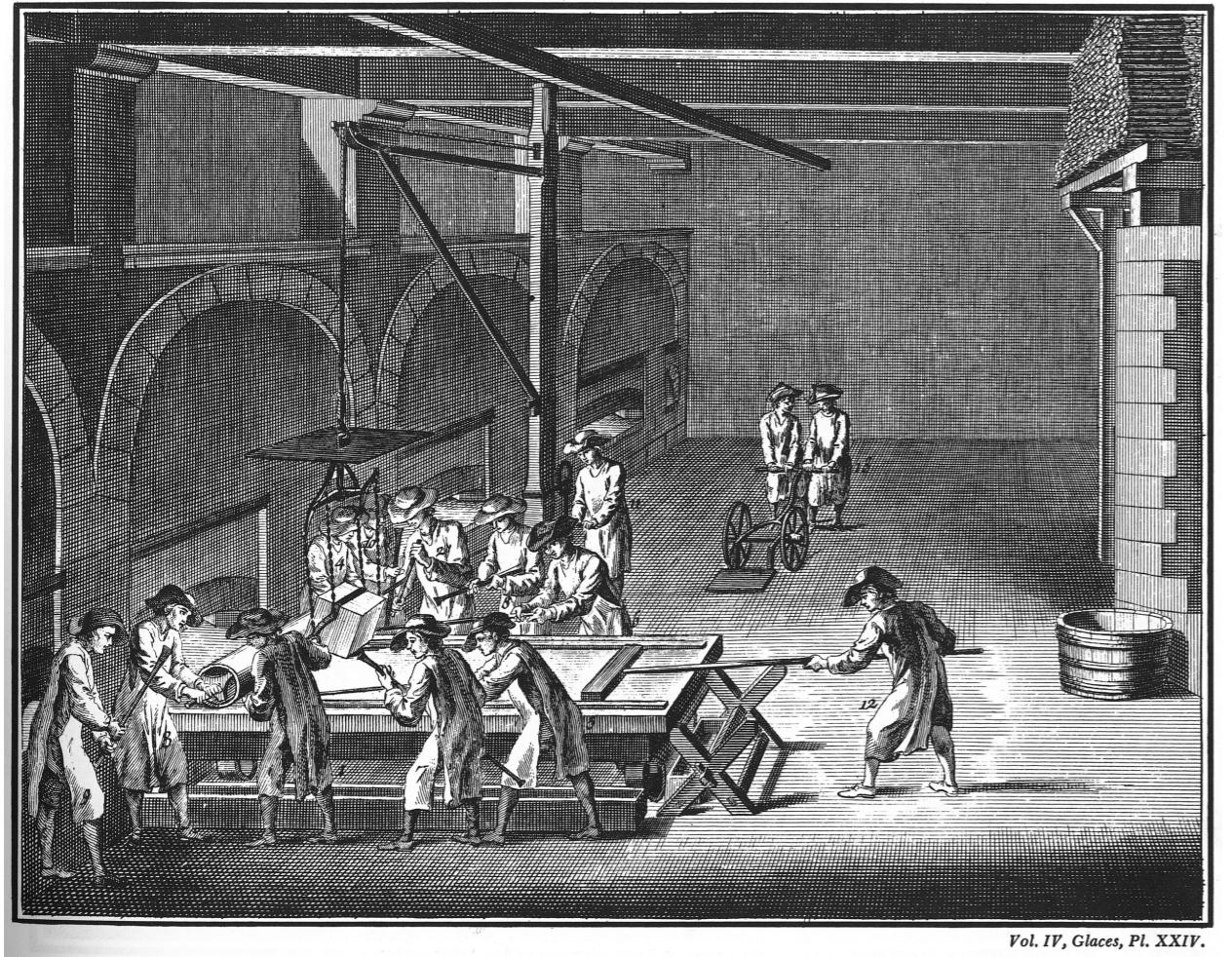
Para aportar realce y prestancia a estos interiores, ricamente decorados, era tarea obligada incrementar la incidencia de luz y lograr así una mayor claridad en las oscuras estancias. La solución consistía en ampliar el tamaño de los vidrios de puertas y ventanas de los palacios y lo más importante, incorporar espejos y arañas. No es de extrañar por tanto que llegara a San Ildefonso, a finales de 1726, Ventura Sit junto a un reducido número de vidrieros procedentes de la malograda fábrica de Nuevo Baztán. Conocían muy bien la demanda que tenía el palacio de espejos pero sobre todo de vidrios planos para sus ventanas y máxime cuando a la muerte de su hijo, el Rey eligió ubicar su residencia privada en este Real Sitio, lo que derivó en la necesidad de ampliar estancias y edificios adyacentes y, a consecuencia de ello, se incrementó notablemente la demanda de vidrios planos.

Un ejemplo lo podemos encontrar en el recién terminado gabinete de espejos del Palacio de San Ildefonso que se decide decorar con 26 espejos de extraordinarias dimensiones, imposibles de fabricar por el equipo de Ventura Sit; como resultado se optó en 1735 por traerlos de la conocida Real Fábrica de Cristales de Saint Gobain, cerca de París.



FIGURA 1. Escudo de la Real Fábrica de Cristales. Archivo General de Palacio (Signatura 5962).

¹ * Este artículo se lo dedico a Jaume Barrachina, inquieto descubridor del conocimiento, apasionado por el vidrio y un gran amigo.
Pastor, 2020: 39-91.



Vol. IV, Glaces, Pl. XXIV.

FIGURA 2. Vaciado de lunas. La Enciclopedia de Diderot.

Para evitar roturas, las ocho cajas con los espejos se transportaron hasta San Ildefonso por tierra, a hombros de caballeriza. Esto hizo aumentar extraordinariamente su coste. El elevado precio del encargo, sumado al alto riesgo de roturas que suponía transportar los espejos a tan larga distancia, fueron razones suficientes para que el rey decidiera invertir finalmente en la fábrica de Ventura Sit, con objeto de fabricar estos preciados ejemplares en España.²

Al mismo tiempo, para dotar de una mayor claridad lumínica en el caso de los interiores del palacio de San Ildefonso, el rey ordenó cambiar todos sus vidrios de ventanas y puertas, y sustituirlos por otros de mayor tamaño:

Que se quiten las vidrieras que hoy hay, por ser de vidrios y cristales pequeños y que en su lugar se pongan cristales más grandes al tope.³

Un encargo que fue felizmente recibido por el equipo de vidrieros de San Ildefonso, que quedaron obligados a fabricar en noviembre de 1742 exclusivamente estos tipos de vidrios. Bajo el mismo criterio, el rey ordenó en 1743 que las lunas y los espejos se hicieran:

[...] iguales en la calidad a los mejores que vienen de Venecia y que el tamaño excedan a todos los que hasta ahora han venido de las fábricas extranjeras.⁴

Aspiraciones extremadamente ambiciosas teniendo en cuenta las limitaciones que tenía el horno de San Ildefonso. Sit se comprometió a cumplir los deseos del monarca siempre y cuando se invirtiera en su fábrica, y para ello solicitó ampliarla con un nuevo horno de mayor capacidad, la construcción de nuevos templadores, la ampliación de los cobertizos para secar la leña, una máquina de pulimento y, lo más importante, una nueva mesa para hacer los vaciados, pero de mayor dimensión que la anterior. Todo ello antes o después le fue concedido, pero las lunas de vidrio seguían saliendo sin suficiente translucidez y transparencia y, además, algunas se rompián en el recocido o en las labores de raspado y pulido debido a los defectos que tenían. Era imprescindible, por tanto, perfeccionar el vidrio porque de ello dependía la calidad de la imagen que reflejara. (figura 2)

Sit sabía vaciar las lunas de vidrio, pero en cambio, no tenía suficientes conocimientos como para batir las hojas de estaño, ni azogar las grandes lunas, por tanto, las lunas de vidrio solían trasladarse a los comerciantes de Madrid para que allí pudieran ser azogadas. Al no haber en España especialistas sabedores de estos conocimientos fue necesario buscarlos en otras fábricas europeas de Venecia, Francia y Bohemia prometiéndoles a cambio grandes fortunas. Ministros, emisarios, agentes, embajadores, comerciantes e incluso militares se pusieron manos a la obra, a la búsqueda y captura de hábiles vidrieros, una tarea que debía realizarse en la más estricta clandestinidad, debido al proteccionismo que los países europeos ejercían frente a estos tránsfugas, sobre todo los vidrieros procedentes de Venecia y París, pues los procedentes de Bohemia y Alemania tenían mayor libertad de movimiento.

Ya desde 1739 tenemos noticias que el Secretario de Estado, marqués de Villarias, había movilizado al embajador de la República Veneciana, el conde de Campoflorido, para que en la más estricta clandestinidad convenciera a dos de los más diestros artífices para llevarlos a España. Se trataba de una tarea muy delicada, pues las autoridades de la Serenísima perseguían a los tránsfugas y los penalizaba incluso con la muerte. Una carta escrita por el marqués de Salas en Portici, el 12 de noviembre de 1743 y dirigida al marqués de Villarias, así lo explicaba:

[...] los venecianos son tan celosos de sus fábricas de Murano, que a las graves penas de muerte que tienen impuestas a los fabricantes de ellos que intentan abandonarlas y pasar al servicio de otros Príncipes, añadirían con este conocimiento una extrema vigilancia y los Inquisidores de Estado sería fácil descubrirlos y sacrificarlos y así pondero el secreto y la mayor reserva por sumamente necesaria para el logro del intento [...].⁵

Conocemos que la situación empeoró debido a que una de las cartas escritas en Venecia por el conde de Mari, en febrero de 1742, en la que se anunciaba haber encontrado algunos especialistas dispuestos a pasar a España, quedó interceptada en el trayecto. Como era de esperar, esta situación hizo estallar la alarma de la Policía de la Serenísima, y a partir de entonces, aunque no se descartara Venecia, el punto de mira se dirigió hacia Francia y Alemania. Así lo indica una carta escrita, en octubre de 1743, por el Secretario de Estado, marqués de Villarias y dirigida a los distintos embajadores y emisarios de Alemania, Francia e Italia solicitándoles de nuevo colaboración para encontrar y traer a España especialistas sabedores de fabricar el cristal blanco (incoloro y sin impurezas) y:

[...] aquellas variedades de sutilezas, primores y juguetes que vemos en las piezas que nos traen de Venecia y Alemania, pues en San Ildefonso las piezas salen de color oscuro o verde y ninguno se encuentra primor ni gusto con que nadie los compra...no pudiendo haber salida de los cristales de mayor tamaño porque en España no sabemos hacer las hojas de azogue, ni acertar a ponerlas en ellas con el primor preciso, para que los espejos sean perfectos, quiere el rey que las fábricas de esa corte (París) se traigan algunos artífices de

² Pastor, 1994.

³ Archivo General de Palacio, caja 11747/35, Isidoro Nicolás de Montujar a D. Joseph de Carvajal y Lancaster, Buen Retiro, 27 de abril de 1747.

⁴ Archivo General de Palacio San Ildefonso, caja nº 13561. Cartas escritas a Italia, Bohemia y París sobre artífices para trabajar el vidrio y hojas de estaño, San Ildefonso, octubre de 1743 al marqués de Salas.

⁵ A.G.P. San Ildefonso caja 13561. San Ildefonso, octubre de 1743.

los de más habilidad para que aquí trabajen y enseñen a los oficiales y aprendices españoles que quisieran aprender esta profesión[...].⁶

En París, el conde de Bena contacta con un especialista que fabricaba grandes espejos, natural de Hendaya, y en Venecia, el marqués de Sala logra hablar con una compañía «de hojas y espejos de Venecia», con «Mario Zanetti» y «Batta Marzola» que podrían pasar a España a través de Nápoles. Pero estas negociaciones finalmente no llegarían a ningún acuerdo.⁷

Con la subida al trono de Fernando VI en 1746, España entra en una fase de paz y neutralidad con Europa y esto fue muy bien aprovechado para cambiar de estrategia en la política exterior. Se puso en marcha un eficiente mecanismo diplomático que favoreció la creación de servicios de inteligencia, a través de canales de transmisión de información secreta en el extranjero. Se abrió una de las épocas más fructíferas de los servicios secretos españoles, que tenían la misión de fomentar el desarrollo económico del país. Por un lado, el marqués de la Ensenada, Secretario de Hacienda, y por el otro, José de Carvajal y Lánchester, Secretario de Estado, fueron los principales artífices de esa nueva política reformista. Gracias al eficiente servicio de inteligencia y a sus emisarios, fueron buscados en las principales fábricas europeas de Venecia, Francia, Alemania y Bohemia, Inglaterra, e incluso Irlanda, hábiles especialistas de todas las técnicas. A partir de entonces pudieron ir llegando a San Ildefonso sopladores, grabadores, talladores, azogadores, compositores, ingenieros hidráulicos, maquinistas, batidores de hojas de estaño, o expertos en óptica y engarces.⁸

El marqués de Villarias se reunió en San Ildefonso de forma secreta con el pintor de Cámara Luis Van Loo, que le presentó a su cuñado Antonio Berger, comerciante que solía viajar a París por sus negocios y de total confianza. Pensaron ambos que no levantaría sospechas si le encargaban captar hábiles vidrieros en la fábrica parisina. Conocedores del riesgo que debía asumir, le prometieron si cumplía con el cometido el cargo de director de la fábrica de San Ildefonso. La encomienda no fue fácil, acontecieron arrestos a las familias de los vidrieros desertores, mordidas a los delatores, pero gracias a las excelentes negociaciones diplomáticas finalmente llegaron desde París, hasta San Ildefonso, un hábil soplador llamado Dionisio Sibert, acompañado de un compositor de vidrios, Mosieur Boudein. Al cabo de unos meses llegaron también procedentes del comercio de espejos de París los azogadores y fabricantes de anteojos y estuches de gafas Bautista Marie, Diego Naygeon, así como un batidor de estaño, Pedro Ballot y un conocido grabador hamburgués Carlos Munier. Todos fueron llegando al Real Sitio por mediación de Antonio Berger.

Algunos meses más tarde, no tardaron en llegar otros especialistas a San Ildefonso, unos por mediación de Berger, y otros recomendados por los vidrieros recién llegados, como los franceses Claudio Seigne y Francisco Haly; procedentes ambos de la conocida fábrica de Never (Francia), la familia Eder de Babiera, la familia de grabadores bohemios Los Guba, los hermanos Brum, y un excelente dibujante, natural de Urbino, llamado Giovan Battista Nini.

Como cabría de esperar, el gobierno francés, furioso por la huida de tantos especialistas, decide enviar a España a un inspector de policía con la encomienda de recorrer el país y tomar nota de los desertores y castigarlos junto a los que les ayudaron. Dicho inspector quedó encargado de redactar un listado con los nombres, direcciones y filiaciones de todos los tránsfugas que trabajaban en las fábricas españolas y de publicar un bando de amonestaciones para que regresaran, intimidando al resto de artífices para evitar que abandonaran el país, una información que hemos extraído de una carta cifrada que el diplomático Francisco Pignatelli envió desde París a Carvajal y Lánchester el 15 de febrero de 1751, alertando evitar traer a partir de entonces nuevos artífices del país vecino. Dado su interés, transcribimos a continuación la carta cifrada:

[...] He tenido la honra de decir a VE repetidas veces lo mortificados que estaban los de este Ministerio de que se les hubiesen sacado clandestinamente y llevado a España muchos de sus principales artífices, especialmente en tiempo que se hallaba aquí en Duque de Huéscar y añado ahora o dejan de estar todavía sumamente recelosos y cuidadosos en este particular habiendo quizás tenido alguna noticia de que se les escapaban aun varios obreros para ser empleados en esas Fábricas En este supuesto y de que se han repetido órdenes estrechas a las justicias para que vigilen y castiguen rigurosamente, no solo a los artífices desertores que se cogieren, mas también a los que los indujeron a ello. No puedo menos de exponer a VE me parecía conveniente suspendiese a lo menos por alguna temporada el dar comisión, es de esta....en este País pues para que vea VE la inquietud y cuidado que ocasiona este asunto a los de este gobierno le diré he sabido de positivo han enviado al Inspector de la Policía de esta ciudad de Paris a recorrer todas las provincias de España y que este ha vuelto ya aquí con los nombres, señas y filiaciones de todos los obreros franceses que hay y trabajan en ellas, en lo que tendrán quizás la mira de publicar un bando amonestándolos a que se restituyan a su patria y el de intimidar a los demás para que no la abandonen [...].⁹

A pesar de esta incertidumbre, no se evitó que otros emisarios siguieran sonsacando información en las fábricas de espejos francesas. El marqués de Esquilache comisionó a dos jóvenes e instruidos militares, Francisco Estachería y José Manes, la tarea de sonsacar información secreta en París no solo de arsenales, armamento y maquinaria, sino también de indagar en las fábricas de espejos. De suma interés es la correspondencia de ambos astilleros con el marqués, en el año de 1751, que hacen referencia a sus progresos en el espionaje que mantenían con algunos trabajadores de la Real Fábrica de espejos de París.¹⁰ Informaron que en Francia existían dos fábricas de vidrios planos: una al norte del país, en Picardía, haciendo alusión a la fábrica de Saint Gobain, cerca de Oise (próxima a París) y otra al noroeste, en Normandía. Ambas fábricas trabajaban el vidrio tanto por colado, como a soplo. Con el primer método, los vidrios llegaban a alcanzar una longitud de 100 por 60 pulgadas francesas y con el segundo, no excedían de 44 por 30 pulgadas francesas. Gracias a la información que sonsacaron de uno de los batidores de estaño de la fábrica, un tal Onedon, de 35 años de edad, pudieron redactar un informe extremadamente detallado sobre cómo preparaban las arenas y esmeriles y desbastaban los vidrios planos, cómo realizaban la batida de las hojas de estaño y finalmente, cómo azogaban las lunas.

Para mayor claridad del informe, dibujaron varios planos explicativos con todo tipo de detalle sobre estas labores. Fue admirable el trabajo que realizaron, pues para no despertar sospechas, evitaban utilizar papel

⁶ A.G.P. San Ildefonso caja 13561. San Ildefonso, octubre de 1743.

⁷ A.G.P San Ildefonso, Caja 13.561. Nápoles, 19 de noviembre de 1743. Marqués de Sala, al marqués de Villarias.

⁸ Pastor, 1998.

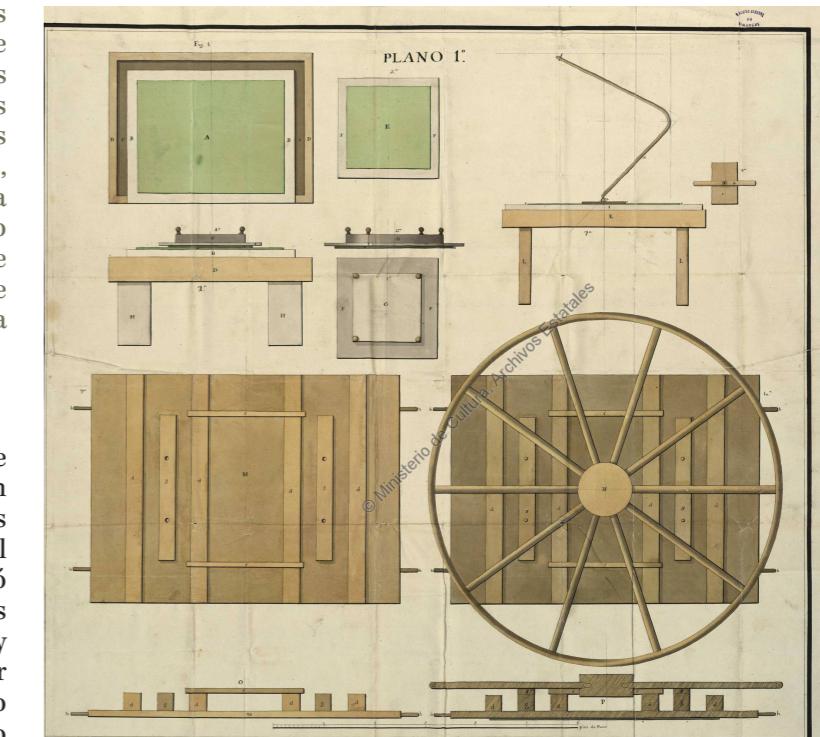


FIGURA 3. Plano de los tres bancos de desbastado: molón, rueda y flecha. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, 30.028.

⁹ Archivo General de Simancas. EST_LEG_4512_0018.París, 15 de febrero de 1751 Francisco Piñateli a Joseph de Carvajal y Lánchester.

¹⁰ Secretaría de Guerra, Legajo 00963.

o lápiz, todo debía quedar en su memoria. Se lamentaban en cambio en el informe de no haber podido sonsacar del operario mayor, más aventajado, el método de realizar la mezcla que se añadía al estaño, antes de ser batido, con el fin de poder evitar posibles fisuras durante la batida. Además de los planos (solo se conserva uno en el archivo de Simancas),¹¹ (figura 3) consiguieron mandar a España muestras de todo, diferentes tipos de arenas y esmeriles, distintas muestras de vidrios desbastados, hojas de estaño, e incluso, una tarifa de precios de cómo se vendían en París los distintos vidrios planos y espejos.

En relación a los azogadores y batidores de estaño que Antonio Berger trajo de París para trabajar en San Ildefonso, las opiniones de los astilleros no eran muy buenas, dando a entender que Berger los había reclutado precipitadamente en París, sin comprobar previamente sus destrezas.¹²

El informe de ambos espías no hace alusión a la fabricación de lunas de vidrio por colado sobre mesa de bronce ni a soplo que Ventura Sit conocía muy bien, hace en cambio una detallada descripción de cómo se raspaban, pulían y azogaban estas lunas en las fábricas de París, dando a entender que ambos procedimientos, el desbastado y el azogado, eran los procesos de mayor interés para perfeccionar los espejos de San Ildefonso. Lamentablemente solo se conserva el primer plano que hace referencia a tres sistemas de desbastado: el molón, la rueda y el arco o flecha. El plano segundo que no se conserva incluía el procedimiento de azogado de lunas, así como la fabricación y la batida de hojas de estaño, metal que extraían de Malaca, a través de comerciantes holandeses, y también de Inglaterra. Es sorprendente el nivel de detalle del primer plano, teniendo en cuenta que no tuvieron dibujos previos que hicieran referencia. El tomo iv de la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert sobre *Manufacture de Glace* que también incluía los dibujos de estas técnicas de raspado, pulido y esmerilado y que tanto nos recuerda al plano de los astilleros, se publicó años después, circunstancia que muestra la relevancia de esta misión. (figura 4)

El sistema de molón según detalla el informe solía emplearse para raspar vidrios de tamaños reducidos y consistía en aplicar sobre un banco de piedra (plano A), bien nivelado, un baño de yeso fuerte sobre el que se colocaba la luna en bruto. Sobre otra piedra más pequeña (plano F) se aplicaba otro baño de yeso con el fin de fijar otra luna en bruto. Una vez pegadas ambas lunas a las piedras se colocaba la pequeña sobre la grande, vidrio contra vidrio, y con yeso se fijaba un molón con cuatro agarraderos o manguitos en sus ángulos superiores por donde el operario movía este instrumento con la ayuda de arenas que iba cambiando cada vez más finas, regándolas siempre con agua. Con este proceso de molido se eliminaban las impurezas de ambas lunas, completado este proceso de raspado con esmeriles cada vez más finos. Por último, se despegaban las lunas de las piedras y se fijaban de nuevo con yeso por su lado opuesto, repitiéndose la operación. Esta labor de raspado duraba muchas horas de trabajo y empleaba un gran número de operarios, pues la calidad del espejo dependía en gran medida de la perfección final del desbastado de la luna. Para reducir estos gastos se inventaron en San Ildefonso máquinas hidráulicas de desbastado, tan innovadoras que alguna de ellas llegó incluso a ilustrar con escrupuloso detalle la encyclopédie de Diderot y D'Alembert como muy gran avance para la época.¹³ (figura 5)

El sistema de ruedas normalmente se utilizaba para raspar vidrios de dimensiones mayores y el procedimiento prácticamente era el mismo que el anterior, pero en lugar de un molón, utilizaban una gran rueda de madera colocada en posición horizontal con un pivote central por donde quedaba sujetada a la piedra. Dos operarios enfrentados movían y desplazaban, ayudados por la rueda, el banco de raspamiento, frotando de nuevo vidrio contra vidrio. Varias pesas se colocaban encima de esta rueda para ayudar a presionar el raspador sobre la superficie de las lunas.

Una vez raspadas, las lunas se trasladaban a la sala de pulido, utilizándose el sistema de flechas o arcos. El procedimiento era el mismo, empleando en esta ocasión una tabla forrada con un paño de «orillo» o fieltro que se fijaba a un palo de avellano o de álamo verde que adquiría su curvatura con objeto de aumentar su presión sobre el cristal. Con «potea» bañada en agua, se frotaba este instrumento sobre la superficie de la luna para conseguir el bruñido final.

En San Ildefonso se utilizaron los tres sistemas de desbastado, aunque el procedimiento de ruedas se

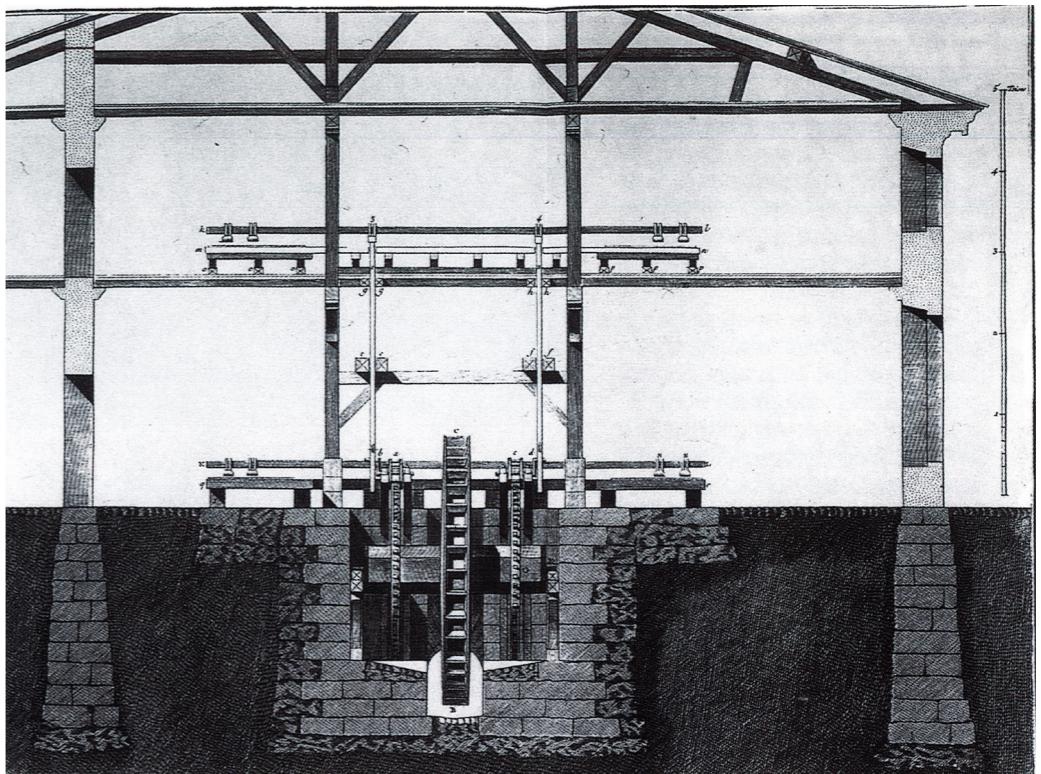
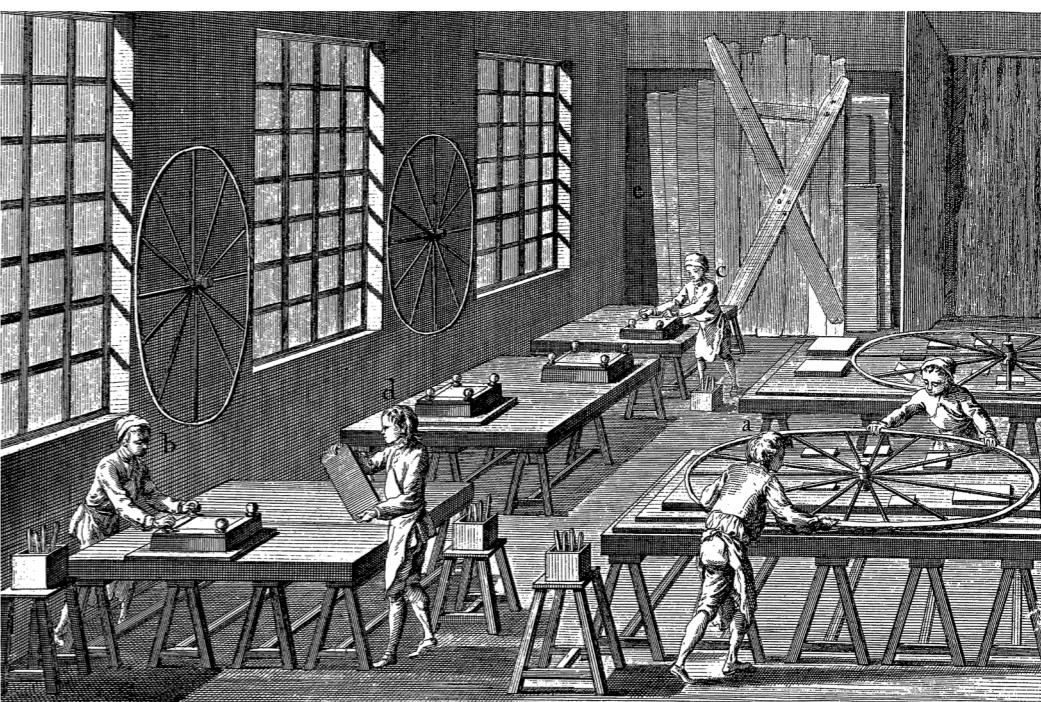


FIGURA 4. Raspado y pulido de lunas. Sistema de molones y ruedas. La Encyclopédie de Diderot.

11 AGS, MPD, 30.028. Plano de una de las mesas que se desbastan los cristales de la Real Fábrica de París.

12 AGS: Legajo 963. Paris 10 de septiembre de 1751. Estachería y Manes sobre fábrica de cristales.

13 Fernández, et al., 2021: 535-542.

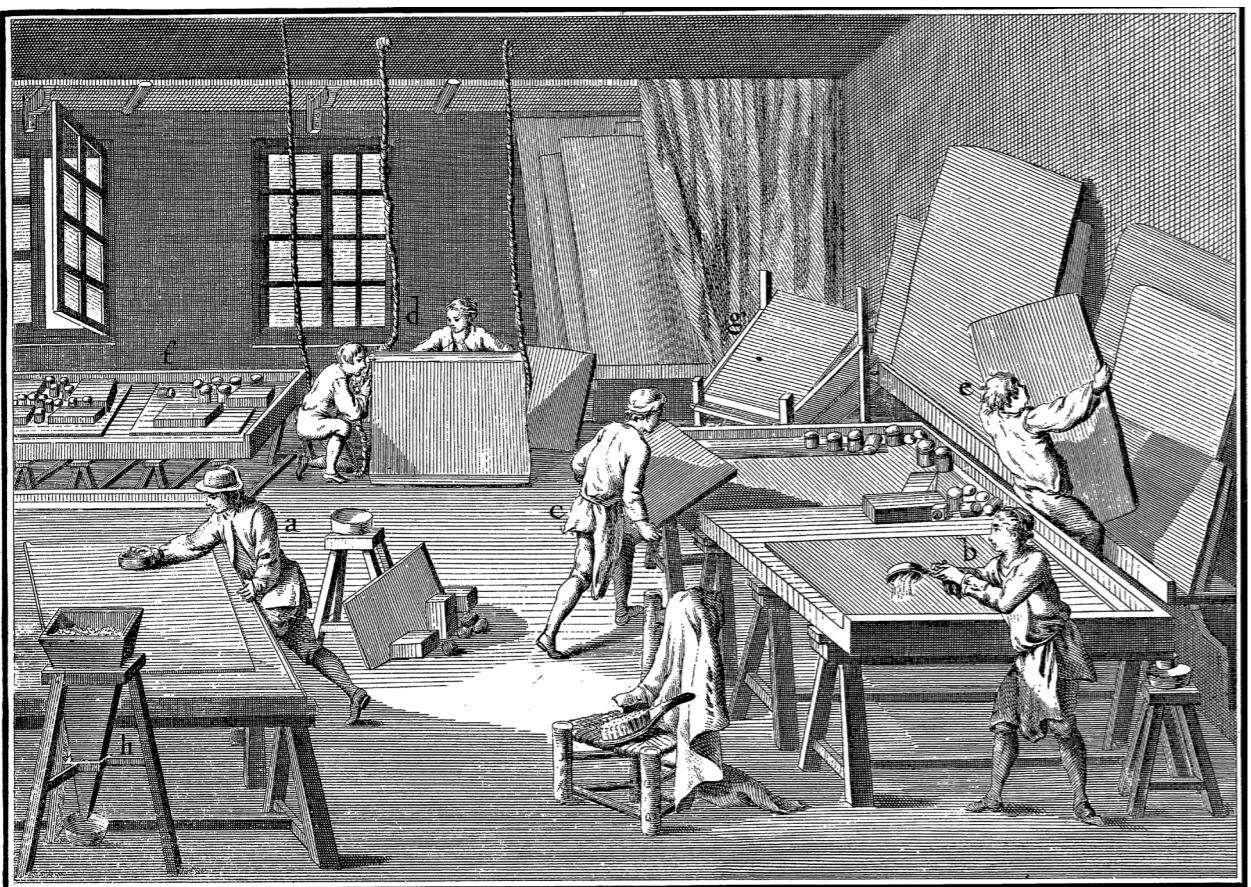


FIGURA 6. Azogado de lunas. La Encyclopédie de Diderot.

empleó más tarde, en 1758, por un raspador de origen francés llamado Juan Uson. Años más tarde se comprobó que el método de ruedas producía un elevado número de roturas en las lunas, por lo que finalmente se abandonó.

Finalizado el pulido de la luna, había que hacer el espejo, para ello se fundía y vaciaba el estaño en planchas que eran posteriormente batidas, unas sobre otras, en mesas de mármol negro, de gran dureza y resistencia. El batidor golpeaba con mazos de madera de distintos perfiles y grosor estas planchas, de forma que quedaban lisas y extendidas, lo más finas y uniformes posibles. (figura 6).

El siguiente paso consistía en asentar estas finas planchas de estaño sobre el vidrio, que consistía en verter el mercurio (azogue) sobre la hoja de estaño, para luego deslizar la luna de vidrio sobre esta superficie. Para repartir uniformemente su presión, se colocaban pequeñas pesas sobre la luna, manteniéndose en esta posición horizontal durante varias horas, hasta completar el proceso de amalgamación. Azogadas, se trasladaban a la mesa de goteo, donde se colgaban del techo gracias a unas cuerdas dobles provistas de nudos que servían para regular el levantamiento de la luna, desde su posición inclinada, hasta su completa verticalidad. Todo el mercurio sobrante se recogía cuidadosamente para su posterior utilización. Finalmente, las lunas se colocaban contra la pared de la sala, permaneciendo en esta posición otro largo periodo de tiempo, hasta que se completaba el proceso de fijación o amalgamación del estaño sobre la superficie de la

luna. Ambos procedimientos, azogado y batida de hojas de estaño no se realizaban en San Ildefonso, sino en Madrid, en los Almacenes Generales.

Durante esos años de mediados del siglo XVIII se fue haciendo realidad el proyecto reformista que Felipe V inició y fue respaldado por sus seguidores, fueron en definitiva años claves donde se fueron fraguando las bases del futuro de esta Real Fábrica. Pero hubo que esperar hasta el reinado de Carlos III, década de los años setenta del siglo XVIII, cuando el tamaño de algunos de los espejos fabricados en San Ildefonso llegaron a alcanzar, con extraordinario esfuerzo, su máxima dimensión: más de tres metros y medio de altura. Todo ello gracias a la pericia y habilidad de artífices, en este caso españoles, verdaderas joyas que aún pueden admirarse en el salón del Trono y Salón de Gasparini del Palacio Real de Madrid y en otras estancias de palacio de los distintos Reales Sitios. Satisfecho el monarca con la dimensión que alcanzaron estos magníficos espejos fabricados en su manufactura, obsequió con algunos ejemplares a otras cortes europeas de Nápoles (Palacio de Caserta), Marruecos e incluso al ministro ruso. Hemos visto como los grandes espejos, debido a su extraordinario valor y dificultades técnicas, se convirtieron en instrumentos de poder y ostentación, como reflejo del poder absoluto del monarca.

Sirva este artículo como un ejemplo más del esfuerzo y compromiso del Estado español por escalar posiciones en el campo de la ciencia y la tecnología, en este caso del vidrio, capaz incluso de

desafiar a otras potencias europeas. (figura 7)



FIGURA 7. Salón del Trono. Palacio Real de Madrid. Detalle de uno de los espejos

Referencias bibliográficas

- PASTOR REY DE VIÑAS, Paloma (1994). *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*. Madrid: Fundación Centro Nacional del Vidrio: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Patrimonio Nacional.
- ____ (1998). *La Real Fábrica de Cristales de La Granja. Historia, repertorios decorativos y tipologías formales*. [Madrid]: Arte Segovia.
- ____ [2020]. «Las Reales Fábricas». En: *Museo Tecnológico del Vidrio: rehabilitación de las cúpulas de la Real Fábrica de Cristales de La Granja (Segovia)*. Madrid: Fundación ACS, pág. 39-91.
- FERNÁNDEZ, Sonia; MARTÍN, Amparo; PASTOR, Paloma et al. (2021). «Recuperación de la Casa del Pulimento en la Real Fábrica de Cristales de La Granja (Segovia) Estudios previos». En: Lerma García, José Luis; Maldonado Zamora, Alfonso; López-Menchero Bendicho, Víctor Manuel (coords.). *I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS, España, 21-23 de noviembre de 2019*. Madrid: Universitat Politècnica de València, pág. 535-542 [en línea]. <https://doi.org/10.4995/icomos2019.2020.11774> [consulta: 18 febrero 2022].

El armario de sala de la Edad Moderna en Cataluña, pretexto para una reflexión sobre el estudio del mueble

MÓNICA PIERA MIQUEL
Associació per a l'Estudi del Moble

Dentro de los diversos muebles utilizados en la vivienda catalana a lo largo del tiempo queremos fijar la vista en el armario de sala, una tipología propia y bien definida del amueblamiento de los interiores durante el siglo XVI y primera mitad de siglo XVII.¹ Ha sido tratada por la historiografía desde época temprana, y algunos ejemplos han sido presentados en las exposiciones más relevantes sobre mueble español y catalán, donde se han citado bajo el genérico armario, pero también los específicos armario decorativo, armario catalán y armario de lujo. En su día denominamos a la tipología armario de sala, para diferenciarla de otros modelos, como los de archivo, cocina o los guardarropas, y mantendremos la terminología para facilitar su comprensión y por ser las estancias de representación, el espacio de la casa donde parece que solía ubicarse.²

Centrar la atención en este contenedor nos permitirá lanzar unas preguntas al aire y exponer unas reflexiones genéricas relativas a los estudios del mueble. Esta propuesta me parece pertinente en un volumen dedicado a nuestro amigo Jaime Barrachina, ya que era excepcional su capacidad para plantear miradas interesantes sobre los objetos artísticos y ofrecer relatos de interés. Su vasto conocimiento y su habilidad para relacionar información permitía que pudiera deleitarnos con ricas lecturas de cualquier obra que llamara su atención, desde un vidrio a un hierro o una piedra. Con su alta y sólida oratoria, elaboraba estratos de contenido que sumaban y permitían no solo comprender aprender sobre las piezas, sino también disfrutar de aquellos momentos extraordinarios en que generosamente compartía su saber. Con Jaime, lo común se convertía en excepcional, y el objeto se transformaba en obra de arte. El mueble le interesaba poco, lo que no significa que no le prestara atención. Escuchaba en silencio a los expertos hasta que finalmente deleitaba con un punto de vista bien original que había pasado desapercibido a todos los otros. Escribo este texto con toda humildad y convencida de que, si Jaime leyera sobre el armario de sala, y siendo esta una tipología de la Edad Moderna, él añadiría apuntes que salpicarían mi sencillo discurso y acompañaría su explicación con referencias a obras literarias entre las que con seguridad incluiría una ingeniosa de *El Quijote*.

El armario de sala catalán

Las características formales del armario de sala se repiten con pocas variaciones. El modelo se identifica por una altura de entre 1,10 y un 1,70 cm, dependiendo de si incluye entablamento y/o base, y una profundidad interior que no llega a 40 cm. Abre por dos batientes en el frente y el interior muestra una distribución con pocos cambios: Se ordena por estantes en la parte alta, en ocasiones incorporando algún cajón o armario; a media altura se dispone un cajón que ocupa todo el largo, y por debajo un módulo con cuatro cajones superpuestos en la mitad derecha, mientras que la mitad izquierda se deja abierta con un único hueco, composición que remite a las arcas aunque aumenta en uno el número de cajones. A partir de esta estructura común se desarrollan algunas variaciones, como que el cajón de la cintura se substituya por varios o que toda la parte baja se ocupe con dos cajoneras. Otros cambios evolucionan con el paso del tiempo. Así, en los de primera época se abre un rosetón de ventilación en la solera del compartimento inferior izquierdo, y en los más tardíos se colocan patas, ambas soluciones creadas para mitigar el efecto de las humedades procedentes del suelo sobre el cajón ubicado en el zócalo.³ Casi todos estos armarios disponen de entablamento, cuyo friso se aprovecha para poner otro cajón o, más a menudo, un compartimento con tapa fijada por bisagras. Igual que ocurre con el cajón del zócalo, suele pasar desapercibido, ya que se disimula bajo la decoración.

1 El presente escrito desarrolla el tema que escogimos para la conferencia inaugural de la tercera edición del Congreso iberoamericano de Historia del Mueble, organizado por l'Associació per a l'Estudi del Moble y celebrado en el Museu del Disseny en Barcelona el 28-5-2021.

2 Aguiló, 1976: 121-122 y 332-335. Castellanos, 1990: 68-69 y 192-193 y 218-219; 1994: 235-237.

3 Unos cuantos armarios han perdido el zócalo, apoyando directamente sobre la solera del cuerpo principal.

Armarios de sala se conservan en colecciones públicas y privadas, como en el Museu del Disseny de Barcelona, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid,⁴ el Hispanic Society of America, el Museo de Santa Cruz de Toledo y la Fundació Mascort de Torreella de Montgrí. Otros menos conocidos los encontramos en el del Monasterio de Santa María de Pedralbes o los dos de la colección Junyent. Este grupo de obras junto con las localizadas en colecciones privadas y las que en ocasiones salen en el mercado ofrecen un número suficiente como para reconocerla como tipología de lujo, enmarcar su desarrollo temporal, considerarla propia de la Corona de Aragón, con especial incidencia en Cataluña, así como observar su relación con muebles de la Toscana, siendo un ejemplo más de las conexiones entre centros del área occidental del Mediterráneo.⁵

La comparación entre ejemplares ha dado la posibilidad de establecer la evolución cronológica que es decorativa más que morfológica, ya que la estructura se mantiene prácticamente inalterable. Las tendencias artísticas inciden en la técnica y los motivos escogidos a la hora de decorarlos, ya que, como ha pasado siempre con los productos dirigidos a clientes pudientes, su apariencia sigue o, quizás mejor, indica las modas imperantes. Para el detalle de la evolución les remito a los trabajos firmados por María Paz Aguiló, especialmente al último donde establece unos grupos cronológicos.⁶ Sucintamente sigue el siguiente esquema: Si en los primeros ejemplos conocidos luce la policromía y tracerías de estilo gótico, después pasan a trabajarse con taracea geométrica

de hueso y boj, mudéjar o de influencia mudéjar, o incluir tallas a la romana, para finalmente los del siglo XVII combinar chapeados de cortes oblicuos de nogal con roleos embutidos de boj bajo una composición arquitectónica general, que incluye portaladas, balaustradas y galerías con columnas de órdenes clásicos. Ya no conocemos otros cambios decorativos posteriores, lo que indicaría que el uso del armario de sala se abandonó en la segunda mitad de siglo XVII llevando a su rápida desaparición.

Nos detenemos un momento en el ejemplar del monasterio de Pedralbes y en los de la colección Junyent por no haber sido referenciados en los textos que tratan los armarios de sala. El mueble del cenobio de Pedralbes (figura 1) data de principios del siglo XVI y se conserva con excepcional pureza. Enteramente en chopo, luce un zócalo alto y moldurado



FIGURA 1. Armario, Barcelona, primer cuarto del siglo XVI. En álamo con tiradores de hierro forjado. Monestir de Santa Maria de Pedralbes.

5 Aguiló, 1976: 121.
6 Aguiló, 2012: 41-52.

4 El museo escogió este contenedor para realizar un video interactivo, que permite visualizar los detalles. «El Armario Catalán». Museo Nacional de Artes Decorativas (MNADVirtual) [en línea]. <https://mnadvirtual.es/el-armario-catalan> [consulta: 21 enero 2022].

que esconde un cajón, y no presenta entablamento.⁷ El exterior es liso, solo decorado con falsos paneles entre bastidores con cantos moldurados tanto en puertas como en los laterales y presenta una pátina con restos de pintura gris azulada que no parece ser original. El interior, en cambio, conserva todavía la madera virgen, sin ningún tipo de tratamiento. Su sencillez decorativa nos remite a su concepción funcional, sin que esto signifique una menor calidad constructiva, que se alejaría en uso al resto de los ejemplares conocidos. Además, para adaptarse a las necesidades de la comunidad, su estructura se ideó con ligeras diferencias; en concreto, la mayor altura de los cajones y, por consiguiente, la reducción a tres en la cajonera, en lugar de los cuatro habituales. En algún momento posterior a la construcción se añadió una balda en el hueco inferior izquierdo. Sobre el tono claro de la madera destaca el hierro estañado de los tiradores, que son los de origen, del modelo de doble voluta que cuelgan de planchas de fijación en forma de flor cuadrada. Los tres cajones pequeños corren por las soleras que para generar la lengüeta e introducirse en las ranuras sobresalen por ambos lados, repitiendo el mismo sistema que las arcas con cajones de aquel periodo. En cambio, el cajón largo, que ocupa la parte central del interior del armario, apoya directamente sobre el entrepaño y abre sin guía.

En la colección Junyent se conserva un armario de sala catalán del siglo XVI trabajado con lacerías de piezas pequeñas de hueso entre filetes de boj, cercano al conservado en la colección de Nueva York. Ha perdido las puertas de madera, que han sido substituidas por unas con vidrios transparentes para convertirlo en armario vitrina, y con el mismo fin se han forrado de damasco verde las paredes interiores. Aún así, conserva el compartimento en el friso del entablamiento y también el zócalo. El otro contenedor de la misma colección data de principios del siglo XVII, y muestra trabajos de fileteado en hueso sobre nogal con una composición que remite a propuestas para casetones de artesonado publicados en los tratados arquitectónicos italianos. La estructura ha sufrido algunas alteraciones y el interior se adaptó para ser utilizado como expositor de arquetas. La obra es interesante porque es la única de todas que nos atreveríamos a considerarla con seguridad de origen valenciano, al poderse relacionar con un escritorio de esta procedencia conservado en la colección de Núria Pla. Aunque tipologías distintas, comparten la técnica decorativa en los semejantes dibujos geométricos.⁸

Aunque el estudio de los armarios ha sido muy inferior al de las arcas, sin duda a causa del menor número de piezas conservadas, tal como comentó Bonaventura Bassegoda, se dieron a conocer en exposiciones de artes industriales desde épocas tempranas, ya que algunos ejemplares formaron parte de colecciones de arte relevantes.⁹ Los localizamos en la Historia del Mueble de Francesc Miquel i Badia de 1897. En concreto, se detiene en tres ejemplares, de los cuales publica imagen del que formó parte de su colección y actualmente se localiza en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y que también se expuso en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Trabajado con tracerías góticas, corresponde a los primeros ejemplos conocidos, y es cercano en composición y decoración al que se conserva en la colección de la Fundación Mascort, ambos fechables a principios del 1500.¹⁰

El hecho de que la colección de Matías Muntadas dispusiera de tres armarios de este modelo ayudó a la difusión y fueron recogidos en los dos catálogos de la colección. Como la colección fue comprada por el Ayuntamiento de Barcelona en 1956, y los armarios pasaron al Museu de les Arts Decoratives y posteriormente al del Museu del Disseny de Barcelona, se han mostrado en sus salas.

De los armarios de sala de la colección Muntadas, uno de ellos mantiene la decoración policromada, como los anteriormente citados, pero el interior de las puertas está decorado con las figuras de san Gerónimo y santa Engracia.¹¹ A partir del estudio de Jaime Barrachina sobre las procedencias de esta colección sabemos que el industrial lo compró a Antoni Maria Brusi i Mataró, propietario del *Diari de Barcelona*.¹² En el momento en que Barrachina escribió su texto, el armario estaba en estudio con el objetivo de discernir el alcance de las intervenciones, ya que se había puesto en duda su autenticidad.

7 MMP 115.293. Las medidas totales son 147 x 85,6 x 41,5 cm, con una menor altura de lo habitual por no disponer de entablamento.

8 Alarcia, 1998: 90-92.

9 Bassegoda, 1994: 58.

10 Miquel, 1897: 152-153. Piera i Mestres, 1999: 50-51. Creixell, 2010: 21.

11 Número 86 en el catálogo de *La colección Muntadas* de 1931. Describo como «Armario gótico, en madera dorada y policromada. El interior de las puertas pintadas representando Santos. Siglos XV-XVI».

12 Barrachina, 2013: 11-49.

El resultado de la investigación concluyó que las pinturas formaban parte original del armario, siendo atribuidas por Guadaira Macías al círculo de los pintores Vergós.¹³ Según el inventario manuscrito que conserva la familia y J. Barrachina nos permitió conocer, el armario estaba en la antesala de la casa y era descrito con los siguientes términos:

Armario dorado y policromado. En el interior varios cajones con esculturas góticas. En las puertas un santo y una santa a cada lado, coronas y adornos del vestido dorados y estofado y en su exterior, el cajón superior con escultura gótica, lo mismo que a los lados y frente de las puertas, con dibujos azul muy oscuro en los 8 plafones. Procede de la colección Brusi. Sig. XV, coste compra 1200, restauración 700.

Esta anotación, además de registrar la procedencia, nos informa que fue M. Muntadas quien encargó la realización de la restauración, cuyo alto coste coincide con el nivel de intervención identificado en su estudio.¹⁴

Otro de los armarios de la misma colección muestra tallas aplicadas de estilo gótico,¹⁵ mientras que el tercero está decorado con taracea mudéjar de hueso y boj, y corresponde al grupo que convierte la mitad superior del interior en una estructura de dos galerías porticadas superpuestas.¹⁶ Los últimos estudios de estas obras han concluido que se trata de reproducciones del siglo XIX.¹⁷

Además, la documentación trabajada por J. Barrachina sacó a la luz diversos recibos firmados por Miguel Sastre, ebanista, restaurador y anticuario al que estábamos siguiendo la pista por haber localizado su sello pirograbado en el interior de diversos muebles. Sastre era proveedor habitual de Brusi y de Muntadas, a los que cobraba trabajos de restauración de entre los años 1896 y 1901. Esta información daba sentido a las estampillas del taller colocadas en tres muebles procedentes de la colección del segundo, en todos los casos con importantes intervenciones. Teniendo en cuenta que los últimos estudios sobre los dos armarios de sala con taracea mudéjar de la colección Muntadas sitúan su construcción hacia 1900 y sabiendo que M. Sastre vendía reproducciones, además de restauraciones, no sería descabellado proponer esta autoría para los mismos, aunque ninguno de los dos esté firmado. De todas formas, esta atribución es arriesgada porque son varios los profesionales que se dedicaban a comerciar con este tipo de obras.¹⁸

Para recoger información sobre la tipología en la documentación escrita debemos recurrir a los inventarios, la fuente disponible más abundante, pero el seguimiento es complicado por la dificultad en identificarla. El exhaustivo vaciado de inventarios de Barcelona del siglo XVII que realizó Xavier Lencina, nos advierte que los armarios se destinaban para diferentes usos: desde contenedores de herramientas de oficio a armarios para ropa, vajilla, joyas y objetos de valor, pero en los escritos no se suelen especificar nomenclaturas ni formas concretas. Lencina informa que tanto los comerciantes como los menestrales disponían del mayor número de armarios, aunque era entre la nobleza que se percibe un incremento en el número de ejemplares a lo largo del siglo XVII, alguno de los cuales podrían hacer referencia a la tipología que aquí comentada. Hemos de tener en cuenta que las referencias a armarios son escasas, inferiores a las que se refieren a arcas o escritorios. Esta realidad y el hecho de que no los localicemos a medio hacer o acabados para su venta en los talleres de carpinteros, nos sugiere que eran obras de encargo, y en el caso de los aquí comentados, dirigidos a un público de nivel social alto.¹⁹

Por nuestra parte, en los inventarios recogemos el genérico «armari» y en alguna ocasión el «armari guardajoies», con muchos o pocos cajones, en cuyo interior se guardan joyas, plata, objetos de coral, porcelana o latón, y que en ocasiones se localiza en el dormitorio o estancias cercanas a éste. Parece que este guardajoyas respondería a nuestro modelo, aunque no podemos asegurarla, ya que el escribano no

se refiere a la composición de esos cajones ni puntualiza el tamaño del mueble. Podría tratarse de un contenedor de pie como el aquí comentado o de un armario de sobremesa, de los cuales también han llegado ejemplares, como el de la colección Mascort. Si el documento no hace referencia al soporte, podríamos deducir que apoya directamente en el suelo, pero nos movemos en un mar de incertezas.²⁰ Donde el escribano fija mayor atención es en la decoración, ya que este dato le ayuda a identificar la obra y diferenciarla de otras. Así, por ejemplo, en armarios del siglo XVI se nos dice que están trabajados con taracea, y en ejemplos del siglo XVII con cornisas, columnas y balustrades, como recoge Lencina. (figura 2) Lógicamente, los escribanos se detienen en el contenido interior. Transcribimos una descripción de 1612, procedente del inventario post mortem de Gaspar Càrcer, ciudadano honrado, con el objetivo de ilustrar sobre el grado de detalle de los escritos y compartir la dificultad a la hora de interpretar la forma y estructura del mueble:



FIGURA 2. Armario de sala, Cataluña, primera mitad siglo XVII. Con chapeados y aplicaciones de nogal, y embutidos y torneados de boj. Fundació Mascort, Torroella de Montgrí.

¹³ La investigación se llevó a cabo gracias a un acuerdo entre el Museu del Disseny de Barcelona, el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya y l'Associació per a l'Estudi del Moble. El resultado permitió identificar las partes originales y las intervenciones, pero solo fue publicado el estudio de las pinturas, mientras que el resto de la información se entregó en forma de ficha y estudio razonado al museo, propietario de los muebles.

¹⁴ Macías, 2014: 39-59.

¹⁵ Número 324 de la colección, descrito en 1931 bajo los siguientes términos «Armario gótico. El exterior pintado de un tono unido. El interior en madera natural con escultura gótica muy fina. Siglos XV-XVI».

¹⁶ Número 323 de la publicación de 1931, del que solo se detalla «Armario de taracea. Siglo XVI».

¹⁷ Creus, 2017: 145-148.

¹⁸ Piera, 2017: 95-107.

¹⁹ Lencina, 2012: 61-99. Lencina, 2017: 65-70.

Un armari de fusta de noguer gornit de tersia ab quatre calaxos y dins les cosees següents [...] creu de evano de llargaria de prop de palm y mig ab lo cap de dalt y una cadenilla de or de dotse malles petites y lo ganxet y una anelleta per a penjarla ab quatre encaxos de or quadrats de la amplaria de un sou ab quatre amatistes blanchs y en lo abre de la creu tres encaxos de or llarchs de llargaria de un quart cada hu poc més o manco y en cada hu dels dos sia tres reliquias y al altre quatre y als braços sia dos encaxos de or més petits y en cada hu de ells sie dos reliquies y al mig una corona de or esmaltada de vert y dins ella sia pasta de agnus y del lignum crucis los noms de les quals reliquies estan escrits ab un

²⁰ Piera i Mestres 1999: 85.

paperet ficat es la caps de dita creu la qual es de cuyro folrada de vellut vermill pesa tota junta un
march y quatre argensos [...].²¹

Así, en la sala, el dormitorio, o estancia cerca del dormitorio, los datos parecen indicar que nuestro modelo de armario sería un mueble de uso masculino, tal como ha apuntado repetidamente la bibliografía.²² Se trataría de un mueble de representación con funciones de contenedor, pero también de expositor que, podemos imaginar, se abriría cuando el señor de la casa quería disfrutar de sus tesoros o cuando recibía. Se podría entender como versión local de los gabinetes de curiosidades que a lo largo del siglo XVI se extendieron por Europa entre las élites económicas, culturales y de poder. El ejemplar del Museo de Artes Decorativas de Madrid incluye una inscripción manuscrita sobre la madera misma de un compartimento interior, con un listado de cuentas, lo que añadiría el uso de contenedor de dinero, mientras que el armario del Monasterio de Pedralbes, así como el de decoración gótica de la colección Mascort, que incluye un texto que ha llevado a atribuirle una procedencia litúrgica, nos alertan de que la tipología se utilizaba también en ámbitos religiosos.

La tipología como dato para catalogar

Me aprovecho del armario catalán para compartir unas reflexiones que van más allá del mueble escogido y de su marco cronológico y temporal. El armario servirá para compartir ideas y lanzar preguntas al aire.

Las primeras cuestiones que quería exponer hacen referencia a la tipología; es decir, a los tipos. Cuando nos enfrentamos al estudio del mueble se hace evidente la gran cantidad de tipologías, es decir, de modelos que el hombre ha ideado a lo largo del tiempo y en los distintos lugares como solución a unas necesidades.

En un momento histórico determinado suele ocurrir que varios centros desarrollan una misma necesidad, pero nos damos cuenta de que la manera de resolvirla no tiene por qué ser única. Por ello, coetáneamente encontramos que dos centros productivos distintos ofrecen soluciones diferentes a un problema, que si están bien resueltas se mantienen y asientan en el territorio. El hecho suele repetirse a pesar de que el mueble es móvil por naturaleza, que artistas, clientes, diseños han viajado siempre, provocando continuas mixturas, combinaciones y mezclas; y que se han generado mil y una variedades y excepciones del tipo principal. Y este arraigo es lo que convierte a los tipos en un dato primordial para la catalogación. Esta realidad facilita su trabajo cuando tiene que determinar el lugar de procedencia de una obra, que llegará a identificar si consigue registrar una muestra mínimamente amplia y documentalmente sólida.

¡Cuántas veces la tipología ayuda a identificar el lugar de producción! En el caso aquí planteado, el modelo concreto de armario anteriormente descrito lo situamos en Cataluña, porque los ejemplares que la historiografía ha ido registrando se repiten en esta zona, donde permaneció en uso durante un siglo y medio. Además, las características estructurales del armario se relacionan directamente con las de otros muebles de esta misma área geográfica, por ejemplo, el curioso compartimento situado en los entablamentos o la disposición de cajones en el interior del armario.

Con todas las excepciones que queramos, nos parece posible afirmar que la circulación de motivos decorativos es más rápida y generalizada que la de tipologías, y por ello los primeros son menos fiables a la hora de utilizarlos para establecer procedencias. El estudio que María Paz Aguiló dedicó a un armario de sala catalán trabajado con taracea alemana evidencia esta cuestión. La autora demuestra la fuerte y duradera influencia de la denominada obra rica germánica en el mobiliario español, incluido el catalán, desde mediados del siglo XVI gracias a un comercio de obras bien documentado; pero, en cambio, la explicación a la aplicación de la taracea en una tipología de mueble claramente catalana era un hecho extraordinario, que fue el que le llevó a plantear el artículo y concluirlo con varias hipótesis, «desde el envío a Alemania de un armario tradicional en la corona de Aragón para ser allí *eingelegte und gefornierte*, pasando por su

compra en Alemania y ser complementado posteriormente aquí por uno de los maestros alemanes» hasta la sugerencia de que pudiera tratarse de un mueble intervenido en el siglo XIX. Es decir, que a Aguiló le era fácil encontrar argumentos sólidos para explicar la circulación de motivos y técnicas decorativas, mientras que el traspaso de un tipo de armario de un centro a otro se le hacía más difícil de entender por la escasez de paralelos.²³

La rebelión de las formas

Si decimos que el armario de sala catalán nació para cubrir una necesidad, cuál era. Hemos visto que contenía cosas de valor y su estructura nos informa que era un contenedor para objetos pequeños, algunos de ellos guardados en cajones y otros dejados a la vista en los estantes.²⁴ Esta disposición era adecuada para custodiar y, cuando se abrían las puertas, mostrar colecciones, objetos curiosos o reliquias en casas de alto nivel económico y posiblemente también en algunos espacios eclesiásticos para el mismo fin.

Así, podemos suponer que la aparición del tipo estaba regida por la necesidad de disponer de un mueble que permitiera guardar, pero también, visualizar objetos sin necesidad de tocarlos. Sería la otra cara del escritorio o, mejor dicho, una evolución de este: si el primero se diseñó en origen con cajones cerrados para facilitar el traslado de objetos, que solo era posible mostrar si se extraían, el armario, en cambio, fue ideado con estantes para lucir el contenido y dejarlo a la vista sin tocarlo. Pero esto solo se pudo hacer en el momento en que el propietario dejó de viajar con sus pertenencias y el mueble permanecía estable en la casa.

Si comparamos estructuras de escritorios y armarios es evidente que sus diferencias atienden a esta adaptación a los trasladados. Ahora bien, a medida que avanzaba el siglo XVII, la mayoría de los escritorios también quedaban fijos en las casas, ganando su valoración como objeto artístico. De esta manera, su función mutó compitiendo con la de los armarios que lucían en las mismas salas. Este cambio de uso es posible rastrearlo a partir de las formas desde mediados del siglo XVI. Algunos pierden tapas, otros dejan de llevar asas e incluso se estructuran en dobles cuerpos superpuestos a la manera de armarios. Un ejemplo temprano de esta concepción lo encontramos



FIGURA 3. Escritorio sobre armario a juego, Valencia, primera mitad siglo XVII. En nogal con filetes de hueso embutidos. Interiores de álamo y fijaciones en hierro forjado. Fundación Ramón Pla y Armengol, Barcelona.

21 AHPB, Gaspar Xemalau. 2º Libro de inventarios y encantes. 1611-1613. fol. 177r-207v.

22 Solo Miquel i Badia sugiere que podría tratarse de un armario de uso femenino por el hecho de disponer de tantos cajones pequeños.

23 Aguiló, 2012: 51.

24 Sobre la relación de tapas, cajones y puertas con el traslado, guarda y exposición de objetos, ver Piera, 2014: 15-30.

en el escritorio catalán con taracea mudéjar de hueso y boj conservado en el Museu Palau Mercader en Cornellà de Llobregat, que, aunque más bajo, responde a una estructura igual a la que se desarrollará de manera más estable en Valencia durante el siglo XVII.²⁵

Detengámonos un momento en el escritorio valenciano, porque cerrado es muy cercano al armario de sala. (figura 3) Es estrecho, incluye el entablamento con su compartimento, se alza sobre zócalo y patas, y no lleva agarraderas laterales. La diferencia entre ambos radica en que está construido a partir de dos cuerpos superpuestos, el inferior con doble puerta y un cajón estrecho en la cintura, disimulado con molduras, que sirve para apoyar la tapa del cuerpo superior. Su interior mantiene la composición de los escritorios de períodos anteriores, con cajones y puertas, pero incluye diversos elementos extraíbles a la manera de secretos y sorpresas por influencia de los ejemplares más sofisticados creados en los centros europeos principales. Es decir, que podemos interpretar estos escritorios valencianos como un último estadio de la tipología, pensados ya para lucir de manera fija en la casa.

La relación formal y decorativa entre el armario catalán y el escritorio valenciano es clara, y no sería descabellado plantear que en el siglo XVII ambas tipologías cumplían funciones similares, aunque el primero no tuviera capacidad de exposición. En los escritorios la morfología interior había quedado atrapada en modelos del siglo anterior, pero las proporciones, los detalles y el diseño de los compartimentos incorporaban novedades de gusto barroco. Visto así, nos parece que la evolución de los tipos de mueble es semejante a la de las especies: adaptaciones lentas, muy lentas a las nuevas necesidades; especialmente en centros periféricos.

En el estudio del mueble, especialmente lejos de los ejes principales, es perceptible esa tardanza a la hora de adecuarse a las formas de vida y a los hábitos de cada nueva sociedad. La tradición pesa y parece que a los artesanos les cueste proponer morfologías de mueble que se adecuen mejor a los requerimientos de los clientes, o quizás, al contrario, son estos los que tienen dificultades en aceptar las novedades y no se preocupan por mejorar las prestaciones de los productos que compran. Será a causa de uno o del otro, o del peso de la tradición, o las reglamentaciones gremiales, o por la falta de sentido crítico, el resultado es que a menudo se observa el enquistamiento de los tipos más allá de lo que parecería necesario y razonable. El escritorio sería un ejemplo, el arca, de la que no hablaremos ahora, otro. Los productores cuidan la epidermis de aquello de quieren vender, adaptan la decoración, por ejemplo, pero les cuesta mucho más cuestionarse la eficacia funcional, la virtud de la forma.

Reflexionando sobre la aparición, desarrollo y muerte de los tipos, dejemos el escritorio valenciano y volvamos al armario: Igual que nos preguntamos sobre las razones de la creación del armario, lo hacemos sobre su desaparición. Si funcionaba bien, si respondía a unas necesidades que seguían vigentes, ya que durante el barroco la voluntad de mostrar se acentúa, ¿por qué deja de usarse la tipología cuando estuvo bien implantada en las casas acomodadas durante nada menos que 150 años? y llevada la pregunta más lejos, ¿por qué desaparece un mueble concreto? Naturalmente, la supresión de tipos puede deberse a diversas razones, pero en el caso del armario de sala creemos que se vio superado por otro mueble cuya morfología y estructura encajaba todavía mejor con los requisitos de los posibles compradores.

Mediados del siglo XVII, que es cuando empieza a decaer el uso de este armario, coincide con el momento en que aumenta la importación de muebles de Alemania, Italia y Flandes, no solo de nuevos modelos, sino también de otras maneras de presentación más ricas y con propuestas intelectualmente más elevadas. La consecuencia de la internacionalización del gusto motivó el paso de los muebles decorados con maderas autóctonas a los de ebanistería, que incluían materiales traídos de otros continentes y combinaciones estéticas mucho más potentes, a las que a veces se sumaba una iconografía con mensajes personalizados.

La cuestión a la que pretendo llegar es hacer observar que en la segunda mitad del siglo XVII el cliente de estos muebles expositores mantenía la necesidad, incluso la acrecienta: seguía vigente recoger curiosidades y mostrar alhajas y piezas delicadas, pero frente a esa estructura de tradición catalana, entraron en el territorio otros formatos, más interesantes a ojos de un ambiente de mercado del arte y del lujo. Del exterior llegaban opciones innovadoras no solo en apariencia sino también en practicidad. En

definitiva, opciones más eficaces.

En el caso de los muebles expositores fueron cruciales los avances en la producción de vidrios planos y transparentes, que desarrollaron un fuerte impulso en su aplicación durante el siglo XVII, permitiendo la aparición de una nueva tipología de mueble, el escaparate, es decir el armario vitrina donde, sin necesidad de abrir las puertas, se podía guardar y mostrar «buxerías, barros finos y otras cosas delicadas» como lo describe el Diccionario de Autoridades. Así, gracias a un avance tecnológico, se dio el salto de la puerta opaca de madera a la caja transparente. Una mejora suficientemente importante como para derrotar al tradicional armario de sala. Como el coste de los vidrios crecía a medida que aumentaba su tamaño, la nueva tipología de expositor debía reformularse para conseguir el efecto deseado sin encarecer más de la cuenta la obra. Por ello, los escaparates son más pequeños que los armarios comentados y siempre lucían sobre una mesa o soporte. Ante una realidad que debió revertir en los resultados de los negocios, los mueblistas catalanes reaccionaron incluyendo entre sus ofertas esos expositores con marcos de materiales exóticos, pero siempre a remolque de los centros punteros y con unos resultados que atraían solo a clientes locales. Muy a menudo reducían la medida de los vidrios, colocando en cada cara varios de pequeños entre varillas de sujeción de madera e imitaban los materiales exóticos a base de técnicas pictóricas diversas con el objetivo de ofertarlos a precios que el cliente habitual pudiera adquirir.

Una vez aceptados los cambios, los artesanos fueron adaptando las formas y empezaron a idear nuevos tipos propios, algunos de los cuales volvieron a tener éxito y permanecieron como característicos del territorio. Sería el caso de las cómodas con escaparate y las cómodas vitrina, cuyo desarrollo se extendió en la casa acomodada catalana, pero para eso hay que esperar a la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con el auge económico y demográfico.

Si la eficacia es un objetivo anhelado por todo productor, incluido el catalán de muebles del siglo XVII. ¿No será que los tipos evolucionan tras la búsqueda de nuevas prestaciones que los conviertan en más útiles? ¿Y en el caso de los muebles de lujo, a esa eficacia se le ha de añadir una estética a la moda, la más puntera, para atraer a esos clientes que quieren ser los primeros en disfrutar de la novedad? ¿No será entonces que toda la historia del mueble, y no solo la del diseño, depende en gran medida de la evolución de la tecnología y de las ciencias aplicadas? Es evidente que el mueble, con independencia de si se ha construido a mano o a máquina, participa directamente de la ingeniería y de la ciencia y, por lo tanto, para comprender este objeto, artefacto o producto, necesitamos adentrarnos y dominar estos otros campos del saber.

No estoy diciendo nada nuevo, podríamos remontarnos a Aristóteles o al origen de las Academias de las Ciencias y Artes, pero es imprescindible establecer más conexiones entre arte y la ciencia, especialmente entre las artes aplicadas, como con tanta sabiduría insistía Jorge Wagensberg, de quien he tomado prestado el título de este apartado.

25 Tres de ellos fueron publicados y fotografiados en detalle por Miquel Ángel Alarcia en 1998.



El armario como objeto de colección

El último tema que me permite poner sobre la mesa el armario de sala es el del mueble convertido en pieza de colección a finales del siglo XIX e inicio del siglo XX. Diversos de los armarios de sala que han llegado a nosotros formaron parte de colecciones relevantes de Cataluña. Ya en 1867, la sección de carpintería de *El Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva* celebrada en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, redactado por Josep de Manjarrés y con litografías de Jaume Serra, escoge entre otros un armario de sala para ilustrar el texto. A partir de ese momento el armario de sala entra en las casas de los amantes de las antigüedades de Cataluña, que vieron las cualidades artísticas de las obras y también su utilidad como contenedor. (figura 4) Las funciones originales de la tipología, la de contener y exponer colecciones de pequeño formato, volvieron a ser demandadas por los compradores, y con estos fines los incorporaron a sus salas de exposición. Como hemos visto, actualmente sabemos que en realidad algunos de estos muebles eran reproducciones o, en el mejor de los casos, reconstrucciones drásticas realizadas a partir de partes antiguas.

FIGURA 4. Armario de sala, Valencia, primera mitad siglo XVII. En nogal con filetes de hueso embutidos. Interiores de álamo y aplicaciones en hierro forjado. Colección Oleguer Junyent. Fotografía Estudi Oleguer Junyent, Barcelona.

Sugerimos repensar la manera de interpretar estas obras «impuras», para no repetir el trato dado por la historiografía, especialmente a partir del tercer cuarto del siglo XX. El hecho de descubrir que no eran originales, que eran el resultado de copiar obras anteriores sin aportar creatividad ha llevado a menospreciarlas. A menudo, los museos las han retirado de las salas de exposición y en las publicaciones se reducen a la etiqueta de reproducción, sin prestarles mayor interés.

Pero, merece la pena atender a esos talleres de mueble y de restauración de hacia 1900. Primero porque fueron ellos los que supieron ver la relevancia de esos muebles antiguos, entre ellos, los armarios de sala. Los rescataron del abandono, los pusieron en valor y los consiguieron introducir en las mejores colecciones del momento. En ocasiones, lo hicieron vendiéndolos como originales, es cierto, pero en otros casos ya se era consciente de la agresiva intervención o de la reforma realizada. Algunos restauradores incluso los firman, como el caso de Miguel Sastre, y otros los utilizan como imagen de su tienda, como el caso de Gaspar Homar.²⁶ (figura 5)

Después, porque si nos situamos en aquel contexto de auge de la producción industrial, para un artesano era un orgullo trabajar de la misma manera que se había hecho en tiempos antiguos. El mayor reconocimiento era que sus añadidos no fueran identificados, no

necesariamente para engañar, sino como mérito de su buena mano. Los clientes, los coleccionistas, valoraban el oficio de estos talleres, los impulsaban, y juntos rescataban dos cosas del patrimonio: los muebles del pasado que estaban abandonados y los oficios que iniciaban el camino hacia la extinción. Esta meta, la de salvación, era tan relevante, que la pureza de la obra pasaba a un segundo término.

Así, el armario de sala que en la Edad Moderna se había pensado para mostrar objetos de prestigio, a finales del siglo XIX se convirtió en pieza de deseo, ocupando un lugar destacado en las colecciones catalanas de arte, donde no solo se les dio otra oportunidad, sino que allá consiguió reinar como ejemplo del patrimonio antiguo de la nación y de calidad de las industrias y talleres propios frente a la invasión foránea.

Sin duda, llegados al 2021, han cambiado radicalmente los criterios de restauración y de valoración del patrimonio. Nos tenemos que congratular de la profesionalización de los conservadores-restauradores con un nivel de trabajo muy alto, siempre en beneficio de la preservación de las piezas y bajo los criterios de mínima intervención y reversibilidad. Ahora priorizamos la pureza en el caso de los muebles antiguos y la originalidad en las creaciones de firma de los siglos XX-XXI, lo que nos impide entender el significado de las réplicas, como las comentadas del siglo XIX y principios del XX, o de los muebles sin autor. Es decir que nos encontramos en una situación no tan diferente a la de 1900, para la que tendremos que encontrar nuestra propia vía de salvación.

Quizás, toda esta cuestión, que transciende la tipología del armario de sala, merecería una reflexión calmada y algunas propuestas viables, sino queremos ser responsables del «exterminio de los inservibles trastos de antaño» utilizando las palabras de Rafael Argullol, en un artículo en torno a la herencia de un armario antiguo.²⁷

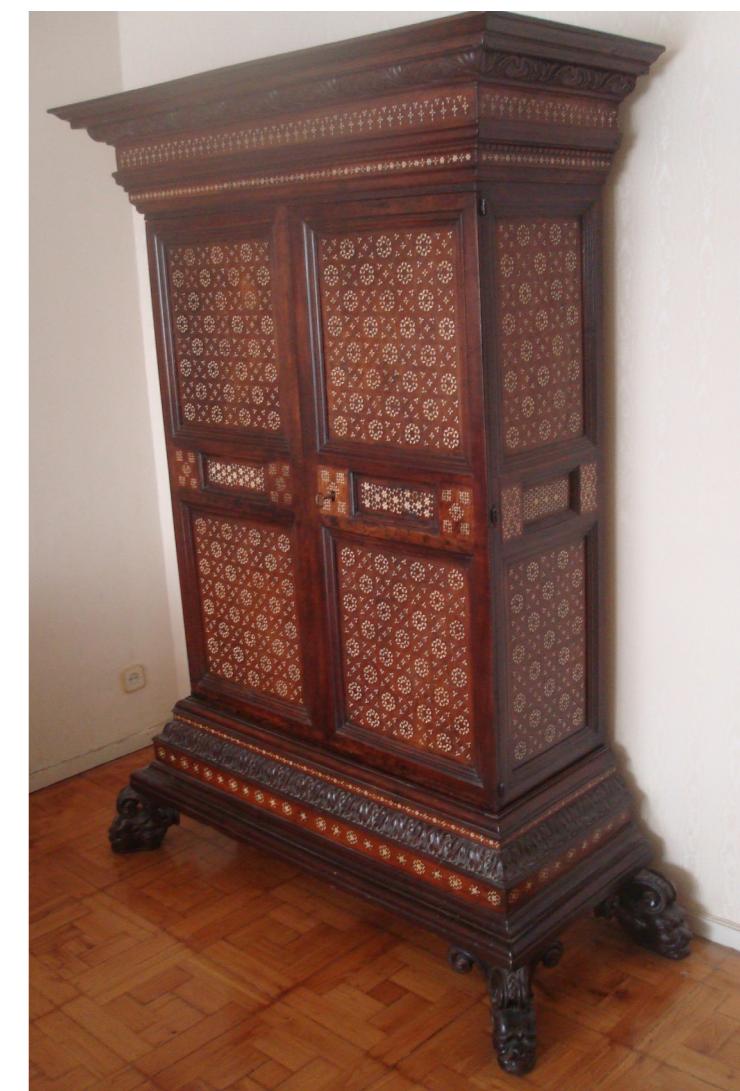


FIGURA 5. Armario de sala, Cataluña siglo XVI con intervenciones de Gaspar Homar a principios de siglo XX. En nogal con taracea de hueso y boj y aplicaciones de nogal. Interiores de álamo y fijaciones de hierro forjado. Colección particular.

²⁶ Gaspar Homar utiliza un armario de sala del siglo XVI restaurado por él de manera intensiva como imagen de su tienda de 1917 y 1919. Se anuncia a la vez la fabricación de muebles y la compraventa de antigüedades, no queda claro a cuál de las actividades responde el armario en cuestión. Ver Piera, 2017: 95-107.

²⁷ Argullol, 2005.

Referencias bibliográficas

- AGUILÓ, María Paz (1976). *El mueble en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas; Antiquaria, pág. 121-122 y 332-335.
- (2012). «Alemania-España. Marquetería y taracea». En: Piera, Mónica; Nadal, Xavier. *El moble del segle XVI: moble per a l'edat moderna*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble; Museu de les Arts Decoratives, pág. 41-52.
- ALARCIA, Miguel Ángel (1998). «Una variante barroca del escritorio español». En: Alarcia i Huarte, Miquel Ángel. *Gran galería del mueble antiguo: conocerlo, restaurarlo, valorarlo*. Barcelona: Planeta DeAgostini, núm. 41, pág. 87-94.
- ARGULLOL, Rafael (2005). «El armario». *El País*, 3-4-2005.
- BARRACHINA, Jaume (2013). «Unes anotacions de procedències de la mà de Maties Muntadas». En: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Antiquaris, experts, collecciónistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], pág. 11-49, Memoria Artium, 15.
- BASSEGODA, Bonaventura (1994). «Notes a l'entorn del moble a Catalunya als segles XVI i XVII». En: Jardí, Eulàlia (dir. i coord.) *Moble català: Palau Robert, 21 de febrer - 24 d'abril de 1994, Barcelona* (catálogo de exposición). [Barcelona]: Electa: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pág. 44-61.
- CASTELLANOS, Casto (1990). «Armari». En: Moya Valgañón, José G. *Mueble español, estrado y dormitorio Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, septiembre - noviembre 1990* (catálogo de exposición). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, pág. 68-69, 192-193 y 218-219.
- (1994). «Armari, núm. 36». *Moble català: Palau Robert, 21 de febrer - 24 d'abril de 1994, Barcelona* (catálogo de exposición). [Barcelona]: Electa: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pág. 235-237.
- Colección Matías Muntadas: catálogo-guía: Salón del Tinell y Real Capilla de Santa Águeda: Barcelona, 1957* (catálogo de exposición) [1957]. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.
- CREIXELL, Rosa (2010). *Alguns mobles singulars, s. XV-XVIII* (catálogo de exposición). Torroella de Montgrí: Fundació Mascort.
- CREUS, Àngels (2017). «Armario». En: *Marqueteries a la conca del Mediterrani = Marqueterías en la cuenca del Mediterráneo*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, pág. 145-148.
- ESCUDERO, Assumpta; Mainar, Josep (1976). *El moble català al Monestir de Pedralbes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Museu d'Art de Catalunya, pág. 121.
- La Colección Muntadas* (1931). Barcelona: Oliva de Vilanova.
- LENCINA, Xavier (2012). «La vida millorada: Els interiors de 1600 a 1700». En: Garcia i Espuche, Albert. *Interiors domèstics. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Institut de Cultura, pág. 61-99.
- LENCINA, Xavier (2017). «Tarsia en la documentació notarial. Inventaris postmortem de Barcelona. 1597-1690». En: *Marqueteries a la conca del Mediterrani = Marqueterías en la cuenca del Mediterráneo*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, pág. 65-70.
- MACÍAS, Guadaira (2014). «Algunes caixes i armaris del Museu del Disseny de Barcelona: una aproximación histórica i técnica a les seves pintures». En: Piera, Mónica; Nadal, Xavier. *Història i ciència al servei de l'estudi del moble*. [Barcelona]: Associació per a l'Estudi del Moble. Museu de les Arts Decoratives, pág. 39-59.
- MIQUEL i BADIA, Francesc (1897). «Historia del mueble». En: Domènech i Montaner, Lluís; Puig i Cadafalch, Josep (dirs.). *Historia General del Arte: escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día*. Barcelona: Montaner y Simón, vol. 8, pág. 1-184 [en línea]. Dipòsit Digital de Documents. <https://ddd.uab.cat/record/56958> [consulta: 21 enero 2022].
- PIERA, Mónica; Mestres, Albert; CASALS, Lluís (1999). *El moble a Catalunya. L'espai domèstic del gòtic al modernisme*. Manresa: Fundació Caixa Manresa: Angle.
- PIERA, Mónica (2014). «¿Dónde guardar? En arcas, armarios y cómodas». En: Piera, Mónica; Nadal, Xavier. *Història i ciència al servei de l'estudi del moble*. [Barcelona]: Associació per a l'Estudi del Moble. Museu de les Arts Decoratives, pág. 15-30.
- (2017). «La taracea de hueso en la Barcelona de finales del siglo XIX: algunas colecciones y talleres». En *Marqueteries a la conca del Mediterrani = Marqueterías en la cuenca del Mediterráneo*. Barcelona: Associació per a l'Estudi del Moble: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, pág. 95-107.

El Concurs de còpies de l'Exposició d'Art Antic de l'any 1902

FRANCESC M. QUÍLEZ I CORELLA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Consideracions preliminars

Malgrat l'existència de precedents històrics, com els existents en les darreres dècades del segle XIX, començant per la gran exposició retrospectiva de l'any 1867,¹ és evident que amb l'arribada del nou segle assistim a un increment de l'interès, per part de les institucions públiques, per la importància del patrimoni medieval, així com una sensibilització més gran. La gran diferència respecte a actuacions anteriors, en les quals va primar el dilettantisme, la voluntariat i la filantropia, serà l'aparició d'una major implicació d'unes institucions públiques que prenen consciència de la necessitat d'endegar polítiques proteccionistes de salvaguarda patrimonial i que contribueixin, amb una política expositiva molt activa, a posar en valor els béns artístics d'un període que comença a ser percebut com a fonamental en el context del procés de formació d'una consciència política nacional, que troba en el patrimoni medieval un dels seus principals pilars d'identificació identitària.²

Entre les iniciatives precursores no podem obviar la tasca que va desenvolupar una entitat com va ser la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, autora d'un gran nombre d'exposicions retrospectives que van contribuir a dinamitzar el patrimoni català i donar a conèixer un bon grapat de col·leccions privades, amb l'edició de catàlegs fets amb un gran rigor intel·lectual, que amb el pas del temps han esdevingut cabdals per als estudiosos del col·leccionisme artístic català, deutors, en bona mesura, del lideratge exercit per Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903).³

L'exposició de 1902. Aspectes metodològics i ideològics

En aquest marc d'actuació, la celebració l'any 1902 de l'Exposició d'Art Antic marcarà un punt d'inflexió, representarà un salt qualitatiu, en la creació d'un imaginari popular molt favorable a un tipus d'iniciatives que com aquesta van servir per difondre la riquesa artística existent. En aquest sentit, la decisió d'adjectivar la mostra amb la paraula *antic* va constituir una important declaració de principis i d'intencions, atès que els responsables polítics i tècnics van reflectir un criteri cronològic de diferenciació entre les produccions pertanyents a una època pretèrita i les d'un present que, en contraposició, calia deduir que anaven acompanyades, en aquest cas, de l'adjectiu modern, amb la intenció d'establir una diferenciació i una línia de separació i classificació. De fet, el contingut de les obres que van formar part de l'exposició ens dona la clau d'on es va fixar la línia divisòria, atès que, amb les oportunes matisacions, podem concloure que es va fixar en la data de 1800,⁴ que va servir per dibuixar la frontera que separava les obres antigues, d'unes altres, que per oposició antagonista, suposadament s'haurien de definir com a modernes. Tanmateix, en termes conceptuals, aquestes darreres obres no deixaven de constituir una entelèquia, perquè no havien trobat encara el seu espai, ni tampoc havien gaudit del reconeixement institucional que sí que havien tingut les primeres.

Sens dubte, les més perjudicades van ser les produccions del segle XIX, perquè van patir les conseqüències de trobar-se en una situació d'indefinició estilística, a mig camí entre el grup d'obres que començaven a ser percebudes, malgrat les evidents diferències estilístiques i lèxiques, com un grup compacte i força homogeni. En aquest cas, el vincle que les unia era el de formar part d'un temps remot. Per contra, les manifestacions artístiques vuitcentistes es trobaven en un terreny d'indeterminació. D'una banda, no

1 Respecte a aquesta qüestió, vegeu, Velasco, 1996: 215-240.

2 Resulta molt interessant l'article de Vélez, 2012: 13-36.

3 Sobre el perfil intel·lectual de Puiggarí vegeu Bassegoda, 2012; 2007: 119-152. I també Quílez, 2007: 13-58.

4 Resulta obligada la consulta de Guasch i Casanovas, 2002: 67-83.

5 Bofarull, 1902.

havien tingut temps encara d'adquirir la pàtina antiga i de l'altra tampoc formaven part del present més immediat. Segons aquesta línia interpretativa, per poder valorar-les i analitzar-les, d'una forma més ponderada, era necessari que transcorregués més temps; calia disposar d'una major perspectiva històrica, per poder donar una major visibilitat i una apreciació històrica i artística que llavors encara no tenien. Tanmateix, les anteriors consideracions entren en contradicció quan es fa una revisió de les obres que van participar a la mostra. Al capdavall, el ventall cronològic es va ampliar i els organitzadors van mantenir un criteri d'admissió més ampli, que va incloure treballs d'artistes que encara van treballar a Catalunya, ben entrat el segle XIX. Sense anar més lluny, aquesta flexibilitat va permetre la inclusió d'obres realitzades per autors com va ser el cas de Josep Bernat Flaugier (1757-1813) o de l'alacantí Vicent Rodes (1783-1858), autor molt prolífic, del qual a l'exposició es va poder veure un repertori molt important dels seus treballs al pastel, tècnica de la qual es va convertir en un reputat especialista. El mateix es pot dir del petit grup de dibuixos seleccionats, pertanyents a la col·lecció del crític i col·leccionista de dibuix antic, Raimon Casellas (1855-1910), que va incloure dibuixos d'artistes més tardans, com va ser el cas de Claudi Lorenzale (1814-1889).

Ara bé, malgrat aquestes petites concessions, un dels objectius prioritaris de l'exposició va ser el de reivindicar l'excel·lència del patrimoni medieval i per assolir-ho, els organitzadors no van dubtar a desplegar una logística sense precedents en la història de les exposicions fins llavors realitzades a Catalunya. Sens dubte, el nivell de les peces reunides, la qualitat de les mateixes, o la participació d'entitats públiques, privades i col·leccions públiques i privades són elements suficients per palesar l'interès i la dimensió d'una mostra que va iniciar un camí de recuperació i de difusió patrimonial, amb una voluntat de començar a construir una col·lecció pública, destinada al gaudi i a la formació de la ciutadania; en una paraula: amb una voluntat de servei públic. És evident que sense l'existència d'una xarxa associativa, sense la complicitat i la suma de voluntats per part d'institucions públiques i privades, així com d'emprenedors públics i privats, aquesta iniciativa no hagués pogut tenir èxit, ni hagués estat reeixida. En aquest context, va ser determinant l'existència d'una pràctica col·leccionista que va contribuir, d'una forma molt decisiva, a generar una dinàmica de sensibilització patrimonial. Al capdavall, el catàleg de l'exposició inclou una relació nombrosa de personalitats il·lustres, entre les quals podem trobar la presència destacada d'artistes i noms de la cultura del país, que demostra fins i a quin punt l'afició al col·leccionisme d'antiguitats es troava molt arrelada entre els grups dirigents catalans.

De la mateixa manera, les pàgines del catàleg també són representatives de quina era, a principis del segle XX, la situació d'una disciplina com la història de l'art que, en el cas de Catalunya, es troava en una fase evolutiva molt primerenca i tot just començava a desvetllar-se com a un camp del coneixement humà amb una metodologia pròpia.⁶ Aquesta reflexió és adient per trobar una explicació a algunes de les formulacions teòriques i les etiquetes que accompanyen la descripció de les obres que trobem a la publicació de referència. Sense anar més lluny, és interessant destacar el fet que l'autor del catàleg, Carles de Bofarull (1852-1927), sí que va utilitzar les categories estilístiques per diferenciar, d'una forma convencional i instrumental, les produccions romàniques de les gòtiques. Aquest criteri de classificació no es fa extensiu a la resta d'obres, les quals, llevat d'algunes que són adjetivades com a renaixentistes, no s'adscriuen a cap dels estils amb què s'acabarà perioditzant la història de l'art, en termes acadèmics i es limiten a acompanyar la descripció de l'obra amb una apreciació de tipus estètic o fent una adscripció per escoles, com per exemple: espanyola, napolitana, flamenca, etc.

Tot i tractar-se d'una conclusió de tipus especulatiu, sembla clar que la terminologia emprada seria representativa d'un moment de culminació d'un corrent d'opinió que es va anar gestant al llarg de tot el segle XIX i en el qual l'interès pel patrimoni medieval va ser un dels seus eixos estratègics. En termes ideològics, darrere d'aquesta voluntat conservacionista, emergeix un pensament amb un alt component sentimental que s'emmiralla en un passat històric idolatrat, segons el qual Catalunya era una de les principals potències europees de l'època. Com totes les construccions sentimentals, aquesta visió no deixa de constituir un miratge, una ficció, que ajuda a edificar un imaginari popular en el qual els vestigis, les restes materials, els béns artístics, configuren un bagatge cultural que cal preservar i reivindicar. Sobre les pedres medievals, visibles en les restes de les petites esglésies, que es troben disperses pel

territori català i que són redescobertes gràcies, entre d'altres factors, a la tasca desenvolupada per un activisme excursionista⁷ molt arrelat en la mentalitat i el tarannà popular, es forja una identitat pròpia, una singularitat, que hom pot objectivar, reconèixer, fins i tot mesurar en un patrimoni moble i immoble de característiques úniques.

Aquest és doncs l'humus que proporciona els nutrients adients per poder conrear la terra, per iniciar una activitat de desplegament d'una política patrimonial que ha de culminar amb un relat que serveixi per donar forma i contingut a uns elements que necessiten trobar un fil conductor que els relacioni, els expliqui i els doni una consistència de què es troben mancats. Podem afirmar que l'exposició de l'any 1902 és una de les primeres pedres fundacionals d'una política museística que acabarà culminant l'any 1932 amb la inauguració del Museu d'Art de Catalunya.⁸ Al llarg d'aquestes tres dècades, es produeixen diferents esdeveniments, fites concretes, que van encaminades a bastir un projecte patrimonial que palesi el dinamisme cultural i artístic català. La data de 1902 és, doncs, una data clau per entendre l'abast i la dimensió d'un projecte que es desenvoluparà a batzegades, que patirà interrupcions històriques, però que acabarà obrint-se camí i sobretot l'exposició d'art antic marcarà la decantació, donat el gran pes específic que en aquesta iniciativa tindrà el patrimoni medieval, convertit en un element referencial de la cultura catalana. No endebades, ha estat una desviació històrica que ha acabat determinant el paisatge de l'art català, al convertir-se en una mena de divisa de país, en un emblema nacional que també ha condicionat el desenvolupament d'una historiografia catalana sobre la qual han pesat i segueixen pesant un gran nombre de prejudicis i estereotips que han limitat la valoració d'altres períodes artístics, identificats, d'una forma reduccionista i molt poc objectiva, com el reflex d'unes fases històriques en les quals el país va entrar en una fase de decadència i de regressió.

D'aquesta manera, durant la primera dècada del segle XX, l'imaginari popular va percebre l'art medieval com una projecció d'un passat polític i cultural esplendorós, en el qual els somnis i anhels nacionals catalans havien trobat la seva plena realització. Dins d'aquest marc mental, no deuria resultar una tasca fàcil convèncer l'opinió pública que era necessari construir un relat totalitzador i no excloent que tingués una orientació més plural, diversificada i inclusiva.

Ara bé, malgrat la influència d'aquest discurs hegemònic, no podem menystenir la tasca desenvolupada a nivell institucional i la importància que per a la formació d'una col·lecció pública van desenvolupar, tant la Junta Municipal de Belles Arts, organisme que va jugar un paper clau en l'organització i l'èxit que va assolir l'exposició d'art antic, com amb posterioritat el relleu que va agafar la Junta de Museus, entitat que va liderar el procés de formació de la xarxa museística catalana i que a partir de l'any 1907 va emprendre una campanya de rescat i salvaguarda d'un patrimoni que es va veure amenaçat per la voracitat d'uns agents artístics, amb més poder adquisitiu, que van contribuir a desmembrar uns béns que es trobaven molt desprotegits i en un risc clar de ser exploliats.⁹ Al capdavall, moltes de les obres que van formar part d'aquesta mostra primerenca, que va servir per mentalitzar i conscienciar les classes dirigents, van acabar nodrint els fons i les col·leccions dels museus públics catalans. Per tant, malgrat els déficits o el predomini d'una visió esbiaixada de la història de l'art, la iniciativa va obtenir una recompensa molt satisfactòria, perquè va servir per incrementar el patrimoni públic, en termes tant quantitatius, com qualitatius, i per donar un pas endavant en el procés de gestació d'un nou model proteccionista.

⁶ Fontbona, 2003: 447-461.

⁷ Graupera, 2012/2013: 67-90. Graus, 2015: 109-129.

⁸ García, 1997. Mendoza, 2009: 17-36.

⁹ Boronat, 1999.

La mecànica del concurs de còpies

A més de reconèixer la gran aportació que, per a la història del col·leccióisme a Catalunya, va representar l'exposició, atès que va aplegar un conjunt patrimonial d'una gran vàlua artística i documental i va permetre posar en valor el gran esforç que van realitzar els organitzadors, no podem menystenir una altra acció complementària, la de la convocatòria d'un concurs de còpies,¹⁰ que també va contribuir a enriquir, per una via d'accés diferent, les col·leccions dels museus catalans. La convocatòria i el motiu del concurs es va intentar restringir a les obres d'adscripció medieval —tant romàniques, com gòtiques— i a les renaixentistes. Aquest objectiu palesa l'interès que van tenir a convertir les produccions d'aquella època en les úniques que es considerava que tenien una funció instructiva i pedagògica, en consonància amb el criteri de gust dominant que va convertir l'art medieval en un estil nacional.

La Junta Municipal de Museus i Belles Arts va publicar les bases del Concurs, el dia 31 d'octubre de 1902. La convocatòria va anar precedida d'un preàmbul en el qual es feia una declaració d'intencions i s'esmentaven els objectius d'una proposta que anava dirigida a:

[...] que resulte provechoso el estudio de los diversos elementos artístico-industriales que pueden derivarse de las obras que figuran en la actual Exposición de arte antiguo, singularmente de aquellas que por su mérito y condiciones son de difícil consulta en lo sucesivo, por no ser del dominio público, ha creido conveniente la celebración de una serie de concursos [...].¹¹

A continuació es publicava una relació de les quatre modalitats (Arquitectura, Mobiliari, Tèxtil (Texilària) i Figura) acompanyada de la quantia dels premis. Els participants havien de presentar els seus dibuixos en el termini de dos mesos i per poder realitzar el seu treball, la Junta va oferir la possibilitat de poder visitar l'exposició en una franja horària determinada.¹² Per facilitar la feina, tots aquells que ho van sol·licitar van disposar d'un passi, d'una durada de 15 dies, que els autoritzava a fer la visita a la mostra. El número de permisos concedits va ascendir a la considerable xifra de 128 persones i els primers es van expedir el dia 4 de novembre i els darrers el 4 de desembre. La relació de copistes inclou els noms d'artistes força conspicus i que van assolir una certa rellevància en el panorama artístic català. Com exemple del que diem, podem esmentar els següents: Lluís Bonin, Joaquim i Dionís Renart, Francesc Guasch Homs, Francesc Galí Fabra, Joan Vallhonrat, Feliu Elias Bracons, el polifacètic pintor i fotògraf, Joan Vidal i Ventosa —que arribaria a ser el fotògraf dels museus municipals i que en aquella ocasió feia constar la seva condició de dibuixant, resident a la plaça del Pi—, Francesc Labarta, Sebastià Junyent, Frederic Brunet, Dionís Baixeras, Joan Ossó, que va ser un dels grans amics i collega d'Isidre Nonell, el qual també va demanar la concessió d'un permís, Joan Borrell, Joan LLaverias, Francesc Pausas, Josep Triadó o Isidre Riera.

A tots aquests noms, cal afegir un bon nombre d'artistes femenines que també van demanar el seu permís per poder accedir a les sales de l'exposició. Entre les dones que surten esmentades a la documentació, es troben les següents: Emilia Coranty de Guasch; dona de Francesc Guasch Homs, la qual, sens dubte, va esdevenir una de les artistes més representatives de l'època i una de les més actives, atès que no va dubtar a participar en les diferents exposicions de Belles Arts que es van arribar a organitzar. A més d'aquesta personalitat, que podem qualificar com a pionera, també destaca la presència d'altres, com, per exemple, Joaquima Vacarisas Vila, que surt referenciada, com a persona que exercia la professió de pintora i residia al carrer Lladó, número 9, domicili que compartia amb el seu germà, el també pintor, Eduard Vacarisas Vila, Maria Morató i Esteve, Pilar Ferrer i Jover, Rosalia Martí i Llorach, germana de la també pintora, Dolors Martí i Llorach, residents, totes dues, al carrer Santa Anna, número 16, Amparo Vives i Pons, Carme Elias i Rapunt, Maria Girijaume i Lacrampe, Joana Catalina González, Maria de R. Pons i Cavaller, Lluïsa Bertazcoli i Riquer, Montserrat Traveria i Garriga.

10 Arxiu General del Museu Nacional d'Art de Catalunya. *Exposició d'art antic. Concurs de còpies* (308)

11 Junta Municipal de Museos y Bellas Artes. Exposición de Arte Antiguo. Bases, Arxiu General del..., cit. Supra, n. 10.

12 Exposición de Arte Antiguo. Concurso de Copias. Relación de los permisos concedidos/Nombres de los copistas, Arxiu General del..., cit. Supra, n. 10.

Malauradament, tret d'un nombre molt reduït de noms, la resta de les pintores mencionades ens resulten totalment desconegudes i són molt escasses les notícies històriques que en tenim. Tanmateix, en una relació, en què consten 128 noms, és evident que es tracta d'una xifra molt menor, representativa del lloc que ocupava la dona en el sistema artístic català de l'època i de la situació d'invisibilitat que iniciat el segle XX encara seguia patint.¹³

El 31 de desembre de 1902, Carles Pirozzini¹⁴ (1852-1938), que, aleshores, exercia el càrrec de Cap del Negociat de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, signava un document en el qual es relacionaven les obres presentades al concurs de còpies.¹⁵ La xifra dels treballs presentats ascendia a 23 i alguns d'ells van decidir mantenir l'anònimat ocultant-se darrere d'un lema, com va ser el cas, entre d'altres, del número 1, que es va presentar a la secció tercera, la del tèxtil, i ho va fer amb el lema: *Luchar es vivir*. El mateix es pot dir del número 2, el qual va presentar la quantitat de 25 dibuixos, relatius a la secció segona (la de mobiliari) i es va presentar amb el lema: *Coronas*.

Per contra, altres autors sí que van estimar més identificar-se, com va ser el cas de Francesc Vela i García (figura 1), que va presentar 25 dibuixos relacionats amb la secció de mobiliari, Joan Pinós, a qui li van ser acceptats els 17 dibuixos relatius a la secció de figura, Eduard Flo, que també va presentar, 15 dibuixos, a la mateixa secció. Hi va haver alguns artistes que van decidir presentar conjuntament les seves obres, com va ser el cas d'Antoni de Falguera, Frederic Brunet i Josep Goday, que es van presentar, junts, a dues seccions: la tèxtil, amb un grup de 25 dibuixos i la d'arquitectura, amb un conjunt de 15 dibuixos.

Entre els autors que van presentar obres, també hi havia la presència d'artistes més coneguts, com Francesc Labarta, que es va presentar a la secció quarta (la d'indumentària) amb un nombre de 25 dibuixos. El mateix Labarta va presentar un altre grup, format per 20 dibuixos, pertanyents a la mateixa secció. Un altre dels artistes, als quals va ser admès el lliurament dels seus treballs, va ser Joaquim Renart, autor de 16 dibuixos, relatius a la secció cinquena (la de figura). Finalment, en aquesta relació d'artistes amb més reconeixement social, hem de citar els noms d'Isidre Riera, autor d'un conjunt de 15 dibuixos, inclosos en la secció de figura i Dionís Renart, que es va presentar amb la mateixa quantitat d'obres i a la mateixa secció.

Pel que fa a la participació del gènere femení, només hem trobat el nom de dues artistes: Emilia Coranty, que va presentar 32 dibuixos, a la secció tèxtil i Joaquima Vacarisas, la qual també es va presentar, a la mateixa secció, amb un nombre total de 25 dibuixos (figura 2).

13 Navarro, 2020.

14 Ojuel, 2012.

15 Ayuntamiento de Barcelona. Junta Municipal de Museos y Bellas Artes. Exposición de Arte Antiguo. Concurso de Copias. Relación de las obras presentadas. Arxiu General de..., cit. Supra, n. 10.



FIGURA 1. Francesc Vela García. Ceràmica d'Alcora. Cap a 1903. (MNAC 4371-D).



FIGURA 2. Joaquima Vacarisses Vila. *Ornamentació*. Cap a 1902. (MNAC 4367-D).

Com aspecte curiós, cal recordar la presència de Salvador Sanpere i Miquel, autor del llibre *Los cuatrocentistas catalanes*, amb el qual va optar a l'obtenció d'un dels premis que formaven part de la convocatòria i que volia premiar, amb un diploma d'honor i la quantitat de 500 pessetes, l'autor del millor estudi criticoarqueològic de l'Exposició o d'alguna de les seves seccions.

Finalment, els convocants no van poder admetre, per un defecte de forma i per un motiu d'insuficiència quantitativa, els treballs que van presentar autors conegeuts, com va ser el cas de Feliu Elias, que va presentar dos dibuixos, Iu Pascual, que havia presentat el mateix número i a la mateixa secció, la de figura, o Lluís Bonin, que només va presentar, a la secció de figura, un únic dibuix. En total, van ser vuit el número d'autors que van ser exclosos.

El dia 25 de gener de 1903, al saló de la Reina Regent, del Palau Municipal de Belles Arts, es va reunir un Jurat presidit pel regidor Josep Pella i Forgas, per deliberar i decidir els premis concedits en les diferents seccions convocades. A més del President, el Jurat estava format per: Josep Puig i Cadafalch, Josep Masriera, Tiberi Avila, Romà Ribera, Bonaventura Pollés, Josep Llimona i Francesc Galofre Oller. Tots ells eren membres de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts i es van dedicar a examinar i qualificar les obres que van ser presentades al Concurs.¹⁶

D'aquesta manera, un cop oberta la discussió relativa a la concessió del premi corresponent a la secció primera, el Jurat va adjudicar, per unanimitat, el seu reconeixement a la col·lecció presentada amb el número

19 i que s'havia presentat amb el lema: *Enrajolat gótic* i van atorgar un diploma honorífic a la col·lecció número 8, que van presentar els senyors Falguera, Brunet i Guday.

En el cas de la segona secció, la de mobiliari, es va iniciar una discussió més renyida, entre la candidatura número 3 i la 22, que es va resoldre amb una votació de cinc vots favorables a la primera que havia estat presentada per Francesc Vela i García; mentre que a la segona, la 22, que havia estat presentada amb el lema A, se li va concedir un diploma honorífic.

La mateixa divisió es va produir en el cas de la secció tercera, la tèxtil, en la qual es van contemplar tres candidatures: la número 7, que havien presentat els senyors Falguera, Brunet i Guday, que va ser la guanyadora, a l'obtenir un total de cinc vots; la número 12, que havia presentat Emilia Coranty i la 14, que havia estat presentada per Joaquima Vacarisses. Finalment, a aquestes dues darreres se'ls va concedir un Diploma Honorífic.

Respecte a la concessió del premi a la secció quarta, la d'Indumentària, es va adjudicar a la número 17, que havia presentat Francesc Labarta, a qui també li va ser concedit un diploma honorífic, per la presentació de la col·lecció número 10.

Pel que fa al premi que s'havia de concedir a la secció número 5, la corresponent a la categoria de Figura, es va decidir, per unanimitat, donar-li a la col·lecció número 13, que s'havia presentat amb el lema: *Ad majorem artis gloriam* i es va adjudicar un diploma honorífic a la col·lecció número 9, original d'Antoni Pous i Palau i un altre a la col·lecció número 21, que havia presentat Dionís Renart.

Al premi ofert a l'autor del millor estudi històric de l'Exposició, o d'alguna de les seccions representades a la mostra, es van presentar dos treballs i el premi el va obtenir el presentat per Salvador Sanpere i Miquel, per l'obra titulada: *Los Cuatrocentistas catalanes*, la qual es va premiar per les seves aportacions al coneixement, per l'erudit desplegada pel seu autor. Tanmateix, en el seu veredicte, el Jurat va qüestionar la falta d'argumentació de l'autor per deixar acreditada l'atribució de l'autoria dels retaules presentats a l'Exposició.

Un cop establerta la relació dels premiats, el Jurat va procedir a la designació de les obres que, segons el seu criteri, eren dignes de ser adquirides i va palesar la seva unanimitat a l'hora de decidir que les obres que s'havien d'adquirir eren aquestes:

De la Secció d'Arquitectura, els dibuixos números 118, 118 bis, 132, 221, 231 i 239, pertanyents tots ells a la col·lecció número 8, distingida amb diploma honorífic, oferint-se per totes aquestes obres la suma de 200 pessetes.

De la Secció de Mobiliari, la col·lecció número 22, distingida amb Diploma Honorífic, la qual s'havia presentat darrere del lema A, oferint-se per ella la quantitat de 350 pessetes. De la col·lecció número 15, que havia estat presentada per Eduard Vacarisses, els dibuixos números 118 i 132, als quals es va fixar un valor de 50 pessetes. Curiosament, també van decidir adquirir, per un valor de 125 pessetes, les obres que, fora de concurs, havia presentat Artemi Valls i que eren els números 106, 177 i 30.

De la Secció Tèxtil, es va decidir adquirir les col·leccions número 12 i 14, que havien estat distingides amb Diploma Honorífic i que van ser valorades, cadascuna d'elles, en 350 pessetes.

De la Secció d'Indumentària la col·lecció número 10, distingida amb Diploma Honorífic, proposant-se'n l'adquisició per 350 pessetes.

De la Secció de Figura i testes d'expressió, es va decidir adquirir, per un preu fixat en 125 pessetes, la còpia del retaule de la vida de Sant Antoni Abat, de les Escoles Pies. Respecte a aquesta darrera adquisició, amb data 31 de gener de 1903, en consta la conformitat de l'autor, Dionís Renart, per cedir la còpia de l'esmentat retaule, que havia presentat en el Concurs de Còpies d'Art Antic, per la quantitat que va ser fixada pels membres que van formar part del Jurat.¹⁷ En aquest sentit, la resta dels autors, als quals es va decidir adquirir alguna de les obres presentades, també van traslladar la seva conformitat i tots ells ho van fer en carta també datada el 31

¹⁶ Ayuntamiento de Barcelona, Arxiu General de..., cit. Supra, n. 10.

¹⁷ «Estoy conforme en ceder la copia del retablo de la vida de Sn Antonio Abad que presenté al Concurso de Copias de la Exposición de Arte Antiguo por la suma de 12 pts./ Barcelona 31 Enero 1903», Arxiu General de..., cit. Supra, n. 10.



FIGURA 3. Guillem i Josep Antoni Busquets. Mosaic gòtic de l'església d'Argentona, 1902 (MNAC 4382-D).

FIGURA 4. Artemi Valls Casola. Orgue gòtic, 1902 (MNAC121497-D).



de gener de 1903. Tanmateix, sorprèn la celeritat amb la qual van respondre tots els beneficiats, atès que la comunicació oficial dels premis concedits no es va lliurar fins el 4 de febrer de 1903, en un escrit que va ser cursat, a tots els premiats, pel regidor Josep Pella i Forgas. Pot servir d'exemple, el comunicat que Pella va adreçar a Salvador Sanpere i Miquel, en el qual el feia partícip de la decisió del Jurat de concedir-li el premi al millor estudi artístic arqueològic. De fet, el mateix dia 4 de febrer, va ser la data en la qual es van trametre els enviaments de les comunicacions a tots els autors als quals s'havia decidit adquirir obra seva. En aquest sentit, el mateix Pella i Forgas, en aquella data va comunicar, a Eduard Vacarisas, la decisió d'adquirir-li, per un preu total de 50 pessetes, els dibuixos números 118 i 132 de la col·lecció per ell presentada i que havia obtingut el premi de la secció de mobiliari.

Tot el procés va culminar el 4 de març de 1903, moment en el qual, el cap del negociat, Carles Pirozzini, feia oficial el lliurament, al director dels Museus Artístics Municipals, de les 156 làmines que contenen els dibuixos premiats i adquirits pels museus en el Concurs de Còpies i feia una relació detallada de cadascun dels treballs.¹⁸ De fet, contràriament al que Pirozzini anuncia, en l'acta de recepció, el document, titulat *Relación de las obras adquiridas para los Museos Municipales* (...) no fa una descripció detallada de tots els dibuixos, sinó que només relaciona la quantitat de làmines ingressades, sense detenir-se a detallar les obres incloses en cadascun d'aquests grups. Per exemple, quan fa referència a les obres adquirides a Emilia Coranty, pertanyents a la secció de Tèxtil, es limita a indicar que es tracta d'un grup de 12 làmines amb dibuixos relatius a aquesta secció, sense entrar en més detalls. El mateix criteri es pot fer extensiu a la resta d'autors, entre els quals es troben els treballs que li van ser adquirits a Francesc Vela i García, a qui van adquirir 25 làmines amb dibuixos relatius a la secció de mobiliari (mobles, armes, joieria, metal·listeria, ceràmica, vitralleria, etc.). En aquest sentit, com hem pogut comprovar, en el cas de Vela, cal puntualitzar el fet que moltes d'aquestes làmines estaven formades per més d'un dibuix i que el nom làmina no equival a una sola obra, sinó que podia estar integrada per un nombre superior de treballs o motius artístics, com es pot comprovar en el cas d'algunes de les joies que van ser copiades per Vela. Aquests dibuixos, que es conserven al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, permeten documentar l'existència de col·leccions, algunes de les quals, malauradament, han desaparegut o, si més no, si és que encara es conserven, desconeixem qui

¹⁸ Relación de las obras adquiridas para los Museos Municipales en el Concurso de Copias de los ejemplares que constituyeron la Exposición de Arte Antiguo recientemente celebrado a iniciativa de la M. Iltre. Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, Arxiu General del..., cit. Supra, n. 10.

n'és l'actual parador.

A més dels ja esmentats, la relació d'obres adquirides també va incloure treballs de Guillem i Josep Antoni Busquets i Vautravers (figura 3) (15 làmines amb dibuixos corresponents a la secció d'Arquitectura), Antoni Falguera, Frederic Brunet i Josep Goday (set làmines amb dibuixos relatius a la mateixa secció i 25 làmines relacionades amb la secció Tèxtil), Ricard Coll i Serra (20 làmines amb dibuixos relatius a la secció de Mobiliari), Joaquima Vacarisas (12 làmines amb dibuixos relatius a la secció Tèxtil), Francesc Labarta (22 làmines relatives a la secció d'Indumentària), Joan Vallhonrat i Sadurní (13 làmines relatives a la secció de Figura), Dionís Renart (1 làmina amb un dibuix relatius a la secció de Figura), Eduard Vacarisas (1 làmina amb dos dibuixos relatius a la secció de Mobiliari) i Artemi Valls (figura 4) (3 làmines amb dibuixos relatius a la secció de Mobiliari).

El 16 de maig de 1903, Salvador Sanpere i Miquel signava un document en el qual feia constar que acabava de rebre el lliurament, de part del secretari de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, de les quartilles de l'esborrany, compreses des de la número 163 fins a la 652, de la memòria titulada *Los Cuatrocentistas Catalanes*. En aquest escrit es comprometia a fer la transcripció de l'original, passar-ho a net, i lliurar la còpia corresponent del manuscrit.

Finalment, el dia 3 del mes de maig de 1903¹⁹ en el saló de la Reina Regent del Palau de Belles Arts, es va procedir al lliurament dels premis del Concurs de còpies de l'Exposició d'Art Antic i es van cursar invitacions, datades l'1 de maig d'aquell any, perquè a l'acte assistissin les principals autoritats civils i eclesiàstiques. Tant el cardenal bisbe de la diòcesi, com el president de la Diputació Provincial van excusar la seva assistència a un acte que va comptar amb la presència d'una concorreguda representació de l'Alcalde de Barcelona, càrrecs institucionals del Consistori barceloní, els representants de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, la comissió organitzadora de l'exposició, representants de les diverses corporacions artístiques, alumnes de l'Escola Oficial d'Arts, Indústries i Belles Arts i els artistes premiats. Pirozzini, en la seva condició de secretari de la comissió organitzadora, va llegir els acords de resolució i va cedir la paraula al President de la Junta, Josep Pella i Forgas (1852-1918), que va pronunciar un discurs en el qual, entre altres aspectes, va palesar l'estat de pobresa en el qual es trobaven els fons dels museus barcelonins; una situació de la qual va fer responsables tant als propietaris privats, com als representants de les corporacions religioses, les quals eren molt refractàries a desprendre's del seu patrimoni, ni tan sols, en qualitat de dipòsit, malgrat que moltes de les obres es trobaven totalment arraconades i no eren visibles als assistents al culte.



FIGURA 5. Francesc Labarta Planas. Còpia de figures de retaule de Jaume Huguet, 1902 (MNAC 37738-D).



FIGURA 6. Francesc Labarta Planas. Còpia de figures de retaule de Bernat Martorell, 1902 (MNAC 37736-D).

¹⁹ Ajuntament de Barcelona. Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, Arxiu General del..., cit. Supra, n. 10. L'acta de la sessió va ser signada pel president, Josep Pella i Forgas, i el secretari, Carles Pirozzini.



FIGURA 7. Francesc Labarta Planas. *Còpia de figures del retaule de Sant Vicenç de Sarrià, de Jaume Huguet, 1902* (MNAC 37732-D).

FIGURA 8. Francesc Labarta Planas. *Còpia de figura del retaule de Sant Esteve de Granollers dels Vergós, 1902* (MNAC 37743-D).

FIGURA 9. Francesc Labarta Planas. *Còpia dels doctors del Martiri de sant Cugat d'Ayne Bru, 1902* (MNAC 38452-D).

FIGURA 10. Francesc Vela García. *Projecte de joies, ca.1903* (MNAC 4301-D).



En el seu discurs, el president justificava la realització d'aquest concurs de còpies per intentar capgirar aquesta dinàmica i promoure una futura col·laboració. D'aquesta manera, gràcies a la participació dels copistes, es podria tenir un record gràfic del mèrit i la importància d'aquells exemplars més notables que s'havien pogut admirar a l'exposició i que, segons ell, seria difícil que les futures generacions poguessin tornar a veure.

La part final de la seva intervenció va estar destinada a encoratjar tots els propietaris d'obres artístiques i arqueològiques a contribuir al desig de formar un museu important, coincident amb les necessitats d'una gran ciutat com era Barcelona. No va faltar, com era preceptiu, fer les adients consideracions sobre la condició formativa de l'art i la seva contribució per fer de Barcelona una de les ciutats amb més empenta emprenedora. En aquesta retòrica, farcida dels recurrents tòpics, no hi va faltar la menció a la importància de l'activitat artística per poder bastir els fonaments d'un nou Renaixement cultural i industrial de Catalunya.

Abans d'assistir a la cerimònia de lliurament de premis, els premiats van ser convocats perquè signessin el rebut de la quantitat de diners que havien guanyat en el concurs. L'avís de convocatoria va ser lliurat a tots els premiats (Josep i Guillem Busquets, Francesc Vela, Antoni de Falguera, Frederic Brunet, Josep Goday, Francesc Labarta, Joan Vallhonrat, Salvador Sanpere, Ricard Coll, Emilia Coranty, Joaquima Vacarisses, Artemi Valls, Dionís Renart i Eduard Vacarisses) i tots ells, segons consta en la documentació conservada, van signar, la mateixa data del dia 3 de maig, els respectius rebuts de conformitat.

També el dia 3 de maig, Carles Pirozzini va signar l'acta oficial de la resolució del concurs i la d'adquisició de les còpies que van passar a enriquir les col·leccions artístiques barcelonines.²⁰

El Concurs de còpies i el Gabinet de Dibuixos i Gravats

Malgrat el nostre esforç per intentar comprovar quines són les obres que, actualment, conserven les institucions públiques, hem de lamentar el fet que, de tot aquest grup d'obres, que van ser adquirides per la Junta i van ingressar a les col·leccions dels museus barcelonins, només hem pogut identificar-ne aquelles que formen part dels fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. La tasca d'investigació no ha estat fàcil, perquè les bases de dades eren inexactes i no en registraven algunes com a pertanyents al grup que va ingressar formant part de les adquisicions del Concurs de còpies de l'any 1902. Tanmateix, la recerca ens ha permès identificar un grup de més de 80 làmines que corresponen als treballs que van realitzar els copistes i entre els que sobresurten aquells que tenen un alt valor documental, atès que són l'únic testimoni que conservem d'objectes patrimonials desapareguts o en parador desconegut. D'altra banda, pel que fa a la tipologia dels dibuixos conservats, cal esmentar l'existència d'algunes produccions, sobretot les realitzades per Francesc Labarta, que destaquen per la seva qualitat. Es tracta de còpies de figures de conjunts patrimonials que van formar part de l'exposició d'art antic, com, per exemple, la còpia de la taula del bancal del retaule de Sant Antoni Abat (figura 5), que va ser cremat el 1909, (MNAC/GDG 37738 D). En aquest mateix full, Labarta també va copiar un detall del sant Miquel de l'escena del miracle del Mont Saint Michel, del retaule dels revedors, de Jaume Huguet. El mateix Labarta va reproduir una escena del retaule de Transfiguració, de la catedral de Barcelona (figura 6), fet per Bernat Martorell (MNAC/GDG 37736 D), la còpia del martiri de sant Vicenç, pertanyent al retaule de Sant Vicenç de Sarrià (figura 7) (MNAC/GDG 37732). També va dedicar alguns dels seus treballs a la còpia de compartiments del retaule de Granollers (figura 8), com per exemple, el naixement de sant Esteve (MNAC/GDG 37743 D) i, finalment, una còpia fragmentària, d'una gran qualitat, de la taula de la degollació de sant Cugat, d'Ayne Bru (figura 9) (MNAC/GDG 3842 D).

Només ens resta fer referència als dibuixos que va fer Francesc Vela i en els quals va copiar, entre d'altres, peces de la col·lecció de joies (penjolls, collarets, joies petites, sonalls) propietat del pintor Santiago Rusiñol (figura 10) (MNAC/GDG 4297 D, 4298, 4299, 4300, 4301, 4302, 4303) o les còpies de la col·lecció, també de joies, del marquès d'Alfarràs (MNAC/GDG 4296 D).

20 Ayuntamiento de Barcelona. Junta Municipal de Museos y Bellas Artes. Fallo, Arxiu General del..., cit. Supra, n. 10.

Referències bibliogràfiques

- BASSEGODA, Bonaventura (2007). «Tres episodis de la història del col·leccióisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les Exposicions de l'Associació Artística Arqueològica Barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering». A: Bassegoda, Bonaventura (ed.). *Col·leccióistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 119-152, Memoria Artium; 5.
- (2012). *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*. [Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona.
- BOFARULL y SANS, Carlos de (1902). *Catálogo de la exposición de arte antiguo*, Barcelona: Reproducciones artísticas Thomas [en línia]. Dipòsit Digital de Documents (UAB). <https://ddd.uab.cat/record/56794> [consulta: 13 gener 2022].
- BORONAT i TRILL, Maria Josep (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ESPAÑOL, Francesca (2012). «El Pirineu desvetllat: viatges i descoberta del patrimoni medieval». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, núm. 7, pàg. 13-36 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/AnnalsCER/article/view/261825> [consulta: 13 gener 2022].
- FONTBONA, Francesc (2003). «Els orígens de la historiografia de l'art catalana». A: *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura i història*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, vol. I, pàg. 447-461.
- GARCÍA SASTRE, Andrea (1997). *Museus d'art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GRAUPERA I GRAUPERA, Joaquim (2012/2013). «Francesc Carreras Candi: la seva contribució a l'excursionisme científic i la descoberta del patrimoni medieval». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 24, pàg. 67-90.
- GRAUS, Ramon (2015). «Del culte als monuments al descobriment de l'arquitectura vernacula: la secció d'arquitectura del Centre Excursionista de Catalunya (1904-1929)». A: Giráldez, Pilar; Vendrell Saz, Màrius; Cucurella-Jorba, Montserrat (dirs.). *Les avantguardes entre segles (XIX-XX): nous problemes, nous materials, noves solucions*. Barcelona: Patrimoni 2.0 Consultors, pàg. 109-129.
- GUASCH, Maria Teresa; CASANOVAS, Jordi (2002). «Una aproximació a l'Exposició d'Art Antic de 1902. Fons del MNAC procedents de l'Exposició d'Art Antic de 1902». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 6, pàg. 67-83.
- MENDOZA, Cristina (2009). «El Museu d'Art de Catalunya». A: Mendoza, Cristina; Ocaña, M^a Teresa (dirs.). *Convidats d'Honor. Exposició Commemorativa del 75è Aniversari del MNAC* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; [Madrid]: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pàg. 17-36.
- NAVARRO, Carlos G. (ed.) (2020). *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1883-1931)* (catàleg de l'exposició). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- OJUEL, Maria (2012). *La Barcelona prodigiosa de Carles Pirozzini (1852-1938)*. Lleida: Pagès Editors; Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- QUÍLEZ i CORELLA, Francesc M. (2007). «La història del col·leccióisme públic a la Barcelona vuitcentista». A: Bassegoda, Bonaventura (ed.). *Col·leccióistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], pàg. 13-58, Memoria Artium; 5.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (1996). «L'exposició retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del col·leccióisme de pintura gòtica a Catalunya». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VII, pàg. 215-240.
- VÉLEZ, Pilar (2009). *Els capdavanters del salvament, cura i estudi del patrimoni cultural de Catalunya: els «doblement acadèmics» de Bones Lletres. Discurs llegit el dia 12 de març del 2009 en l'acte de recepció pública de l'acadèmica electa Sra. Dra. Pilar Vélez Vicente a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres.

Jaime Barrachina, colecciónista de dibujos

ARTUR RAMON

Jaime Barrachina (Barcelona, 1951-2020) era un personaje singular, que parecía salido de una novela realista decimonónica. Creo que por eso siempre lo asocié con el escritor francés Gustave Flaubert (1821-1880), uno de mis autores preferidos, de cuyo nacimiento ahora despedimos el bicentenario.

Uno vivía en Normandía, el otro en el Alt Empordà. Dos siglos y más de mil kilómetros en línea recta los separaban, pero para mí eran casi lo mismo. Y no tanto porque Barrachina me recomendara algunos libros de Flaubert (*Bouvard y Pécuchet*, especialmente) sino porque se parecían físicamente, y así se lo dije y escribí. Barrachina, con su cráneo de filósofo antiguo y sus ojos claros de chino y característica voz de oboe, era Flaubert reencarnado, pero sin bigote de león marino. Me gustaba cómo vestía Barrachina en función del escenario, alternando el traje de rayas de profesor inglés con los polos estridentes del Club del Habano, siempre ajeno a las modas. «*La mode, j'est moi!*», hubiese podido decir. Enseguida encontró su camino profesional como director del Museo de Peralada, cuya colección conocía al dedillo. Su vida transcurría en la alternancia entre Peralada, donde residía la mayor parte del tiempo —como Montaigne, en su torre de marfil— con su piso familiar de la calle Padilla en Barcelona.

Estar con Barrachina era siempre una fiesta, que te reconciliaba con lo mejor de la vida. Sabía de todo y podías hablar tanto del maestro de Cabestany, que tan bien conocía, como de la bullabesa que se zampaba en Marsella. Lo conocí de niño, pero lo traté ya de mayor y descubrí un personaje extraordinario con quien me gustaba comer a menudo tan solo para escucharlo y compartir los placeres de la gastronomía y de los puros. Teníamos una relación especial, a medio camino entre la amistad y el discipulado, y siempre le dije que había llenado el vacío que la muerte de José Milicua me dejó. Y no me extraña, porque Milicua y Barrachina fueron amigos, que se admiraban y estimaban mutuamente: se parecían mucho y ambos pertenecían al club de los *connoisseurs*, especie casi extinguida hoy. Barrachina era, además, un gran lector que devoraba a Cervantes y a Pla —su amigo Bonaventura Bassegoda dice que Pla le hubiese dedicado un *Homenot*, y tiene razón— y gozaba de una memoria prodigiosa. Una vez, Milicua me contó que estaba buscando cuántas veces salía en el *Quijote* la palabra «arte». Años más tarde, Barrachina me dijo que estaba subrayando todo lo que encontraba sobre arte en Pla. Milicua y Barrachina: almas paralelas.

El arte, la literatura, los gabinetes de curiosidades, la curiosidad por la cultura eran elementos que nos unían, y nos divertíamos juntos. Lamento no haber viajado con él, pero no me importa porque cada vez que nos veíamos recorríamos juntos su mapamundi particular, el «Universo Barrachina», por así decirlo, una mezcla de inteligencia e ironía, de fina observación y seducción narrativa, algo que explotó como nadie en sus conferencias, en las que era capaz de relacionar una copa de cristal con un huevo frito, el coleccionismo con las raíces de los árboles o unir el arte medieval con Ferran Adrià, su templo sensorial particular. Fui dos veces al Bulli y allí siempre estaba Barrachina, sentado en una mesa que le guardaban sin precisar reserva: parecía que viviera allí. Tuvimos varias discusiones sobre si la cocina era arte, algo que yo le ponía constantemente en duda, pero una vez me dejó sin respuesta cuando me confesó que había sentido emociones más fuertes ante ciertos platos que ante muchos cuadros. Barrachina era generoso y nunca probó el veneno nacional, la envidia, porque no necesitaba compararse con nadie: pertenecía a la especie singular e intransferible de los ilustrados posmodernos. Era un erudito, aunque, como solo hacen los más cultos no presumía de ello, lo sabía. Llevaba puesto el traje de la cultura y no necesitaba hacer alardes demostrativos porque le sentaba tan bien como salido de una sastrería de Savile Row.

Para muchos historiadores del arte, el objeto artístico es una mera abstracción que les permite estructurar sus discursos teóricos. Sin darse cuenta, construyen una historia del arte sin obras de arte, pura especulación intelectual alrededor del contorno de la obra, tendencia que ha ido calando en los estudios universitarios en los últimos tiempos y cuyos resultados vemos en los licenciados de hoy, que saben leer, pero no mirar. Parece como si la obra de arte fuese una simple anécdota, algo subsidiario, una excusa que les sirve para desarrollar sus sesudas tesis que recorren todos los ismos imaginables, desde los sociológicos, económicos o sociales hasta las perspectivas de género, tan celebradas hoy. ¿Dónde están las obras? Apenas las adivinamos, sepultadas entre tanta retórica.

Jaime Barrachina fue un historiador del arte que amaba las obras de arte y le gustaba buscarlas, tocarlas, estudiarlas y, cuando podía, colecciónarlas. Se formó en la primera promoción de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona que abrió sus puertas en el monasterio de Sant Cugat en noviembre de 1968, para trasladarse en el curso 1972-1973 a Bellaterra, siempre como rama de la carrera de Filosofía y Letras. Allí Barrachina forjó su visión del arte con la ayuda de buenos profesores. Movido por su curiosidad desde bien joven, Barrachina entendía el arte de manera transversal, pero sabía que necesitaba una especialización para ser reconocido, y así surgió su temprana vocación por el mundo medieval. También tuvo desde sus inicios dos ideas bien claras: necesitaba un trabajo que le permitiese vivir como quería —es decir, bien— y no le interesaba progresar en el mundo académico, una charca llena de cocodrilos. Así pues, quería un trabajo que le permitiera vivir sin problemas económicos y que le diera tiempo para viajar, estudiar y colecciónar; no olvidemos que Barrachina, por encima de todas las cosas, era un hedonista, y su visión de la vida estaba íntimamente ligada al placer y al conocimiento, que a menudo eran para él sinónimos.



FIGURA 1. Juan de Juanes, *Estudio de cardenal de espaldas*, pluma y tinta blanca sobre papel rojizo, 276 × 170 mm.

Desde 1975 hasta su tempranísimo fallecimiento en 2020, tuvo el mismo trabajo: conservador y director de las colecciones del Castillo-Museo de Peralada. Allí encontró Barrachina su sitio perfecto en el mundo, su particular torre de marfil, entre las obras de arte, sus libros, sus vinos y sus puros, lejos del mundanal ruido, a resguardo de las envidias tan propias del mundo museístico, académico y universitario barcelonés. En un país como el nuestro, que no acepta nada bien las superioridades, Barrachina, en cuanto no era competencia, ni amenaza, caía bien: no creo que tuviese enemigos porque iba por libre, un *outsider*. Durante cuarenta y cinco años se dedicó a lo que más le gustaba: estudiar, documentar y restaurar el patrimonio de Peralada. Gran anfitrión como era, invitaba a especialistas de cada materia locales e internacionales para que le diesen su opinión sobre las obras y así poder documentarlas mejor, afinar o poner al día las atribuciones, concretar las filiaciones, revisar las procedencias y nunca daba nada por sentado. Su trabajo fue un esfuerzo constante para poner el patrimonio artístico en orden y contribuyó enormemente a revalorizarlo. La familia Mateu, propietarios de Peralada, nunca hubiese encontrado un conservador mejor porque Barrachina, con sus conocimientos ilimitados y su obsesión por saber más, era único. Combinaba como nadie pasión y rigor, su curiosidad no tenía límites y la cultura era para él un océano por el que transitaba con la elegancia de un transatlántico. Le interesaba todo y casi todo lo sabía; todo lo que le interesaba y le daba placer.

Aún siendo estudiante universitario, comenzó su colección de arte. Le apasionaba

ir de cacería artística y armado con su ojo afilado, como el cazador con la escopeta, recorría al alba los Encantes Viejos, mientras que dedicaba las tardes a recorrer la calle de la Palla, en el Barrio Gótico, y siempre cazaba. No había presa que se le resistiese, y una vez identificada, hacía gala de sus artes de seductor para conseguir una transacción a plazos. Así compró verdaderas obras maestras, como el capitel del maestro de Cabestany que vio en la tienda del anticuario Pere Cañas de la calle Banys Nous, 21 —donde hoy tiene su tienda Olga Sandoval, de quien Barrachina fue también amigo— y que Barrachina tenía en su piso de Barcelona, donde, si no recuerdo mal, instalaba el Belén por Navidad; o una Virgen de Pere Joan —reproducida en la cubierta *La collecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*¹ comprada a mi padre, el anticuario Artur Ramon Picas y actualmente en una importante colección privada de Barcelona.

Quisiera glosar en este artículo la faceta de Jaime Barrachina como coleccionista de dibujos, posiblemente porque es la que conocí mejor. Desde joven, Barrachina se interesó por el dibujo porque, cuando empezó a colecciónarlo, se podía comprar a precios asequibles. Así, Barrachina se hizo con una colección de dibujo, especialmente español, que iba del Renacimiento al siglo XIX, pasando por el Siglo de Oro, obras que tenía colgadas en sus casas y entre las cuales destacaban, en primer lugar, dos piezas de Juan de Juanes (1507-1579), de los rarísimos dibujos que ejecutó. La primera es un *Estudio de cardenal de espaldas*, pluma y tinta blanca sobre papel rojizo, 276 × 170 mm (figura 1). Se trata del estudio preparatorio para la figura de la tabla de la «Aparición de san Miguel en el castillo de St Angelo» del Retablo de san Miguel, del gremio de Pelaires, de la parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo de Valencia. El dibujo fue adquirido en la sala de subastas Christie's de Londres en 1980 por Artur Ramon Picas, mi padre, quien lo intercambió luego por otra pieza a Barrachina. En 2015 Artur Ramon Art gestionó la venta a un coleccionista privado de Madrid y el Estado declaró el dibujo inexportable.

Poco antes de fallecer, Jaime Barrachina me anunció que había descubierto otro dibujo de Juan de Juanes: un desnudo femenino, del que me adjuntó la ficha que sigue, escrita por él mismo: «Atribuido a Juan de Juanes. Desnudo femenino (¿estudio para una Venus?). Sanguina sobre papel amarronado. 35,2 × 27,3 cm». En una hoja de papel verjurado, sin filigrana visible, se representa un desnudo femenino en sanguina. La mujer está sentada en una roca, casi de perfil, mirando a la derecha del espectador. Tiene el brazo derecho apoyado en la roca que le da asiento y el brazo izquierdo, bajado, con la mano sobre las rodillas, como a punto de recoger un objeto. El tipo de rostro, y más específicamente el perfil, es muy habitual en el repertorio juanresco, y tal vez esté influido por Paolo de San Leocadio. Se caracteriza por la nariz muy recta y algo larga y resulta muy típico de su autor, aplicado tanto a figuras masculinas como femeninas y a toda clase de expresiones: alegres, serenas y tristes.

Mi hipótesis es que se trata de un dibujo preparatorio para el *Juicio de Paris* del Museo Cívico de Udine (Italia), que, como se sabe, es un caso único en la obra de Juanes, al tratarse de un tema mitológico con desnudos. Es obvio que al artista le convino entrenarse en el desnudo femenino, para lo que recurrió a una modelo. De ahí saldría el dibujo presente (y puede que varios más). La postura de la figura indicaría que estaba destinado a representar a Venus recogiendo (o reclamando) la manzana de oro. No obstante, en el cuadro definitivo, Juanes desestimaría a Venus sentada y representaría a las tres diosas de pie, siguiendo la iconografía habitual en este tema; sin embargo, aprovecharía el dibujo no solo para adquirir soltura en el desnudo femenino, sino para otros aspectos de la pintura. Así, la postura de Paris es, invertida, muy próxima a la del personaje femenino del dibujo. Además, el perfil de Atenea —la figura de la izquierda en el cuadro de Udine— sigue muy literalmente el del dibujo, que tiene unos trazos muy leves en su parte superior derecha que evocan el bosque donde se representa la escena.

También es típico de Juanes que sus dibujos preparatorios no sean esbozos fragmentarios y múltiples, sino obras muy acabadas, lo cual puede evocar tanto una costumbre personal como que tuviera una clientela a quien vender, o regalar, estos estudios preparatorios, suficientemente pulcros y monumentales como para ser objetivamente, unas interesantes obras de arte.

El dibujo no tiene procedencia conocida. Viene del mercado madrileño, como anónimo. Tiene un *passepartout* pintado de fines del siglo XVIII o principios del XIX, con el ordinal «37», que indica una

¹ Barrachina et al., 2002.

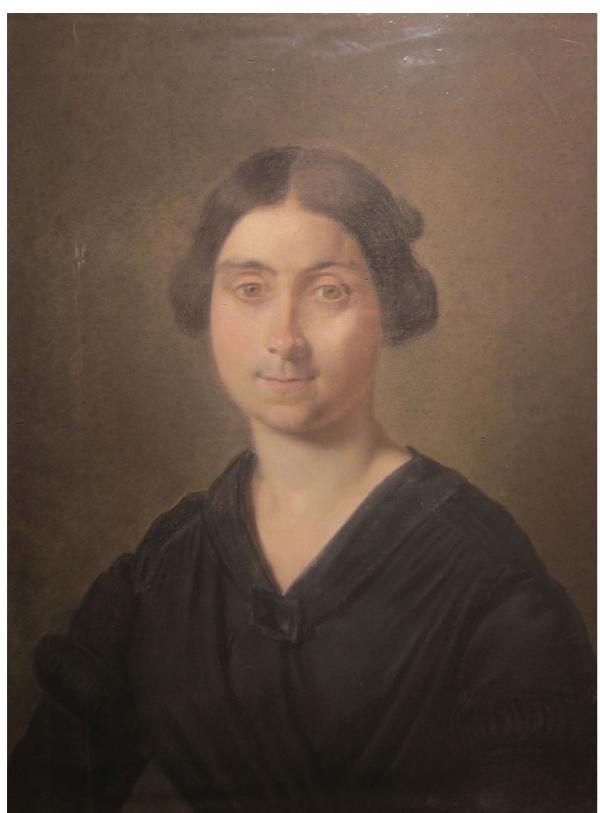
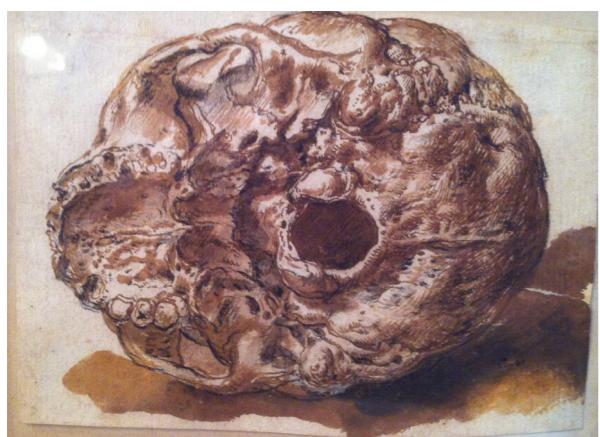
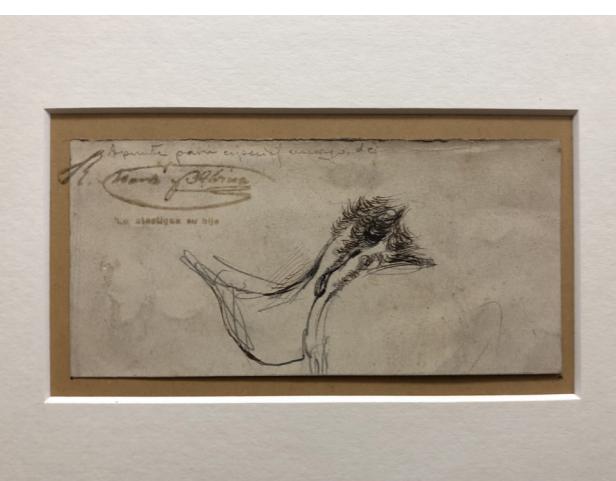


FIGURA 2. Antonio de Pereda, *Estudio de cráneo*, c. 1660, pluma y pincel, aguada sepia con toques de carbón, 101 × 136 mm.

FIGURA 3. Juan de Valdés Leal (1622-1690), *San Antonio de Padua*, aguada parda sobre papel, 210 × 140 mm. Firmado «Juan de Valdes» en el ángulo inferior izquierdo.

FIGURA 4. Vicente Rodes *Retrato de María Assumpció de Bofarull*, pastel sobre seda, 58,5 × 45,5 cm.

FIGURA 5. Ramon Martí y Alsina, *Estudio anatómico femenino*, tinta sobre papel, 6,6 x 14 cm.



colección de cierta importancia.

Entre los dibujos barrocos de la colección de Jaime Barrachina, quisiera destacar los tres que relaciono a continuación:

Antonio de Pereda (1611-1678), *Estudio de cráneo*, c. 1660, pluma y pincel, aguada sepia con toques de carbón, 101 × 136 mm (figura 2). Se relaciona con la Vanitas del Museo Provincial de Zaragoza. Hoy está en colección particular en París.

Juan de Valdés Leal (1622-1690), *San Antonio de Padua*, aguada parda sobre papel, 210 × 140 mm, firmado «Juan de Valdes» en el ángulo inferior izquierdo (figura 3). Se trata de una obra muy característica del estilo de Valdés, con firma auténtica, con las líneas sueltas y quebradas que denotan la influencia de Murillo. Se relaciona, con variantes, con el lienzo del mismo tema del Museo de Bellas Artes de Valencia. Actualmente se encuentra en una colección privada.

Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669), *Batalla*, lápiz y tinta azul, 75 × 133 mm. Firmado: «J de Escalante». Se conocen muy pocos dibujos del pintor barroco cordobés al que Palomino situaba a la misma altura que Tiziano. Esta hoja de minuciosa y nerviosa grafía es una pieza única en el corpus del artista.

De entre los artistas españoles de la primera mitad del siglo XIX, Barrachina sentía una particular fascinación por el retratista Vicente Rodes Aries (Alicante, 1783 – Barcelona, 1858), y a menudo insistía en cómo había que pronunciar correctamente el apellido de su admirado artista: sin acento en la e. No entendía que fuera tan poco conocido y reconocido, más allá de un reducidísimo número de coleccionistas que atesoran sus pasteles, óleos y dibujos.² Por eso no es de extrañar que participase en la redacción de varias fichas del catálogo de la última exposición monográfica dedicada al artista en Valencia, *Rodes*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, del 24 de octubre de 2019 al 19 de enero de 2020.³

Barrachina adquirió en colecciones, anticuarios y subastas un total de seis retratos pintados al pastel por Rodes, que conservaba en su dormitorio de Peralada; algunos, realizados sobre papel y otros, sobre seda, todos ellos en sus marcos originales dorados de estilo Imperio. Esta es la lista completa:

Retrato de muchacha. Pastel sobre papel verjurado, 52 × 37,3 cm.

Retrato de niño. Pastel sobre papel verjurado, 50 × 38,3 cm.

Retrato de Manuel de Compte i Ferran, pastel sobre papel verjurado, 63,7 × 49,8 cm.

Retrato de caballero, pastel sobre papel verjurado, 48,7 × 37,8 cm.

Retrato de Sebastià-Anton Pascual i Ingleta, pastel sobre papel verjurado, 59 × 45,5 cm.

Retrato de Maria Assumpció de Bofarull, pastel sobre seda, 58,5 × 45,5 cm (figura 4).

De uno de los grandes y prolíficos artistas decimonónicos catalanes, Ramon Martí Alsina (1826-1894), Jaime Barrachina poseía trece desnudos femeninos y eróticos (figura 5). Lejos de ser un erotómano, al hedonista Barrachina le gustaba la sensualidad que desprendían estos dibujos que Martí Alsina realizó para su círculo más íntimo, conservados en su mayoría por su hijo Ricardo y que vieron la luz en una exposición que tuvo lugar en la galería de Albert Martí Palau en el año 2011.

Los dibujos de Martí Alsina de la colección Barrachina están ejecutados en su mayoría en tinta. Representan a mujeres desnudas de cuerpo entero o estudios de sus genitales. Es probable que correspondan a la

2 A Vicente Rodes solo se le cita en los diccionarios de pintores y en estudios ya centenarios o casi, como el que le dedicó Carlos Pirozzini en 1891 o un artículo de Maurici Serrahima para el Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona de 1935. Antes de la muestra de 2019 que se menciona más adelante, la última exposición relevante de la obra de Rodes se había celebrado por iniciativa de su nieto, Fidel de Moragas i Rodes, en 1926 en Valls.

3 Pascual i Tébar, 2018.

modelo preferida de Martí Alsina, Dolores Oliva, con la que comenzó a trabajar en 1867. Courbet pintó *El origen del mundo* en 1866 y Martí Alsina, que siempre lo admiró, estuvo en París en 1867 para ver la Exposición Universal.⁴ No puede afirmarse que, durante su estancia en la capital del Sena, el artista catalán viera la escandalosa tela de Courbet, entonces ya en manos de su comitente, el diplomático turco Khalil Bey. Lo más plausible es que ambos artistas llegasen al mismo tema, el estudio del sexo femenino, a través de caminos distintos, pero paralelos y contemporáneos, siempre reservado a una minoría de íntimos, como ya se ha dicho, en una línea parecida a la explorada por Gustave Flaubert en sus cartas picantes a su amante Louise Colet, que tanto gustaban a Barrachina.⁵

Terminaremos esta selección de obras de la colección de dibujos de Jaime Barrachina mencionando nueve estudios de arquitectura de Camille Enlart (Boulogne-sur-mer, 1862-París, 1927), arqueólogo francés e historiador del arte interesado en los monumentos de la Edad Media, próximo a Eugène Viollet-le-Duc, que Barrachina tenía dispuestos en serie en la pared de la escalera de su casa de Peralada.

Los dibujos de la colección Barrachina se repartían en sus dos casas, la de Peralada y la de Barcelona, la mayoría de las veces mezclados con otras obras de su singular gabinete de curiosidades, que recreaba las antiguas cámaras de maravillas, donde un vaso de vidrio romano convivía perfectamente con un cráneo de jirafa. En algunos casos, como ya se ha visto, Barrachina los agrupaba. Así, los dibujos de Martí Alsina estaban colgados en el pasillo de su piso de Barcelona; los dibujos españoles e italianos antiguos, en la sala de estar de la misma vivienda, donde le acompañaban sus tantas horas de lectura, mientras que los retratos de Vicente Rodes se agrupaban en su habitación de Peralada, una colección de rostros que le observaban mientras dormía. Es curioso el criterio con el que Jaime Barrachina llevaba a cabo estas agrupaciones. Yo me hubiese rodeado en mi dormitorio de las damas de Martí Alsina y hubiese dejado los retratos de Rodes para el salón. Pero él, no. Convivía con las obras y con los libros y disfrutaba de la experiencia casi escenográfica que significa montar una casa. Tuvo tiempo para lograrlo en su último hogar en Peralada, aunque por desgracia no mucho para disfrutarlo. Recuerdo el día de San Jaime de 2019, cuando nos reunió para enseñarnos la casa acabada, y era un auténtico museo de las curiosidades, cuya mayor curiosidad era precisamente él mismo. Lo hubiesen tenido que dejar así. Los espacios son sagrados y nos hablan de las personas, y aquella casa antigua era un espejo del espíritu polivalente y único de nuestro amigo.

Jaime Barrachina fue un coleccionista de raza, auténtico, de los que fusionan el síndrome de Diógenes con lo erudito. Compraba lo que le gustaba. Detrás de cada obra encontraba una historia, alguna pasada por el filtro de su imaginación, como cuando decía que la modelo de un pequeño retrato de Narcisse-Virgile Díaz de la Peña que representaba a una mujer desnuda era Louise Colet, la amante de Flaubert. Barrachina no tuvo hijos y pudo dedicar sus ahorros a sus caprichos: el coleccionismo de arte y de libros. Su conocimiento le permitía hacer descubrimientos fascinantes y le gustaban obras muy variadas; algunas, de mucho valor y otras, sin valor alguno. Disfrutaba tanto comprando un plato persa del siglo X como una hucha de cerámica popular de Roqueta, un dibujo de Pereda como un tricornio de la Guardia Civil: eclecticismo en estado puro.

Como pasa con los grandes hombres, su pérdida deja un abismo entre nosotros porque son insustituibles. Flaubert decía que todos llevamos una necrópolis en el corazón. A medida que avanzamos por el camino de esta selva oscura que le llamamos vida la necrópolis se extiende como una mancha de tinta en el papel. Lo único bueno es que uno no muere hasta que lo olvidan y nosotros no solo no olvidamos a Jaime Barrachina sino que le rendimos este homenaje impreso, auspiciado por sus más fieles amigos, especialmente Maribel González y Bonaventura Bassegoda. Nunca podré agradecerle bastante lo que me ayudó Barrachina en mis libros, regalándome siempre ideas inteligentes, consejos sabios, con una generosidad inusual entre colegas. Los hombres pasan, los libros quedan. Nuestro recuerdo de Barrachina cristaliza en esta publicación como un tributo a nuestra amistad y un fósil de su memoria. Barrachina, sí, un nombre y un hombre que sobresalen en el panorama de las humanidades de nuestro país: otro faro que se apaga. Un hombre bueno. Un sabio. Un amigo.

Referencias bibliográficas

- ANGULO, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso E. (1988). *Valencia 1600 to 1700. A Corpus of Spanish Drawings*, vol 4. Londres: Harvey Miller.
- BARRACHINA, Jaume; LLONCH, Sílvia; Vélez, Pilar (2002). *La collecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes* (catálogo de exposición). Barcelona: ICUB, Quaderns del Museu Frederic Marès, 7.
- BENITO DOMENECH, Fernando (2000). *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia.
- CHILLÓN DOMÍNGUEZ, M. Concepción (2011). «Dibuixos de Ramon Martí Alsina (1824-1896). La passió del geni desconegut». En: *Ramón Martí Alsina (1826-1894), dibuixos*. (catálogo de exposición). Barcelona: Palau Antiguitats.
- FLAUBERT, Gustave (2003). *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela.
- PASCUAL, Sergio; TÉBAR, Pilar (2018). *Rodes* (catálogo de exposición). València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; Navarrete, Benito (1995). *Tres siglos de dibujo sevillano: 30 noviembre 1995 - 11 febrero 1996, Hospital de los Venerables* [Sevilla] (catálogo de exposición). Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS).
- SEILLIER, Claude; THIÉBAUT, J. (1977). *Collection Camille Enlart* (catálogo de exposición). Boulogne-sur-Mer: Archives départementales du Pas-de-Calais.

4 Chillón, 2011.
5 Flaubert, 2003.

El pintor Jaume Forner (doc. 1509-1559) i un retaule per al monestir de Santes Creus

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ
Universitat de Lleida

La meva contribució a aquest record acadèmic que brindem a l'amic Jaume Barrachina versarà sobre qüestions que l'homenatjat va desenvolupar en diferents dels seus treballs, com són la història de la pintura produïda al nostre país, la sortida de determinades obres d'art del seu lloc d'origen, la seva entrada al mercat d'art i antiguitats i el consegüent periple que van seguir pel món del col·leccionisme i, finalment, la recuperació de la traçabilitat per tal de reconstruir la seva història i les diferents vides viscudes. En Jaume va moure's amb mestria en aquests espais de la memòria i la recuperació del passat i, avui, màgradaria retorna-li una petita part del que va llegar-nos, del que va ensenyar-nos, transitant per camins que ell va recórrer prèviament.

El retaule que presentem en aquest estudi, dedicat a santa Úrsula, és inèdit a la historiografia sobre la pintura de l'època del Renaixement a Catalunya. El conjunt destaca no només per haver-se preservat de manera íntegra amb tots els elements estructurals i decoratius, sinó també pel seu bon estat de conservació.¹ És, a més, un retaule del qual coneixem perfectament la procedència i que pot atribuir-se fermament a un artista amb nom i cognoms, el pintor Jaume Forner, actiu a Perpinyà i Barcelona entre 1509 i 1559. Tot això ens emplaça davant un conjunt ben interessant i totalment mereixedor de ser incorporat als discursos sobre la pintura produïda a Catalunya durant el cinc-cents. Aquesta transcendència historicocartística ha fet que l'obra hagi estat adquirida en data recent (2022) pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, després que s'exhibís i s'oferí a la venda a Feriarte (Madrid, 2021).²

Gràcies a la memòria sobre l'origen recollida per la família propietària, l'obra s'havia esmentat breument en algunes publicacions relacionades amb la granja cistercenca de La Tallada, avui coneguda com a «Mas de la Tallada»,³ ubicada al municipi tarragoní de la Secuita. Aquesta explotació agrària i el casalot que la centralitzava van formar part dels dominis del monestir de Santes Creus des del segle XIII fins a la desamortització del segle XIX.⁴ De fet, en un moment donat, tot el terme de la Secuita va pertànyer al monestir,⁵ i a la granja residia de manera permanent un monjo que s'encarregava de la seva administració, mentre exercia, alhora, d'escrivà de la cort del Batlle i del Consell local de la Secuita. Així les coses, la granja va esdevenir un centre administratiu molt rellevant des d'on es gestionava tot el que tenia a veure amb altres propietats que el monestir tenia a la regió, com la granja del Codony, o en els termes de Garidells i Peralta.⁶

A la granja tot es dirigia des de l'edifici principal que articulava l'explotació agrícola. Es tracta d'una construcció noble avui en ruïna i dolorosament abandonada que encara conserva una muralla perimetral del segle XVI, així com diverses estructures tardomedievals i d'èpoques successives.⁷ Una casa amb aital importància necessitava una capella i, efectivament, la va tenir. Es conserva en bona part al segon pis, al costat d'una sala que complia la funció de vestíbul. Va ser reformada a inicis del segle XX i la va presidir

* Aquest article s'emmarca entre els resultats del projecte de recerca «El poder vivido en la baja edad media: percepción, representación y expresividad en la gestión y recepción del poder (PV-PRE)» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, ref. PID2019-104085GB-100, investigador principal: Dr. Floel Sabaté). Al mateix temps, ha comptat amb el suport del Grup de recerca consolidat en Estudis Medievals «Espai, Poder i Cultura» (Generalitat de Catalunya, ref. 2017 SGR 00043, investigador principal: Dr. Floel Sabaté), adscrit a la Universitat de Lleida.

1 L'obra ha arribat fins als nostres dies sense cap repintat d'origen o restauració. Únicament es documenta una intervenció recent de neteja i consolidació coincident amb la seva aparició al mercat (Restaurart, Barcelona, 2021).

2 El retaule va ser exhibit en aquesta fira per Antiguitats Clavell-Morgades (Barcelona).

3 Per exemple, s'esmenta breument a Butlletí de la Biblioteca Parroquial de Barberà de la Conca. Juliol de 1972, pàg. 4 i Dalmau, 2018: 18 i 21. Una aproximació recent i monogràfica al retaule a Dalmau, 2021, encara que es data erròniament entre els segles XIV i XV i es descriu com a gòtic.

4 Dalmau, 2013: 73-118.

5 Recasens 1929; Dalmau, 2012-2013: 259-268.

6 Baldor, 1999: 166-170.

7 Dalmau, 2012: 8-10.



FIGURA 1. *El Retaule de Santa Úrsula*, probablement, a la capella del Mas de la Tallada. Foto: © 2021 Institut Amatller d'Art Hispànic.

consta com a propietat d'una col·lecció particular. Entre les imatges del 1987 n'hi ha una (clixé RM-1165) que sembla una reproducció d'una fotografia anterior, en la qual veiem el retaule emplaçat en una capella, amb el seu respectiu altar i aixovar litúrgic (figura 1). Cinc fotografies més, de detall, és probable que també fossin preses en aquest emplaçament (clixés RM-1167/RM-1171), és a dir, quan l'obra encara presidia la capella del Mas de la Tallada.

El retaule (250 x 243 cm) s'estructura en tres carrers i una predel·la, seguint una tipologia molt habitual a la Catalunya del cinc-cents (figura 2). La taula principal està dedicada a santa Úrsula, que apareix representada de cos sencer fent un lleuger *contrapposto*. Se la mostra com una jove elegantment vestida d'acord amb el seu elevat estatus social, amb una túnica verda rematada amb rivets daurats, una camisa interior de tons marrons i un mantell vermell. Aquest últim presenta els rivets igualment decorats amb làmina metàl·lica d'or, la mateixa tècnica que es va utilitzar per fer el nimbe i la corona i que es va complementar amb un delicat treball de punxonat i estampillat. Úrsula recull la seva llarga cabellera amb un drap, que oneja el vent per darrere seu. El cap és petit en relació al cos, i mostra un rostre serè i amb el

⁸ Dalmau, 2021: 22.

⁹ *Op. cit.*, 2021: 23.

¹⁰ Institut Amatller d'Art Hispànic, clivé 01005027, Mas R/M 1165-R/M1171 (any 1987) i E12608-E12628 (any 1988). La informació associada a les imatges s'atribueix al pintor Jaume Forner.

durant alguns segles el retaule que aquí estudiarem. De fet, entre els membres de la darrera família propietària de la finca es guarda el record que «[...] aquest retaule havia estat situat a la capella de la casa i devia haver estat allà d'ençà que els monjos de Sant Creu n'havien estat els propietaris». ⁸ És a dir, que existia la creença que no era una obra que va arribar a la casa al segle XIX o XX quan la granja va ser venuda i va deixar de dependre del monestir de Sant Creu, sinó que va presidir l'altar de la capella des del segle XVI. Com demostrarem més endavant, això no va ser pas així.

El Mas de la Tallada el va adquirir el 1897 Josep Oriol Estruch Sabadell, membre d'una important família vinculada a la indústria tèxtil que va amassar una notable fortuna. Els seus descendents van conservar la propietat fins l'any 2000, data en què el casal va ser venut. Tanmateix, sembla que van deixar d'habitar-lo cap als anys vuitanta del segle XX,⁹ data que coincideix amb la sortida del retaule, que es documenta en comerç a Barcelona el 1987 a través d'un nodrit conjunt de fotografies conservat a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.¹⁰ Es tracta de 28 imatges, entre fotografies generals de l'obra i detalls, fetes en diferents moments. Unes apareixen datades el 1987 i en la informació associada a les mateixes es recull que el retaule es trobava a la venda, mentre que en altres del 1988 l'obra



FIGURA 2. *El Retaule de Santa Úrsula* a Feriarte 2021. Foto: A. Velasco.

front clar, gràcies a la partició de la cabellera amb una ampla clenxa. Sosté amb la mà esquerra la palma del martiri, mentre que amb la dreta ens presenta alguns dels seus atributs habituals, en concret, l'arc i la fletxa. La figura s'ha emplaçat davant una mena de fons blavós, un cel, del qual només veiem la part inferior i una mica de la superior, i que inclou algunes estrelles, una sobre el cap de la santa i dues més a sobre del personatge que l'acompanya. A Úrsula se l'ha representat davant d'un drap d'honor amb serrells a la zona baixa i decoracions de brocat de tipus vegetal que imiten les sedes i els velluts de tradició gòtica. Un dels aspectes més destacats d'aquest compartment principal és la presència d'una figura masculina, un donant, que apareix agenollat sobre el paviment de llosetes, als peus de la santa. La seva edat és avançada, va tonsurat i vesteix hàbit religiós blanc. S'aprecia clarament que el pintor va posar-hi interès a l'hora d'individualitzar els trets fisonòmics, ja que se'l va representar amb naturalisme. Més endavant tornarem sobre aquest personatge.

Als carrers laterals del moble es desenvolupa un cicle iconogràfic dedicat a santa Úrsula. Així, al de l'esquerre al compartment superior, trobem l'episodi en què un ambaixador es presenta davant de Maur —Noto, segons altres fonts—, rei de Bretanya i pare de la santa, per demanar-li la mà de la seva filla en nom d'Eteri, fill d'Agrippus, el rei d'Anglaterra. Ens trobem, així, davant una història entre dos regnes contigus

separats pel canal de la Manxa, la *Britannia franca* i la *Britannia anglia*. Veiem com l'emissari s'agenolla davant el monarca i es treu el barret en senyal de respecte, davant l'atenta mirada d'un seguici d'homes ben engalanats amb vestidures luxoses. El rei, que vesteix induments de brocat daurat, apareix assegut en una cadira curul i reposa els peus sobre un coixí. Tenia seriosos dubtes sobre si lluirar la seva filla, o no, al rei pagà anglès, d'aquí el passatge que es representa en un segon pla, al fons de l'estança. Veiem Úrsula, amb nimbe daurat, conversant amb un personatge que llueix teixits de brocat i que hem d'identificar amb el pare. Es tracta del moment en què la princesa, que havia rebutjat nombrosos pretendents, comenta al seu progenitor que acceptaria la petició encara que amb una sèrie de condicions, les següents: que l'acompanyessin deu donzelles d'alta estirp, cadascuna amb mil accompanyants, i mil accompanyants més per a ella mateixa; que se li concedissin prèviament tres anys per visitar diverses tombes de sants; i, finalment, que el seu futur marit i el seu seguici es bategessin i convertissin al cristianisme. Ella i el pare creien que allò sol·licitat no seria acceptat, però va passar just el contrari i el rei d'Anglaterra i el seu fill van donar el vistiplau a tot el que demanaven.

La següent escena, emplaçada al compartiment inferior del carrer lateral esquerre, mostra el moment en què Úrsula i la comitiva de les onze mil donzelles parteixen en travessia fluvial, pel Rin, cap a Colònia i, després, a Roma. A primer terme veiem diversos personatges femenins a terra ferma, nimbs, disposant-se a embarcar, mentre que un grup d'homes esperen per pujar també a les naus. La composició l'ocupa, majoritàriament, un paisatge marítim on destaca una barca que trasllada diverses donzelles cap als tres vaixells que es disponen a salpar i que ja presenten les veles inflades pel vent. Les naus s'ajusten a la tipologia del que en català es coneix com a "coca", un tipus d'embarcació molt pròpia de la història marítima catalana de l'edat mitjana. A la dreta, advertim una ciutat i un paisatge a base de penya-sorts.

El cicle continua al carrer lateral dret, al compartiment superior, amb la representació de l'arribada d'Úrsula i les seves accompanyants a Roma, on van ser rebudes pel papa Ciriac, que havia nascut a la Bretanya francesa. La santa apareix agenollada davant seu, amb la cort de donzelles ocupant la dreta de la composició. Entre elles hi ha un personatge amb mitra que hem d'identificar amb sant Pàntul, bisbe de Basilea, que les va acompanyar en el viatge. El Summe Pontífex, que apareix abillat amb induments papals i la tiara de tres corones, beneeix Úrsula mentre ella es disposa a besar-li la mà. Al papa el flanquegen dos cardenals vestits amb capell i les peces de roba vermelles preceptives. Darrere seu apareixen uns acòlits amb una creu processional i diversos personatges masculins que representen els habitants de Roma. L'episodi té com a fons un senzill marc arquitectònic de configuració clàssica.

L'escena que tanca la narració es troba al compartiment inferior del carrer lateral dret. Mostra un dels episodis més coneguts de la llegenda hagiogràfica d'Úrsula; el seu martiri i de les seves accompanyants a Colònia, a mans dels huns, que havien assetjat la ciutat. La mort li havia estat anunciada a la santa temps enrere per un àngel i, a més, dos oficials de l'exèrcit romà que temien que la fe cristiana s'expandís, havien avisat el cabdill dels huns perquè interceptessin Úrsula i la comitiva durant el seu retorn a Colònia. Van assetjar la ciutat, van esperar la seva arribada i els van assaltar i van massacrар cruelment. Al compartiment del nostre retaule veiem que la meitat superior de la composició l'ocupa un paisatge fluvial similar al que hem descrit anteriorment, amb la representació d'una urbs i diversos penya-sorts. La meitat inferior mostra, en canvi, el tràgic final de la santa i les seves accompanyants. Veiem com Úrsula es troba agenollada, amb les mans juntes en actitud de pregària, just en el moment en què se li clava al coll una fletxa disparada pel capitost dels huns, que s'havia enamorat d'Úrsula i havia estat rebutjat. L'assassí, a qui s'ha destacat en mida en relació amb la resta dels seus accompanyants, llueix indumentària militar amb cuirassa vermella i calces trepades, a més de mitges i un bell cabasset. Observem, a més, com diferents personatges masculins estan degollant amb llargs matxets les donzelles, algunes de les quals realitzen expressius gestos de dolor, mentre altres ja jeuen a terra, mortes. Ens trobem davant d'una escena en què el pintor ha sabut plasmar la violència i el dramatisme del que va passar.

La predel·la del conjunt no sobresurt pels costats i s'ajusta a l'amplada del cos superior. Presenta tres compartiments, el central amb l'habitual imatge patètica de Crist emergint del sepulcre acompanyat de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, que expressen el seu dolor amb gestos molt expressius. Tots dos llueixen nimbes circulars daurats, mentre que el de Crist és de raigs i adopta la tipologia crucifera. Maria sosté un llibre amb la mà dreta, porta la toca que la identifica com a vídua i vesteix túnica rosàcia

i mantell verd. Joan, a qui s'ha efigiat imberbe d'acord amb la seva imatge tradicional, vesteix una túnica verdosa i un mantell vermell decorat amb rivets daurats. Jesús llueix únicament un *perizonium*, es troba dret dins del sepulcre i presenta signes evidents de la passió, ja que mostra de manera ostensible nafres sagnants a les mans i el costat.

El compartiment esquerre del bancal mostra una parella de santes, Caterina d'Alexandria i la Magdalena. Totes dues van nimbadades, llueixen túniques i mantells de generosos plecs decorats amb daurats, i presenten els cabells recollits. La primera, també d'estirp reial, sosté la palma del martiri i l'acompanyen els seus atributs més característics, la roda dentada i l'espasa amb què la van decapitar; mentre que la Magdalena apareix d'acord amb les seves representacions habituals lluint llarga cabellera solta i el pot de perfums a la mà esquerra. Darrere seu apareix un bell paisatge amb vegetació, accidents geogràfics i algunes edificacions.

Finalment, el compartiment de la part dreta de la predel·la presenta una altra parella de santes, davant d'un entorn paisatgístic semblant al que acabem de descriure. Vesteixen com les anteriors i també presenten nimbes daurats. Una és santa Margarida d'Antioquia, encara que aquí s'ha reemplaçat el drac que l'acostuma a acompanyar en les seves representacions per un gos, com passa alguna altra vegada. Sembla que li està mostrant la creu que sosté amb la mà dreta, un altre dels seus atributs tradicionals. La segona santa és santa Agnès, que subjecta la palma del martiri amb la mà dreta i un llibre amb l'esquerra. Veiem que el corder, el seu atribut més habitual, es planta i s'enfila tendrament a les cames de la santa.

El retaule està dedicat a santa Úrsula, una santa amb gran culte i devoció a l'edat mitjana i l'època moderna a Catalunya i, especialment, a l'àrea tarragonina.¹¹ No podem passar tampoc per alt que la major part de personatges representats a la predel·la, exceptuant sant Joan Evangelista i Crist, són també dones, posant així èmfasi en la santedat femenina i en figures que eren models de vida, com Caterina d'Alexandria, Margarida d'Antioquia o Agnès. Totes elles foren santes màrtirs a què es rendia culte per la seva exemplaritat, castedat i virtut. Santa Úrsula era una santa amb especial devoció pel fet que se la invocava contra la mort sobtada i els mals de cap, a més de ser protectora de les donzelles i patrona dels fabricants de draps.¹² El seu culte es va estendre per Europa des de la ciutat on havia estat martiritzada segles enrere, Colònia. Ja hem fet al·lusió als principals episodis que il·lustren la seva llegenda hagiogràfica en referir-nos a les diferents escenes que integren el retaule, per la qual cosa no insistirem a la narració. En tot cas, apuntarem que a partir del segle XII la seva figura va popularitzar-se gràcies a la invenció de les seves relíquies, que van ser trobades el 1106 a Colònia al denominat «*Ager Ursulanus*» i venerades des de llavors a la ciutat.¹³ La seva història i la de les onze mil donzelles, o verges, es va popularitzar a partir d'aquell moment gràcies a textos molt difosos a l'època, com la *Historia regum Britanniae* o el *Liber revelationum de sacre exercitu virginum Coloniensem*, ambdós del segle XII; i, sobretot, per la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze, ja del segle següent, que fou l'obra més influent en la creació de la imatge de la santa.¹⁴ Naturalment, hi ha variants hagiogràfiques que presenten personatges del relat amb noms diferents o, fins i tot, que situen els fets en èpoques distintes. Igualment, hi ha fonts que emplacen el seu torment al segle IV, mentre que altres ho fan a la centúria següent. La majoria, però, expliquen que es va produir al segle III, l'any 238.¹⁵

Quant a la imatge de la santa,¹⁶ se l'acostuma a presentar com una jove donzella, sempre ben engalanada en ser de nissaga reial. Igualment per això, sovint apareix coronada, com en el nostre retaule. Entre els seus atributs destaquen l'arc i la fletxa. Pel que fa als cicles iconogràfics més celebres i citats es troben els del *Reliquiari de Santa Úrsula* conservat a l'Hospital de Sant Joan de Bruges, obra de Hans Memling (1489), o les pintures que Vittore Carpaccio va realitzar cap a 1490-1495 per a la Scuola di Sant'Orsola de Venècia, avui a la Galleria dell'Accademia de Venècia. A terres catalanes destaca el *Retaule de Santa Úrsula* realitzat pel taller de Jaume Cascall per a l'església de Sant Llorenç de Lleida cap al 1360, encara conservat *in situ*;¹⁷

¹¹ Espanyol, 2014: 54-61.

¹² Réau, 1959: 1297-1300.

¹³ Deumens, 2011: 1-5. Montgomery, 2010.

¹⁴ Varazze, 1982: vol. II, 677-681.

¹⁵ Díaz, 1996. Cusack, 1999: 89-104.

¹⁶ Réau, 1959: 1297-1300. Ferreiro, 1991. Díaz, 1996: 209-224. Rodríguez i Pérez, 1995: 763-772. Gómez-Chacón, 2018.

¹⁷ Duran, 1932-1934: vol. I, làm. 22. Espanyol, 2014: 61.

el que Joan Reixac va pintar el 1468 per al monestir de Poblet, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya;¹⁸ i ja en l'època del Renaixement, el retaule que Joan de Borgonya va fer cap a 1520-1523 per a la catedral de Girona, posteriorment traslladat al santuari de les Olives (Sant Esteve de Guialbes, Girona), del qual només conservem el compartiment principal, encara que fotografies antigues ens permeten conèixer els compartiments que van ser destruïts el 1936.¹⁹ Aquesta darrera obra és, segurament, el millor paral·lel iconogràfic per a la qual ens ocupa, ja que va ser realitzada poc abans.

El cicle representat al retaule que estudiem, així com a la resta d'exemples esmentats, segueix de manera molt fidel el relat de la *Llegenda Daurada*, ja que els episodis representats s'ajusten en tots els detalls al que s'explica al text de Varazze. Això és degut a la gran popularitat d'aquesta font en terres catalanes, de la qual va existir traducció catalana des del segle XIV.²⁰ Ho veiem, per exemple, a l'escena en què l'emissari demana a Maur la mà d'Úrsula, en què en un segon terme s'ha ubicat a pare i filla conversant, mostrant el moment en què la santa li va comunicar al seu progenitor que acceptaria la proposta de matrimoni que li formulaven si es complien una sèrie de condicions.²¹ Passa exactament el mateix amb el grup d'homes que apareixen representats en primer terme a l'episodi en què Úrsula i les donzelles es disposen a emprendre el viatge, que podrien identificar-se o bé amb els mariners i companyants masculins que el rei Maur va posar a disposició de la seva filla perquè protegissin la comitiva, o bé amb la gent que van arribar des de diferents punts per unir-se a l'expedició, o bé amb els curiosos que s'hi van amuntregar i que no volien perdre's l'espectacle. Igualment, el fet que el papa Ciriac aparegui acompanyat de dos cardenals i altres personatges a la tercera escena, podria ser una transposició del que s'afirma a la *Llegenda Daurada* sobre l'arribada de l'expedició a Roma, és a dir, que el papa va sortir a rebre'ls acompanyat de tot el clergat romà.²² També és molt significatiu que entre el seguici de donzelles que veiem en aquesta mateixa escena aparegui un bisbe. Se l'ha d'identificar, com ja hem apuntat, amb sant Pàtul, a qui s'esmenta explícitament al text de Varazze com un dels companyants d'Úrsula en la seva visita a Roma.²³ I també és ressenyable que no aparegui Eteri, el marit d'Úrsula, a qui Varazze no esmenta. Pel que fa a l'última escena, la del martiri, la ferocitat amb què els huns s'acarnissen amb les verges i el protagonisme que Úrsula i el seu assassí adquireixen en la representació, també es corresponen fidelment al que Varazze va descriure.

Estructuralment, el retaule forma un conjunt ben organitzat i proporcionalment coherent, amb una amplitud similar dels tres carrers. Conserva íntegrament, a més, la maçoneria daurada original. En general, presenta una estructura força simple que adquireix un cert protagonisme gràcies al ritme que li confereixen les pilastres motllurades amb fusts rebaixats, afins a la tradició clàssica, que separen els carrers i els compartiments de la predel·la. Ens trobem davant d'elements que esdevenen una interpretació reduccionista del llenguatge dels ordres clàssics, especialment del toscà. A més, el cos superior i el bancal apareixen delimitats per un estret entaulament igualment motllurat. Tant aquest element com les pilastres presenten al seu interior una rica decoració esgrafiada en daurat i blau amb motius que recorden els repertoris a *candelieri* tipic del repertori ornamental del Renaixement. El conjunt es remata amb una venera i dos fragments de motllura flanquejant-la, que presenten una mena de cresteria superior amb motius de tradició gòtica i una decoració interior de tipus vegetal amb fulles i tiges. És probable que la ubicació d'aquests elements no sigui l'original o que hi manquin d'altres de similars, qüestions que haurien d'acabar d'esclarir en el marc d'un estudi tècnic complet.

Ja que invoquem la necessitat d'una anàlisi d'aquest tipus, apuntarem que l'obra respon als procediments habituals en la construcció de retaules durant els segles XV i XVI. Si ens fixem en la part posterior del moble (figura 3), veurem que cadascun dels carrers estan integrats per tres taulons de fusta de pi assemblats verticalment a cantell viu. En el cas de la predel·la, els taulons són dos, no són de pi, i es van disposar horizontalment, com era habitual en aquesta part dels retaules (figura 4). En el cas del cos superior, i no així al bancal, les junes dels taulons van reforçar-se amb estopa barrejada amb una

¹⁸ Alcoy i Beseran, 1994: 145-150.

¹⁹ Garriga, 1998: 62-69.

²⁰ Kniazzeh i Neugaard, 1977.

²¹ Varazze, 1982: vol. II, 677-678.

²² La versió catalana comenta que el papa era «[...] nat en Bretaya e moltes de les verges eren ses parentes; per què, les recebé ab tota la clerecia a gran honor» vegeu: Kniazzeh i Neugaard, 1977: 367.

²³ Varazze, 1982: vol. II, 678.



FIGURA 3. Revers del cos superior del Retaule de Santa Úrsula. Foto: Restaurart.

FIGURA 4. Revers de la predel·la del Retaule de Santa Úrsula. Foto: A. Velasco.

base de guix i cola animal; i en dos dels carrers, el central i el dret, va aplicar-se a tota la superfície una capa de guix. L'estructura va reblar-se amb diversos barrots disposats horitzontalment, que es van fixar introduint claus de forja per la part davantera de les taules i van doblegar-se en travessar els barrots. Alguns d'aquests travessers dels carrers laterals són més llargs i arriben fins al carrer central, on van clavar-se per fixar encara més l'estructura del conjunt. En el cas de la predel·la, els barrots van disposar-se verticalment. És significatiu que en aquesta part posterior del bancal es conservi un dibuix fet a carbonet que mostra un arc conopial, cosa que possiblement indica que els taulons s'havien destinat inicialment a un altre ús, o bé que el fuster va realitzar sobre ells l'esbós d'algun altre projecte.

Quant a latribució a Jaume Forner, a part de la informació que proporcionen les fotografies conservades de l'obra a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, hem tingut accés a una carta de 28 de desembre de 1988 on Santiago Alcolea Blanch, director d'aquesta institució, es dirigeix a Andreu Maristany, de Barcelona, respondent-li a una consulta prèvia en què confirma latribució a Forner.²⁴ Alcolea remarca a la missiva que l'obra es trobava en un notable estat de conservació i destaca que: «És una obra que encara manté, exceptuant algunes petites llacunes i desperfectes sense gaire importància, les seves qualitats pictòriques pràcticament intactes».

Efectivament, l'estil de l'obra connecta directament amb els treballs documentats de Jaume Forner, ja siguin de les etapes a Perpinyà o Barcelona. Conservem el *Retaule de Santa Maria de Marcèvol* (1527),²⁵ lúnica obra coneguda de la seva activitat a l'altra banda dels Pirineus, avui preservat a la veïna església

²⁴ La carta forma part de l'arxiu personal de la família propietària del retaule a data de 2021.

²⁵ Durliat, 1954: 146-148.

de Nostra Senyora de les Grades (Arboçols); el *Retaule de Sant Julià d'Argentona* (1531), realitzat en col·laboració amb Nicolau de Credens i Antoni Ropit, desgraciadament destruït el 1936 i només coneut per fotografies;²⁶ i el *Retaule de Santa Agnès* procedent de l'església de Malanyanes (1536), avui al Museu Diocesà de Barcelona.²⁷ Aquestes tres obres documentades han permès atribuir-li el retaule conservat a l'Hospital de Sant Joan de Sitges, que prèviament va estar al Santuari del Vinyet i que va ser segurament pintat primigèniament per a l'església parroquial de la localitat;²⁸ una *Epifania* conservada al monestir de Santa Maria de Pedralbes, a Barcelona;²⁹ i un *Sant Lop* procedent de l'església del Figueró —localitat propera a Tagamanent, on el 1557 es documenta l'artista—, avui conservat al Museu Diocesà de Barcelona.³⁰ Sabem, a més, de la seva intervenció en una altra obra documentada i parcialment preservada, el *Retaule de Sant Romà de Lloret*, contractat el 1541 per Pere Serafí i Jaume Fontanet II que es van encarregar, respectivament, de la pintura i el daurat del moble. Amb tot, un document notarial del 1556 ens informa que Jaume Forner va auxiliar Serafí en les tasques de pintura, fet que certifica la seva intervenció a l'encàrrec.³¹ Sigui com sigui, Forner va treballar allà a les ordres de Serafí, per la qual cosa és difícil aillar el seu estil als nou compartiments conservats actualment a l'església.

Pel que fa als paral·legs que justifiquen l'atribució del nostre retaule a Jaume Forner, tenim que les cares de les donzelles que veiem al compartiment amb l'arribada de santa Úrsula i els seus accompanyants a Roma, responen a les mateixes característiques que alguns dels que trobem en diferents compartiments del *Retaule de Santa Agnès* de Malanyanes, com el de santa Agnès a la taula en què rebutja casar-se amb el fill del prefecte de Roma, o el de la santa a l'escena en què apareix llegint el breviari protegida per un àngel mentre el diable escanya el seu pretendent. Alguns d'aquests rostres femenins també es poden comparar amb el de Maria a l'*Epifania* conservada al monestir de Santa Maria de Pedralbes. En aquesta darrera obra veiem, a més, un parell de rostres barbats que es poden acurar amb el del bisbe sant Pàntul que apareix entre el seguici de dones a l'escena esmentada del *Retaule de Santa Úrsula*.

Encara en relació amb la mateixa escena, el personatge de perfil que apareix darrere d'un dels cardenals presenta un rostre amb faccions molt similars a qualsevol dels tres reis de l'*Epifania* de Pedralbes. Un d'ells, Baltasar, presenta clares concomitànies amb el rostre del papa que rep la santa a Roma, com veurem si voltegem aquesta darrera imatge lleugerament. Aquesta tipologia de rostre de perfil és molt habitual en el pintor, i també el trobem al capitost dels huns que ha disparat la fletxa a Úrsula al compartiment del martiri de la santa. Tornant als cardenals del compartiment que mostra l'arribada d'Úrsula a Roma; el qual realitza el gest d'aixecar la mà, guarda una gran semblança amb un dels personatges que assisteix a la decapitació de santa Agnès al retaule de Malanyanes, amb qui també comparteix el mateix tipus de barba bifida. En aquest mateix compartiment veiem que el rostre de la santa, que esgota el seu darrer alè, presenta la mateixa expressió que el de santa Úrsula a la taula del seu martiri a Colònia; mentre que el del saig que decapita Agnès, és molt semblant al d'un dels bárbaros que talla el cap a una de les companyes d'Úrsula.

D'altra banda, el rostre d'Úrsula al compartiment principal del nostre retaule troba un bon paral·lel al de la Magdalena d'un *Calvari* que Post va poder encara veure a la capella del Sant Sagrat del monestir de Sant Creu i que va atribuir a Forner.³² Es tracta d'una obra que, malgrat l'evidència estilística, no s'ha recollit entre els treballs de l'artista a les darreres publicacions.³³ El rostre de Crist, per exemple, comparteix el mateix tipus humà que el que apareix a la predel·la del *Retaule de Santa Úrsula*. Aquest *Calvari* de Sant Creu és especialment interessant perquè el model del Crist és molt semblant al que trobem a la mateixa escena del retaule de Malanyanes.³⁴ D'altra banda, a la *Flagellació de Crist* de Malanyanes trobem

un sant Joan Evangelista que mostra uns trets facials i una inclinació del cap semblants al del mateix sant a la predel·la del nostre retaule. Al *Calvari* de Malanyanes, a més, el rostre de sant Joan Evangelista respon a un tipus facial similar al de l'acòlit que apareix darrere del papa Ciriac i al d'una de les accompanyants de la santa al compartiment corresponent del *Retaule de Santa Úrsula*. Finalment, a l'escena en què el pare d'Úrsula rep l'emissari que li demana la mà de la filla, també trobem un personatge amb una faç anàloga.

Jaume Forner és un artista, com ja hem dit, documentat primer a Perpinyà i, posteriorment, a Barcelona.³⁵ La seva primera aparició a la regió rossellonesa data del 1509, i allí el trobem encara treballant el 1527. Com a pintor habitant de Perpinyà va contractar el 1516 un retaule per a la localitat de Bigaranès, i el 1524 un retaule amb els paraires i abaixadors de la ciutat dedicat a santa Petronila, a més de la realització d'una imatge escultòrica de la dita santa destinada a la catedral de Sant Joan. Amb tot, el 1527 el documentem com a pintor amb residència a Vinçà, a la comarca del Conflent, just quan signa la capitulació del *Retaule de Santa Maria de Marcèvol*, la que hem dit que és la seva única obra conservada a l'altra banda dels Pirineus i que és una de les fonamentals per conèixer el seu estil.

Les següents notícies que coneixem d'ell són del 1531, quan ja apareix residint i treballant a Barcelona. Es tracta de documentació relacionada amb dos encàrrecs, el *Retaule de Sant Julià d'Argentona*, que va pintar amb Nicolau de Credens i Antoni Ropit; i un retaule que li van encarregar els cònsols de la Llotja de Mar de Barcelona. El primer es va



FIGURA 5. Jaume Forner, *Resurrecció de Crist* conservada al Museu de Montserrat. Foto: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògrafo: Àngela Gallego.

26 Post, 1958: 210-211 i 215-221, fig. 78. Graupera, 2011: 304-306.

27 Madurell, 1944: 201-208. Jardí, 2007-2008: 91-92.

28 Coll, 1990.

29 Post, 1958: 222-225, fig. 81. Cornudella, 2005: 155-157.

30 Sobre l'atribució, vegeu Cornudella, 2002-2003: 183, que va seguir una intuïció prèvia de Post vegeu Post, 1958: 528-530. Lobra apareix reproduïda a Post, 1958: 528, fig. 225, amb atribució a l'escola catalana del segle XVI.

31 Bosch, 1998: 111-116.

32 Post, 1958: 222-223, fig. 80. Se'n conserva una fotografia a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé Mas C-1919, amb atribució a Jaume Forner.

33 Per exemple, no apareix recollida a Cornudella, 2005.

34 En paral·lel, el Crist pot posar-se en relació amb el que apareix en un compartiment de retaule conservat a Sant Esteve de Banyoles, de cap a 1540, que s'ha atribuït a Pere Serafí vegeu Cornudella, 2004: 168, nota 114. Torres, 2011: 137. I no oblidem, en aquest sentit, que Forner i Serafí van col·laborar el 1541 en el retaule de Lloret, com ja hem esmentat més amunt. Hem tingut coneixement de la taula de Banyoles a través de Santi Torras, que ens ha suggerit amablement la relació del Crist amb el de Forner al compartiment de Sant Creu. Igualment, agraiem a Francesc Miralpeix i Joan Bosch les informacions facilitades al voltant de les taules de Serafí conservades al monestir

banyoli.

35 Sobre Jaume Forner, vegeu Durliat, 1954: 148-152. Post, 1958: 209-230. Garriga i Carbonell, 1986: 148-149. Coll, 1990: 36-61. Miquel, 1998: 69-77. Mirambell, 2002: 89-93. Cornudella, 2002-2003: 182-183. Cornudella, 2005. Mirambell, 2011: 346-347 i 358-359. En aquestes publicacions es recullen les referències bibliogràfiques relatives als treballs que citarem en el següents paràgrafs.



FIGURA 6. Jaume Forner, *Adoració del Nen* procedent de Mataró conservada al Museu de Montserrat. Foto: Museu de Montserrat.

FIGURA 7. Retaule de la capella de Sant Joan del Monestir de Santes Creus, amb el *Calvari* de Jaume Forner inserit a la zona central. Foto: Agència Catalana del Patrimoni Cultural (Pepo Segura).

conservar fins al 1936 i el coneixem per fotografies que permeten veure que era una obra monumental amb una trentena de compartiments. Amb tot, si analitzem els seus compartiments no és gens senzill aïllar la intervenció de Forner. Cinc anys després va contractar l'esmentat *Retaule de Santa Agnès* de Malanyanes, avui conservat al Museu Diocesà de Barcelona, que és la segona de les obres clau per aïllar-ne l'estil. Entre el 1540 i el 1541 apareix treballant en un retaule per a l'església de l'Hospitalet de Llobregat dedicat a santa Eulàlia de Mèrida, que no va finalitzar; i a l'any següent, un per a l'església del monestir de Montsió de Barcelona dedicat a santa Apol·lònia.

Cap al 1544 treballava en el retaule avui conservat a l'Hospital de Sant Joan de Sitges que, tot i no estar documentat, sabem que en aquella data el pintava un mestre de Barcelona, fet que va contribuir que l'obra s'atribuís a Forner. El 1548 contractava un retaule amb la vídua de Bernat Joan de Marimon i dos anys després un altre per al monestir de Sant Quirze de Colera, seguint un encàrrec de l'abat Gaspar Paratge. Durant els anys següents va continuar efectuant retaules en solitari o col·laborant amb altres pintors, com va fer amb Pere Serafí a Lloret de Mar entre 1548 i 1549. Altres vegades, fins i tot, va ocupar-se únicament de tasques de daurat i va cedir el protagonisme pictòric a altres mestres, com a Pietro Paolo da Montalbergo en sengles encàrrecs per a Sant Vicenç de Malla (1554) i Tagamanent (1557). El 1552 se li encarregava el retaule de la capella de la Concepció dels claustres nous de la catedral de Vic, i



l'any següent contractava un retaule per a Vilacetrú (Manlleu). Aquests treballs a la comarca d'Osona es complementen amb la finalització el 1554 del retaule de la capella de sant Joan del monestir del Carme de Vic, que anys abans havia iniciat Joan Gascó. L'últim encàrrec que tenim documentat en relació amb la seva activitat artística és el que va signar el 1559, al costat del també pintor Joan Arissó, per fer un retaule destinat a l'església de Sant Pere d'Octavià (Sant Cugat del Vallès). A partir d'aquell moment, Forner desapareix de la documentació.

La trajectòria apuntada ens emplaça davant un artista segurament nascut i format a Perpinyà que, temps després, es va traslladar a un altre focus pictòric important a la cerca de fortuna professional, el de Barcelona. Va treballar durant cinquanta anys, cosa que ens parla d'una trajectòria fecunda i dilatada de la qual, malauradament, ens han arribat menys obres del que seria desitjable. En aquest sentit, cal fer algunes precisions en relació amb el catàleg del pintor. La primera, relativa als retaules d'Argentona i Sitges en què, per raons diferents, és difícil delimitar l'estil del mestre. Al primer, perquè hi va treballar amb dos pintors més i la seva mà hi queda diluïda; i al segon, perquè una intervenció posterior va alterar l'estil primigeni de l'obra. Hem d'esmentar també la incorporació recent al seu catàleg d'una *Resurrecció* (91 x 69 cm) conservada al Museu de Montserrat (figura 5),³⁶ institució que també conserva una *Adoració del Nen* procedent de Mataró que clarament mostra els estilemes del mestre (figura 6).³⁷

Jaume Forner és un d'aquells pintors que hem d'incloure entre els continuadors del romanisme inicial que a Catalunya va representar l'art de Pere Nunyes i Henrique Fernandes, juntament amb altres mestres com Pere Serafí o Pietro Paolo da Montalbergo.³⁸ Es tracta de mestres actius al segon terç del segle XVI que, entre altres coses, van consolidar l'ús de les estampes nòrdiques i rafaelesques com a font d'inspiració compositiva. Aquests gravats els servien per nodrir els seus retaules de models procedents de l'Alt Renaixement italià, com va fer Forner als retaules de Malanyanes i Sitges, especialment en aquest darrer, on la incorporació de models rafaelescos és especialment remarcable. Per qualitat, resultats i forma de procedir en relació amb això que acabem d'esmentar, podem equiparar Forner amb pintors com Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, actius a la Catalunya central i també a Andorra.³⁹ Forner, malgrat aquest ús de les fonts gràfiques i el seu dibuix de traços precisos i delicats, elabora figures amb una certa rigidesa i les situa en composicions que, pel seu tractament espacial, encara remeten a la tradició tardogòtica, tant pels sistemes de representació, com per l'amuntegament de personatges,⁴⁰ i així ho veiem en algunes escenes del *Retaule de Santa Úrsula*. Res estrany, tot sigui dit de passada, en força pintors catalans del període que van assumir epidèrmicament certs postulats italianitzants, però que van continuar desenvolupant el seu ofici en base a principis plenament lligats a la tradició quattrocentista.

Una darrera qüestió de la qual voldríem ocupar-nos en relació amb el *Retaule de Santa Úrsula* és la de la seva procedència. Hem comentat al principi que la tradició oral recollida pels anteriors propietaris de l'obra establia que l'origen del retaule es trobava a la granja cistercenca de la Tallada, a la Secuita, d'on l'obra va sortir als anys vuitanta del segle XX. La dependència de la granja del monestir de Santes Creus, juntament amb el fet que al compartiment central del retaule aparegués com a donant un fraire amb hàbit blanc, cistercenc, de seguida va fer-nos pensar en el *Calvari*, ja esmentat més amunt, que Post havia pogut veure a la capella del Sant Sagratament del monestir de Santes Creus i que havia atribuït a Forner. Aquesta taula no havia estat incorporada al catàleg de Forner en els darrers estudis que s'havien fet sobre la seva figura, però era evident que l'hi pertanyia. L'estil, per tant, era absolutament coincident amb el del nostre retaule, que no tenia cap compartiment de remat, a més.

Fins fa ben poc, el *Calvari* s'ha conservat incorporat, afegit i descontextualitzat, en un retaule barroc del monestir que presenta dues escultures de sant Joaquim i santa Anna als carrers laterals (figura 7). A finals del segle XIX Ramon Sals esmenta que a la capella de les Ànimes hi havia un retaule amb aquestes

³⁶ Roonthiva, 2012: 134-135.

³⁷ Va ingressar al museu el 1919 a través d'una donació de Salvador Mayolas i després d'haver estat exposada a l'exposició permanent de l'antic museu durant força anys, ara en feia més de trenta que romania a la reserva. Vegeu «Finestra oberta. 14 de desembre de 2015». *El Propileu: forum d'informació i de diàleg del Museu de Montserrat*. [Monistrol de Montserrat]: el Museu, vol. 18, 2015, pàg. 24. Segons ens comunica el pare Laplana, l'àtribució d'aquestes dues taules conservades al museu va ser efectuada per Joaquim Garriga.

³⁸ Per a una contextualització de l'estil de Forner en el context del romanisme català, vegeu Cornudella, 2002-2003: 182-183 i Cornudella, 2005: 155-157.

³⁹ Bosch i Miralpeix, 2017: 114.

⁴⁰ Aquestes qüestions van ser assenyalades per Garriga i Carbonell, 1986: 149.



FIGURA 8. Jaume Forner, *Calvari* conservat al monestir de Sant Joan les Fonts. Foto: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògraf: Ramon Maroto.

figures,⁴¹ però la capella on fins fa poc s'ha conservat el retaule és la dels sants Joans, al transsepte, i, de fet, sembla que la fornícula central del conjunt era ocupada per una imatge del Baptista. Les escultures mencionades, tanmateix, procedeixen de la capella de les Ànimes.⁴² El nostre *Calvari* ocupava l'espai que es troba immediatament per sota de la fornícula central, i s'ignora el moment en què fou incorporat allà, potser coincidint amb la mateixa realització del retaule, al segle XVII.

El retaule ha estat desmuntat en data recent i traslladat al Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMC), per tal de procedir a la seva restauració.⁴³ L'operació ha permès tenir accés al *Calvari* i la seva materialitat física (figura 8), cosa que ha confirmat diverses qüestions. La primera, que va ser pintat pel mateix artista que va realitzar el *Retaule de Santa Úrsula*, Jaume Forner. La coincidència és absoluta, tant en els estilemes dels rostres, com en els prototips humans o, fins i tot, en detalls secundaris com la decoració daurada dels rivets dels vestits. També hi ha coincidència en el tipus de nimbes, de raigs, tant en el que Crist duu al *Calvari* com al compartiment central de la predel·la del retaule. D'altra banda, la proporció de mides entre el retaule i la taula de Sant Joan les Fonts és proporcional. El retaule amida 250 x 243 cm, mentre que el *Calvari* fa 66 x 66 cm, fet que dona una correlació de mides ben ajustada.

⁴¹ Salas, 1894: 10.

⁴² Extremem aquestes informacions del blog: ART [en línia]. <http://mjvrgili.blogspot.com/2007/08/guia-del-monestir-de-santes-creus.html> [consulta: 25 desembre 2021]. Vull agrair a Francesc Miralpeix que m'hagi fet conèixer aquestes dades.

⁴³ Agraeixo, en aquest sentit, les informacions facilitades sobre aquestes tasques per Joan Ibarz, de l'àrea de Monuments i Jaciment de l'Agència Catalana del Patrimoni Cultural, i de Pep Paret, tècnic del CRBMC.

Tènicament, el sistema constructiu dels compartiments del Retaule de Santa Úrsula és idèntic al del *Calvari*. En ambdós casos trobem els procediments habituals en l'assemblatge i preparació dels taulons, heretats de la tradició quatcentista. Tanmateix, es detecta una coincidència que és fonamental per concloure que la taula isolada conservada al monestir, primigèniament, era el compartiment que rematava el retaule per la part superior. Ens referim a l'amplada dels tres taulons que conformen el *Calvari*. Els taulons són tres posts irregulars assemblades a cantell viu que amiden d'amplada, d'esquerra a dreta, 18,5 cm, 28,5 cm i 19 cm. El compartiment principal del retaule, a sobre del qual s'ubicava el *Calvari*, també està integrat per tres posts assemblades amb idèntica tècnica i amb les mateixes característiques que presenten una amplada de 19 cm, 28,5 cm i 27 cm. Com podem veure, l'única amplada que no coincideix és la del tauló dret, però hi ha una explicació lògica: aquest tauló presenta uns quants centímetres de més degut a l'àrea reserva, de color blanc, en què s'acobla l'obra de fusteria per la part anterior del retaule. Si restem aquests centímetres de reserva, ens queden 19 cm, que és exactament la mida del tauló corresponent del *Calvari*. Això vol dir que el fuster que va realitzar l'estructura va retallar el tauló del *Calvari* per aquest costat, atès que li sobrava superfície. Tot plegat confirma allò que es detecta en altres retaules catalans del segle XV i XVI, és a dir, que el fuster va emprar els mateixos taulons per construir els compartiments de determinats carrers, i d'aquí la coincidència en l'amplada dels mateixos.

L'anàlisi tècnica posa de manifest altres punts de comunió que mereixen ser destacats. Igual que dos dels carrers del retaule, el *Calvari* presenta tota la part posterior recoberta per l'habitual barreja de guix, cola animal i estopa que tenia la missió de mitigar els moviments higroscòpics de dilatació i contracció de la fusta (figura 9). Malgrat aquesta tècnica era generalitzada, hem d'assenyalar que, tant en el retaule com en el



FIGURA 9. Jaume Forner. Revers del *Calvari* conservat al monestir de Sant Joan les Fonts. Foto: © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògraf: Ramon Maroto.

compartiment conservat a Santes Creus es va aplicar seguint un mateix criteri, recobrint completament la superfície del revers, i no únicament les juntes, com passa en moltes ocasions. En relació a aquestes juntes, l'aparença que presenten per la part anterior, és a dir, per la superfície policroma, és idèntica en tots dos casos, amb evidents problemes d'excés d'obertura que són conseqüència de l'esmentada higroscòpia del suport que, tant el sistema constructiu com la preparació de la part posterior, no han pogut combatre. Això ha ocasionat que les juntes apareguin especialment obertes.

Totes aquestes coincidències porten a concloure que el *Calvari* de Santes Creus i el *Retaule de Santa Úrsula* eren en origen un conjunt que, per raons que desconeixem, va disagregar-se. El *Calvari* va integrar-se a l'estructura del retaule barroc de la capella dels sants Joans del monestir, mentre que el retaule va ser traslladat a la granja del Mas de la Tallada que, com ja s'ha dit, pertanyia als dominis senyorials de Santes Creus. Això permet deduir que l'obra va ser pintada per Jaume Forner per presidir algun dels altars del monestir, en una data indeterminada entre 1530 i 1550, potser en temps de l'abat Jaume Valls (1534-1560).⁴⁴ L'obra devia romandre al seu emplaçament i complint la seva funció litúrgica fins que se la va considerar amortitzada, això és, potser fins al segle XVII. Ho deduïm del fet que el *Calvari* s'integrés en un retaule realitzat en aquest moment, el de la capella dels sants Joans, juntament amb una segona qüestió: es documenta just en aquell moment algun altre trasllat d'un retaule del monestir a esglésies dels entorns. És el cas del retaule major, realitzat per Pere Serra, Lluís Borrassà i Guerau Gener a inicis del segle XV, que el 1647 va traslladar-se en bona part a l'església de la Guàrdia de Prats,⁴⁵ de resultes de la realització d'un nou retaule barroc a càrrec de l'escultor Josep Tramulles. És possible, per tant, que en el cas del *Retaule de Santa Úrsula* es donés una casuística semblant.

Ja per concloure, l'aparició al mercat del *Retaule de Santa Úrsula* ha permès l'estudi de l'obra i la reconstrucció parcial del seu periple al llarg dels segles, des del monestir de Santes Creus, a la granja de la Tallada, passant per Barcelona i arribant fins a la seva adquisició per part de la Generalitat de Catalunya, operació que ha permès el seu retorn al monestir per al qual va ser pintat fa gairebé cinc segles. La compra ha estat un doble exercici de responsabilitat des del punt de vista institucional, ja que el monestir avui pertany a la Generalitat i el gestiona l'Agència Catalana del Patrimoni Cultural. La feliç coincidència de l'aparició de l'obra amb la restauració d'un dels retaules barrocs del monestir ha permès, de retruc, desvetllar no només que una taula amb el *Calvari* conservada al monestir de forma descontextualitzada pertanyia al mateix conjunt, sinó que el retaule havia estat pintat per a Santes Creus, i no pas per a la granja de la Tallada. A banda, s'ha pogut confirmar que l'autor de l'obra és el pintor Jaume Forner, amb la qual cosa el monestir ha guanyat, físicament, un retaule que lluirà per sempre més (esperem) al lloc per al qual va ser concebut.

Referències bibliogràfiques

- ALCOY, Rosa; BESERAN, Pere (1994). «Notícia sobre la procedència pobletana del retaule de Santa Úrsula de Joan Reixac». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 2, pàg. 145-150.
- BALDOR, Elisabeth (1999). *El monestir de Santes Creus: Des del primer abadiat quadriennal a la guerra dels Segadors (1619-1641)*. Lleida: Pagès Editors, pàg. 166-170.
- BOSCH, Joan (1998). «Pere Serafí, Jaume Forner II i Jaume Fontanet II. Retaule de Sant Romà de Lloret. *El torment de la llengua, Pujada al Calvari*». En: *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. (Catàleg d'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 111-116.
- BOSCH, Joan; Miralpeix, Francesc (2017). *L'art de l'època moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII*. Andorra: Govern d'Andorra, pàg. 114.
- BRACONS, Josep (2004). «La segona vida del retaule de Santes Creus a la Guàrdia de Prats». En: *La Guàrdia de Prats i la seva església. Treballs en el VII Centenari de la mort de Sant Pere Ermengol (1304-2004)*. Valls: Cossetània, 2004, pàg. 91-102.
- Butlletí de la Biblioteca Parroquial de Barberà de la Conca*. Juliol de 1972, pàg. 4.
- COLL, Isabel (1990). *L'edifici i el retaule de l'Hospital de Sant Joan de Sitges*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.
- COMPANY, Isabel; Virgili, M^a Joana (1985). «L'art santescreuí en temps de l'abat Jeroni Contijoc (1560-1593)». *Santes Creus: Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, vol. 8, núm. 61-62, pàg. 19-64.
- CORNUDELLA, Rafael (2002-2003). «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic». *Locus Amoenus*, vol. 6, pàg. 145-185.
- ____ (2004). «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)». *Locus Amoenus*, vol. 7, pàg. 137-169.
- ____ (2005). «Epifania. Jaume Forner». En: *Pedralbes. Els tresors del monestir*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, pàg. 155-157.
- CUSACK, Carole M. (1999). «Hagiography and History: The Legend of Saint Ursula». En: Cusack, Carole M.; Oldmeadow, Peter (eds.). *This Immense Panorama: Studies in Honour of Eric J. Sharpe*. Sydney: University of Sydney, pàg. 89-104.
- DALMAU, Marc (2012). «El casal fortificat de la Tallada. Notes d'una sortida excursionista». *Quatre. La Secuita. Ajuntament*, vol. 13, pàg. 8-10.
- ____ (2012-2013). «Ressenya de la monografia "La Secuita, senyoriu de Santes Creus. Notes històriques" de Daniel Recasens i Comes». *Butlletí Arqueològic*, vol. V, núm. 34-35, pàg. 259-268.
- ____ (2013). «Història de la granja cistercenca de la Tallada, priorat de Santes Creus». *Santes Creus. Revista de l'Arxiu Bibliogràfic*, vol. XXV, pàg. 73-118.
- ____ (2018). «Època contemporània. La família Estruch, el comerç de vi del Manso Tallada i els seus descendents». *Quatre. La Secuita. Ajuntament*, vol. 35, pàg. 18-21.
- ____ (2021). «La capella i el retaule gòtic de Santa Úrsula de la granja santescreuina de la Tallada». *Quatre. La Secuita. Ajuntament*, vol. 37, pàg. 22-25.
- DEUMENS, Eleanor (2011). «*Gratia Undecima Mille: The Cult of Eleven Thousand Virgins in Cologne*». *Journal of Undergraduate Research*, vol. 13, núm. 1, pàg. 1-5.

44 Sobre aquest abat, vegeu Companys i Virgili, 1985: 46-47, nota 41.

45 Bracons, 2004: 91-102.

- DÍAZ, Ana M^a (1996). «Iconografía de Santa Úrsula y sus ejemplos en Canarias». En: Morales Padrón, Francisco (coord.). *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*. Vol. II. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, pàg. 209-224.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1932-1934). *Els retaules de pedra*. 2 vols. Barcelona: Editorial Alpha.
- DURLIAT, Marcel (1954). *Arts anciens du Roussillon. Peinture*. Perpinyà: Conseil Générale des Pyrénées Orientales.
- Español, Francesca (2014). «El tresor de Sant Joan de Valls entre els segles medievals i l'època moderna». *Quaderns de Vilaniu*, núm. 66, pàg. 47-66.
- FERREIRO, Jaime (1991). *La leyenda de las once mil vírgenes: sus reliquias, culto e iconografía*. Múrcia: Universidad de Murcia.
- GARRIGA, Joaquim (1998). «Joan de Borgonya. Retaule de Santa Úrsula i les Onze Mil verges. *Santa Úrsula*». En: *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg d'exposició). Girona: Museu d'Art de Girona, pàg. 62-69.
- GARRIGA, Joaquim; CARBONELL, Marià (et al.) (1986). *L'època del Renaixement. S. XVI*. Barcelona: Edicions 62, Història de l'Art Català, 4.
- GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2018). «Santa Úrsula y las once mil vírgenes» [en línia]. *Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid*. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-ursula> [consulta: 27 desembre 2021].
- GRAUPERA GRAUPERA, Joaquim (2011). *L'art gòtic al Baix Maresme (segles XIII al XVI). Art i promoció artística en una zona perifèrica del comtat de Barcelona* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia]. Tesis Doctorals en Xarxa (TDX). <http://hdl.handle.net/10803/80834> [consulta: 27 desembre 2021].
- JARDÍ ANGUERA, Montserrat (2007-2008). «La portació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle XV». *Locus Amoenus*, vol. 9, pàg. 79-99 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.183> [consulta: 27 desembre 2021].
- KNIAZZEH, Charlotte S. M Maneikis; NEUGAARD, Edward J., (eds.) (1977). *Vides de Sants Rossellonesos*. 3 vols. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- MADURELL I MARIMON, Josep M^a (1944). *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos : notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*. [Barcelona]: Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona, pàg. 201-208.
- MIQUEL, Domènech (1998). «El contracte del retaule major de la parròquia de Sant Pere d'Octavià». *Gausac: Publicació del Grup d'Estudis Locals de Sant Cugat del Vallès*, núm. 12, pàg. 69-77.
- MIRAMBELL, Miquel (2002). *La pintura del segle XVI a Vic. El taller dels Gascó*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, pàg. 89-93.
- (2011). «Revisió del taller dels Gascó i de la pintura cincencentista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur». *Ausa*, vol. xxv, núm. 168, pàg. 333-375.
- MONTGOMERY, Scott B. (2010). *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*. Berna: Peter Lang.
- «Finestra oberta. 14 de desembre de 2015». *El Propileu: fòrum d'informació i de diàleg del Museu de Montserrat*. [Monistrol de Montserrat]: el Museu, vol. 18, 2015, pàg. 24.
- POST, Chandler Rathfon (1958). *A History of Spanish Painting: Volume XII - Part I. The Catalan School in the Early Renaissance*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.
- RÉAU, Louis (1959). *Iconographie de l'art chrétien tome III: iconographie des saints*. París: Presses Universitaires de France.
- RECASENS, Daniel (1929). *Secuita, senyoriu de Santes Creus: notes històriques*. La Secuita: La Guspira.
- RODRÍGUEZ, María Victoria; Pérez, Fernando (1995). «Iconografía de Santa Úrsula en Palencia: el retablo de San Pablo de Palencia». En: Calleja González, María Valentina (coord.). *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*. Vol. IV. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, pàg. 763-772.
- ROONTHIVA, V. (2012). «Resurrecció de Crist». En: *CRBMC. Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Catàleg d'activitats. 2003-2010*. Valldoreix: Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, pàg. 134-135.
- SALAS, Ramon (1894). *Guia Histórica y Artística del Monasterio de Santas Creus*. Tarragona: Establecimiento tipográfico de F. Aris e hijo.
- TORRES, Antoni (2011). *La retaulística a Banyoles i el Pla de l'Estany durant els segles XVI-XVII-XVIII* (treball de fi de màster). Girona: Universitat de Girona.
- VARAZZE, Iacopo da (1982). *La Leyenda Dorada*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial.

El legado de Jaime Barrachina al Museo del Castillo de Peralada

SUSANA GARCÍA
MARIBEL GONZÁLEZ
Museo del Castillo de Peralada

En este artículo hablaremos del legado artístico que Jaime Barrachina ha dejado a la Fundación del Castillo de Peralada, aunque no sería justo relegar esta herencia a tan solo cuestiones materiales, porque la impronta de su sabiduría y de su estima por el arte va más allá de los objetos que colecciónó a lo largo de su vida.

Jaime era un apasionado del coleccionismo y de los coleccionistas y, por tanto, le movía la misma pasión e inercia a la hora de ejercer como investigador entusiasta, hasta acabar relatando con orgullo la consecución de sus últimas adquisiciones. Sus horas frente a múltiples catálogos de subastas, los viajes para continuar con sus pesquisas y las lecturas interminables lo forjaron para ir conformando una colección propia y para empatizar con el sentir de otros que, como él, bebieron del elixir del coleccionismo artístico. Los supo entender, valorar y embriagarse con ellos y de ellos.

Jaime hubiera encajado perfectamente en la corte de Felipe IV, uno de los momentos en que el coleccionismo adquirió su punto álgido. Simbólicamente, observar el cuadro de David Teniers *El Archiduque Leopoldo Guillermo y su galería de pinturas* nos remite a un espacio, que Jaime organizó con gran cariño y consciente del guiño que pretendía hacer a la Wunderkamer renacentista.

Una parte importante de su colección la reproduciremos en este artículo, ya que desde ahora pasará a formar parte del patrimonio artístico de la Fundación del Castillo de Peralada. La información relativa a las procedencias de las obras de arte es la que Jaime rastreaba, porque consideraba que formaba parte del pedigrí de los objetos. Hizo una colección para disfrute propio pero muy consciente de que la progresión de las piezas pasaba por un cambio de propiedad, devolviéndolas así a un circuito que consideraba intrínseco a los objetos artísticos. Para él «las colecciones son efímeras por definición y lo que consideramos su éxito, es decir, su pase a un museo es en realidad una extinción».¹ En el caso que nos ocupa, valoró la entrada de su legado en la Fundación desde el punto de vista más sentimental y porque su pasión se vio reforzada por Miguel Mateu, uno de los coleccionistas a los que más «conoció» y estudió a lo largo de su vida.

Empezar esta relación por las piezas de Sant Pere de Rodes no es gratuito por dos razones: la primera es obvia, al tratarse de piezas de un valor artístico relevante, y la segunda, porque el Monasterio benedictino fue objeto de estudio por parte de Jaime durante toda su vida.

Barrachina imaginó la portada del Monasterio, escudriñando la multitud de fragmentos dispersos y las huellas en los muros, hasta llegar a proponer tres portadas consecutivas. La primera, de hacia 1030, con una puerta tipo cuadro al estilo de San Andreu de Sureda; la segunda, de inicios del siglo XII, posiblemente con dos tímpanos, uno de ellos dedicado a Eliecer y Rebeca; finalmente, la tercera realizada entre 1160 y 1163 por el Maestro de Cabestany, su verdadera pasión.

Conseguir, por tanto, hacerse con algunos de esos objetos dispersos supuso para él uno de sus mayores triunfos como coleccionista.

La primera pieza que describiremos es un fragmento de mármol blanco de esa tercera portada, que se encontró, de manera fortuita, en los alrededores de Port de la Selva, donde Barrachina lo adquirió (figura 1). Su localización es firme, ya que se han conservado in situ dos fragmentos más del mismo conjunto escultórico. Fue Subias, en los años treinta del pasado siglo, quien evidenció su existencia, ya que las ruinas de la portada destruida los cubrían. Una posibilidad, ya apuntada por el propio Barrachina, es que se trate del único fragmento conocido del mainel; de hecho, el testimonio del arquitecto Elies Rogent, en el siglo XIX deja clara la existencia de este elemento arquitectónico en la portada. La yuxtaposición de óculos, palmetas y cabezas humanas supuso un interesante ejercicio estilístico por parte del Maestro de Cabestany.

1 Barrachina, 2014: 131.

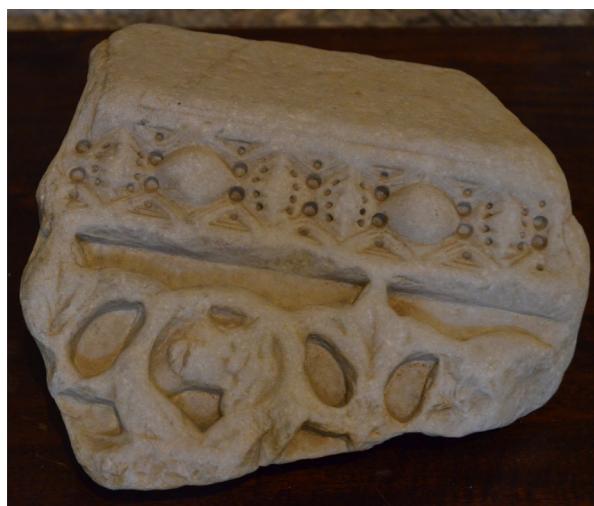


FIGURA 1. MAESTRO DE CABESTANY.
Fragmento del umbral o mainel de la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodes. Mármol tallado. 10,8 x 19,5 x 17,5 cm. MCP, inv. 15743

FIGURA 2. Fragmento de Capitel de la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodes. Mármol tallado. 24,5 x 20 x 21 cm. MCP, inv. 15744

FIGURA 3. MAESTRO DE CABESTANY. Capitel de adosar perteneciente a la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodes. Mármol Tallado. 48,5 x 50 x 28 cm. MCP, inv. 15752

FIGURA 4. Cabeza perteneciente a un relieve historiado de la portada de 1160-1163 de Sant Pere de Rodes. Mármol tallado. 15 x 11,5 x 9 cm. MCP, inv. 15753

La última pieza de Sant Pere de Rodes es un capitel del claustro, que apareció como relleno de una pared en una casa del casco antiguo, de Llançà, que Jaime Barrachina adquirió a mediados de la década de los noventa. Es de piedra caliza,

También de esta portada son un capitel fragmentario, no figurativo, decorado con palmetas y volutas, que seguro forma parte de las piezas elaboradas por el taller (figura 2), un segundo capitel para adosar, trabajado por tres caras representando dos leones con las colas entre las piernas envueltos con entrelazo, que adquirió al anticuario Pere Cañas, en la calle Banys Nous de Barcelona (figura 3) y, por último, una cabeza que por ser recortada, como la mayoría de las que fueron arrancadas de la portada a lo largo del siglo XIX, no permite determinar a qué escena corresponde, pero que sin duda formaba parte de los relieves historiados que narraban la vida de Cristo (figura 4).

está esculpido por las cuatro caras y representa leones rampantes en las esquinas mordiéndose la cola y cabezas humanas en el centro de cada cara con las patas de los leones en la boca. Como el resto del claustro, es posterior a los otros elementos escultóricos legados, que corresponden a la portada (figura 5).

Dentro de esta colección lapidaria encontramos también una pieza, que Barrachina consideró del claustro del monasterio de Sant Esteve de Banyoles.² Se trata de un capitel sencillo, trabajado en tres de las caras y decorado con dos niveles de palmetas, las inferiores biseladas; este capitel debe enmarcarse en la consagración de 1086 (figura 6).

Una de las últimas adquisiciones de la colección, y que suscitó gran interés por parte de Jaime, fue un púlpito castellano del siglo XV reconvertido en armario bajo. Lo compró en subastas Balclis en octubre de 2016 y en un primer momento su intención fue desvincular las esculturas originales del armazón añadido, aunque decidió finalmente aceptar las modificaciones que le habían sobrevenido.

Las consultas sobre su atribución fueron varias, barajándose la posibilidad de que los escultores Egas Cueman y Hanequín de Bruselas pudieran haber hecho este trabajo y estar, por tanto, relacionado con el coro de la catedral de Cuenca. Otra línea de investigación apuntaba al taller de Alejo de Vahía pero hasta la fecha no ha sido posible llegar a una conclusión definitiva siguiendo estas dos propuestas (figura 7).

Se decora con cuatro altorrelieves representando profetas del Antiguo Testamento que ocupan el centro de los paneles, separados entre sí por pequeños contrafuertes rematados con pináculos. La parte superior de cada panel se adorna con tracerías góticas.

En el corpus de la colección destaca cuantitativamente la pintura. El abanico de épocas se abre en el siglo XV con una cruz procesional policromada y se cierra en el XVIII con una obra de Viladomat que compró con un doble propósito: su valor artístico y la cercanía que sentía hacia esta pintura al tratarse de la representación de su propio santo.

La primera pieza a la que nos referiremos es una pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV, realizada probablemente por el Maestro de la Porciúncula. Hasta llegar a manos de la colección Barrachina, había pertenecido al Marqués de Santillana, a la colección barcelonesa de Gustavo Gili y a la colección Pérez Hita. Se exhibió por primera y única vez en Valencia en el marco de la exposición *El Toisón de Oro*.³



FIGURA 5. Capitel del claustro del monasterio de Sant Pere de Rodes. Piedra caliza tallada. 34,5 x 28 x 28 cm. MCP, inv. 15754

FIGURA 6. Capitel del claustro del monasterio de Sant Esteve de Banyoles. 30,5 x 27,5 x 22 cm. MCP, inv. 15745

² Aynier y Martí, 1991: 390-403.
³ Gómez, 2007: 362-363.



FIGURA 7. Púlpito reconvertido en armario.
Castilla, siglo XV. Madera de nogal tallada. 142 x
153,5 x 56 cm. MCP. inv. 15726

Se trata de un ejemplo importante y raro de una cruz procesional de madera, que ofrece en el anverso y reverso la imagen pintada de Cristo crucificado y ya muerto (figuras 8-9). El tratamiento que recibe es muy realista y alejado por tanto del carácter mayestático, que presentan algunas cruces triunfales de gran tamaño situadas en los trascoros de iglesias.

El color verde de la Cruz tenía un significado simbólico en la Edad Media, que apuntaba a la idea de mostrar una cruz redentora no como madera muerta sino como árbol de vida.

Las dos pinturas que presentamos a continuación han pertenecido a esta colección desde el año 1992 y fueron adquiridas en la barcelonesa casa de subastas Brok. Procedían del Monasterio segoviano de Santa María del Parral y posteriormente pasaron a formar parte de la colección Lázaro Galdiano, donde fueron requisadas por la Caja General de Reparaciones de Daños y Perjuicios de la Guerra. Se trata de dos óleos sobre tela representando a San Pedro y San Pablo, del artista Francisco Camilo (Madrid, 1615-1673). En las dos figuras representadas se refleja el gusto del pintor por la vitalidad del colorido y su



FIGURA 8 Y 9. MAESTRO DE
LA PORCÍNCULA. Verso cruz
procesional. Valencia, siglo XV.
Óleo sobre tabla. 85,4 x 72,8 cm.
MCP, inv. 15723
mismo pie de foto.

FIGURA 10. Francisco CAMILO.
San Pedro. Santa María del
Parral. Segovia, 1615-1673. Óleo
sobre tela. 179 x 90 cm. MCP,
inv. 15724

FIGURA 11. Francisco CAMILO.
San Pablo. Santa María del
Parral. Segovia, 1615-1673. Óleo
sobre tela. 179 x 90 cm. MCP,
inv. 15725



FIGURA 12. RUBENS y taller. Virgen de la leche. Flandes, siglo XVII. Óleo sobre tabla. 66,5 x 49,5 cm. MCP, inv. 15747

FIGURA 13. CORNELIS DE VOS. Retrato de mujer. Amberes, 1585-1661. Óleo sobre tabla. 101 x 79 cm. MCP, inv. 15749

tan personal pincelada, ágil y deshecha, que otorga dinamismo a los personajes. La temática religiosa en Camilo es habitual y se sabe que mantenía excelentes relaciones con todas las órdenes religiosas de Madrid y su entorno; como lo define Palomino, era hombre «inclinado a lo dulce y devoto». Actualmente están expuestas en la iglesia del Convento del Carmen, concretamente en la quinta capilla del Evangelio (figuras 10-11).

Dos son las pinturas que destacan en este legado, una de ellas es *La Virgen de la leche* de Rubens, y la segunda un *Retrato de mujer* de Cornelis de Vos.

La delicada pintura de Rubens (1577-1640) forma parte de la colección Barrachina desde el año 1990, cuando fue adquirida en la casa de subastas Brok. Supuso una de sus compras más valiosas, dado que en aquel momento estaba catalogada como de un anónimo europeo. Aquí Jaime hizo un ejercicio de investigación para buscar la atribución que él consideraba más congruente; al fin y al cabo, realizó un trabajo que para él era apasionante (figura 12).

Se trata de una muy buena versión de una composición diseñada por Rubens, cuyo prototipo no se ha podido establecer, pero sí conocemos un paralelo muy destacable en la Bildergalerie de Potsdam. Probablemente, sería el taller del pintor el encargado de hacer este tipo de réplicas, con el fin de dar salida a temáticas tan comerciales como la tratada, que Rubens supervisaría y eventualmente retocaría. En las radiografías que se han efectuado se aprecian algunas rectificaciones en el contorno craneal del Niño y una segunda en el extremo izquierdo del almohadón. No está claro si este último retoque es contemporáneo a la pintura o se trata de un trabajo posterior. En cualquier caso, es una rectificación caprichosa, porque la pintura original no presentaba deterioros que obligaran a este repinte; de ser contemporáneo podría tratarse de retoques del maestro a un cuadro preparado básicamente por el taller.

La pintura llegó a España en el siglo XVII, donde se borró y se cubrió el sexo del Niño con una cinta. En este momento también se le añadió el marco contemporáneo de hojarasca tallada y dorada.

La pintura de Cornelis de Vos (1577-1640) es un óleo sobre tabla y representa a una mujer de tres cuartos sentada y sujetando un retrato en miniatura de un hombre, que alude a la tradición de los retratos memoriales. Estas pequeñas pinturas se asociaban a la esfera privada, por lo que es muy probable que se trate de su marido o su progenitor. El intercambio de pequeños retratos era habitual en la época entre amantes o familiares cercanos. En la literatura existen numerosos ejemplos sobre

esta costumbre que algunos autores como Lope de Vega utilizan como recurso habitual. En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* el mismo Comendador encarga a un pintor que retrate en un naípe el desdén de su amada. Poseer el retrato es un hecho sugestivo, que simboliza tener a la persona en presencia; de esta forma, el Comendador suscribe: «Pues con el vivo no puedo/viviré con el pintado». Entre la realeza este modelo se repite a menudo, como en el caso de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, cuando en su viaje a España trajo consigo trece naipes con los retratos de sus padres y hermanos (figura 13), o en el retrato de Sofonisba Anguissola, que representa a Isabel de Valois portando un medallón con la efigie de su marido, Felipe II.

Se conserva un permiso de importación que Sothebys solicitó en el año 1975 para trasladar el cuadro de Londres a Barcelona, aunque no pensamos que esta pueda ser la fecha de adquisición por parte de Barrachina.

Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1669) es el autor del siguiente cuadro del que trataremos. Cordobés de nacimiento, se instaló desde muy joven en Madrid, donde desarrolló una importante carrera trabajando casi exclusivamente para las iglesias y conventos de la Corte.

Escalante pintó al menos otras dos obras representando el tema de Cristo camino del Calvario. La conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que Cristo aparece solo, cargando con la cruz ante un paisaje, y otra, perteneciente a una colección privada, en la que también frente a un paisaje Cristo carga con la cruz, acompañado por la Virgen, las Santas Mujeres, Simon Cirineo ayudando a llevar la cruz, José de Arimatea y Nicodemo en último término (Díaz Padrón 2006-2007: 193-202).⁴

Esta última versión coincide más con la que ahora nos ocupa, aunque la composición del cuadro de la colección Barrachina es más compleja. Tiene un fondo arquitectónico y es más rica, con más figuras y objetos, que se disponen a ambos lados de la cruz y en distintos planos, creando escorzos como los de los personajes en primer término de espaldas: a la izquierda, un hombre arrodillado con el torso desnudo recogiendo un cesto y a la derecha un segundo hombre de pie inclinado hacia adelante con calzón amarillo (figura 14).

Esta pieza está fechada y firmada con todas las letras: «ESCALANTE FT 1668», lo cual refuerza su autoría, sin demasiada participación de taller, tan frecuente en estos pintores de alta producción.

No tenemos noticia sobre la compra de esta pintura, a excepción de la anécdota, que Jaime contaba a menudo, de que la esposa del propietario se había obsesionado con la postura del personaje de calzón amarillo, postura que detestaba y motivo por el que decidieron deshacerse del cuadro.

Las iniciales «M de R» pintadas en el margen inferior izquierdo nos condujeron, con la ayuda de Bonaventura Bassegoda y Benito Navarrete (a los que agradecemos mucho su colaboración), a la colección del Marqués de Remisa (1784-1847). Efectivamente, en el inventario de esta colección del año 1846 que Pedro J. Martínez Plaza pública en el *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*,⁵ se lee en el número 272: «Escuela española. Lienzo. Jesús conducido al Calvario; original de Escalante. Tiene de alto siete pies y tres pulgadas, y de ancho siete pies. 10.000 [J.M.S, nº 1406]», que es, sin duda, el cuadro que tratamos.

La referencia entre corchetes corresponde al inventario de Jesús Muñoz Sánchez, también coleccionista, que se casó con la hija mayor del Marqués, Dolores. Esta heredó diversos cuadros de su padre, que pasaron, por tanto, a la colección de su marido.⁶

El siguiente cuadro lo compró Barrachina al anticuario barcelonés Manuel Trallero, con tienda en la calle Aragón, zona con varios locales dedicados a la venta de antigüedades y que él solía frecuentar.

Se trata de un cuadro de Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755), representando a San Jaime apóstol y que estuvo en la exposición que sobre este pintor se llevó a cabo en 2014. En el catálogo, donde Francesc Miralpeix hace el estudio, se destaca la semejanza del modelo con el San Jaime de Murillo, ya fuera porque

4 Díaz, 2006-2007: 193-202.

5 Martínez, 2021.

6 Ibidem.



FIGURA 14. JUAN ANTONIO DE FRÍAS i ESCALANTE. Cristo camino del Calvario. Madrid, 1668. Óleo sobre tela. 200 x 191 cm. MCP, inv. 15755

FIGURA 15. ANTONI VILADOMAT i MANALT. San Jaime Apostol. Barcelona, 1700-1755. Óleo sobre tela. 109 x 80,5 cm. MCP, inv. 15748



el pintor conocía esta obra o porque siguieron los mismos modelos (figura 15).⁷

Efectivamente, la postura es idéntica tanto en la forma de sujetar el bastón como en la de sostener el libro, aprisionando la túnica, que queda arrugada sobre él. Viladomat quiso introducir detalles que separaran un parecido evidente, añadiendo una venera más sobre el pecho del santo, colocando el libro en posición vertical y haciendo colgar la túnica del brazo derecho. Finalmente, incorporó un edificio al fondo de la composición.

Un objeto de excepcional rareza es el peine litúrgico de hueso esculpido y burilado, del norte de España y que puede fecharse desde finales del siglo IX hasta inicios del siglo XI (figuras 16-17).

La cara anterior presenta un personaje masculino con túnica y manto cortos, la primera ceñida a la cintura. Es posible que en el pecho lleve el palio y parece que entre ambos pies está depositada la mitra. Situado bajo arco rebajado y con las manos elevadas en actitud orante, está flanqueado por dos estilizaciones probablemente arbóreas y el marco exterior, liso, presenta nueve filas de círculos concéntricos. Por el lado superior se desarrollan las púas delgadas y, por la base, las gruesas, todas ellas perdidas.

La cara posterior presenta multitud de círculos dobles concéntricos, formando un cuadrado y una cruz interior inscrita, evocando el claveteado de la tapa de un libro. También por esta cara se enuncian los arranques de las púas.

Se trata prácticamente de un *unicum* en el prerrománico hispánico, solamente seguido por el ejemplar de Roda de Isábena, que ya es plenamente románico. Tampoco hay muchos paralelos internacionales de una cronología tan antigua. Es, a no dudar, el resto de un peine litúrgico, episcopal o arquiepiscopal, de un personaje de especial veneración, al cual en los últimos tiempos, tal vez en las guerras napoleónicas, se le arrancaron las guarniciones de oro o plata, para la inserción de las cuales se habrían recortado las púas que aún quedaban enteras. Así pues, tuvo el muy probable uso de reliquia de santo Obispo. La decoración de círculos



FIGURA 16 - 17. Peine litúrgico. Norte de España, siglo IX-XI. Hueso tallado. 8 x 5,1 x 0,4 cm. MCP, inv. 15742

⁷ Miralpeix, 2014: 375-376.



concéntricos es la más característica de los huesos y marfiles medievales más antiguos de España, y siempre se presentaba policroma, como puede vislumbrarse en este caso en la cara posterior.

Jaime Barrachina adquirió también en la tienda de German Sanz una lámpara de las llamadas de tipo «Arnolfini», ya que es prácticamente idéntica a la que aparece en el retrato que Jan Van Eyck pintó en 1434 del rico mercader Giovanni Arnolfini y su esposa Giovanna Cenami (figura 18). Sin embargo, en el momento de la adquisición pocos se hubiesen percatado de lo que era el objeto, ya que estaba desmontado y completamente oxidado, cosa que obligó a una cuidadosa y larga restauración.

La pieza se corona con un león sentado sobre las patas traseras con un orificio en la cabeza para pasar el eje de la sujeción. La figura, vacía en el interior, está realizada a la cera perdida y retocada después en frío, presentando algunos pequeños defectos de la fundición.

El sector inferior del palo es de una sola pieza, tubular y moldeada. Sigue la corona de luz, en forma de recipiente con la boca en expansión, decorada con calados circulares en disposición cruciforme. En el centro de esta corona está la anilla donde se engarzan los brazos, cuya unión se produce a través de seis encajes por deslizamiento de esquema trapezoidal, todos numerados para facilitar el montaje.

Bajo la corona se encuentra el polo de acabado, en forma de cabeza de león, también de fundición, con una anilla en la boca.

Los seis brazos son de chapa recortada, curvados hacia arriba, con estilizaciones vegetales caladas y en los extremos sendas coronas, también con calados que albergan en el centro candeleros troncocónicos invertidos, colocados sobre un círculo perpendicular que sirve para facilitar el desprendimiento de las velas.

Como ya se ha desvelado al principio y por la descripción, estas piezas eran completamente desmontables para facilitar su transporte, dado que, desde su lugar de fabricación en Flandes y sus zonas fronterizas, se distribuían por toda Europa occidental. También a Cataluña debieron llegar lámparas de este tipo con normalidad; en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona se conserva otro ejemplar muy parecido.

Es remarkable un plato de Barcelona, del siglo XIV, procedente de la Iglesia del Carmen de Manresa, representando un castillo de dos torres almenadas, rodeado de una cenefa de entrelazo geométrico en verde y manganeso, único ejemplar conservado en una colección privada (figura 19). Fue publicado ya por Marçal Olivar Daydí en su libro sobre



FIGURA 18. Lámpara. Nuremberg, siglo XV. Metal fundido y recortado. 48 x 58 cm. Ø. MCP, inv. 15750

FIGURA 19. Plato. Barcelona, siglo XIV. Cerámica en verde y manganeso. 9,5 x 25,5 cm. Ø. MCP, inv. 15758

FIGURA 20. Lámpara votiva. Venecia, siglo XII-XIV. Cristal de roca tallado. 9,7 x 15 cm. Ø. MCP, inv. 15728

la cerámica trecentista en 1952, momento en el que, según la ficha que acompaña la foto, pertenecía a la colección S. Martí, probablemente el anticuario y coleccionista Salvador Martí.

Otro de los objetos importantes que se incorporan a la colección de Peralada por este legado es una lámpara votiva o quizás relicario, adquirido por Jaime Barrachina en 2016 en subastas Balclis (figura 20). Pudo corresponder a un relicario cuyo contenido se vería translúcido en su funda textil. No obstante, el uso más lógico sería el de lámpara, cuya llamita atravesaría el mineral grueso y precioso, difundiéndose translúcidamente y dando además una luz levemente dorada, gracias al barniz amarillento que cubría la pieza. Actualmente no tiene fondo por lo que forzosamente debía tener uno de oro o plata, así como también sería metálica la tapa. La existencia segura de la montura de orfebrería supone que los rebordes lisos donde se engarzaba tengan pequeñas irregularidades, que no quedarían a la vista. De ser, como es lo más lógico, una lámpara, la llama iría en el fondo de la montura metálica.

La decoración agallonada era usual desde el Imperio Romano, pero vista la síntesis del objeto, el material y la pericia del trabajo, debe corresponder a una manufactura bien determinada en un corto contingente de piezas, de mediados del siglo XIV, cuyo lugar de manufactura se discute si fue Venecia o París. Se trata de objetos excepcionales, absolutamente únicos, varios de los cuales se documentan en la colección del Duque de Berry, otros en el tesoro de San Marco de Venecia y también en las catedrales de Sevilla y Praga.

El presente ejemplar tiene su paralelo más exacto en la lámpara de la catedral de Sevilla, que es prácticamente el mismo objeto, salvo en el perfil más cónico y en la dirección de los gallones. La pieza de la catedral de Sevilla fue un obsequio de un obispo con una larguísima estancia en Roma, por lo cual lo más lógico es que esa pieza documentada sea veneciana. Por otra parte, a partir de mediados del siglo XIV en la ciudad adriática se inició una importante industria de trabajo del cristal de roca, dedicada esencialmente a grandes cruces de altar. En París, contrariamente, no hubo una artesanía abundante de cristal de este tipo. Por todo ello, los dos ejemplares españoles tienen mayor probabilidad de ser venecianos.

El vidrio no contó nunca dentro de sus colecciones, no quería atesorar algo que era tan mayoritario e importante en la colección del castillo, que él custodiaba. Sin embargo, también hay piezas de vidrio en su legado. Se trata, por un lado, de un vaso de la Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso, de hacia 1800, que le regaló el anticuario e historiador del arte Arturo Ramón en su penúltimo cumpleaños (figura 21). Es un vaso cilíndrico de cristal doblado en rubí, que dibuja un agallonado en el tercio inferior. Se decora con un medallón grabado de tema taurino que representa a un hombre en un ruedo saltando por encima de un toro, mientras debajo de la escena se lee la inscripción: «Es salto raro y vistoso/ el trascuerno peligroso». Se refiere a una suerte que consiste en saltar por encima del cuello de los toros, por detrás de los cuernos, y que es frecuente encontrar en las auques de corridas de toros. El resto de la superficie presenta decoración de óvalos, tornapuntas y espejos, dorados y esmaltados.

Se puede disfrutar de los objetos artísticos de muchas formas, pero, más o menos sofisticados, los objetos de vidrio suelen ser de uso. Así, el conjunto de siete copas twist inglesas del siglo XVIII incluidas en el legado nunca estuvieron expuestas como colección, sino en el armario de la cocina de Jaime con el fin de tomar los vinos generosos de Jerez, objetivo para el que, de hecho, fueron creadas. Se trata de unas copas con depósito cónico, algunas ligeramente exvasadas, y cuya característica es el trenzado de laticinio del mástil, que al girar la copa parece que sube y baja; de ahí su nombre copas twist (figura 22). Obviamente, dentro de la colección del castillo han tomado otra dimensión, pasando a engrosar el ya considerable grupo de copas de esta manufactura y, ahora sí, expuestas con el resto de la colección.



FIGURA 21. Vaso. Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso, ca. 1800. Cristal doblado en rubí, tallado y grabado. 10,5 x 7,5 cm. Ø. MCP, inv. 15727



FIGURA 22. Conjunto de siete copas twist. Bris-tol, 1735-1770. Vidrio soplado y laticínio. 16,5 x 7,5 cm. Ø. MCP, inv. 15729-15735

Como se ha podido deducir por la variedad de objetos que integran este legado, Jaime tenía sus prioridades, pero no un interés único; de hecho, sus motivaciones iban desde la categoría artística de las piezas hasta la curiosidad más insignificante capaz de darles un pedigree especial. Y siempre según su criterio.

Con el tiempo consiguió algo que le hizo realmente feliz y fue el ver las colecciones expuestas en su casa, tal y como había imaginado tantas veces. Fue una ardua labor, minuciosa y pensada al detalle, pero finalmente cada pieza tuvo su lugar e incluso, en algunos casos, las obras de rehabilitación del edificio se decidieron en función de algunas de ellas.

Habiéndolo conocido y siendo partícipes de muchas de sus cuitas, tenemos el convencimiento de que la nueva ubicación de los Camilos, como él llamaba a las dos pinturas de Francisco Camilo, en una de las capillas de la iglesia, la definiría como el cierre de un círculo y el regreso al lugar para el que fueron concebidas. Y este ejemplo podría servir para valorar el emplazamiento del resto de las piezas porque en algunos casos fue él quien lo decidió como epílogo de su legado. El hecho de que parte de su colección siga unida a lo que consideró «su casa», es simbólicamente parecido a la función de viva ausencia que podían tener los retratos memoriales.

Referencias bibliográficas

- AYNIER i RUART, Anna; MARTÍ i SANTANACH, Anna Àngela (1991). «Sant Esteve de Banyoles». En: *Catalunya Romànica*. Barcelona: Fundació Encyclopèdia Catalana, pág. 390-403.
- BARRACHINA NAVARRO, Jaime (2014). «Los asuntos artísticos de Damián Mateu». En: Padrosa i Gorgot, Inés, (dir.). *Damià Mateu i Bisa. Empresari, promotor i col·leccionista*. Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada, pág. 97-131.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (2006-2007). «Tres nuevas pinturas de Juan Antonio de Frías y Escalante». *BSAA Arte*, núm. 72-73, pág. 193-202.
- GÓMEZ FRECHINA, José (2007). *A la búsqueda del Toison de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las ciudades* (catálogo de exposición). València: Ajuntament de València: Fundació Jaume II el Just.
- MIRALPEIX i VILAMALA, Francesc (2014). *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): vida i obra* (catálogo de exposición). Girona: Museu d'Art de Girona.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (2021). «Gaspar Remisa i Miarons [primer marquès de Remisa]» [en línea]. *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RCCAAC). https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=145 [consulta: 24 enero 2022].

Apèndix

Imágenes, contexto y significados en la exposición: “Las mujeres también se sientan. Muebles y espacios femeninos de los siglos XVI y XVII del monasterio de Santa María de Pedralbes” [setembre de 2017].

JAIME BARRACHINA

Para Mónica y para Apolonia,
cada una en su sitio

Las obras de arte de las colecciones del monasterio sirven de hilo conductor para captar los modelos principales de las mujeres de los siglos XVI y XVII, que también se canalizaban por vías escritas y orales. La Virgen cosiendo, la Virgen Niña, las Amazonas, las representaciones de mártires y santas son los caminos elegidos para dibujar el marco en el que se tenía que mover la mujer, ya fuera monja o laica. El autor descubre los retratos de algunas de ellas en retablos de Pedralbes, que le permiten aproximarse a los personajes. Los muebles y objetos son el otro camino para conocer actividades y conductas, algunas de las cuales eran compartidas dentro y fuera del cenobio. Aunque la norma era clara, la incursión en estas fuentes nos revela continuas transgresiones, que hacen de contrapunto al adoctrinamiento impuesto.

Intentaremos a continuación quebrantar el extraño silencio de los objetos. Las obras de arte no expresan por sí mismas todas sus potencialidades y mensajes: así pues, son susceptibles de interpretación. Ahí está el reto y el peligro.

En las páginas siguientes comentaremos algunos objetos o conceptos, e intentaremos ver intenciones e ideologías personales. La presente obra contiene una serie de aportaciones históricas sobre aspectos del monasterio de Pedralbes y de la exposición. Con modestia, aquí solo queremos glosar aspectos tratados históricamente por otros colaboradores del libro, o bien reflexionar sobre ciertas obras de arte expuestas, en cuya instalación (temática) se valoraba su pertenencia a alguna agrupación cultural, pero cuya significación merecía más detenimiento. En algún caso, al hilo de ciertas obras o documentos, nos alejaremos algo del tema principal para aprovechar algún dato valioso. Estas son nuestras coordenadas: reflexión breve sobre temas tratados en la bibliografía previa o adjunta y concentración en las obras expuestas, con la referencia externa suficiente e indispensable.

La muestra ha sido una indagación sobre el tema de arte y mujer seguramente en el sentido de en qué puede el arte ayudarnos a conocer el pasado femenino. Desde hace unas pocas décadas esta especialización histórica tiene una abundante bibliografía, incluyendo obras generales, de síntesis. Siempre ha habido estudios sobre ello: catálogos sobre mujeres artistas o sobre iconografía femenina. Pero ahora la bibliografía se ha ampliado. La especificidad de “Las mujeres también se sientan” es que tiene dos ámbitos femeninos: el concreto de las monjas de Pedralbes y el amplio de las catalanas laicas contemporáneas (siglos XVI-XVII). Y, aunque la reflexión iconográfica o clasificatoria también tiene su peso, intenta estudiar el mundo femenino a partir de un nutrido contingente de objetos.

Las monjas de Pedralbes (siglos XVI-XVII)

Nos ceñiremos solo a algunas monjas que fueron las que dejaron rastro en las artes. En las artes ceñidas a su persona. Todo lo que se refiere a su actividad como eclesiásticas quedará fuera de nuestro comentario parcial; es decir, su eventual actividad como patrocinadoras de obras para el ornato de la iglesia. Nos interesa aquí su mundo inmediato privado. Se trata, por tanto, de las monjas de coro de las familias más notables. Las monjas legas no pudieron transmitirnos nada de ello: eran solo consumidoras de arte público, como el común de la gente sencilla.

En este libro, un muy buen estudio de Carrero aborda el tema de las celdas de día. Las clasifica y describe, da los precedentes y paralelos y concluye que el conjunto de Pedralbes tiene unas características excepcionales, comparables tal vez —únicamente— con el otro convento de clarisas de la ciudad de Barcelona, Sant Antoni i Santa Clara, desaparecido. Si sumamos ese raro tesoro de miniarquitectura con su contenido más preciado, es decir, los retablos facticios, nos encontraremos ahí un tandem único en

el mundo. No supone para el visitante un problema especial que la mayoría de esos retablos esté en el museo del monasterio: viendo alguno *in situ*, se puede abstraer sin esfuerzo el efecto original.

Aquí tendremos que tratar unitariamente a estas monjas de altísimo nivel, llegarán a abadesas o no. No importa para nuestro propósito que se apellidasen de Aragón, Cardona, Rocafortí, Foixà... Algunas eran nobles y otras pertenecían a las familias de *ciutadans honrats*, es decir, a la alta burguesía. Aquí, como en todos los países de economía dinámica (las repúblicas italianas, Holanda, etc.), la alta burguesía tenía un estatus próximo al de la nobleza de sangre.

Da la impresión de que los retablos facticios constituyeron una floración casi sincrónica de hacia 1540. Una vez creado el tipo, alguno se realizó algo más tarde, pero los primeros deben de ser casi simultáneos. Ello significaría que una de esas monjas aristocratizantes realizó el suyo y, a continuación, varias otras hicieron lo propio. Y las inmediatamente siguientes no quisieron quedar descolgadas. Es decir, ninguna de esas monjas quería ser menos que sus vecinas. Es aquí donde podemos traslucir una de las características que señala la iconología actual: que algunas manifestaciones artísticas muestran una cosa pero significan la contraria. Es decir, si usamos las herramientas de la iconología del siglo XX y las ampliamos con la antropología y la psicología, podemos observar que actos de extrema cortesía pueden revelar una psicología cruel, que otros de gran devoción llevan implícitos impulsos muy carnales y que regalos de gran pleitesía tienen como fondo un deseo real de dominación.¹ Ya Walter Benjamin había sentenciado que no hay acto de cultura que no sea también un acto de barbarie.

Los retablos facticios han merecido la atención de los historiadores en época reciente. Se diría que hasta bien penetrada, en nuestra cultura artística, la historia de las mentalidades. En efecto, antes se buscaba en estas estructuras artificiosas la calidad de sus componentes. Eran, simplemente, como escribe Post respecto a la pintura del Maestro de Osma, "conglomerate altarpieces".² Se trataba de juntar diversas pinturas devocionales en un solo retablo, imaginamos que a medias entre la monja y un entallador.³ Recuérdese que los carpinteros, médicos y cirujanos dentistas podían acceder a la clausura con el simple permiso de la abadesa, y su entrada era habitual.⁴ No extrañaría, por tanto, que los entalladores pudiesen completar las tablitas que faltasen para concluir uno de esos retablos recurriendo a los constantes "encantes" barceloneses o a pintores modestos. Los resultados son muy hábiles, teniendo en cuenta la diferencia notable entre sus componentes. Con ello se establecían simetrías en lo posible, se recortaban pinturas para que hicieran *pendant* y se completaban con talla o passegpartouts. Un elemento nos muestra la preferencia del retablo facticio respecto al normal. En el de Teresa de Cardona se descubrió un tríptico flamenco completo para remontarlo en uno de esos retablos, invirtiendo la colocación original de las alas (CORNUELLA 2005a: 100-105). Antes de seguir con otras observaciones específicas respecto a estos artefactos, procuraremos encontrar su significación global y ello pasa por analizar su entorno, es decir, las celdas de día.

Volvemos a remitir al estudio adjunto de Carrero. En él se refiere a lo históricamente reprobable, es decir, a la norma establecida. Ahora bien, buena parte de la ciencia histórica debe tratar del quebrantamiento de la norma, actividad a la que nos hemos dedicado con más o menos entusiasmo desde el primer legislador conocido hasta quien escribe estas líneas. Según la norma, las celdas de día eran devocionales y se remontaban a las celdas o capillas altomedievales, con presencia evidente en la misma fundación del franciscanismo. En ellas se podía ejercitar la devoción privada y se podían realizar las labores textiles que eran la actividad honesta a la que las monjas de coro debían dedicarse. Y todo ello en un ambiente de reforma de la laxitud a la que había llegado el monasterio y que Fernando el Católico quiso reformar a través de su hija bastarda María de Aragón, que había seguido a Teresa Enríquez, también familiar materna

del rey Católico. Como es bien sabido, las monjas castellanas reformadoras chocaron con las catalanas tradicionalistas, produciéndose los dos bandos tan usuales en los conventos femeninos.⁵ Así pues, no podemos desdeñar la idea —de deducción simple— de que las celdas de día fueran también pequeños clubs en los que las monjas cosieran, conversaran y jugaran en sus asuetos, siempre por afinidades.⁶

Además del retablo facticio, las celdas de día tenían objetos de la monja ocupante, traídos por ella en la dote de profesión o heredados de las monjas anteriores, con el permiso de la abadesa. En realidad, la posesión de objetos privados —igual que la comida exclusiva— eran irregularidades que se admitían según la tolerancia momentánea, puesto que en puridad todo debía ser comunitario. Jurídicamente, las monjas no podían dejar en herencia a otra monja familiar o amiga, pero podían rogar a la abadesa el legado de uso de objetos a persona concreta.

De hecho, los objetos artísticos a juego eran poco buscados en la sociedad laica hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y los monasterios —y los edificios con representantes: ayuntamientos, etc.— eran los únicos lugares donde siempre se realizaban los menajes uniformes: platos, jarros, bancos, etc. Así, en las celdas, las monjas tenían su pequeño o gran mobiliario, pues había celdas mayores, hasta diez veces más extensas que las menores. Ahí había sillas y otros muebles, esteras, orfebrería, alfombras, utillaje textil, vidrios, cerámicas, etc., muchos de los cuales se conservan. En ocasiones, esos objetos podrían ser magníficos. Véase, por ejemplo, el jarrito de vidrio soplado y esmaltado, de producción catalana del siglo XVI. Es una muy buena muestra de una de las manufacturas catalanas más exquisitas: se conservan actualmente solo unos cuarenta y cinco objetos similares en todo el mundo (GUDIOL 1936: 94, lámina 45).⁷ Estos jarritos seguramente se usaban como floreros de una o unas pocas flores. Estaría, por tanto, en el altarcito debajo del retablo. También había servicios que no son propios de un refectorio de monjas, por lo que probablemente se tratara de piezas encargadas para grandes recepciones externas que —rara pero muy suntuosamente— recibían un agasajo dentro de la clausura u obsequios a raíz de tal agasajo. Recuérdese que en torno a 1600 hubo dos recepciones reales.⁸ Un aspecto en el que los objetos confirmar la documentación es la ausencia de platos cerámicos con escudo heráldico privativo. Tras la reforma, el refectorio fue rigurosamente comunitario, y allí se usaban las vajillas cerámicas con el escudo monástico, que son tan frecuentes y se conservan en el propio monasterio, en museos públicos y en colecciones privadas. Antes de la reforma, las monjas de coro sí comían individualmente y en ese sentido se conserva un interesantísimo plato dorado con decoración heráldica. Se halló en el amuleto arquitectónico colocado sobre la bóveda de la sala capitular, amuleto encargado de proteger el edificio contra los terremotos, y a la comunidad del hambre y las enfermedades. En el estudio pendiente de ese conjunto de objetos de uso mágico, el plato dorado debe ser un elemento capital en la datación del macroamuleto, dado que la dialéctica del escudo y del estilo nos puede dar una fecha, siempre dentro del siglo XV.⁹

De entre los objetos propios para las celdas de día, sorprende la escasa importancia de los niños Jesús de vestir. Los hay, naturalmente, pero de calidad secundaria y tardío, a diferencia de los conventos de la Corona castellana, en los que eran un elemento invariable. Primero, allí se usaron los de Malinas, a fines

5 Según los confessores de conventos, el pecado habitual en los conventos femeninos es la envidia, a diferencia del de los masculinos, que es la lujuria. En el caso de Pedralbes, esas disensiones tienen documentación y las causas objetivas citadas. Pero las rencillas y rencores son los talones de Aquiles de las monjas, que suelen organizarse en dos bandos: las favorecidas o no por la abadesa o priora. Ello no quiere decir que no haya conventos con funcionamiento perfectamente solidario. Es básico en ello el carisma de la abadesa. Tampoco puede concluirse que la emulación sea el motor principal de estas obras: cabría también un motivo estético desinteresado, aunque difícilmente en todos los casos.

6 La vida monjil comporta la norma no escrita de no tener amigas especiales, sino ofrecer un sentimiento fraternal indiscriminado por amor a Dios. Ese sentimiento excluye también las confidencias íntimas, que quedan para el director espiritual/confesor. En cuanto a actividades impropias, toleradas o no por la abadesa, se contaba la relajación de la clausura, no contemplada como salida de las monjas (que era imposible), sino la entrada de señoritas benefactoras o familiares de las monjas, el encierro de jovencitos de comportamiento imprudente, etc. Además de eso, sabemos que en los monasterios, los monjes podían representar pequeñas comedias inocentes, autos, etc. (no nos referimos al teatro litúrgico, naturalmente, prohibido por Trento) y jugar a juegos de tablero (ajedrez, damas, tres en raya, etc.); son muy frecuentes los "tableros" incisos con un instrumento punzante en los pretiles de los claustros. La casuística moral solo pone impedimentos para el juego con naipes, permitido al clero secular y movilizando cifras pequeñas de dinero. Los juegos de tablero no se citan en los diccionarios de "pecados" y son lo que el padre Corella denomina "honesta recreación".

Todo lo dicho es una generalización, que no se refiere naturalmente a lo documentado en nuestro monasterio y considerando que los conventos femeninos eran más moderados que los masculinos en esas diversiones.

7 Hoy en el Museu del Disseny de Barcelona, núm. inv. 23289.

8 El caso más conspicuo es la bandeja de plata con las armas del monasterio; sería una muestra magnífica de estas vajillas reservadas a las ocasionales entradas de gran protocolo o más probablemente un regalo como agradecimiento por la recepción. Véase DALMASES 2005: 164-165.

9 Sorprendentemente este conjunto sigue sin ser estudiado, siendo con diferencia el mejor en su género no solo en Cataluña sino en todo el sur de Europa. Bassegoda Nonell fue quien lo halló, publicando que debía corresponder —forzosamente— al cierre de la bóveda en 1420. Creemos que esa fecha debe de ser algo más moderna: resumimos brevemente la cuestión en MONREAL; BARRACHINA 1983: 214-215.

1 Un modelo inmediato y brillante de esta metodología en CASTAÑO 2017: 5-16.

2 Esta simpática definición es —que sepamos— la nomenclatura más antigua de estos artefactos compuestos (POST 1947: 683).

3 Si estos retablos se construyeron cuando las monjas ya eran profesas, queda la cuestión de cómo se pagaban. Las monjas podían reclamar el estipendio a sus familias o contar con dinero propio en el monasterio, lo cual es irregular pero posible. El padre Corella señala que los monjes o monjas pueden tener dinero propio sin que sea pecado, cuando hay licencia del prelado (aquí, la abadesa), aunque esa licencia sea meramente presunta, si es costumbre legítima en la orden o si la abadesa "disimula" el uso de bienes temporales. Por ese aspecto y por la posesión de buenos objetos de dote en las celdas, podría pensarse que en la comunidad de Pedralbes había tolerancia de cierta suntuosidad en el caso de las monjas de extracción social más alta, puesto que la austeridad general quedaba garantizada. De todas formas, no era excepcional que un monje o una monja pagasen pinturas, esculturas o capillas de sus propios fondos.

4 Carrero observa en su artículo que varias celdas de día emplean materiales prefabricados. Parece lógico suponer que este sistema era para alterar lo mínimo posible la clausura.

del siglo XV y bien entrado el siglo XVI. Después, los niños de talla castellanos y andaluces, que, por su demanda, se realizaban tambien seriados, de fundición metálica. Más tarde los de marfil, de Filipinas o indo-portugueses. Hay que decir –y ello es importante– que los grandes conventos femeninos para la aristocracia en la Corona castellana solían adjudicar a las monjas principales una capilla claustral y no una celda individual, de día, como en este caso. Así pues, es posible que esa proyección maternal estuviera en nuestro caso menos extendida que en el centro y sur de España.¹⁰

Veamos la composición de los retablos facticios. La cultura figurativa de sus componentes se acerca al siglo de extensión, aunque la realización es casi inmediata a su inclusión en el retablo: a veces se remonta un poco más, un par o tres de décadas. La tabla mas antigua –desde el punto de vista estilístico– es la Anunciación del retablo de una monja Rocabertí. Se remonta a la cultura figurativa flamenca de hacia 1440, aunque realizada, según Martens (2005: 114-115) por un maestro menor y retardatario en el último cuarto del siglo XV. También es “antiguo” el estilo de la tabla de la Virgen con el Niño y san Bernardo, en el retablo de san Juan adscrito por Cornudella (2005b: 120) al Maestro del brocado de oro, flamenco de fines del siglo XV. Todo el resto de pinturas de los demás retablos facticos estaban poco desfasadas respecto a los gustos vigentes en la Cataluña de mediados del siglo XVI: sobre todo pinturas flamencas tardías, en muchos casos ya italianizantes; alguna italiana, alguna castellana y andaluza y varias catalanas.¹¹ Naturalmente, estas pinturas se escogieron por su valor devocional mucho más que por su mérito artístico. ¿Cómo se hizo la selección? Es imposible saberlo: lo lógico es que a la entrada de las novicias o para la profesión, las monjas ingresaran cuadritos devotos procedentes de sus casas de origen: también es lógico pensar que al construir el retablo necesitaran alguna obra más para completarlo y que sus familiares realizaran el encargo lo más puntualmente que la oferta de pinturas permitiera. (Igualmente podía encargarse al ensamblador completar la obra.) Pero hay un caso extraordinario.

El visitante que recorra Pedralbes se fijará, principalmente, en los grandes espacios y en las construcciones monumentales. Si además le gusta lo pequeño, quedará prendado de una mirada inquietante. En el ya citado retablo de una monja Rocabertí, una joven aristócrata le mirará intensa y altivamente. De veinte años o poco más, la muchacha, vestida con extremo lujo, mira al espectador con sus grandes ojos marrones, escudriñadores y desconfiados. Se diría que no le gusta posar y tiene la boca demasiado pequeña para no estar apretada. Está transformada en santa Apolonia, abogada contra el dolor de muelas, y lleva su atributo (las tenazas de dentista) y un nimbo mal trazado, achatado por arriba. Es difícil clasificar al pintor. Cornudella cree que no es catalán (Cornudella 2005c: 112), como habían supuesto Ainaud, Gudiol y Verrié (1947: 149) y por nuestra parte tampoco nos parece de la Corona de Aragón. Se trata, pues, de un pintor lo suficientemente modesto como para no significarse por su estilo y lo suficientemente hábil para dar a su retratada apariencia de vida.

No se ha realizado ninguna prueba física para comprobar la superposición de la tenaza y el nimbo a una pintura preexistente. Desde lo que puede apreciarse, sí hay superposición, puesto que debajo de las pérdidas de dorado en el nimbo, sale el fondo general. Así, la monja que construyó el retablo encargó la pintura del ático (o la trajo de su casa, acabada de pintar) y contrató al ensamblador para el montaje general. Y aportó un retrato de muchacha, a la que se le añadió atributo y nimbo para convertirla en una santa. Otra cosa que sabemos es que ese retrato no era algo arrumbado en el palacio Rocabertí del que viniera la monja, sino algo acabado de hacer. El atuendo riquísimo que viste la muchacha corresponde a la moda vigente a mediados del siglo XVI, cuando se concluyó el conjunto.

Parece una deducción automática que la monja quiso llevarse ese recuerdo a la clausura. No cabe desdeñar que el retrato fuera de una familiar lejana: los Rocabertí, de Peralada, en aquel momento estaban situándose fundamentalmente en Zaragoza. También tenían casa en Madrid y Barcelona. Así pues, como era habitual en las grandes familias, las distintas ramas podían conocerse por retrato. Pero es más lógico pensar que la monja quisiera tener la imagen –el recuerdo– de alguien querido a quien no volvería a ver. Todo es hipótesis pero creemos que no forzada. ¿Se trataba de su hija? Siendo la señora

viuda, podía tener hijos y ser monja al mismo tiempo. Abandonar “el siglo” era más una intención heroica que una posibilidad real. El retrato es el sustituto mayor posible en una clausura, pues indica una unión no debida con el “siglo”. La prueba es su rareza. Si este retrato es de una familiar, indicaría el destino de parte de las oraciones y sacrificios de la vida conventual. La hipótesis más extrema sería que la retratada fuera la misma monja antes del noviciado.

La elección de la santa seguramente fue utilitaria, pues Apolonia no es nombre femenino en la familia Rocabertí. Tal vez la monja estaba aterrorizada por el dolor de muelas o tal vez la comunidad le pidiera esa dedicación para poder tener una imagen a la que pedir mediación en una dolencia tan terrible como usual en la época y que causaba la constante y temida entrada de un hombre en la clausura: la del sacamuelas. También ha figurado en la exposición otro caso similar de retratos-recuerdo: una de las arcas de novia en las que las esposas o monjas traían sus objetos de dote tiene pintados los retratos de un hombre y una mujer: seguramente los padres de la muchacha que quería ese vínculo con su familia, como suponemos que ocurrió con la anterior. Pero este arcón no parece que venga de monasterio sino de castillo. Por tanto, la dueña debía de ser una casada: no solo las monjas tenían un convulso cambio de vida al cambiar de estado. Hay que señalar que el arca era la pieza emblemática de la dote, pero podía no contenerla toda. Se podían aportar muebles u obras de arte y naturalmente un capital en metálico o invertido.

De hecho, estas monjas de Pedralbes mantenían muy vivo el recuerdo de su vida seglar. Tenían sus celdas de día con muebles y objetos traídos de su casa anterior, lo cual era un puente con sus recuerdos antes de la profesión. Y otra cuestión mucho más importante. Patentizaban su origen aristocrático con el uso constante de sus escudos heráldicos. Eso es una marca en el alto clero, pero dado que en Pedralbes nos aclara mucho el perfil de las monjas más relacionadas con el arte, nos detendremos un poco para valorar la ideología que envolvía las obras de que tratamos.

La organización de la muestra publicó un folleto en el que se resumen las intenciones de la exposición. Es del máximo interés: extractamos una frase atribuida por la abadesa Violant de Montcada a María de Aragón, hija de Fernando el Católico, enviada por él para reformar el monasterio (1514): “Prima, sea usted bienvenida. Vuestra Alteza y yo por ser sobradamente altas no cabemos juntas bajo un mismo techo.” Porque, ciertamente, la modestia cotidiana no debía de ser el fuerte de estas monjas linajudas.

De hecho, es muy curiosa la vinculación del franciscanismo con la realeza y la aristocracia. Una orden con inicios problemáticos por inconformismo y marginalidad pasó a ser la favorita de los más ricos, una vez controlada por san Francisco con la ayuda del papado. ¿En qué consistía el afán de las mayores élites europeas por acercarse a esta orden de mendigos, más o menos panteístas, más o menos poetizantes? Seguramente a una nostalgia de vida evangélica: con el apoyo a la orden, el aristócrata sentía un cierto contagio de vida virtuosa. La rama femenina, las clarisas, tenía una dinámica algo distinta, por practicar la clausura rigurosa, lo que impedía la mendicidad directa y la predicación, en iglesia o plaza pública. Pero mantenía el prestigio de la pobreza y pureza de la orden. Para una aristócrata, ingresar en una orden extrema, como las clarisas, era un acto propio de la nobleza, que se consideraba la detentadora de los valores cristianos y tradicionales, la valentía y la ética estricta. A cambio de su vida regalada y privilegiada, el aristócrata debía sacrificarse participando —comandando— en la guerra. Algo de paralelo podía ser el destino de la aristócrata: si no era madre, podía tomar la decisión heroica de entrar en clausura. Una vez dentro —de todas formas— la vida cotidiana tendría aspectos desagradables, como el dormitorio común, con el hábito y el cíngulo, pero otros más ligeros, como el disfrute de su celda diurna propia, su ajuar y sus objetos seculares. Por lo demás, quedaban relevadas de todo trabajo mecánico y solo se dedicaban al rezo y a la aguja.¹² A su alrededor, un buen contingente de monjas sin dote, criadas seglares y esclavas se ocupaban de tenerlo todo barrido, fregado, lavado y de la asistencia a las ancianas y enfermas. Esa doble condición de noble y monja se materializaba en su propio nombre: al profesor tomaban nuevo nombre de monja, pero mantenían su escudo heráldico. Volvemos a observar que el ego de aquellas señoritas debía de ser abultado.

Si además de lo que vemos, reflexionamos sobre lo que no vemos, hay algo curioso en un monasterio real

10 Conocemos estos niños Jesús gracias a la amabilidad de Carme Aixalà. Se conservan en el almacén de Pedralbes.

11 Más adelante citaremos los trabajos de Carbonell i Buades y Tórras como fuente para ver qué pinturas tenían los particulares catalanes de los siglos XVI y XVII en sus casas. Estos repertorios documentales, utilísimos para conocer los géneros y los temas, no incluyen la escuela ni la época de las pinturas de que tratan, por lo que el caso del monasterio de Pedralbes en tanto que “yacimiento sellado” es del máximo interés como fuente para dicho conocimiento.

12 Existe el retablo facticio de la Virgen niña. Bosch señala que la Virgen está hilando el velo del templo mientras estuvo trabajando en él, de niña (BOSCH 2005: 134). Supone ello una fase “monjil” de la Virgen, muy pertinente para una celda de monja que solo debía hilar y coser, además de realizar los rezos litúrgicos. Tan idóneo es que supuso la alteración del retablo facticio donde aparece, pues se trata de un añadido un siglo posterior al resto del retablo. Volveremos sobre esta iconografía al comentar el Zurbarán.

con nutrido contingente de nobles o de altas burguesas. Ello sería que no se conserva ningún retrato de reyes ni de benefactores. En efecto, en estos monasterios se rezaba por los reyes, aunque fuera a través del que se encontraba enterrado allí. Por otra parte, la vinculación de las aristócratas con sus familiares podía dar lugar a regalos o patrocinios económicos, igual que las altas burguesas, que además de sus fortunas tenían familiares en los altos cargos de la administración pública. En este caso, no se ha conservado ninguna imagen de este tipo, y prácticamente tampoco de alguna monja de especial relieve: una Rocabertí como donante en su retablo y poco más. Las tumbas con yacente pertenecían al período fundacional.

Tampoco vemos especialmente iconografía profana, que podían tener algunas monjas singulares, como la abadesa. En el monasterio de Sant Pere de les Puel·les (Carbonell i Buades 1995: 171) había un buen contingente en unas estancias particulares de una señora no profesa: sibilas. La superiora no tenía pintura religiosa, sino profana: veinticuatro emperadores, doce condes de Barcelona, etc. En Pedralbes podía pasar algo parecido, de lo que queda –como única obra importante– el panel de azulejos del suelo de una celda del piso alto. La imagen candorosa recoge en realidad una visión terrible. Es un paisaje costero; en el mar hay un combate naval entre turcos y cristianos, y, en tierra, una cacería. Es decir la destrucción constante. No sería desdeñable considerar que su lectura iconológica revelara el horror del mundo y, por contraste, la tranquilidad celeste del convento. Recuérdese que el panel era para pisar.¹³

Si bien no hay retratos de reyes, sí se conserva un objeto vinculado: la célebre silla de la Reina. Se trata de una silla que ha mantenido dicha apelación durante siglos, aunque no se sepa a qué reina se refiere. Como objeto ha sido repetidamente publicado y en este mismo libro se reestudia. Lo citamos aquí solo desde el prisma que hemos adoptado. Las organizadoras de la exposición piensan que tal apelativo podría venir de las visitas de María o de Margarita de Austria. Recuérdese que la clasificación actual contempla que la silla estaría producida en el golfo de Bengala a fines del siglo XVI. Se trataría de un mueble de diseño más o menos portugués, realizado en una colonia suya. Sin entrar en la materia clasificatoria (y si es acertada), podría darse el caso de pertenecer, en su procedencia mediata, de la abundante y dispersa *wunderkammer* de Felipe II. En efecto, el rey más poderoso de la historia española (y portuguesa) colecciónaba maravillas tanto bibliográficas como religiosas (relicias) y profanas. De estas últimas destacaría la prácticamente perdida colección de objetos asiáticos, con un buen número de vestidos y telas chinas, de seda, y las dos sillas Ming del Palacio de los Austrias en El Escorial, que se suponen los dos muebles chinos conservados más antiguos de los llegados a Europa procedentes de China.¹⁴ En esa colección real los muebles indo-portugueses ya estaban inventariados (CASTELLANOS RUIZ 1990: 93). Las mencionadas María o Margarita de Austria podían haber aportado esta pieza, la primera de su hermano, vivo, o la segunda de su suegro, muerto. Hay que desestimar seguramente a la primera, porque su estancia barcelonesa sería por su desembarco desde Italia. El adjetivo “reina” no le correspondería, por otra parte. Entre eso y que Felipe II estaba vivo, María de Austria debería desestimarse. Ciertamente, por más hermano que fuera, había reunido su colección apasionadamente y era poco factible que se desprendiera de objetos, con su temperamento desabrido y quisquilloso. Más lógico sería que viniera de la visita de Margarita de Austria, nuera del citado, ya muerto: por tanto era más fácil reutilizar algo de su colección sin coleccionista. En cualquier caso aquí lo que interesa es subrayar que, a través de este obsequio, el monasterio objetivaba su carácter de “real” y que esta silla femenina conservó memoria de ello.

Laicas

Nos faltarán aquí muchos nombres propios, si bien la exposición ha sido generosa con los objetos femeninos, o al menos vinculables a las mujeres. Vemos, al encarar estos objetos, que ellos son ahora —para nosotros— mucho más reales que sus propietarias, convertidas en vagas sombras y nombres que poco dicen. La pequeña inmortalidad del arte se superpone a la rápida caducidad humana.

Así, la exposición ha mostrado un elenco importante de objetos, algunos de los cuales se estudian en este mismo libro según sus manufacturas. En nuestras líneas, de simple glosa a la exposición, podemos observar diversos objetos lujosos para el hogar, referibles en abstracto a las mujeres. Un magnífico pomo de olor de vidrio veneciano del siglo XVII, decorado con filigrana de laticinio. Covarrubias, en su diccionario, observa que “pomo” deriva de poma o manzana y, efectivamente, la pieza tiene una morfología próxima. Un perfumador en forma de manzana, es decir, evocador de la fruta del pecado, tenía esa carga simbólica, considerando que era, también, el atributo de santa María Magdalena. Pensemos que si piezas de este tipo corrían por Cataluña en el siglo XVII eran aquí muy sofisticadas: el perfumador catalán habitual era la almarraja, objeto neutro desde el punto de vista morfológico y que servía tanto para el lavamanos de la mesa, o en la cama, como perfumador privado o colectivo, para bailes y procesiones, etc. Así, regalar a una mujer un pomo de olor –con o sin el perfume dentro– era evocar finamente la capacidad de esa mujer para arrastrar al pecado al regalador. Los objetos nunca son inocentes del todo o, dicho de manera menos tosca, los objetos artísticos son la suma de una conformación física con algo o mucho de prestigio, más lo que la cultura proyecta en ellos.¹⁵

Otro objeto sugerente es un braserillo pequeño y, por tanto, adscribible al estrado (sala femenina), donde había una panoplia de útiles de tamaño menor, dado que no se caminaba de pie sobre él. Así, este braserillo es un elemento de un tipo especial de ajuar, el mobiliario del cual se trata en este mismo libro. En efecto, la cultura del estrado comportaba la realización de objetos a pequeña escala, acordes con una sala entarimada, donde el movimiento era en cuillillas y los objetos no podían embarazar especialmente la tarima.

Finalmente, citaremos otro mueble expuesto, no de ebanistería sino de orfebrería. Se trata de un cofrecillo de carey y plata, mexicano del siglo XVII. Era una producción masiva, teniendo en cuenta la cantidad de tortugas-carey del Caribe y la abundancia de plata en las minas mexicanas. El ejemplar es de una calidad y conservación excepcionales y su uso previsto era profano, puesto que la decoración de soles no tiene ninguna referencia religiosa. Seguramente se trata de un joyero, pues en ese uso aparece en los bodegones: los soles son una alegoría al brillo reflejado de las joyas, que se debían intuir en el interior, por la traslucidez del carey. Como en todos los estuches preciosos, es muy difícil determinar si eran una compra o regalo en sí mismos o se entendía que siempre contenían algo valioso y, desde ese punto de vista, eran envases y el regalo era lo de dentro. Es curiosa la frecuente conversión de estos cofres en ajuar religioso: abundantemente pasaban a la iglesia, por donación de laicos o entrada como ajuar de novicia: en estos casos se solía añadir algún pequeño detalle (rótulo, etiqueta, pintura, etc.) que adjetivara el objeto como destinado al culto o, en todo caso, a la sacristía.

Podemos plantearnos qué papel tuvieron las mujeres en la adquisición e instalación de todo este arsenal que se nos antoja hoy como estrictamente femenino y que, por tanto, nuestra mentalidad tiende a pensar que fue fabricado para mujeres y adquirido por ellas. En realidad, las mujeres estaban muy supeditadas a padres o maridos, de manera que las adquisiciones de estas piezas debían de ser en muy buena parte ejercidas por ellos, como regalos o a demanda, sin desestimar que algunas señoritas pudieran manejar fondos propios.

13 Parece que dado a conocer por AINAUD; GUDIOL; VERRÍE 1947: 152, y vol. 2, *Láminas*, fig. 834. Con abundante bibliografía posterior.

14 Agradecemos a Almudena Pérez de Tudela, conservadora del Patrimonio Nacional en El Escorial, la noticia del coleccionismo chino de Felipe II y la localización de las dos sillas. También sobre su opinión contraria respecto a Ana de Austria, como veremos enseguida.

15 Dicho con prosa bellamente facetada: “La civilización consiste en dar a algo un nombre que no le compete, y después soñar sobre el resultado. Y, realmente, el nombre falso y el sueño verdadero crean una nueva realidad. El objeto se vuelve realmente otro. Manufacturamos ideales. La materia prima sigue siendo la misma, pero la forma, que el arte le ha dado, la aleja de continuar siendo efectivamente la misma. Una mesa de pino es pino pero también es mesa. Nos sentamos a la mesa y no al pino. Un amor es un instinto sexual, pero no amamos con el instinto sexual, sino con la presuposición de otro sentimiento. Y esa presuposición es ya, en efecto, otro sentimiento” (PESSOA 1985: 54, cap. 36).

Así, es complicado asignar a mujeres laicas el papel de clientas, o de decoradoras de sus casas. Pasando normalmente tras la boda a casa del esposo, debían adoptar el mobiliario, los textiles y los cuadros que hubiere, y ahí su iniciativa podía quedar eclipsada según el marido y según hubiera suegra en la casa. Ahora bien, la tendencia a decorar el hogar es usual en la mujer y seguramente acabaría estructurando más o menos los interiores. Bassegoda observa cómo la noble aristócrata Estefanía de Requesens se cartea explicando que se deben decorar sus palacios (las palabras precisas son “trasar” y “aparellar”) y el autor comenta atinadamente que este papel protagonista se debería a que la instalación de la familia en un nuevo lugar obedecería a la toma de posesión del marido de un cargo público (BASSEGODA 1994: 53 (44-61)). En ese contexto sí que es claro que la mujer decoraba en sentido absoluto: en casos de familias no tan excelsas ni móviles, seguramente la esposa tendría más condicionantes.

Queda claro que el prototipo de mujer seglar al inicio de los tiempos modernos era el tradicional de mansa, sumisa, casta, buena madre, moderada, devota, etc. Es el rol tantas veces repetido y con abundante bibliografía propagandística, en el que *La perfecta casada* de fray Luis de León es solo una muestra insigne. De hecho, por mucho que leamos el libro con mentalidad histórica o antropológica, su mensaje hoy en día es atroz. Basado –según su autor– en la Biblia y bajo la inspiración del Espíritu Santo, parte de la definición de mujer como inferior al hombre y de su tendencia natural al pecado. Una parte sustancial de la obra está dedicada a denigrar el *make up* femenino y la moda. Solo la “mucha limpieza” es arreglo decente, y esta consiste en lavarse “con agua de la jarra” (no se cita el jabón) manos, cara y orejas. Lo demás no se toca. Entra también en otras diatribas que parecen auténticas manías, como la de atacar a las nodrizas, pobres mujeres, que inoculan su simplicidad al lactante. Realmente, ¿entiende la Tercera Persona de peluquerías y lactancias? Parecería que el fraile pudiera ser un sensual importante, horrorizado por su tendencia y excediéndose en la representación. Recuérdese su especialidad en *el Cantar de los Cantares*, es decir, la parte erótica de la Biblia. Recuérdese también que el agustino era un moderado y un próximo a la mística, por lo que los argumentos de “la perfecta casada” estaban absolutamente en los ambientes doctrinales y prácticos de aquella sociedad. Únicamente un argumento nos parecería hoy razonable: que la casada debe dedicarse más a la familia que a las devociones que le quitan el tiempo debido a sus obligaciones.

Ahora bien, las mujeres perfectas de esas características se daban en proporciones homeopáticas y de hecho no tenían muy buena aceptación, siendo tildadas de beatas o santitas.¹⁶ Normalmente, las mujeres solían adoptar su papel en términos generales y quebrantarlos con prudencia. Cervantes lo describe muy bien en las señoritas que van a casa de Antonio Moreno a ver a Don Quijote ante la cabeza parlante, en Barcelona (DON QUIJOTE, II, cap. 62). “Una señora principal y alegre, hermosa y discreta convidó a otras sus amigas... Entre esas damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado. Estas dieron tanta prisa en sacar a danzar a Don Quijote, que le molieron, no sólo el cuerpo, pero el ánima...” Efectivamente, salvando la honestidad y la devoción, todo lo demás era elástico considerando siempre los condicionantes de clase, estado y edad.¹⁷

Una obra representada en la exposición supone una intelectualización de las cualidades –idóneas– de la mujer. Se conserva en el Museu Etnològic i de les Cultures del Món, de Barcelona, y representa a una mujer, *La doncella virtuosa*, con las cualidades situadas en sus órganos correspondientes.¹⁸ Supone ello una traslación del hombre cósmico en el que en una imagen masculina se sitúan las acciones de los

astros en sus órganos.¹⁹ La imagen femenina citada no es tan cosmológica, pero ilustra muy bien esta ideología, con la correspondencia de las cualidades en el organismo. Es decir, hay una coincidencia de cliché, aunque el contenido pase de ser físico a moral. Así la figura va totalmente vestida, de bonete a zapatos, y con mangas. Está derecha, en equilibrio sobre una esfera que seguramente no es el mundo sino la luna, a la que está encadenada (para el padre Llompart es el mundo). Quedaría, de ser nuestra deducción la cierta, en que esa doncella virtuosa hace equilibrios con la condición lunática (cambiante) de la mujer en lo moral. En lo físico, el ciclo femenino corresponde al mes lunar. Hay dos adjetivos sin apuntar al cuerpo “subieta”[sujeta] con emblema de yugo y “humillis” [humilde] con una escoba. Los otros adjetivos son púdica, casta, honesta, tácita [callada], fidelis [fiel], solícita y quieta [mansa] y un nombre “charitas” [caridad u amor]. Es de observar que “púdica” señala a la cabeza, pero tal vez se refiera al bonete, puesto que en la época no se relacionaba el cerebro con el intelecto, que estaba en el corazón. Ahí apunta “charitas”.²⁰ La doncella tiene en su mano izquierda abierta la Biblia por el *Magnificat*.

En la sociedad en la que las mujeres tenían estos roles (elásticos, sin embargo) que hemos esquematizado al extremo pero están mejor tratados en este mismo libro; ¿cómo funcionaba el imaginario femenino artístico? Es decir, ¿qué iconografía sobre mujeres circulaba habitualmente? Daremos un solo caso de santa, que tuvo un papel protagonista en la exposición: el resto se referirá a “La mujer” es decir, a María, y a mitologías femeninas.

La santa es Úrsula, a la que pertenece el soberbio busto relicario de plata del Museu Diocesà de Solsona.²¹ Se trata de una pieza de plata, dorada y policromada, donde se han pintado las carnaciones de manera muy efectista, por lo que el resultado resulta muy ilusionísticamente parecido a un retrato. Esta técnica polícroma se remontaría al siglo XIV y a partir de fines del XV produciría ejemplares muy notables en la Corona de Aragón. Hay que decir que las reliquias de santa Úrsula y las once mil Vírgenes fueron las más divulgadas en Europa después de las romanas, puesto que los cuerpos de las necrópolis antiguas de Colonia se consideraban de estas mártires, como las de las catacumbas de Roma se consideraban también de los primeros mártires cristianos. Las de Colonia llegaban a Cataluña desde el siglo IX,²² al menos, y hay restos de los relicarios de hueso con figuras de santos (siglo XII) en Girona (Museu d’Art de Girona) y Barcelona (Museu d’Història de la Ciutat). Esta bella Úrsula nos recuerda su leyenda, posterior y paralela a la de sus compañeras, forzadas a ser once mil cuando en primera versión serían once: con este error se podía justificar la gran difusión de sus reliquias, normalmente con sus relicarios. En cualquier caso, el ciclo completo de la leyenda de estas vírgenes se fue completando hasta llegar a la incorporación de nuevos elementos en el siglo XV. Tal como se construyó el relato, se trataba de una aventura, como literalmente explica Voragine (VORAGINE 1982-1984: 677-681) en el siglo XIII. Muy resumidamente, la princesa británica Úrsula, cristiana, es requerida en matrimonio por un príncipe inglés, pagano, enamorado a distancia al oír de su belleza y sus cualidades morales. Úrsula pide tres años de plazo para que el pretendiente y su padre se instruyan sobre el cristianismo. En ese tiempo, ella y sus miles de compañeras irán, en barcos, a Roma, a ver al papa Ciríaco. Este bautizó a todas las vírgenes y las acompañó de regreso. A las puertas de Colonia, la singular comitiva fue masacrada por los hunos, no antes de que su jefe, enamorado, ¡cómo no!, de Úrsula, le ofreciera la salvación a cambio de que se le desposara, lo que fue, naturalmente, en vano. En todo caso, ¡dichosas ellas que merecieron la palma del martirio!

Podemos ver que a fines del siglo XV y en el XVI este relato es una suerte de novela de caballerías o novela “setentrional”, como la hubiera denominado Cervantes como a su *Persiles*. En esta novela la

16 Incluso fray Luis de León en *La perfecta casada*, como acabamos de citar, ya de inicio recomienda que la mujer laica debe dedicarse más a la familia que al rezo, y que mujeres excesivamente rezadoras han supuesto auténticas desgracias para su entorno familiar.

17 La frecuente falta de obediencia al marido se veía como un quebranto del orden natural y dio pie a un numerosísimo elenco de dichos y refranes: en Cataluña, tal vez un diez por ciento de la antigua paremiología se refiere a mujeres mandonas y similares. Es muy difícil precisar la proporción, dado que las colecciones paremiológicas se refieren a todos los dichos populares y, por tanto, hay muchísimos posteriores al siglo XVII. Puede verse una panoplia en AMADES 1936: vol. 39.

18 Nuestro cometido es el comentario iconográfico, pero sería interesante saber si esta pintura es un prototipo o se trata de un eslabón de una cadena con similares representaciones. De hecho, puede ser las dos cosas. No hemos podido encontrar un grabado o pintura idénticos, pero sin duda se trata de un eslabón que se remonta como mínimo a 1525. En efecto, el padre Llompart publicó un artículo monográfico (LLOMPART 1987: 99-110) donde señala un grabado de hacia 1525 debido a Anton Woensan. En él aparece la mujer prudente con unas didascalías y unos elementos emblemáticos en su cuerpo, cuyos pies son pezuñas y se apoyan en una hemiesfera. Debemos el conocimiento de este artículo al señor Salvador García Arnillas, conservador del museo propietario (Museu Etnològic i de les Cultures del Món), a quien agradecemos su amabilidad en pasarnos el dato. La pintura de referencia sería catalana de hacia 1600 como se derivaría del estilo y de la grafía “donsell”, que supondría una lectura fonética en “a” de la última letra, según el uso del catalán oriental. Difícilmente se trataría de una invención de un pintor culto sino de un dictado de un moralista, seguramente sacerdote, que conocería otras pinturas o grabados distintos del mencionado. Ello suponiendo que sea un prototipo. Por otra parte, los adjetivos no apuntan directamente al órgano por estar velado por el vestido, sino al sector anatómico correspondiente.

19 Muy popular y entre la superstición y la filosofía, circulaba abundantemente en xilografía; véase Amades 1947: 173-180. Su estudio clásico en Rico 1970. Se trata de un estudio asombroso de erudición y pensamiento, realizado por un investigador aún veinteañero. La idea es que el hombre refleja en sí todo el universo con la correspondencia astral en los órganos. Aunque el tratado se refiere a “las letras”, también cita las imágenes del hombre cósmico, o melosferia zodiacal (su fig. 6), con grabados desde época incunable.

Por otra parte, revisando el estudio de Marià Carbonell i Buades (1995: 187), vemos que el autor apunta la existencia en domicilios particulares de ‘alegorías éticas (ignorancia, ociosidad...)’ en cuyo grupo podría inscribirse nuestra doncella virtuosa.

20 Es efecto, es bien sabido que las facultades mentales se situaban entonces en el corazón y no en el cerebro (“la cabeza”). Una línea científica no estaba de acuerdo, pero chocaba con Aristóteles y la Biblia, por lo que la identificación correcta quedaba reprimida. Véase Rico 1970: 168 y ss.

21 Hace pendant con otro dedicado a san Sebastián, ambos procedentes de la colegiata de Cardona. La catalogación se debe a Núria de Dalmares, por lo que es de máxima solvencia. Según este estudio, el san Sebastián es obra barcelonesa del siglo XVI y la santa Úrsula algo más avanzada, probablemente barcelonesa del siglo XVII. Así pues, el relicario femenino se aparejaría con el otro pasado un tiempo. Úrsula y Sebastián son dos santos bellos y como tales se les representó (DALMASES 2004: 55-58).

22 Propiamente, el gran cementerio se “descubrió” a inicios del siglo XII pero hay restos de un relicario tardocarolingio de Colonia en los fondos del antiguo Museu Diocesà de Barcelona. No sabemos si ha pervivido o solo queda la foto por la que lo conocemos.

caballerosidad y la aventura son protagonizadas por mujeres en la plenitud de su vida y de su belleza, y el final es grandioso (a la cristiana), es decir, pasando de viajeras a santas.²³ Aparte, este busto relicario de Cardona/Solsona nos hace de bisagra entre lo sagrado y lo profano, y nos introduce en uno de los *leitmotivs* de la exposición: el de las mujeres que quebrantan su rol sumiso. Haremos a continuación unas consideraciones para pasar seguidamente a las obras.

Como contraposición al papel habitual aceptado doctrinariamente de lo que podía y no debía hacer una mujer, hubo en la época que tratamos un prestigio en el imaginario colectivo de las conductas femeninas valientes e incluso aventureras. Ello tenía un componente espontáneo y general motivado, tal vez, por las guerras constantes. El pacifismo femenino habitual se convertía frecuentemente en militarismo energético en el caso de las defensas de las ciudades, o de las villas y casas ante la piratería de costa. En todas esas contiendas, un buen número de mujeres demostraban un valor inesperado defendiendo a sus familias y propiedades. Estas mujeres valientes, en general, tienen una iconografía artística pobre, salvo las mujeres fuertes de la Biblia. Pero son un tópico en la literatura, pues la base novelesca consiste fundamentalmente en narrar las vicisitudes que vive un personaje que no se ha resignado a quedarse donde debiera estar.

Así, la literatura sí es una fuente propicia para dar una buena casuística de estos rompimientos de rol, basados en dos grupos. Uno es el de historias en las que la mujer no es en realidad lo que parece, que se ve nada menos que en Cervantes y en Shakespeare. Este grupo no nos interesa aquí. El otro, que sí nos interesa, es el de las mujeres actuando como hombres. Este tema es inmenso y muy vigente en la época que tratamos: aparece en el Quijote (II, 63) con el arráez (capitán de navío) morisco, que se descubre que es mujer cristiana cuando la iban a ahorcar; es usual en Torquato Tasso y en su larga influencia, y es una figura típica en el teatro, donde en diversas obras aparecía una mujer vestida de hombre: se trataba desde una mujer agraviada, buscando hacer su justicia, hasta una virago absolutamente varonil y guerrera que aborrecía el rol femenino.²⁴ Sin travestismo, sino como militares auténticas, las amazonas eran personajes mitológicos muy recordados en la literatura y el teatro español de los siglos XVI- XVII.²⁵

²³ La plasticidad de la historia se visualiza magistralmente en los ciclos pictóricos de Carpaccio y Memling, por ejemplo. Para el primero (en la Scuola di Sant' Orsola), véase Sgarbi 1994: 28-38. Para el segundo (arca de Santa Úrsula, de Brujas), véase Vos 1994: 296-303. Dado que evocamos aquí una de las pinturas más excepcionales de la historia del arte, nos entretenremos algo, pues no deja de ser una imagen maravillosa de la mujer en su espacio. Se trata del sueño de Úrsula, de Carpaccio, en la Galleria dell'Academia de Venecia. La corteza del cuadro es muy simple. Mientras Úrsula duerme en su alcoba, un ángel entra portando la palma del martirio. ¿Va a despertarla? Seguramente no: ella ya está durmiendo de una manera rara. Tiene la cabeza apoyada en el brazo derecho. No se puede dormir así, pero se trata de un tópico. Concretamente de un tópico de imagen yacente de tumba. Aunque las yacentes habían representado al muerto, muerto, desde el siglo XIII hasta el XV, en este siglo se empezaron a representar los muertos vivos, leyendo, rezando o soñando, siempre en su resurrección. Así, Úrsula duerme pero sueña, y sueña con el ángel que le anuncia su martirio futuro. Si no procede de una fuente hagiográfica menor, supone ello una ilustración sobre pasada de una frase de la historia de la santa por Voragine. Dice que el viaje lo emprendió "divinamente inspirada". Entonces, nos encontramos ante una imagen insólita: representa a la santa soñando con el ángel, pero nosotros lo vemos a él tan real como a ella. Por otra parte, el punto de vista es muy extraño: muy alto y hacia la derecha, es decir, más sobre el ángel que sobre la durmiente. No parece aventurado pensar que Carpaccio quisó representar la escena como la vería Dios, es decir, desde lo alto y contemplando tanto lo físico como lo psíquico, tanto el presente como el futuro. No es la única vez que Carpaccio carga de significado el punto de vista perspectivo: véase su San Agustín de los Schiavoni. Tampoco es la única pintura realizada desde el punto de vista divino.

En efecto, al ángel lo ve Dios (y nosotros a través del pintor) pero está en el sueño de Úrsula, no en la puerta. La iluminación momentánea sería en medio de la noche (si no, a Úrsula se le han pegado las sábanas). En todo caso, para Dios, la noche es tan clara como el día, igual que son claros los actos y los pensamientos. La palma de martirio que aporta el ángel vendría de Dios y es un exceso informativo: únicamente tenía que decirle que emprendiera el viaje a Roma pero, según Carpaccio, se lo contó todo. Es obvio que hay un enjambre de objetos que tienen valor emblemático. Muchos de ellos parecería que son el simple ajular del dormitorio, pero varios tienen también una lectura a posteriori, de cuando sea santa. Las plantas de la ventana son prácticas y alegóricas, pero también presagian el olor de santidad. La corona a los pies de la cama se la ha quitado la princesa para dormir, pero será, también, corona de martirio; el perro es la fidelidad, tanto de la joven laica a su padre como a la confesión de su fe, que la llevará a la muerte, etc. El perro está tranquilo, con la mirada perdida: sea de noche o de día no ve al ángel porque la puerta está, para él, vacía. El ciclo de Santa Úrsula se inicia con esa cama, de viva, y acaba con las parihuelas de muerta, como en un paso de procesión.

La idea de dar el punto de vista de Dios —tan brillante— se le ocurrió al pintor después de hacer el dibujo preparatorio. Esto y la gran cantidad de elementos simbólicos puede explicarse pensando que la Scuola tendría un relator que, en ocasiones especiales, leería la serie de cuadros, unos junto a otros, y en los que se visualizaría la historia. Sgarbi, en la obra citada (1994: 74-75), lo publica y da numerosos datos sobre la pintura. Diríase que estamos ante un precedente de Vermeer, aquí excepcionalmente teologizado: una cámara con una muchacha durmiendo. Pero entra la predestinación de Dios, que la quiere para Él. Una pintura dulce y abrumadora, sola en el mundo.

²⁴ No nos alargaremos por ser tema conocidísimo en historia de la literatura. Agradezco estas informaciones a Eugenia Fosalba. En efecto, ese era el papel habitual de la actriz vestida de hombre. Ahora bien, este travestismo escénico tuvo un enorme éxito por dejar consternados a los espectadores: nadie había visto en público una silueta femenina de cintura para abajo (de hecho hasta fines del siglo XIX). Así, los moralistas los consideraban execrable tanto por su carga erótica como por despistar a los espectadores del tema de la obra. Naturalmente, era un factor para la buena rentabilidad de las funciones, de manera que algún autor pagó deudas con este recurso. Incluso alguna actriz representaba "galanes" (María de Navas) de forma habitual, sin tener que referirse a personajes femeninos disfrazados buscando venganza. Véase GONZÁLEZ 2004: 905-916. El tratado clásico sobre el tema sigue siendo BRAVO VILLASANTE 1976.

²⁵ Más complicado era lo otro: hombres como mujeres. Si se trataba de atildamiento sin contenido sexual se podía tratar, como en la preciosa comedia *El lindo Don Diego* de Agustín Moreto. Un caso muy curioso es el de monjas que se volvían hombres. Seguramente apenas hay documentación concreta para prevenir el escándalo, pero el caso se daba de tanto en tanto, pues los casuistas morales lo trataban, no en sí, pues lo daban por hecho, sino en sus implicaciones en cuanto al derecho canónico: dejando de ser monja: ¿debían ser sacerdotes o se les tenía que facilitar la entrada en convento masculino? Parece que el misterio sería que se trataba de hombres que profesaban como mujeres por causas imaginables y que se veían forzados a "volver" a hombre por cuestiones morales o imposición del confesor. Sacó esta información, como otras muchas de moral cristiana alambicada, del casuista Antonio Diana, que presenta los temas por orden alfabetico y, por tanto, de uso sencillo, pues era de consulta principalmente para confesores: véase DIANA 1657. También usamos el tratado del padre Corella, algo menos práctico.

Además, recuérdese el caso prodigioso de Catalina de Erauso (1592-1635 (1650)), "la monja alférez", que pasó de novicia a oficial del ejército en una vida aventurera y, al

Llegamos aquí a uno de los ciclos más sorprendentes de nuestra exposición: el de sibillas y amazonas de Can Cabanyes. Las primeras son pinturas de unos 116 x 92,5 cm, al óleo, sin barnizar. Las amazonas fueron diecisésis, de las cuales han pervivido siete: Leandra, Hipólita, Fenicia, Defina, Talestris, Pantasilea y Zenobia, con sendas inscripciones que las identifican y los acrónimos "Reg Amaz", reina amazona. Mónica Piera ha estudiado la finca y con ella un inventario de propiedad de Salvador Cabanyes, datado en 1681, en el que aparecen las diecisésis amazonas con las doce sibillas, de tamaño menor (Piera 2018). Iban todas en la misma sala, la "cambra dels albercoquers". Dado que los albercoqueros no pueden criarse en interior, el nombre le vendría de tenerlos delante de la sala o —más improbablemente— de que hubieran estado pintados en los muros, antes de colocar la galería pictórica. Piera sigue los distintos inventarios en los que se ve reducir el número de pinturas. Algunas piezas se han perdido ya en el siglo XX. Aparecen las mujeres, de ambos ciclos, de tres cuartos: las amazonas ordinariamente con armaduras completas (aunque no se ven las piernas), excepto Zenobia que va con vestido femenino de gran gala, con espada al cinto y un bastón que debe de ser la bengala de general. El estilo se ha fechado repetidamente hacia 1600, siendo lo más probable. Ahora bien, se trata de la obra de un pintor discreto y la Zenobia se parece a Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, lo cual retrasaría, de ser ello significativo, la serie hasta, al menos, 1615. Nótese que es la única que no va de hombre. Las sibillas eran doce, es decir, un ciclo muy completo: tenemos el nombre de la única subsistente, la romana.

Ambos conjuntos no tienen más diferencias que las de ciclo iconográfico: son de la misma producción y tamaño no muy distinto. La apariencia de las sibillas depende de sus tocados exóticos como era habitual. El valor plástico es similar y la intención de cubrir la gran sala de la casa con dos ciclos femeninos que se pueden poner en pareja es clara.

Queda la interpretación del conjunto y, como tal, es cuestionable. Podríamos pensar en alguien que valorase el valor femenino exemplificado en las amazonas, pero el ciclo de las sibillas impide dar esa lectura unitaria.²⁶ Y lo más importante para no forzar una interpretación intensa del grupo es que ambos ciclos, sobre todo el de las amazonas, eran de repertorio habitual en las casas de los catalanes cultos y con algún recurso económico.²⁷

Así pues, la significación de las pinturas de la gran sala de Can Cabanyes no tendría tanto la propia de qué era una sibila o una amazona como la escenificación de una gran decoración paramitológica, a la moda pictórica y literaria. Ello adjetivaría al cliente como un culto à la page y tendría un efecto sinóptico similar a las galerías de retratos de la gran aristocracia. De hecho, hacia la época de estas pinturas, la familia Cabanyes se ennoblecía casando a la *pubilla* con un miembro de la pequeña nobleza en 1570 (Piera 2018). En definitiva, para eso servía la mitología a partir del Renacimiento; era un excipiente neutro donde disolver pasiones, heroicidades, erotismo, moralidad, etc., sin basarse en hechos reales o bíblicos, mucho más comprometidos.

Las casas catalanas tenían otras obras artísticas además del mobiliario, la pintura y los objetos: muchos espejos y, en algunos casos, incluso autómatas (Torras 2012: 54, 135, 317). Una gran aristócrata tenía

parecer, con no pocos duelos en los que mató a sus oponentes. Según una versión desapareció en 1635, mientras desembarcaba en Veracruz con otros compañeros. En la relación original se da como muerta en 1650. En el siglo XIX se publicaron varios libros, en diversos idiomas, editados por J. M. Ferrer. El folleto original es de 1653. Hay varias películas: *La monja alférez* (Méjico, 1944), dirección de Emilio Gómez Muriel. También, con el mismo título (España, 1987) y dirección de Javier Aguirre.

²⁶ En España, a diferencia de otros países, la iconografía de las sibillas apenas ha dado ejemplos de gran arte. Sin embargo, eran tema muy manido en las pinturas domésticas, igual que el de las amazonas. Sabemos que se podía incluir en las prácticas de los pintores aprendices. Cornelio Schout, maestro de dibujo de la Academia sevillana, tenía una serie maravillosa en la que las sibillas se representaban como bellas jóvenes con trajes exóticos. Esta serie de modelos se reparten entre el Museo del Castell de Peralada (tres) y el Museo Ingres de Montauban (uno, al menos, en exposición), ahí como anónimo.

²⁷ Marià Carbonell ha estudiado durante años la documentación sobre el contenido artístico de los domicilios de nuestros dos siglos en lo referente a la pintura. El resultado es deslumbrante, habida cuenta de lo poquísimo que se sabía. Las conclusiones de su estudio son sorprendentes: promediando tanto propietarios laicos como eclesiásticos, las pinturas profanas eran mayoría, un cuarenta y cuatro por ciento frente a las religiosas, con un treinta y ocho por ciento (el resto corresponde a temas indefinidos por el laconismo documental). Así, eran habituales los bodegones, los paisajes, las escenas históricas, vanitas, animales, arquitecturas, mitologías, etc. Entre estos ciclos, las amazonas eran un lugar común: ya hemos visto su vigencia literaria en paralelo en CARBONELL I BUADES 1995: 137-190, citado por Piera en su informe para la restauración. Con posterioridad, Torras ha seguido una investigación semejante. Aprovechamos aquí únicamente y de manera parcial (el mundo femenino) la iconografía que transmiten los inventarios, pero ambas investigaciones hacen consideraciones mucho más ricas y complejas. De hecho, el libro de Torras es una aportación excepcional a la sociología del arte catalán del siglo XVII, sin paralelos ni precedentes, en cuanto a su riqueza, y supone el vaciado de una decena larga de archivos. Es lástima que el acotamiento de nuestro tema no nos permita glosar aquí siquiera una mínima parte de la ingente cantidad (miles de documentos) de datos aportados en este estudio admirable, incomprendiblemente realizado por un único investigador. Además de los temas iconográficos que Carbonell había encontrado en las casas catalanas, Torras encuentra también floreros, retratos, familiares, batallas, trampantojos, árboles, apóstoles, poetas, cesares, los cuatro elementos, cuatro humores, cuatro maravillas del mundo, cuatro continentes, cinco sentidos, bambochadas, desnudos femeninos (mitologías), músicos, historias de Hernán Cortés, de Don Quijote. Es decir, las decoraciones pictóricas de las casas catalanas eran similares en temática a las de cualquier país europeo del más alto nivel, aunque las calidades y los precios fueran comparativamente bajos en los productos locales. Pero también había abundante pintura foránea.

una bailarina, que se movería accionada por un mecanismo de cuerda (1646), que también era cajita de música (“una nina que balla, ab un artifici dintra que la fa ballar y sonar”), también se registra un móvil: unas figuras de barro movidas por los caños de una fuente, etc. En su estudio, Torras da una noticia que es, tal vez, la más trascendente de todo su enorme elenco (Torras 2012: 112): en 1639 Jordi de Fluvia hace inventario de sus posesiones con este asiento “vint-y-sis quadros al oli vells, que són la historia de don Quixote de la Manxa”. Ello significa nada menos que la representación más antigua de escenas del Quijote es esta.²⁸ De las decenas de miles de representaciones en dibujos, pinturas, grabados, fotografías, cerámica, esculturas, muebles, abanicos, naipes, papel moneda, ballets, musicales, marionetas, cajas de cerillas, cromos (o películas: hasta ahora, doscientas cincuenta y ocho, rusas la mayoría), las más antiguas se realizaron en Barcelona nada más publicarse la obra. Torras sugiere que ahí podría haber una proyección del cliente: “Don Quijote de la Mancha, una figura cervantina trista en la qual Jordi de Fluvia, en la seva categoria de cavaller decadent i polsós, trobà potser alguna mena de consolació empática.” Dado que valorar²⁹ esta noticia trascendente nos va a hacer abandonar por un momento el tema femenino, diremos que las mujeres son básicas en el texto e iconografía quijotescos y que, en general, introducen una mayor dosis de sensatez y sentido de la realidad que los personajes masculinos.

Recuperemos el hilo de la exposición y démosle al sufrido lector el alivio de jurarle que ya no saldrá más el ingenioso hidalgo. Así pues, finalizaremos con lo contrario al amplio mundo profano: la pintura religiosa sujeta siempre a censura y cuyos patrones modélicos podían modificarse anecdoticamente (poner más o menos angelitos, modificar la edad aparentemente habitual, jugar con la arquitectura, etc.) pero se mantenían en su esencia aceptada, por si acaso. Y lo haremos con dos representaciones de la Virgen niña, de un interés manifiesto. Analizaremos para concluir, la Virgen hilando, que ya vimos añadida al retablo facticio. La otra es la zurbaranesca expuesta en Pedralbes.³⁰

²⁸ En efecto, la historia de las primeras representaciones visuales de Don Quijote y Sancho es simple. Las primeras ediciones madrileñas no lo ilustran, pero sí las dos lisboetas en las que aparecen el caballero montado y el escudero a pie. Estas representaciones de 1605, no obstante, han sido consideradas estándares de libros de caballerías y se adjudica la primicia a la primera edición francesa de 1618 en la que sí se considera que ambas figuras son las características: como las muy similares primera y segunda ediciones inglesas. Esta distinción nos parece una convención arbitraria. En cualquier caso, la representación de escenas del Quijote se hace esperar hasta 1648, en la edición resumida de Frankfurt, aunque la primera ilustración abundante y prestigiosa corresponde a la edición holandesa de Dordrecht de 1657.

Hay que citar aquí una representación rara y es el grabado (1614) con personajes del Quijote (de la primera parte, obviamente) de una procesión carnavalesca con motivo del bautizo de un niño de la casa de Sajonia en Dassau (Alemania), en la que siete personas se disfrazaron de personajes de la novela, y como tales disfrazados y no como escenas del Quijote, quedaron impresos (LUCÍA MEGÍAS 2005, Artau 2007: 81-106).

Que en Barcelona en 1639 hubiera una serie de veinticuatro cuadros viejos con escenas del Quijote significa que se realizaron nada más publicarse y leerse. A los treinta y cuatro años de diferencia máxima —que son muchos menos, pues la fecha es la de la venta de la colección— y el crecidísimo número de componentes se explicaría quizás con que el promotor tendría más o menos la mitad pintada sobre la primera parte, y a partir de 1615, con la salida de la segunda, completaría la colección. Aparte de la importancia de esta serie perdida (que no podrá tener otra más temprana), es de notar que una serie de veinticuatro pinturas es excepcional, en número, en cualquier domicilio catalán de la época, y solo se iguala a la de alguna galería pública o palaciega.

²⁹ Parece que habría dos causas para esta pasión temprana por el Quijote por parte de un catalán de la generación de la salida del libro. Una, naturalmente, la calidad de la obra y su gancho, que supuso un éxito notable e inmediato. La otra, la importancia de Barcelona en la segunda parte, y la declaración catalanóflica del autor, con sus dos elogios celestímeros a la ciudad.

Mezclaremos brevemente ambos prismas, teniendo en cuenta que el libro leído en el siglo XVII es muy distinto al leído en el siglo XXI (RICO 2012). Por ejemplo, hoy consideramos del máximo valor los recursos de “narratología”, como las cuatro capas del autor: Cide Hamete, el traductor, el autor y Cervantes. O la personificación en sus protagonistas de idealismo y realismo. En su época, los recursos narrativos serían simpáticos al lector atento, pero poco trascendentales. También se notaría el choque de dos géneros, hoy perniciados el uno como el otro: se trataría de una novela de caballerías reseña (y cuyo género gustaría al autor), invadida por una novela picaresca, casi dominante y de moda (cuyo género gustaría menos a Cervantes pero sí al público). Por otra parte, un loco era para reírse: no en vano se contrataban como bufones y en algunas ciudades había apertura de los manicomios para las fiestas, de manera que los visitantes se partieran de risa sin ningún remordimiento. Don Quijote es loco, evidentemente, pero pertenece a un grupo muy extendido en la sociedad de la época: la de personas de mentalidad mágica, que consideraban que tenían un espíritu acompañante, en este caso el sabio encantador que promueve las derrotas de Don Quijote, que había caballos que realizaban vuelos nocturnos (Clavileño) y que había objetos y remedios milagrosos (el yelmo o el bálsamo). En tal idea se expresa Caro Baroja (1992: I, 167). Este tipo humano sería un tanto despreciado por el ciudadano sensato, como lo sería el hidalgo pobre, y también el pícaro con infiñas.

Volviendo a los aspectos que gustarían en Cataluña, es claro que mientras Don Quijote viaja por la España seca y rural alucina las maravillas. Contrariamente, en Cataluña se las encuentra, y trata simplemente de explicarlas. Así, conoce a un capitán de bandoleros que es tan caballero andante como él. Ve también el mar por vez primera, sube a un barco y asiste a una batalla naval, se enfrenta a una escultura parlante, ve una gran ciudad, entra en una imprenta y tiene su único torneo, en el que cae a la primera acometida sin poder estrenar su lanza astillera, es decir, rompible para no herir sino descabalgar.

De todas estas maravillas ocurridas en Cataluña, quien esto escribe prefiere la más sutil: la entrada en la imprenta. Cervantes, padre de Don Quijote, le muestra a su madre, Imprenta: ambos lo han creado y ella criado y malcriado, con sus excesos librescos.

Si Jordi de Fluvia se aficionó no solo a la novela citada sino también a su autor, solo dos años después de acabarse el Quijote podría leer el Persiles, con su elogio ya directamente dirigido a los catalanes: “Los corteses catalanes: gente enojada, terrible y pacífica, suave: gente que con facilidad da la vida por la honra, y por defenderlas entrabmas se adelantan a sí mismos, que en como adelantarse a todas las naciones del mundo...” (CERVANTES 1617: Lib. 3, cap. XII).

³⁰ Quizás por primera vez. Se trata de un ejemplar de colección particular, de procedencia antigua y segura mallorquina y, por tanto, el más probablemente identificable con el del cardenal Despuig, ya publicado en el siglo XIX (BOVER 1845: 44). Carbonell i Buades ha publicado una monografía sobre la colección Despuig (CARBONELL I BUADES 2013). Consultado personalmente, Carbonell estima que no es absolutamente concluyente que nuestro ejemplar sea el de Despuig, considerando la compleja enajenación de esta importante colección cardenalicia. En las fichas de la pintura de Nueva York habitualmente se ha sugerido que la suya pueda ser la de Despuig. El carácter iconográfico de nuestra muestra no ha propiciado el análisis físico de esta pintura: el examen directo nos lleva a considerarla autógrafa del artista, en la misma medida que la que fue de Contini y la del Metropolitan. La intervención del taller siempre es posible, en cualquiera de las tres versiones.

Otra versión —no autógrafa— históricamente en Mallorca no deriva de nuestro ejemplar sino del de Nueva York (CHRISTIE'S 1999: 296-297).

La obra expuesta corresponde a la Virgen niña, sentada a la morisca, en un estrado. Bajo una corona de angelitos, eleva la vista al cielo y tiene las manitas juntas: sobre un cojín ha interrumpido su labor de aguja, en la que bordaba. Tiene un florero a la derecha³¹ y en el margen inferior derecho aparece una canastilla de labor, y al lado contrario, un gatito enroscado, durmiendo.

La presencia del gatito separa la versión que comentamos de la del Metropolitan, que tiene ahí una jarra blanca, sin duda con chocolate. Ambos cuadros, sustancialmente similares, tienen abundantes variables. Así, la dirección de la mirada, el corpiño y la camisa, la mesa tocinera... y los cortinajes que dan al ejemplar neoyorquino mayor suntuosidad: ambas versiones tienen copias. El ejemplar del Metropolitan se ha titulado, modernamente, *La Virgen niña en éxtasis*. Nos detendremos ahora en desmarcar nuestra versión de esa clasificación iconográfica y creemos que la versión de Nueva York... tampoco significa exactamente eso. Ese éxtasis, aunque en el caso de la Virgen la oración y el éxtasis sería prácticamente lo mismo, se refiere a la estancia de la Virgen niña en el templo tejiendo el velo. Contrariamente, creemos que ambas la representan en su casa de Nazaret.

El lector que haya llegado hasta aquí, tal vez se pregunte por qué nos detenemos en diferenciar iconografías ambiguas y qué significado tienen a propósito de la exposición de Pedralbes. Mucho, posiblemente. La Virgen es en el catolicismo la máxima expresión femenina, omnisciente, colaboradora en la Redención, inmaculada; es decir, perfecta sin mancha alguna, y en la que se plasman diversas profecías. Por otra parte, el cuadro que tratamos (y el siguiente) se representaban de forma grata y aparentemente espontánea, de manera que su eventual cliente podía ser laico o eclesiástico, culto o no, y la imagen era suficientemente conmovedora para el agrado inmediato, pero lo bastante jeroglífica como para que el inteligente pudiera ir desgranando todos sus mensajes. Desde el punto de vista apolológico, estas imágenes son paradigmas por exceso. Así como la pintura nos presentaba espantosos suplicios de mártires en la esperanza de que el fiel espectador estuviera dispuesto a sufrir algo por su religión, la imagen de la Virgen que a tan tierna edad ya cose, reza y prepara el velo del templo (e imagina que su hijo morirá vestido con la túnica y paño que ella misma tejerá) quiere sugerir que la mujer normal también puede dar alguna trascendencia religiosa y caritativa a sus labores

Volvamos al tema: en ambos casos la Virgen está sentada a la morisca, en un estrado. Zurbarán sabía perfectamente que el estrado era doméstico y no lo había en los templos. Por otra parte, en la genealogía de ambas pinturas aparece una tercera, la que fue de Contini, y ahora de Abelló, en la que la Virgen está manifiestamente en su casa de Nazaret, también rezando, con su padre y su madre, que le ofrecen el desayuno o la merienda a la que ella devotamente desatiende. También aquí aparece la jícara de chocolate.³² Además, otro cuadro de Zurbarán, *El niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazaret*, con varias versiones, indica que la Virgen tiene el conocimiento del Calvario, visto en su gesto y quizás materializado en su ropa.

Para corroborar que nuestro ejemplar está situado en casa de María, aparece el gatito, seguramente alegórico, y claramente doméstico. Precisamente la alegoría se evidencia por el paralelismo infantil del gato y la niña. El gato ahuyenta a los ratones, que son “animal sucio que suele engendrarse de la corrupción, aunque también se multiplica por generación” (COVARRUBIAS 1611). Así el paralelo no puede ser más claro: como el gato aleja a los ratones que nacen de la corrupción, la Virgen aleja de sí el pecado, corrupción del alma. Las otras alegorías, como las de las flores, son comunes a ambos cuadros. A través de los apócrifos, místicos y teólogos, cuando se realizó esta pintura, en Sevilla, era paradigmática la creencia de que la Virgen pasó en el templo de los tres a los trece años. Tenemos el comentario de Pacheco (1649: 491- 494)³³ en el que explica las condiciones en las que la Virgen tuvo su etapa “monjil”.

³¹ Se trata de un florero suntuosísimo, de vidrio oscuro con montura de orfebrería. Es una manufactura muy concreta: se realizaba en Florencia, con vidrio veneciano: incluso se importaron unos vidrieros adriáticos para soplar el vidrio en la propia Florencia. Los Medici utilizaron estos jarrones como regalo diplomático: véanse BAROVIER 1982: 104-106; *Mille anni de arte del vetro a Venezia* 1982: núm. 213-214, 146. Jarrones similares aparecen en bodegones de Van der Hagen.

³² El chocolate indicaría que se trata de obras como muy antiguas de hacia 1636, pues antes de la “Cuestión moral” de León Pinelo esta bebida estaba poco lanzada en España, aunque en Sevilla se conocería antes que en la corte, por el comercio con América. Juan de Zurbarán, hijo de Francisco, pintó una de las primeras “chocolatadas” de la historia. La bebida en jícara blanca denota moderación, pues los esnobos lo tomaban en porcelana china, como en México. Véase LEÓN PINELO 1636. Diversos autores niegan la posibilidad de que la bebida de la jícara blanca del Zurbarán de Nueva York sea chocolate y proponen que fuera agua. Pero es evidente que no, y el chocolate fue lanzado en España, con éxito, con intención de que fuera bebida (desayuno) también clerical, como en México, donde lo tomaba todo el clero salvo las monjas carmelitas descalzas, que hacían cuatro votos: pobreza, obediencia, castidad y no tomar chocolate (RAMOS MEDINA 1997: 215 y ss.).

³³ Véase edición a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas (1990: 584-588). Respecto a su omnisciencia, “desde el primer instante de su purísima concepción [...] lo sabía todo por magisterio del Espíritu Santo”. Respecto a las telas en el templo, “para, después, servir y regalar a su precioso Hijo y hacerle la túnica inconsútil”.

Por ello, Pacheco se duele de que “la educación de la Virgen” por santa Ana contradiga en cierto modo el ingreso de la Virgen. Pero es cierto que hay iconografía que no sigue escrupulosamente esa propuesta iconográfica, como la citada de la Virgen niña en casa con su familia. Esta versión de localización indudable haría pensar que la nuestra y la neoyorquina también situarían domiciliariamente la escena.³⁴ De los estudiosos actuales de Zurbarán, Valdivieso es el más dúctil en proponer una convivencia entre la teoría templaria y la doméstica, en el sentido de que serían compatibles de no tomar toda la infancia de la Virgen ingresada en el templo, como fue la idea general (Valdivieso 1998: 98-99).³⁵

Regresemos, finalmente, al cuadrito de la Virgen hilando, que se insertó en retablo ya construido un siglo anterior. La anónima monja que lo mandó hacer prefirió evidentemente esta grata imagen a la desechara. El cuadro es una versión más de un tipo creado en Sevilla en el segundo tercio del siglo XVII y que tuvo un éxito enorme; conservándose aún docenas de versiones. La presente ya no guarda elementos estilísticos andaluces, que se debieron de ir perdiendo al hacerse copias de copias. Esta podría ser catalana.

Contrariamente a la versión anterior, aquí la Virgen va sentada en silla, con una especie de uniforme de capilla y delantal, e hilando. Ello suele referirse a los evangelios apócrifos —el Protoevangelio de Santiago, VII (Santos Otero 1988: 142 y ss.) y el Evangelio del pseudo Mateo (Santos Otero 1988: 187 y ss.)—³⁶ y alude por tanto a la actividad “monjil” de la Virgen niña en la que la monja de Pedralbes, que hilaría y cosería delante de ella, vería su faro.

Finalmente, veamos qué nivel de comprensión tenía una pintura así. El primero sale de inventarios: niña hilando. Así el notario o su ayudante no se han planteado en absoluto lo que pueda representar.³⁷ Nivel segundo: la Virgen hilando. Nivel tercero: la Virgen hilando, sin conocer las referencias textuales. Nivel cuarto: la Virgen hilando en el templo; el hilado tendría uso litúrgico y podía ponerse como premonición de la muerte de Cristo (el rasgado del velo). Además, por obra del Espíritu Santo, la Virgen niña sabría que también hilaría la túnica inconsútil de Cristo y el perizonium de la crucifixión.

La mentalidad científica quiere que todo tenga explicación, incluso lo maravilloso, lo íntimo, también lo oculto. Pero cuanto más queramos conocer las pulsiones últimas e íntimas que animan las obras artísticas, más nos adentramos en suelos movedizos. Nuestra “Apolonia”, con su mirada reticente y desconfiada, parece indicarnos que no todo puede saberse.

³⁴ Pacheco parece adjudicar la nueva moda del tema de la “educación de la Virgen”, es decir, santa Ana enseñando a leer a la Virgen a Roelas, sin conocer que era una iconografía internacional. No solo este tema habitual desdecía el ingreso de la Virgen niña a los tres años, sino también algún otro de menor difusión pero de parecida circunstancia, como, por ejemplo, el de santa Ana enseñando a coser a la Virgen: véase, entre otros, el anónimo caravaggista de la colección Spada de Roma (VICINI 2008: 194-195).

³⁵ Ficha de “la familia de la Virgen” (Abelló) que es la que “contradice” la visión monjil larga de toda la serie. Entiende que en ese momento —posterior evidentemente a los tres años— sus padres deciden recluirla en el templo. De entre la copiosísima bibliografía de Zurbarán, no mucha proporción entra en cuestiones iconográficas, ni establece una familia de estas vírgenes niñas. Si lo hacen: ROS BARBERO; DELENDÀ; VALDIVIESO (et al.) 2015: 110-113; DELENDÀ 2014: 138-139. Estudios clásicos como los de Soria (1955), Guinard (1967), Fratti (1976) apenas entran —o nada absolutamente— en la iconografía de esta serie, a la cual pertenece la obra que hemos presentado aquí. A nuestro entender, el ejemplar mallorquín expuesto en Pedralbes sería el más tardío de la serie, pues la corona de angelitos está pintada en estilo muy avanzado. Hay otro ejemplar mallorquín subastado en Christie’s (1999) con muy poca relación con el que tratamos. La ficha más larga sobre la pieza neoyorquina asume la ubicación templaria (Baticle 1987: 255).

³⁶ Ahí sí explícitamente se describe a la Virgen en el templo donde “se entregaba con asiduidad a las labores de la lana”.

³⁷ “Minyona que fila” es un ítem de un asiento de inventario recogido por Marià Carbonell i Buades (1995: núm. 13, 140). Con casi total seguridad, se trata de otra versión de este tema, en una casa particular. Es curioso que el notario o su oficial no hayan deducido que se trata de la Virgen niña. Por tanto, hasta personas de cierta cultura no entendían la iconografía cuando no era tópica o no se les trasmittió la identificación oralmente. Es cierto que en estas representaciones la corona de santidad está muy comedidamente enunciada con un breve resplandor tras la cabeza, por lo que puede pasar desapercibida. Lo mismo ocurre con otro asiento (CARBONELL i BUADES 1995: 156) en el que un niño Jesús dormido soñando con la Pasión se traslada “xiquet adormit damunt un cap de mort”.

Los trabajos de Carbonell i Buades y Torras son maravillosos viajes a las casas barcelonesas para ver pinturas. Con todas las limitaciones de la ambigüedad de los documentos son una magnífica muestra de historia y sociología del arte desde el punto de vista de su recepción. La calidad y experiencia de ambos historiadores comporta, naturalmente, que el material básico documental sea trascendido en múltiples consideraciones culturales más complejas.

Es claro que estas fuentes no inciden en lo específicamente femenino, pero las mujeres habitaban también buena parte de esas casas que, en algún caso, fueron también de su propiedad, al menos por un tiempo.

Bibliografía

AINAUD; GUDIOL; VERRÍE 1947: Juan Ainaud; José Gudiol Ricart; F.-P. Verrié. *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez.

AMADES 1936: Joan Amades. *Refranyer de les dones*. Vol. 39. Barcelona: Biblioteca de Tradicions Populars.

AMADES 1947: Joan Amades. *Xilografies gironines*. Girona: Gironella.

ARTAU 2007: Johannes Artau. “Algunas representaciones iconográficas de Don Quijote en Francia”. En *Melanges de la Casa de Velázquez*. Madrid: 37-2, p. 81-106.

BAROVIER 1982: Rosa Barovier Mentasti. *Il vetro veneziano*. Milán: Electa.

BASSEGODA i HUGAS 1990: Bonaventura Bassegoda i Hugas. Edición crítica de Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.

BASSEGODA i HUGAS 1994: Bonaventura Bassegoda i Hugas. “Notes a l’entorn del moble a Catalunya als segles XVI i XVII”. En *El Moble Català*. Barcelona: Electa, p. 44-61.

BASSEGODA NONELL 1977: Juan Bassegoda Nonell. “Descubrimiento de una grandiosa estructura medieval. El capítulo de Pedralbes”, *La Vanguardia Española* (4 febrero).

BASSEGODA NONELL 1978: Juan Bassegoda Nonell. *La cerámica popular en la arquitectura gótica*. Barcelona: Thor.

BATICLE 1987: Jeannine Baticle. *Zurbarán: Metropolitan Museum of Art (New York, Sept. 22-December 13, 1987)*. París: Galeries Nationales du Grand Palais (January 144-April 11, 1988). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, p. 255.

BOSCH 2005: Joan Bosch. “Fitxa del retaule factici de la Mare de Déu Nena”. En *Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 134-135.

BOVER 1845: Joaquín María Bover. *Noticia histórico-artística de los Museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*. Palma de Mallorca: Felipe Guasp.

BRAVO VILLASANTE 1976: Carmen Bravo Villasante. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: SGEL.

CARBONELL i BAUDES 1995: Marià Carbonell i Buades. “Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575- 1650”. *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, 13. Barcelona: Col·legi Notarial de Catalunya i Fundació Noguera, p. 137-190.

CARBONELL i BAUDES 2013: Marià Carbonell i Buades. *El cardenal Despuig: colleccióisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca.

CARO BAROJA 1992: Julio Caro Baroja. *Vidas mágicas e Inquisición*. Madrid: Akal.

CASTAÑO 2017: Mireia Castaño. “El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica”. *Locus Amoenus*, 15, p. 5-16.

CASTELLANOS RUIZ 1990: Casto Castellanos Ruiz. “El mueble del renacimiento”. En *El Mueble Español. Estrado y dormitorio*. Madrid: Comunidad de Madrid, p. 59-101.

CERVANTES 1605: Miguel de Cervantes Saavedra. *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605. Segunda parte del Ingenioso Cavallero don Quijote de la Mancha. Madrid: Juan de la Cuesta,

1615.

CERVANTES 1617: Miguel de Cervantes Saavedra. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid: Juan de la Cuesta. Segunda parte del Ingenioso Cavallero don Quixote de la Mancha. Madrid: Juan de la Cuesta.

CHRISTIE'S 1999: *Ca'n Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca. Pintura, muebles, plata, porcelana y obras de arte pertenecientes a una familia de la nobleza mallorquina, lunes 24 y martes 25 de mayo 1999*, 650. Madrid: Christie's Iberica S. L.

CORELLA 1734: Jaime de Corella. *Práctica del confesionario*. Madrid: García (1^a ed. 1686).

CORNUDELLA 2005a: Rafael Cornudella. "Retaule factici de l'abadesa sor Teresa de Cardona". En *Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 100-105.

CORNUDELLA 2005b: Rafael Cornudella. "Retaule factici de la cel·la de Sant Joan". En *Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 118-120.

CORNUDELLA 2005c: Rafael Cornudella. "Retaule factici amb les armes dels Rocabertí". En *Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 112-113.

COVARRUBIAS 1611: Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Sánchez.

DALMASES 2004: Núria de Dalmases. "Bust reliquiari de Sant Sebastià", 5 y "Bust reliquiari de Santa Úrsula", 6. En *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg. Segles XVI-XX*, 2. Solsona: Patronat del Museu Diocesà, p. 55-58.

DALMASES 2005: Núria de Dalmases. "Safata de plata". En *Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 164-165.

DELENDÀ 2014: Odile Delenda. *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, catálogo exposición. Bruselas: Palais des Beaux-Arts-Fonds Mercator, p. 138-139

DIANA 1657: Antonio Diana. *Suma Diana*. Madrid: Sánchez.

ERAUSO 1653: Catalina de Erauso. *Relación prodigiosa de la vida y hechos de Catalina de Erauso, monja de España, soldado y alferez en Lima y traficante en México, donde falleció en el pueblo de Cuilaxtlal el año 1650*. México: Calderón.

ESCUDERO; MAINAR 1976: Assumpta Escudero; Josep Mainar. *El moble català al Monestir de Pedralbes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Francisco de Zurbarán (1598-1664) 2014: Catálogo exposición. Bruselas: Palais des Beaux-Arts-Fonds Mercator.

FRATTI 1976: Tiziana Fratti. *La obra pictórica completa de Zurbarán*. Barcelona: Noguer.

GONZÁLEZ 2004: Lola González. "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica". En Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López (coord.). *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Burgos: Iberoamericana: Vervuet, p. 905-916.

GUDIOL 1936: Josep Gudiol Ricart. "Els vidres catalans". Barcelona: Alpha. Monumenta Catalonia, vol. 3.

GUINARD 1967: Paul Guinard. *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*. Madrid: Joker.

LEÓN 1583: Fray Luis de León. *La perfecta casada*. Salamanca: Fernández.

LEÓN PINEL 1636: Antonio León Pinelo. *Questión moral. Si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico*. Madrid: González.

LLOMPART 1987: Gabriel Llompart. "«La donzella virtuosa», del Museo del Pueblo Español de Barcelona y la educación tradicional femenina". En *Etnología y Tradiciones Populares*, vol. 3. Zaragoza: Diputación/Institución Fernando el Católico, p. 99-110.

LUCÍA MEGÍAS 2005: José Manuel Lucía Megías. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos.

MARTENS 2005: Didier Martens. "Fitxa de la taula de l'Anunciació del mestre de la Llegenda de Santa Caterina". En *Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 114-115.

Mille anni de arte del vetro a Venezia 1982: Catálogo exposición. Venecia: Albrizzi.

MONREAL; BARRACHINA 1983: Luis Monreal; Jaume Barrachina. *El Castell de Llinars. Un casal noble a la Catalunya del segle XV*. Barcelona: Abadia de Montserrat.

MORETO 1676: Agustín Moreto. *El lindo Don Diego. Segunda parte de las comedias*. Valencia: Macè.

PACHECO 1649: Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Sevilla: Faxardo, 1649. Edición crítica: Bassegoda i Hugas 1990: Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra.

PESSOA 1985: Fernando Pessoa. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix y Barral.

PIERA 2018: Mónica Piera. "La intervenció de conservació-restauració de cinc pintures sobre tela del s. XVI que representen amazones". *Rescat*, 33, p. 16-25.

POST 1947: Chandler R. Post. *A History of Spanish Painting*, vol. 9-part 2. *The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. Cambridge: Harvard University Press.

RAMOS MEDINA 1997: Manuel Ramos Medina. *Místicas y descalzas*. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España. México D. F.: Condumex.

RICO 1970: Francisco Rico. *El pequeño mundo del hombre, varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid: Castalia.

RICO 2012: Francisco Rico. *Tiempos del "Quijote"*. Barcelona: Acantilado.

ROS BARBERO; DELENDÀ; VALDIVIESO (et al.) 2015: Almudena Ros Barbero; Odile Delenda; Enrique Valdiveiso. *Zurbarán. Una nueva mirada: Museo Thyssen-Bornemisza, 9 de junio-13 de septiembre de 2015*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

SANTOS OTERO 1988: Aurelio de Santos Otero. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SGARBI 1994: Vittorio Sgarbi. *Carpaccio*. Milán: Levi.

SORIA 1955: Martin S. Soria. *The paintings of Zurbarán*. Londres: Phaidon Press.

TORRAS 2012: Santi Torras. *Pintura catalana del Barroc. L'auge colleccióniista i l'ofici de pintor al s. XVII*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

VALDIVIESO 1998: Enrique Valdiveiso (coord.). *Zurbarán, IV Centenario: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 8 de octubre-9 de diciembre 1998*. Sevilla: Junta de Andalucía.

VICINI 2008: Maria Lucrezia Vicini. *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*. Roma: Markonet.

VORAGINE 1982-1984: Jacopo della Voragine. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, vol. 2, cap. CLVIII, p. 677-681.

VOS 1994: Dirk de Vos. *Hans Memling. L'ouvre complet*. Amberes: Fonds Mercator.

ZURBARÁN 1987; 1988: *Metropolitan Museum of Art (New York, Sept. 22-December 13, 1987); Galeries Nationales du Grand Palais (París, January 14-April 11, 1988)*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

Bibliografia de Jaume Barrachina

Nota dels editors:

Fer aquesta bibliografia ha estat complicat per causa de la despreocupació absoluta del seu autor per recopilar-la. El nombrosos coneixements del Jaume s'han dispersat en forma de molt variats formats, entre els que destaca el de l'estudi analític de peces concretes, que és propi dels catàlegs de les exposicions i de les col·leccions públiques i privades. Bona part dels seus escrits responen a les peticions de les institucions organitzadores de les mostres o a encàrrecs d'altres col·legues per a congressos o Jornades d'estudi. Del conjunt dels seus treballs cal fer un esment especial a l'estudi arqueològic del castell de Llinars del Vallès, que va presentar en forma de tesi de llicenciatura, el 1982 a la UAB, i que -per la seva simple extensió i per la seva solidesa intel·lectual-, podria haver estat perfectament considerada com una tesi de doctorat. També cal recordar especialment el seu comissariat de l'exposició *Thesaurus. Art dels Bisbats de Catalunya 1000/1800* del 1986, un model que va encetar una temàtica expositiva, que després ha tingut continuïtat a altres indrets, com per exemple a *Las Edades del Hombre* a Castella i Lleó, o a *La Llum de les Imatges* al País Valencià. L'estudi analític de les obres, amb una especialització molt destacada en el vidre i en les arts decoratives en general, és -com es veurà de la lectura d'aquesta bibliografia- un dels seus temes habituals, sense oblidar el seu interès constant sobre l'escultura del monestir de sant Pere de Rodes i sobre les grans col·leccions d'art medieval com la Mateu, Muntadas i Espronceda.

Bibliografia

BARRACHINA, Jaime; TRALLERO, Manuel. «Bienal de Florencia: 10 Mostra Mercato Internazionale Antiquariato». A: *Estudios Pro Arte*, núm. 9, 1977, pàgs. 94-96.

«Los vidrios catalanes antiguos». A: *Estudios Pro Arte*, núm. 11, 1977, pàgs. 92-95.

«Restes d'un claustre empordanès del cercle del Mestre Bartomeu». A: Fontbona, Francesc; Mestre, Vicente (et al.). A: *Estudis d'art i cultura*, vol. 1. Barcelona: Sala d'Art Daedalus, 1979, pàgs. 12-21, (Daedalus; 5).

«Dos relleus fragmentaris de la portada de Sant Pere de Rodes del Mestre de Cabestany». *Quaderns d'Estudis Medievals*, núm. 1, 1980, pàgs. 60-61.

«L'espoliació escultòrica del Monestir: inventari i agrupació estilística». *Lambard: Estudis d'art medieval*, núm. 2, 1981-1983, pàgs. 79-81.

Fra Sever d'Olot. *Llibre de l'art de quynar: (primera edició d'un manuscrit gironí de l'any 1787)*. Edició de Jaume Barrachina. [Peralada]: Edicions de la Biblioteca del Palau de Peralada, 1982.

«Segona Part. Estudi arqueològic del jaciment». A: Barrachina, Jaime; Montreal Tejada, Luís. *El Castell de Llinars del Vallès: un casal noble a la Catalunya del segle XV*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, pàgs. 69-332.

«Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la Iglesia del Castillo de Alcañiz». A: Yarza Luaces, Joaquín (ed.). *Estudios de iconografía medieval española*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, pàgs. 137-194.

«Nota del comissari de l'exposició». A: *Thesaurus: l'art als bisbats de Catalunya: 1000-1800: 24 desembre 1985-2 març 1986* (catàleg exposició). [Barcelona]: Fundació Caixa de Pensions, 1986, pàgs. 15-16.

«Bàcul del bisbe Jardí»; «Llum gòtic». A: *Thesaurus: l'art als bisbats de Catalunya: 1000-1800: 24 desembre 1985-2 març 1986* (catàleg exposició). [Barcelona]: Fundació Caixa de Pensions, 1986, pàgs. 103-104 i pàgs. 224-225.

«Un socarrat paternero de tema zodiacal». A: *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental, 1981*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pàgs. 415-416.

- «Santa Apol·lònia, Santa Llúcia, Santa Bàrbara i una altra santa màrtir». A: *L'època dels genis. Renaixement i barroc* (catàleg exposició). [Girona]: Ajuntament de Girona; Ajuntament de Barcelona, 1988, pàgs. 126-128.
- «Els Museus privats de Catalunya». *De Museus. Quaderns de museologia i museografia*, núm. 1, 1988, pàgs. 50-57.
- BARRACHINA, Jaime. [Editor de la versió espanyola]. *El Mundo de las Antigüedades*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1988-1990, (34 vols.).
- «Làpida del Conestable»; «Corona del Conestable». A: *Millenum: història i art de l'Església catalana: Edifici de la Pia Almoina, Saló del Tinell, Capella de Santa Àgata*: Barcelona, del 3 de maig al 25 de juny de 1989 (catàleg exposició). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, pàgs. 388-389, i pàg. 390.
- «Anònim Bamboccianti, Baco»; «Círculo de Alonso Cano, *San José con el Niño*»; «Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, *Carlos II niño*»; «Salvador Dalí, *Bailarines españoles*». A: [George Encil], *Experience and Adventures of a Collector*, París, ACR Edition, 1989, pàgs. 260-267, pàgs. 268-269, pàgs. 270-277, i pàgs. 288-289.
- [Redacció de 41 fitxes]. A: Calderer i Serra, Joaquim; Trullén, Josep Maria, (eds.). *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona: catàleg d'art romànic i gòtic* (catàleg exposició). [Solsona]: Bisbat de Solsona: Ajuntament de Solsona; [Barcelona]: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1990, pàg. 64, pàgs. 107-116, pàgs. 148-155 i pàgs. 262-284.
- «Peu de Vera Creu»; «Cap reliquiari de Santa Úrsula»; «Braç del reliquiari de sant Llorenç»; «Creu Reliquiari». A: Alcoy i Pedrós, Rosa. *La Seu Vella de Lleida: la catedral, els promotores, els artistes, S. XIII-S. XV: Exposició Sala Gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs: Lleida, març 1991* (catàleg exposició). Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1991, pàgs. 103-104, pàgs. 108-109, pàgs. 118-119 i pàgs. 159-160.
- L'art en transparència: [I]: una exposició de vidre antic, segles XVII-XVIII: del 24 de gener al 23 de febrer 1991* (tríptic). Barcelona: Sala d'Art Artur Ramon, 1991.
- «Bartolomé Bermejo. *Cristo de Piedad*». A: *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (catàleg exposició). Toledo: Electa-Ministerio de Cultura, 1992, pàgs. 383-384.
- «Flascó de perfums»; «Lipsanoteca de santa Eugènia de Berga»; «Portes ferrades»; «Bàcul del bisbe Jardí»; «Llum gòtic»; «Corona del conestable Pere Àngel». A: *Catalunya Medieval* (catàleg exposició). Barcelona: Lunwerg-Generalitat de Catalunya, 1992, pàg. 29, pàg. 40, pàg. 121, pàgs. 174-175, pàg. 282 i pàgs. 328-329.
- «Luca Giordano, *Nu d'home i Nu de dos homes*». A: *La col·lecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catàleg exposició). [Barcelona]: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, pàgs. 89-91.
- «Tríptic amb la Verge i sants»; «Plat amb decoració vegetal»; «Plat amb l'escut del monestir de Montserrat». A: *Museu Diocesà de Lleida: catàleg exposició PULCHRA: centenari de la creació del Museu, 1893-1993* (catàleg exposició). [Barcelona]: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1993, pàgs. 186-187, pàg. 345 i pàg. 347.
- «Retaule del Conestable». A: *Jaume Huguet, 500 anys* (catàleg d'exposició). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pàgs. 168-173.
- «Lámpara de aceite»; «Copa de vidrio» A: Bartolomé Arraiza, Alberto. *La Paz y la Guerra en la época del Tratado de Tordesillas* (catàleg d'exposició). Madrid: Electa, 1994, pàg. 123 i pàg. 181.
- «El moble gòtic català d'ús domèstic». A: Ainaud de Lasarte, Joan (et al.). *Moble català: Palau Robert, 21 de febrer - 24 d'abril de 1994, Barcelona* (catàleg exposició). [Barcelona]: Electa: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1994, pàgs. 21-43. [I diverses fitxes]: «Arqueta», pàgs. 169-171; «Arqueta amatòria», pàgs. 186-187; «Arqueta», pàgs. 190-191; «Arqueta amatòria», pàgs. 192-194; «Arqueta», pàgs. 197-198; «Arqueta», pàg. 203; «Cofret», pàg. 204; «Cadira plegadissa», pàg. 215.
- «Amulets per a nens»; «Dues caixetes amatòries»; «Cossi. Puente del Arzobispo»; «Missal amb enquadernació d'argent». A: *Cent obres per a un centenari. Museu Marés, 1994*. [Llibre que ha restat inèdit. El manuscrit es conserva a l'Arxiu del Museu Marés].
- BARRACHINA, Jaume; DOMÉNECH I VIVES, Ignasi. *Una Exposició de vidre antic: segles XVI-XVIII: del 12 de desembre de 1996 a l'11 de gener de 1997* (catàleg exposició). Barcelona: Sala d'Art Artur Ramon, 1996, l'Art en transparència; 2.
- «Obra romànica dispersa en col·leccions i museus no tractada fins ara. El colleccionisme a Catalunya»; «La talla». A: *Catalunya romànica: vol. 26: Tortosa i les Terres de l'Ebre - La Llitera i el Baix Cinca - Obra no arquitectònica dispersa i restaurada*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1997, pàgs. 335-341; pàgs. 351-383.
- «Vidrio moderno». A: Coll Conesa, Jaume; Barrachina, Jaume; Jiménez Castillo, Pedro (coord.). *Platería 14. Sobre cuatro casas andaluzas y su evolución (siglos X-XII)*. Murcia: Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos "Ibn Arabí", 1997, pàgs. 65-71.
- BARRACHINA, Jaime; MIRÓ, Manel. *Peralada. Guia del visitant*. Peralada, Ajuntament de Peralada, 1998.
- «Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodés». *Locus Amoenus*, núm. 4, 1998, pàgs. 7-35 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.82> [consulta: 10 abril 2022].
- «Peu d'ostensori»; «Creu reliquiari»; «Copó»; «Calze»; «Portapau»; «Facistol»; «Escrivania»; «Canadelles»; «Joc de gots litúrgics per a la consagració»; «Fanal neogòtic»; «Conjunt factici de quatre peces per barrejar els sants olis». A: Planas Badena, Josefina; Fité i Llevot, Francesc (eds). *Ars sacra: Seu Nova de Lleida: els tresors artístics de la Catedral de Lleida* (catàleg exposició). Lleida: La Paeria, Ajuntament de Lleida, 2001, pàgs. 72-73, pàgs. 77-78, pàgs. 78-79, pàgs. 92-93, pàgs. 93-94, pàgs. 95-96, pàgs. 105-106, pàgs. 114-115, pàgs. 115-116, pàg. 12 i pàgs. 121-122.
- «Cruz de altar, siglo XI. Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Butlletí de Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4, 2000 pàgs. 95-104 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/391808> [consulta: 7 abril 2022].
- «A l'entorn de Frederic Marès, una aproximació al colleccionisme català d'escultura medieval». A: Barrachina, Jaume; Llonch, Sílvia, (eds). *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes* (catàleg exposició). Barcelona: Museu Frederic Marès, 2002, pàgs. 19-69.
- «Lipsanoteca de sant Pere de Casserres»; «Lipsanoteca de sant Pere de Montgrony»; «Lipsanoteca de santa Eugènia de Berga»; «Lipsanoteca de sant Julià de Vilatorta»; «Lipsanoteca de sant Pere del Grau»; «Tapa de reconditori de l'altar de sant Julià de Vilatortav»; «Aplic esmaltat amb dues creus»; «Penjoll»; «Penjoll»; «Bacina representant a Samsó desbarrant el lleó»; «Bacina representa l'Anunciació amb la cacera mística de l'unicorn» i «Bacina representant l'Agnus Dei». A: Trullén, Josep Maria. *Museu Episcopal de Vic: guia de les col·leccions*. Vic: Bisbat-Ajuntament-Generalitat, 2003, pàgs. 250-254, pàgs. 297-299 i 314-316.
- «Bartolomé Bermejo. Mare de Déu amb el Nen»; «Bartolomé Bermejo, Crist de la Pietat»; «Pedro de Aponte. Mare de Déu amb el Nen». A: Ruiz i Quesada, Francesc (dir.). *La Pintura gòtica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26 de febrero - 11 de mayo de 2003: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 de junio - 31 de agosto de 2003* (catàleg exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pàgs. 118-123, pàgs. 142-147 i pàgs. 292-295.
- «Decret i títol d'indulgència». A: Alcoy i Pedrós, Rosa. *Seu Vella: l'esplendor retrobada* (catàleg exposició). Lleida: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Fundació "la Caixa", 2003, pàgs. 354-356.
- «Creu processional de Peralada». A: Albertí, Jordi (ed.). *Germinabit. L'expressió religiosa en llengua catalana al segle XX. Diòcesi de Girona* (catàleg exposició). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Presidència, Secretaria de les Relacions amb les Confessions Religioses, [etc.], 2003, pàg. 31.

- «El Mestre Bartomeu de Girona». *Locus Amoenus*, núm. 7, 2004, pàgs. 117-135 [en línia]. <https://doi.org/10.5565/rev/locus.143> [consulta: 7 abril 2022].
- «Bartolomé Bermejo. Mare de Deu amb xiquet». A: *Els Reis Catòlics i la monarquia d'Espanya Museu del Segle XIX, València, setembre-novembre de 2004* (catàleg exposició). València: [Societat Estatal de Commemoracions Culturals], 2004, pàgs. 598-600.
- «Tríptico de Mencía de Mendoza»; «Anónimo flamenco (¿Petrus Christus II?), *La Virgen de Granada*»; «Bartolomé Bermejo. *Virgen con Niño*». A: *Los Reyes Católicos y Granada*: [Hospital Real (Granada) 27 de noviembre de 2004 - 20 de enero de 2005] (catàleg exposició). Granada: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pàgs. 251-253, pàgs. 364-368, i pàgs. 401-405.
- «Relleu de tema cinegètic»; «Verge amb el Nen». A: Nicolau i Martí, Antoni, (dir.). *Pedralbes: els tresors del monestir* (catàleg exposició). Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2004, pàgs. 58-59 i pàgs. 60-61.
- «Círculo de Diego de la Cruz, *Tríptico de Santa Ana*». A: Meléndez Alonso, Antonio-Ignacio. *Inmaculada* (catàleg exposició). Madrid: Conferencia Episcopal Española; Fundación Las Edades del Hombre, 2005, pàgs. 124-125.
- «L'espoli de Sant Pere de Rodes. De la col·lecció al museu». A: Vélez, Pilar; Llonch, Silvia. *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu* (catàleg exposició). Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 2006, pàgs. 113-142 (Quaderns del Museu Frederic Marès;12)
- «Les arts decoratives a l'època del barroc». A: Bassegoda, Bonaventura, Garriga, Joaquim; Paris, Jordi (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*. Edicions de la Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Girona, 2007, pàgs. 109-132 [en línia]. <http://hdl.handle.net/2445/112089> [consulta: 9 abril 2022].
- «El Mestre Bartomeu de Girona». A: *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I*. Barcelona: Encyclopædia Catalana, 2007, pàgs. 51-65.
- «Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: el col·leccióisme d'art antic i d'arts decoratives». A: Bassegoda, Bonaventura (ed.). *Col·lecciónistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], 2007, pàgs. 223-262, (Memoria Artium; 5).
- «Autor desconeugut, *Màscara d'origen mexicà*»; «Joseph Laurent Malaine, *Retrat de Teresa Cabarrús*»; «Zacarías González Velázquez, *Triomf de sant Agustí*». A: Capella, Anna; Pedragosa Garcia, Núria (et al.). *Recto/Verso. La cara oculta de les obres dels museus* (catàleg exposició). [Figueres]: Consorci del Museu de l'Empordà, 2007, pàgs. 46-49, pàgs. 54-57 i pàgs. 62-65.
- «Elements de la portada de Sant Pere de Rodes». A: Castiñeiras, Manuel; Camps i Sòria, Jordi, (dirs.). *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180* (catàleg exposició). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pàgs. 344-355.
- «Sant Pere màrtir de Verona»; «La Pietat. Enterrament de Crist». A: Benito Doménech, Fernando (et al.). *L'edat d'or de l'art Valencià: rememoració d'un centenari : Museu de Belles Arts de València, 1 de febrer al 27 d'abril de 2009* (catàleg exposició). València: Museu de Belles Arts de València, 2009, pàgs. 190-191 i pàgs. 194-195.
- «Vicente López. *Moisés ante la zarza ardiendo*». A: *De Luca Giordano a Goya. Pintura del siglo XVIII en España* (catàleg exposició). Barcelona: Fundación Francisco Godia, 2010, pàgs. 114-117.
- «Notas sobre los usos del vidrio español. 1500-1800». A: Philippart, Jean-Paul; Mergenthaler, Markus. *Frágil transparencia. Vidrios españoles de los siglos XVI a XVIII* (catàleg exposició). Lieja: Grand Curtius; Iphofen: Knauf-Museum Iphofen, 2011, pàgs. 63-100.
- «Hipótesis reconstructiva sobre la tumba de Alfonso VI». A: Estepa Díez, Carlos; Fernández González, Etelvina; Rivera Blanco, Javier (dirs. congrs.). *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*. León: Diputación Provincial de León, Instituto leonés de Cultura, 2012, pàgs. 283-292.
- «El teginat de l'església del Convent del Carme de Peralada». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, vol. 6, 2013, pàgs. 91-97 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/view/279726> [consulta: 10 abril 2022].
- «Unes anotacions de procedències de la mà de Maties Muntadas». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes i Museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc.], 2013, pàgs. 11-49, (Memoria Artium; 15).
- «El vidre». A: Farrés i Malian, Francesc; Yll i Aguirre, Errikarta-Imanol. *Sant Llorenç del Munt: catàleg arqueològic*. Sant Julià de Vilatorta: Ajuntament, 2013, pàgs. 85-94.
- «L'origen del retaule de Sant Cebrià de Cabanyes, del Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Campsentelles*, núm. 17, 2014, pàgs. 9-20 [en línia]. <https://raco.cat/index.php/Campsentelles/article/view/284461> [consulta: 10 abril 2022]
- «Los asuntos artísticos de Damián Mateu». A: Padrosa, Inés, (dir.). *Damià Mateu i Bisa (1864-1935): empresari, promotor i col·leccionista* (catàleg exposició). Peralada: Associació Cultural Castell de Peralada, 2014, pàgs. 95-131.
- «Sant Pere de Rodes, 1163. Hermenéutica del texto de Dromendrari». A: Ruiz i Quesada, Francesc (coord.) *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Cliviles*. Barcelona: [Retrotabulum maior], 2015, pàgs. 51-61 [en línia]. <http://www.ruizquesada.com/phocadownload/retrotabulum/01%20retrotabulum%20maior.pdf> [consulta: 10 abril 2022].
- «Mestre de Cabestany. *Aparició de Crist als apòstols al mar*». A: Sureda Jubany, Marc (dir.). *Viatjar a l'Edat mitjana = Travel in the Middle Ages: Vic, Museu Episcopal de Vic, 24 octubre 2015-14 febrer 2016* (catàleg d'exposició). Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània; Vic: Museu Episcopal de Vic, 2015, pàgs. 240-242.
- «Más sobre el guardapolvo del retablo de la Transfiguración, de Bernat Martorell». *Locus Amoenus*, núm. 14, 2016, pàgs. 7-18 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/168811> [consulta: 10 abril 2022].
- BARRACHINA, Jaume; AVINYÓ, Gemma. «Els germans Junyer Vidal I la falsificació de la pintura gòtica». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Col·lecciónistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions; Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona; Girona: Universitat de Girona, Servei de Publicacions, 2016, pàgs. 13-38, (Memoria Artium; 21).
- «Arquetes pintades hispàniques»; «Arquetes amatòries catalanes»; «Arquetes italianes amb os i ivori». A: *Catàleg del moble: Edat Mitjana, segles XIV-XV*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2017, pàgs. 19-25, pàgs. 27-35 i pàgs. 37-61 (Fons del Museu Frederic Marès; 6.1) [en línia]. <http://www.bcn.cat/museumares/CatalegMobileEdatMitjana2017/> [consulta: 10 abril 2022].
- «Els bancs». A: *Catàleg del moble: Edat Moderna, segles XVI-XVIII*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2017, pàgs. 265-272 (Fons del Museu Frederic Marès; 6.1) [en línia]. <http://www.bcn.cat/museumares/CatalegMobileEdatModerna/> [consulta: 10 abril 2022].
- Vidrio Español en la Habana, siglo XVI-XIX*. Peralada: [edició de l'autor], 2019.
- «Sobre la col·lecció dels comtes de Peralada». A: Bassegoda, Bonaventura; Domènech, Ignasi (eds.). *Mercat de l'art, col·lecciónistes i Museus 2019*. Bellaterra-Sitges: Universitat Autònoma-Museus de Sitges, 2020, pàgs. 43-58 [en línia]. <https://ddd.uab.cat/record/237086> [consulta: 10 abril 2022]
- «Damià Mateu i Bisa». A: Fontbona, Francesc; Bassegoda, Bonaventura (dirs.). *Repertori de col·lecciónistes i col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*, 2021 [en línia]. <https://doi.org/10.2436/10.1000.06.1> [consulta: 18 abril 2022].

«Miquel Mateu i Pla». A: Fontbona, Francesc; Bassegoda, Bonaventura (dirs.). *Repertori de collecciónistes i col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya (RCCAAC)*, 2021 [en línia]. <https://doi.org/10.2436/10.1000.06.1> [consulta: 18 abril 2022].

Imágenes, contexto y significados en la exposición: «Las mujeres también se sientan. Muebles y espacios femeninos de los siglos XVI y XVII del monasterio de Santa María de Pedralbes» [setembre de 2017]. [Text inèdit. Inclòs en aquesta publicació].

«La portada de Sant Pere de Rodes». A: Pérez González, J.M. (dir.); Camps, J.; Castiñeiras, M. (coords.). *Enciclopedia del Románico en Cataluña, Girona*, tomo I. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, [en premsa].

Índex Onomàstic

- Aa, Pieter van der, 70
Abel (Personaje bíblico), 74
Abelló (colecciónista), 195, 196
Abelló, Juan, 18, 21
Adrià, Ferran, 141
Agnès, santa, 153, 156, 158
Agrippus, 151
Aguiló, María Paz, 118, 119
Aguirre, Javier, 193
Ainaud de Lasarte, Joan, 31
Aixalà, Carme, 186
Alarcia, Miquel Àngel, 120
Alcolea Blanch, Santiago, 155
Alejandro III, Papa, 37
Alembert, Jean Le Rond d', 106
Alfons XII, rei d'Espanya, 13
Alfonso VII, Rey de Castilla, 44
Álvarez de Colmenar, Juan, 70
Amador de los Ríos, José, 13
Amat de Olorón (abad), 44
Ana, Santa, 196
Angebault, (oficial francés), 71
Anguissola, Sofonisba, 173
Anna, santa, 80
Ansón, Miguel, 60
Antoni, de Pàdua, sant, 32
Antonio de Padua, Santo, 32, 144, 145
Apol·lònia, santa, 158
Apolonia, Santa, 182, 186, 187, 196
Arce, José de, 18
Argullol, Rafael, 123
Arissó, Joan, 159
Aristóteles, 121, 191
Arnolfini, Giovanni, 176
Arroyo Alonso, Alfonso, 58
Atenea (Divinidad griega), 143
Austria, Ferran d', cardenal-infant, 66
Avila, Tiberi, 132
Babra i Rubinat, Salvador, 15
Baixeras, Dionís, 130
Ballantine, Herpburn, 71
Ballot, Pedro, 104
Barcia y Pavón, Ángel María, 21
Baretti, Giuseppe, 67
Bargrave, Robert, 65
Barrachina, Jaume, 7, 9, 13, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 61, 73, 85, 91, 92, 93, 95, 101, 113, 115, 116, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 149, 166, 167, 169, 168, 172, 173, 176, 177, 182, 200
Barreiros, Gaspar, 65
Bartolomé, Laura, 39
Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 5, 9, 12, 115, 141, 146, 173, 195
Bassegoda i Nonell, Joan, 185, 190
Benedicto VII, Papa, 41
Benjamin, Walter, 184
Berger, Antonio, 104
Bernardo, Santo, 186
Berry, Jean de France Duque de, 177
Bertazcoli i Riquer, Lluïsa, 130
Bey, Khalil, 146
Bofarull y Sans, Carles de, 128
Bonifacio IV, Papa, 41
Bonin, Lluís, 130, 132
Borgonya, Joan de, 154
Borgonyó, Guiu, 159
Borinie de Lhota, Francisco, 32
Borrassà, Lluís, 162
Borrell, Joan, 130
Bosch, Joan, 156, 187
Boudein (mosieur), 104
Bourbon, Louis de, Dauphin de France, 101
Brabo, Antonio, 15
Brey Mariño, María, 18
Bru, Aine, 136, 137
Brum, Simón, 104
Bruna y Ahumada, Francisco de, 21
Brunet, Frederic, 130, 131, 133, 135, 137
Bruselas, Hanequín de, 169
Brusi i Mataró, Antoni Maria, 115
Busquets i Vautravers, Guillem, 137
Busquets i Vautravers, Josep Antoni, 134, 135
Cabanyes, Alexandre de, 53, 54, 56
Cabanyes, Salvador, 193
Cahn, Walter, 84
Camilo, Francisco, 170, 171, 172, 178
Camps, Teresa, 51
Cano, Alonso, 13
Cañas, Josep, 56
Cañas, Pere (anticuario), 143, 168
Carbonell i Buades, Marià, 186, 194, 196
Càrcer, Gaspar, 117
Carderera, Valentín, 21
Cardona, Teresa de, 184
Carles III, rei d'Espanya, 28, 33
Carles IV, rei d'Espanya, 28, 33
Carles-Tolrà i Amat, Domènec, 15
Carles-Tolrà i Amat, Emili, 15
Carlo Borromeo, sant, 15, 21
Carlos Varona, María Cruz de, 21
Caro Baroja, Julio, 194
Carpaccio, Vittore, 153, 192
Carreras Barreda, Jordi, 5, 24
Carrillo de Ojeda, Agustín, 67
Carvajal y Lánchester, José de, 102, 104, 105
Casas, Ramon, 56
Cascall, Jaume, 153
Casellas, Raimon, 128
Castillo, Antonio del, 13
Castiñeiras, Manuel, 5, 36
Caterina d'Alexandria, santa, 18, 19, 20, 153
Caverel, Philippe de, 70
Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 21
Cenami, Giovanna, 176
Cerdanya, Guillermo Ramon de, 44
Cerdaña, Guillermo Jordán de, conde de Cerdaña y de Berga, 44
Cervantes Saavedra, Miguel de, 141, 190, 191, 192, 194
Chillida, Javier, 93
Ciriaco, 191
Clarà, Josep, 56
Claveria Nadal, Montserrat, 38
Clemente III, Antipapa, 40
Colbert, Jean-Baptiste, 101
Colet, Louise, 146
Coll i Serra, Ricard, 135
Colom Colom, Juan, 13
Colom Osorio, Luis Gonzaga, 13
Colom, Juan Clímaco, 13
Colón y Colón, Juan (vegeu Colom Juan)
Colom, Luis Gonzaga (vegeu Colom Osorio, Luis Gonzaga)
Conca, Antonio, 68
Conde de Bena (vegeu Ferrero Fieschi y de Saboya, Jacinto)
Conde de Campoflorido (embajador), 103
Conde de Mari (diplomático), 103
Conde de Sástago (vegeu Fernández de Córdoba y Vera de Aragón, Joaquín María)
Conde del Águila (vegeu Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, Miguel de)
Coranty i Llurià, Emilia, 130, 131, 133, 134, 137
Corella (padre), 184, 185, 192
Cornudella i Carré, Rafael, 186
Cortés, Hernán, 193
Cosens, Frederick William, 21
Cosme de Mèdicis (vegeu Cosme III, gran duc de Toscana)
Cosme III, gran duc de Toscana, 66
Courbet, Gustave, 146
Covarrubias Orozco, Sebastián de, 65
Credensa, Nicolau de, 156, 157
Crist (vegeu Jesús)
Crozet, René, 81, 83
Cuadra y Llarena (o Llerena), Sebastián de la, I marqués de Villarias, 103, 104
Cueman, Egas, 169
Cueto, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar, 13, 15
Cugat, sant, 137
Dalmases, Núria de, 191
Despuig (cardenal), 194
Desvalls i d'Ardena, Joan Anton, marquès d'Alfarràs, 137
Deutz, Rupert de, 45
Diago, Francisco, 66
Diana, Antonio, 192
Díaz de la Peña, Narcisse-Virgile, 146
Diderot, Denis, 102, 106, 107, 108
Domènech i Montaner, Lluís, 93
Domènech i Vives, Ignasi, 5, 50
Domènech, Joan de Deu, 5, 64
Domingo, Francesc, 56
Dromedari, Joseph, 37
Duque de Estrada, Diego, 65
Duque de Huéscar (Silva y Álvarez de Toledo, Fernando de, XII Duque de Alba de Tormes)
Elias i Rapunt, Carme, 130
Elias, Feliu, 130
Elies (Profeta bíblic), 20
Engracia, Santa, 115
Enlart, Camille, 146
Enríquez, Teresa, 184
Erauso, Catalina de, 192
Espinosa Maldonado Saavedra Tello de Guzmán, Miguel de, II conde del Águila, 18, 21
Estachería, Francisco, 105, 106
Estalella Asbert, Maria, 52, 58, 60
Estalella, Antoni, 52
Esteve, sant, 137
Estruch Sabadell, Josep Oriol, 150
Eteri, 154
Eulàlia de Mèrida, santa, 158
Eyck, Jan van, 176
Ezequiel (Personaje bíblico), 73, 79
Falguera, Antoni de, 93, 131, 133, 135, 137
Farreño, Montse, 59
Felip IV, rei d'Espanya, 66
Felip IV, rei de França, 66
Felip, el Bell (Felip IV, rei de França)
Felipe II, Rey de España, 173, 188
Felipe III, Rey de España, 173
Felipe IV, Rey de España, 167, 193
Felipe V, Rey de España, 101, 109
Fernandes, Henrique, 159
Fernández de Cáceres y González de Quintanilla, María del Amparo, marquesa de Valmar, 13
Fernández de Córdoba y Vera de Aragón, Joaquín María, XIV conde de Sástago, 21
Fernández Duran, Pedro, 21
Fernando Augusto, Rey consorte de María II, Reina de Portugal, 16
Fernando el Católico (vegeu Fernando V, Rey de España)
Fernando V, Rey de España, 184, 187
Fernando VI, Rey de España, 104
Ferran d'Aragó (Ferran II, rei de Catalunya-Aragó)
Ferran d'Austria, (Austria, Ferran d', cardenal-infant)
Ferran II, rei de Catalunya-Aragó, 65
Farrant, Alejandro, 94, 97
Ferrer i Jover, Pilar, 130
Ferrer Pi, Antoni, 60
Ferrer, J. M., 193
Ferrero Fieschi y de Saboya, Jacinto, conde de Bena, 104
Fishhof, Gil, 43
Flaubert, Gustave, 141, 146
Flaugier, Josep Bernat, 128
Flò, Eduard, 131
Fluvia, Jordi de, 194
Folda, Jaroslav, 43
Ford, Richard, 71
Forner, Jaume, 148, 149, 150, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162
Fortuny, Marià, 56
Fosalba, Eugenia, 192
Frías y Escalante, Juan Antonio de, 145, 173, 174
Frotard de Thomières, (abad), 44
Gabriel (Arcángel), 73, 74
Galí, Francesc, 130
Galle, Philippe, 20
Galofer i Oller, Francesc, 132
García Arnillas, Salvador, 190
García, Susana, 5, 166, 200
Gascó, Joan, 159
Gener, Guerau, 162
Gerónimo, Santo, 115
Gil, Pere, 66
Gili Roig, Gustavo, 169
Gimeno, Francesc, 56
Giotto, 40
Girijaume i Lacrampe, Maria, 130
Goday i Casals, Josep, 135, 137
Gómez Muriel, Emilio, 193
González de Lara, Rodrigo, 44
González de Sepúlveda, Pedro, 21
González Ferrín, Isabel, 13
González, Joana Catalina, 130
González, Maribel, 5, 9, 146, 166, 200
Gran Delfín de Francia (Bourbon, Louis de, Dauphin de France)
Gregorio y Masnata, Leopoldo de,

I marqués de Esquilache, 105
Guardia, Milagros, 5, 72
Guasch i Homs, Francesc, 130
Gudiol, Josep, 37
Guillaume I de Bures, 42, 43
Hall Standish, Frank, 21
Haly, Francisco, 104
Hamen y León, Juan van der, 195
Heemskerk, Maerten van, 20
Hernández, Nadia, 51, 57
Herodes, 20, 41
Hildesind (abad), 41
Hirshel (funcionari), 33
Homar, Gaspar, 122, 123
Hug de Provença (cardenal), 68
Hug II d'Empúries, 44
Hug IV d'Empúries, 44
Hugué, Manolo, 56, 135, 137
Huguet, Jaume, 135, 136, 137
Ibarz, Joan, 160
Imperiale, Gian Vincenzo, 66
Isabel de Borbón, Reina consorte de Felipe IV, Rey de España, 193
Isabel de Valois, Reina consorte de Felipe II, Rey de España, 173
Islung (cavaller), 65
Jardí, Enric, 55
Jaubert de Passà, M., 39
Jaume Fontanet II, 156
Jaume II, comte d'Urgell, 67
Jesucristo, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 73, 74, 75, 76, 77, 83, 84, 168, 173, 174, 196
Jesús, 17, 21, 94, 95, 152, 153, 156, 157, 160
Joan V, rei de Portugal, 28
Joan, Evangelista, sant, 152, 153, 157
Joaquim, sant, 159
Jocelin I de Courtenay, Príncepe de Galilea, 43
Joly, Barthélémy, 65
Jorba, Dionís, 65
José de Arimatea, Santo, 173
Josep, sant, 20, 94
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 20, 21
Juan de Juanes, 142, 143
Juan, Santo, 39, 40, 41, 73, 74, 75, 77, 82, 85, 186

Junyent, Oleguer, 56, 122
Junyent, Sebastià, 130
Labarta, Francesc, 130, 131, 133, 135, 137, 136
Lázaro Galdiano, José, 170
Le Corbusier, 58
Leclercq-Marx, Jacqueline, 83
Lefort, Paul, 21
Lencina Pérez, Xavier, 116, 117
Leocadia, santa, 20
León, Luis de, 190
Lethard II de Nazaret (arzobispo), 43
Llaverias, Joan, 130
Llimona, Josep, 132
Llompart, Gabriel, 191
Loo, Louis-Michel van, 104
Loo, Luis van (vegeu Loo, Louis-Michel van)
Lorenzale, Claudi, 128
Lorés, Immaculada, 5, 39, 90
Lucas, Santo, 37, 74, 75, 82
Lugt, Frits, 16
Luis de Francia (vegeu Luis XIV, Rey de Francia)
Luis XIV, Rey de Francia, 101
Macías, Guadaira, 116
Madrazo, Pedro de, 21
Maestro de Cabestany, 37, 38, 39, 41, 44, 141, 143, 167, 168
Maestro de la Porciúncula, 169
Maestro de Osma, 184
Mamerto Casajús y Espinosa, Vicente, 15
Mancho, Carles, 41
Manent, Albert, 55
Manes, José, 105, 106
Manjarrés, José de, 122
Manuel II, Rey de Portugal, 16
Marcos, Santo, 73, 74, 75, 81, 83, 153
Margarida d'Antioquia, santa, 153
Margarita de Austria, 188
Margarita, Reina consorte de Felipe III, Rey de España, 173
María de Aragón, 184
María de Austria, 188
María II, Reina de Portugal, 16
Maria Magdalena, santa, 189
Marianna d'Austria, reina, consort de Felip IV, rei de

Castella, 34
Marie, Bautista, 104
Marimon, Bernat Joan de, 158
Marineo Siculo, Lucio, 65
Maristany, Andreu, 78
Marquès d'Alfarràs (vegeu Desvalls i d'Ardena, Joan Anton)
Marqués de Esquilache (vegeu Gregorio y Masnata, Leopoldo de)
Marqués de la Ensenada (vegeu Somodevilla y Bengoechea, Zenón de)
Marqués de Remisa (vegeu Remisa y Miarons, Gaspar de)
Marqués de Salas (vegeu Montealegre y Andrade, José Joaquín de)
Marqués de Santillana (vegeu Santillana, Íñigo López de Mendoza, marqués de)
Marqués de Valmar (vegeu Cueto, Leopoldo Augusto de)
Marqués de Villarias (vegeu Cuadra y Llarena (o Llerena), Sebastián de la)
Marqués, Francesc, 57
Marquesa de Valmar (Fernández de Cáceres y González de Quintanilla, María del Amparo)
Martí Agulló, Ricardo, 145
Martí Alsina, Ramon, 56, 145, 146
Martí i Llorach, Dolors, 130
Martí i Llorach, Rosalia, 130
Martí Palau, Albert, 145
Martí, Salvador, 177
Martínez Plaza, Pedro J., 173
Martorell i Terrats, Jeroni, 93
Martorell, Bernat, 135, 137
Marzola, Batta, 104
Mas Martí, Sonia, 41, 93
Masriera i Manovens, Josep, 132
Mateo, Santo, 40, 43, 73, 74, 75, 82
Mateu i Pla, Miquel, 15, 101, 167
Mayolas, Salvador, 159
Melquisedec (Personaje bíblico), 74
Memling, Hans, 153, 192
Milicua, José, 141
Miquel i Badia, Francesc, 115, 118
Miquel, sant, 137

Mir Estalella, Josep, 51
Mir, Joaquim, 5, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61
Miralles, Francesc, 52, 53
Miralpeix i Vilamala, Francesc, 156, 160, 173
Modena, Tommasso da, 68
Molina, Tirso de, 67, 70
Mompou, Josep, 56
Montaigne, Michel de, 141
Montalbergo, Pietro Paolo da, 158, 159
Montcada de Vilaragut, Violant de, 187
Montealegre y Andrade, José Joaquín de, I marqués de Salas, 103
Montujar, Isidoro Nicolás de, 102
Moragas i Rodes, Fidel de, 145
Morató i Esteve, Maria, 130
Moreto, Agustín, 192
Munier, Carlos, 104
Muntadas y Rovira, Matías, 115, 116, 201
Muñoz Sánchez, Jesús, 173
Murillo, Bartolomé Esteban, 13, 18, 19, 145, 173
Navarrete Prieto, Benito, 15, 19, 173
Navas, María de, 192
Naygeon, Diego, 104
Nicodemo, 173
Nicolini (monsenyor), 70
Nilo de Rossano, Santo, 21, 143
Nini, Giovan Battista, 104
Nonell, Isidre, 56, 130
Nunyes, Pere, 159
Núñez de Villavicencio, Pedro, 15, 21
Obiols, Josep, 56
Oliva Prat, Miquel, 31, 93
Oliva, Dolores, 146
Olivar Daydí, Marçal, 176
Omazur, Nicolás de, 21
Onedon, 105
Oppé, Paul, 20
Ossó, Joan, 130
Pablo Diácono (vegeu Paulus, Diaconus)
Pablo, Santo, 170, 171

Pacheco, Francisco, 195, 196
Pagès, Montserrat, 41
Palomino de Castro y Velasco, Antonio, 21, 145, 172
Pàntul, sant, 152, 154, 156
Papa Ciriac, 152, 154, 157
Paratge, Gaspar (abad), 158
Paret, Pep, 160
Paris (Personaje mitológico), 143
Pascual, Iu, 132
Pastor, Paloma, 5, 32, 100
Patxot i Jubert, Rafael, 15
Pau, Jeroni, 67
Paulus, Diaconus, 43
Pausas i Coll, Francesc, 130
Pedro Mártir, Santo, 143
Pedro V, Rey de Portugal, 16
Pedro, Santo, 39, 40, 41, 43, 170, 171
Pella i Forgas, Josep, 132, 134, 135
Pepe, Gabriel, 71
Pere el Cermoniós (vegeu Pere III, rei de Catalunya-Aragó)
Pere III, rei de Catalunya-Aragó, 68
Pere Joan (escultor), 143
Pereda, Antonio de, 144, 145, 146
Pérez Sánchez, Alfonso E., 13
Petronil-la, santa, 157
Pi de Cabanyes, Oriol, 51, 56, 57
Piera, Mónica, 5, 112, 193
Pignatelli y Aymerich, Francisco, 104
Pinelo, León, 195
Pinós i Palà, Joan
Pirozzini y Martí, Carlos, 134, 135, 137, 145
Pla, Josep, 52, 54
Pla, Núria, 115
Plandiura, Lluís, 57
Platter, Thomas, 69, 70
Poch, Clara, 41
Pollés y Vivó, Buenaventura, 132
Ponç III d'Empúries, 44
Pons i Cavaller, Maria de R., 130
Post, Chandler Rathfon, 156, 159, 184
Poudevila Font, Isidre, 58
Pous i Palau, Antoni, 133
Pseudo Mateo, 196

Puig i Cadafalch, Josep, 93, 132
Puig Rovira, Francesc X., 52
Puig Rovira, Josep, 51
Puig y Alegret, Jorge, 53
Puiggarí, Josep, 127
Pujades, Jeroni, 44, 93
Quaritch, Bernard, 21
Quílez i Corella, Francesc, 5, 126
Ramells, Miquel, 159
Ramírez-Montesinos, Elena, 31
Ramon de Banya (escultor)
Ramon Picas, Artur, 143
Ramon, Artur, 5, 140, 143
Rebull, Joan, 56
Reixac, Joan, 154
Remisa y Miarons, Gaspar de, marqués de Remisa, 173
Renart, Dionís, 130, 131, 133, 135, 137
Renart, Joaquim, 131
Requesens i Roís de Liori, Estefanía de, 190
Ribera, Romà, 132
Ricart, Enric C., 53, 54, 57
Riera, Isidre, 130, 131
Rodes i Ariès, Vicent, 128, 144, 145, 146
Rodríguez-Moñino, Antonio, 10, 21
Roelas, Juan de, 20, 196
Rogent, Elies, 93, 167
Ropit, Antoni, 156, 157
Ros i Batllell, Francesc, 58
Ros Saus, Joan, 58
Ross (lord), 65
Rosselló, Girard de, 44
Rubens, Peter Paul, 172
Ruiz Soler, Antoni, 58, 59
Rusiñol, Santiago, 55, 56, 60, 137
Sabaté, Floçel, 149
Sabel, Miguel, 32
Saewulf, 43
Sajonia-Coburgo-Gotha, Fernando Augusto de (vegeu Fernando Augusto, Rey consorte de María II, Reina de Portugal)
Sals, Ramon, 159
San Leocadio, Paolo de, 143
San Nicolás (vegeu Nilo de Rossano, Santo)

- Sandoval, Olga, 143
 Sanpere i Miquel, Salvador, 132, 133, 134, 135
 Santiago de la Vorágine, 191, 192
 Santiago el Mayor, Santo, 43, 45
 Santillana, Íñigo López de Mendoza, marqués de, 169
 Sanz, German, 176
 Sastre, Miguel, 116, 122
 Schutt, Cornelio, 5, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21
 Schutt, Peter, 18
 Seigne, Claudio, 104
 Serafí, Pere, 156, 156, 158, 162
 Serra, Francesc, 51, 52, 58, 59
 Serra, Jaume, 122
 Serra, Pere, 162
 Serrahima, Maurici, 145
 Shakespeare, William, 192
 Sibert, Dionisio, 104
 Silva y Álvarez de Toledo, Fernando de, XII duque de Alba de Tormes, 105
 Simon (Personaje bíblico), 74, 173
 Sit, Ventura, 101, 102, 103, 106
 Somodevilla y Bengoechea, Zenón de, I marqués de la Ensenada, 104
 Stefanesci, Jacopo, 40
 Stiegel, Henry William, 33
 Stirling Maxwell, William, Sir, 21
 Subias Galter, Joan, 93, 94, 95, 167
 Sunyer, Joaquim, 56, 57
 Suqué Mateu, Isabel, 5, 7
 Suqué Mateu, Javier, 5, 7
 Suqué Mateu, Miguel, 5, 7
 Swinburne, Henry, 70
 Tancredo de Galilea, 43
 Tasso, Torquato, 192
 Tello de Meneses, Agustina, 18
 Teniers, David, 167
 Teodorico, 43
 Teresa de Jesús, Santa, 14, 15
 Thicknesse, Philip, 68
 Tiziano, 145
 Togores, Alejo de, 53
 Tomás, Santo, 43
 Torras, Santi, 156, 193, 194, 196
 Torrents, Antonio, 53
 Toubert, Hélène, 40
 Townsend, Joseph, 68, 70, 71
 Trallero, Manuel, 173
 Tramulles, Josep, 162
 Traveria i Garriga, Montserrat, 130
 Triadó i Mayol, Josep, 130
 Urbano II, Papa, 37, 40, 41
 Úrsula, santa, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 191, 192
 Uson, Juan, 108
 Utrillo, Miquel, 57
 Vacarisas Vila, Eduard, 130, 133, 134
 Vacarisas Vila, Joaquina, 130, 131, 132, 135
 Vahía, Alejo de, 169
 Valdés Leal, Juan de, 13, 15, 21, 144, 145
 Valdivieso, Enrique, 196
 Vallhonrat i Sadurní, Joan, 130, 135
 Valls, Artemi, 133, 134, 135, 137
 Valls, Jaume (abad), 162
 Varazze, Jacopo da, 153, 154
 Vayreda, Joaquim, 56
 Vega, Lope de, 67, 173
 Vela i García, Francesc, 131, 133, 134, 1376, 137
 Velasco González, Alberto, 5, 148, 151, 155
 Vendôme, Geoffroi de, 40
 Venus (Divinidad romana), 143
 Vermeer, Johannes, 192
 Verrié i Faget, Frederic-Pau
 Vicenç, sant, 137
 Vidal Ventosa, Joan, 130
 Viladomat, Antoni, 56, 169, 173, 174, 175
 Vilarrufat, Antoni, 56
 Villanueva, Jaime, 41
 Villavicencio, J. C., 37
 Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel, 146
 Virgen María, 14, 18, 19, 20, 143, 173, 183, 186, 187, 194, 195, 196
 Vives i Pons, Amparo, 130
 Vos, Cornelis de, 172
 Vos, Marten, 20
 Wagensberg, Jorge, 121