LA *PREDICACIÓ DE SANT DÍDAC D'ALCALÀ* DE JOSEP JUNCOSA: REFLEXIONS I INTERPRETACIÓ D'UNA IMATGE DE PODER

Alejandro García Delgado
Departament d'Art i Musicologia
Universitat Autònoma de Barcelona

Resum

La *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona, de Josep Juncosa, esdevé un dels exemples catalans més notables de la dificultat que suposa fugir del binomi conceptual que conformen els termes de *barroc* i *poder* en relació amb les arts plàstiques. Es tracta d'una obra el comitent de la qual és Diego Girón de Rebolledo, qui tant per la seva actitud davant el plantejament del projecte com per l'elecció del seu protagonista, sant Dídac d'Alcalà, ens obre les portes a interpretar certs aspectes del conjunt pictòric de la capella en relació amb els seus interessos polítics. Alhora, l'obra representa un sant oferint un sermó, un dels instruments de poder més importants de comunicació i formació amb el qual ha comptat l'Església per a transmetre el seu missatge al llarg de la seva història.

Paraules clau: Barroc, predicació, pintura, persuasió.

Abstract

The Preaching of Saint Dídac d'Alcalà in the Immaculate Conception's chapel (Tarragona's cathedral) was painted by Josep Juncosa. This piece becomes one of the most significant Catalan examples of the difficulty of escaping from the conceptual binomial between the terms *baroque* and *power* in relation to plastic arts. It's a masterpiece whose contracting is Diego Girón de Rebolledo. Both for his attitude towards the approach to the project and the choice of its protagonist, Saint Dídac d'Alcalà, it allows us to understand certain aspects of the chapel's pictorial decoration in relation to his political interests. At the same time, the piece represents a saint offering a sermon, one of the most important instruments of communication and training that priests always used to transmit their message throughout history.

Keywords: Baroque, sermon, painting, persuasion.

Durant molt de temps s'ha considerat l'època del barroc com un moment històric i artístic marcat per una reconeguda decadència a Catalunya, partint del contrast entre les obres barroques conservades i les seves respectives valoracions crítiques amb les de, per exemple, l'edat mitjana o l'època

del Modernisme. Un dels aspectes que més ha provocat aquesta situació és l'escàs nombre de peces conservades i el deplorable estat de conservació d'aquestes. No obstant això, Catalunya disposa de molts exemples que permeten negar aquesta suposada decadència, com és el cas de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona. Amb aquest, observarà el lector que, a l'hora de parlar de l'art del barroc, la literatura artística sembla estar d'acord en reconèixer que és difícil no fer cap referència d'algun tipus al concepte de poder, i no només en les principals corts catòliques o en les més destacades monarquies europees, sinó en la mateixa concepció del fet artístic.

1. La decoració pictòrica de la capella de la Immaculada Concepció: un breu estat de la qüestió

La concepció arquitectònica de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona és obra de l'excel·lent arquitecte fra Josep de la Concepció. Presenta una planta centralitzada de creu grega amb una notable densitat decorativa. Aquesta decoració, tant escultòrica com pictòrica, cobreix la totalitat dels espais i elements de la capella sense impedir que aquesta esdevingui un cos unitari gràcies a la jerarquia i la integració de les seves parts (Fig. 1). Centrant-nos en la pintura, aquesta es vincula directament amb la figura de la Mare de Déu: a les parets de la capella s'hi representen alguns dels principals temes i episodis marians, que culminen amb el retaule com a justificant de la dedicació de la capella a la seva qualitat d'Immaculada.

Fig. 1. Vista frontal de la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Tarragona, *circa* 1684. Fotografia de l'autor.

Malauradament, el conjunt d'aquestes pintures presenta una sèrie de problemes interpretatius molt destacables. D'una banda, la interpretació que fem d'una documentació potser insuficient o amb llacunes, implicant que el que sabem no s'ajusta del tot a l'anàlisi estilística que presenten les obres en l'actualitat. D'altra banda, les pintures han sofert diverses vicissituds que han afectat el seu estat de conservació i han patit una sèrie de processos de restauració que plantegen alguns interrogants importants. L'estat actual, doncs, és el d'un conjunt pictòric que presenta una important variació estilística, però que segons els documents coneguts van ser contractades a un únic artista: Josep Juncosa. D'entre totes elles, però, una *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* podria ser la clau per a començar a desxifrar incògnites (Fig. 2).

Fig. 2
Predicació de sant Dídac d'Alcalà, Josep Juncosa, 1680-1684. CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya

Però abans de centrar-nos en l'obra, és interessant comentar com, amb anterioritat a la seva creació, el projecte artístic al qual aquesta es vincula ja estava totalment relacionat amb el concepte de poder. I per fer-ho, hem de parlar del comitent: el canonge i prior Dídac Girón de Rebolledo, qui es va incorporar al Capítol de la seu tarragonina el febrer de 1631, actuant com un veritable síndic d'aquest a Barcelona, ciutat on residia. El seu paper, no obstant això, va canviar amb l'ocupació de Tarragona per l'exèrcit de Felip IV. No es tenen notícies d'ell, però, fins a l'any 1643, encara que en aquestes dates ja es pot afirmar que, durant la Guerra dels Segadors, Girón de Rebolledo va actuar com el dirigent del sector del Capítol favorable a la Generalitat i a França, mentre que l'ardiaca de Sant Llorenç, Miquel d'Aguiló, ho fou del sector reialista (Fernández 1993: 85): quan Aguiló va ser nomenat vicari general del Capítol es va iniciar un conflicte pel fet que el prior Girón de Rebolledo creia que veritablement era ell qui havia de ser reconegut amb aquest càrrec, i va optar per a actuar, ell també, com a tal.

Tot i disposar de procediments judicials en contra seva, Girón de Rebolledo no va fer mai cap renúncia de les seves atribucions i la situació no es va començar a calmar fins a la fi de la guerra. Van ser diversos factors els que van permetre que de mica en mica les dues postures s'anessin apropant, fins que l'any 1654 el Capítol va fer una relació dels comptes i càrrecs del prior que va provocar l'inici d'unes negociacions que culminaren amb la participació de Girón de Rebolledo al Capítol de Sant Fructuós del 22 de gener d'aquell mateix any. Des d'aleshores, Girón de Rebolledo fou canonge durant cinquanta anys i amb el temps es va convertir en un dels membres més destacats de la història del Capítol.

Hem de tenir en compte la història del comitent per poder interpretar correctament el significat de la capella: a més de la seva dedicació a la Immaculada Concepció, que podríem vincular a la devoció de Girón i que era molt estesa alhora a tots els territoris de la corona d'Aragó, aquest espai havia de significar també la perpetuació de la seva memòria, així com de la seva victòria política. A banda d'això, resulta molt evident la voluntat d'exaltació de la família Girón de Rebolledo, com ens ho indica el fet que esdevé la capella sepulcral del mateix prior i dels seus dos germans, morts tots tres sense descendència directa. És l'últim testimoni, doncs, d'una de les famílies més poderoses de la ciutat amb la clara voluntat d'esdevenir un espai de memòria del llinatge, i això explicaria les iconografies i l'abundància de símbols heràldics que es representen als dos sepulcres adossats als murs de la capella.

Tornant a les pintures, i pel que fa a la documentació, potser la font d'informació més destacada és el contracte de les tasques acordades amb data de l'11 d'abril de 1680, signat pel pintor Josep Juncosa i el daurador Josep Cabanyes. L'objecte del contracte era la pintura i el daurat de totes les superfícies de les parets de la capella i de la sagristia annexa, així com les respectives cúpules, a partir d'un quadre pintat per Josep Juncosa que servia com a model. Les clàusules del contracte es plasmen molt detalladament, tant les tècniques com les econòmiques. Es pot llegir que es van encarregar

a Josep Juncosa un total de 45 pintures, així com pintar la coberta, la cúpula i els arcs formers. Es conserven, també, algunes àpoques subscrites per part de Josep Juncosa que confirmen que els pagaments es van produir de la manera esperada.[1] Respecte a la peça que ens ocupa, la clàusula del contracte la menciona per primera vegada de la manera següent: "En las parets que corresponen baix de la dita volta, del entrant de la capella, los dos quadros quadrats peraleslogramos méc baixos, se tenen de pintar santa Tecla y sant Dídac de Alcalà la istória de cada un" (Madurell 1958: 109), sense fer menció, per tant, a quines escenes es pintaran.[2]

Fig. 3
Martiri de santa Tecla,
Josep Juncosa, 1680-1684.
CRBMC Centre de Restauració
de Béns Mobles de Catalunya

1. En el seu estudi, Madurell Marimón transcriu tres àpoques de 1680 i una de 1682, sent aquesta última a favor dels marmessors testamentaris de don Dídac.

2. És quelcom que succeeix amb la majoria de les pintures de la capella, de les quals al contracte no s'indica quina escena es representa.

Quatre anys després de la data del contracte, la humitat de les parets va començar a afectar a les pintures i tant el Capítol com els marmessors del ja difunt prior[3] van demanar a Juncosa que examinés i reparés la situació. La seva resposta, una carta escrita a mà i també conservada, ens indica que les tasques que el pintor va creure oportú realitzar van ser les següents: d'una banda, afirma que s'han de fer de nou les pintures dels costats del retaule, és a dir, la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* i el *Martiri de santa Tecla* (Fig. 3), així com les dues col·laterals al panteó del difunt i una altra pintura col·locada a sobre de la cornisa. Comenta, també, que per a la resta de pintures només caldria restaurar aquells mals particulars que no van passar endavant en l'espai de quatre o cinc anys, "enseñándonos esta experiència que cesó ya la causa de su perdición" (Madurell 1958: 38). Diu també, per tal d'evitar futurs problemes d'humitat, que no creu convenient tornar a pintar sobre les parets, sinó que seria millor fer-ho sobre teles. Finalment, es compromet a la realització dels set quadres sobre tela, amb els seus suports de fusta de la muntanya de Prades, i les seves guarnicions daurades per a les obres de sant Dídac i santa Tecla. Es conserven, de nou, comprovants de pagaments dels pagaments pactats, amb l'excepció de l'últim, ja que es podria haver donat el cas que el pintor hagués mort abans de la finalització de les tasques (Madurell 1958: 39).

Amb posterioritat a la mort de l'artista, les fonts antigues que fan referència a l'obra comencen a mostrar ja certes complicacions. Primerament, un manuscrit del canonge Carlos Gonzàlez de Posada posa de manifest que, del "naufragio del barniz", només es van salvar els dos quadres laterals del presbiteri (Capdevila 1901: 3), és a dir, els de sant Dídac i santa Tecla. Afirma, per tant, que van ser els que menys danys van patir, possiblement pel fet que Juncosa decidís fer-los de nou anteriorment. Posteriorment, segons altres referències publicades per Sancho Capdevila, el 14 d'octubre de 1706 es van realitzar nous retocs a les obres de la capella per a contrarestar els efectes de la humitat, necessitat que es va fer evident de nou dos anys després, el 1708 (Capdevila 1935: 68). Madurell comenta també que un document de l'any 1774 fa referència als quatre quadres laterals encara sense fer, amb motiu d'una proposta presentada per un pintor de Barcelona del qual no s'indica el nom (Madurell 1958: 39). Per tant, ja a finals del segle XVIII ens trobem que, com a mínim, les obres de la capella han patit dues restauracions i existeixen obres pendents de fer o acabar, sense especificar si són obres noves, o si són restauracions sobre les antigues obres dels temps de Juncosa. Finalment, i per tal de complicar encara més l'assumpte, el cronista Emili Morera i Llauradó comenta que la capella va ser restaurada sencera l'any 1894 pel pintor tarragoní Josep Folch (Madurell 1958: 40), del qual conservem a la capella alguna peça signada d'una tècnica força feble.

3. Tot sembla indicar, doncs, que un cop mort el comitent Juncosa va prosseguir amb les seves tasques, que va finalitzar l'any 1684.

Ens trobem, doncs, amb un conjunt d'obres amb un grau d'acabament molt diferent i unes diferències estilístiques molt notables entre unes i altres, fruit d'un conjunt de restauracions que van culminar amb la de 2005, realitzada pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (Fig. 4). A partir de l'anàlisi del conjunt pictòric i de les dades que van atorgant les diferents fonts, tot fa pensar que les dues obres dels costats de l'altar, la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* i el *Martiri de santa Tecla*, són autògrafes de Josep Juncosa. A partir d'aquestes, i basant-se només en raons estilístiques mitjançant exercicis comparatius, es pensa que podrien ser autògrafs de Josep Juncosa o molt pròxims al pintor també els medallons que representen la *Purificació* i les *Esposalles* de la Verge. Tot i això, són obres que estan pendents d'un estudi centrat en aquesta qüestió.

Fig. 4
Detall del rostre de sant Dídac d'Alcalà durant la restauració de l'any 2005,
Josep Juncosa, 1680-1684.
CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya

Malauradament, aquestes obres no són les úniques de Josep Juncosa que estan pendents de ser estudiades. Els artistes catalans d'època barroca, llevat d'alguna excepció, presenten en general una fortuna crítica molt escassa i, alhora, una manca de peces atribuïdes que dificulta molt la realització d'estudis al respecte. Possiblement, uns dels casos més destacats i importants per al desenvolupament de l'art barroc català sigui el del pintor protagonista d'aquestes línies, així com del seu cosí, el cèlebre Joaquim Juncosa: es tracta de dos dels pintors més importants del segle XVII català que, tot i haver tingut molt poca fortuna en la historiografia recent, disposen d'una producció que suposa un dels punts més destacats de la pintura barroca catalana.

En el cas concret de Josep Juncosa, tot i que se'l vincula amb nombroses produccions artístiques,[4] moltes d'aquestes relacions no es poden justificar documentalment o bé les obres no es conserven. No sabem la seva data de naixement, però sí que podem afirmar que mor a Ulldemolins l'any 1690 (Carbonell 2000: 450). Va ser membre de la dinastia artística dels Juncosa-Franquet i es formà com a pintor, segurament en el taller familiar. Sabem que el 1669 contractà tres pintures per al retaule major de la Selva de Camp que s'han perdut, i d'aquesta època poden ser també les desaparegudes pintures del presbiteri de l'església del convent de Santa Mònica de Barcelona que alguns autors antics li atribueixen. Malgrat tot, les fonts no coetànies coincideixen en el fet que l'encàrrec més important que rep és el de les obres per a la capella de la Immaculada Concepció, encara que se'l relaciona amb altres obres a Tarragona no localitzades tals com dues pintures de la capella del palau arquebisbal, el retaule de santa Tecla "la vella", diversos quadres per al convent de mercedaris i un retrat de l'arquebisbe Josep Sanchís, protector del pintor. En canvi, s'han conservat a la catedral dues obres que alguns autors li atribueixen: una *Immaculada* a la sagristia de la capella de sant Francesc i el *retaule de sant Lluc*.

2. La *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* de Josep Juncosa: context i interpretació

Com el seu nom indica, la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* mostra una predicació, és a dir, la representació d'un discurs de poder i d'autoritat. Els sermons han estat l'instrument més important de la comunicació i formació amb el qual ha comptat l'Església per a transmetre el seu missatge al llarg de la seva història. Segons León Navarro, la predicació va obeir, sovint, a fins espuris i amb una voluntat dominadora, provocant divisió social en posar-se al servei d'interessos polítics concrets (León 2007: 602). En efecte, tot i que els orígens de la predicació estan lligats als orígens i a la difusió primitiva del cristianisme, a partir del Concili de Trento l'Església potencià molt la predicació per a reafirmar l'ortodòxia catòlica i intentar així posar fre a la reforma protestant, tal com va fer anteriorment en altres contextos. De fet, a partir d'aleshores els predicadors estaven obligats a rebre una estricta formació, tant teològica com humanista: la incursió de la retòrica clàssica en la predicació els va anar convertint en eloqüents transmissors de l'evangeli (Grace 2015: 38), i va provocar, entre altres coses, la creació d'una important quantitat de tractats sobre el tema a partir de la segona meitat del segle XVI.[5]

4. Segons Agustín Céan Bermúdez "pocos pintores catalanes trabajaron tanto como él" encara que "no con tanta corrección como su primo, ni con tan buen empastado", fent referència a Joaquim Juncosa (Cean B., A. 1800: 357).

5. Segons Cerezo Soler, a l'època que ens ocupa van tenir un paper destacat, entre d'altres, el *Modus condicionandi* de frai Dídac d'Estella, *Arte o instrucción de predicadores* de Francisco

Diversos autors, en tractar l'època del barroc, semblen reconèixer que l'Església es va adonar que els arguments teològics no eren suficients per a continuar mantenint als fidels sota les seves ales en un moment en el qual el catòlic no era l'únic discurs existent i havia de blindar-se enfront dels avenços protestants. Per aquesta raó, i encara que és quelcom que succeeix des de més antic, els predicadors comencen a apel·lar a la part irracional dels individus i produir-los una compulsió que els instigarà a adherir-se al sistema ideològic que l'orador propugnava (Grace 2015: 38). És amb aquesta premissa que podem entendre com era la predicació barroca, condicionada pels elements estètics del seu temps: en paraules de Cerezo Soler, el sermó barroc es concep i s'estructura basant-se en la sensualitat més que no pas en la racionalitat (Soler 2018: 414). Així, el predicador barroc perseguirà la commoció de les ànimes dels seus oients a través de la transmissió de sensacions i sense arguments racionals, i això provocarà una teatralitat en l'acció de predicar i una elaboració artificiosa del discurs que afectarà tant a la modulació de la veu com als gestos i expressions utilitzats.[6]

Ens trobem, doncs, amb els binomis predicació *versus* declamació teatral, temple *versus* teatre. Aquests conceptes no poden ser entesos de manera separada en aquesta època, ja que entre ells s'estableix una simbiosi que permet que l'un i l'altre es nodreixin de diferents tècniques comunes (Massanet 2019: 463). El predicador, així com l'actor, busca una comunicació viva i directa per a commoure i apassionar, i això comporta una recerca de novetats i recursos que sorprenguin i atreguin els fidels com si es tractés d'un espectacle. Aquest posicionament, no obstant això, va comportar molta controvèrsia a l'època, en un sector clarament centrat en aquest binomi per fer calar el missatge sense caure en un excés d'artifici verbal i un altre agressivament oposat a què determinats predicadors s'excedissin tant en els seus moviments i gesticulacions (Castillo 2004: 11).

Donada la voluntat de l'Església per la cura d'aquests sermons, no és estrany que les escenes de predicació fossin un dels temes més recurrents de l'art de l'època del barroc. S'ha de tenir en compte, però, que els orígens d'aquesta iconografia van lligats al mateix cristianisme i la seva difusió, raó per la qual no és difícil trobar exemples molt primerencs de diverses predicacions protagonitzades per Crist, sant Joan Baptista o alguns dels primers sants ja des del segle IV. Possiblement, a conseqüència de ser un motiu iconogràfic recurrent, les representacions de predicacions presenten una sèrie de patrons comuns a l'època del barroc: en la majoria dels casos es col·loca a Crist, al Baptista o al sant predicador en un paisatge, sent comú situar-lo sobre una roca o amb arbres al darrere, així com envoltat de diferents grups

Terrones del Caño, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio* de frai Agustí Salucio i la *Rhetorica Ecclesiastica* de frai Lluís de Granada (Soler 2018: 418).

6. Cal afirmar, en aquest sentit, que sovint els historiadors que estudien l'època del barroc semblen ignorar que moltes d'aquestes afirmacions també es poden aplicar a l'estil de predicació d'èpoques anteriors. Aquesta marcada teatralitat i gesticulació que sovint es relaciona amb les predicacions barroques no són, en absolut, exclusives d'aquestes.

de persones. En aquests grups sembla existir la voluntat de representar una important varietat de tipus de persones, així com de gestos i actituds: en pràcticament tots els casos hi ha representat nens, dones, persones racialitzades, i homes que semblen ser de diferent classe social. A més, en molts casos hi ha actituds similars i codificades enfront del sermó.

En referència al protagonista d'aquesta obra, és interessant que, a banda de ser el sant homònim del comitent de la capella, el fet que aquesta disposi d'una pintura protagonitzada per sant Dídac d'Alcalà també es pot relacionar amb el concepte de poder si es fa una revisió de la seva biografia i de com es va desenvolupar el seu procés de canonització.

Dídac d'Alcalà és un franciscà que va néixer a Sevilla cap a finals del segle XIV i que a la dècada de 1440 va ser enviat a Fuerteventura com a guardià del convent de Sant Bonaventura, on va estar aproximadament cinc anys exercint labors de missioner, moment que, possiblement, és el que es representa a l'obra. Després de tornar a la península, va anar en peregrinació a Roma amb motiu de la canonització de sant Bernardí de Siena, i allà, veient-se sorprès per la pesta, va col·laborar ardentment ajudant als malalts en el convent de Santa Maria d'Araceli. Després d'això, va passar els últims anys de la seva vida en el convent de Santa Maria de Jesús d'Alcalá de Henares, lloc del qual li ve atribuït el nom.

Suárez Quevedo assenyala com a fonts primigènies de Dídac d'Alcalà una biografia publicada a Nàpols l'any 1588 i la seva posterior traducció a l'espanyol l'any següent per part de fra Gabriel de Mata (Quevedo 2008: 363-364). Treballant aquestes i altres, hom interpreta que són pocs els miracles i altres accions pròximes a la divinitat les que se li atribueixen, així com que els principals trets de la seva llegenda són tòpics hagiogràfics: per exemple, el seu episodi més conegut i representat és el miracle de les roses, pràcticament idèntic al miracle més destacat de santa Isabel d'Hongria.

Tot i això, es tracta d'un sant molt representat en la història de l'art espanyol, sent els cicles més destacats sobre ell el de Murillo per a decorar el claustre nou del convent de San Francisco de Sevilla i el conjunt encarregat a Annibale Carracci per Juan Henríquez d'Herrera per a la seva capella de l'església de Santiago dels Espanyols de Roma. En el cas d'aquest conjunt, l'escena de la *Predicació de sant Dídac d'Alcalà* (Fig. 5) és obra de Sisto Badalocchio. Està datada entre 1604 i 1605 i segueix, de forma molt clara, el model de Rafael en el seu cèlebre cartó de la *Predicació de sant Pau a Atenes* (Úbeda de los Cobos 2022: 117). Cal destacar el fet que, sent aquesta una de les primeres predicacions del sant de les quals se'n té constància, segueixi un model de forma tan fidel per a la seva realització. Això ens permet, d'una banda, interpretar que no existeix una tradició iconogràfica sòlida ni per al sant ni per al seu episodi predicatiu, i, d'altra banda, ressaltar la poca relació entre la proposta de Badalocchio i la de Juncosa.

Tenint això en compte, hom es pot preguntar a què es deu llavors la fama del sant, i és que la canonització de sant Dídac no es va justificar tant en les seves accions biogràfiques com en circumstàncies que van sorgir gairebé un

segle després de la seva mort. El 2 de juliol de 1588, amb l'armada invencible espanyola a punt de salpar contra Anglaterra, el papa Sixte V va introduir a Dídac d'Alcalà en el grup de sants canonitzats per l'Església catòlica, reconeixent així al primer sant del període de la Contrareforma després que circumstàncies fortuïtes posessin les restes mortals del franciscà en contacte amb el greument ferit don Carlos, fill del rei Felip II i príncep d'Espanya.

Fig. 5
La *Predicació de sant Dídac d'Alcalà,* Sisto Badalocchio, 1605-1606.
Museu Nacional d'Art de Catalunya

El gener de 1568, Felip II va decidir posar el seu fill sota arrest domiciliari amb motiu del seu delicat estat de salut, que havia estat complicat des de ben petit. Abans de la seva mort, el 19 d'abril de 1562, és sabut que durant una visita a Alcalà d'Henares el príncep va caure per unes escales i es va colpejar amb una porta tancada, provocant una important ferida que li generà una infecció que es va propagar ràpidament fins que el 5 de maig el va fer caure en deliri. Com a conseqüència, en l'àmbit públic es documenten resos, processons de relíquies per a demanar clemència pel príncep i fins i tot desfilades processionals, sobretot en la mateixa ciutat d'Alcalà. La tarda del 9 de maig, o bé demanat pel mateix malalt o bé per algun dels seus cuidadors, les restes del franciscà Dídac d'Alcalà van ser portats a la infermeria per tal que el príncep els pogués tocar amb la voluntat que aquesta acció ajudés a la seva recuperació, que es va fer efectiva setmanes després.

Atès que el rei havia implorat a tots els santuaris principals que resessin pel seu fill i les comunitats de tot el país havien desfilat sants locals, molts ara reclamaven almenys un crèdit parcial per influir en la intervenció divina. No obstant això, aviat l'atenció es va centrar en les restes de Dídac d'Alcalà a

causa del testimoniatge del príncep, qui havia tingut una aparició en la qual una figura vestida amb hàbit franciscà i portant una creu de fusta havia entrat a la seva habitació i li va dir que es curaria. Més tard, havent-hi el príncep arribat a la conclusió que era Dídac d'Alcalà, tant ell com el seu pare van prometre treballar per a aconseguir la seva canonització: van sol·licitar a Roma el reconeixement de sant el 28 de febrer de 1563, al·legant el monarca al valor inspirador d'una canonització en la lluita en curs en contra del protestantisme. L'1 de maig de 1564, gairebé dos anys després de la lesió, Pius IV va respondre establint una comissió per examinar l'evidència amb tres prelats locals que van viatjar a Alcalà i van concloure la investigació el gener de 1565. Després de la mort d'aquest papa aquell mateix any, les respostes de Roma van arribar al monarca l'any 1567, sota el papat de Pius V, qui semblava favorable a la canonització.

No obstant això, el procés de canonització va perdre el suport papal i es va estancar per a no tornar a avançar durant gairebé vint anys.[7] El punt d'inflexió es va produir diversos mesos després, amb l'arribada del papat de Sixte V, qui estaria predisposat a afavorir una santedat que agregaria glòria a la tradició franciscana, i de nou es va iniciar una recerca: el gener de 1587 Sixte va triar un nou comitè de cardenals per a realitzar l'examen oficial, que va trigar un altre any i mig a produir-se i a principis de l'estiu de 1588 es va emetre el veredicte favorable.

Que el moment fos pura coincidència sembla poc probable. Després de convertir-se en papa, Sixte V va enfrontar la cadena d'esdeveniments que inexorablement i amb creixent rapidesa van conduir a l'Armada Espanyola. El nou papa va instar Felip II a l'empresa d'Anglaterra, una espècie d'operació bèl·lica antiprotestant per a la qual el rei demanava suport papal per a assumir-la. Des del punt de vista d'Andrew Villalon, un polític com fou el papa Sixte V degué veure que una manera clara de compensar tals fets era dur a terme la canonització, les despeses de la qual, alhora, eren responsabilitat del monarca espanyol (Villalon 1997: 10). Així, a l'estiu de 1588, amb la concentració de la flota espanyola en els ports de l'illa per a l'atac a Anglaterra, el procés de canonització arribà a la seva clímax, votant-se la seva aprovació el 27 de juny, després de vint-i-sis anys d'espera.[8]

Tenint això en compte, es podria proposar una nova lectura simbòlica de la capella: que el conjunt pictòric inclogui la representació d'un sant Dídac es pot interpretar com a sinònim del reconeixement de les victòries i glòries del regnat de Felip II per part de Girón de Rebolledo, i com a mostra de reconcilia-

7. Segons Andrew Villalon, continua sent un misteri el fet de per què durant dues dècades el papat es va oposar a la canonització de sant Dídac, ja que els relats hagiogràfics no indiquen que existís tal oposició (Villalon 1997: 709).

8. Tal com ha pogut interpretar el lector, es relaciona a sant Dídac d'Alcalà, entre altres coses, amb el fet de curar. Doncs bé, aquest mateix vincle amb el sant és el que explica la seva dedicació de la capella Herrera de Sant Jaume dels Espanyols a Roma, anteriorment mencionada: en aquest cas, es relaciona al sant amb la curació del fill de l'important banquer espanyol Juan Henríquez de Herrera, comitent de la capella esmentada (Villalon 1997: 715).

ció amb la família dels Àustries. La canonització del sant és una de les gestes més reconegudes del regnat de Felip II, i la unió entre el sant i la família regnant va ser força intensa. Resultaria difícil pensar, doncs, que Girón de Rebolledo no tingués consciència de la coincidència del seu patronímic amb un sant especialment venerat pels Àustries, en un moment en el qual el comitent podria estar interessat a subratllar la seva fidelitat a la monarquia. Cal recordar que el monarca que lluita per la canonització de sant Dídac d'Alcalà és avi de Felip IV, rei contra qui es va posicionar de manera molt destacada Dídac Girón de Rebolledo durant la Guerra dels Segadors, posicionament que tants problemes li va causar i sobre els quals va haver de refer-se'n. L'única incògnita important que resta en relació amb la pintura és la tria del moment de la predicació per a dedicar una obra al sant, episodi que en el seu cas ha estat molt poques vegades representat en la història de l'art.[9]

Pel que fa a l'estil de l'obra, existeix una relació evident amb el famós pintor italià Luca Giordano, sobretot pel que fa a l'agilitat i la frescor de la pinzellada, tan fogosa, dinàmica i expressiva, servida amb una tècnica solta i un colorisme càlid, així com en alguns trets compositius i formals. La col·locació del sant sobre una roca amb un element vegetal al darrere molt destacat enfront de la resta dels elements del paisatge recorda molt la *Predicació de sant Joan Baptista* al desert de l'església de Santa Maria la Nova de Nàpols. És molt possible doncs que Juncosa conegués l'obra d'aquest pintor, ja que aquestes equivalències es poden observar també en altres obres de l'artista tals com la *Transverberació de santa Teresa* de la Casa de l'Espiritualitat del Santuari del Miracle del Roser, al Solsonès, que presenta trets compositius molt similars a la pintura del mateix motiu de Giordano realitzada per a l'Església de Santa Teresa degli Scalzi de Nàpols.

Siguin aquestes connexions més llunyanes o més properes, el que podem subratllar és que en l'obra s'hi detecten moltes referències italianes.[10] En aquest sentit, resulta també interessant subratllar les relacions estilístiques amb la pintura bolonyesa, en especial amb l'obra de Guido Reni i els seus seguidors. Precisament aquests mateixos detalls paisatgístics i la forma de representar la multitud més amuntegada recorden els motius similars emprats per Reni en el seu *Sant Joan Baptista al desert*, de 1636, conservat a Salamanca. Sembla probable, doncs, que aquesta escenificació tingués a veure amb la importància de la predicació de sant Joan Baptista al desert en la tradició iconogràfica, motiu que sembla haver influït clarament en la representació d'altres predicacions, tals com les de sant Francesc Xavier. En referència a aquest sant, existeix una peça documentada per la Fonda-

9. De fet, l'episodi d'evangelització a les Illes Canàries de sant Dídac d'Alcalà no va ser molt remarcable, ja que no va comportar martiris ni altres actes o riscos més complexos que si van viure altres franciscans en altres llocs.

10. Un dels possibles mitjans a través dels quals podrien haver arribat aquestes influències és a partir de la mediació d'estampes, ja documentada per Joaquim Garriga i Joan Bosch a les pintures de la capella: en concret, demostren la utilització d'estampes de Pietro Testa per a la composició de l'escena de l'*Epifania*.

zione Zeri d'un pintor anònim bolonyès i ubicació desconeguda molt similar a la proposta de Juncosa sobretot pel que fa a la postura i actitud del sant, analogies que fan pensar que les dues obres podrien haver-se inspirat en un model comú.

Sigui com vulgui, el que resulta evident és que Juncosa va haver de fer front a la creació d'una escena hagiogràfica que, en el cas de Dídac d'Alcalà, tenia una escassa tradició plàstica, però que, per contra, sembla estar carregada d'intencions polítiques. Aquesta predicació esdevé, doncs, una escena fortament relacionada amb el concepte de poder, tant pel que fa als interessos del comitent, a la funció de l'escena representada, i a les circumstàncies que van provocar la fama del protagonista d'aquesta.

Bibliografia

Capdevila, S. 1901: "Tres pintores de Cornudella", *Boletín Arqueológico*, Tarragona 1, núm 4.

Capdevila, S. 1935: *La seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes i els capitulars* 67, núm. 36, Barcelona.

Carbonell, M. 2000: *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya* II. Barcelona, 450-452.

Castillo, G., A. 2004: "El taller del predicador. Lectura y escritura en el sermón barroco", *Via Spiritus* 11, 7-26.

Cean B., A. 1800: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernardo.

Cerezo, S., J. 2018: "Predicación y literatura. La oratoria sagrada en el siglo de oro", *Miscelánea Comillas* 76, núm. 149, 409-420

Fernández, J., A. 1993: *Església i poder a la Catalunya del segle XVII. La seu de Tarragona*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Garriga, J. y Bosch, J. 1997: "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII", *Història de la cultura catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII* 2, 194-238.

Grace, C., M. 2015: "Prototipos simbólicos cristianos: retòrica y performance en los sermones de la España contrareformista", *Hispanófila* 173, 37-52.

León Navarro, V. 2007: "El evangelio en precario. Luces y sombras de la predicación en el siglo ilustrado", *Actas del XIII Simposio de Teologia Histórica*, 601-608.

Madurell, M., J. 1958: *La capilla de la Inmaculada Concepción de la seo de Tarragona*, Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV, Sección de Arqueología e Historia 21.

Massanet, R., R. 2019: "El predicador, comediante a lo divino. La teatralización del discurso religioso en el barroco", *Hipogrifo* 7, 461-472.

Mata de la Cruz, S. 2015: "La capella de la Puríssima Concepció de la catedral de Tarragona (1674-1684). Un exemple de la integració de les arts en el barroc", *Quaderns de Vilaniu* 67, 39-61.

Quevedo, S., D. 2008: "Del pincel a la gúbia. Sobre San Diego de Alcalá y su iconografia en el Siglo de Oro", *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, 359-376.

Úbeda de los Cobos, A. 2022: "La capilla Herrera en Santiago de los Españoles. El último fresco de Annibale Carracci en Roma", *Annibale Carracci. Los frescos de la capilla Herrera en Roma*, 82-136.

Villalon, A. 1997: "San Diego de Alcalá and the Politics of Saint-Making in Counter-Reformation Europe", *The Catholic University of America Press* 83, Num. 4, 691-715.