

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA

Lo Desengany de Francesc Fontanella i la pintura a la Catalunya de mitjan segle XVII

RESUM

La historiografia artística al voltant de la pintura catalana del segle XVII s'ha servit de la famosa obra de teatre de Francesc Fontanella *Lo Desengany* per aventurar la fama de set pintors –Ros, Arnau, Ripoll, Casanoves, Cuquet, Guirro [Aguirre] i Altisent– dels quals fins recentment se'n coneixien molt poques dades biogràfiques. La present comunicació recopila les informacions existents i n'aporta de noves que ajudaran a discernir una mica més la seva personalitat artística.

PARAULES CLAU: Barroc, pintura, art, Catalunya, segle XVII.

ABSTRACT

The artistic historiography around 17th century Catalan painting makes use of the famous play by Francesc Fontanella *Lo Desengany* [*The Disillusionment*] to portray the fame of seven painters –Ros, Arnau, Ripoll, Casanoves, Cuquet, Guirro [Aguirre] and Altisent– of which until recently very little biographical details were known. This present communication compiles the existing information as well as providing new aspects that will help to understand their artistic personality a little more.

KEYWORDS: Baroque, painting, art, Catalonia, 17th century.

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA*

Lo Desengany de Francesc Fontanella i la pintura a la Catalunya de mitjan segle XVII

I. La història de la pintura catalana del segle XVII és indissociable d'aquest breu fragment del poema dramàtic *Lo Desengany* (c. 1650) de Francesc Fontanella, concretament dels versos 417-435 de l'acte I, escena 7, que diuen així:

VULCANO I qui és aquell que ab les obres
 conèixer-la mai pogué?
 Ab tot, per a regalar
 mos delicats pensaments, 420
 de sa bellesa gentil
 un nou retrato vull fer.
 Vinga lo tento i paleta,
 vinguen colors i pinzells, 424
 vinguen Ros, Arnau, Ripoll,
 Casanoves i Cuquet;
 i per millor retratar-la,
 oh qui en aquest punt tingués 428
 l'art de Francisco de Guirre,
 la destresa d'Altisent!

* Universitat de Girona.

Mes no tinc de fer lo quadro
 de vermelló i de blanquet, 432
 o pinte's ella mateixa
 si tals colors requereix!
 Està atent a la pintura.¹

L'argument de l'obra, tantes vegades conegut, gira al voltant dels pastors Tirsis i Mireno, que són animats pel mag Mauro a participar en una representació sobre les bodes de Vulcà i Venus. Per a la seva intervenció els pastors es trasmuden en les figures de Nereo i Mercuri, malgrat que el seu darrer objectiu és que el desengany sigui, com ho és per al déu Mart, l'antídot per superar els seus propis desamors. En aquesta escena en concret de l'acte I, Vulcà intenta il·lustrar al ciclop Piragmon com és de bella la seva estimada dea Venus i, per a fer-ho, se serveix d'una evocació plàstica. En aquest sentit, s'ha escrit i analitzat amb escreix el to burlesc que desprèn l'escena i els mecanismes amb els quals aquesta mofa apareix, especialment en la voluntat explícita de subratllar els trets vulgars del déu Vulcà –la seva coixesa de cama i de front–, en contrast amb la desimboltura del seu rival Mart.² Per tot plegat –i aquest és el primer aspecte que es tractarà– l'enumeració de pintors locals per il·lustrar la bellesa de la dea podria ser llegida també com un mecanisme més de la burla, un extrem que implicaria reconèixer la poca qualitat de la pintura de la Barcelona del moment.

Allò rude, però, no sempre s'ha interpretat com una befa. A la pintura *La forja de Vulcà* (Museo del Prado, 1630), Diego Velázquez aconseguí justament l'efecte contrari: en el sutge de la forja s'hi ha instal·lat la bellesa, ben explícita en el quadre del sevillà en els esvelts cossos dels ferrers. Aquesta

1. Agraïxo a Pep Valsalobre que em facilités la versió més actualitzada de l'edició del text de l'obra dramàtica, que es trobarà aviat en l'edició crítica electrònica completa que el grup NISE està preparant per a col·locar-la en xarxa. <<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>>. En l'edició de Maria-Mercè Miró, el pintor «Francisco de Guirre» es transcriu com a «Guirri»: vegeu M. M. MIRÓ (ed.), *Francesc Fontanella, Tragicomèdia pastoral d'amor, firmera i porfia. Lo Desengany, poema dramàtic*, Barcelona, Institut del Teatre, 1988, p. 203.

2. P. VALSALOBRE, «Mitologia burlesca, invenció barroca i catarsi: l'ànima frondosa de Fontanella o notes disperses a *Lo Desengany*», dins P. Valsalobre i G. Sansano (ed.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Bellcaire d'Empordà, Edicions Vitel·la, 2006, p. 281-318.

reivindicació de la quotidianitat, de fet, no és pas nova i ja la trobem ben arrelada en la pintura naturalista de la fi del Cinc-cents en pintors tan assenyalats com Bassano, Caravaggio i Ribera.

Tampoc és cap novetat l'existència de camins entrecruats entre pintors i poetes en la literatura espanyola del moment o l'enumeració d'artistes per part d'escriptors, un aspecte que en realitat ja es remunta als grans textos de l'antiguitat clàssica –a Plini el Vell, sense anar més lluny– i que es recupera amb força a partir del segle xv en el marc de les reivindicacions liberals dels artistes que cresqueren sota el paraigua de l'humanisme florentí, com ara Filippo Brunelleschi o Leon Battista Alberti.³ Val la pena recordar, per tal com són exemples més propers al cas que ens ocupa, algunes evocacions que apareixen en la literatura espanyola, com les que fa Lope de Vega al cant XIIIè del poema *La Hermosura de Angélica*, gràficament intitulat *Alábase la pintura, y píntase la batalla de Lisardo, rey de Vizcaya*:

Bien conocéis, ¡Oh gran Filipo nuestro!, / su gran valor, que a vuestro ingenio aplico; / bien lo sabe en el cuidado vuestro / del español asado el templo rico; / hurtando a Lombardía su maestro / Jácome Trezo [Jacome Trezzo], a Roma a Federico [Federico Zuccaro]; / y estimado en España el arte dina / del mudo insigne, y su maestro Urbina [Diego de Urbina]. // No tiene España que envidiar, si llora / un Juanes, un Becerra, un Berruguete, / un Sánchez, un Filipe, pues ahora / tan iguales artífices promete; / Ribalta, donde el arte se mejora, / pincel octavo en los famosos siete; / Juan de la Cruz, que si criar pudo, / dio casi vida y alma a un rostro mudo.⁴

Per una qüestió evident d'espai no puc estendre-m'hi gaire més, però a aquest text de Lope de Vega de 1602, on alaba els artistes que treballen a l'Escorial, especialment important per conèixer la relació entre els pintors nous i els locals, podem adjuntar-hi encara una altra evocació del

3. Aquesta qüestió, que gira al voltant de la màxima horaciana de l'*Ut pictura poesis* i que deriva en el *paragone* o la disputa de les arts, ha estat àmpliament tractada per la historiografia de l'art renaixentista. Vegeu el clàssic de R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982. Una aproximació en forma de síntesi i més centrada en la importància de la retòrica i les arts es pot trobar a C. MONTES SERRANO, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

4. LOPE DE VEGA, *Obras selectas*, ed. de F. C. Sainz de Robles, vol. II, Madrid, Aguilar, 1991, p. 634.

mateix dramaturg, ara a *La Jerusalem conquistada*, on s'elogia la participació espanyola a les croades:

Al pie de un lauro tres sepulcros veo / Apeles yace aquí, Zeuxis, Cloneo, / Juan de la Cruz, Carvajal, Carducho / murieron ya, ¡qué fúnebre trofeo!, / muerte cruel, mas no te alabes mucho, / Cárdenas queda y con divino ingenio / Mora, Guzmán, Vicencio, Andrés, Eugenio.⁵

D'enumeracions d'artistes se'n troben també a la Silva IX de l'obra *El Laurel de Apolo*, de 1630, a propòsit del certamen poètic celebrat a Madrid el 1628; a l'obra de Cristóbal Suárez de Figueroa *Plaza Universal de todas ciencias y artes*, de 1615; en Miguel de Cervantes, que subratlla en to de mofa el túmul erigit a Felip II el 1598 a Sevilla per l'arquitecte Juan de Oviedo, amb un sonet que diu: «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla! / Porque, ¿a quién no sorprende y maravilla / esta máquina insigne, esta riqueza?». També en Francisco de Quevedo, a la silva «El pincel», on recorda a Diego Velázquez: «Tu, si en cuerpo pequeño / eres, pincel, competidor valiente [...] Y por ti el gran Velázquez ha podido, / diestro cuanto ingenioso, / así animar lo hermoso, / así dar a lo mórbido sentido / con las manchas distantes, / que son verdad en él, no semejantes [...]».⁶

Tornant a *Lo Desengany*, els versos que ens ocupen evocuen una ècfrasi, una imatge ideal –mental, en aquest cas– que Vulcà té de la seva estimada. Com el famós passatge del pintor grec Zeuxis d'Heraclea, que rebé l'encàrrec de pintar una representació d'Helena de Troia per al temple d'Hera a Crotona i que el resolgué demanant que li portessin les noies més joves de la ciutat per tal de seleccionar-ne les parts més belles de cadascuna, Vulcà apel·la a les habilitats de diferents pintors per acabar obtenint el

5. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, t. V, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1941, p. 42.

6. Sobre aquesta darrera poesia, vegeu M. A. CANDELAS COLODRÓN, «La Silva “El pincel” de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista», *Bulletin Hispanique*, 1996, 98/1, p. 85-95. La resta de citacions estan extretes de les obres de referència de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984 i J. GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1976.

millor dels retrats possibles de la dea. Vulcà, com li recorda Piragmon, no és prou galant, que és com dir que no en sap prou. Aquell que ha forjat les armes d'Enees amb la història futura de Roma mitjançant l'art de la torèutica (la *caleatura* de Plini, el cisellat), unes armes admirades i molt elogiades, li cal acudir en canvi a la destresa dels pintors per fer 'real' l'evocació mental de la imatge de Venus. Li ho recorda Piragmon als versos 527-534: «Mira que no ets prou galant / per a vèncer lo menyspreu, / ni el valor de ton ingeni / esmena tot lo demés; / recorda't de tos principis, / de tos oficis primers, / quant en mecàniques obres / has gastat lo millor temps».⁷ Potser aquest sigui, en el fons, un reforç del to burlesc i del sentit de la ironia que Fontanella empra a l'hora de referir-se a Vulcà, subratllant tant l'aspecte físic poc afortunat com la seva poca destresa per les coses més elevades de resultes d'haver-se dedicat massa temps a «les mecàniques obres».

Tot plegat no ens ha de fer perdre de vista, en darrera instància, que l'obra anava dirigida a un públic que, com diu Marià Carbonell, devia estar molt avesat a aquesta mena de recursos. Recupero un exemple d'aquesta intertextualitat. En un romanç, el poeta setcentista Ignasi Ferreres lloava una noia poc agraciada, bòrnia, lleganyosa i geperuda amb aquestes paraules: «A la pintura las sombras / diu que són de hermós orgull / perquè lo clar se realça / del pinsell al destre obscur. / Per ço'l pintor de las tintas / se val ab primorós ús / perquè resalte l'imatge / y al agrado més se ajust.»⁸ Carbonell també subratlla que un botiguer de teles que practicava el dibuix té la capacitat de criticar l'obra del pintor Joan Baptista Maluenda, alhora que un corredor d'or es feia l'entès i també criticava que el pintor copiés models d'estampa. Sense exagerar-ho, perquè semblaria que tot Barcelona entenia d'art, però tampoc sense obviar-ho, aquestes disputes i *topoi* formaven part del context cultural d'aquells anys.⁹

II. Des del punt de vista del pla de realitat de l'obra, que Fontanella esmenti aquests pintors i no uns altres segurament deu obeir al fet que

7. Vid. n. 1.

8. J. ROMEU, *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVII*, vol. II, Barcelona, Curial, 1991, p. 200-201. Citat de M. CARBONELL, «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 13, 1995, p. 181.

9. CARBONELL, «Pintura religiosa i pintura profana...», p. 181-182.

eren ben coneguts pel públic barceloní, que al cap i a la fi era a qui anava dirigit el poema dramàtic. Subratllo aquesta qüestió perquè no soc del parer que la inclusió del grup d'artífexs es degui a un reconeixement ni individual ni col·lectiu d'un estatus diferent al de l'artesanitat que els caracteritzava. La pràctica artesana de l'ofici és la tònica general i no hi ha cap tractat teòric que posi en solfa l'assoliment de la condició de la pintura com a art liberal al Principat. Són molt poques les fonts on es pugui albirar un posicionament clar en aquest sentit i només en alguns documents solts vinculats a l'activitat gremial o en plets molt concrets d'artífexs, com la *Jurídica demostració de la noblesa de la art y professors de la pintura*, del jurista Bosser, redactat per preparar el Reial Privilegi del Col·legi de Pintors de Barcelona de 1688, s'hi pot entreveure un posicionament en aquesta direcció, per bé que en cap cas pot ser llegit com una tendència general i sí, en canvi, com una excepció en un món d'obradors.¹⁰ Si no fos així, semblaria injustificable que no hi apareguin Lluís Pasqual, Francesc Ribalta, fra Ramon Berenguer, Francesc Sabater, Joan Baptista Toscano, Cèsar Corona o Josep Jornet, que acreditaven molta més 'fama' que els escollits.

Els pintors citats al poema són Ros, Arnau, Ripoll, Casanoves, Cuquet, Guirre i Altisent, que es poden identificar amb Francesc Ros, Joan Arnau, Cosme Ripoll, Antoni Casanovas, Pere Cuquet, Francisco de Aguirre i Leandre Altisent. El comú denominador de tots ells és que treballaven a Barcelona i havien estat vinculats al gremi de pintors en alguna ocasió (alguns fins i tot n'havien estat cònsols o clavaris). Que fossin o no els més reputats del seu temps ja és una altra cosa, sobretot perquè a hores d'ara les destruccions i la pèrdua d'obres no ens permeten establir una anàlisi objectiva de la qualitat de la seva obra, a banda que els criteris de valoració estètica dels clients de l'època disten molt de ser els mateixos dels que provenen de la teoria artística italiana o francesa o de la nostra mirada contemporània, i sovint eren inexistents i es basaven només en la quantitat

10. Les primeres notícies relacionades amb dades biogràfiques d'artífexs catalans del període modern apareixen de manera molt succinta el 1724 a l'edició d'*El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo Tercero. Con Las Vidas De Los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, Que Con Svs Heroycas Obras han ilustrado la Nacion*, del pintor Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco. Caldrà esperar fins l'aparició del *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, de Juan Agustín Ceán Bermúdez, editat a Madrid el 1800, per retrobar la totalitat dels autors esmentats per Fontanella a *Lo Desengany*.

i qualitat dels materials emprats i no pas en criteris estètics o qualitius. Amb tot, les informacions que tenim d'un d'ells, de Joan Arnau, sí que permeten assenyalar-lo com el més destacat de tots.

Antoni Casanovas és el més desconegut de tots els pintors esmentats. No en coneixem cap obra i amb prou feines se'n tenen dades més enllà de les que consignen que es casà amb la vídua del pintor milanès Tomàs Pirro Biscomte.¹¹ De Francesc Ros no s'ha identificat cap obra. L'historiador Santi Torras subratlla que cap a 1660 deixà els seus béns a la cartoixa de Montalegre i que aquell mateix any declarà en el procés que enfrontà escultors i fusters de Barcelona per defensar la liberalitat de l'escultura davant de la fusteria.¹² Tampoc sabem com pintava Cosme Ripoll, que havia estat cònsol del Gremi de Pintors el 1638 i es dedicava a tasques de daurador. Val la pena esmentar, però, que se'l devia tenir en consideració perquè va intervenir com a visurador en el plet que enfrontà l'adroguer Antoni Roca amb el pintor francès Joan Revés el 1637-1638 per un sostre a la genovesa (amb motlures i guixos i pintat amb figures).¹³ Els temes representats, Cleòpatra i el «Robo de Proserpina», mereixen un recordatori especial, ja que la iconografia de temàtica pagana és excepcionalment rara en el context català i no es farà més present fins ben entrat el segle XVIII.

En paraules del mateix Torras, Francisco de Aguirre era un «aragonès de naixença, barceloní d'arrelament i madrileny intermitent».¹⁴ Participà en la mateixa visura de l'adroguer Roca, en què demostra conèixer bé la tècnica de la pintura mural, hi ha informacions del seu periple toledà i madrileny, i se'n conserven algunes obres. Ceán Bermúdez l'assenyalava com un deixeble del pintor de cort Eugenio Cajés –també Joan Arnau ho fou– i per haver treballat a la catedral de Toledo el 1646 restaurant una *Assumpta*.¹⁵ Ceán també diu que havia treballat per a Felipe Lázaro de Goiti, mestre major de la catedral, que li hauria encarregat el retrat del cardenal Infant

11. S. TORRAS, *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*, Bellaterra [etc.], Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], 2012, p. 445.

12. TORRAS, *Pintura catalana del Barroc...*, p. 172.

13. TORRAS, *Pintura catalana del Barroc...*, p. 370.

14. Segons quina bibliografia s'empri apareix esmentat com a Guirro, Guirri o Guirre. Per la referència a TORRAS, *Pintura catalana del Barroc...*, p. 17, 99, 281 i 384.

15. J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. I, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 7.



Figura 1: Francisco de Aguirre, *La imposició de la Casulla a San Ildefonso*, Toledo, Catedral (Font: D. ANGULO IÑIGUEZ, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española*).

Don Fernando de Austria de la sèrie d'arquebisbes de la sala capitular.¹⁶ Angulo i Pérez Sánchez van atribuir-li el llenç *La imposició de la Casulla a San Ildefonso* (1644) (figura 1)¹⁷ i algunes obres més a Madrid de caràcter efímer associat a l'entrada de la reina Mariana d'Àustria el 1649. El mateix any participà en el plet que Alonso Cano sostingué contra la confraria dels Set Dolors de Madrid. Segons Mercedes Agulló, morí el 1669.¹⁸ Més recentment se li atribuï una *Mare de Déu amb Jesús i sant Joanet* del Museo de

16. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, p. 7.

17. Es tracta d'una còpia del tema homònim pintat pel caravagesc Carlo Saraceni el 1608. D. ANGULO IÑIGUEZ i A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 35-38.

18. M. AGULLÓ COBO, *Noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid / Granada, Departamentos de Historia del Arte de las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1978, p. 130-131.



Figura 2: Gaspar Altisent, *Urna de sant Ermengol*, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell (Font: Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat, CRBMC).

Guadalajara,¹⁹ d'evidents ressons rafaescos segurament coneguts a través de les estampes, però estudis posteriors l'han atribuït al pintor Lorenzo de Aguirre.²⁰ Les notes manuscrites de Josep Maria Madurell de l'arxiu històric de protocols notarials de Barcelona ens aporten moltes dades del seu pas per la ciutat, entre les quals la del seu testament. És de destacar, però, la realització d'una obra no conservada per al convent de frares recol·lectes agustins de Barcelona, que esmenta Palomino i reproduïx Ceán Bermúdez: «[...] es muy recomendable el cuadro de santa Mónica en los padres recoletos, que le acredita entre los buenos profesores de España».²¹

Fontanella esmenta la destresa d'Altisent, però tant es pot referir al cerverí Leandre Altisent (†1648) com al seu pare Gaspar (La Figuerosa, 1589-c.

19. A. RODRÍGUEZ REBOLLO, «El museo de Guadalajara, revisión de la colección pictórica», *Goya*, 304/25, 2005, p. 34 n. 62.

20. F. COLLAR DE CÁCERES, «Lorenzo de Aguirre: Virgen con el Niño y San Juanito del Museo de Guadalajara», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 2007, p. 2-3.

21. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, p. 7; A. A. PALOMINO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 1.084.

1640), pintor i poeta reconegut, autor dels poemes dedicats al sant Misteri de Cervera (1633), del qual se'n coneixen les escenes pintades sobre la vida de sant Ermengol de l'urna de fusta dedicada al sant urgellenc (figura 2).²² Ràfols també li atribueix sis obres amb la història del canonge Mulet per a la capella de la Concepció de la catedral de Barcelona,²³ que deu confondre amb els quadres conservats a Santa Maria de l'Alba de Manresa del pintor Josep Bal (c. 1712). De Leandre tenim notícies de la seva doble condició de pintor i sotsveguer (nomenat el 1633).²⁴ Com a pintor el 1617 rebé l'encàrrec de la Diputació del General de substituir el retrat de Paulo Flavio de la sèrie de retrats dels comtes de Barcelona que decoraven la sala de la institució catalana, sortosament encara conservats, pel del rei visigot Wamba (figura 3).²⁵ Anys més tard, concretament el 1646, cobrà 35 lliures pel retrat de Lluís XIV de la mateixa sèrie.²⁶ Aquell any 1617, juntament amb el pintor Francesc Sabater, un altre dels il·lustres 'anònims' de l'art català del període, dissenyà les pintures del cimbori de la capella del palau de la Generalitat, una obra de prestigi.²⁷ El 1619 realitzà una imatge devocional –una làmina– per a l'urna-reliquiari que Elionor d'Agullana tenia a la seva casa gironina.²⁸ Deu anys més tard, el 9 de setembre de 1629, li

22. E. PUIG, «Sant Ermengol en les arts plàstiques», *Butlletí del Comitè Andorrà de Ciències Històriques*, 2, 1987, p. 93-120, reeditat a *Sant Ermengol bisbe d'Urgell (1010-1035). Història, art, culte i devocions, La Seu d'Urgell*, Bisbat d'Urgell, 2010, p. 253-288. AA.DD., «El sarcòfag reliquiari del bisbe Ermengol. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell», Fitxa tècnica de restauració del Centre de Restauració de béns mobles de la Generalitat de Catalunya [http://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/sarcograf_sant_ermengol.pdf], consulta el 16/06/2017].

23. J. F. RÀFOLS, *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, vol. 1, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980-1981, p. 28.

24. *Dietaris de la Generalitat de Catalunya 1411-1713*, vol. V, 1623-1644, Barcelona, 1999, p. 468.

25. Sobre la col·lecció, les seves vicissituds i la seva significació iconogràfica, vegeu R. GALDEANO CARRETERO, «La sèrie iconogràfica dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó, del pintor Filippo Ariosto, per al Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588). Art, pactisme i historiografia», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 7, 2004, p. 51-70. Del mateix autor, «Historiografia i iconografia: la sèrie icònica dels comtes de Barcelona del Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588)», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 25, 2006, p. 375-409.

26. TORRAS, *Pintura catalana del Barroc...*, p. 284.

27. S. MATA, «El pintor montblanquí Acaci Hortonedà i el retaule dels Sants Metges del Monestir de la Serra de Montblanc (Fundació Privada Mascort, de Torroella de Montgrí)», *Aplec de Treballs*, 33, 2015, p. 206, n. II.

28. M. de RIQUER, *Quinze generacions d'una família catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p. 478.



Figura 3: Leandre Altisent, *Rei Wamba*, Generalitat de Catalunya (Font: CRBMC).

encarregaren la pintura del retaule de Sant Esteve de l'església de Canyamars.²⁹ El 1635 actuà de testimoni en els pactes de l'obra dels retaules de Sant Sebastià i Sant Joan de l'església de Sant Just Desvern.³⁰

Pere Cuquet (c. 1595-1666) és un dels pintors més ben coneguts del període gràcies a la reconstrucció biogràfica que li dedicà Joan Bosch³¹ i a algunes

29. L'ajudà un altre pintor de nom Cristòfol Cassà. E. SUBIÑÀ, «Els primers treballs documentats de tres escultors mataronins del segle XVII: Joan Llobet, Antoni Riera i Joan Fornés», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 67, 2000, p. 18 n. 6.

30. D. GUASH, «Els retaules de l'església parroquial de Sant Just Desvern. Història del valuós però polèmic retaule que ornamentà el presbiteri de l'església parroquial de Sant Just Desvern durant més de tres-cents anys i també d'altres retaules», *Miscel·lània d'Estudis Santjustencs*, II, 2002, p. 65.

31. J. BOSCH, «Novetats a l'entorn del pintor Pere Cuquet: les teles del retaule major del Carme de Manresa», dins *El Barroc català, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 289-306.

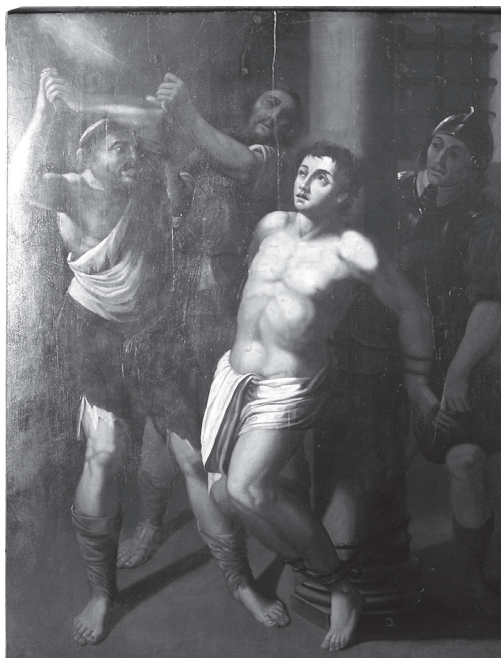


Figura 4: Pere Cuquet, *Escena del retaule major de Sant Feliu de Codines*, Església de Sant Feliu de Codines (Font: Francesc Miralpeix).

aportacions puntuals posteriors de diversos estudiosos.³² Ceán Bermúdez el descrigué com un pintor «de gran esperit i geni en la composició». Per Ceán també sabem que pintà un gran quadre per a la sagristia dels carmelites calçats de Barcelona amb el tema del Concili d'Efes i les pintures del retaule major, de l'orgue i del claustre alt amb la vida de sant Elies. Per al convent de Sant Francesc de Paula de la ciutat comtal realitzà les pintures de la vida del sant fundador de l'orde per al claustre baix, juntament amb Francesc Gassèn, i també hauria pintat vuit quadres de barons il·lustres de

32. J. GALOBART, «El retaule major de l'església de Sant Feliu de Codines, obra de Pere Cuquet i Joan Basi (1636-1637)», *Lauro: Revista del Museu de Granollers*, 2003, 24, p. 18-24; C. MORTE, «Obras inéditas del pintor catalán Pere Cuquet en la iglesia de Fuentes de Ebro (Zaragoza)», *Aragón Turístico y Monumental*, 343, 1998, p. 28-31; TORRAS, *Pintura catalana del Barroc...*, p. 30, 88, 281.



Figura 5: Pere Cuquet, *Escena del retaule major del convent del Carme*, Museu de Manresa (Font: Museu de Manresa).

l'orde per a la porteria del convent de framenors.³³ La seva fama com a bon pintor degué servir-li d'aval per rebre l'encàrrec de la decoració del Saló de Cent amb virtuts pintades en grisalla, el 1647. Un any més tard, el consistori barceloní va confiar-li la pintura d'una Concepció, d'un martiri de santa Eulàlia, d'un martiri de sant Andreu i els retrats hagiogràfics dels bisbes sant Pacià, sant Oleguer, sant Sever i sant Policarp, santa Madrona i sant Ramon de Penyafort. A banda d'aquestes obres majors, que el dibuixen com un dels pintors més rellevants de la vida monàstica, uns treballs que malauradament no s'han conservat, ens han arribat algunes obres que permeten entreveure el seu estil heroic i vigorós. Em refereixo a les pintures del retaule major de Sant Feliu de Codines (1636) (figura 4), les pintures del gran retaule major

33. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, p. 383.



Figura 6: Pere Cuquet, *Sant Jaume amb un orant*, sagristia de Santa Maria de Mataró (Font: Francesc Miralpeix).

de l'església del Carme de Manresa (1654) (figura 5), val a dir que molt malmeses, les de Sant Gregori Magne, Sant Agustí i Sant Jeroni de l'església de Fuentes de Ebro, encarregades pel rector de Ripollet el 1637; un cap de sant Francesc de Paula de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, que podria ser un dels de la porteria dels framenors abans esmentat,³⁴ i el quadre de *Sant Jaume amb un orant* de la sagristia de Santa Maria de Mataró (figura 6), que convindria identificar amb el document notarial del 1647 segons el qual els administradors de l'hospital de Mataró van rebre de Mn. Jaume Sala: «Un retaule gran, proporcionat a la dita capella, en lo qual hi ha tres quadros pintats a l'oli lo hu ab la figura de Sant Jaume, y al peu d'ell, pintat lo dit magnífic Jaume Sala predit, altre quadro de la Consepsió

34. F. FONTBONA, amb la col·laboració de V. DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I-Pintura*, Barcelona, 1999, p. 37.

de Nostra Senyora y altre quadro de la Cena del Senyor. Lo qual retaule ha de daurar Nicolau Urgellès». ³⁵ De Mataró s'ha de descartar, però, la recent atribució de dues obres –una *Immaculada* i un *Sant Sopar*–, l'aparença de les quals dista força de les concomitancies estilístiques habituals del pintor. ³⁶

A l'últim, Joan Arnau Moret fou el pintor més prestigiós dels esmentats per Fontanella. ³⁷ La seva llarga vida començà pels volts de 1604, a Sant Feliu de Guíxols, i finí el 1693 a Barcelona. És un dels pocs pintors catalans que apareixen biografiats tant a les vides d'artistes d'A. A. Palomino com a les de J. A. Ceán Bermúdez, que en subratllaren la seva formació al taller cortesà d'Eugenio Cajés. ³⁸ Des de 1635, la seva presència com a cònsol i clavari en el si del gremi de pintors és sovintejada. Sobre la seva activitat artística, sabem que el 30 de març de 1634 contractà la pintura i el daurat del retaule de l'església parroquial de Sant Esteve del Coll, a Llinars del Vallès (figura 7). El 1636 signà un contracte amb el marxant mallorquí Pere Miquel Pomar per una sèrie de seixanta-quatre còpies de quadres de temàtica religiosa (el rei David, la Verge del Roser i l'Adoració dels Reis). Entre 1651 i 1652 rebé l'encàrrec de la ciutat de Barcelona de pintar els dos grans exvots per a la capella de la Concepció de la catedral de Barcelona, amb la representació de *Josep de Margarit i de Biure fent entrega de les claus a la Verge*. ³⁹ L'any 1673 signà una *Immaculada* per a l'ermita de la Mare de

35. M. SALICRÚ, «Els primers edificis i la primera capella de l'hospital de Sant Jaume i Santa Magdalena de Mataró», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró*, 56, 1996, p. 41.

36. R. SOLER, «Tres pintures del segle XVII a Mataró, obra de Pere Cuquet», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 102, 2012, p. 8-10.

37. Per a una radiografia actualitzada del personatge, consulteu I. SOCÍAS, «Joan Arnau Moret (1603-1693), un pintor català retrobat», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 12, 1999, p. 187-214; ÍD., «El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 18, 2000, p. 267-282; F. MIRALPEIX, «Addenda a la biografia i l'obra del pintor Joan Arnau Moret (1603-1693)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 22, 2009, p. 21-44.

38. A. A. PALOMINO DE CASTRO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español pintoresco laureado*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1988, p. 465; CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico...*, p. 7.

39. Actualment conservat, per bé que és possible que es tracti d'una versió posterior realitzada a partir de l'original o inspirant-se en la primera versió. Aquesta precisió, basada en la presència del color blau de Prússia –un pigment descobert el 1704 pel pintor Heinrich Diesbach–, m'obliga a revisar l'atribució formulada anteriorment a MIRALPEIX, «Addenda a la biografia i l'obra del pintor Joan Arnau Moret...». Dec aquesta apreciació a la tasca de restauració realitzada per Ana Ordóñez i Mariana Khalo.



Figura 7: Joan Arnau, *Retaule de Sant Esteve del Coll* (destruït) (Font: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona).

Déu de Montornès (actualment a la sagristia de l'església parroquial), que va ser la primera obra a partir de la qual es va redescobrir l'autor. Entre altres obres menors, el 1678 signà la tela del retaule de Santa Caterina d'Alexandria de la catedral de Girona, un dels seus treballs més ambiciosos que l'acrediten com un pintor de talent (figura 8). El 9 d'abril de 1680 va signar una àpoca de 55 lliures a Teresa de Calders i Desbosch per la pintura del retaule de la capella de la Concepció del castell de Vilassar de Mar. No queda clara, en canvi, la cronologia de les sis pintures signades amb el nom de Joan Arnau per al monestir de Sant Joan de les Abadesses que decoraven el cambril de la relíquia del Santíssim Misteri construït el 1619. Els temes són: *Abraham i Melquisedec*, *el Rei David i la translació de l'Arca de l'Aliança*, *la Pluja del Mannà*, *La paràbola del Sopar*, *Elies i l'àngel* i *el Miracle de la multiplicació dels pans i dels peixos*. A banda de les obres esmentades i de la meitat de les pintures sobre la vida de sant Agustí per



Figura 8: Joan Arnau, *Santa Caterina*, retaule de Santa Caterina, Catedral de Girona (Font: CRBMC).

al claustre del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, cal atribuir-li una part de la sèrie de retrats reials de la paeria de Cervera i les pintures de la capella dels Sants Quatre Màrtirs de la catedral de Girona, realitzada al mateix temps que es feia la *pala* de Santa Caterina (figura 9).

Un darrer document rebla la rellevància de Joan Arnau, que en part ja vaig donar a conèixer en el meu estudi sobre aquest autor: es tracta del procés de beatificació de santa Maria de Cervelló.⁴⁰ El llarg procés de recollida de proves i testimonis per a la beatificació de la santa mercedària té un capítol on es relata la necessitat de cridar pèrits experts en les arts de la pintura, l'escultura i la fusteria per tal d'examinar set representacions de santa Maria de Cervelló amb el propòsit de donar fe de l'antiguitat

40. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, ms. B91-94: *Processus Canonisationis Sta. Mariae de Socos Ordinis Beatae Mariae de Mercedis*, 1688.



Figura 9: Joan Arnau, *Sants Quatre Màrtirs Paulí, Germà, Justí i Scici*, retaule dels Sants Quatre Màrtirs, Catedral de Girona (Font: Capítol de la Catedral de Girona).

d'aquestes, en especial de les del sepulcre del retaule que Maria de Cervelló tenia a l'església del convent de la Mercè de Barcelona.⁴¹ Per part dels pintors foren nomenats Joan Grau major, Josep Vives i Joan Arnau; pels escultors, Pere Serra, Joan Roig i Francesc Santacruz, i pels fusters, Francesc Puig, Pere Lleopart i Josep Osset. Firmaren el jurament l'11 de març de 1689, amb sis mesos per endavant per poder examinar les obres.⁴² Men-

41. És curiós que aquests expertíssims pèrits no haguessin distingit el sepulcre antic, suposadament medieval, del de fusta encarregat a Joan Gra el 1663. Potser els problemes d'humitat feren impossible que n'apreciessin aquest detall. La nova capella i retaule, pagats pel marquès d'Aitona, s'encomanaren el 1694 als mestre de cases Benet i Josep Juli i Pau Martí, i a l'escultor Francesc Santacruz. Vegeu J. M.^a MADURELL, «Capillas barcelonesas de nuestros santos», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXII, 1959, p. 198.

42. No és la primera vegada que Joan Arnau participava en peritatges d'aquest tipus. El 1684 intervingué amb Josep Jardí en la descripció de la capella de Sant Ramon de Penyafort del convent de dominics de Barcelona.

trestant, el 13 de maig de 1689 es cridaren nou testimonis –tres per a cada ofici– per comprovar la idoneïtat dels pèrits escollits. En aquest cas, foren els pintors Josep Jardí, Jaume Fortuny i Pasqual Bailon Savall; els escultors Jacint Trulls, Josep Font i Bernat Vilar, i els fusters Miquel Basses, Jaume Escarabatxeres i Josep Fortuny. Havien de respondre un qüestionari de nou preguntes en què la segona interpel·lació, consistent a dir el seu nom, el lloc on habitaven i la seva pàtria,⁴³ i la sisena, pensada per saber quina opinió tenien dels pèrits escollits entre els companys d'ofici i si figuraven entre els «més cèlebres o entre ínfims o de mediana sciència», són les més interessants. Per raons evidents d'espai em limitaré a les respostes que tenen a veure amb el nostre protagonista. Josep Jardí, després d'enumerar la llista de pintors col·legiats de Barcelona, digué que «Joan Arnau ha fet moltes pintures y quadros en las iglésias dels monastirs dels pares jesuïtas y dels pares de S^t Fran^{ch} de la present ciutat y en altrás parts [...] Lo dit Joan Arnau fonch pintor del Sereníssim Sr. Don Joan de Àustria com així sempre és estat públich i notori».⁴⁴ Jaume Fortuny afegí que Joan Arnau pintà per a les esglésies de Sant Jaume i Sant Miquel de Barcelona i per als carmelites, i Bailón Savall es reafirmà en la notícia que Arnau fou pintor de Joan Josep d'Àustria. S'ha d'afegir, encara, una dada més relacionada amb indrets on suposadament Arnau havia treballat: en la declaració del peritatge, Joan Arnau afirma haver vist retaules antics a la catedral de Barcelona i al monestir de Montserrat.⁴⁵

La recent aparició del llibre d'Elvira González Asenjo sobre don Joan Josep d'Àustria ha servit per certificar les informacions extretes del procés. L'autora de la biografia del fill bastard de Felip IV localitzà un decret de 22 d'agost de 1653 emès per don Joan Josep d'Àustria en el qual s'ordena que paguin a Joan Arnau 1.040 *reals* de plata a compte «de algunas obras que de mi orden ha hecho». Els pagaments s'efectuaren l'1 d'octubre de 1653, el 17 de març i el

43. La veu *pàtria* del qüestionari no té un sentit polític, sinó que és emprada com a gentilici per a referir-se a la vila o al lloc d'origen o naixement. Sobre les accepcions del terme vegeu X. TORRES, *Naciones y nacionalismo. Cataluña en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)*, València, Universitat de València, 2008, p. 104-113.

44. AHCB, ms. B. vol. 94, *Processus...*, fol. 1013.

45. AHCB, ms. B. vol. 94, *Processus...*, fol. 1071.

27 d'agost de 1654.⁴⁶ L'autora diu que el document no especifica quins eren aquests treballs, però dedueix que podria tractar-se d'algun retrat, que creu identificar en un retrat de mig cos de Joan Josep d'Àustria amb la creu de vuit puntes de l'orde de cavalleria de Sant Joan de Malta i amb una corbata de coll enjoiada a la francesa, de col·lecció particular.⁴⁷ No obstant això, la pinzellada vaporosa, el delicat tractament dels metalls, la preeminència del color per damunt del dibuix, etc., fan pensar en l'estil de pintors de l'escola madrilenya, com Francisco Rizi, que fou pintor de cambra del monarca, o Juan Carreño de Miranda, amb qui l'autora troba afinitats amb el *Retrat de Joan Josep d'Àustria* del Museu de Budapest. No és un fet excepcional, sobretot per curar-nos d'idees preconcebudes sobre el treball dels artistes, que Joan Josep d'Àustria cridés el pintor que havia retratat el seu enemic, el governador Josep de Margarit i de Biure. Ben estrany resulta, en qualsevol cas, que a l'inventari de pintures de l'etapa catalana de Joan Josep d'Àustria, realitzat abans de la seva partida cap a Flandes, s'incloués un retrat de Josep de Margarit i de Biure. Era de Joan Arnau?

46. E. GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2005, p. 179.

47. Vegeu-ne una reproducció a GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José de Austria y las Artes...*, p. 181.