

# La remodelació de la col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya (2018)

JOAN YEGUAS I GASSÓ

## ANTECEDENTS

El passat 24 de gener de 2018, el Museu Nacional d'Art de Catalunya va inaugurar una nova ordenació de les anomenades sales permanents, cada vegada més mutables. Qualsevol remodelació parteix del mateix museu, és a dir, aprofita les obres existents dins de la col·lecció. Algunes obres són força conegudes per la tradició historiogràfica i d'altres han estat recuperades del magatzem gràcies als treballadors que ens han precedit. En aquest punt, vull destacar la tasca de M. Margarita Cuyàs i Robinson, responsable de la col·lecció del Renaixement i el Barroc del Museu entre el 1980 i el 2013. La seva feina segurament no ha estat prou valorada des de l'àmbit acadèmic, però ella ha conegut millor que ningú el fons del Museu, d'on ha sabut rescatar múltiples obres, que va estudiar en fitxes escampades en publicacions d'allò més variades i, també, va fixar una gran quantitat d'atribucions, moltes de les quals encara avui són inèdites en l'àmbit bibliogràfic, però romanen a les cartelles o a les bases de dades.<sup>1</sup>

El Museu té les obres que té, producte de la història del país. D'una banda, cal tenir en compte el recull patrimonial realitzat en el segle XIX per diferents institucions. Una fou l'Escola de Dibuix creada per la Junta de Comerç l'any 1775, que des d'un bon començament va iniciar una col·lecció amb obres d'art que recolzava la seva tasca docent. La Junta va desaparèixer el 1847, però les tasques culturals foren continuades per l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona (des del 1929 va prendre el nom de Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi) i part de la seva col·lecció fou dipositada al Museu l'any 1902 (l'ingrés, però, no es va concretar fins al 1906).<sup>2</sup> Una altra institució fou l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, que l'any 1835 va crear el Museu Lapidari, en el qual també va deixar obres la Comissió Provincial de Monuments de Barcelona (constituïda el 1844); ambdós fons van ingressar el 1879 al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, que va romandre a la capella de Santa Àgueda i va tenir

---

1. Vegeu un recull de dades sobre obres i col·leccions a CUYÀS, M.M., «La pintura al Museu d'Art de Catalunya. Segles XVI, XVII i XVIII», a *L'època dels genis*. Girona: Ajuntament de Girona, 1988, pàgs. 49-76; CUYÀS, M.M., «El gust pel Renaixement i el Barroc. A propòsit de la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya», a *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Palma: Govern Balear, 1998, pàgs. 11-25.

2. Vegeu FONTBONA, F.; DURÀ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pàgs. 13-25.

gestió estatal fins al 1932, quan van passar al nou Museu d'Art de Catalunya, a Montjuïc.<sup>3</sup> Una altra via va ser la Junta Municipal de Museus de Barcelona (creada el 1891), integrada dins la Junta de Museus de Catalunya (creada el 1907), sense oblidar la contribució de la Diputació de Barcelona i de la Generalitat de Catalunya.

També cal tenir en compte les aportacions que arriben des de col·leccions privades, ja sigui en concepte de donació, dipòsit o compra. Entre les donacions més importants, una de les més primerenques és la d'Enric Batlló (1914) a la Diputació de Barcelona; després van arribar el llegat de Francesc Fàbregas (1934) i la donació de Maria Badeigts —marquesa de Cornellà— (1935) a la Junta de Museus, i a partir d'aquí, un llarg reguitzell a l'Ajuntament de Barcelona: el llegat de Francesc Cambó (1949; la majoria de les obres ingressaren el mateix any, però tres ho feren el 1951 i nou el 1954), el llegat de Santiago Espona (1958), el llegat de Domènec Teixidó (1962), el llegat de José Antonio Bertrand (1970, ingressat el 1981 —al qual cal sumar un altre lot donat el 1985—) i la donació de Joan Prats (1973). Entre les col·leccions adquirides més conegudes hi ha la de Lluís Plandiura (1932), la de Leopold Gil (1944, comprada a la seva vídua, Elisa Nebot, i un bodegó de Zurbarán el 1946 —però totes en dipòsit al Museu des del 1922—) i la de Matías Muntadas (1956, comprada als seus hereus). També val la pena destacar la presència de quatre obres: dues procedents d'un conveni amb la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic i dues més procedents de la col·lecció de Julio Muñoz Ramonet i lliurades en dipòsit judicial.

En els darrers cent cinquanta anys, les obres d'art de l'època del Renaixement i el Barroc han estat menyspreades pel gust estètic predominant a Catalunya. A redós de la Renaixença i de la filosofia de Hegel, a finals del segle XIX semblava que no valia la pena res d'aquell període, perquè aleshores va davallar l'esperit de catalanitat. Un criteri que s'articulava a partir de dos paràmetres: la inexistència de literatura en llengua catalana i el fet de no poder decidir políticament per nosaltres mateixos. Aquesta interpretació esbiaixada fa temps que fa aigües, perquè xoca frontalment amb les diferents dades socials i econòmiques.<sup>4</sup> Malgrat les excel·lents obres que conté la col·lecció, sovint s'ha vist marginada a un racó del Museu, comprimida entre l'art medieval i el contemporani. Paràmetres similars van guiar l'acció de la Junta de Museus durant el primer terç del segle XX i la política d'alguns directors del Museu. En paraules de Pere Coromines i Montanya, el dia de la inauguració del Museu d'Art de Catalunya el 1934: «De la història del barroquisme a Catalunya poca cosa en sabem i no trobareu aquí d'aquest art més que alguna escadussera i encara mal compresa manifestació [...]. Es tracta de tres segles de la nostra decadència que cal estudiar, perquè les poques figures d'aquell temps que emergeixen d'un injust oblit ens permeten d'esperar que hi hagi belles descobertes a fer».<sup>5</sup> Però aquesta voluntat mai no es va concretar en cap projecte ni en cap intenció d'omplir els buits en el patrimoni català que existeixen.

## UN TREBALL EN EQUIP

La remodelació ha estat una obra realitzada per un grup de persones. A diferència d'escriure un llibre o un article, o de fer una classe o una conferència, que en el sector de les humanitats suposa «habitualment» una tasca exercida de forma individual, en un museu els projectes es

---

3. Vegeu CASANOVAS MIRÓ, J., *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009.

4. Vegeu GARRIGA, J., «L'art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió», *Revista de Catalunya*, 13, 1987, pàgs. 117-144.

5. COROMINES, P., *Inauguració del Museu d'Art de Catalunya. Parc de Montjuïc. 7 d'octubre del 1934*. Barcelona: Junta de Museus, 1934, pàgs. 4-5.

desenvolupen «sempre» en equip. El procés va iniciar-se a la primavera del 2016, quan el director del Museu, Pepe Serra i Villalba, va encarregar una primera versió del projecte al llavors cap de col·leccions del Museu, Juan José Lahuerta i Alsina, seguint els paràmetres amb què havia portat a terme la reforma de la col·lecció d'art modern l'any 2014. A partir d'aquí, un llarg reguitzell de professionals hem anat definint les idees i concretant els resultats dins un calendari.

D'entrada, a mi, com a conservador d'art del Renaixement i el Barroc, Juan José Lahuerta va confiar-me la tasca de desbrossar el terreny. En una preclassificació de les obres més interessants del fons, foren seleccionades unes 450 obres i escaig d'un total de 1.350 i escaig. Alguns criteris eren bàsics: obres que hi havia a la permanent (incloent-hi les del llegat Cambó i el dipòsit Thyssen-Bornemisza), obres que havien estat històricament a la permanent, obres que s'utilitzaven per a substitucions, obres d'art decoratives, obres per restaurar, etc. Altres criteris eren més definitoris: natures mortes, retrats, religiositat, tríptics, reliquiari, Segle d'Or espanyol, pintura veneciana del XVI, Itàlia al segle XVII, pintura catalana, etc. Amb aquest material, el professor Lahuerta va bastir una primera proposta, dividida per àmbits temàtics, que fou lliurada a la Direcció al juliol del 2016.

Tornant de vacances d'estiu, al setembre del 2016, Juan José Lahuerta va passar a ocupar la càtedra Gaudí de la Universitat Politècnica de Catalunya. Això va obligar la Direcció del Museu a fer alguns canvis, sobretot pel que fa a l'enfocament d'alguns dels projectes que hi havia en marxa. A l'octubre del 2016 se'ns va encarregar la continuació de la reforma a Francesc Quílez, coordinador de col·leccions del Museu, i a mi mateix. Com que no volíem perdre una de les ments més brillants que ha passat pel Museu en les últimes dècades, vam comptar amb l'assessorament extern del professor Lahuerta.

Com totes les propostes inicials, el projecte Lahuerta era idíl·lic. En Francesc Quílez i un servidor vam haver d'afinar-lo i de donar-li una important dosi de realisme: ajustar la selecció a l'espai disponible, refer el recorregut del visitant i triar el nombre d'obres amb les quals es podia comptar. Aquesta tasca es va fer en molt poc temps, ja que es treballava amb terminis concrets i calia iniciar la restauració d'algunes obres. A partir d'aquí, entraren en joc una gran quantitat de persones. Una àrea determinant ha estat la de Mediació i Programació Cultural, amb Lluís Alabern al capdavant i on trobem els departaments de Museografia i de Moviments d'Obres d'Art. Un altre departament implicat ha estat el de Registre d'Obres d'Art, ja que cal controlar els moviments de les obres d'art en els diferents desplaçaments que efectuen. La recuperació i el manteniment de les obres que s'exposen han anat a càrrec de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu, un equip encapçalat per Mireia Mestre. Els treballs d'adequació arquitectònica han estat gestionats per l'Àrea d'Infraestructures i Serveis Generals, amb Xavier Abelló com a responsable. La tasca de trobar finançament la fa l'Àrea de Marca i Desenvolupament, amb departaments com Patrocini i Màrqueting. Pel que fa a la difusió, hi ha implicades l'Àrea d'Estratègia, Innovació i Transformació Digital, amb la Conxa Rodà al capdavant, i el Departament de Premsa, amb la Charo Canal. Finalment, també hi han intervingut operaris externs, entre els quals cal destacar: Wladimir Marnich, com a dissenyador gràfic; l'empresa Croquis, en el muntatge museogràfic i el disseny d'elements de suport i vitrines (a càrrec de Juan Carlos Laverde), i l'empresa ILM BCN, pel que fa a la il·luminació, amb Jordi Moyà.

## LA TRIA I L'ORDENACIÓ DE LES OBRES

Seguint les directrius de la direcció del Museu, la nova distribució s'ha realitzat pensant en el públic. Per aquest motiu, s'ha fugit dels discursos expositius adreçats només a una minoria

culta i formada en història de l'art, perquè es pretén ser accessible a un percentatge de visitants més elevat. I com que els museus han de ser centres on es transmeti el saber, també s'han donat continguts més digeribles pel públic. Partint d'aquesta base, és important arribar a un punt d'equilibri entre allò que vol mostrar el Museu i allò que estimula les emocions del visitant, i fer-ho mitjançant els recursos comunicatius que permetin establir ponts entre ambdós.<sup>6</sup> Si l'espectador participa de l'art, es connecta mentalment amb l'art, llavors és quan gaudeix de l'experiència. Com afirma Queralt Garriga, el més interessant d'aquesta remodelació és la invitació a mirar, ja que l'art «no és l'obra en si sinó l'efecte que produeix en nosaltres».<sup>7</sup>

La col·lecció d'art de qualsevol museu és com un iceberg: hi ha un petit percentatge d'obres que es troben a la superfície, visibles al públic, mentre que un percentatge d'obres molt superior romanen submergides als magatzems de reserva. Més enllà de les dèries i dels gustos personals, qualsevol remodelació s'ha de concebre com un projecte global, amb unes determinades pautes distributives dels espais que, per força, condicionen la selecció de les obres d'art. És totalment imprescindible fer aquesta tria per mor de l'espai disponible, i, a causa de la diversitat del fons que existeix al Museu, cal fer-la mitjançant un criteri ponderat.

Les pautes de distribució sempre són arbitràries, és a dir, les accions humanes individuals se solen classificar a partir de criteris subjectius. El sistema tradicional ha estat la presentació de les obres d'art seguint un esquema cronològic, això és, una ordenació temporal que s'articula a través de les modes d'estil vigents a cada període històric. Es tracta d'un mètode útil, mitjançant el qual s'han fet (i hem fet) les remodelacions als museus fins fa poc i que encara articula la majoria dels manuals d'història de l'art. El fet de triar un model acadèmic suposa romandre dins els paràmetres habituals, fer un discurs «correcte» i «únic», però, de la mateixa manera, també esdevé una opció conservadora.

Llevat dels grans museus enciclopèdics, la majoria dels museus tenen forats enormes a l'hora de fer una organització cronològica i estilística a partir de l'heterogeneïtat dels fons. Per tant, tenim dues opcions: 1) continuar perseguint l'ideal ple de mancances, o 2) fabricar un discurs a partir de les obres existents i trencar els esquemes tradicionals. Vam creure oportú d'interrelacionar les obres en agrupacions temàtiques, on diferents assumptes o matèries articulen l'itinerari. Malgrat tot, la variable cronològica o estilística també és present en aquesta presentació, i la fem aflorar quan ens aporta un valor afegit, però no condiona el recorregut. El llegat Cambó i el dipòsit de la col·lecció Thyssen-Bornemisza, que fins ara ocupaven un espai propi autònom, s'han fusionat amb la resta del fons i, en part, això ha estat possible gràcies al fet que la premissa temàtica articula l'espai.

L'ordenació temàtica dels àmbits s'ha realitzat com si cada sala fos una petita exposició, entenedora per si mateixa. El fet que el tema canviï a cada sala permet al visitant connectar i desconnectar segons si li agrada més o menys el que observa. Tot amanit amb una nova museografia, que organitza les obres i l'espai amb la voluntat de captar l'atenció de l'espectador: la presentació agrupada dels quadres o de la il·luminació, diferents aspectes que emfatitzen punts de vista, cromatismes, textures, etc. Malgrat tots els avantatges que hi ha per al públic, aquest sistema d'organització és més complex que el tradicional per al comissari, perquè no es pot guiar per criteris ortodoxos i ha de tenir un coneixement profund del fons de la col·lecció. En aquest punt emergeix, per necessària, la figura del conservador del museu.

---

6. Vegeu LLONCH, N.; SANTACANA, J., *Claves de la museografia didáctica*. Lleida: Milenio, 2011.

7. GARRIGA GIMENO, Q., «Mirar i veure-hi», *El Punt Avui*, 14 de febrer de 2018, pàg. 4.

## ELS ÀMBITS

Per no violentar la transició entre la col·lecció d'art gòtic i la del Renaixement i el Barroc, el recorregut s'inicia amb un espai que intenta fer visible la coexistència de dues cultures artístiques a l'entorn de l'any 1500. El primer àmbit s'ha titulat «Bartolomé Bermejo» i el color de la paret és vermell, diferent del de la resta del discurs. El protagonista de l'espai és un personatge el·líptic, Lluís Desplà i d'Oms (1444-1524), que fou ardiaca major de la seu de Barcelona i un personatge fascinant, per la seva formació humanista, que no es coneix a fons (està documentat a Roma entre el 1470 i el 1474), i per la seva vessant de promotor i col·leccionista d'art. Desplà serveix de metàfora per parlar del gust eclèctic en una època de canvi de llenguatge artístic i de com l'arribada del nou codi formal renaixentista no va fer desaparèixer bruscament la tradició medieval. El 1490, l'ardiaca Desplà va encarregar una taula amb una Pietat al pintor Bartolomé Bermejo, ara conservada a la catedral de Barcelona, però al mateix temps posseïa antiguitats romanes (entre les quals hi havia dos retrats d'emperadors romans realitzats en marbre per un escultor italià del Renaixement). La sala immediata encara roman dins l'art gòtic d'influència flamenca, amb les sarges de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell.

El primer àmbit pròpiament d'època moderna l'hem anomenat «La inèrcia medieval. Tipologies i models visuals» i s'hi exposen obres realitzades en suports materials de característiques diferents, per exemplificar la diversitat de tipologies que pot adoptar el missatge, ja sigui de caire religiós o civil. És un sector temàtic amb una presència d'obres majoritàriament de la primera meitat del segle XVI i realitzades amb fustes o sobre fusta, dins del qual hem distingit dos subàmbits. El primer agrupa obres que van decorar espais a la Catalunya d'aquella època, tot i que, curiosament, les obres que hi ha a la sala foren realitzades per artistes de fora del Principat, i que ajuden a entendre la varietat de maneres com va introduir-se la moda renaixentista. I el segon subàmbit tracta sobre la diversitat de les tipologies (retauls, tríptics, taules d'altar, reliquiariis, mobiliari, etc.), un ampli repertori que servia de suport per difondre un determinat missatge, sobretot de caire religiós.

El discurs segueix per «La finestra oberta al món», un espai que pren el nom d'una metàfora del teòric i arquitecte Leon Battista Alberti, que explica que l'obra d'art havia de representar el que veïen els ulls de l'artista: la realitat tangible del món que l'envoltava. Una escena que, per fer-la més versemblant, havia d'estar ordenada dins un entorn paisatgístic o arquitectònic i amb profunditat espacial. Una il·lusió òptica que es porta a terme gràcies a la tècnica de la perspectiva. Aquest teló de fons naturalista està subordinat a un relat, però progressivament va adquirint entitat pròpia fins a convertir-se en la pintura de paisatge. Fruit d'aquesta autonomia, al segle XVIII també apareixen les *vedute* o vistes urbanes, amb la descripció panoràmica de llocs típics de ciutats com Venècia o Roma, un producte ideal per a l'aristocràcia que en aquella època realitzava el *Grand Tour*.

El proper àmbit es titula «Amor i maternitat» i la protagonista és la Mare de Déu, amb les obres d'art de devoció que se li han dedicat en el curs de la història. Maria fou la mare de Jesucrist i quasi sempre apareix relacionada amb el seu fill. Concebuda com a protectora del seu fill i, per extensió metafòrica, de tots els fidels cristians. Amb iconografies variades, des de les més dogmàtiques fins a interpretacions més lliures, com les «Sagrades converses», on la Mare de Déu ocupa un lloc central com a testimoni de la veritat revelada.

La sala següent s'anomena «Passió i sacrifici» (il·lustració 1) i exposa que el patiment a què foren sotmesos Jesucrist i els sants, a còpia de violents martiris, és un model de virtut que serveix als fidels per emmirallar-se. Per tant, la imatge de Crist és protagonista, juntament amb la creu, emblema per excel·lència de la comunitat cristiana.

A continuació trobem l'àmbit «Místics i visionaris», on l'art de la contrareforma ens presenta els sants com a models de vida que cal imitar perquè són mediadors entre l'home i Déu.

1. Àmbit «Passió i sacrifici», col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Els fidels es commouen pietosament quan observen exemples de plenitud religiosa, com ara la inspiració sobrenatural a través de visions d'èxtasi místic, o l'actitud abnegada amb què s'afronta un sacrifici. Dins d'aquest sector hem volgut destacar un subàmbit amb obres realitzades a la península Ibèrica durant el segle XVII, el que es coneix com el Segle d'Or. Un espai que reflecteix les diferents maneres de rebre el naturalisme de matriu caravaggista, i que reuneix un dels millors conjunts de pintura que hi ha al Museu, amb noms de talla internacional com Velázquez, Ribera, Zurbarán i Maíno. En aquesta sala també hi ha una paret dedicada a la figura del polític i mecenes Francesc Cambó (1876-1947).

El recorregut continua amb l'espai «Natura morta», que lliga perfectament amb el Segle d'Or, ja que la majoria de les obres són del segle XVII hispà. La representació d'objectes inanimats, fruites, verdures, animals de caça, flors o aixovar domèstic, ajudava a resoldre problemes de composició escenogràfica del quadre i també de virtuosisme a l'hora de reflectir la incidència de la llum sobre els objectes. Durant el Barroc, la pintura de flors i garlandes va tenir molt èxit gràcies a l'incipient interès per la botànica i perquè les flors també simbolitzen la fugacitat i la fragilitat de la vida. Per aquest motiu hem convertit en subàmbit una paret amb aquest tema.

El discurs continua amb «Biografies pintades. Retrat», on es mostra un dels gèneres més conreats i un dels principals signes d'identitat d'aquesta època. S'intenta reproduir els trets fisonòmics i psicològics d'una persona, essent fidel a la recuperació de l'ideal clàssic i a la representació versemblant de la natura. El contingut simbòlic és molt important: la virtut pública, l'afirmació de l'individu, el prestigi social, la memòria de les persones desaparegudes o la consolidació del poder. A l'època barroca assoleix protagonisme l'autoretrat dels artistes, com una autoafirmació de la seva pràctica. Dins d'aquest espai hem trobat adient dedicar un subàmbit a la imatge del donant, que era qui triava l'artista i pagava l'obra que l'havia de promocionar. El donant pot aparèixer representat sol o amb la família, agenollat o dempeus orant davant Crist, la Mare de Déu o un sant.

Tot seguit trobem les pintures de la capella votiva sufragada pel banquer Juan Enríquez de Herrera a l'església de San Giacomo degli Spagnoli, a Roma, dedicada a sant Dídac d'Alcalà. Annibale Carracci fou l'encarregat de dirigir els treballs a partir del 1602 i fins que va emmalaltir. L'obra fou acabada a finals del 1606 pels seus ajudants i col·laboradors. Les pintures murals

foren arrencades al segle XIX, després de dessacralitzar el temple, i actualment es conserven entre el nostre museu i el Museo Nacional del Prado, a Madrid.

El proper espai, «Mite i alegoria», conté composicions que posen en relleu la importància que tingueren les narratives sorgides de la literatura clàssica. Els poemes, els contes i les històries expressen de manera simbòlica un univers de conceptes que es pot llegir en clau moralitzadora, pedagògica o filosòfica, ja sigui a través dels mites (la condició humana encarnada en un personatge de caràcter diví o heroic) o de les alegories (idees abstractes plasmades de forma metafòrica).

Per condicionats d'espai, ha estat impossible reunir en un sol lloc els grans formats i les sèries de temàtica religiosa. Tot i això, a l'àmbit «Cel i terra, geografies imaginàries» es toca en part aquest concepte, i també els recursos escenogràfics efectistes de la iconografia barroca, sovint inspirats en el teatre. L'obligada separació entre l'espai terrenal i el celestial es trencava quan la narració ho trobava necessari, per crear un espai comú de convivència, una metàfora del poder d'intercessió que tenien els sants i altres éssers divins. En aquesta mateixa sala hi ha una vitrina amb llibres de la biblioteca del Museu, d'on es desprèn que el llibre és una eina de coneixement i un vehicle de transmissió d'idees artístiques.

L'art del Renaixement i el Barroc també fa aparèixer nous actors a l'escena artística, alguns sortits de la realitat quotidiana, per això l'àmbit següent s'ha titulat «Narracions populars». Llevat de les composicions amb finalitat moralitzadora, la majoria deriven de pràctiques lúdiques o situacions habituals en la vida diària, on els personatges reflecteixen els costums humans. Una figura que irromp amb força és la de la persona que pateix una situació de misèria i precarietat, a través de nens o gent gran.

Una altra concessió cronològica i estilística ha estat l'àmbit titulat «Catalunya als segles XVII i XVIII», on podem visualitzar un tast de l'art realitzat al Principat a l'època del Barroc. Malgrat que el segle XVII català és un període relativament poc analitzat per la historiografia de l'art, hi podem trobar pintura i escultura representatives. Del segle XVIII hi ha obra dels pintors més destacats: Antoni Viladomat i Francesc Pla el Vigatà.

Finalment, hi ha l'àmbit «Obra gràfica», on s'exposa un ric i variat fons sobre paper, representatiu del Gabinet de Dibuixos i Gravats. Atesa la fragilitat del material, les condicions de conservació a la sala són diferents que a la resta del recorregut: les obres estan ubicades dins unes vitrines i calaixos, i el temps d'exposició a la llum està controlat per uns sensors.

## OBRES RECUPERADES

Ningú no dubta que hem usat els millors trumfos que tenim a l'abast en el moment de fer la remodelació. És a dir, s'han col·locat les obres d'art més conegudes, entre les quals n'hi ha algunes de les més sol·licitades per a exposicions internacionals. Es tracta de pintures i escultures que habitualment han de formar part de qualsevol tria: les natures mortes de Francisco i Juan de Zurbarán, la *Visió de sant Francesc* també de Zurbarán, el Velázquez, el Ribera, la *Conversió de sant Pau* de Maíno, el *Ramon Llull* de Ribalta, el Pedro de Mena, els Tiziano, el Tintoretto, el Sebastiano del Piombo, els Carracci, els Tiepolo, el Fragonard, el Canaletto, els Goya, el *Sant Gregori Magne* de Pedro Berruguete, el Fra Angelico, el Francesco del Cosa, el Paolo de San Leocadio, els Ayne Bru, el Mestre de Frankfurt, el Mestre de l'Epifania d'Anvers, el Pere Fernández, el Cranach, la *Dormició* de Damià Forment, els relleus de Miquel Mai, els Joan de Joanes, els Bassano, els Rubens, l'*Ecce Homo* del taller de Morales, els Van der Hamen, els Meléndez, els Campobín, l'Arellano, els Viladomat o els Campeny.

Amb tot, la nova presentació també ha permès recuperar obres que fa molts anys que romanien als magatzems de reserva. Moltes d'aquestes havien estat seleccionades per a l'anterior remodelació, duta a terme l'any 2004, però foren sacrificades per motius diversos amb el pas del temps. En gran part, aquesta «reconquesta» ha tingut lloc gràcies a l'augment d'espai per a la col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc. Es tornen a exhibir obres del Mestre de Castells procedents de l'antic retaule major de l'església de Sant Vicenç de Sarrià,<sup>8</sup> un relleu de Damià Forment,<sup>9</sup> un bust reliquiari de santa realitzat a Flandes,<sup>10</sup> una caixa de núvia amb pintura de l'Anunciació,<sup>11</sup> les portes d'un retaule atribuïdes a Pedro Berruguete,<sup>12</sup> unes taules del Mestre d'Astorga,<sup>13</sup> un Hans van Wechelen,<sup>14</sup> un Matthias Stomer,<sup>15</sup> un Gioacchino Assereto,<sup>16</sup> un Orazio de Ferrari,<sup>17</sup> una creu d'argenteria de Diego López,<sup>18</sup> una Crucifixió del taller de Francisco de Zurbarán,<sup>19</sup> un Mateo Cerezo,<sup>20</sup> dues taules de Francisco Rizi,<sup>21</sup> un Massimo Stanzione,<sup>22</sup>

8. MNAC/MAC 24120, 24136 i 24137. Vegeu BOSCH BALLBONA, J., «Sant Vicenç a les graelles», a *Prefiguratció del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, pàgs. 329-331.

9. MNAC/MAC 64141. Vegeu YEGUAS, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999, pàg. 149.

10. MNAC/MAC 5224. Vegeu YEGUAS, J., «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco en el Museo Nacional d'Art de Catalunya», *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 329, 2010, pàgs. 87-88.

11. MNAC/MAC 100660. Es tracta d'una tipologia habitual; un exemplar similar es pot trobar al Museu del Disseny de Barcelona, amb el número d'inventari MADB 64158. Una de les dues caixes o un tercer exemplar apareix en un gravat; vegeu TÁMAYO, E., «Nostres gravats», *Il·lustració Catalana*, 39, 1881, pàg. 314 i 320. Agraïxo la informació a Daniel Vilarrúbias. Vegeu ALARCIA, M.A., «Caixa de núvia», a *El Renaixement a Catalunya: l'Art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1983, pàg. 101.

12. MNAC/MAC 74428-CJT. Post és el primer que escriu sobre aquest retaule i troba que l'estil era similar al de l'altar major de la catedral d'Àvila, que ell atorga a Pedro Berruguete, Juan de Borgoña i un anònim Mestre del Trànsit (a qui atorga l'autoria de les sargues). La historiografia ha tendit a parlar d'un d'aquests tres pintors esmentats o, fins i tot, d'algun altre seguidor, com Lorenzo de Àvila. Vegeu POST, C.R., *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, vol. IV, 1933, pàgs. 387-389; vol. IX, 1947, pàgs. 80-82; SILVA MAROTO, P., *Pedro Berruguete*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998, pàgs. 244-245.

13. MNAC/MAC 64110-CJT. Vegeu POST, C.R., *A History of Spanish Painting*, vol. IX, 1947, pàgs. 555-557 i 573.

14. MNAC/MAC 69107. Obra signada.

15. MNAC/MAC 69105. Vegeu CUYÀS, M.M., «Sagrada Família», a *L'època dels genis...*, pàgs. 320-322.

16. MNAC/MAC 69998. L'obra també ha estat atribuïda a un seguidor o imitador, com el Mestre de Monticelli d'Ongina. Vegeu PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid-Fundación Valdecilla, 1965, pàg. 522 i lám. 215; ZENNARO, T., *Gioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua scuola*. Soncino: Edizione dei Soncino, 2011, pàgs. 86-87 i 646.

17. MNAC/MAC 5703. La primera que va relacionar l'obra amb un autor concret fou Griseri (1959), que va assenyalar Orazio de Ferrari. Pérez Sánchez (1965) torna a esmentar al mateix Orazio i també inclou el seu parent Giovanni Andrea de Ferrari. Castelnovi (1970-1971) refusa aquesta atribució, però no ofereix cap alternativa, atesa la gran profusió de pintors a la Gènova de la primera meitat del segle XVII. Donati (1997) pensa en Bartolomeo Biscaino, i Manzitti (2006), en Luca Saltarello. Vegeu GRISERI, A., «Appunti genovesi», a *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his eighteenth birthday*. Londres: Phaidon Press, 1959, pàg. 320; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura italiana del siglo XVII en España...*, pàg. 532; CASTELNOVI, E., «La pittura nella prima metà del 600 dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari», a *La pittura a Genova e in Liguria*. Genova: Sagep, 1970-1971, pàg. 162; DONATI, P., *Orazio de Ferrari*. Genova: Sagep, 1997, pàg. 114; MANZITTI, C., «Luca Saltarello: un percorso artistico tra naturalismo e barocco», *Paragone*, 70, 681, 2006, pàg. 25.

18. MNAC/MAC 12197. Obra signada. Dalmases apunta la possibilitat d'una autoria castellana, ja sigui per la signatura o perquè troba coincidències amb l'argenteria que es realitza a Burgos i Valladolid; vegeu DALMASES, N., «Creu processional», a *Prefiguratció del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, pàgs. 353-354. Però caldria identificar l'artista amb un argenter de Cadis, homònim, documentat entre el 1568 i el 1569. Vegeu BRAVO GONZÁLEZ, G., «La platería de la catedral de Cádiz a fines del Medioevo y comienzos de la Modernidad», *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencia Medievales*, IX-X, 2007-2008, pàg. 30.

19. MNAC/MAC 71676. Vegeu MILICUA, J., «Crist Crucificat», a *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, pàgs. 86-87, cat. núm. 4; DELEDA, O., «Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, nuevas obras)», *Archivo Español de Arte*, 293, 2001, pàg. 4.

20. MNAC/MAC 24203. Aquesta obra va ingressar al Museu com si es tractés d'un Diego Velázquez, gràcies a un informe d'August L. Mayer signat el 12 d'octubre de 1920. Després de ser atribuït a Claudio Coello, finalment Pérez Sánchez el va assignar a Cerezo. Vegeu PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente», *Archivo Español de Arte*, 239, 1987, pàg. 292; NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil (1839-1967) del Museo Nacional d'Art de Catalunya», *Goya. Revista de Arte*, 345, 2013, pàgs. 306-308, 315 i 320-321.

21. MNAC/MAC 24205 i 24208. Vegeu YEGUAS, J., «Francisco Rizi. The Angel freeing St Peter - The Angel before the Tomb», a *El Siglo de Oro. The Age of Velázquez*. Berlín - Múnic: Staatliche Museen zu Berlin - Kunsthalle, 2016, pàgs. 250-251, cat. núm. 91 i 92.

22. MNAC/MAC 65579. Vegeu MILICUA, J., «Santa Agnès», a *Caravaggio i la pintura realista europea*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, pàgs. 282-287, cat. núm. 68.



un Michele Pace,<sup>23</sup> el *Retrat de Pasqual Pere Moles* realitzat per Vicente López,<sup>24</sup> el *Retrat de Fra Alonso de sant Tomàs* fet per Juan Bautista Maíno,<sup>25</sup> l'*Autoretrat* de Manuel Bayeu,<sup>26</sup> l'*Autoretrat* de Jacint Rigau,<sup>27</sup> els autoretrats de Salvador Mayol i de Francesc Lacoma,<sup>28</sup> un Josep Bernat Flaugier,<sup>29</sup> un Pere Crusells,<sup>30</sup> un Francisco de Solís,<sup>31</sup> la sèrie de quatre teles de gran format d'Andrea Vaccaro,<sup>32</sup> un Monsù Bernardo,<sup>33</sup> un Todeschini<sup>34</sup> i les sèries pictòriques d'Antoni Viladomat<sup>35</sup> i de Francesc Pla el Vigatà.<sup>36</sup>

Després hi ha un lot d'obres que s'han anat restaurant en els últims vint-i-cinc anys, bàsicament per anar a exposicions o per substituir temporalment alguna altra obra. Són moltes, però només esmentaré les que hem escollit per a la remodelació: un conjunt de dues pintures que representen una Anunciació, els personatges de les quals es troben dins d'unes garlandes, atribuïdes a Bartolomé Pérez;<sup>37</sup> un altre conjunt de dues pintures, amb figures de Luca Giordano i garlandes de José de Arellano;<sup>38</sup> *Natura morta amb salmó i estris de cuina*, de Luis Egidio Meléndez;<sup>39</sup> *Home esbudellant un conill*, del Mestre de la Figa de Moro,<sup>40</sup> i el bust reliquiari de santa Agnès del Mestre de Capillas.<sup>41</sup>

També cal referenciar les obres que no s'havien exposat mai al Museu i que, en molts casos, han estat objecte de restauració gràcies a la remodelació actual. Algunes havien rebut atenció historiogràfica: el tapís *Triomf de la Fama sobre la Mort*, del taller de Willem Dermoyen;<sup>42</sup>

23. MNAC/MAC 40734. Vegeu YEGUAS, J., «Introducció», a *Incòlume. Natures mortes del Segle d'Or*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015, pàg. 33.

24. MNAC/MAC 40088. Vegeu Díez GARCÍA, J.L., *Vicente López (1772-1850). Catálogo razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano, 1999, vol. II, pàgs. 158 i 527, cat. núm. P-640, làm. 15.

25. MNAC/MAC 24370. Vegeu CUYÀS, M.M., «Fray Alonso de Santo Tomás», a *Juan Bautista Maíno 1581-1649*. Madrid: Museo del Prado, 2009, pàgs. 207-209 i cat. núm. 44.

26. MNAC/MAC 24271. Vegeu FONTBONA, F.; DURÀ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia...*, pàgs. 28-29.

27. MNAC/MAC 24233. Fou comprada com una obra «de escuela francesa». El 1920 August L. Mayer afirmava que «la atribució a Rigaud me parece bien justificada». Vegeu NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 308, 315-316 i 320.

28. MNAC/MAC 10443 i 39003. Vegeu *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987, vol. I, pàg. 526, cat. núm. 1241; vol. II, pàg. 634, cat. núm. 1561.

29. MNAC/MAC 22978. Vegeu QUÍLEZ, F., «Josep Bernat Flaugier. Seguici nupcial amb l'estàtua d'Himeneu», a *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2009, pàg. 116, cat. núm. 15.

30. MNAC/MAC 24269. Obra signada. Vegeu ALCOLEA GIL, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1961-1962, vol. XV, pàg. 61.

31. MNAC/MAC 24223. Obra signada. Vegeu NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 306-307, 311, 315 i 319.

32. MNAC/MAC 11522, 11523, 11541 i 24177. Una de les quatre teles està signada. Vegeu MAURO, I.; TUCK-SCALA, A.K., «Les "Histories de Tobies" d'Andrea Vaccaro: de Nàpols al Museu Nacional d'Art de Catalunya», a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, 2009 (2010), pàgs. 87-109.

33. MNAC/MAC 24210. L'obra fou comprada l'any 1840 com un Velázquez, atribució errònia que fou corroborada per August L. Mayer l'any 1920. Fins l'any 1965, no s'adjudica al pintor danès. Vegeu PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura del siglo XVII en España...*, pàg. 289; NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 306-307, 310, 315 i 318.

34. MNAC/MAC 24260. Oriol, (ORIO, H., «Els quadres de la col·lecció Gil», *Vell i Nou*, 25, 1916, pàgs. 16-20) fa referència a Rembrandt, que Boronat (BORONAT TRILL, M.J.), *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pàg. 698) encara recull, a partir de la documentació del dipòsit de la col·lecció Gil l'any 1922. Però en l'informe datat l'any 1920, August L. Mayer l'atribueix amb encert: «Es obra de Zipper, conocido por el nombre de Todeschini». Vegeu NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 308, 315 i 318.

35. MNAC/MAC 11540, 11551 i 24277. Vegeu MIRALPEIX, F., *Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014, pàgs. 91-101, 278-292 i 391-392.

36. MNAC/MAC 68745, 202168, 202171 i 202174. Vegeu ALCOLEA GIL, S., *La pintura catalana del segle XVIII. Un cicle de Francesc Pla, el Vigatà*. Barcelona: Artur Ramon - Manuel Barbié, 1987; QUÍLEZ, F., «Paisatges amb port i velers», a *Prefigurat del Museu Nacional...*, pàgs. 392-395.

37. MNAC/MAC 200793 i 200794. Vegeu CUYÀS, M.M., *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecanatge català al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, pàgs. 78-79, cat. núm. 29-30.

38. MNAC/MAC 200791 i 200792. Vegeu YEGUAS, J., «Introducció», a *Incòlume...*, pàgs. 34-35.

39. MNAC/MAC 22943. Vegeu CHERRY, P., *Luis Meléndez Still-Life Painter*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pàgs. 251-252.

40. MNAC/MAC 44348. Vegeu YEGUAS, J., «Introducció», a *Incòlume...*, pàgs. 37-38.

41. MNAC/MAC 131124. Vegeu YEGUAS, J., «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco...», pàgs. 93-95.

42. MNAC/MAC 214101. Vegeu GARRIGA, J., «L'ornament de la Casa de la Diputació del General al segle XVI», a *La Generalitat de Catalunya a través dels segles. Commemoració dels 650 anys de la Generalitat*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans,

el bust reliquiari d'una santa, de Pietro Quatraro;<sup>43</sup> *Ecce Homo*, de Manuel Pereira;<sup>44</sup> una creu processional amb Verònica i instruments de la Passió, de Martín Bernat;<sup>45</sup> *Davallament de la creu*, de Marcellus Coffermans;<sup>46</sup> *Sant Jeroni*, del taller de Josep de Ribera;<sup>47</sup> *Donants davant un Crist crucificat*, de Francisco Martínez el Jove;<sup>48</sup> *El rei Wesceslau IV sentència sant Joan Nepomucè*, de Paolo de Matteis,<sup>49</sup> i un *Sant guerrer*, d'Andreu Sala.<sup>50</sup>

Com que l'espai sempre és finit, amb tota la tristesa del món hem hagut de deixar moltes peces de la col·lecció als magatzems de reserva. Es tracta d'obres de qualitat i amb historiografia que en un futur ajustament de les sales podran tenir l'oportunitat de lluir de cara al públic, llevat d'aquelles respecte a les quals es pugui establir un conveni de dipòsit amb altres museus catalans (tal com s'ha fet en el Museu d'Art de Girona, el Museu Comarcal de Manresa o el Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal). Es tracta de pintures<sup>51</sup> i escultu-

---

2011, pàgs. 90-92; GARGANTÉ, M., «La Sala Nova del consistori. Un espai per a la representació del poder», a *El Palau de la Generalitat de Catalunya: Art i Arquitectura*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2015, vol. II, pàgs. 392-396.

43. MNAC/MAC 64138. Vegeu YEGUAS, J.; LEONE DE CASTRIS, P., «Due sculture napoletane in legno intagliato e dorato al Museo Nacional d'Art de Catalunya», *Napoli Nobilissima*, 1, 2010, pàgs. 65-71.

44. MNAC/MAC 8335. Vegeu YEGUAS, J., «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco...», pàgs. 95-96.

45. MNAC/MAC 9784. Vegeu ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, pàgs. 225-226.

46. MNAC/MAC 3941. Vegeu BERMEJO, E., «Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España», *Archivo Español de Arte*, 53, 212, 1980, pàg. 425; DÍAZ PADRÓN, M., «Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique*, 1-3, 1981-1984, pàg. 56; GRAPPASSONI, M., «Addenda à Marcellus Coffermans, peintre anversois archaïsant du XVII<sup>e</sup> siècle: oeuvres inédites, oeuvres méconnues», *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 14, 2016, pàg. 11.

47. MNAC/MAC 11611. Vegeu FONTBONA, F.; DURÁ, V., «San Jerónimo escribiendo la Biblia en la cueva de Belén», a *Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Exposición antológica de pintura*. Sant Sebastià: Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1999, pàgs. 54-55; FONTBONA, F., «El salvament d'obres religioses per part de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona», a *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pàgs. 77-78. Rovira creu que podria ser un Matthias Stommer, Vegeu ROVIRA MARQUÈS, M.M., «La col·lecció de pintura configurada a l'Escola Gratuïta de Nobles Arts de Barcelona durant l'ocupació francesa (1808-1814)», *Emblecat. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica*, 3, 2014, pàgs. 98-99 i 108.

48. MNAC/MAC 11608. Vegeu URREA, J.; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca vallisoletana*. Valladolid - Sevilla: Universidad de Valladolid - Universidad de Sevilla, 2017, pàgs. 142-143.

49. MNAC/MAC 5672. Obra signada. Vegeu BARRAQUER ROVIRALTA, C., *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Impr. de F.J. Altés y Alabart, 1906, vol. II, pàg. 554; FIGUEROLA, P.J.; MARTÍ BONET, J.M., *La Rambla, els seus convents, la seva història. Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*. Barcelona: Arxius Diocesà de Barcelona, 1995, vol. VI.II., pàg. 196; FONTBONA, F.; DURÁ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia...*, pàg. 38; CORNUDELLA, R., «Francesc Fontbona - Victoria Durá, Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, I-Pintura», *Goya. Revista de Arte*, 273, 1999, pàg. 390.

50. MNAC/MAC 24280. Vegeu BOSCH BALLBONA, J.; ESPINALT CASTEL, C., «Santa Clara d'Assís (1686-1689). Andreu Sala», a *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006, pàg. 197; YEGUAS, J., «L'escultura del Renaixement i Barroc al MNAC. Història del fons i noves atribucions», *Urtx. Revista d'Humanitats de l'Urgell*, 25, 2011, pàg. 330-331.

51. *Moisès, David, Isaïes i Abraham* (MNAC/MAC 20149, 20150, 20151 i 20152) de l'antic retaule de Granollers i el retaule de Sant Pere (MNAC/MAC 15934-CJT) de Santa Maria de Palautordera, ambdues de Joan Gascó; *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (MNAC/MAC 43801), de Perot Gascó; *Mare de Déu de la Llet* (MNAC/MAC 64062), del Mestre de Castelsardo; *Resurrecció* (MNAC/MAC 15869) i *Mare de Déu amb el Nen, sants i àngels* (MNAC/MAC 64085), de Vicent Macip; *Anunciació i Santes Apol·lònia, Llúcia, Bàrbara i altra màrtir* (MNAC/MAC 5095 i 5097), d'Andrés de Melgar, també conegut com el Mestre de Tàmara; *Sagrada Família amb sant Joanet* (MNAC/MAC 63936), del Mestre d'Astorga; *Flagel·lació* (MNAC/MAC 122684), de Pere Seraff; *Triptic amb l'Epifania* (MNAC/MAC 64095), de Jan van Dornicke; *Mare de Déu dels Set Dolors* (MNAC/MAC 8327), del Mestre de les Mitges Figures; *Epifania* (MNAC/MAC 64104), del Mestre de Pau i Bernabeu; *Paisatge amb la predicació de sant Joan Baptista* (MNAC/MAC 50470), de Herri Met de Bles; retaule de les Ànimes (MNAC/MAC 9916), de Tomás Peliguet; *Retrat de cavaller de l'orde de Sant Jaume* (MNAC/MAC 200703), d'Anton van Dashorst; *Crist amb la creu* (MNAC/MAC 11549), del cercle de Luis de Morales; *Desembarcament de captius redimits per sant Pere Nolasc* (MNAC/MAC 11592), de Francisco Pacheco; *Retrat de Jove* (MNAC/MAC 113241), de Francisco de Zurbarán; *Marxa de Jacob i Pou de Jacob* (MNAC/MAC 113235 i 113236), de Pedro Orrente; *Retrat de Fernando de Valdés y Llanos* (MNAC/MAC 24163), anònim castellà que copia Diego Velázquez; *Epifania* (MNAC/MAC 24164), de Francisco Herrera el Vell; *Sant Pere Pasqual i el miracle de les roses* (MNAC/MAC 22912), d'un anònim italià; *El pas del mar Roig* (MNAC/MAC 113237), de Miquel March; *Sant Pasqual Bailón en èxtasi* (MNAC/MAC 40330), de Jerónimo Jacinto de Espinosa; *Immaculada Concepció* (MNAC/MAC 24234), de José Antolínez; *Imposició de la Casulla a sant Ildefons* (MNAC/MAC 15930), *Sant Domènec de Guzmán i Sant Joan Evangelista* (MNAC/MAC 113243 i 113244), de Juan de Valdés Leal; *Fugida a Egipte* (MNAC/MAC 22977), d'Abraham Willemsen; *Santa Caterina d'Alexandria* (MNAC/MAC 200189), de Pedro Ruiz González; *Noia espellant una*

res<sup>52</sup> que foren exposades en el muntatge del 2004 o que s'han pogut veure puntualment en exposicions o com a substitució d'algun préstec. Tot un llistat d'obres amb el qual es podria elaborar un cànon del museu i establir comparances amb altres ordenacions que es van fer en el passat, a partir de les guies i els catàlegs; seria curiós analitzar quines romanen dins la tria, quines van fer rotació i quines de les noves incorporacions passen a ser un referent. És difícil introduir novetats en el cànon museogràfic, però encara és més difícil mantenir-s'hi i esdevenir una obra de referència.

## ATRIBUCIONS INÈDITES DE M. MARGARITA CUYÀS

M. Margarita Cuyàs va realitzar diferents atribucions, algunes de les quals només estan recollides a les cartel·les i a les bases de dades del Museu, però mai no s'han publicat. En aquest apartat en fem un recull.

*Santa Faç* (MNAC/MAC 22901), oli sobre fusta, 37,4 × 28,2 cm. Es tracta d'un model que segueix de prop una vera icona realitzada per Jan van Eyck entre el 1438 i el 1440, coneguda a partir de les diferents còpies i versions fetes pels pintors flamencs de la segona meitat del segle xv.<sup>53</sup> En aquest cas l'autoria s'atorga al cercle d'Albrecht Bouts, a causa de la proximitat en la gravetat i les faccions del rostre amb obres com el *Crist baró de dolors* del Musée des Beaux-Arts de Lió o el *Cap de Crist* del Museo del Prado, a Madrid.

Dues natures mortes amb fruites i ocells (MNAC/MAC 22972 i 22975), olis sobre tela, 50 × 67 cm, atribuïdes a Tommaso Realfonzo, *Masillo*.<sup>54</sup> Que aquestes obres responen a l'estil del pintor napolità es pot comprovar comparant-les amb diferents composicions que es troben en col·leccions públiques i privades, com ara la natura morta del Museo Duca di Martino, de Nàpols, o d'altres que han sortit al mercat en els darrers vint anys: una parella de natures mortes venudes a la Galeria Finarte-Semenzato, de Venècia, el 19 de novembre de 2000; una

---

*llebre* (MNAC/MAC 11591), de Felice Boselli; *Garlanda de flors i medalló* (MNAC/MAC 24307), de Gabriel de la Corte; *Natura morta amb fruita* (MNAC/MAC 5695), d'Abraham Brueghel; *Natura morta d'exterior amb peixos i estris de cuina* (MNAC/MAC 5685), d'Elena Recco; les tres natures mortes (MNAC/MAC 11632, 24276 i 24278) d'Antoni Viladomat; *Flagel·lació de Crist* (MNAC/MAC 200174), de Pere Crusells; *Retrat de cavaller* (MNAC 24372), anònim català; *Retrat de Zenón de Somodevilla, marquès de la Ensenada* (MNAC/MAC 11598), de Jacopo Amigoni; *Carles III pren possessió de la canongia de Barcelona l'any 1759* (MNAC/MAC 200472), de Manuel Tramulles; *Retrat de Manuel d'Amat, virrei del Perú* (MNAC/MAC 122671), de Pedro José Díaz; quatre natures mortes (MNAC/MAC 15945, 22955, 113238 i 113239) de Luis Egidio Meléndez; *Adoració dels pastors* (MNAC/MAC 5704), de Carlo Giuseppe Ratti; *Apollo i Tetis* (MNAC/MAC 11580), de Francisco Bayeu; *Retrat de Francesc de Bofarull* (MNAC/MAC 69503), de Pere Pau Montaña i Llanas, i *Allegoria de la Pau de Basilea* (MNAC/MAC 14538), de Pau Montaña i Cantó.

52. Bust de dona (MNAC/MAC 14165), d'un seguidor de Francesco Laurana; *Sant Jaume apòstol* (MNAC/MAC 4357), del cercle de Felipe Bigarny; *Sant Pere i sant Pau* (MNAC/MAC 131141), d'Andrés de Arazo; *Mare de Déu i Sant Joan Evangelista* (MNAC/MAC 9791 i 9792), del taller de Juan de Anchieta; *Mare de Déu amb el Nen* (MNAC/MAC 131058), de Jerónimo Hernández; *Nen Jesús de vestir* (MNAC/MAC 8340), de Juan de Mesa; *Sant Gaietà* (MNAC/MAC 14826), d'Andreu Sala; *Anunciació* (MNAC/MAC 131144), del cercle de Josep Sunyer i Raurell; *Nen Jesús triomfant* (MNAC/MAC 8555), de Lluís Bonifàs; *Santa Anna i la Mare de Déu nena* (MNAC/MAC 10426), *Sant Pere Nolasc i Sant Bru* (MNAC/MAC 10314 i 10316), *Mare de Déu* (MNAC/MAC 200219) o *Pastor i nen* (MNAC/MAC 10434), de Ramon Amadeu.

53. *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*. Barcelona: Reproducciones Artísticas Thomas, 1902, pàg. 8, cat. núm. 35; J.G., «El llegat del senyor Francesc Fàbregas als museus», *Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya*, IV, 40, 1934, pàg. 276.

54. Vegeu *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: Junta de Museus, 1936, pàg. 178, núm. 52 i pàg. 179, núm. 55; CUYÀS, M.M., *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatege...*, pàgs. 36 i 76-77, cat. núm. 28; CUYÀS, M.M., *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme...*, pàgs. 138-139, cat. núm. 44 i 45; *Esplendores de Espanha: de El Greco a Velázquez*. Rio de Janeiro: Instituto Artevida, 2000, pàgs. 240-241; QUÍLEZ CORELLA, F.M., «Notes per a l'estudi del col·leccionisme de natures mortes a Barcelona i el seu reflex a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Natures mortes. De Sánchez Cotán a Goya, a l'entorn de la Col·lecció Naseiro adquirida per al Prado*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007, pàgs. 50-51.

2. Nicolas  
Château  
(gravador), Jean-  
Baptiste Santerre  
(inventor)  
*Dona jove  
dormint*, 1710,  
gravat.  
Bibliothèque  
nationale de  
France. Cabinet  
des Estampes,  
Paris.



natura morta venuda a la Galeria Drouot-Richelieu, de París, el 18 de març de 2005 (lot 31); una altra natura morta venuda a la Galeria Christie's de Londres el 2 de novembre de 2005 (lot 108), o una darrera natura morta venuda a la Galeria Christie's de París el 21 de novembre de 2007 (lot 315).<sup>55</sup>

*Dona jove dormint* (MNAC/MAC 5686), oli sobre tela, 73,5 × 60 cm (il·lustració 3). Va ser una obra anònima fins que Fontbona i Durá (1999) van proposar l'autoria de Jean Raoux.<sup>56</sup> M. Margarita Cuyàs va suggerir la de Jean-Baptiste Santerre, un condeixeble de Raoux sota el mestratge de François Lemaire. La composició està inspirada en pintors holandesos com Gerrit Dou, Gabriel Metsu o Frans van Mieris el Vell. El tema de la jove noia endormiscada s'associa a l'oci, però en aquest cas també hi ha lloc per a la serenitat i la bellesa de la model, la qual s'assembla a Maria Adelaida de Savoia (1685-1712), duquessa de Borgonya i mare de Lluís XV de França.<sup>57</sup> L'obra s'ha

55. VEGETI TESTORI, G., «Nature morte di Tommaso Realfonso», *Paragone*, 97, 1958, pàgs. 63-67; MIDDIONE, R., «La natura morta a Napoli», *La natura morta in Italia*. Milà: Electa, 1989, vol. II, pàgs. 936, 954, 960, 977, i lám. 1158-1162; DELLA RAGIONE, A., *La natura morta napoletana del Settecento*. Nàpols: Edizioni Napoli Arte, pàgs. 17-21.

56. FONTBONA, F.; DURÁ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia...*, pàg. 71; FONTBONA, F.; DURÁ, V., *Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Exposición antológica...*, pàgs. 66-67.

57. Sabem que va pintar la jove princesa l'any 1709. L'obra es conserva al Palau de Versalles.



3. Jean-Baptiste Santerre  
*Dona jove dormint*,  
 anterior a 1710,  
 oli sobre tela,  
 73,5 × 60 cm.  
 Museu Nacional  
 d'Art de  
 Catalunya,  
 Barcelona.

de relacionar amb un gravat de Nicolas Château realitzat l'any 1710 i on es representa la mateixa jove, en la mateixa postura i amb el mateix vestit i el mateix turbant (il·lustració 2).<sup>58</sup> Existeixen moltes versions i còpies d'aquest quadre. Una que mesura 82 × 66,5 cm es va subhastar a la Galeria Phillips de Londres el 13 de desembre de 1999, però no es va vendre; posteriorment, el 3 de juliol de 2000, fou venuda al mateix lloc. Una altra, considerada d'escola i amb armilla de color blau, que mesura 73,5 × 61,5 cm, va sortir a subhasta a la Galeria Artvalue de Saint-Étienne el 16 de desembre de 2012 (lot 40). Una còpia es conserva al Musée Hyacinthe Rigaud, de Perpinyà. Una altra de més petita, de 58,4 × 46,5 cm i considerada de l'escola italiana del segle XVIII, va sortir a la venda a la Galeria Proantic. Una versió de la mateixa, en una altra postura i amb la llum d'una espelma, d'autoria anònima, es conserva al Musée des Beaux-Arts de Nantes.<sup>59</sup>

*Retrat de jove amb perruca* (MNAC/MAC 5725), oli sobre tela, 72,5 × 61 cm, considerat sempre una obra anònima de l'escola francesa del segle XVIII.<sup>60</sup> Es podria haver adjudicat a algun dels retratistes actius a la cort francesa d'aquella època, com François de Troy (1645-1730), el català Jacint Rigau (1659-1743), Antoine Pesne (1683-1757), Jean-Marc Nattier (1685-1766) o Louis Tocqué (1696-1772), entre d'altres, però cap d'aquests responia als trets estilístics del quadre. M. Margarita Cuyàs va optar per Nicolàs de Largillière, un dels pintors amb més èxit a l'entorn del 1700, que va retratar molts nens de forma idealitzada i l'estil del qual quadra amb la pintura.

58. Vegeu LESNÉ, C., «Jean-Baptiste Santerre (1651-1717)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1988, pàgs. 104-105; LESNÉ, C.; WARO, F., *Jean-Baptiste Santerre 1651-1717*. Condé-sur-Noireau: Éditions du Valhermeil, 2011, pàgs. 74-77.

59. Vegeu PERCIVAL, M., «D'après Jean-Baptiste Santerre. Jeune fille endormie à la chadelle», a *Figures de fantaisie du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París-Tolosa: Somogy Éditions d'Art-Musée des Augustins, 2015, pàgs. 172-173.

60. Vegeu *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya...*, pàg. 176, núm. 32.

4. Lluís Gaudin  
*Sant Pere Màrtir*,  
c. 1616, oli sobre  
fusta,  
198,5 × 137,5 cm.  
Museu Nacional  
d'Art de  
Catalunya,  
Barcelona.



*Sant Pere Màrtir* (MNAC/MAC 24167), oli sobre fusta, 198,5 × 137,5 cm (il·lustració 4). Es tracta d'una pintura que representa un sant dominicà que porta la palma del martiri amb tres corones, subjecta un llibre i té dues armes clavades al cos (una espasa al pit i una arma de tall al cap). Al catàleg del 1936 es considera una obra espanyola d'inicis del segle XVII, opinió reafirmada posteriorment per Fontbona i Durá. El mateix 1936, August L. Mayer va visitar el museu i les seves opinions orals van ser recollides en el *Butlletí*; segons ell, era difícil que l'autoria fos espanyola i la datació hauria de ser del segle XVIII. Segons Fontbona i Durá, l'obra prové del convent dominic de Santa Caterina, de Barcelona, on fou recollit el 1835. M. Margarita Cuyàs atribueix l'obra a Lluís Gaudin i la data a l'any 1616, perquè Altés documenta aquest pintor el 30 de desembre de 1616 signant un debitori a compte del retaule de sant Pere Màrtir, per al convent barceloní de Santa Caterina.<sup>61</sup> Gaudin és un pintor nascut a Bàlver (al bisbat de Niça i ducat

61. *Museo de Arte Decorativo y Arqueológico. Guía-catálogo*. Barcelona: Junta de Museus, 1930, pàg. 65; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya...*, pàg. 175, núm. 29; «Observacions de Mayer sobre pintures exposades al Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya*, VI, 1936, pàgs. 380-381; FONTBONA, E.; DURÁ, V., *Catàleg del Museu de la*

de Savoia), segurament format fora de Catalunya, documentat al Principat entre el 1612 i el 1641, quan se'n va a Madrid a causa de les repercussions de la Guerra dels Segadors; el 1626 entra com a monjo a l'abadia de Montserrat (no confondre'l amb el pintor cartoixà Pere Lluís Pasqual Gaudí). Fins ara la seva única obra documentada i conservada eren les taules procedents del retaule major de l'església parroquial de Teià (el Maresme); en canvi, és dubtosa l'atribució a Gaudin de *La Verge de Montserrat amb els ducs de Cardona*, datada cap al 1624, conservada al Museu de les Cultures del Vi, a Vilafranca del Penedès, que Torres Tilló li atorga indirectament quan diu que «podria ser plausible la participació de Gaudin», cosa que Carrió-Invernizzi dona com un fet.<sup>62</sup>

*Sant Francesc en èxtasi*, anònim llobard (MNAC/MAC 43822), oli sobre tela, 92,5 × 69 cm. És una obra on el protagonista apareix absorbt en un diàleg intern amb la divinitat després de l'exercici solitari de l'oració i la penitència a la seva cella.<sup>63</sup> El fons de la cambra, austera i reduïda, només permet intuir prestatges de fusta. L'autoria sembla vinculada amb l'art llobard, derivat de models de Giovanni Battista Crespi «Il Cerano» i els seus seguidors. Tot i això, potser pel ressò d'altres models manté paral·lelismes amb el *Crist baró de Dolors*, d'Antonio de Pereda, datat l'any 1641 i conservat al Museo del Prado.

A part d'aquestes obres esmentades, encara que sigui de passada, també vull referenciar unes altres quatre pintures que s'havien vist a la col·lecció permanent i ara es troben al magatzem de reserva, però que Cuyàs va atribuir i no s'han publicat: *Santa Maria Magdalena* (MNAC/MAC 24188), al Mestre del Papagai cap al 1540;<sup>64</sup> *Retrat de Lluís, comte de Nassau* (MNAC/MAC 11548), a Adrien Thomasz Key entre el 1570 i el 1574;<sup>65</sup> *Retrat de Louise Françoise de Bourbon, mademoiselle de Nantes* (MNAC/MAC 24170), a François de Toy entre el 1688 i el 1693;<sup>66</sup> i *Retrat del cardenal Girolamo Casanate* (MNAC/MAC 122691), a Ferdinand Voet l'any 1673.<sup>67</sup>

Finalment, entre les atribucions no publicades fetes per Cuyàs i que ara són a la reserva, també n'hi ha algunes que ara reviso. *Els israelites al desert* (MNAC/MAC 11587) va atorgar-lo a Gioacchino Assereto entre el 1625 i el 1650, però crec que cal adjudicar-lo a un altre representant de l'eclèctica pintura genovesa del segle XVII, concretament a Antonio Maria Vassallo

---

*Reial Acadèmia...*, pàg. 98; ALTÉS, F.X., *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pàg. 127.

62. Vegeu MADURELL, J.M., *L'art antic al Maresme: del final del gòtic al barroc salomònic. Notes documentals*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 1970, pàgs. 122-125; ALTÉS, F.X., *L'església nova de Montserrat...*, pàg. 127; NARVÁEZ, C., «Josep Dalmau, promotor dels convents de carmelites descalços de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 67, 1994, pàg. 593; AVELLÍ, T., «Lluís Gaudin. Aparició de la Mare de Déu santa Tecla i santa Agnès a sant Martí (1617-1625)», a *Llums del Barroc*. Girona: Fundació Caixa de Girona, 2004, pàgs. 44-45; ROONTHIVA, V., «La taula del Pare Etern del Museu de Mataró. La redescoberta d'una obra renaixentista», *Rescat. Butlletí del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*, 17, 2009, pàgs. 3-5; TORRAS TILLÓ, S., *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra - Barcelona - Girona - Lleida - Tarragona: Memoria Artium, 2012, pàgs. 166-167, 192-193 i 200-203; CARRIÓ-INVERNIZZI, D., «Imagery and propaganda of the exiliados de la guerra de Cataluña en Madrid (1640-1652)», a *Soulèvements, revoltes, révolutions. Dans l'empire des Habsbourg d'Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2016, pàg. 237.

63. Vegeu CANALDA, S., «San Francisco de Asís en oración contemplativa», a *San Francisco de Borja grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*. Gandia: Afers, 2010, pàgs. 230-233, núm. cat. 19.

64. Compareu l'estil amb d'altres del mateix autor. Vegeu DÍAZ PADRÓN, M., «Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras», *Archivo Español de Arte*, 57, 227, 1984, pàgs. 257-276; SANZ-SALAZAR, J., «Una pintura del Maestro del Papagayo en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes», *Archivo Español de Arte*, 76, 304, 2003, pàgs. 433-436.

65. Per la semblança del retrat amb el de Guillem I d'Orange-Nassau conservat al Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid, adjudicat a Key i datat el 1579. Vegeu PITA ANDRADE, J.M.; BOROBIA, M.M., *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Lunberg, 1992, pàg. 266.

66. Cuyàs identifica la retratada amb una tela del Museu d'Art i d'Història de Ginebra, on el mateix François Troy la pinta a ella i a la seva cunyada, Louise-Bénédicte de Bourbon. Vegeu LOCHE, R., *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Ginebra: Slatkine, 1996, pàgs. 265-269.

67. Voet va retratar a Roma diferents cardenals durant el darrer quart del segle XVII, com ara Benedetto Odescalchi o Luis Antonio Fernández de Portocarrero. Girolamo Casanate (Nàpols, 1620 - Roma, 1700), fill de l'aragonès Matias Casanate i la catalana Joana Dalmau, va esdevenir cardenal el 1673; la identificació s'ha dut a terme gràcies a la semblança amb un gravat que es conserva a la Biblioteca Nacional d'Àustria, a Viena.



(Gènova, c. 1620 - Milà, després del 1664). L'estil d'aquest autor s'acomoda millor a l'obra, sobretot pels seus perfils en escorç de dones i nens; compareu-lo amb *El mite de Leto*, conservat a la Galleria dei Palazzo Reale, a Gènova, o amb *Lactatio Bernardi*, de l'església de Sant'Ambrogio de Zoagli, en unes dates entre el 1650 i el 1665.<sup>68</sup> I *Sant Bru* (MNAC/MAC 24369), que en referències antigues apareix pertanyent a l'escola de Francisco de Zurbarán, és atribuït per Cuyàs a Juan Antonio Frías y Escalante entre el 1650 i el 1670, però opino que cal assignar-lo al pintor Cristóbal García Salmerón (Conca, c. 1603 - Madrid, c. 1666), ja que existeix una mateixa manera de fer el rostre (les cavitats oculars, el tipus de nas i la forma d'ensenyar l'orella), les mans (dits i ungles) i, sobretot, el drapejat de la roba (il·lustració 5); compareu-lo amb l'apostatol que es conserva al Museo del Prado. La datació de la pintura ha de ser de la seva etapa final a Madrid, perquè el fons de paisatge pren nota de la pintura de Vicente Carducho (vegeu la santa Catalina o la santa Agnès realitzades el 1637 per als retaules que flanquegen l'altar major del convent dels trinitaris descalços de Madrid, ara al Museo del Prado), perquè el model que inspira la composició és l'escultura de sant Bru realitzada per Manuel Pereira el 1652 a la façana de l'hostatgeria que la cartoixa del Paular tenia a la capital.<sup>69</sup>

5. Cristóbal García Salmerón  
*Sant Bru*, c. 1650-1660, oli sobre tela,  
200 × 116 cm.  
Museu Nacional d'Art de Catalunya,  
Barcelona.

## NOVES ATRIBUCIONS

Tal com hem vist en l'apartat anterior, el gruix d'atribucions inèdites de la col·lecció es deu a la tasca realitzada per M. Margarita Cuyàs, guiada pel criteri artístic i el seu bon ull. Es tracta d'assignacions d'autoria que encara són vigents, però el fons dels museus sempre està subjecte a revisió, ja sigui perquè es poden proposar autories alternatives a les que recullen les fitxes antigues, ja sigui perquè hi ha peces que mai no havien rebut atenció. En resum, aquesta remodelació també ha servit perquè ens aturéssim a estudiar de manera detallada diferents obres d'art.

El *Retrat de la infanta Caterina Miquela* (MNAC/MAC 50500), oli sobre tela, 65,5 × 50,5 cm, va ser publicat amb atribució a Alonso Sánchez Coello (il·lustració 6) al catàleg d'una exposició realitzada a Palma (1998), i datat entre el 1582 i el 1584.<sup>70</sup> Caterina Miquela d'Àustria era filla del rei Felip II i havia nascut al monestir d'El Escorial el 1567; per tant, la infanta devia tenir entre

68. Vegeu ORLANDO, A., *Anton Maria Vassallo*. Gènova: Sagep, 1999.

69. Vegeu ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972, pàgs. 359-371.

70. CUYÀS, M.M., «El gust pel Renaixement i el Barroc. A propòsit...», pàgs. 18 i 66-67, cat. núm. 8.





6. Jan Kraeck  
*Retrat de la infanta Caterina Miquela*, 1582-1584, oli sobre tela, 65,5 × 50,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



7. Jan Kraeck  
*Retrat de la infanta Caterina Miquela (detall)*, 1585, oli sobre tela. Col·lecció particular.

quinze i disset anys en el moment del retrat, el qual devia servir com a retrat de presentació per al futur casament. Caterina Miquela es va casar el 18 de març de 1585 amb Carles Manuel I de Savoia, per la qual cosa va esdevenir duquesa de Savoia. Però estilísticament cal relacionar-lo amb Jan Kraeck (Haarlem, c. 1540 - Torí, 1607), pintor holandès actiu a la cort dels Savoia durant gairebé quaranta anys i també conegut amb el seu nom italianitzat, Giovanni Caracca, ateses les enormes semblances amb altres retrats de la mateixa Caterina Miquela, concretament amb un retrat conservat en una col·lecció particular, datat al mateix any del seu casament i on porta idèntics vestit i joies (il·lustració 7).<sup>71</sup>

Una altra pintura interessant és *Adoració de Crist amb la família Ayala* (MNAC/MAC 24611), oli sobre tela, 226 × 183,5 cm. La composició representa una Adoració a l'infant Jesús, amb els personatges habituals, però en aquest cas destaca la presència d'una família de donants en primer terme, identificats amb la família Ayala per un motiu heràldic que s'observa en una de les joies. Crec que es poden identificar amb Antonio Francisco de Fonseca y Toledo (c. 1560 - Valladolid, 1605), primer comte d'Ayala i senyor de Coca, la seva muller, Mariana Tavera de Ulloa (difunta el 1621), i els seus fills grans, Antonio de Fonseca (1597-1614) i María de Fonseca (c. 1600-1652).<sup>72</sup> Per tant, i atesa l'edat dels nens, caldria datar l'obra a l'any 1602, poc després de la concessió del comtat d'Ayala pel rei Felip III (el 31 de gener del mateix 1602). L'obra s'adquireix l'any 1905 i al catàleg del 1906 s'atribueix al pintor Juan de Roelas; Mayer (1936) aposta per Blas de Pardo, però això no es recull al catàleg del Museu publicat al mateix any; a partir del 1951, potser per iniciativa de Joan Ainaud, s'atribueix a Juan Pantoja de la Cruz, i el 2003 Cuyàs l'adjudica a Patricio Cajés a inicis del segle XVII.<sup>73</sup> El fet que l'estil de la pintura s'allunyi de l'obra de

71. Vegeu BAVA, A.M., «Giovanni Caracca. Carlo Emanuele I di Savoia - Caterina Micaela di Savoia», a «Il nostro pittore fiamengo». Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607). Torí: Umberto Allemandi, 2005, pàgs. 98-102.

72. Vegeu Archivo de la Nobleza, Toledo, Árbol del linaje Fonseca, signatura: Osuna, cp. 3, d. 33.

73. *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1906, pàg. 72, núm. 278; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya...*, pàg. 174, núm. 13; MAYER, A.L., «Observacions sobre pintures exposades al Museu

Cajés i que els comtes d'Ayala residissin a Valladolid (capital de la cort entre el 1601 i el 1606), ens porta a buscar (o reprendre) l'autoria del flamenc Juan de Roelas (c. 1670 - Olivares, 1625), actiu a la ciutat castellana entre el 1598 i el 1604. Hi ha diferents semblances que fan pensar en l'autoria de Roelas: en les tipologies d'àngels que trobem a l'escena de la circumcisió en el retaule major (1604-1605) de l'església de l'Anunciació de Sevilla; en el rostre de la Mare de Déu a la *Lactació de sant Bernat* (1611-1612) del Palau Arquebisbal de Sevilla; en el rostre de l'infant Jesús a la *Verge amb el Nen* (1610-1615) dels Reales Alcázares de Sevilla; en els detalls de l'armadura que porta un personatge del *Martiri de sant Andreu* (1610-1615) procedent d'una capella del Colegio de Santo Tomás de Sevilla, ara al Museo de Bellas Artes de Sevilla; i hi ha altres detalls que permeten enllaçar el mateix esperit, com ara la representació de les joies que pengen del cofre del quadre de Barcelona i un rivet de roba que penja d'un calaix a *Santa Anna ensenya a llegir a la Verge* (1610-1615), del Museo de Bellas Artes de Sevilla.<sup>74</sup>

La tela *Nens captaires* (MNAC/MAC 24245), oli sobre tela, 96,5 × 72,5 cm, representa dos nois vestits amb parracs que demanen almoïna (il·lustració 8). El pintor copsa la seva situació d'indefensió, però ho fa des del distanciament moral, amb una actitud de curiositat. Aquest tema fou relativament habitual en la pintura europea entre la segona meitat del segle XVII i el primer quart del XVIII. L'autoria ha anat oscil·lant: a inicis del segle XX s'atorgava a Rembrandt; el 1920 Mayer redacta un informe i el considera de la mà de Gioacomo Francesco Cipper «Il Todeschini»; Luna apunta que podria ser un anònim italià, sense oblidar els autors francesos, holandesos i flamencs.<sup>75</sup> El cru naturalisme i els rostres severos dels personatges s'allunyen de la pintura que cultiva aquest gènere a inicis del segle XVIII, deixant de banda pintors com «Il Todeschini» o el mateix Giacomo Ceruti «Il Pitocchetto». En canvi, és molt proper a l'estil directe d'un pintor anònim italià de finals del segle XVII anomenat el Mestre de la tela jeans; establí una comparança amb *Petit captaire amb focaccia farcida* (il·lustració 9) o amb el rostre de la nena a *Mare captaire amb dos nens*, obres que el 2010 es trobaven a la Galerie Canesso, de París.<sup>76</sup>

*Crist Crucificat* (MNAC/MAC 131175), imatge d'ivori sobre una creu amb incrustacions d'ivori i carei, 44 × 31,5 × 5 cm. Es tracta d'una creu alta sense peanya, amb una imatge que reflecteix un bon treball anatòmic i una creu on es poden veure els instruments de la Passió: corona d'espines, claus, daus, tenalles, martell, crani, una mà i la columna salomònica de la flagel·lació amb un gall a sobre. El Crist remet a obres italianes properes al cercle de Francesco Terilli (natural de Feltre, actiu entre el 1575 i el 1635), especialista a tallar sants cristos de fusta i ivori.<sup>77</sup> En canvi, la creu és una obra castellana; una de similar es pot veure al monestir de Las Huelgas Reales, a Valladolid.<sup>78</sup> La datació s'ha de fixar al primer quart del segle XVII.

Finalment, la remodelació ha estat un moment oportú per restaurar algunes obres, moltes de les quals no havien rebut mai cap tipus d'atenció historiogràfica. Per exemple, el *Crist Baró de Dolors* (MNAC/MAC 35619), oli sobre fusta, 43 × 30 cm, que prové de l'antiga església de Sant Cristòfol de Barcelona i és una obra anònima possiblement realitzada a Castella al segon quart

---

d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VI, 1936, pàgs. 379 i 381; «Actividades de los museos. 1950. Nuevas instalaciones en el Museo de Arte de Cataluña», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX, 1951, pàg. 187; *About Christ. Works from the collection of the Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pàgs. 16-17 i 132, cat. núm. 3.

74. Juan de Roelas h. 1570-1625. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008, pàgs. 116-119, 138-142, 152-153 i 170-175.

75. ORIOL, H., «Els quadres de la col·lecció Gil», *Vell i Nou*, 1916, pàg. 16, núm. 25; LUNA, J.J., «Nens captaires», a *L'època dels genis...*, pàgs. 296-298, núm. 51; NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 308, 315, 318-319.

76. VEUGE GRUBER, G. (a cura de), *Il maestro della tela jeans. Un nuovo pittore della realtà nell'Europa della fine del XVII secolo*. París: Galerie Canesso, 2010, pàgs. 36-37 i 44-45.

77. VEUGE BIASUZ, G., *Francesco Terilli*. Feltre: Musei di Feltre, 1988; MATINO, G., «Una proposta per Francesco Terilli intagliador da christi: il Crocifisso ligneo della Scuola Grande di San Marco», *Arte Documento*, 32, 2016, pàgs. 182-192; SAVA, G., «Un percorso per Francesco Terilli intagliador da christi; il crocifisso nell'oratorio di San Valentino a Este», a *L'uomo della croce*. Verona: Scripta, 2013, pàgs. 183-201.

78. VEUGE REBOLLO MATÍAS, A., *Signa Christi: símbolos y emblemas de la pasión*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2015.



8. Mestre de la tela jeans  
*Nens captaires*,  
1680-1700, oli  
sobre tela,  
96,5 × 72,5 cm.  
Museu Nacional  
d'Art de  
Catalunya,  
Barcelona.

del segle XVI, però que versiona un model conegut d'Albrecht Bouts datat entre el 1490 i el 1500, del qual se'n conserva un al Harvard Art Museum (Fogg Museum) i un altre al Musée National d'Histoire et d'Art de Luxemburg.<sup>79</sup> La *Parella d'amants desigual* (MNAC/MAC 220108), oli sobre tela, 66 × 54 cm, dipositada per l'Ajuntament de Barcelona l'any 2010 i atribuïda a un seguidor de Lucas Cranach el Vell; tot i que l'obra representa un dels temes preferits del mestre alemany, el Cranach Digital Archive va interessar-se per l'obra, però no la va catalogar. Un *Retrat de dama* (MNAC/MAC 200711), oli sobre tela, 102 × 83,5 cm, que va ingressar al Museu en concepte de donació l'any 1994; l'obra estava assignada a Lodewijk van der Helst, un pintor holandès poc conegut a escala internacional, hereu dels models del seu pare, Bartholemeus van der Helst, l'estil del qual concorda força bé amb aquesta pintura. Un *Jesús guareix sant Restitut de la seva ceguesa* (MNAC/MAC 16207), oli sobre fusta, 164 × 131,5 cm, ingressat l'any 1936 com a dipòsit de l'Asil Municipal del Parc de la Ciutadella a Barcelona; la procedència exacta és incerta i l'autoria anònima, però segur que es tractava d'un pintor actiu a Catalunya a la primera meitat del segle XVII. I Àngel Turiferari, imatge en fusta policromada i daurada, 93 × 111 × 91 cm, que fa

79. A Castella se'n conserven diferents exemplars, gràcies a seguidors que continuen utilitzant el mateix model (Madrid, Burgos, Bande —Ourense— o Castrojeriz —Burgos—). Vegeu BERMEJO, E., «Cristo coronado de espinas mostrando las palmas de las manos», a *Encrucijadas*. Astorga: Las Edades del Hombre, 2000, pàgs. 362-363.

9. Mestre de la  
tela jeans  
*Petit captaire*  
*amb focaccia*  
*farcida*, 1680-  
1700, oli sobre  
tela, 86 × 71 cm.  
Mercat de l'art.

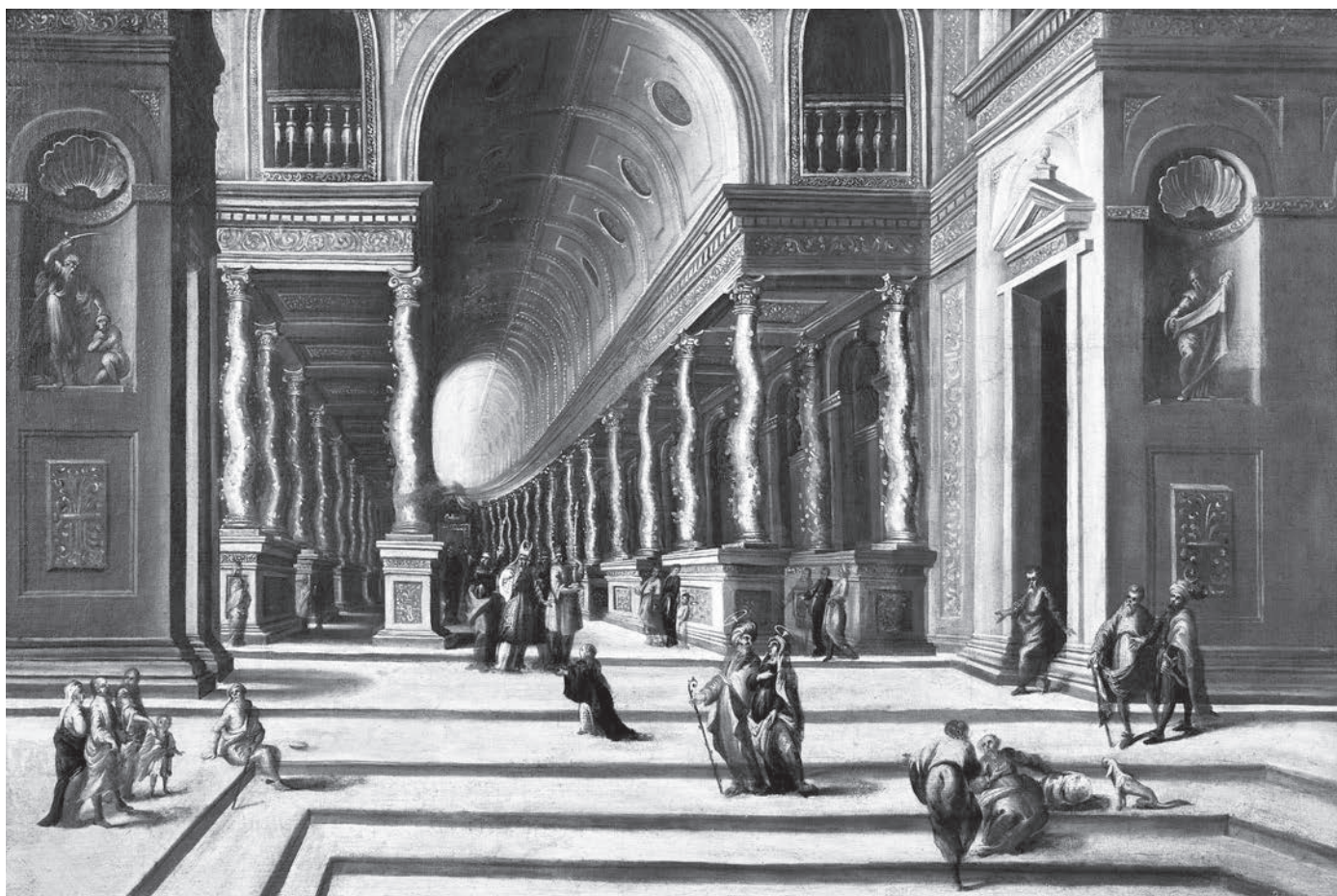


parella amb una altra imatge (MNAC/MAC 131120 i 131181) i prové del llegat de José Antonio Bertrand i Mata, realitzat l'any 1970; l'autoria resta anònima i la roba estampada amb motius ramejats fa datar-la a l'últim quart del segle XVII.

Per acabar, volem fer referència a la *Presentació de la Mare de Déu al Temple* (MNAC/MAC 5683), oli sobre tela, 80,5 × 120 cm (il·lustració 10), que forma pendant amb MNAC/MAC 5684; ambdues pintures ingressaren al Museu l'any 1895 procedents del llegat d'Eduard Bosch i Loredó a la ciutat de Barcelona. Segons l'inventari del seu llegat testamentari, es tracta de «dos quadres de perspectives arquitectòniques representant assumptes d'arquitectura del renaixement, de l'escola italiana, possiblement de Danini».<sup>80</sup> Segurament es devia referir a Giovanni Paolo Panini, un dels exponents del *vedutisme* i les perspectives arquitectòniques del segle XVIII, a qui estaven atribuïdes en les fitxes antigues del Museu.<sup>81</sup> Gràcies a la tasca realitzada per l'estudiant Carlos Moreno Toledo en les seves pràctiques al Museu, s'ha pogut identificar el model que va fer servir l'artista i l'autoria. El model és una versió d'una obra de l'holandès Hans Vre-

80. Arxiu Nacional de Catalunya, Barcelona-Sant Cugat del Vallès, *Junta de Museus de Catalunya. Llegat testamentari d'Eduard Bosch i Loredó*, signatura ANC1-715-T-1386.

81. *Catálogo del Museo de Bellas Artes...*, pàg. 82, cat. núm. 300; BORONAT TRILL, M.J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus...*, pàgs. 63-64.



deman de Vries realitzada l'any 1557, que es coneix mitjançant una perspectiva arquitectònica conservada a l'Albertina Museum de Viena (cat. inv. 78887) i també per un *Sacrifici de Litra* que es troba al Paula Modersohn-Becker Museum, de Bremen. Per la composició de l'escena (amb perspectives animades per figures de petit format) i per la pinzellada (de tipus ràpid, on els personatges semblen esbossos dins la majestuositat arquitectònica), la pintura s'ha de situar a redós de l'obra d'Alberto Carlieri (Roma, 1672-1720), sobretot en la producció de la seva darrera etapa vital, just quan estava començant el jove Giovanni Paolo Panini. Es poden establir paral·lelismes amb obres seves, com *Capritx arquitectònic amb l'entrega de les claus a sant Pere*, venut a Goya Subastas el 27 de març de 2008 (lot 393); i sobretot amb un anònim seguidor de Carlieri, amb obres com *Sacrifici a Hèrcules*, que es troba a l'Staatliche Kunstsammlungen de Kassel, *Sacrifici d'Ifigènia*, que va sortir a subhasta a la galeria Sotheby's de Londres el 6 de desembre de 2005 (lot 664), o *Esther i Assuer*, venut també a la galeria Sotheby's de Londres el 18 d'abril de 2002 (lot 125) —que recorda un tema anàleg conservat a les Bayerische Staatsgemälde-sammlungen de Munic o al Narodowe Museum de Gdansk—, entre d'altres.<sup>82</sup>

10. Cercle d'Alberto Carlieri *Presentació de la Mare de Déu al Temple*, 1700-1720, oli sobre tela, 80,5 × 120 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

82. Vegeu Voss, H., «The painter of architecture: Alberto Carlieri», *The Burlington Magazine*, ci, 681, 1959, pàgs. 443-444; MURAWSKA, K., «Sui dipinti di Alberto Carlieri nelle collezioni polacche», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 29, 1989, pàgs. 45-67.