

Santiago Mercader Saavedra

EL RETAULE DE LA GLORIFICACIÓ DE LA VERGE DE LA CATEDRAL DE BARCELONA: UN CAS SINGULAR DE RECERCA TIPOLÒGICA EN LA RETAULÍSTICA CATALANA DEL SET-CENTS

Des de la figura de Cèsar Martinell, quan s'ha volgut explicar l'evolució de l'art del retaule d'època barroca a Catalunya des del punt de vista tipològic¹ s'ha fet partint de la transferència dels models italians, sobretot «romans», dels coneguts tractats clàssics de Sebastiano Serlio (1537) o de Jacopo Barozzi Vignola (1562).² Aquestes fonts —i d'altres, com per exemple l'obra de Palladio en el segle XVIII—³ van ser àmpliament utilitzades pels nostres obradors de retaules, per arquitectes i mestres d'obres, amb major o menor encert. Les referències extretes d'aquests tractats eren d'allò més útils a l'hora de dignificar la portada d'accés d'un temple o quan s'havia d'aixecar un retaule en honor d'un sant patró, per posar dos casos. Ja fa uns quants anys que alguns investigadors, com ara Joan Bosch i Santiago Alcolea, coincidiren a afirmar, en diferents publicacions,⁴ que encara faltava aprofundir en la recerca de models i noves fonts gràfiques que antany podien haver estat assíduament emprades pels nostres tallers i imatgers i de les quals avui gairebé hem perdut la pista. No pretenem esmenar aquest buit en les poques línies de què aquí disposem, atès que aquesta és una tasca que demana més temps i espai que no pas els que tenim. Tanmateix, l'objectiu que ens hem proposat és obrir una nova finestra i plantejar, a partir d'un cas singular de la catedral de Barcelona, la hipòtesi de noves fórmules gràfiques en la nostra retaulística.

El retaule de la Glorificació de la Verge de la catedral, també dit de les Ànimes del Purgatori o dels Innocents —perquè durant temps al bancal es guardaren les relíquies d'uns infants que erròniament la tradició identificà com els de la matança en temps del rei Herodes—,⁵ és l'obra de la qual parlarem en les línies següents. Aquest altar ha estat objecte d'alguns estudis d'allò més interessants que han permès, entre altres coses, no només explicar fil per randa la seva història, sinó treure a llum notícies i informacions dels seus creadors i protagonistes.⁶ Avui, noms com Francesc Valeri,

Matèria, núm. 9, 2015,
ISSN 1579-2641, p. 95-113

Recepció: 4-3-2015
Acceptació: 6-7-2015

¹ Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroca a Catalunya*, vol. I, *Els precedents. El primer barroc (1600-1670)*, Monumenta Cataloniae, X; vol. II, *El barroc salomònic (1671-1730)*, Monumenta Cataloniae, XI; vol. III, *Barroc acadèmic (1731-1810)*, Monumenta Cataloniae, XII, Barcelona, Alpha, 1959-1963.

² *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, llibre VI dins l'obra *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, editat íntegrament a Venècia el 1619, i *Regola delli cinque ordini d'architettura*, editat a Roma el 1562.

³ *I quattro libri dell'architettura*, editat a Venècia el 1570.

⁴ Joan BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Balsareny, Caixa d'Estalvis de Manresa, 1990, p. 99-104. Joan BOSCH I BALL-

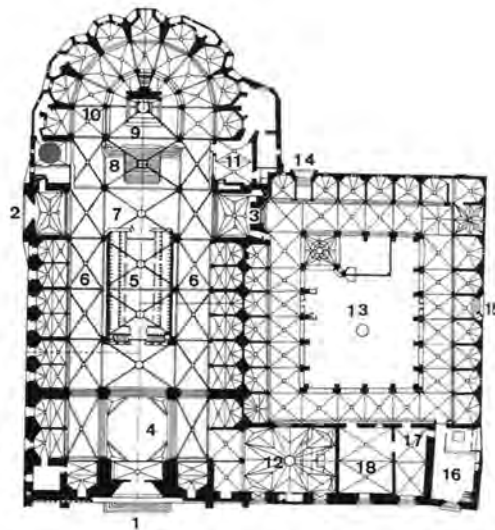
BONA (ed.), *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, catàleg de l'exposició del Museu d'Art de Girona, 2006, p. 43. Joan BOSCH I BALLBONA: «L'art del retaule: els recursos inventius», B. BASSEGODA, J. GARRIGA i J. PARÍS (ed.): *L'època del Barroc i els Bonifàs. Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya, Valls 1, 2 i 3 de juny de 2006*, Barcelona, 2007, p. 189-205; Santiago ALCOLEA I GIL, *Catalunya-Europa. L'art català dins Europa*, Barcelona, Pòrtic, 2003, p. 262.

⁵ Joan AMADES, *Tradicions de la Seu de Barcelona*, Barcelona, Centre Excursionista de Catalunya, 1932, p. 46-47; Mn. Josep MARTÍ I BONET, *La catedral de Barcelona. Història i històries*, Barcelona, Catedral i Museu Diocesà de Barcelona, 2010, p. 97.

⁶ En especial, destaquem la valuosa aportació documental i l'estudi realitzat per Carles Dorico. Per saber més detalls sobre aquest encàrrec, derivem el lector a l'article de Carles DORICO ALUJAS: «El llegat del canonge Francesc Valeri i el retaule de la capella de les Ànimes de la catedral de Barcelona», *Estudis Històrics i Documentals dels Arxius de Protocols*, núm. 15, 1997, p. 221-256. Abans de l'autor, només Madurell havia trobat alguns documents sobre Francesc Valeri; José M. MADURELL MARI-MON: «Imágenes y retablos de los santos de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia, Revista de Ciencias Histórico-*

canonge de la catedral, mort el 1679 i que deixà part del seu llegat testamentari per a embelliment de dita capella; Andreu Foix, marmessor i responsable de l'acompliment dels desitjos del difunt, qui va encarregar la realització del retaule el 1709; i d'altres enguany, afortunadament, ja no tan desconeguts, com el de l'escultor Marià Montanya (1680-1740)⁷ i, sobretot, el del jove i prometedor pintor Joan Gallart (ca. 1670-1714), víctima del setge del 1714, ja ens són força més familiars.⁸ Avancem d'entrada que no afegirem res nou a la biografia d'aquests personatges. Al contrari, a continuació volem posar en relleu i analitzar algunes especificitats formals i iconològiques d'aquesta peça, un cas certament singular dins el context retaulístic català (almenys si partim de les obres conservades després dels saqueigs, les guerres, les desamortitzacions i les destruccions dels segles passats).

El retaule de la Glorificació de la Verge es troba a la nau de l'Evangeli de la catedral de Barcelona (fig. 1), a la primera capella a l'esquerra entrant per l'antic i principal accés de la catedral, el portal de Sant Iu.⁹ Aquesta capella, la de Sant Oleguer i la sagristia esdevenen els únics espais laterals dins la nau catedralícia que superen les dimensions de la majoria de capelles catedralícies, ubicades entre els pesats contraforts petris del temple.¹⁰ El gran altar¹¹ (fig. 2) adossat al mur del fons que tanca la capella, a diferència de la majoria de mobles catedralícies, és un retaule de



1. Localització de la capella de les Ànimes: al costat de l'Evangeli, la primera gran capella passat el transepte. Imatge: www.monestirs.cat.



2. Altar de la Glorificació de la Verge. Imatge: www.monestirs.cat.

eclesiàstiques, núm. xxxii, 1959, p. 256-257. Ainaud, Verrié i Gudiol no arribaren a identificar l'autor de les pintures i van plantejar que podien ser obra d'un seguidor de Manel Tramullas; Juan AINAUD, Josep GUDIOL i F.-P. VERRIÉ, *La ciudad de Barcelona*, 2 vol. (text i làmines), Catálogo Monumental de España, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas i Instituto Diego Velázquez, 1947, p. 81.

⁷ Carles DORICO ALUJAS: «El llegat del canonge Francesc Valeri», p. 247-249.

⁸ Carles Dorico en l'article ja esmentat, però sobretot Francesc Miralpeix és qui, darrerament, ha anat traient a llum noves informacions i atribucions del pintor. Vegeu Francesc MIRALPEIX VILAMALA, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): Biografia i catàleg crític*, tesi doctoral en xarxa, Girona, Universitat de Girona, Departament d'Història de l'Art, 2004; Francesc MIRALPEIX VILAMALA: «Joan Gallart (c. 1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions»; B. BASSEGODA, J. GARRIGA i J. PARÍS (ed.): *L'època del Barroc i els Bonifàs...*, p. 209-229; Francesc MIRALPEIX VILAMALA: «Episodis de pintura barroca al bisbat de Girona durant el primer terç del segle XVIII. Joan Casanoves II, Joan Pau Casanoves Feixes i Fernando de Segovia», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*,

vol. 1, 2009, p. 259-260. Vegeu també les fitxes fetes per ell al Museu d'Art Modern de Mataró, núm. inv. 5262 (76) i 5246 (63).

⁹ Durant cinc-cent anys, la porta de Sant Iu, que dóna a l'actual carrer dels Comtes, va ser l'accés principal a la Seu (el portal principal actual, davant la plaça de la Seu, va rellevar-la a finals del segle XIX).

¹⁰ A la catedral de Barcelona, la distribució de les capelles laterals es fa de manera bastant homogènia, sense que es detectin gaires trencaments ni protagonismes desmesurats d'alguns espais litúrgics, com observem puntualment en altres catedrals espanyoles, com per exemple a Múrcia (capella del Marqués de Vélez) i a Toledo (capelles de Santiago i San Ildefonso), per posar dos casos.

¹¹ Mesura 607 × 430 cm, Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), fitxes de l'Inventari d'Esglésies de Catalunya (IEC), núm. 1555, sèrie 029, Alicia Cornet (maig 1990). Les mides de les pintures són les següents: taula central amb la Glorificació de la Verge, 378 × 207 cm; plafons laterals amb escenes de la Verge Maria, 81 × 66 cm; predel·la amb pintures del Martiri dels Innocents, 64 × 44 cm. ACB, *Hoja Diocesana*, núm. 37, 10 de setembre de 1944, p. 148.

¹² Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 20-22. De fet, el retaulle-quadre és una tipologia que prové del Renaixement (*pala*

tipus pictòric, allò que alguns autors han anomenat «retaulle-quadre».¹² De planta lineal, consta de sòcol, bancal i pis principal, mentre que pel que fa al nombre de carrers en té tres, el central més desenvolupat.¹³ Es desconeix l'autor de la traça que serví de model per construir-lo. Tenim notícia que l'abril del 1709, el canonge Foix «ha proposat la trassa del retaulle de las Animas per aq. lo Molt Iltre Cap. veja si li apar be. Ressolt se deixa en mans del Sr. Ardca, per a q. fassa lo q. millor li aparega».¹⁴ Per Carles Dorico sabem que l'escultura arribà a les mans de Marià Montanya, deixeble del conegut escultor Francesc Santacruz, i que se signà un contracte per un import de quatre-centes cinquanta lliures per traduir a talla el disseny d'un *modello* preexistent. En el document tan sols s'indica una petita diferència respecte a la traça, consistent a reemplaçar dos àngels d'escultura dibuixats en els carrers laterals per dos tondos amb unes pintures.¹⁵ Pel que fa al pintor Joan Gallart no ens ha arribat cap contracte, però sí una època signada el 26 de gener de 1711 on es detalla que acabà rebent dues-centes catorze lliures i vuit sous per les pintures del retaulle i per altres feines dins la capella.¹⁶ La dauradura de l'obra va assumir-la l'ardiaca Bonaventura Milans trenta anys després.¹⁷

El retaulle té un sòcol format per dues falses portes de perfil semicircular amb escenes d'àngels alliberant les ànimes del purgatori i un cos central amb una graderia pintada amb motius angelicals i florals recaragolats. Just a sobre, un bancal de tres cossos guarda el reliquiari al centre rere una reixa de talla, i als carrers laterals, dues pintures mostren escenes de la matança dels innocents. El cos principal de l'altar està ocupat per un gran llenç amb una glorificació de la Verge, és a dir, l'escena anterior a la seva coronació i l'instant en què la Mare de Déu abandona el pla terrenal per encetar l'ascensió al regne dels cels. Dividida en tres registres, la tela mostra els seus pares, sant Joaquim i santa Anna, a la zona inferior; l'espai central l'ocupa la Verge Maria, mostrada seguint prou fidelment la iconografia recomanada per Pacheco, aixecada per uns caps alats i realçada per una curiosa màndorla que l'embolcalla i l'aïlla del registre superior. Una munió d'àngels fa d'enllaç fins al tercer registre, el celestial, on trobem Crist, Déu Pare i l'Esperit Sant, que constitueixen la Santíssima Trinitat. El protagonisme pictòric tan sols queda dissimulat pels relleus escultòrics en forma d'àngels daurats enfrontats cara a cara a la zona dels carcanyols. Els carrers laterals són més estrets que l'andana principal i visualment se separen mitjançant una parella de pilastres salomòniques rematades per uns capitells compostos per garlandes penjants. En el fust de les pilastres, pintades amb tons verdosos i amb relleus de pàmpols daurats, s'ubiquen dues pintures ovalades, una per banda, amb episodis relatius al Naixement de la Verge al carrer esquerre

i a la presentació de Maria al temple a la dreta. Aquests tondos es troben emmarcats per un ric fullatge vegetal, uns querubins i uns escuts de la Santa Creu al cim. El retaule es tanca per dalt amb una cresteria decorada amb frontons curvilinis, volutes arremolinades, menuts angelets daurats que enarboren escuts catedralicis, unes potències daurades i, al capdamunt, un triangle daurat que és símbol de la Trinitat. No dilatem més aquesta descripció, ja prou llarga i ben descrita en l'esmentat article de Dorico. Tan sols afegirem, en tot cas, que hem localitzat una estampa que probablement va fer servir Joan Gallart per resoldre la gestualitat de la figura de Crist (fig. 3 i 4). Es tracta d'un burí de l'artista flamenc Jan Sadeler que parteix d'un dibuix de Martin de Vos. L'estampa, datada el 1580, mostra Crist assegut sostenint la creu i trepitjant una serp que fa al·lusió al pecat. La pràctica de la traducció pictòrica de gravats —sobretot d'italians, però també d'altres països nòrdics o centreeuropeus—,¹⁸ com sabem, era força estesa en la producció artística dels nostres tallers en aquest període, cosa que evidencia certa concepció mecànica de l'ofici que encara tendia a prioritzar la funció de caire social o pietosa a la merament artística però que, al cap i la fi, es considerava un útil recurs de suport inventiu.



3 i 4. Detall del Crist de l'altar catedralic i estampa de Jan Sadeler. Imatge: www.monestirs.cat i Palau Antiguitats.

d'altare). El retaule de la Glorificació també podria classificar-se, seguint el mateix autor, com a retaule reliquiari, ja que conserva les restes òssies d'uns infants.

¹³ Si apliquéssim la categorització que va fer Cèsar Martinell, estaria dins de la «tendència unitària», on es prioritza un focus central potent al qual es focalitza tota l'atenció. Vegeu Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. II, *El barroc salomònic (1671-1730)*, Monumenta Cataloniae, XI, Barcelona, Alpha, 1961, p. 70.

¹⁴ ACB, *Llibre de la Sibella*, vol. 11, 1706-1710, f. 150r (12 d'abril de 1709).

¹⁵ Carles DORICO ALUJAS: «El llegat del canonge Francesc Valeri», p. 232, 254 i 255.

¹⁶ Carles DORICO ALUJAS: «El llegat del canonge Francesc Valeri», p. 256. Respecte a la figura artística de Joan Gallart, darrerament ha estat exhumada per Francesc Miralpeix. A la ciutat de Barcelona, a prop de la catedral, el pintor acabava de pintar una parella de llenços amb escenes del martiri de Sant Sever per a l'església del col·legi de beneficiats de la catedral (cap al 1701). Aquestes obres, sumades a altres pintures, com les del fons de l'Hospital de la Santa Creu, l'oli amb una Sagrada Família, enguany a la Biblioteca de Catalunya, i altres teles documentades a l'Arxiu Mas —que l'estudiós anterior atribueix detalladament a Gallart—, són alguns dels antecedents que precedeixen l'encàr-

rec del retaule de les Ànimes de la catedral. Això sense oblidar la més que probable participació de Gallart, endates properes al 1708, en la rica i exuberant decoració de la volta de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró, on també treballà Antoni Viladomat. Miralpeix també apunta intervencions de Gallart a l'església parroquial d'Arenys de Mar. Francesc MIRALPEIX VILAMALA: «Joan Gallart (c. 1670-1714)», p. 215-229. De nou a Barcelona, pintà el petit orgue portàtil de la capella de Sant Oleguer a la Seu (1712). Francesc BALDELLÓ: «Els "orgues menors" de la catedral basílica de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXVII, 1964, p. 378-379.

¹⁷ Josep MAS, *Notes històriques del Bisbat de Barcelona*, vol. 1, *Taula dels altars y capelles de la Seu de Barcelona*, Barcelona, Jaume Vives, 1906, p. 40; José MAS Y DOMÉNECH, *Guía itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, La Renaixensa, 1916, p. 59-60. «Lo Sr. Ardca Milans ha fet present a [il·legible], q. un devot desitjava dorar lo altar del Innocent dela Pt. Igla, possanthi las armas del Capitol; per loq. esperaba de Vs. lagracia dela llicència, franqueyantli també las cordas, fustas, y demes bastidas, q. necessitará lo dorador [...] Resolt sedona al Sr. Ardca Milans la llicència, padorar, ôfer dorar lo Altar». ACB, *Llibre de la Sibella*, vol. 18, 1739-1743, f. 65r-66v (4 de febrer de 1739).

Primeres singularitats del retaule

Els usos donats a aquesta capella catedralícia, sens dubte, van ser determinants de l'aspecte que l'obra havia de mostrar. Cal tenir en compte que abans el recinte s'havia utilitzat com a espai per a la celebració de comunions, àdhuc facilitant l'accés a una petita cambra, anomenada de Santa Bàrbara o Sagristia de les Ànimes, que històricament havia funcionat com a sala des d'on el rei assistia als oficis religiosos, com a lloc de trobada dels escolans de cota morada per celebrar-hi llurs festes, com a oratori, com a confessorari per a sords, com a despatx del sagristà i, finalment —encara fins a l'actualitat—, com a ascensor.¹⁹ Com veiem, la mobilitat generada dins la capella segurament motivà que el nou retaule hagués de ser de planta lineal i adossat a la paret de fons que tanca la capella, fet que facilitava l'accés a la porta que conduïa a la sala annexa.²⁰ Òbviament, també era la millor solució de cara a optimitzar l'espai del davant de l'altar. Tan sols calia cegar la finestra frontal, construir-ne una de nova al pany lateral i situar el moble a la paret del fons —operacions que, efectivament, es van dur a terme al segle XVIII—, amb la qual cosa s'aconseguia treure el màxim profit de tot el recinte.²¹ Potser per això es va preferir donar més protagonisme a la pintura que no pas a l'escultura, que, com hem dit, tenia un ús més estès. Dorico ja ho apuntava quan afirmava que aquest retaule «és una producció atípica en el context de la retaulística catalana del principi del segle XVIII».²² Però no és aquesta l'única raresa de l'obra estudiada.

De tots els altars catedralicis²³ aquest és el que desplega un repertori decoratiu més sobreabundant, en les formes vegetals (llargues fulles d'acant, tiges, florons daurats, parres amb raïm, garlandes penjants, motius florals a la graderia), en les formes angelicals (querubins daurats als carcanyols, alats de cos sencer a la cresteria del moble alçant els escuts de la Santa Creu) i en el llenguatge arquitectònic emprat (cornises trenca-des amb volutes entortolligades molt desenvolupades, cartel·les ornamentades, pilastres salomòniques, etc.). Si hi sumem la policromia aplicada a la fusta —realitzada trenta anys més tard, el 1739—, de tons blavosos, verdosos i vermellosos imitant marbrejats i jaspis, s'acaba obtenint, com a resultat final, un veritable *horror vacui* en línia amb el rococó més pur. Entenent per aquest un corrent expressiu que mostra una atenció especial al detall,²⁴ per allò que Martinell qualificà de «decoració portada a les últimes conseqüències i l'ornamentació frívola»,²⁵ensem que el nostre retaule s'acosta bastant a aquest postulat. No som gaire partidaris de l'ús d'etiquetes perquè, tot i que són útils de manera general, sovint condueixen a lectures massa simplificades i solen quedar-se curtes davant excepcions

que desborden o «trenquen» les *normes* o *regles* generals, però en el cas concret d'aquest moble d'altar veiem justificada la seva utilització, ateses les diferències copsades respecte als mobles veïns dins de la mateixa Seu. Un element en concret —fins i tot a primer cop d'ull subsidiari—, les pilastres salomòniques, ha cridat la nostra atenció.

L'«orden salomónico entero» i les influències de Juan Andrés Ricci

Les pilastres salomòniques (fig. 5), també dites «antes», situades en parelles als carrers laterals de l'altar, tot flanquejant el cos principal, no són corrents en la nostra retaulística. De fet, ens trobem davant d'un dels poquíssims altars barrocs del Principat —almenys dels conservats— que



5.1 i 5.2. Pilastres salomòniques. Imatge: www.monestirs.cat.

¹⁸ Joan BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages*, p. 143 i seg.

¹⁹ Joan BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores a la Catedral de Barcelona. Un quart de segle d'estudis, projectes i obres (1969-1994)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1995, p. 48.

²⁰ José MAS Y DOMÉNECH, *Guía itinerario*, p. 40. Una altra opció que hagués estat possible era construir un retaule de planta trencada, és a dir, amb els carrers laterals inclinats cap endavant, però si s'hagués escollit aquesta solució hauria ocupat força més espai i hauria dificultat l'accés a la porta lateral, cosa que hauria fet necessària probablement la construcció d'un retaule amb cambril, potser de cost massa elevat i poc convenient per als usos de l'espai.

²¹ José MAS Y DOMÉNECH, *Guía itinerario*, p. 59: «Se abrió igualmente la ventana a un lado [de la capella], ya que por causa del retablo quedó cegada la del ábside». Vegeu més detalls sobre la realització de la vidriera o les reixes de la capella en l'article de Carles DORICO ALUJAS: «El llegat del canonge Francesc Valeri», p. 30-31.

²² Carles DORICO ALUJAS: «El llegat del canonge Francesc Valeri», p. 234. Cal no oblidar, però, que a inicis del segle XVIII es va produir un cert auge de la producció pictòrica, afavorida en part per la vinguda a Barcelona de l'arxiduc Carles d'Àustria (1705-1711), episodi que

transformà la ciutat breument en capital de la cort i que implicà una major irradiació artística. A aquest fet cal sumar-hi el patronatge religiós dels nous ordes i les noves comunitats, que promogué més comandes, nous cicles pictòrics (en una cronologia molt àmplia, sobretot entre els anys 1700 i 1775), en artistes que avui ens són coneguts, com Viladomat, els Tramullas i una llarga llista de mestres de menys renom però dels quals, de mica en mica, anem sabent més. L'enriquiment dels gèneres abordats, siguin temàtiques civils, siguin retrats, natures mortes o pintures al·legòriques, a més de les majoritàries obres religioses, apunta aquesta tendència vers la diversificació. Tot plegat coincidí amb les lentes però continuades reivindicacions d'alguns artistes, que, primer a mode personal i després col·lectivament, anaren reivindicant una liberalitat de la pintura que els distanciés dels gremis. El resultat de tot plegat va prendre forma, ja en el darrer quart de segle, amb la clausura del Col·legi de Pintors (1786) i la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1775), que marcà l'evolució artística posterior. Vegeu Joan Ramon TRIADÓ i Rosa M. SUBIRANA, *Art de Catalunya. Ars Catalonniae: Pintura moderna i contemporània*, vol. 9, Barcelona, L'Isard, 2001, p. 113 i seg.; Santiago ALCOLEA I GIL, *Catalunya-Europa*, p. 285 i seg.

²³ Alguns han estat estudiats per nosaltres mateixos: Santia-

aplica aquesta solució, eminentment de caire decoratiu i estètic, més que no pas funcional o sustentador. Coneixem altres casos en què es disposen, entre els ovals pictòrics narratius, unes fines pilastres salomòniques daurades acabades amb un capitell; per exemple, a la mateixa catedral de Barcelona, concretament al cambril de la capella de Sant Oleguer (obra traçada per Llàtzer Tramullas el 1680 però executada el 1701) (fig. 6);²⁶ també podríem esmentar el retaule de sant Pacià, dels escultors Roig (1688-1689), que té columnes salomòniques disposades per triplicat, i, fora de la Seu, la interessant cúpula del cambril del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses (obra projectada per Jacint Morató i altres col·laboradors aproximadament entre els anys 1714 i 1717), tot i que, més que pilastres, el que hi ha són unes bandes ondulades ornades amb fulles i perles (fig.7).²⁷ En aquests casos, però, ens trobem en àmbits interiors, relativament privats o poc visibles, aplicació que dista de la projecció de caire més públic, a la vista de tothom, de l'altar de la capella dels Innocents.²⁸ Pensem que aquesta solució no va ser un capritx de l'escultor o, en tot cas, de l'autor anònim de la traça, sinó que segurament va ser motivada per una influència exògena, potser per la circulació d'algun dibuix, alguna estampa o —en el més complex dels casos— un tractat d'art.

Com comentarem tot seguit, pretenem plantejar la hipòtesi que en la construcció d'aquest retaule es van tenir en compte, o com a mínim almenys es van haver de conèixer, algunes de les tesis del pintor, teòric i frare benedictí Juan Andrés Ricci (o Rizzi) (Madrid, 1600 – Montecassino, 1681), autor de textos com el *Tratado de la pintura sabia* (anterior al 1662, però publicat el 1930) i el menys cèlebre *Breve tratado de arquitectura acerca del orden salomónico* (1663). Tot i que el *salomonisme* ha estat en el punt de mira d'alguns historiadors, el seu abast i l'aplicació pràctica de llurs plantejaments teòrics constitueixen una qüestió que encara dista d'estar exhaurida.²⁹ En els últims anys, diversos autors han posat èmfasi en l'estudi dels textos de Ricci i han cercat models i exemples concrets on sembla que es tingueren en compte els seus principis teòrics.³⁰ Seguint aquestes metodologies d'estudi i aplicant-les sobre el nostre retaule, hem observat que, efectivament, se segueixen fil per randa molts dels principis apuntats en les obres d'aquest pintor i religiós.

De fet, Vignola va ser el primer tractadista modern que va definir el mode de representar i dibuixar correctament les columnes salomòniques, però l'italià no arribà mai a considerar-les pròpiament un ordre a part, sinó una mera variació dels cinc ordres clàssics coneguts: el dòric, el jònic, el corinti, el compost i el toscà. Tot i que altres autors, com el florentí Filarete (1464), l'alemany Wendel Dietterlin (1598) i l'espanyol Pablo de Céspedes (1604), van prestar en les seves obres una atenció puntual a



6. Cambrial de Sant Oleguer. Detall de les antes o pilastres salomòniques. Imatge: P. Beseran.

aquest tema, és sobretot a partir de la projecció del gran baldaquí aixecat per Gian Lorenzo Bernini a la basílica de Sant Pere (1624-1633) que ens trobem davant del que podríem definir com el «toc de campana» d'aquest ordre —la seva globalització—, els efectes del qual prengueren forma anys més tard a l'Estat espanyol com a tractat en el conegut *Architectura civil recta y obliqua*, escrit pel madrileny Juan Caramuel el 1678. En aquest text, l'autor formulava la manera idònia de construir i modelar les columnes salomòniques, també dites «mosaiques» o «de llama».³¹ El *salomonisme* fins a aquell moment tan sols s'aplicava a una unitat de mesura: la columna. Aquesta era entesa com a principal element sustentador i rarament es traspassava aquest límit.

D'altra banda, el pintor, teòric i religiós Juan Andrés Ricci volgué portar l'ordre salomònic un pas més enllà, atès que el considerava «el

go MERCADER SAAVEDRA, *Els retaules barrocs de la catedral de Barcelona. Estudi tipològic, històric i iconogràfic*, treball per a l'obtenció del diploma d'estudis avançats (DEA), dirigit per J. R. Triadó, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006 (inèdit); Santiago MERCADER: «El retaule barroc de Sant Bernardí de la catedral de Barcelona: noves dades a l'entorn de D. Jeroni Magarola», *Matèria*, núm. 6-7, 2008, p. 101-124; Santiago MERCADER: «La catedral de Barcelona: plàstica i arquitectura», *XVII Congrés Nacional d'Història de l'Art (CEHA) de Barcelona*, Barcelona, Universitat de Barcelona (en premsa); Santiago MERCADER i Sílvia CANALDA: «La tímida irrupció de los santos contrarreformistas en la catedral de Barcelona», German RAMALLO ASENSIO (coord.): *La catedral. Guía mental y espiritual de la Europa Católica*, Múrcia, Universidad de Murcia, 2010, p. 441-476; Santiago MERCADER: «El patronatge artístic a la catedral de Barcelona. Els retaules barrocs»; S. CANALDA, C. NARVÁEZ i J. SUREDA (ed.): *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011, ACAF-ART Llibres, núm. 1, p. 171-183.

²⁴ A Catalunya les manifestacions més clares d'aquest estil, que ens arriben per França, les tenim sobretot en el món del mobiliari, l'art efímer, la pintura i l'escultura, però no assoleixen l'expansió que aconseguí-

xen en altres centres (com València, Múrcia, Granada i Toledo). A Barcelona, per exemple, l'arquitectura de tipus militar imposada després de la Guerra de Successió va ser notable, fet que gairebé enllaça amb el neoclassicisme del darrer terç del segle XVIII. El rococó va tenir el seu camp d'expressió en l'àmbit privat i en els interiors.

²⁵ Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. II, p. 29.

²⁶ Míriam FLÒ FORNER, *El conjunt funerari de Sant Oleguer de la catedral de Barcelona*, tesi de llicenciatura inèdita, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, p. 52 i seg.

²⁷ Teresa AVELLÍ: «Noves aportacions al catàleg d'obra de Jacint Morató Soler: el retaule major de Sant Lluç de Girona», *Locus Amoenus*, núm. 8, 2005-2006, p. 177-178.

²⁸ Potser podríem trobar altres exemples on es fes més extensiu aquest ús, però si n'hi havia, les fogueres del 1936 van esborrar-ne tot rastre.

²⁹ De la nombrosa bibliografia sobre el tema destaquem Juan ANTONIO RAMÍREZ: «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el "orden salomónico entero"», *Goya. Revista de Arte*, núm. 160, 1981, p. 202-211; Joaquín BÉRCHÉZ i Fernando MARIAS: «Fray Juan Andrés Ricci de Guevara e la sua architettura teologica», *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, núm. 14, 2002, p. 251-279; Martha FERNÁN-



7. Cúpula cambril de Sant Joan de les Abadesses. Fotografia: Arxiu Mas.

compendio de las perfecciones de todos los órdenes». ³² I, a tal efecte, afirmava: «como los demás órdenes se dan enteros en su especie átoma, así el Salomónico se debe dar entero en la suya». ³³ Va ser així com el frare i intel·lectual benedictí — amb coneixements d'arquitectura, pintura i perspectiva i amb una formació sòlida (dominava el llatí, l'italià, el castellà i el francès, i emprava termes en grec i hebreu) — formulà i dissenyà un llenguatge específicament salomònic on pedestals, frisos, entaulaments, cornises, frontons, columnes i pilastres prenien moviment en forma estriada i bellugadissa pertot arreu. No hem d'interpretar aquest plantejament, però, com un cas aïllat. També a Itàlia, durant el darrer quart del segle XVII, l'arquitecte de Mòdena Guarino Guarini (1624-1683) teoritzava sobre un nou ordre que anomenà «ordine ondeggiante» i que havia de prendre forma en allò que batejà com el «Corinto supremo», una concepció arquitectònica que, de fet, presentava moltes semblances formals amb les idees formulades per Ricci. ³⁴ L'interès mostrat per aquests dos autors — tres si hi incloem també el cas de Caramuel — envers el moviment helicoidal i el dinamisme salomònic s'ha d'interpretar, doncs, en clau evolutiva, talment com la cerca d'un llenguatge formal i expressiu en línia i conforme a l'auge del ple barroc europeu a finals del sis-cents. ³⁵

Tornem a la figura de Ricci. Aquest pintor va escriure el seu *Tratado de la pintura sabia* (fig. 8) durant la dècada dels anys cinquanta del segle



8. Portada del *Tratado de la pintura sabia*, del frare Juan Andrés Ricci.

XVII (poc abans del seu viatge a Roma el 1662),³⁶ però va tenir un ressò escàs, atès que no es va publicar íntegrament fins al 1930.³⁷ El manuscrit original avui és a la biblioteca de la Fundació Lázaro Galdiano de Madrid. Ara bé, el fet que l'obra romangués sense editar durant tant de temps no implica que el seu corpus teòric quedés completament oblidat. El teòric Antonio Palomino, per exemple, el va llegir i a *El museo pictórico y la escala óptica* (1730) lamentava que «con gran dolor que no se diese a la estampa».³⁸ El 1663, Ricci es troba a Roma i les seves idees teòriques agafen forma en una altra obra: *Breve tratado de arquitectura acerca del orden salomónico entero* (1663), escrit en castellà i llatí i acompanyat de nombroses il·lustracions.³⁹ El pensament arquitectònic de Ricci —que encara no està estudiat exhaustivament—⁴⁰ no pot separar-se de la seva concepció eminentment teològica del món. L'autor afirmava que s'havia acostat a l'arquitectura per a «traer algo de luz a las historias de la Sagrada Escritura para Gloria de Dios».⁴¹ En aquest sentit, el benedictí identificà els diversos ordres arquitectònics com una representació simbólico-teològica en sentit ascendent segons el seu grau d'importància. Així, després d'atribuir diversos sants a cada ordre —des del grotesc fins al toscà—,

DEZ: «“Los tratados del orden salomónico”». Juan Andrés Ricci, Juan Caramuel, Guarino Guarini en la arquitectura novohispana», *Quintana*, núm. 7, 2008, p. 13-43; Stefania Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002; Stefania Tuzi, *Il tempio di Salomone e le sue colonne: storia e mito*, Roma, Gangemi, 2002. Des d'aquests textos s'arriba a nombrosos fonts.

³⁰ És el cas de Joaquín BÉRCHÉZ i Fernando MARIAS: «Fray Juan Andrés Ricci», p. 251-279; Martha FERNÁNDEZ: «“Los tratados del orden salomónico”», p. 13-43; David GARCÍA LÓPEZ: «La teoría artística de Fray Juan Ricci»; GIL-DÍEZ USANDIZAGA (coord.): *Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, vol. 1, Logronyo, 2002, p. 63-91. Per acabar destaquem especialment l'estudi de Fernando MARIAS i Felipe PAREJA (ed.), *La pintura sabia de fray Juan Andrés Ricci de Guevara*, 2 vol., Toledo, Antonio Pareja, 2002.

³¹ «Mosaiques» perquè es creia que procedien del temple de Salomó, sota les lleis de Moisès; «de llama» per la manera com les estries s'entortolligaven i com en un *perpetuum mobile* recordaven talment una flama. Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. II, p. 25. Sobre la història i l'origen de les columnes salomòniques, vegeu Stefania Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone*.

³² Juan ANTONIO RAMÍREZ, «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci», p. 204.

³³ Joaquín BÉRCHEZ i Fernando MARÍAS, «Fray Juan Andrés Ricci», p. 268.

³⁴ El text que immortalitzà el pensament arquitectònic de Guarini va ser *Architettura civile*, escrit en els darrers anys de vida de l'artista (circa 1680), però publicat pòstumament per Vittone l'any 1737. Aquest tractat aplega les teories i experiències de l'arquitecte en ciutats on havia treballat, com Mòdena, Roma, Parma, Messina i Torí. Fins i tot alguns autors han arribat a suggerir que l'obra de Ricci pogué influir en la de l'arquitecte italià. Vegeu Francisco Javier HERRERA GARCÍA, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, tesi doctoral, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, p. 249.

³⁵ És allò que Maravall definí eloqüentment amb termes com ara «canvi», «contrast», «mutabilitat», «exuberància», «tensió», «expressió», «sorpresa», «suspens», «admiraació» o «artifici». José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990 (1975), p. 438 i seg.

³⁶ David GARCÍA LÓPEZ: «La pintura sabia y los manuscritos italianos de Fray Juan Ricci: a vuelta con lo salomónico», *Goya*, Madrid, 2002, p. 30.

³⁷ Fray Juan RICCI, *De la pintura sabia*, edició a cura d'Elías TORMO i Enrique LA-FUENTE FERRARI, *Vida y obra de*

afirma: «Dios Nuestro [se representa simbólicamente con] el orden compósito y salomónico porque como éstos se componen de las perfecciones de todos los órdenes así propiamente se dedican a Xpo. y María Santísima en quien están todas las virtudes de todos los santos» (f. 13).⁴² És a dir que Ricci concedeix a l'ordre salomònic la màxima rellevància simbòlica, atès que aglutina les característiques de tots els ordres (representa les advocacions de Crist i de la Verge Maria).⁴³

La làmina número XI del *Tratado de la pintura sabia* (fig. 9 i 10) representa un arc triomfal amb la Immaculada Concepció al centre,⁴⁴ acompanyada dels seus pares, santa Anna i sant Joaquim, situats als carrers laterals entre columnes salomòniques. Si es fa una mirada atenta a l'estampa i es compara amb el retaule de la Glorificació de la Verge de la catedral, s'hi constataran notables coincidències, tant de tipus formal i tipològic com des del punt de vista teològic i iconogràfic. Vegem-les: la composició arquitectònica general d'ambdues obres parteix de principis semblants; s'observa el predomini d'un motiu central, més important, sota un gran arc de mig punt, a manera d'arc triomfal; destaca la utilització de columnes o antes salomòniques d'ordre compost a les andanes laterals; el coronament de l'altar es resol en ambdós casos amb un frontó trencat amb abundància d'alats, florons i cartel·les ornamentals; però, sobretot, i pensem que no és un fet menor, hi fem palesa la repetició de les mateixes advocacions, o sia, la Immaculada al centre i els seus pares terrenals a les



9 i 10. Arc triomfal dedicat a la Immaculada Concepció i als sants Joaquim i Anna (làmina XI del *Tratado de la pintura sabia*, de Juan Andrés Ricci) i retaule de la Glorificació de la Verge. Noteu un esquema formal semblant i les coincidències iconogràfiques. Imatge: www.monestirs.cat.

andanes laterals, tot flanquejant-la. La principal diferència entre ambdues peces radica en el mitjà artístic emprat: en el dibuix de Ricci es prefereix fer les figures en escultura i a l'altar de la Seu s'opta per la pintura (per les raons explicades abans).

El retaule de la capella de les Ànimes està dedicat a la Glorificació de la Verge per la Santíssima Trinitat, advocacions que coincideixen plenament amb les perfeccions simbòliques que Ricci atorga a l'ordre salomònic.⁴⁵ Pensem que això no és casual. Aquest joc de correspondències ens porta a plantejar-nos que potser l'autor anònim de la traça del retaule catedralici va tenir a l'abast o devia tenir coneixença d'algun fragment de l'obra teòrica del religiós (o bé un dibuix solt del *Tratado de la pintura sabia*, redactat, com hem dit, entre la capital i La Rioja, on el pintor va treballar,⁴⁶ o bé algun disseny conservat dins l'extensa edilícia de l'orde benedictí escampada pel territori).⁴⁷ En aquest cas, lamentablement aquest dibuix s'ha perdut, no en tenim cap rastre.⁴⁸ Som conscients de la dificultat que implica fer aquesta afirmació sense tenir evidències documentals de res, i encara més perquè ens falta la traça, de la qual desconeixem l'autor.⁴⁹ Malgrat això, i tot i que no ho podem dir amb la rotunditat que voldríem, creiem que hi ha motius tipològics i iconogràfics prou fonamentats per almenys plantejar aquesta hipòtesi. Com, si no, podem explicar les coincidències formals i conceptuals — en l'àmbit iconològic — entre el retaule de la catedral i els dissenys de Ricci?

Potser podem trobar una resposta si comentem alguns aspectes més que s'han de tenir en compte. D'entrada, cal recordar que el jove Ricci romangué a l'abadia de Montserrat durant la seva formació — no de forma permanent, però sí durant períodes — entre el 1627 i el 1640 (pintant, per exemple, a la capella de Sant Bernat, obra que no s'ha conservat), fet que no ens ha de portar a descartar certa pervivència del seu pensament més enllà de la seva estança.⁵⁰ El religiós madrileny sempre guardà un record especial de l'emblemàtica abadia benedictina, motiu pel qual arribà a signar algunes de les seves obres com a «Ricci, fill de Montserrat», i fins i tot mostrà la voluntat expressa d'erigir una església dedicada a la Mare de Déu de Montserrat a Roma. Desafortunadament no hem pogut determinar el límit de la seva petjada en aquest i altres cenacles religiosos cultes del país.⁵¹ Desconeixem si el comitent barceloní Francesc Valeri, que prengué possessió del càrrec a la catedral el 1647, va tenir algun contacte amb el monestir montserratí fins al 1679, data de la seva mort;⁵² tampoc no podem determinar si el seu marmessor, el canonge Andreu Foix, va poder tenir relació amb algú que coneixia la seva obra o accés a algun escrit teòric de Ricci.⁵³ Ara per ara això és difícil d'escatir. El que sí que sabem, però — i creiem que és una dada important —, és que alguns bisbes relle-

Fray Juan Rizi, Madrid, 1930. El llibre va ser un encàrrec de la seva protectora i deixeblla Teresa Sarmiento de la Cerda, duquesa de Béjar, que va rebre classes de dibuix del pintor. De la seva biblioteca passà a la de l'infant Sebastián Gabriel, després a les mans del marquès senyor de Liédana, posteriorment a les del bibliòfil Fèlix Boix i d'ell, a la Biblioteca Lázaro Galdiano. Aquest rastre ha estat possible seguir-lo gràcies a Fernando MARIAS i Felipe PAREJA (ed.), *La pintura sabia*.

³⁸ David GARCÍA LÓPEZ: «La teoria artística de Fray Juan Ricci», *El pintor Fray Juan Ricci (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en la Rioja*, VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional, Logronyo, 2001 (2000), p. 64.

³⁹ Aquest volum, acompanyat d'altres manuscrits i dibuixos de l'autor, es conserva a l'abadia benedictina de Montecassino, on Ricci va viure fins a la seva mort, el 1681. Vegeu David GARCÍA LÓPEZ: «*La pintura sabia*», p. 27-38.

⁴⁰ La recent descoberta de manuscrits de Ricci a l'abadia de Montecassino, on el monjo benedictí va passar els darrers anys de la seva vida, és encara avui dia una font de sorpreses per als estudiosos de les seves teories teològiques i artístiques. *Op. cit. supra*, p. 30-31. Vegeu, per exemple, la descoberta del manuscrit inèdit *Tratado de iluminación* de Ricci, recollit a Fernando MARIAS i Felipe PAREJA (ed.), *La pintura sabia*.

⁴¹ Joaquín BÉRCHÉZ i Fernando MARÍAS: «Fray Juan Andrés Ricci», p. 253.

⁴² Joaquín BÉRCHÉZ i Fernando MARÍAS: «Fray Juan Andrés Ricci», p. 260.

⁴³ No cal dir que aquesta afirmació xocava frontalment amb els tractats acadèmics anteriors (Palladio, Serlio, Vignola, Scamozzi, etc.), que atorgaven les millors virtuts als ordres clàssics. En aquest punt radica part de la «modernitat» de la proposta de Ricci, sobretot per l'atreviment d'incorporar un nou ordre a la coneguda llista d'ordres clàssics i canònics.

⁴⁴ Ricci tingué predilecció pel dogma de la Immaculada i redactà amb tan sols setze anys (!) un tractat dedicat a ella i a Pau V on defensava Maria com a «Tota Pulchra», sense ser abraçada pel pecat original. Així, dedicà l'ordre salomònic «a la Virgen en su concepción porque fue el misterio donde primero se juntaron todas las gracias». Fray Juan Ricci, *De la pintura sabia*, p. 40. Aquest pensament s'expressa arquitectònicament en la suma de tots els ordres clàssics: dòric, jònic, corinti, compost i toscà. I aquesta suma té com a resultat l'ordre salomònic, que representa la suma de les virtuts marianes. Fray Juan Ricci, *De la pintura sabia*, p. 32.

⁴⁵ De fet, les figures de Crist i la Verge ocupen un espai central en el discurs teològic de Ricci. En els comentaris de les Sagrades Escripures recollits en el seu manuscrit núm. 469

vants de la diòcesi barcelonina de l'època havien estat benedictins, com per exemple el monjo de La Rioja Benet Ignasi de Salazar (1683-1692) (antic monjo de la congregació castellana a Valladolid), que abans de ser bisbe barceloní va ser abat del monestir de l'orde a San Millán de la Cogolla (indret on precisament pintà entre 1653-1656 el seu contemporani Juan Andrés Ricci,⁵⁴ aleshores immers en la redacció del seu *Tratado*). Arribats a aquest punt, és lògic que ens preguntem si no és possible que el bisbe Salazar, durant els anys que fou abat a La Rioja, entrés en contacte amb el pensament riccià. Si el pintor i teòric estigué treballant allí a mitjan anys cinquanta del segle XVII, on coincidí amb Benet Ignasi de Salazar, no és versemblant plantejar que potser devia conèixer el seu corpus teòric? Un cop a Barcelona, el bisbe de La Rioja no podria haver portat algun testimoni escrit (dibuix, pergamí o escrit) del frare i pintor i haver-lo deixat a algú proper i de confiança, testimoni que després, anys més tard, serví de *modelo* i traça per fer alguna obra com el nostre retaule?

A banda del bisbe Ignasi de Salazar, cal afegir un altre benedictí il·lustre com a prelat de la diòcesi barcelonina: el gironí Benet de Sala de Caramany (1698-1715). De Sala ingressà a l'abadia de Santa Maria de Montserrat el 1658 i arribà a ser abat el 1682. Acabà essent expulsat de la diòcesi pel monarca borbònic Felip V.⁵⁵ Potser aquest religiós també estigué familiaritzat en certa manera amb els postulats teòrics del pare Ricci, que podia conèixer perquè també s'havia bellugat dins els àmbits benedictins. Sens dubte, un acostament a les figures d'aquests dos bisbes de l'orde de Sant Benet, a cavall del sis-cents i el set-cents, al seu corpus documental i als seus cercles d'influència, ens podria ajudar a desvelar algunes informacions i ens proporcionaria més dades que ajudessin a donar pes —de moment— a aquesta hipòtesi. El paper episcopal a la diòcesi de Barcelona i les seves influències en els àmbits iconogràfic i artístic són tasques que, tal com hem dit en altres ocasions,⁵⁶ estan pendents de realitzar-se i que encara poden aportar-nos enriquidores lectures futures.

Per tal d'ampliar una mica més el nostre radi visual volem esmentar altres exemples d'obres, dins l'àmbit nacional i l'internacional, que van aplicar el codi figuratiu salomònic i que es van deixar seduir per aquesta onada salomònica que a finals del sis-cents i inicis del set-cents —gràcies a figures com Ricci, Caramuel i Guarini— va estendre's arreu. Aquests i molts altres exemples —que aquí no esmentarem per no desbordar el nostre espai— proven que el salomonisme no va ser tan sols un plantejament teòric, sinó que va arribar a adquirir resultats visibles i palpables. A la península Ibèrica diverses ciutats aplicaren el salomonisme més enllà del simple ús a les columnes (sobretot a Andalusia). A Sevilla, l'església del convent de San Pablo (1697, obra de Leonardo Figueroa, ca. 1650-1730) conser-

va frontons i entaulaments amb moviments ondulants, pròxims als esmentats per Ricci. Les esglésies sevillanes de la Magdalena (fig. 11) (del segle XVIII, enderrocada), de San Luis de los Franceses (1699-1731), del Salvador, de San Pedro (a Carmona) i de la Santísima Trinidad també mostren aquest dinamisme ondulant aplicat a pilastres, cúpules i llanternes. A Granada, el monestir dominic de Santa Cruz (de la primera meitat del segle XVIII) i l'església de San Miguel, a Morón de la Frontera (1717-1726), palesen la influència del salomonisme en voltes i cúpules.⁵⁷ A Portugal, l'obra més emblemàtica i coneguda va ser l'església de Santa Maria de la Divina Providència, a Lisboa (fig. 12), projecte que va ser encarregat a Guarino Guarini (pels volts del 1660) i conegut tan sols pels gravats que adjuntà al seu *Tratado*, on l'italià aplicà el moviment salomònic a pilastres, cornises i entaulaments. L'edifici no s'ha conservat perquè es veié afectat pel destructor terratrèmol del 1755 (tot i això, dels diversos projectes que l'arquitecte de Mòdena presentà, el salomònic no fou finalment l'escollit). A Itàlia trobem algunes edificacions influïdes per aquest corrent, com ara l'església de Santa Maria del Giglio (1678-1683), de



11. Fotografia del claustre del convent de San Pablo de la Magdalena (Sevilla). Imatge: www.elpasadode-sevilla.blogspot.com.es.

de la biblioteca de l'abadia de Montecassino, representa el Creador amb l'aparença de la Santíssima Trinitat, tret del tot inusual en el context de Trento. Tal com diu García López, «[P] ara él, Cristo y la Virgen son los nuevos Adán y Eva que en su sacrificio salvan a la Humanidad del Pecado de los Primeros Padres». David GARCÍA LÓPEZ: «*La pintura sabia*», p. 30-31. Vegeu Fray Juan RICCI, *De la pintura sabia*, p. 14.

⁴⁶ A Madrid, Ricci va ser mestre de dibuix del príncep Baltasar Carlos entre els anys 1641 i 1642 i va pintar en una data indeterminada, però probablement entre el 1659 i el 1662, un extens programa pictòric dedicat a sant Benet al monestir benedictí de San Martín. Entre els anys 1653 i 1656 va ser a San Millán de la Cogolla. Encara hi ha algunes llacunes temporals en la biografia del frare madrileny. Un dels autors que més ha indagat en la seva biografia és David García López, de qui destaquem: David GARCÍA LÓPEZ, *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.

⁴⁷ A banda dels nombrosos monestirs benedictins catalans (entre els destacats hi ha cenobis a Sant Benet de Bages, Santa Maria de Montserrat, Ripoll, Sant Cugat, etc.), cal destacar els de la Catalunya Nord, com Sant Miquel de Cuixà, el de San Juan de la Peña, a l'Aragó, i el de Santo

Domingo de Silos i el de San Millán de Yuso, a Castella.

⁴⁸ Francisco Javier HERRE-RA GARCÍA, *El retablo sevillano*, p. 249.

⁴⁹ No en sabem l'autor, només que en el contracte signat entre Andreu Foix i Marià Montanya s'afirma: «a de fer lo retaula conforme la trasa que està delineada y dibuixada en un pergamí, firmada de las dos parts, accepto que allà ahont són los dos àngels grans an de aver dos òvuls, un a cada part a modo de tarjas [...] y ditas tarjas se an de executar conforme estan dibuixadas en un paper de llapis y se ha de posar al acte». Carles DORICO ALUJAS: «El llegat del canonge Francesc Valeri», p. 254-255.

⁵⁰ Tot i això, el jove religiós aleshores no devia haver desenvolupat prou el cos doctrinal del seu pensament, així és que, si es donà, la influència hagué de ser ulterior, potser per via epistolar.

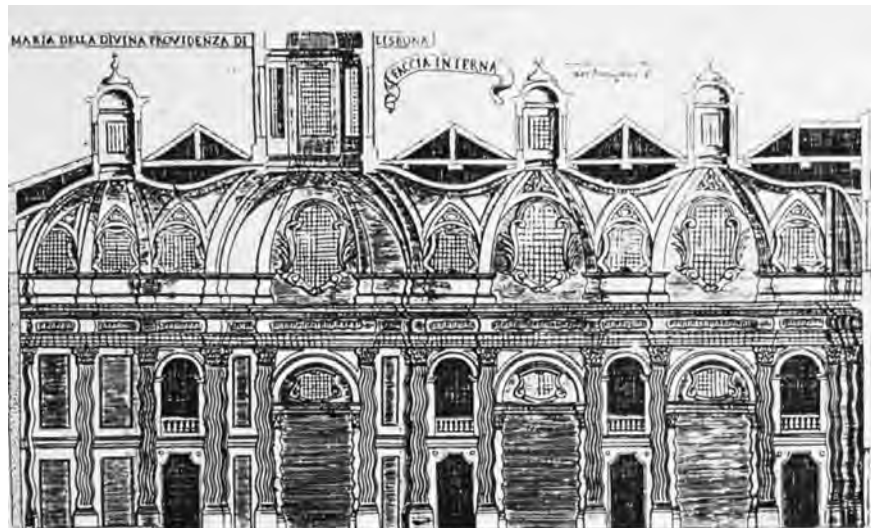
⁵¹ Sabem, això sí, que el seu germà, el també pintor Francisco Ricci, va estar influenciat per ell, tal com pot observar-se en algun dels dissenys per a escenografies teatrals conservats a la Biblioteca Nacional de Madrid. Martha FERNÁNDEZ: «Los tratados del orden salomónico», p. 22.

⁵² Carles DORICO ALUJAS, «El llegat del canonge Francesc Valeri», p. 222.

⁵³ D'Andreu Foix, en sabem poc. Va ser clergue a la localitat de Cambrils, a la diòcesi de Tarragona. Llaurador de professió, va obtenir beneficis a la

Venècia, i la desapareguda capella que Guarini va construir per a l'església de Santa Annunciata, a Messina (perduda en un altre sisme l'any 1908 i coneguda tan sols pels gravats de *l'Architettura*).⁵⁸ Els ressons d'aquesta arquitectura arribaren a Hispanoamèrica, on en veiem mostres en països com Mèxic, on Miguel Custodio Durán incorporà el moviment de pilastres salomòniques a la façana de l'església de San Juan de Dios (cap al 1729) (fig. 13) o a la capella dissenyada per Medina Picazo a l'església de la Reina Coeli (1733).⁵⁹ Vegin-se els casos anteriors com uns dels pocs exemples d'aquest corrent salomònic.

Per acabar, pensem que el retaule de la Glorificació de la Verge també té vincles tipològics amb una altra obra de l'alt barroc italià: el famós tractat *Perspectiva pictorum et architectorum*, del pintor i decorador jesuïta Andrea Pozzo (Trento, 1642 – Viena, 1709), publicat a Roma el 1693. Aquest text, tal com Joan Bosch encertadament apunta, és una font gràfica clau en la pràctica retaulística i arquitectònica catalana del segle XVIII.⁶⁰ Francesc Miralpeix detecta en l'obra de Joan Gallart semblances amb el repertori de Pozzo, sobretot en l'ús de querubins juganers, garlandes de flors i volutes invertides en les pintures murals que decoren la capella dels Dolors de Mataró i que atribueix amb tota probabilitat al barceloní.⁶¹ En el nostre altar, creiem que aquestes influències també són aplicables al treball escultòric de Marià Montanya: en els angelets de cos sencer que



12. Aspecte del projecte de Guarino Guarini per a l'església de la Divina Providència de Lisboa (ca. 1660). A la façana, l'arquitecte ideà una solució de l'ordre corinti suprem molt innovadora, però finalment no es va dur a terme.



13. Pilastres salomòniques de l'església de San Juan de Dios, de Ciutat de Mèxic. Imatge: J. Bérchez.

emmarquen la pintura als carcanyols, en les volutes entortolligades als carcers laterals i, sobretot, en els caps d'àngel que apreciem arreu a mode de coronament; aquests darrers guarden proximitat amb els detalls que Pozzo dibuixà en el primer volum del seu divulgadíssim tractat (fig. 14-16).⁶² Els alats simètrics que coronen el nostre altar no s'allunyen gaire dels models que l'italià esbossà i realitzà a les esglésies jesuïtes romanes de *il Gesù* i de Sant Ignasi (fig. 17 i 18).⁶³

Cada vegada, afortunadament, hi ha més evidències que proven l'influx del tractat *Perspectiva pictorum* en les nostres pràctiques artístiques, però aquesta és tan sols una de les moltes fonts que enguany encara resten per encarar en l'estudi de la retaulística catalana i els seus models inventius. Com recordava Bosch, «[H]i ha molta feina per fer en aquest terreny».⁶⁴ Llegiu el nostre article com un primer intent d'eixamplar els horitzons creatius a partir d'un retaule singular i la seva possible relació amb una font teòrica poc atesa fins ara en el nostre panorama.

Santiago Mercader Saavedra
Universitat de Barcelona
santimerk@hotmail.com

Seu de sant Dionís, de sant Jeroni i, més tard, de sant Antoni de Pàdua. Va renunciar a un al monestir de Junqueres, de Barcelona. Va iniciar el seu càrrec com a membre del capítol de la catedral barcelonina el 1675, però se'n desconeix el final. Pedro GÓMEZ FATJÓ, *La catedral de Barcelona en el siglo XVII: las estructuras y los hombres*, tesi doctoral inèdita, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història Moderna, 1999, p. 589 i 740.

⁵⁴ Concretament pintà dotze llenços per al claustre alt, dinou pintures per a retaules dins l'església i un arbre genealògic a l'escala del monestir. Vegeu Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: «Fray Juan Ricci en el monasterio de San Millán de la Cogolla», *El pintor Fray Juan Ricci (1600-1681)*, p. 32 i seg. També David GARCÍA LÓPEZ, *Arte y pensamiento en el barroco*, p. 162.

⁵⁵ Josep Maria MARQUÈS PLANAGUMÀ i Josep Maria MARTÍ BONET, *Historia de las diócesis españolas. Barcelona, Terrassa, Sant Feliu de Llobregat, Gerona*, vol. 2, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 239.

⁵⁶ No debades eren els bisbes en qui requeïen les principals observacions de cara a l'aplicació dels principis tridentins (1545-1563). Vegeu Santiago MERCADER i Sílvia CANALDA: «La tímida irrupción», p. 447.

⁵⁷ Juan ANTONIO RAMÍREZ: «Guarino Guarini, Fray Juan Ricci», p. 208; Joaquín BÉRCHÉZ i Fernando MARÍAS: «Fray

Juan Andrés Ricci», p. 272-273.

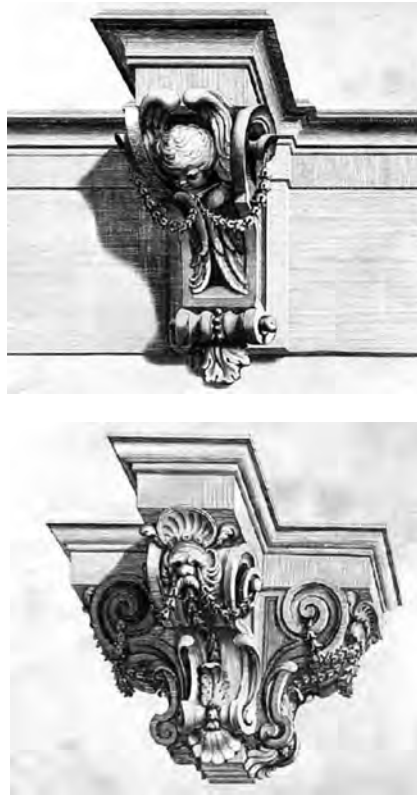
⁵⁸ Rudolf WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 404.

⁵⁹ Vegeu-ne més exemples a Martha FERNÁNDEZ: «Los tratados del orden salomónico», p. 13-43.

⁶⁰ Joan BOSCH I BALLBONA (ed.), *Alba daurada*, p. 43: «El tractat d'Andrea Pozzo (1642-1709) *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) seria un altre bon punt de partida per explorar-hi els fonaments dels nostres dissenyadors de retaules, o les fonts d'inspiració de llurs solucions. Les sòlides mènsules volades que aguanten imatges o columnes, les motlures pronunciades, l'abundància de volutes amb desplegament vertical que es transmuten en pilastres per vincular cossos superposats, els frisos tous dels entaulaments, el gust per les cornises protuberants i per anar encaixant trams curts d'entaulament, la presència del capitell acanalat, semblen adreçar-nos cap a les làmines d'aquest tractat de tanta difusió europea».

⁶¹ Francesc MIRALPEIX VILAMALA, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt*, p. 109; Francesc MIRALPEIX VILAMALA: «Joan Gallart (c.1670-1714)», p. 222.

⁶² Els ecos de Pozzo s'han fet palesos en l'obra de Juan Adán a la Seu Nova de Lleida, que pogué conèixer en el seu viatge a Roma; també en l'altar major de la parròquia barcelonina de



14-16. Detalls decoratius del *Perspectiva Pictorum* (1693) de Pozzo i tondo amb rica ornamentació floral de fulles d'acant i cap de *putti* al centre del retaule de les Ànimes. Imatge de l'autor.



17 i 18. Estampa del tractat de Pozzo on veiem un dels àtics dels retaules on treballà l'arquitecte per als jesuïtes a Roma (ca. 1693-1700). Cimaci del retaule de les Ànimes. Vegeu-hi semblances com els frontons trencats, l'altar en forma d'arc de triomf, l'eix central amb un medalló i angelets sobre volutes a les andanes laterals i enfrontats en el carrer central. Imatge: www.monestirs.cat.

EL RETAULE DE LA GLORIFICACIÓ DE LA VERGE DE LA CATEDRAL DE BARCELONA: UN CAS SINGULAR DE RECERCA TIPOLÒGICA EN LA RETAULÍSTICA CATALANA DEL SET-CENTS

En aquest article s'analitza tipològicament un dels retaules barrocs més ornamentats de la catedral de Barcelona: l'altar de la Glorificació de la Verge. A partir d'aquest singular exemple, de gran exuberància decorativa, es busquen vincles amb alguns tractats d'art del sis-cents i el set-cents, com ara el *Tratado de la pintura sabia*, de Juan Andrés Ricci, i l'obra *Perspectiva pictorum et architectorum*, d'Andrea Pozzo. El text pretén ajudar a enriquir el ventall de les fonts que els nostres artistes i obradors van poder utilitzar per tirar endavant les més diverses comandes artístiques.

Paraules clau: catedral, barroc, retaule, Gallart, Ricci, Pozzo.

THE ALTARPIECE OF THE GLORIFICATION OF THE VIRGIN IN BARCELONA CATHEDRAL: A UNIQUE CASE FOR TYPOLOGICAL RESEARCH IN SEVENTH-CENTURY CATALAN ALTARPIECES

This article analyzes, from a typological point of view, one of the more ornate baroque altarpieces of Barcelona cathedral, that of the Glorification of the Virgin. From this singular piece of fully decorative ornamentation we try to draw connections with some important treaties on art from the Sixteenth and Seventeenth centuries, such as *Tratado de la pintura sabia* by Juan Rizi and also the famous *Perspectiva pictorum et architectorum* by Andrea Pozzo. This text aims to enrich the range of sources that Catalan artists and workshops have at their disposal when carrying out diverse artistic assignments.

Keywords: cathedral, Barroco, altarpiece, Gallart, Ricci, Pozzo.

Sant Felip Neri, de Pere Costa, i en la traça del monument de Setmana Santa de la catedral (1735). Joan BOSCH I BALLBONA i Carles DORICO: «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735», *D'Art*, núm. 17/18, *Art, Bellesa i Coneixement*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, p. 253-260. Joan BOSCH I BALLBONA: «L'art del retaule», p. 193. La petjada de Pozzo en un dels dibuixos més bells i intrigants del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 4220), identificat com l'antic monument de Setmana Santa de la Seu de Barcelona, ha estat analitzada per nosaltres a Santiago MERCADER SAAVEDRA, *Els Monuments de Setmana Santa de la catedral de Barcelona: art i litúrgia (De l'època moderna als nostres dies)*, tesi doctoral en xarxa, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, p. 128 i seg.

⁶³ Els altars romans que Pozzo crea a l'església de Sant Ignasi (el de Sant Lluís i el de la Verge de l'Anunciació) són més grandiloqüents i estan elaborats amb altres materials, com ara marbre en lloc de talla, però si donem una ullada als seus gravats podrem copsar coincidències formals en el cimaci i en la manera de situar els juganers querubins i els caps d'àngel al centre.

⁶⁴ Joan BOSCH I BALLBONA: «L'art del retaule», p. 192.