

Sobre cultura artística d'estampa a Catalunya a les acaballes del cicle barroc

Joan Bosch Ballbona

Universitat de Girona – Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (CERCA)
joan.boschb@udg.edu

Recepció: 10/09/2021, Acceptació: 27/09/2021, Publicació: 11/03/2022

RESUM

La identificació del conjunt de les fonts gràfiques que van guiar una part molt substancial dels relleus i del programa iconogràfic d'exaltació mariana que l'escultor Josep Pujol i Juhí creà a l'immersiu ambient de la capella dels Colls de l'església de Sant Llorenç de Morunys impulsa una sèrie de reflexions sobre la cultura artística «d'estampa» i la seva recepció als tallers pictòrics i escultòrics de la segona meitat del segle XVIII a Catalunya. L'estudi analitza amb més deteniment la peculiar traducció que Josep Pujol va fer-hi dels gravats que els germans Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber dedicaren als himnes marians de les *Lletanies*, la *Salve* i el *Magnificat*; i també el seu vincle en el retaule de Sant Pere de Matamargó amb la sèrie dels apòstols de la basílica de San Giovanni in Laterano, elaborada per l'equip integrat per Francesco Faraone Aquila, Vincenzo Franceschini i Giovanni Girolamo Frezza (o bé amb la realitzada més tard per Pietro Leone Bombelli). Igualment s'assenyala que la difusió internacional del gravat ajuda a llegir millor la trajectòria del pintor Francesc Pla, el *Vigatà*, i permet entendre un singular episodi rococó dins del segle XIX: el revestiment pictòric de l'encantadora església de Sant Pere de Madrona.

Paraules clau:

gravat reproductiu; Josep Pujol i Juhí; Francesc Pla; Francesco Faraone Aquila; Vincenzo Franceschini; Giovanni Girolamo Frezza; Pietro Leone Bombelli; Joseph Sebastian Klauber; Johann Baptist Klauber

ABSTRACT

On Late Baroque Print Artistic culture in Catalonia

Identification of the various graphic sources that inspired a very substantial proportion of the reliefs and Marian iconography that the sculptor Josep Pujol i Juhí created in the chapel of Our Lady of the *Colls* in the church of Sant Llorenç de Morunys prompts a series of reflections on international print culture and its resonance in painting and sculpture workshops in Catalonia in the second half of the 18th century. The study analyses in detail the peculiar way in which Josep Pujol interpreted engravings by the brothers Joseph Sebastian and Johann Baptist Klauber of the Marian celebrations of the *Litany of Loreto*, the *Salve Regina* and the *Magnificat*; and also the relationship between the sculptor's altarpiece in the church of Sant Pere de Matamargó and the series of the apostles in the basilica of San Giovanni in Laterano by the team of Francesco Faraone Aquila, Vincenzo Franceschini and Giovanni Girolamo Frezza (or with the later version by Pietro Leone Bombelli). The article also notes how the international distribution of engravings is important to our understanding of the work of the painter Francesc Pla, *el Vigatà*, and sheds light on a singular rococo episode of the early 19th century: the pictorial decoration of the delightful church of Sant Pere de Madrona.

Keywords:

Reproductive Print; Josep Pujol i Juhí; Francesc Pla; Francesco Faraone Aquila; Vincenzo Franceschini; Giovanni Girolamo Frezza; Pietro Leone Bombelli; Joseph Sebastian Klauber; Johann Baptist Klauber



Creu que en les darreres dècades, la historiografia de l'art català de l'època moderna ha interioritzat la transcendència que va tenir sobre la plàstica local la circulació internacional de les estampes, convertida en una de les principals vies d'introducció de la cultura artística forana, sovint procedent dels centres d'avantguarda. No sempre havia estat així: n'hi ha prou de comparar la bibliografia sobre l'art català de l'època moderna dels anys vuitanta i noranta del segle XX amb l'actual per comprovar que, aleshores, en els avatars de l'art del Principat no es conjugaven ni les obres ni els noms dels grans gravadors europeus «de reproducció», de l'alçada d'Agostino Carracci, Gilles Sadeler, Raffaello Guidi, Philippe Thomassin, Schelte A. Bolswert o Robert van Audenaert. Ni tan sols el de Cornelis Cort, que avui trobem imprescindible per entendre la pintura i l'escultura elaborades a cavall dels segles XVI i XVII. Només l'art xilogràfica i calcogràfica d'Albrecht Dürer hi tenia algun protagonisme gràcies als efectes beneficiosos de l'article imprescindible, però també tan lacònic, de Diego Angulo; igual que els gravats de Rafael presentats per Ana Àvila en el catàleg de l'exposició «Rafael en España»; els de Carlo Maratti que Josep M. Pons Guri enllaçà amb l'escultura arenyenca de Pau Costa; els de Louis de Chatillon que Yvette Carbonell-Lamothe connectà amb la sèrie dels poussinians «Set Sagraments» de Josep Sunyer i Raurell a Espirà de Conflent —que ella, però, estava temptada d'atribuir a Jaume Pardines—; o els dels germans Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber, que Assumpta Roig lligà amb la sèrie de les *Lletanies* de Josep Pujol i Juhí a Sant Llorenç de Morunys¹.

No serà fins que aquesta línia d'investigació es demostrí eficaç i fèrtil en estudis com *Els ta-*

llers d'escultura al Bages del segle XVII (1990), la tesi *Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps* (1994) o la síntesi *L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII* (1997), que els grans gravadors europeus, des de Schongauer fins als germans Klauber, aniran esdevenint presències habituals en la recerca sobre l'art català de les èpoques del Renaixement i del Barroc i que s'anirà posant de manifest que el vincle amb l'art del gravat internacional entre els segles XVI i XVIII, lluny de limitar-se a una sèrie de préstecs puntuals, ha de ser considerat un fet estructural de la nostra plàstica; un comportament decisiu —per general i persistent. I que anirem descobrint en aquest mètode d'identificació i acarament una eina extremament valuosa per comprendre el llenguatge, els procediments de treball i la mentalitat dels tallers artesanitzats dedicats a l'elaboració d'imatgeria i narracions².

Actualment, ja no costa trobar estudis de la producció artística del territori català, a cada banda del Pirineu, que acarin les obres investigades amb els repertoris internacionals de l'estampa, i ens hem habituat a reconèixer amb una gran naturalitat el rol tan destacat d'aquests en l'equipament de solucions compositives i de temes —particularment devots— atresorat pels fabricants d'imatges i representacions i en la definició de la seva cultura artística. De fet, ja considerem les estampes una eina més de l'obra dels mestres del retaule, i una de les de major rendiment, de les més preuades; i més determinant en l'aspecte final de figures i composicions com més artesanitzades eren les maneres de l'autor.

D'altra banda, avui en dia disposem d'una cartografia força precisa dels gravadors i de les estampes amb més impacte i que han perdurat més: ja ens comencem a entendre quan parlem

del moment «durerià», del «romanisme d'estampa» o del «tardomanierisme d'estampa», que pivota sobre el formidable impacte de les làmines de Cornelis Cort; i ja podem mostrar l'ampli i variat elenc d'imatges que van contribuir a la tardana penetració i sedimentació dels llenguatges «barrocs» a partir del darrer terç del segle XVII i fins a les primeres dècades del XVIII³.

Pel que fa a aquesta darrera etapa, la història dels impactes de les estampes internacionals relaciona bona part dels principals pintors i escultors del moment (Llàtzer Tramulles i Piris, Pau Costa, Josep Sunyer i Raurell, Joan Roig (pare), Joan Roig (fill), Joan Torras, Bernat Amorós, Pau Priu, Joan Gallart, Joan Pau Casanoves o Antoni Viladomat) amb la producció dels protagonistes d'una edat d'or de l'art incisòria divulgada per editors com Giovanni Giacomo i Domenico de Rossi o François Collignon, impulsors de grans iniciatives editorials facilitadores del trasllat a les planxes d'un repertori d'obres antigues, renaixentistes i contemporànies, immens i fascinant —des del retrat de les grans col·leccions romanes d'escultura antiga fins al dels espectaculars frescos de la pintura il·lusionista de l'alt barroc⁴.

De les relacions de tots ells amb les làmines itinerants de mestres de la categoria de Cornelis Bloemaert, Carlo Maratti, Schelte A. Bolswert, Teresa i Pietro del Po, Louis de Chatillon, Robert van Audenaert, Jean Audran o Johann Jacob Frey, en brotaren ple d'episodis notables, dels quals voldria destacar-ne uns pocs, per motius diversos: la singularitat del model emprat (actual o remot; comú o rar), la modalitat de la traducció (de la làmina de paper a la tela o al relliu daurat i policromat) o la destresa o inhabilitat d'aquesta. Limitant-me, de moment, a casos ja publicats, fan de molt bon recordar la que m'inclino per llegir com una sofisticada operació «dureriana» de Joan Roig (pare), Joan Roig (fill) i Llàtzer Tramulles i Piris⁵; la «desconstrucció» que Pau Priu aplicà al cicle d'estampes de Nicolas Dorigny sobre les pintures de Ciro Ferri a la cúpula de Sant'Agnese, a Roma, per adaptar-lo als requeriments figuratius del sostre de la sala capitular de la catedral de Barcelona⁶; o el cas singularíssim de transformació dels gravats de Louis de Chatillon sobre la poussianiana sèrie dels «Set Sagraments» a l'església d'Espirà de Conflent, amb Josep Sunyer i Raurell plantejant-se una insòlita traducció de les invencions gal·les en grans relleus de fusta policromada concebuts com «quadres» autònoms, no com a compartiments de retaule⁷. Però també crida l'atenció l'esforç d'autors de recursos tècnics limitats, com ara Joan Torras, per copsar i adaptar a una tècnica diferent i a un format original un parell d'estampes de Jean Audran al retaule

major de Cadaqués, descobrint la nova vida a la vila pescadora i menestral d'unes invencions sorgides a recer dels ambients pomposos de la cort de Lluís XIV⁸.

Ara bé, malgrat els moments «marattians», «poussinistes» o «rubensians» de tots ells, cap dels nostres autors va militar en aquestes tendències estilístiques (evidentment, a cap d'ells l'hauríem de considerar un seguidor convençut de Maratti, Poussin o Rubens). Tots combinen amb naturalitat citacions d'inventors de diferents tendències estilístiques en una mateixa obra o, força habitualment, en un mateix retaule. Viuen en un eclecticisme (que no sé si anomenar desenfadat o «inconscient» i d'una gran laxitud cronològica) que delata rèmores de l'artesanització que alguns d'ells miraven de deixar enrere, i és difícil (o impossible?) de saber què en sabien dels noms que llegien als peus de moltes estampes, acompanyats de les expressions *inventor*, *sculpsit* o *excudit*.

Ho podem comprovar en algunes pintures del cerverí Bernat Amorós, basades, com acaba de revelar Francesc Miralpeix, en estampes «marattesques» de Nicolas Dorigny o Cornelis Bloemaert, o en algunes que divulgaven el barroc francès de Pierre Mignard, Jean Jouvenet o, per afegir-ne una d'inèdita, Louis de Boullogne (l'*Anunciació* del Museu de Cervera, que aprofita el *Gabriel* de la incisió de Louis Desplaces basada en l'original del Palau de Versalles)⁹. Però, igualment, ho advertim en els treballs d'escultors de l'entitat de Josep Sunyer i Raurell i Pau Costa. A la trajectòria del primer, s'hi sedimenten materials figuratius de tan variada procedència, orientació estilística i cronologia com les esmentades transcripcions poussinians d'Espirà —qui sap si per indicació del promotor—, el *Sant Andreu* de François du Quesnoy, gravats de François Chaveau com el *Crist i sant Pere caminant sobre les aigües*, replicat al retaule major de Prada de Conflent, records d'antigues estampes de gran influència des de finals del segle XVI, com ara la *Visitació* de Gijsbert van Veen (o de Philippe Thomassin) sobre la creació de Federico Barocci, i, encara, manlleus inequívocs d'invencions d'Agustí Pujol¹⁰. I quelcom semblant s'esdevé en la trajectòria de Pau Costa, atent a les suggestions gràfiques del jove Maratti i de Schelte A. Bolswert quan recreava la *Crucifixió* d'Anton van Dyck, i encara a materials de la *tardomaniera*, com el cas de la *Visitació* de Santa Maria in Vallicella o de la làmina de la *Flagel·lació de Crist* de Gilles Sadeler, dependent de la invenció del Cavalier d'Arpino¹¹.

Tots delaten un comportament eclèctic que notem igualment en el cas rossellonès d'Antoni Guerra, *el Jove* (1666-1711), un autor que fins ara no havia estat connectat amb la circulació



Figura 1.
Gilles Rousselet, *Pietat* (1658-1660), segons invenció de Charles Le Brun, © Rijksmuseum.

dels gravats i que podem comprovar que n'emprà en moments assenyalats de la seva trajectòria. Per exemple, a la *Presentació del Nen al temple* d'Elna (1698), basada en una estampa de Cornelis Bloemaert sobre una invenció de Carlo Maratti; a la *Pietat* de Catllar (1692-1699), que en el grup central replica amb minuciositat el full de Gilles Rousselet sobre un tema de Charles Le Brun (figura 1)¹²; a la *Predicació de sant Francesc Xavier* (1696) d'Illa de Tet, guiada per la incisió que Gerard Edelinck extragué d'una creació de Jérôme Sourley; a l'*Adoració dels Reis* (1703), de col·lecció particular, que mira d'emular la creació de Pietro Testa; o al *Camí del Calvari* de Rivesaltes, en què, com a mínim, aprofità diversos personatges d'una creació d'Antoine Dieu passada a la planxa per Jean Audran. Es tracta d'una sèrie de manlleus que forçosament han d'influir en la definició del seu llenguatge pictòric com una mena de dialecte barroc internacional que li permet mesclar sense cap tensió aparent elements de la pintura cortesana francesa amb motius romans provinents de fonts tan prestigioses com Carlo Maratti.

En tot cas, passat el primer quart del segle XVIII les pistes sobre l'acció de les estampes al Principat esdevenen més escadusseres i el mapa d'impactes n'assenyala menys fites i esdevé més

imprecís. Quant als pintors, les àrees més ben delimitades les devem a l'excel·lent caracterització que Francesc Miralpeix va fer de les fonts gràfiques que hauria atresorat Antoni Viladomat i que l'autor aconsegueix dilatar fins a l'experiència madura del mestre amb les exquisideses de Sebastiano Conca gràcies a la intermediació de Johann Jacob Frey¹³. A més, han estat publicades les relacions —puntuals— de Pere Crusells (1672-c. 1742) amb una invenció d'Antoine Dieu que serví per a l'estampa *Les fleaux de la justice de Dieu sur son fils unique pour punir les offenses des homes* de Jean Audran, editada a París a finals del segle XVII¹⁴; de Josep Viladomat (1722-1786) amb un *Calvari* rubensià de François Ragot i el *Davallament* de Peruggia de Federico Barocci estampat per Francesco Villamena¹⁵; de Francesc Pla, *el Vigatà* (1743-1805) amb el *Josué* marattià de Girolamo Ferroni (1687-1730 ?), replicat al cicle pictòric del Palau Episcopal de Barcelona¹⁶ i amb les *Quatre virtuts cardinals* de Simon Vouet passades a estampa per Michel Dorigny¹⁷; i, finalment, i ja a l'extrem del segle, de Pere Pau Muntanya amb una *Presentació de la Verge al temple* de Benoit Audran basada en una pintura de Charles Le Brun¹⁸.

En el món de l'escultura, a banda de la fita representada per l'activitat de Josep Pujol i

Juhí a la capella dels Colls de Sant Llorenç de Morunys, desvelada per la recerca ja esmentada i tan valuosa d'Assumpta Roig, i sobre la qual ara tornarem, només disposem de la informació aportada pel ressò del ja esmentat *Sant Andreu* de Sant Pere del Vaticà, divulgat durant dècades per les planxes de Pietro del Po, Robert van Audenaert i Giovanni Girolamo Frezza. A mitjans del segle XVIII, veiem que aquest model guia les gúbies de Carles Morató i Brugueroles al petit retaule de sant Andreu de la capella del mas la Sala de Linya¹⁹. Aleshores ja era un referent sedimentat que havia atret els nostres artesans del retaule almenys des de l'any 1688, emprat per primera vegada pel manresà Jaume Pardines al retaule major de Catllar de Conflent, força abans de l'entrada de la làmina als repertoris dels mestres Sunyer i Costa²⁰. Aquest darrer, val la pena afegir-ho, el transformà en una santa Eulàlia al retaule de la *Immaculada* de la catedral de Girona; un recurs que, coses de l'eculi, també se li acudí a Lluís Ribera (?) a l'altar major de Santa Eulàlia d'Alenyà. Curiosament, això provocaria que, a l'altar major d'aquesta església de la plana rossellonesa, hi visquessin dues escultures «duquesnoianes»: la titular de la fornícula principal del retaule major i un petit *Sant Andreu*, ara sí, decorant una de les cares del sagrari.

Tot aplega allò que sabem fins ara sobre la cultura «d'estampa» durant la segona meitat del segle XVIII. Una etapa en què, així ho intuïm —però és una hipòtesi que caldria enfortir—, el recurs al gravat d'importació com a drecera de la inventiva començava a decaure, potser perquè les nocions d'artisticitat erosionaven inèrcies artesanals tan arrelades com aquesta. La trajectòria de grans artistes com Lluís Bonifàs i Massó i Pere Costa ho exemplifica: per força n'havien de conèixer moltes, però en farien ús durant l'etapa de l'aprenentatge i hi mantindrien una relació «creativa» —més Costa que Bonifàs, però d'això n'hauré de parlar en un altre lloc²¹. En aquest sentit, trobo d'allò més eloqüent que, en el litigi contra els prohoms de la confraria del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona (1723), Pere Costa denunciï la manca de creativitat de l'escultor amb qui s'enfrontava [Miquel Llavina?], tot retraient-li que el disseny que proposava havia seguit molt literalment parts «de la capella de Sant Ignasi de Jesús de la ciutat de Roma» i «de la Iglesia dels pares jesuïtes de la ciutat de Milà, com es de veure en las obras de Andreu Poço, jesuïta, en sos tractats de perspectiva»²².

Sembla com si aquella pràctica tan generalitzada als tallers dels seus predecessors anés quedant circumscrita als obradors que, aparentment, van tenir menys frec amb els ideals acadèmics que inoculaven en els artistes l'exigència de



Figura 2.
Josep Pujol i Juhí, retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Matamargó. Fotografia de l'autor.

l'originalitat. Va ser el cas de l'obra de Josep Pujol i Juhí (1734-1809), tan abundant i ben identificada gràcies a la perseverança fèrtil de Joan Vilamala: un ampli catàleg de retaules escampats pels bisbats de Vic i de Solsona que culmina en la capella de la Mare de Déu dels Colls de Sant Llorenç de Morunys (1773) i en el retaule major de l'església de Sant Pere de Matamargó (1792); crec que en això el consens és absolut²³.

Ecós de l'alt barroc romà a Matamargó

Justament, del gran i singularíssim retaule que atapeeix la capçalera de l'església siscentista de Matamargó (figura 2)²⁴, amb la forma d'un temple jònic de gust Lluís XVI, completament revestit amb catorze figures exemptes dels apòstols —només hi falta l'apòstol que ocupà el lloc de Judes, Maties—, els evangelistes i un sant Pau, col·locats com si fossin les espelmes d'un gegantí pastís de fusta daurada iicolorida, en



Figura 3.
Francesco Faraone Aquila, *Sant Pere*, a partir de l'escultura de Pierre-Étienne Monnot, © Istituto Centrale per la Grafica.

sabem que l'autor hi va emprar una de les dues sèries de gravats que van reproduir els impressionants apòstols que custodien la nau central de la basílica de San Giovanni in Laterano des d'unes agosarades fornícules borrominianas. O bé la sèrie col·lectiva que va involucrar les habilitats de Francesco Faraone Aquila (1676-1740), Vincenzo Franceschini (1680-c. 1770) i Giovanni Girolamo Frezza (1671-c. 1748); o bé l'elaborada pel romà Pietro Leone Bombelli (1737-1809), que, a diferència de la primera, distingible perquè replica tant les escultures com els seus emmarcaments, només exhibeix les estàtues, sense cap nota de context²⁵.

Els uns i l'altre es van enfrontar amb el repte de traslladar a la planxa l'impressionant apostolat que patrocinà el papa Climent XI Albani,

que gestionà —i animà— el cardenal Benedetto Pamphili (1653-1730), al capdavant de la *Congregazione* creada expressament per materialitzar-lo, i que van pagar monarques com Joan V de Portugal i prínceps i cardenals de tot Europa, que en van finançar, cada un, una figura. Fou un projecte costosíssim, valorat en 60.000 escuts, una quantitat que, en paraules de Michael Conforti, un dels seus grans estudiosos, si ja era molt considerable per a una empresa arquitectònica, «for a decorative project it was astounding». La direcció va ser encarregada a l'arquitecte Carlo Fontana, i el pintor Carlo Maratti va ser el responsable, juntament amb el seu col·laborador Giovanni Paolo Melchiorri, de traçar els dibuixos preparatoris de les estàtues marmòries i, amb el mateix papa i la *Congregazione*, de donar el consentiment a les propostes de contractació dels escultors fetes pels promotors un cop analitzats els models a mida real de cada figura. Finalment, els mestres contractats foren Camillo Rusconi, que hi va fer el *Sant Mateu* (1715), el *Sant Jaume el Major* (1718), el *Sant Andreu* (1705-1709) i el *Sant Joan Evangelista* (1705-1712); Pierre Le Gros (1666-1719), que realitzà el *Sant Bartomeu* (1705-1712) i el *Sant Tomàs* (1705-1711); Pierre-Étienne Monnot (1657-1733), autor del *Sant Pau* (1704-1708) i del *Sant Pere* (1704-1711), les estàtues que millor delaten les arrels rafaelesques dels dibuixos preparatoris de Maratti; Angelo de Rossi (1671-1715), que s'ocupà del *Sant Jaume el Menor* (1705-1711); Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), escultor del *Sant Felip* (1705-1711); Lorenzo Ottone (1648-1736), responsable del *Sant Judes Tadeu* (1704-1709); i, finalment, Francesco Moratti (†1719), creador del *Sant Simó* (1704-1709)²⁶.

El cicle de Frezza, Aquila i Franceschini s'ha de datar entorn de 1735, quan apareixia com a *opera nuova non pubblicata* a les *Note all'Indice del 1735 e alle tavole sinottiche* de l'*stamperia* dels De Rossi²⁷. Aleshores tots tres mestres culminaven una profitosa trajectòria dedicada a la reproducció d'escultures i pintures d'època antiga, renaixentista (amb èmfasi en Rafael) i contemporània (des d'originals de Francesco Albani, Carlo Maratti, Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona, Francesco Trevisani, els Ghezzi, etc.). Francesco Faraone Aquila s'havia format amb el seu oncle, Pietro Aquila, havia estat involucrat en empreses patrocinades pel papa Climent XI, com ara la reproducció dels relleus de la columna d'Antonino Pio o la *Raccolta di statue antiche e moderne*, i havia passat a la planxa la cúpula de l'església de la Vallicella de Roma, de Pietro da Cortona, o els sepulcres dissenyats per Francesco Borromini a San Giovanni in Laterano. Pel que fa a Giovanni Girolamo Frezza,

format amb Arnold van Westerhout, amb qui treballà en el repte tan intimidador de reproduir la volta d'Andrea Pozzo a San Ignazio de Roma, també participà en la iniciativa clementina de la *Raccolta di statue antiche e moderne*. Finalment, Franceschini, entre més treballs, va elaborar planxes per a l'*Studio di architettura civile [...] opera dei più celebri architetti de' nostri tempi*, editat per Domenico de Rossi, un projecte en què coincidí amb Francesco Aquila. Després es traslladà a Florència i fou un dels participants en la monumental iniciativa del *Museum Etruscum* (1737-1743), del *Museum Florentinum* (1731-1766) i de la *Picturae Etruscorum in vasculis* (1767-1775)²⁸.

La sèrie de Pietro Bombelli és força posterior. El mateix autor en publicà les làmines en una data incerta situada entre 1779 i 1785, aplegant-les al volum *Le statue de' dodici apostoli esistenti nella basilica lateranense scolpite da celebri autori* que, malgrat el títol, inclou molts altres gravats d'escultures emblemàtiques de la ciutat, tant de la basílica de Sant Pere (les d'alguns fundadors d'ordes religiosos i les dels quatre gegants dels pilars de la cúpula), com del pont Sant'Angelo (els àngels portadors de les *Arma Christi*), o com els coronaments «cristianitzats» de les antigues columnes romanes que decoraven algunes grans places urbanes (la Immaculada de la de Santa Maria Maggiore o el sant Pere i el sant Pau de la Trajana i l'Aureliana), entre d'altres. El burinista el dedicà al cardenal Carlo Rezzonico, «Vescovo di Porto, e Santa Rufina, Arciprete della medesima Basilica, e Camerlengo della S.R.C». L'obra esdevé un exemple molt il·lustratiu de l'accent que ell posà en la traducció de l'escultura monumental del barroc romà, manifest en reptes tan originals i exigents com els de passar a l'estampa, a més dels apòstols laterans, obres bellíssimes de Francesco Mocchi (l'*Anunciació* d'Orvieta, en dues planxes), l'arcàngel sant Miquel que corona el castell de Sant'Angelo o la *Beata Ludovica Albertoni* de Gian Lorenzo Bernini²⁹.

Em sembla que no és possible afirmar de quina sèrie en concret se serví Josep Pujol: ambdues procuren ser molt fidels als models (i ho aconsegueixen) i, alhora, l'escultor català sotmet aquestes fonts a variacions, de vegades molt decisives. És veritat que la de Frezza, Faraone i Franceschini sembla una referència més atractiva: manifesta un traç més precís, major fidelitat en reproduir les fesomies dels personatges i un efecte de clarobscur més suau que el de Bombelli. Però fa de mal dir i potser em deixo influenciar per la qualitat major que em sembla percebre en el grup més antic. D'una o de l'altra, Josep Pujol i Juhí n'aprofita les làmines de *Sant Pere* (figura 3), *Sant Pau*, *Sant Andreu*, *Sant*



Figura 4.
Josep Pujol i Juhí, *Sant Pere*, retaule major de l'església parroquial de Matamargó. Fotografia de l'autor.

Jaume Major, *Sant Felip* i *Sant Mateu*, aquesta d'una manera més anecdòtica. No tinc resposta per a la pregunta sobre les raons que el van portar a descartar la resta (*Sant Jaume el Menor*, *Sant Bartomeu*, *Sant Tadeu* i *Sant Tomàs*) —si en tenia—, deixant de banda l'obvietat de no comptar amb il·lustracions dels dos evangelistes que no van ser apòstols, Lluç i Marc.

Pel que fa a les tres primeres figures, el vincle amb els models és ben mimètic. De la del primer papa (figura 4), en va fer una adaptació fidelíssima en el posat corporal, en la complicada cal·ligrafia de la túnica i del llarg i pesant mantell i en la peculiar forma de sostenir el llibre, entre el braç que duu les claus i el flanc esquerre del tors. Fins i tot en el detall que, com el *Sant Pere* romà, dirigeix l'atenció cap a la congregació asseguda a la curta nau del temple de Matamargó, malgrat que, gairebé amb total seguretat, podem suposar que l'escultor català no podia ser conscient que alguns dels aspectes més substancials de les composicions originals van ser ideats en funció del lloc que ocupava la fornícula corresponent a cada



Figura 5.
Philipp Andreas Kilian, *Sacrifici d'Isaac*, segons invenció de Giambattista Piazzetta, © The Trustees of the British Museum.

estàtua respecte de l'altar major, el portal de la basílica o la congregació a la nau lateranense. En el *Sant Pere*, l'única variació substancial respecte del referent de paper la notem (i potser massa) en el rostre: en l'accentuació de la calvície i la caracterització més intemperada i tibada de la fesomia, que contrasta amb la determinació continguda de l'original de Monnot en la versió de Francesco Faraone Aquila.

En el cas del *Sant Pau*, també d'Étienne Monnot, sigui des de la incisió del mateix Aquila o des de la de Bombelli, notem més distància amb la seva translació a la fusta policromada. No únicament en la cara, de nou amb una calvície més marcada i una barba més espessa i llarga, sinó també en l'oneig i el plegatge de les robes, transcrit de manera més sumària a Matamargó; i en el petit detall que el Pau de fusta no arriba a sostenir l'espasa amb un dels dits, sinó que fa l'efecte d'aguantar-se dreta en quedar clavada al pedestal, al davant i no al darrere del peu esquerre —encara que qui sap si en això hi ha alguna cosa d'accidental o casual, resultat del pas del temps sobre el retaule que ha provocat la pèrdua d'algun dels atributs de les altres figures. I una situació semblant es repeteix en el *Sant Andreu*, que diríem que calca l'estampa si

no fos pel canvi de tècnica i d'escala. De nou, les petites variacions apareixen en la resolució del rostre, orlat amb una barba i una cabellera més llargues i fluents.

En canvi, en els *Sant Jaume Major* i *Sant Felip*, Josep Pujol adoptà un comportament divers. En el primer va variar la torsió del cap del gegant de Camillo Rusconi transcrit per les estampes —al costat del *Sant Mateu*, també obra seva, un dels cims del cicle i de tota l'escultura barroca—, per dirigir-ne l'esguard envers la nau, i n'arrossà (o li quedà encongida) l'anatomia, de manera que fa l'efecte de quedar colgada per unes robes massa grans i pesades. Pel que fa al segon, els canvis són considerables però inspirats inequívocament per les versions de l'original de Giuseppe Mazzuoli. Aquí el tractament de la indumentària s'alterà completament i també la posició dels braços, invertida respecte de les fonts. A més, s'elidí la creu, substituïda per un llibre. I, així i tot, la figura aconseguí retenir quelcom de l'agosarada i dinàmica composició ideada per Mazzuoli, fitant el drac del seu exorcisme, trepitjat amb la cama esquerra.

A la resta de l'apostatol no sé veure-hi un lligam tan intens amb les traduccions a estampa del cicle laterà, amb l'excepció d'algun de pun-

tual i més anecdòtic, com per exemple la nota de l'àliga i la posició del braç dret en el cas del *Sant Joan* o de la serra llarga del *Sant Simó*. Si de cas, un dels efectes més interessants apareix al *Sant Mateu*, si bé la diferenciació respecte del formidable i vigorós apòstol de Rusconi resulta del tot clamorosa. A causa de la ubicació a l'extrem del cim del retaule, que induí a concebre'l i entallar-lo assegut, el de Matamargó manté pocs motius collits de l'anàlisi de l'estampa: l'actitud de lectura i la forma d'agafar el llibre, el mantell amplíssim penjant des d'una de les espatlles i, sobretot, el sac vessant de monedes daurades que a Roma el sant menyspreà.

M'ensumo que la connexió del conjunt de Matamargó amb el món del gravat europeu podria ser encara més àmplia del que sé identificar ara mateix, perquè als relleus del pedestal encara hi distingeixo un *Sant Roc* manllevat d'una làmina del sant «peint par Villequin [Étienne Villequin (1619-1688)] et gravé par C. Du Flos [Claude Duflos (1665-1727)]» i perquè no m'imagino el disseny del retaule ni el seu ric revestiment decoratiu sense la intermediació d'algun llibre d'ornament o d'arquitectura, transmissors del gust Lluís XVI. Però, amb el que ara en sabem, és ben interessant d'observar com, ben bé a finals del segle XVIII i amb la retaulística sota el setge de l'academicisme en territori del reformador bisbe Rafael Lasala, es produí a Matamargó una revinguda d'informacions tardobarroques que, a més, eren absolutament noves a Catalunya. Mai no les havíem presenciat en el repertori de cap altre autor. Només en coneixem un antecedent relativament pròxim, però datable dècades abans, relacionat amb l'extraordinària traducció a estampa que Johann Jacob Frey va fer del *Sant Ignasi* que Giuseppe Rusconi acabava d'elaborar (1733) per al cicle d'estàtues de fundadors dels ordes religiosos de la basílica de Sant Pere del Vaticà, i que guiaria el mestre de les imatges monumentals —i bessones— de *Sant Ignasi* i *Sant Francesc de Borja* que custodien el portal de l'església de Betlem a Barcelona, això sí, llevant-ne la figura de l'heretgia.

D'altra banda, crec que la topografia de l'episodi (una petita parròquia de poblament disseminat enmig del paisatge històric tan suggestiu del Solsonès) no ens hauria de confondre³⁰. Ens equivocariem si l'interpretéssim com un cas referit a l'ús de fonts retardatàries per part d'un mestre artesanitzat que treballava en «aïllades» parròquies solsonines. A la Barcelona contemporània, Francesc Pla, *el Vigatà* (1743-1805), un pintor força innovador pel que fa als gèneres i a les temàtiques i connectat a una clientela molt diferent de la dels jornalers, masovers i propietaris rurals de la Catalunya central,

recorre igualment a l'atàvic recurs de l'estampa. I ho fa d'una manera prou insistent, intuïm, com per rebaixar alguns graus la consideració que fins ara ha merescut la seva inventiva.

Un vol ràpid sobre la seva producció permet comprovar que, amb un mimetisme i eclecticisme propis de les mentalitats artesanes, va aprofitar, normalment abreujant-les, nombroses informacions gràfiques —a més de les ja assenyalades per Àngels Coll i Frédéric Jimeno—, com l'aportada per a la *Conversió de Sant Pau* de Laurent La Hyre, versionada al cicle de l'antiga Casa Clarós (més tard Serra); per un *Sacrifici d'Isaac* creat per Giambattista Piazzetta que Philipp Kilian passà a la planxa (figura 5) i que el Vigatà va replicar vestint-lo de color a la sèrie de la història d'Abraham del Palau Episcopal de Barcelona; o per la *Guarició de Tobit* de Charles Nicolas Dauphin de Beauvais (1730-1785) a partir de la idea de Sebastiano Conti (figura 6), que és al darrere de les interpretacions de la història dels cicles del Palau Episcopal de Barcelona (1784-1785) i de l'antiga Casa Roca (ara al MNAC) (figura 7). Finalment, al cicle d'històries de *Vida de la Verge Maria*, de la col·lecció Pérez Olaguer, guardat en part al MNAC després de la donació de l'empresa Girbau, SA (1997) i que en part es remena pel mercat de les antiguitats³¹, el Vigatà hi manipulària, traduint-les amb la seva pinzellada esfilagarsada i els seus tons apagats, la sumptuosa *Presentació del Nen al temple* de Simon Vouet, que el cardenal Richelieu havia ofert als jesuïtes de París, passada a l'estampa per Michel Dorigny (1644); l'*Anunciació* de François Le Moine (avui a la National Gallery de Londres), gravada per Laurent Cars (1699-1771); i la *Fugida a Egipte* de Jacob Jordaens (datada el 1652).

Són làmines ben destacables perquè, amb l'excepció de la primera, que també havia usat Antoni Viladomat al retaule de la capella de la Casa de Convalescència³², no se'n coneixen més presències en l'art català dels segles XVII i XVIII. Algunes corresponen a edicions ben recents, contemporànies de l'activitat del pintor català; però ell també en va emprar de ja remotes en el temps, com la *Presentació al temple* de Francesco Villamena (1597), resolta a partir de la creació del Veronese a les portes de l'orgue de l'església veneciana de San Sebastiano (tot i que el Vigatà també podria haver conegut l'estampa força posterior de Valentin Lefevre (1637-1677), i la *Visitació*, elaborada per Gijbert Van Veen (1588) des de la invenció de Federico Barrocci, que segueix tan fidelment a l'escena conservada al MNAC.

Aquest últim cas potser és el darrer efecte conegut que compareix en la plàstica catalana del popular i divulgadíssim model nascut del



Figura 6.
Charles Nicolas Dauphin de Beauvais, *Guarició de Tobit*, segons invenció de Sebastiano Conti, © Rijksmuseum.

quadre del mestre urbinès, dos segles després d'irrompre-hi per primera vegada, que sapiguem, al retaule major del santuari de Nostra Senyora del Socors del Corredor, d'Antoni Toreno (1589)³³, i a la taula corresponent del contemporani (?) retaule del Roser de Sant Pere de Vilamajor, una pintura encara anònima conservada al Museu de Granollers, i després d'haver-hi deixat una profunda empremta en el catàleg dels escultors Joan Grau, Lluís Generes, Pau Costa o Josep Sunyer i Raurell, entre d'altres.

Els Klauber a Sant Llorenç de Morunys

És veritat, però, que actualment el repertori d'estampes manejat per Josep Pujol i Juhí sembla el més ric dels identificats pertanyents a autors actius a la segona meitat del segle i manifesta que en feia un ús artanalitzat, amb moments d'alta dependència. En tenia un recull tan o més actualitzat que el del Vigatà —per insistir en contrastos i coincidències entre el nostre escultor i un pintor car a les elits urbanes— si als models romans ja analitzats hi afegim els emprats a la capella dels Colls de Sant Llorenç

de Morunys, que la professora Assumpta Roig va començar a revelar quan trobà les primeres proves de l'existència d'allò que aquí anomenarem el filó klauberià, determinant per a la invenció de la capella.

Recordem que l'àmbit de la capella dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys resulta avui un monument excepcional per la seva gairebé íntegra preservació a l'interior d'un temple que va ser quasi completament devastat en començar la Guerra Civil Espanyola. I també per la seva tipologia i ambició temàtica: és l'única conservada d'un grup de capelles completament vestides d'escultures i relleus de fusta daurada i policromada que tenia com a expressions més monumentals la de la Verge del Claustre de la catedral de Solsona, la del Roser de l'església del convent de Santa Caterina de Barcelona o el cambril de l'ermita de la Misericòrdia de Reus³⁴.

Va ser estudiada amb molta atenció per la mateixa Assumpta Roig ja fa unes quantes dècades. I per Manuel Segret i Riu, que descobrí el contracte per a l'ornamentació escultòrica, acordat entre els priors de la confraria i el mestre Josep Pujol i signat el 24 de gener de 1773. És a dir, seguint el dictat del document: per



Figura 7.
Francesc Pla, *Guarició de Tobit*. Palau Episcopal de Barcelona. © Institut Amatller d'Art Hispànic.



Figura 8.
Josep Pujol i Juhí, capella dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys. Fotografia de l'autor.

«fer o compondre lo altar nou, a saber, fer de nou o compondre tot lo pany de les portes de dalt a baix de dit retaule, compondre i apariar la mesa del mateix retaule, alçar lo dit Altar, la cadira de la V[erge]. S[an]t[issi]ma., vestir lo llanternó o cimbori, fer en ell mitja taronja gran junt amb los tres arcs de dita Capella y vestir lo pany de la paret fins baix a la part dels bancs dels Priors de la dita Confraria»³⁵. Revestir completament, doncs, l'àmbit ubicat a la banda de l'epístola de la capçalera del temple amb un impressionant desplegament d'iconografia mariana: un relat sobre els orígens de la devoció a la Mare de Déu dels Colls a través de la narració visual de la llegenda de la seva trobada; una il·lustració de l'himne del *Magnificat*; i la representació de dues oracions marianes fonamentals: la *Salve* i les *Lletanies lauretanes*³⁶. Una exaltació esclatant del mite i el simbolisme de la Mare de Déu que embolcalla el devot: allò que avui en diríem una autèntica experiència immersiva (figura 8).

Lletanies

Com he anat recordant, Assumpta Roig va posar de manifest les fonts gràfiques amb què l'escultor va resoldre la composició dels episodis de les *Lletanies*, extretes del llibre de devoció de F. X. Dornn titulat *Lauretansiche Litaney* en la primera edició de 1749, en alemany, o *Litanie Lauretanae ad Beate Virginis Caelicae Reginae Mariae*, en la primera en llatí, de 1750, il·lustrat amb gravats dels germans Joseph Sebastian (1710-1768) i Johann Baptist Klauber (1712-1787) i editat per Johann Baptist Burckhardt a Augsburg.

És coneguda la importància dels Klauber en la història de l'edició del llibre: van menar una fèrtil trajectòria, afavorida per la seva condició de gravadors oficials de l'arquebisbe d'Augsburg. De la seva Editorial Catòlica, en la qual també col·laborava Ignaz Sebastian Klauber (1753-1817), en van sortir importants llibres il·lustrats, luxosos frontispicis de tesis teològiques i, sobretot, nombroses estampes.



Figura 9.
Josep Pujol i Juhí, «Christe Exaudi Nos», capella dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys. Fotografia de l'autor.



Figura 10.
Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber, «Christe Exaudi Nos», © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Moltes d'aquestes compartien les finalitats expressades a l'inici de la seva *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti* (1748): «*Junioribus ad faciliorem eruditionem, senioribus ad vivacem memoriam, Divini Verbi præconibus ad celerioremem reminiscenciam, omnibus ad utilem santamque curiositatem*».

Entre els llibres il·lustrats que van assolir més difusió, des d'Europa fins al món catòlic americà, en llatí o traduïts a molts idiomes moderns, s'hi compten les *Litanie*³⁷, quelcom que explica l'impacte «global» de les seves làmines en les arts plàstiques, a més del cas català, sobre els «frescoes of the small village church in Gösslikon (Switzerland) as well as in those of the venerable abbey church on Teplá (Czechia)», o a les pintures d'Antonio Vilcas de l'església de San Nicolás de Zurite, al Cuzco³⁸.

Els Klauber van ser els responsables de l'elaboració dels cinquanta-set aiguaforts basats en dibuixos de diversos artistes: un de portada que condensa totes les invocacions, tres del «Kyrie» introductor, cinquanta-una lloances i súpliques, i tres de l'epíleg de l'«*Agnus Dei qui tollis peccata mundi*». Com explica Peter Stoll, el caràcter heterogeni de les làmines, amb importants diferèn-

cies de qualitat, ha de tenir relació amb el fet que en els dibuixos preparatoris hi intervinguessin diversos artistes, algun de maneres més ingènues i repertori ornamental més antiquat i algun altre que estava en perfecta sintonia amb els corrents més originals de l'època i amb els recursos estilístics propis de l'anomenat «gust d'Augsburg» («*sich ganz auf der Höhe der Zeit bewegen und souverän die Stilmittel des ‚Augsburger Geschmacks‘ handhaben*»)³⁹. En concret, s'ha establert que entre els inventors més sofisticats hi figuraven, com a mínim, els pintors Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) i Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761), que van excel·lir en el repte de donar forma a les sofisticades al·legories i símbols en lloança a la Verge Maria ideades per un altre jesuïta alemany, Ulrich Probst. La inscripció «R.P. Udal. Probst S.I. invenit», present en la primera de les làmines d'algunes edicions, fa pensar que, en efecte, els creadors gràfics van seguir les seves orientacions procurant donar forma als seus conceptes⁴⁰.

A Sant Llorenç de Morunys, Josep Pujol transformà en relleus i petites pintures una àmplia selecció de les lletanies d'aquest popular llibre⁴¹, guiat per un mimetisme meticulós

que comportà, per exemple, la reproducció dels moviments de les robes o la inclusió d'una part de les inscripcions i títols d'encapçalament que acompanyen algunes làmines, aquests darrers convenientment emmarcats. Una operació, fixem-nos de moment en les del «*Christe Audi Nos*» i del «*Christe Exaudi Nos*» (figura 9), reveladora de fins a quin punt s'esforçà i reeixí en la traducció de la fantasia i l'encant de les estampes dels Klauber, gràcies, entre altres eines, a una bona gestió dels gruixos de la fusta, que combina relleus i figures gairebé exemptes, i a una adequada comprensió de la funció de les sinuoses tiges que delimiten els marges d'algunes de les històries en les creacions dels Klauber, tan rococós en la seva delicadesa d'actuar alhora com a ornament i com a accessori narratiu, fent de llit del malalt que confia en la misericòrdia de la Mare de Déu, per exemple (figura 10).

Diguem de passada que la fidelitat de Pujol al dictat dels models ajuda a recuperar l'aspecte d'elements amputats dels plafons més danyats, com ara els angelets «carters» de la part inferior dels relleus, que o bé transmeten les súplices o «peticiones humildes» a una Mare de Déu mediatadora amb Jesús, o bé distribueixen les gràcies «que Dios comunicó a su Madre, y que a todos los Hombres nos concede abundantemente», segons les expressions de l'edició en castellà de 1768⁴². De tantes com n'hi havia, de targes, ara en queda una de testimonial en cada compartiment i, en el cas del relleu del «*Christe Audi Nos*», sense el seu petit portador —que es devia ancorar al núvol, sota el peu dret de la Verge. Poden ser pèrdues fortuïtes o intencionades, ja que tot i que l'àmbit s'estalvià els incendis iconoclastes de 1936, la fúria d'aquell tràgic moment li deixà ferides tan greus com la quasi completa destrucció de la imatge de la Mare de Déu (ara substituïda per una rèplica fabricada per Jaume Pujols l'any 1944) i el seu tron, la desaparició de les escultures de sant Josep i sant Joaquim, que ocupaven els pedestals visibles a banda i banda de l'altar, i la «d'un àngel de l'entrada a la capella, com també del salomó central i dues aranyes de cristall»⁴³.

Josep Pujol no defuig els reptes plantejats per la traducció en fusta dels sofisticats models creats en una atmosfera artística tan distant. Podríem dir que això l'identifica com un professional primmirat i sol·lícit amb la clientela, que no vol estalviar cap detall dels models, qui sap si perquè, a més de ser-ne conscient de l'encant i l'originalitat, també ho era de la densitat significativa acumulada a cada plafó i del paper que el text de F. X. Dornn assignava a cada detall. Així es podria entendre la cura amb què replica les escenes més petites, com l'interior domèstic amb la Sagrada Família del «*Mater Chisti*», en què no

hi manca la llar de foc; els elements del jardí del «*Rosa Mystica*»; o la mesa parada amb els vasos espirituals d'or esplendorós del «*Vas Spirituale*».

Però hi ha algunes excepcions en la fidelitat general al dictat gràfic del cicle alemany. Per evocar les lletanies ubicades al sòcol o pedestal de l'àmbit principal de la capella, que inclou el ric banc dels pabordes —si se'm permet, d'un rococó «jujolià»—, Josep Pujol o, no ho descartem, el daurador amb el llibre de Dornn al davant, forçat pel fet d'haver de comprimir en un petit medalló la densa informació continguda a cada làmina del llibre, es limità a replicar minuciosament només la figura protagonista, l'efígie de la Verge Maria, a qui sembla confiar la força d'evocar les complexes al·legories que les glosses del llibre il·luminen. Una és la del jeroglífic devot de l'«*Spiritus Sancte Deus*»: «representa al Espiritu Santo en figura de Paloma, que buelve sus ojos à mirar à Maria: y con un rostro risueño, y con el anillo esponsalicio, que trae en la boca, le indica, que la ha elegido por su Esposa. Esto se lo dice à la Señora Santa Ana, por estas palabras: Dame a tu Hija por Esposa: à lo qual responde: Yo te daré a mi Hija. Por lo qual, la Madre dà la enhorabuena à su Hija, diciendo: Dios te Salve Esposa del Espiritu Santo». A Sant Llorenç de Morunys tot plegat quedarà condensat en la figura del colom i el bust de Maria, que s'inclina lleugerament per adreçar-se a una, aquí inexistent, santa Anna. És la manera d'actuar que notem a les «*Consolatrix afflictorum*», «*Turris Eburnea*», «*Sancta Trinitas Unus Deus*», «*Virgo Virginum*», «*Salus Infirmorum*», i a quatre de les cinc lletanies que decoren els medallons que coronen els respatlles del banc dels priors: dues, «*Virgo Prudentissima*», «*Virgo Prædicanda*», a l'esquerra, d'acord amb el punt de vista de l'espectador; i dues a la dreta, «*Virgo Clemens*» i «*Ianua Coeli*». En canvi, al medalló central, que evoca la lletania «*Sancta Maria*» de la làmina número deu de les cinquanta-sis del llibre, només n'ha quedat l'anagrama de Maria. I resulta curiós, si més no, que els branquillons entrellaçats que formen el nom de Maria no són d'olivera, com assenyala la font, sinó tiges florides de roser.

Igualment, s'han aplicat variacions importants a la traducció de la «*Foederis Arca*», en què es va alterar la posició del cap alçant-lo; a la de la «*Stella Matutina*», en què, bo i mantenint integralment la composició de l'aiguafort, es canvià l'aspecte del paisatge, ara transformat en una vista d'una vila casolana elaborada amb maneres esquemàtiques i elementals; i també a la de la «*Regina Virginum*»: amb un lliri a la mà, Maria presideix el sinuós coronament en un *clipeus* col·locat al centre d'un deliciós paisatge marí —una bucòlica badia. Està completament sola: ni el medalló vegetal està coronat per una



Figura 11.
Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber, «Ad te clamamus», © Fondo Antiguo,
Biblioteca de la Universitat Pública de Navarra.

representació de l'Anyell Diví, ni la contempla el «grande Coro de Virgenes» que apareix a la part inferior de la làmina, de manera que la integritat del simbolisme d'aquest i dels altres versos visualment abreujats de l'oració —aquí la Verge regna entre les verges «que siguieron al Cordero Divino por el camino de su sangre»— només la podria restituir la lectura del llibre o la mediació d'algú que l'hagués ben memoritzat.

Salve

Ara puc fer un pas endavant respecte de les conquestes d'Assumpta Roig pel que fa al desxiframent de la cultura gràfica que modela l'escenografia mariana de la capella dels Colls i mostrar que l'efecte klauberià s'estengué a quasi a tot

l'àmbit, involucrant, igualment, els registres de la *Salve* —les «dotze històries que es troben repartides en la *Salve*», segons el contracte— i el gran relleu del *Magnificat*. Només la imatgeria i els plafons narratius de les històries de «quant los monjos trobaren a M[a]ria S[anti]s[sim]a», de «quant la anaren a buscar ab Profeso y la col·locaren a son puesto a la Iglesia Pa[rroquia]», i de «quant avensen tornada al puesto que la trobaren la tornaren a buscar ab Profeso», ubicats en el sector del cambril —o de la capçalera el·líptica de la capella— semblen entallats sense el «guiatge» de cap estampa. I d'aquí llur aspecte força més arcaïtzant⁴⁴.

En efecte, i com sospitava l'autora⁴⁵, també darrere el bloc temàtic de la *Salve* hi havia un model, ara estrictament gràfic: una segona sèrie de gravats klauberians centrats en la «*Salve Regina*», integrada per tretze làmines que van impulsar els registres que plafonen la cúpula i la llanterna de l'àmbit principal, aquell en què esclata l'exaltació mariana pròpiament dita, els vuit del casquet i els quatre de l'ampla llanterna, alternats amb les finestres.

Pels pocs indicis que n'he pogut aplegar, es tracta d'un cicle conformat per estampes soltes, numerades i signades «Klauber Cath. Sc. Et exc. A. V.», però sense cap referència a l'autoria de les invencions. La sèrie va tenir moltíssima menys difusió que el volum de les *Lletanies* de F. X. Dornn i, en conseqüència, molta menys incidència en el terreny de les arts. A banda del nostre cas, només tinc constància de l'efecte que van provocar vuit d'aquestes il·lustracions en els frescos de la Santa Casa de Loreto de San Miguel de Allende (Mèxic), elaborats entorn de 1830 per un pintor no identificat que les replica amb precisió⁴⁶.

A l'altar dels Colls, potser per assegurar la llegibilitat dels episodis —una finalitat que de tota manera hem de relativitzar (observem a on estan situats)—, Josep Pujol transcriu únicament l'escena que ocupa la meitat superior dels fulls: l'episodi pròpiament marià. I prescindeix dels temes de la meitat inferior, que aplega una o dues històries de l'Antic Testament prefiguradores o profetitzadores d'aspectes o atributs de la naturalesa metafísica de Maria. Així, podríem dir que els relleus de la *Salve* es van concentrar en la literallitat de l'oració prescintint del rerefons teològic invocat per la superposició d'escenes —propícia, en canvi, per a un bon sermó de l'època, dictat enmig d'aquell monument marià. Per tant, es van descriure amb detall els personatges i els motius de la part superior, aquells d'entitat mariana, i se suprimiren les inscripcions i els registres inferiors amb els moments veterotestamentaris.

Així, a la «*Salve Regina*» l'escultor elidí la coronació d'Ester, l'heroïna veterotestamentària. Al «*Mater Misericordiae*» prescindié de l'es-

cena d'«Abraham i Sara a Guerara». A «Vita» i a «Dulcedo» renuncià a recordar, respectivament, la «Visió d'Ezequiel: la resurrecció de la carn» i el «Samsó vencent el lleó». Amb un procedir idèntic, de l'aiguafort de l'«*Spes Nostra Salve*» n'estalvià les dues representacions de l'Antic Testament, l'esperança dels Justos evocada pel Psalm 21 i el moment de l'Èxode en què Moisés es descalça davant la bardissa ardent. De l'«*Ad te clamamus*» (figura 11) i de l'«*Ad te suspiramus*», evità les de Mardoqueu davant el palau d'Assuer i la de Judit salvadora d'Israel. A l'«*Eja ergo, advocata nostra*», obvià els personatges de la base de l'estampa: els poderosos de la terra suplicant. I així successivament. De l'«*Et Jesum benedictum*», l'«*O Clemens*» i l'«*O Pia*» s'evaporen les representacions de «Joadà proclamant rei Joàs» i les de l'instant que, a l'evangeli de Joan (14: 8), l'apòstol Felip diu a Jesús, «Senyor, mostreu-nos el Pare i ja en tenim prou», el «Rescat de Moisés de les aigües del Nil» i la vinyeta de la trobada del rei David amb Abigail. I en el darrer plafó, l'«*O Dulcis Virgo Maria*», l'escena desestimada fou la de la història de Jacob a la casa de Laban i l'encontre amb Raquel.

Els moments marians ocupen, per tant, tot el registre disponible dels dotze plafons, farcits amb una combinació de figures en alt relleu i d'altres de cos rodó, quasi exemptes si no fos per la part del cos que les ancora al casquet de la mitja taronja. Com havia fet respecte de les lletanies, les gúbies de Pujol s'esforcen a traslladar les indicacions de la guia compositiva amb una fidelitat considerable a les anatomies, la gesticulació, les vestidures, els atributs i els accessoris, particularment aquells amb més protagonisme, com ara les nuvolades, que deixen de ser evanescents i emboirades per esdevenir rotundes i cargolades.

Així, Maria apareix essent coronada per Crist amb els símbols del poder i la glòria lliurats per un àngel agenollat («*Salve Regina*»), i adorant el Salvador acompanyada de dos àngels acòlits que a Sant Llorenç són minyons alats en lloc figures d'aspecte juvenívol («*Mater Misericordiae*»). També compareix vestida amb una àmplia capa que cobreix uns angelets que coronen l'Arbre de la Vida, que crea fruits de glòria, riquesa i saviesa, segons que ens revelen tant el llibre que sosté com la filactèria que voleia al cim de l'arbre («*Vita*»), que remet a uns versets del capítol vint-i-quatre del llibre de l'Eclesiàstic: «Tinc les branques amples com les del terebint, branques de glòria i de gràcia, i els meus sarments fan fruits de glòria i de riquesa». La veiem asseguda en un tron de núvols mentre alimenta el Nen amb llet i mel («*Dulcedo*»); o rebent la salutació de Gabriel («*Et Spes Nostra Salve*»), i figurant una Encarnació ja que, al gravat, l'Esperit Sant sembla impulsar un diminut



Figura 12.
Josep Pujol i Juhí, «*Ad te clamamus*», capella dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys. Fotografia de l'autor.

Jesuset envers la Verge. Es en aquest compartiment que observem la variació més substancial respecte de l'estampa: es va prescindir d'aquest singular motiu iconogràfic de la figureta del Nen representat com un homuncle, potser per inhabitual i, per tant, desconcertant en aquell context. En un altre registre, Maria es presenta vestida de peregrina i assenyalant a la humanitat el camí envers la salvació, simbolitzada per la Jerusalem Celeste, mentre els seus àngels reparteixen escapularis («*Ad te clamamus exules filii Evae*») (figura 12). I irromp entronitzada entre els núvols amb posat de distribuir uns cinyells acompanyada per una petita orquestra angèlica («*Ad te suspiramus*»). I, finalment, observem que demana al Fill d'atendre les súplices de la humanitat, mostrant-lo una vegada com a Salvador i una altra com «el fruit del seu ventre» als humans i a les ànimes ressuscitades («*Eja ergo advocata nostra*» i «*Et Jesum benedictum*», respectivament); que sosté el corn de l'abun-



Figura 13.
Josep Pujol i Juhí, *Magnificat*, capella dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys. Fotografia de l'autor.

dància entre dos àngels acòlits («O *Clemens*»); que visita la cosina Elisabet, que l'espera davant un sumptuós portal de rocalla («O *Pia*»); o que s'enjogassa amb el Nen en companyia d'un angelet que ostenta un rusc i d'un altre que li acostava un colom («O *Dulcis Virgo Maria*»).

Qui sap si fascinat per una forma d'il·lustrar els versos de la *Salve*, que ell no hauria imaginat, l'escultor sembla gaudir de la tasca de traduir en relleu unes invencions tan singulars i atraients, potser a mesura que en descobria la significació pregona, en aquest cas, a diferència de les *Lletanies*, no glossada per cap text.

Magnificat

El darrer model klauberià d'aquesta capella mariològica és l'inspirador del gran relleu del *Magnificat* (figura 13). Tot i que en el contracte notarial de 1773 s'indicava que aquest sector de l'àmbit es destinaria a l'exhibició d'algunes de les dotze escenes de la *Salve* —«quals se deuran posar entre la mitja taronja y al pany de la part sobre lo banc dels priors»—, en algun moment del procés executiu el criteri va mutar, la il·lustració de la *Salve* es concentrà al cupulí i la llanterna, i

es va prendre la determinació d'ampliar (i de quin manera) l'exaltació de la Verge Maria amb una evocació espectacular del *Canticum Marianum*.

No sabem si, en prendre-la, l'escultor i els priors dels Colls tenien ja al davant la primera d'una sèrie d'onze estampes amb què els germans Klauber («Klauber Cath. Sc. Et exc. A.V.») van il·lustrar els versos de l'himne d'una manera equivalent a la dedicada a la *Salve*: una làmina per al títol —que alhora condensa l'essencial del cant— i un full per a cadascun dels deu versos. És probable que sí, i que el coneixement d'aquella portada del cicle impulsés la determinació de recrear-la a gran escala a l'interior de l'arcada cega de l'àmbit, donant forma a una operació artística inèdita: l'únic impacte i translació coneguts d'un dels aiguaforts de la tercera sèrie klauberiana que analitzo⁴⁷.

Com deia, el primer aiguafort del recull actua com un compendi, un «tràiler», de les significacions abastades pel cant de lloança al poder de la divinitat manifestat per la Verge Maria en el seu encontre amb la seva cosina Elisabet (figura 14). En realitat, les inscripcions que acompanyen cada personatge o escena permeten evocar-lo sencer. És ben fàcil d'adonar-se'n acarant el relleu i les frases incloses en el primer gravat del cicle (que destaco en cursiva en la transcripció general del *Canticum Marianum*): «*Magnificat anima mea Dominum, Et exultavit spiritus meus in Deo Salutari meo, Quia respexit humilitatem ancillæ suæ ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, Quia fecit mihi magna qui potens est, et Sanctum nomen ejus, Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum, Fecit potentiam in brachio suo, dispersit Superbos mente cordis sui, Deposuit potentes de Sede et exaltavit humiles, Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes, Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiæ suæ, Sicut locutus est ad Patres nostros Abraham et semini ejus in sæcula*».

L'acarament amb la font també podria contribuir a la clarificació iconogràfica, quelcom que dic en condicional ja que ara és una tasca innecessària gràcies a la perfecta lectura que en va fer la doctora Assumpta Roig, tot i no comptar amb la làmina que ara publico⁴⁸. Ella va proposar una glossa exacta de cadascuna de les figures i accions que envolten l'escena de la Visitació com una orla: la infinita potència de l'amor i el poder protector del déu catòlic envers els seus creients. Si de cas, les inscripcions, tan comunes en les invencions de funció catequètica dels Klauber, ajuden a confirmar alguna de les encertades identifications que ella va proposar. Per exemple, per citar-ne una de les més arcanes, la referida a la presència d'una imatge de Nabucodonosor, que a la vista del gravat pren tot el sentit, ja que la inscripció corresponent, «*Deposuit potentes*», com

suggeria l'autora, ens encamina de dret al llibre bíblic de Daniel (4: 22): «Et trauran d'enmig dels homes i viuràs amb les bèsties salvatges; t'alimentaràs d'herba, com un bou, seràs humitejat per la rosada; set temps passaran sobre teu, fins que reconeguis que l'Altíssim té domini sobre el regne des homes i el dona a qui vol». O n'afinen d'altres, com la identitat dels personatges dels vèrtexs inferiors. Si som fidels al recitat de les escriptures que a l'estampa acompanyen cada figura, el de l'esquerra segons el nostre punt de vista, més que «David pastor» podria ser «Israel», és a dir, Jacob: «Suscepit Israel puerum suum»; i el de l'angle dret, Abraham i no «Nabucodonosor rei», si ens entreguem a la literalitat de la frase que s'hi refereix: «Sicut locutus est ad Patres nostros Abraham et semini ejus in sæcula».

La comparació de relleu i gravat posa de manifest, per acabar, les característiques de la traducció elaborada per l'escultor. D'una banda, li veiem l'adhesió a la composició i al contingut del full, ajustant-los al perfil semicircular del coronament. L'organització general, les figures presents, el posat i el moviment, la caracterització, els instruments que branden depenen tots, sense exclusió, del model. I expliquen presències tan originals i insòlites com les personificacions dels quatre continents —que veiem, també, diminutes, a la lletania «*Fili Redemptor Mundi Deus*», amb les mateixes caracteritzacions. Cap personatge ni cap símbol del full n'ha estat exclòs, tret de les petites inscripcions i de la nova funció atorgada a l'orla que encercla el primer vers del cant, finalment connectada al cicle de les lletanies. De l'altra, i encara que resulti paradoxal, em sembla igual d'evident que l'intens lligam amb l'estampa suggereix que Josep Pujol va haver de fer un esforç de traducció exigent, ja que, malgrat la complexitat argumental de la invenció dels Klauber, la factura del gravat és força més sumària que la més fina i acurada exhibida a les sèries de la *Salve* i les *Lletanies*, dotades de més ambició estilística i no merament funcionals com aquesta del *Canticum Marianum*.

Per això, en aquest darrer capítol klauberià de la capella, Josep Pujol va actuar per amplifícatió i no per reducció. La naturalesa del model, intens de contingut però gràficament sumari, i l'adaptació a les generoses dimensions de l'arcada li requeriren un esforç addicional per dotar protagonistes i símbols d'una presència menys lànguida i més vigorosa per descriure amb més expressivitat rostres, vestimentes i atributs. Però també en el cas de l'ambientació, que en la versió lígnia es descomprimeix i esdevé més folgada, tant a la meitat celestial, en què l'escultor procurà inflar la nuvolada dotant-la d'un efecte embolcallant; com a la terrenal, inventant una plataforma rocallosa ufana d'una vegetació ben variada.



Figura 14. Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber, *Canticum Marianum*, © Fondo Antiguo, Biblioteca de la Universitat Pública de Navarra.

Epíleg: Klauber a la primeria del segle XIX

El de la capella dels Colls no va ser l'únic episodi klauberià de l'art produït a Catalunya. En coneixem un altre, relacionat amb les grisalles de la nau de l'església de Sant Pere de Madrona (Solsonès). És un escenari ple d'encant: per l'originalitat del revestiment pictòric de l'interior de l'església, és clar, però també per l'evocadora relació del nucli que formen la parroquial i la rectoria amb les runes de les estructures medievals —l'antiga parroquial romànica adossada al castell— i el paisatge de boscos i conreus i de turons suaus que els envolta —una bella porció del tan remarcable paisatge cultural del Solsonès.

La fabricació de l'edifici parroquial de Madrona es va encarregar a Jaume Fornell i Tolosa, un mestre de cases de Tentellatge, el 9 de febrer de 1771⁴⁹, i el seu revestiment ornamental es podria haver completat entre les acaballes del segle XVIII i les primeres dècades del segle XIX —tret dels tres petits retaules salomònics, que es devien reaprofitar de l'església antiga. Aleshores, tot l'interior, des de l'òcul dels peus fins a la capçalera apertxinada, va quedar completament recobert

per un sistema pictòric que combina motius ornamentals com ara ramejats i garlandes, motius jaspiats i marbrejats que ressegueixen els eixos arquitectònics i que creen la il·lusió ingènua d'un ambient realitzat amb marbres acolorits, i representacions de Jesucrist, la Mare de Déu, sant Pau i els apòstols, col·locades entre les tribunes de la nau. En realitat, hauria de matisar que es tracta de nou dels apòstols, ja que hi trobem a faltar les figures de Jaume el Menor, Simó i Maties: al mur de l'Epístola, els sants Pere, Joan, Mateu i Tadeu acompanyen Crist i sant Pau; al de l'Evangeli, els apòstols Andreu, Jaume el Major, Tomàs, Felip i Bartomeu apareixen alineats amb la Verge.

La part figurativa del cicle continua amb uns serafins als carcanyols dels arcs i amb les representacions de Salomó i de David a esquerra i dreta del mur de tancament del temple, a banda i banda de l'òcul de la façana. I encara al dors de la trona, en l'espai vacant entre aquesta i el tornaveu, enriquit amb un motiu excepcional per rar a l'interior d'un temple i, també, en el context de la pintura catalana de l'època moderna: un jeroglífic que no sé desxifrar, particularment per la presència d'una llarga serp que ho emmarca tot i d'un bust de Janus coronat enmig de motius com ara dos llibres —un d'obert i un de tancat—, dues esferes astronòmiques, un compàs, un tinter, una balança, instruments de geòmetra, una escala..., tret que no es pogués llegir com un emblema de la prudència. Ho dic dubitativament i només perquè molts dels elements d'aquell megaemblema compareixen en una làmina que coneixem bé: la de la lletania de la «*Virgo Prudentissima*» del llibre de Franz Xaver Dornn.

Aquest cicle pictòric suggereix, novament i d'una manera intensa, que l'autor va cercar l'ajuda del gravat. Aquell desplegament de sofisticació figurativa d'arrel rococó no sembla propi del context de l'encàrrec d'art devot del nostre país ni sembla connectat amb cap fórmula pictòrica coneguda al Principat. No ho dic únicament per l'insòlit emblema de la trona, sinó també per la caracterització de l'apostolat, amb unes inscripcions que n'accentuen la dimensió evangelitzadora i que simbolitzen la universalitat del catolicisme.

I no ho és, en efecte, ja que l'anònim hi replicà en grisalla gairebé totes les estampes d'una sèrie elaborada pels germans Klauber basant-se en invencions de Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761), integrada per les figures de Jesucrist, presentat com a *Princeps Pastorum*, la Mare de Déu, mostrada com a *Regina Apostolorum*, sant Pau, que apareix com a *S. Paulus Doctor Gentium*, i els dotze apòstols: *S. Petrus Princ. Apostolorum*, *S. Andreas Apost. Achajae*, *S. Ioannes Apost. Asiae Min.*, *S. Iacobus Apost. Hispaniae* (figura 15), *S. Philippus Ap. Asiae Sup.*, *S. Bartholomaeus*

Ap. Armeniae, *S. Matthaeus Ap. Aethiopiae*, *S. Judas Thaddaeus Ap. Arabiae*, *S. Thomas Apost Indiae*, *S. Simon Apost. Persiae*, *S. Iacobus Ap. Palestinae* i *S. Mathias Ap. Aethiopiae*⁵⁰.

El dibuixant d'unes invencions tan excepcionals i delicioses (tractant-se de la cultura rococó costa d'estalviar-se l'adjectiu) protagonitzà una trajectòria brillant, fructificada en impressionants cicles de frescos a Bergen i Neuburg an der Donau (Alta Baviera), per exemple —aquests darrers considerats «one of the most brilliant achievements of all South German 18th century painting»— i en centenars de dibuixos de petits models a l'oli ideats per ser transformats en estampes⁵¹. La seva sèrie és tant o més interessant que la d'un altre apostolat inventat per Gottfried Bernhard Göz per a la casa Klauber («Göz et Klauber sc. Et exc. A.V»). Aquest és figurativament més luxós i exhibeix unes caracteritzacions molt dinàmiques dels personatges, afectats per grans emocions i emmarcats enmig d'escenes secundàries i emblemes de dens simbolisme. Recordem que Göz (1708-1774) era l'autor de molts dibuixos de les lletanies lauretanes i que fou un altre dels grans protagonistes de l'*spiritual rococo*, un pintor i gravador que combinava l'elaboració de dibuixos per a l'edició de gravats amb la pintura sobre vidre i al fresc —en cicles com els de Neu-Birnau o els del castell-palau de Leitheim⁵².

La manera de comportar-se de l'encara anònim de Madrona amb els models klauberians és merament imitativa i delata una mentalitat lliurada a les invencions alienes, satisfeta de traslladar correctament sobre el mur les petites figures del paper (14 x 9 cm) i concentrada a reeixir en una rèplica precisa de cada personatge amb la caracterització que l'envolta, des dels instruments del martiri fins a elements evocadors de les biografies. Amb l'avantatge que la traducció mural és una grisalla i això li facilita la transcripció dels ombrejats i de les llums que assenyalen els volums. Són poques les diferències entre la font i el seu apostolat i sempre relatives a aspectes secundaris (figura 16). Solen consistir en la reducció o l'eliminació dels angelets i serafins que acompanyen els personatges i en la simplificació —o eliminació— de les vaporoses nuvolades que envolten l'apostolat i les cargolades orles de rocalla que li fan de base.

Només li notarem un quefer diferent als dos plafons ubicats als peus de l'església, en què mira de fer canvis rellevants respecte de les estampes, segons, però, unes estratègies elementals i comunes en acostaments artesanals a la cultura gràfica internacional: l'ús de referències col·lides en més d'una estampa per crear una realitat diferent —no ben bé nova. Així, dues làmines de les *Lletanies lauretanes*, «*Turris Eburnea*» i



Figura 15.
Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber, *Sant Jaume el Major*, © Fondo Antiguo, Biblioteca de la Universitat Pública de Navarra.



Figura 16.
Anònim, *Sant Jaume el Major*, església parroquial de Sant Pere de Madrona. Fotografia de l'autor.

«*Domus Aurea*», forneixen la figura del rei Salomó, copiada fins al més mínim dels detalls de la primera, i el sumptuós temple de Jerusalem que assenyala, copiada de la segona, mentre que la de «*Mater Creatoris*» aporta el rei David sonant l'arpa en un jardí cortesà mitjançant una operació de segregació i descontextualització del motiu respecte del seu emmarcament temàtic de procedència.

Estem davant d'un capítol ben particular en la història de l'impacte del gravat internacional a Catalunya, perquè sembla que ja li tocava una datació a cavall dels segles XVIII i XIX o fins i tot dintre del segle XIX —seria una mena de revindicada rococó en el vuit-cents pictòric—, i perquè remet a una sèrie de gravats força desconeguda en l'elenc de l'abundant producció dels germans Klauber, de la qual, a més, se'n coneixia un únic i remot impacte en la plàstica, el d'una làmina

de la sèrie —«Sant Judes Tadeu»— sobre una pintura d'autoria desconeguda localitzada a la col·lecció Simmonds de Popayán (Colòmbia) identificada a la base de dades PESSCA⁵³.

Aquest de Madrona podria ser el darrer episodi —i ja extemporani— d'una de les històries menys explicades de la història de l'art a Catalunya: el de la presència del rococó. O millor dit: el de la presència de materials ornamentals i figuratius de matriu rococó, amb aparicions puntuals i disperses i amb un eco esmorteït, no pas una onada que amarés completament la plàstica (temàticament i figurativament) de la segona meitat del segle XVIII. En la pintura i l'escultura abastaria des de les primeres aparicions de la rocalla fins al sistema ornamental esculpit, pintat i daurat dels retaules major del santuari del Riner i de la Verge de la Mercè de la catedral de Solsona, esclatants en el desplegament de motius

vinculats a aquella modalitat del barroc tardà, ornada, encisadora, capriciosa. I acabaria amb el fruit tardà de Madrona, havent passat per alguns treballs de Lluís Bonifàs i Massó, per Sant Llorenç de Morunys i pel més genuí dels retaules rococós que conservem a Catalunya, el del Roser de la catedral de Tortosa (1765-1776), de l'escultor Salvador Gil —que, però, va treballar a partir d'una traça aliena— i del daurador Blas Fuster⁵⁴.

És quelcom paradoxal, però també molt il·lustratiu de l'especificitat dels moviments artístics del Principat de Catalunya que aquests capítols tinguessin lloc quan les expressions barroques estaven sota setge, quan als bisbats s'instal·len bisbes regalistes i d'ideologia preil·lustrada com Rafael Lasala a Solsona, Gabino Valladares a Barcelona, Tomàs Lorenzana a Girona, Francesc Veyán a Vic, etc. —em costa referir-m'hi com a «bisbes il·lustrats», tret que no pensem en una Il·lustració amb minúscules i la matisem de «catòlica i reformista»⁵⁵. És a dir, en una etapa en què la Cort i les seves institucions polítiques, religioses i culturals s'acarnissaven contra les expressions barroques, tant les artístiques —al nostre país sovint concentrades en els retaules de fusta— com les de la religiositat, considerades, segons la seva mentalitat reformadora i acadèmica, extravagants, ostentoses, beates i supersticioses. Recordem, si és que cal, que som en el temps de la circular del rei Carles IV, que prohibia la fabricació de retaules de fusta (1777, ratificada per una del comte de Floridablanca el 1792 a causa de la seva poca efectivitat).

I resulta molt suggestiu, finalment, adonar-se que en els territoris alemanys, a la segona meitat del segle XVIII, el gust artístic que transmetien aquelles fonts de manera més intensa o més pàl·lida i que captivà els autors, els promotors i, segur,

els primers espectadors d'aquells projectes catalans, també s'estigmatitzava sota acusacions semblants, si no equivalents: contribuir a la difusió d'una religiositat supersticiosa, a l'extravagància, la superfluïtat i l'ornamentació enlluernadora però allunyada del bon gust, generadora d'un bigarrament impropri dels llocs destinats a l'oració... *e così via*. Allà les veus clamants eren d'intel·lectuals tan influents com les de Johann Joachim Winckelmann. O com les de l'elector de Baviera, que decretà el 1770 que a la decoració dels nous temples calia evitar «estucs superflus i altres ornaments incongruents i ridículs» i dotar-los de la «noble simplicitat desitjable per als llocs de culte»⁵⁶.

En fi, són les coincidències que podia convocar la irradiació global de les abundants estampes que sortien dels centres editorials europeus. I els paral·lelismes que inventaven i assenyalaven els seus moviments atzarosos —i que per a mi encara tenen molt d'imprevisibles. Tot de salts a través del temps i l'espai —bàsicament, en els immensos escenaris del catolicisme global. Afloraments imprevistos que propiciaven diàlegs sorprenents entre creadors d'imatgeria i narracions plàstiques de mentalitat molt diversa, fins i tot oposada —i ignots entre si: imaginatius inventors de fórmules iconogràfiques i d'atractius relats i modestos artesans amatents a traduir-los. Trobades amb discursos gràfics creats en coordenades llunyanes, però referits a temàtiques comunes i ben familiars i, per tant, amb capacitat d'engendrar metamorfosis com les que hem relatat aquí. Particularment, com les de Sant Llorenç de Morunys, del petit full entintat als rotunds relleus de fusta refulgent, dels éssers lànguids i les formes ingràvides i flamejants del gust d'Augsburg a la rusticitat plàcida i idealitzada de la capella dels Colls.

* Aquest article desenvolupa els arguments que vaig avançar a la meua ponència «Apuntes sobre la cultura artística de la segona mitad del segle XVIII en Catalunya» a les jornades *El fin del Barroco* celebrades a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona els dies 24 i 25 d'octubre de 2019. La intervenció es pot seguir a <<https://videodigitals.uab.cat/video/19/playVideo.php?mm=9693&lang=CA>>. Va ser la darrera activitat col·lectiva del projecte de recerca HAR2015-66465-C2-1-P («Arte, oficio y mercado: la condición del artista en Cataluña y Baleares durante los siglos xv al xviii»). L'estudi té també el suport del Grup de Recerca en Patrimoni Cultural de Catalunya. Grup de recerca preconsolidat (GRPRE) 2017 SGR 00835 i CERCA Programme / Generalitat de Catalunya.

1. Diego ANGULO (1944), «Durero y los pintores catalanes del siglo xvi», *Archivo Español de Arte*, 65, p. 327-330; Ana ÁVILA (1985), «Influencia de Rafael en la pintura espanyola del siglo xvi a través de los grabados», a *Rafael en España*, Manuela Mena (comissària), Madrid, p. 43-85; Josep M. PONS GURI (1968), «Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major», *Vida Parroquial*, 24, Santa Maria d'Arenys, s/f; Yvette CARBONELL-LAMOTHE (1971), *Les retables sculptés du diocèse d'Elne 1643-1697*, tesi doctoral inèdita, Université Toulouse-Le Mirail, p. 200; Assumpta ROIG (1983), «Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)», *Archivo Español de Arte*, lvi, Madrid, p. 1-18.

2. Joan BOSCH BALLBONA (1990), *Els tallers d'escultura al Bages del segle xvii*, Manresa; ÍDEM (1944), *Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona; Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA I RIERA (1997), «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles xvi-xvii», *Renixement i Barroc. Segles xvi-xvii* [Història de la Cultura Catalana, vol. II], Barcelona, p. 193-238.

3. Sap greu haver de dir que en aquest procés també hem assistit a relliscades monumentals, com ara les valoracions sobre la cultura artística de Pau Costa de Montserrat Moli i Frigola («Morir a Cadaqués fent retables», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 47 (2006), p. 149-214) quan creu veure un vincle entre algunes històries del retaule i «les pintures de Santa Maria Novella de Florència, conegudes a través de gravats o de

les pintures de Pedro Berruguete elaborades a la cort d'Urbino» (p. 176), o de Domènec Casamira, un modest i artesanitzat escultor que a les pàgines de l'autora («La frontera Casamira», *La Frontera al Pirineu, Trobades Culturals Pirinenques*, 9 (2013), p. 27-36) esdevé un «culte escultor» que al retaule major del santuari de Núria elabora uns relleus que «s'inspiren en els gravats de la capella dels Scrovegni de Pàdua» (p. 34), ni més ni menys.

4. També podria incloure-hi el nom de l'argenter Joan Matons, però reconec que la meua recerca no s'ha endinsat en el terreny de l'orfebreria. Per sort, penetra en aquest capítol de les arts, i amb resultats de gran interès, Sara GUTIÉRREZ IBÁÑEZ (2020), *Els canelobres de Joan Matons per a la seu de Mallorca: argenteria i debat artístic a la Barcelona del 1700*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

5. Joan BOSCH BALLBONA (2006), «L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1770 c.)», a *Alba Dawrada. L'art del retaule a Catalunya*, Joan Bosch Ballbona (ed.), Barcelona, p. 26-57; i en particular p. 53.

6. Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA I RIERA, «L'arquitectura i les arts figuratives...», op. cit., p. 234; i David ALBESA (1998), «Ciro Ferri i la cúpula de Sant'Agnese in Agone a la pintura catalana i valenciana del segle xviii», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 18, p. 381-400.

7. Yvette CARBONELL-LAMOTHE, *Les retables sculptés...*, op. cit., p. 200.

8. Joan BOSCH BALLBONA, «L'art del retaule...», op. cit., p. 54.

9. Francesc MIRALPEIX VILAMALA (2020), «La pintura a Cervera als segles xvii i xviii», *Artesans del Barroc. Cervera i l'art del seu temps*, Cervera, p. 84-119, i en particular p. 90-101.

10. Sobre la cultura gràfica atresorada al taller de Josep Sunyer i Raurell. A més de les aportacions esmentades d'Yvette Carbonell-Lamothe i dels estudis de Joan BOSCH BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages...*, op. cit., p. 151, i ÍDEM (2009), *Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*, Barcelona, p. 335-337, és interessant la lectura de l'assaig de reconstrucció global de la seva cultura artística proposat per Teresa AVELLÍ (2003) al seu treball de recerca de doctorat, *El catàleg d'obra de Josep Sunyer*

i Raurell: l'obra conservada a la Catalunya Nord (c. 1690-1718), Universitat de Girona, inèdit però sintetitzat al seu article «Els retables del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p. 271-292.

11. Joan BOSCH BALLBONA (2004), *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys de Mar*, Barcelona, p. 101-114.

12. En el cas d'aquesta obra, Julien LUGAND (2006), a *Guerra. La peinture baroque en pays catalan aux xvii^e et xviii^e siècles*, Perpinyà, p. 100, ja anotava el clar vincle del grup central amb l'obra de Charles Le Brun. Allò que era desconegut era el canal que facilità el contacte.

13. Francesc MIRALPEIX VILAMALA (2000-2001), «Una pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'Assumpta de Santa Maria de l'Alba», *Locus Amoenus*, 5, p. 227-240; Francesc MIRALPEIX VILAMALA (2014), *Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Vida i obra*, Girona, especialment p. 226-246.

14. Joan BOSCH BALLBONA (1994), «Retrobament amb Pere Crusells (1672-c. 1742): la placa de la Flagel·lació de Crist», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, p. 151-154.

15. Francesc MIRALPEIX VILAMALA, *Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)*..., op. cit., p. 205-207.

16. Àngels COLL CERDÀ (2000-2001), «Francesc Pla, *El Vigatà*, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic», *Locus Amoenus*, 5, p. 241-252, en particular, p. 245.

17. Frédéric JIMENO (2006), «La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporáneos», *Goya y el Palacio de Sobradiel*, Saragossa, p. 166-211, l'esment a p. 194.

18. L'assenyalà Francesc M. QUÍLEZ I CORELLA (1998-1999), «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», *Locus Amoenus*, 4, p. 201-201; i la precisà Frédéric JIMENO (2012), «Charles Le Brun et l'Espagne: réception artistiques et politique d'un modèle français (1746-1808)», a *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (xv^e-fin xix^e siècles)*, Julien Lugand (ed.), Perpinyà, p. 285.

19. Joan BOSCH BALLBONA, «L'art del retaule...», op. cit., p. 54-56.

20. Joan BOSCH BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages...*, op. cit., p. 151-153.

21. Sense anar més lluny, el primer posseïa el *Llibre de ystories de Galderich Berenguer Encodernat Lo Any 17-05* des de 1776, ara conservat al Gabinet de Dibuijos i Gravats al MNAC. I se sap que tenia, entre d'altres, un exemplar de l'*Architettura Civile* (1711) de Ferdinando Galli Bibbiena, vegeu Cèsar MARTINELL (1948), *El escultor Luis Bonifás y Massó (1730-1786)* [Separata d'*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, p. 65 i 67]. El llibre del Bibiena consta igualment entre els trenta-cinc llibres de temàtiques molt variades que guardava Pere Costa i que, juntament amb eines de l'ofici i algunes estampes no identificades (com és habitual), ha documentat Carles DORICO I ALUJAS (2016), «La biblioteca de l'escultor vigatà Pere Costa», *Ausa*, XXVII, 177, p. 507-539.
22. El plet el documenta Carles DORICO I ALUJAS, «La biblioteca de l'escultor vigatà Pere Costa», op. cit., p. 526, i la dada li serveix per confirmar el coneixement de l'obra del jesuïta per part de l'acadèmic vigatà.
23. Vegeu, sobretot, Joan VILAMALA I TERRICABRES (2001), *L'obra dels Pujol. Escultors de la Catalunya central (ss. XVIII-XIX)*, Sant Vicenç de Castellet.
24. He pogut visitar aquest indret tan especial (de vegades amb grups d'estudiants de la Universitat de Girona) i analitzar el retaule atenentament tantes vegades com m'ha estat necessari gràcies a l'amabilitat còmplice de mossèn Lluís Prat i Sabata i de Carles Freixes i Codina, directors del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona i conservadors diligents del patrimoni del bisbat.
25. La consulta dels gravats esmentats ha estat possible gràcies a l'atenció amable de Luca Somma, de l'Istituto Centrale per la Grafica de Roma. L'escultor català, per tant, no va servir-se de cap estampa d'Angelo Campanella (1746-1811), com jo mateix havia avançat en conèixer el retaule (Joan BOSCH BALLBONA (2009), «Josep Pujol i Juhí en el context del tardobarroc», a *Els Pujol, una nissaga d'escultors de gust barroc*, Jaume Adam, Joan Bosch i Joan Vilamala, Solsona, p. 49-56). Era una hipòtesi motivada pel fet que, abans d'identificar les dues sèries esmentades a les col·leccions de la Calcografia Nazionale de Roma, una estampa seva del *Sant Bartomeu* del laterà, dedicada a José Moñino, comte de Floridablanca i ambaixador reial a Roma, era l'única que jo coneixia del conjunt laterà i vaig especular que no fos una peça aïllada sinó part d'una sèrie que reproduïa tot l'apostatolat. Quelcom que la recerca posterior m'ha desmentit.
26. Sobre un dels conjunts més espectaculars de l'escultura de l'època barroca, vegeu Michael CONFORTI (1977), *The Lateran Apostles*, tesi doctoral presentada a la Universitat Harvard (consultada al fons de la Biblioteca Hertziana, Roma). I en particular sobre els dibuixos de Carlo Maratti, vegeu Jennifer MONTAGU (2015), «Carlo Maratti e la scultura», a *Carlo Maratti e l'Europa*, Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò i Sebastian Schütze (eds.), Roma, p. 53-66.
27. A. GRELE IUSCO (ed.) (1996), *Indice delle stampe De Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma, p. 26, c. 7 del facsimil.
28. Segueixo, per a Frezza, Livia MAGGIONI (1998), «Frezza, Giovanni Girolamo», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 50, consultat a <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-frezza_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-frezza_(Dizionario-Biografico)>); per a Franceschini, Paola CASSINELLI LAZZERI (1997), «Franceschini, Vincenzo», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 49, consultat a <https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-franceschini_%28Dizionario-Biografico%29/>. Per a Francesco Faraone Aquila en remeto a Rafael CORNUDELLA I CARRÉ (1998), *El gravador català Miquel Sorrelló a Itàlia. Estudi biogràfic i catàleg de la seva obra*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 27. L'autor hi construeix un panorama molt ric sobre «El gravat de traducció a Roma del Sis-cents al Set-cents», p. 18-60.
29. He treballat amb l'exemplar de la Bibliotheca Hertziana: Dt 2320-3860 raro IX.
30. «Un paisatge històric genuí», en vam dir amb Francesc Miralpeix quan van crear els continguts de l'«Espai Barroc» a l'antiga hostatgeria del santuari del Miracle de Riner, en el marc d'un conveni entre l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (CERCA) i el Consell Comarcal del Solsonès (2015).
31. La sèrie va ser estudiada per Santiago ALCOLEA GIL (1987), *Sobre pintura catalana del segle XVIII. Un cicle de Francesc Pla, el Vigatà*, [Opera Minora, 2], Barcelona. La darrera notícia que tinc aplegada sobre moviments d'aquesta sèrie al mercat correspon, justament, a l'«Anunciació», que aflorà en una subhasta de la casa Alcalà el desembre de 2004.
32. Francesc MIRALPEIX VILAMALA, Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755..., op. cit., p. 233-234.
33. Joaquim GARRIGA RIERA (2002-2003), «El retaule major de Nostra Senyora del Socors i la formació del santuari cincentista de la serra del Corredor», *Locus Amoenus*, 6, p. 187-227, concretament la p. 214.
34. Agraïxo les facilitats que sempre m'ha donat per visitar-la Carles Freixes i Codina, flamant director del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, i també l'amable disponibilitat de Montserrat Canals, que m'ha atès quan m'ha calgut passar-hi estones d'observació i fotografia.
35. Manuel SEGRET I RIU (1984), «Història de la confraria de la Mare de Déu dels Colls (una confraria laical)», a *Altar dels Colls*, Manuel Segret i Riu i M. Assumpta Roig Torrentó, Berga, p. 11-147.
36. Assumpta ROIG TORRENTÓ (1983), «Influència de los grabados de los hermanos Klauber en la Capilla de la Mare de Déu dels Colls de Sant Llorenç de Morunys», *Archivo Español de Arte*, 56, p. 1-18; i ÍDEM, «Iconografía de la capella dels Colls», a Manuel SEGRET I RIU i M. Assumpta ROIG TORRENTÓ, *Altar dels Colls...*, op. cit., p. 163-199.
37. Vegeu Peter STOLL (2016), *Empire of Prints. The Imperial City of Augsburg and the Printed Image in the 17th and 18th Centuries*, Augsburg, p. 2, 15, 21-25. Sobre la influència d'aquests gravadors i editors en la plàstica americana de la segona meitat del segle XVIII, a més de les dades aplegades a la base de dades PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), <<https://colonialart.org/>>, vegeu Santiago SEBASTIÁN (1985), *Contrarreforma y barroco*, Madrid, p. 207-215; Àngel JUSTO ESTEBARÁN (2010), «La Letania Lauretana de Dorn, los Klauber y la pintura quiteña del siglo XVIII», a *La cultura del Barroco Español e Iberoamericano y su contexto europeo*, Varsòvia, p. 395-404; Almerindo E. OJEDA (2015) (amb la col·laboració de Gustavo Adolfo Vives Mejía), «De Augsburg a Quito: Travesía del rococó a través del grabado», a *De Augsburg a Quito: Fuentes grabadas del arte jesuïta quiteño del siglo XVIII*, Almerindo OJEDA i Alfonso ORTIZ (eds.), Quito, p. 81-107. A la historiografia espanyola, José Carlos AGÜERA ROS (2001), «Iconografía singular de "San Eloy" por los grabadores setecentistas germanos Klauber», *Estudios de platería, San Eloy*, p. 21-32.

38. Peter STOLL, *Empire of Prints...*, op. cit., p. 2.
39. Peter STOLL (2013), *Zweites Augsburger Rokoko: Die Lauretansche Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich*, Augsburg, [<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:bvb:384-opus4-23628>]; ÍDEM, *Empire of Prints...*, op. cit., p. 25.
40. Eduard ISPHORDING (2013), a «Die Zeichnungen des Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) zur Lauretanschen Litanei», a *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, p. 274-299, va identificar trenta-tres dibuixos preliminars relacionats amb l'empresa editorial de les *Lletanies*, dels quals divuit va considerar-los de la mà de Gottfried Bernhard Göz (que en signà alguns).
41. Crec que amb els materials disponibles no és possible precisar l'edició amb què va treballar l'escultor, més enllà d'assegurar que no ho va fer amb les primeres edicions en alemany (1749) i en llatí (1750 i 1754), una part de les làmines de les quals (signades «Ios. Et Ioa. Klauber») són completament diferents («*Christe Exaudi Nos*», per exemple) o presenten canvis substancials («*Domus Aurea*», «*Mater Creatoris*...») o menors («*Vas Spirituale*», «*Rosa Mystica*...») respecte de la posterior edició llatina de 1758, que, a més, conté les estampes de millor qualitat —les més fines (ara signades «Klauber Cath.»). Aquesta edició o les que va fer-ne l'editorial de Matthäus Rieger (1771) són la font més probable dels plafons de Sant Llorenç de Morunys. També ho podria ser algun exemplar de l'edició castellana impresa a València, «por la viuda de Joseph de Orga [Antonia Gómez]». Tot i que les il·lustracions d'aquestes darreres són ja més imprecises que les impreses per Burckhardt, mantenen prou qualitat per impulsar l'operació a què les sotmet l'escultor de la capella dels Colls. Quelcom que seria impossible partint de les rèpliques tan pobres que va fer-ne Ignazio Lucchesini per a l'edició valenciana, també de 1768 —que no hem de confondre amb la que la mateixa editora va publicar aquell any amb estampes dels Klauber.
42. Quan transcriu frases o expressions literals del text de F. X. Dornn, les extrec de la traducció castellana de l'edició valenciana de 1768.
43. Manuel SEGRET I RIU, «Història de la confraria de la Mare de Déu dels Colls...», op. cit., p. 127-129.
44. Les citacions dels tres blocs temàtics que revesteixen l'àmbit del cambril concebuts per narrar els episodis de la trobada i l'adoració de la Verge les extrec de la traça que avui es conserva al Museu de la Vall del Lord a Sant Llorenç de Morunys.
45. M. Assumpta ROIG TORRENTÓ, «Iconografia de la capella dels Colls», op. cit., p. 192.
46. Es poden consultar en línia a la tan útil <https://colonialart.org/archives/subjects/the-church/teachings-of-the-church/prayers/the-salve-regina#c2793a-2793b>. A Espanya se'n conserva una sèrie sencera al convent de las Descalzas Reales de Madrid; vegeu Leticia RUIZ GÓMEZ (1998), *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, n. 855-867. La sèrie que he consultat es conserva al Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universitat Pública de Navarra. Agraïxo les facilitats immillorables que m'ha ofert per fer-ho Maria Calonge, responsable de la sala.
47. Les versions que he manejat es conserven al Fons Antic de la Universitat Pública de Navarra i al Graphische Sammlung Stift de l'abadia de Göttweig.
48. M. Assumpta ROIG TORRENTÓ, «Iconografia de la capella dels Colls», op. cit., p. 177-183.
49. Ramon PLANES I ALBERTS (1985), *Contractes d'obres al Bisbat de Solsona*, Solsona, doc. XIII. Per a una caracterització de la fàbrica i l'ornamentació del temple en el seu context evocador, vegeu Maria GARGANTÉ I LLANES (2021), «L'església nova de Sant Pere de Madrona: un exemple de "Paisatge Barroc" al Solsonès», *Oppidum. Revista Cultural del Solsonès*, 18, p. 23-45. L'autora ja esmenta l'esbós d'aquest estudi fet públic l'octubre de 2019 (vegeu la nota introductòria), però, per completar la suma de mirades que han assenyalat aspectes importants de la història de l'església de Madrona, cal afegir la menció a l'estudi de Carles FREIXES I CODINA (2019), «L'arquitectura barroca a Catalunya: una mirada a través de les parròquies i els santuaris de casa nostra», *Modilianum. Revista d'Estudis del Moianès*, 60, p. 65-89, que fou el primer d'indicar en la direcció encertada: als Klauber (p. 74).
50. He treballat amb les sèries del Fondo Antiguo de la Universitat Pública de Navarra i amb la sèrie digitalitzada i consultable en línia de la Graphische Sammlung Stift Göttweig. Corresponen a tiratges diferents, ja que la primera inclou la identificació de l'inventor («W. Baumgartner inv. et del.»), però no pas la segona.
51. Peter STOLL, *Empire of Prints...*, op. cit., p. 31. De dos dels apòstols, *Sant Pere* i *Sant Andreu*, se'n conserva una segona interpretació, la d'Antonio Baratti (1724-1787), deixeble de Joseph Wagner.
52. Peter STOLL, *Empire of Prints...*, op. cit., p. 21-23. El concepte *spiritual rococo* el prenc de Gauvin Alexander BAILEY (2017), *The Spiritual Rococo. Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*, Londres i Nova York.
53. <https://colonialart.org/archives/locations/colombia/departamento-del-cauca/ciudad-de-popayan/simmondscollection#c2822a-2822b>.
54. Per a l'autoria del retaule tortosí, vegeu Joan-Hilari MÚÑOZ (2007), «El retaule del Roser de la catedral de Tortosa. Una aproximació documental (1766-1778)», a *L'època del Barroc i els Bonifàs*, Bonaventura Bassegoda, Joaquim Garriga i Jordi París (eds.), Barcelona, p. 247-260. Deixo de banda els casos de l'escultura aplicada a l'arquitectura, com ara els de la portada de l'església parroquial de la Fatarella, que no conec gaire.
55. Vegeu, sobre aquest debat tan interessant: Joan BADA (2000), «L'episcopat il·lustrat a la Catalunya de la segona meitat del segle XVIII», a *Bisbes, Il·lustració i jansenisme a la Catalunya del segle XVIII*, Joaquim M. Puigvert (ed.), Vic, p. 149-168. Sobre el bisbe més pròxim als episodis que he analitzat, vegeu la caracterització completa de Maria GARGANTÉ I LLANES (2011), «El bisbe Lasala i el seu mecenatge artístic a la ciutat de Solsona», *Oppidum. Revista Cultural del Solsonès*, 9, p. 4-25.
56. Peter STOLL, *Empire of Prints...*, op. cit., p. 35-40.

