

# Cendres de la pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)

Joan Bosch i Ballbona  
Universitat de Girona

## RESUM

---

El present treball vol aportar nous materials a l'estudi de la pintura del segle XVII a Catalunya, un tema mal conegut i ple d'enigmes. Vol presentar, per exemple, les personalitats dels pintors Antoni Rovira i Pau Torrent, i recuperar amb velles imatges la memòria del retaule de sant Miquel d'Esparreguera (1629-1634) –una obra que va ser cremada el 1936–. A través de l'estudi d'aquest conjunt i dels seus autors, es vol documentar el bon nivell assolit pels obradors pictòrics de mitjana volada actius a la Catalunya de l'època i, sobretot, afegir arguments per reflexionar sobre l'enorme importància que va tenir el gravat d'importació com a «material de construcció» i de renovació de la plàstica catalana de l'època moderna

Paraules clau:

pintura, segle XVII, Catalunya, gravat, Martin de Vos, R. Schiaminossi, J. Sadeler I.

## ABSTRACT

---

### Remembering lost paintings: Antoni Rovira and Pau Torrent on the altarpiece of sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)

The present work furnishes new patterns for de critical study of seventeenth-century painting in Catalonia, a subject, still today, enigmatic and neglected. This article surveys the artistic personalities of Antoni Rovira and Pau Torrent, and retrieves the memory of the images of the altarpiece of sant Miquel d'Esparreguera (1629-1634), which was burnt in 1936. Studying this work and his authors I wish to document the good level of the modest painting workshop operating in Catalonia, and, particularly, I wish to reflect on the enormous importance of the imported engraving as a «material» for the construction and renewal of the catalan plastic art of the period.

Key words:

painting, seventeenth-century, Catalunya, engravings, Martin de Vos, R. Schiaminossi, J. Sadeler I.

A la memòria de l'avi Tano, que, quan m'explicava històries del nostre poble, aconseguia que Malgrat em semblés com sortit d'un conte de fades.

El coneixement que tenim del panorama pictòric català de final del segle XVI i de la primera meitat del segle XVII té molt poca densitat —fins i tot en el vessant més ric de la nostra migrada historiografia, la notícia erudita, la indicació documental\*—. Aquesta constatació, per desgràcia, no prové de cap decantació fatalista de qui això redacta. Tampoc no és nova ni original. Ens retorna d'una manera punyent una antiga declaració, de 1958!, de Joan Ainaud de Lasarte —«La pintura catalana del segle XVII es pot dir ben bé que està per estudiar, llevat del Rosselló i la Cerdanya, beneficiaris de les investigacions de Durliat»<sup>1</sup>—, repeteix gairebé de forma literal una afirmació que vàrem fer el 1987 amb motiu d'un estudi sobre Pere Cuquet —«El tema [la pintura del s. XVII] roman com un rebost ple de sucoses dades documentals, d'obres anònimes o desconegudes, emmagatzemades als fons dels museus i, sobretot, d'interrogants»<sup>2</sup>—, i coincideix, per acabar, amb una recent i crua observació de Marià Carbonell: «La pintura catalana de la primera meitat del segle XVII és encara una incògnita»<sup>3</sup>.

Tanmateix, convé que ens afanyem a indicar que la notòria feblesa dels nostres coneixements no té res a veure, de cap manera, ni amb l'entitat ni amb el major o menor interès o qualitat objectives de la producció pictòrica d'aquest període —interès i qualitat que semblen, avancem-ho, indiscutibles—. En tot cas, la inconsistència actual de les nostres informacions més aviat hauria d'imputar-se a dos factors. En primer lloc, a les boires i als prejudicis generats per una tradició historiogràfica com la catalana, tenyida, fins fa poc, d'apriorismes d'arrel romàntica i idealista que la incapacitaven per comprendre l'art d'una etapa que llegia com a «decadent». Segonament, al fet que les gravíssimes destruccions del juliol de 1936 ens van sostreure la imatge real de la producció artística de l'època, i van

esborrar quasi completament la memòria de l'art de destinació religiosa de l'època moderna, i van privar, per tant, els historiadors de l'art de la matèria dels seus estudis —i de bons arguments per rebatre els vells prejudicis i malentesos.

Malgrat tot plegat, i ni que sigui, de moment, a la llum de les informacions conegudes i de les poques obres conservades, una mirada desapassionada hauria d'admetre, d'entrada, que el panorama pictòric de la primera meitat del segle XVII sembla prou ric, ben productiu i mostra alguns episodis, i no pas pocs, d'una indiscutible brillantesa. Pensem, per exemple, que des del punt de vista de la mera quantificació productiva, aquesta època (1580-1650 aprox.) va ser una de les etapes daurades de la nostra retaulística, l'esplet de la qual va impulsar fortament les activitats i les comandes dels mestres dauradors i pintors del país. A més, a desgrat de l'al·ludida debilitat de la fonamentació documental i interpretativa, i del volum tan petit de l'obra conservada, també sembla prou clar per la sola evocació dels noms dels artistes i de les obres cimeres del període que el context productiu va ser vivíssim i de gran entitat. Per demostrar-ho hauria de bastar el recordatori, a títol d'exemple, dels noms del frare jerònim Damià Vicens, del mític, però a hores d'ara quasi incògnit, pintor cartoixà Lluís Pasqual Gaudí —l'artista català més ben tractat per la literatura artística hispànica dels segles XVII-XVIII—, del tarragoní Francesc Sabater, dels barcelonins Joan Bazin, daurador, Gaspar Altisent, Jeroni Mestre, Joan Huguet<sup>4</sup>, dels perpinyanesos Jacint i Honorat Rigau i Bartolomé González, del gironí Joan Sanxes Galindo, però també dels savoians Antoni i Lluís Gaudín —aquest darrer a propòsit, almenys, de les belles i innovadores taules conservades del retaule de Sant Martí de Teià— o, finalment, dels italians Baptista Palma, Cèsar Corona, Joan Baptista Toscano, Jaume Giustiniano o Ubaldo Niverto.

\* Aquest treball ha gaudit del suport del projecte de recerca subvencionat DGICYT (PB 93-0882). La seva segona part s'ha beneficiat d'algunes notes que s'inscriuen en una recerca més àmplia, un estudi sobre la influència del gravat en la construcció de la plàstica catalana de l'època moderna.

1. Joan AINAUD DE LASARTE, «La pintura dels segles XVI-XVIII», a *L'Art Català*, II, Aymà, Barcelona, 1958, p. 73-94, en concret, per la citació, p. 87.

2. Joan BOSCH I BALLBONA, «Novetats a l'entorn de Pere Cuquet: Les teles del retaule major del Carme de Manresa», a *El Barroc Català. Actes de les Jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Quaderns Crema, Barcelona, 1989, p. 289-306.

3. Marià CARBONELL I BUADES, «Mossèn Jaume Amigó i l'Església d'Ulldemolins», a *L'Església de Sant Jaume d'Ulldemolins*, Quaderns d'Ulldemolins, 9, Ulldemolins, 1995, p. 7-89, però especialment, p. 80-86.

4. Al contracte de la pintura del retaule major de Sant Pere de Pierola, fet entre els jurats i el pintor de Sant Feliu de Guíxols Francesc Amat, els representants d'aquella universitat confiaven que el pintor els faria una feina «tant bona com la acostuman a fer uns pintors i ha en Barcelona se diuan Lluís Gaudín, Hieronim Mestra y Joan Uguet», a Arxiu de la Corona d'Aragó (en endavant ACA), Llobregat (des d'ara Llo), Esparraguera, 227, Joan Castell, manual de 1618, 28 de març. Joan Bazin devia ser un daurador ben expert i reputat.

Així, apareix com a exemple pel daurador del retaule major de Sant Andreu de Llavaneres, al minuciós contracte de l'any 1603: ACA. Mataró, 196, Antoni Joan

Figura 1.  
Pau Boxadell (fuster),  
Josep Perret? (escultor),  
Antoni Rovira i Pau Torrent  
(pintors), *Retaule de sant  
Miquel*, església parroquial de  
Santa Eulàlia d'Esparreguera  
(desaparegut). Foto Procopi  
Llucà (Arxiu Històric Comarcal  
d'Igualada).



Tots aquests noms, extractats aquí per sobre d'altres de menys volada (el vilafranquí Antoni Rovira, Pere Pau Camps, el gironí Gabriel Rovira, el mataroní Jaume Forner, el manresà Jeroni Soler, Cristòfor Hortonedà de Montblanc, etc.), poden servir per acreditar la rellevància del grup de pintors que va treballar a Catalunya a final del segle XVI i als primers decennis del segle XVII. Tots plegats van representar la generació més compacta i més moderna des que la plàstica catalana va començar a moure's en sentit renaixentista a partir de la primeria del cincents.

Sens dubte, aquests mestres van significar una fonamentació ben ferma per als pintors posteriors, els nascuts a cavall dels segles XVI i XVII que es van mantenir actius fins passada la meitat de la centúria.

Significativament, a diferència de l'anterior generació, en la qual era molt important la presència dels estrangers, ara ens trobem davant d'un grup d'artistes majoritàriament autòctons que van passar a dominar els mercats de la producció pictòrica —de signe eminentment devot, no caldria dir-ho—. Però malauradament, aquests protagonistes de la pintura de mitjan sis-cents són tant o més mal coneguts que els seus predecessors. Així, dels autors mencionats en els coneguts versos del *Desengany* de Francesc Fontanella —Cosme Ripoll, Joan Arnau, Antoni Casanoves, Pere Cuquet, Francisco de Aguirre, Leandre Altisent, i un mestre anomenat Ros—<sup>5</sup>, únicament la personalitat de Pere Cuquet ens apareix avui mínimament esbossada. I ens estem referint al nucli més selecte entre els pintors d'aquesta etapa! Altres personatges com Francesc Calvet, Antoni Borrell, Cristòfor Casabona, Ramon Managuerra, Joan Vives, Tomàs i Jaume Pirro, Pasqual Martínez, etc.<sup>6</sup>, per citar-ne uns quants de manera gairebé aleatòria, no tenen encara cap entitat per a l'historiador. I tampoc no és gaire millor el panorama historiogràfic

a propòsit dels dauradors, encara que figures i trajectòries com les de Gabriel Adrià —de qui ara en sabem el seu parentiu amb Isaac Hermes—<sup>7</sup> o Francesc Cervera se'ns comencen a mostrar amb prou vivesa.

L'estat dels nostres coneixements sobre la pintura i els pintors d'aquesta generació és tan precari que hem d'estar oberts a futures novetats que puguin engrandir la seva nòmina i, sobretot, ben amatents a la necessitat d'anar edificant un model analític ben esmolat i ben ajustat que interpreti les obres i els seus autors, que les expliqui com a complexos productes historicoartístics. Fa poc, M. Carbonell ens ha proporcionat una considerable sorpresa ressuscitant la figura i l'obra d'Angelica Giustiniano<sup>8</sup>, i aquest article pretén d'oferir-ne una altra: un conjunt de treballs per a l'església parroquial d'Esparreguera realitzats per dos pintors encara mal coneguts, Antoni Rovira i Pau Torrent, citats el 1636 com a membres del col·legi de pintors de Barcelona. Es tractaria de les úniques feines conegudes fins ara d'aquests dos autors, que aquí usarem com a mitjanceres per suggerir algunes novetats argumentals i crítiques per a l'estudi i l'avaluació general de la producció pictòrica de l'època.

Montfort i Jaume Mates, *Vademecum* de 1603, 3 d'agost.

5. F. FONTANELLA, *Lo Desengany*, edició a cura d'Anna M. Torrent, Barcelona, 1968, p. 30.

6. Extrems entre els mestres actius i afiliats del Col·legi de Pintors de Barcelona entre 1636 i 1650, citats per J. GUDIOL I CUNILL, «El Col·legi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement», *Estudis Universitaris Catalans*, II, 1908, p. 207-214.

7. Marià CARBONELL I BUADES, «Antoni Agustín i la capella del Santíssim Sagrament de la catedral de Tarragona», a M. Esther BALASCH (ed.), *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586)*, Amics de la Seu Vella, Lleida, 1995, p. 229-234.

8. M. CARBONELL I BUADES, «Mossèn Jaume Amigó...», op. cit. p. 80-86; íd.: «Angelica Justiniano, una pintora catalana del segle XVII», *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, 1996, p. 373-387.



9. ACA. Llo. Esparreguera, 216 i 217, Joan Castell, manuals de 1609 i 1610, 11 de gener i 28 d'abril, respectivament.

10. ACA. Llo. Esparreguera, 226, Joan Castell, manual de 1617, 18 de maig.

11. ACA. Llo. Esparreguera, 235, Joan Castell, manual de 1625, 25 d'agost; ACA. Llo. Esparreguera, 277, Joan Castell, manual de 1629, 16 d'abril; ACA. Llo. Esparreguera, Joan March, manual de 1633, 29 de maig; Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 156.

12. ACA. Llo. Esparreguera, 276, Joan Marès, manual de 1633, 7 d'abril; ACA Llo. Esparreguera, Joan March, 277, manual de 1634, 8 de gener i 5 de juliol.

13. Joan BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'Escultura al Bages del segle XVII*, Caixa d'Estalvis de Manresa, 1990, p. 88 i 161-164; pels pactes de la dauradura vegeu ACA. Llo. Esparreguera, 234, Joan Castell, manual de 1624, 4 de febrer. A propòsit d'aquests pactes, consta que el 1628 el pintor, que era incapaç de complir amb les feines contractades a causa de la seva pobresa, rebia el suport econòmic d'un devot del Roser, Pau Bas, que l'ajudà a acabar la seva obra —ACA. Llo. Esparreguera, 239, Joan Castell, manual de 1628, 13 i 15 de maig— i que l'any 1624 Niverto acceptava com a aprenents Miquel Marcet, fill d'un fuster, i Joan Tarragó, fill d'un pagès de la Selva, ACA. Llo. Esparreguera, 234, Joan Castell, manual de 1624, 19 de març i 13 d'abril.

14. ACA. Llo. Esparreguera, 227, Joan Castell, manual de 1618, 6 de setembre; ACA. Llo. Esparreguera, 240, Joan Castell, manual de 1629, 19 d'octubre.

15. ACA. Llo. Esparreguera, 310, Pere Riusec i Pere Ildefons Quadrabadal, manual de 1633, 13 d'abril; ACA. Llo. Esparreguera, 277, Joan March, manual de 1634, 5 de juliol; i ACA. Llo. Esparreguera, 298, Pere Ildefons Quadrabadal, manual de 1634, 17 d'octubre.

16. Per la peripècia i la documentació del retaule major, vegeu O. VALLS I BROQUETES, *La vila d'Esparreguera i el seu terme*, Esparreguera, 1961, p. 142-143; i BOSCH I BALLBONA, *Els tallers...* op. cit., p. 73-75.

17. «Die 28 mensis martii 1616. De y sobre la fabrica del retaule de la capella del glorios Sant Miquel de la Iglesia de la vila de Sparreguera bisbat de Barcelona, per y entre Joan Duran, Salvador Cases y Mathia Fabrer consuls lo any present de la dita capella de una part y Pau Boxadell fuster de la dita vila de la part altra son estats fets los pactes següents. Primerament lo dit Pau Boxadell conve y

## Els actius episodis artístics a l'Esparreguera del primer terç del segle XVII

La magnífica fàbrica de la nova església parroquial de Santa Eulàlia d'Esparreguera, començada el desembre de 1587, va ser beneïda el 27 de maig de 1612 —encara que el campanar no s'acabà fins el 1636—. Aviat els jurats, els obrers i les confraries més dinàmiques varen començar les iniciatives per decorar-la i dotar-la de retaules, de l'orgue i de les campanes. Tot un seguit d'empreses d'embelliment del temple van ser engegades simultàniament entre 1610 i 1635 a Esparreguera, coincidint amb treballs semblants a les parroquials de localitats veïnes com ara Olesa, el Papiol, Masquefa..., amb la qual cosa la vila i el seu entorn van esdevenir un espai engrescat en una intensa activitat que va atreure alguns artistes prou rellevants de la Catalunya del moment. Sabem, per exemple, que els anys 1609-1610 Bernat Vidal, aleshores resident al Papiol, s'encarregava de la pintura, amb or fi brunyit, de les claus de volta de la nova església de Santa Eulàlia —les primeres, de 1609, decorades amb una santa Eulàlia i amb una Nostra Senyora—<sup>9</sup>, que el 1617 Miquel Montfort, de Barcelona, començava a pintar-hi algunes vidrieres<sup>10</sup>, i que l'any 1625 Francesc Bordons, el menor, signava els acords per a la fabricació de l'orgue amb la seva cadireta —un conjunt fet a imitació, segons li reclamaven els jurats, de l'orgue del convent de Santa Caterina de Barcelona construït per fra Jordi de Mendoça (1604) i que incloïa reformes del mateix Francesc Bordons, l'autor també del nou orgue de Santa Maria de Manresa—. Aquesta gran estructura era acabada el 1629 i aviat (1633) els parroquians van dotar-se d'una capella de cant<sup>11</sup>. Finalment, l'any 1629 la parròquia d'Esparreguera decidia comprar algunes noves campanes al mestre Perris Freixenet de Vilafranca de Perigord i encara unes quantes més el 1634<sup>12</sup>.

Quant a l'aparell retaulístic, tot just beneït el temple, la puixant i populosa confraria del Roser es va comprometre amb els escultors Francesc i Jaume Rubió —a la mort d'en Francesc, assistit pel seu fill Jacint— i amb el fuster Pau Boxadell per l'obra d'un sumptuós retaule de relleus historiat que costà 650 lliures, que s'acabà el 1623 i que va daurar des de 1624, «de or fi [...] ab molta subtileza [...] ab molta perfectió», per 1250 lliures, el pintor italià arrelat a Barcelona Ubaldo Niverto<sup>13</sup>. Mentrestant, com veurem, el 1616 la confraria dels paraires, posada sota l'advocació de sant Miquel, van contractar Pau Boxadell per l'obra de fusteria del seu nou retaule —el conjunt que motiva aquestes pàgines i que a partir de 1629 pintarien Antoni Rovira i Pau Torrent—<sup>14</sup>. El mateix Pau Boxadell contractava poc després, per 440 lliures,

el nou retaule de la confraria de sant Antoni i santa Llúcia dels sastres, una obra que tenia ja assentada l'any 1633 i que va ser visurada el 1634 pel fuster i escultor Joan Generes de Manresa<sup>15</sup>. Paradoxalment, l'obra del retaule major trigaria encara força anys a iniciar-se. No fou fins al 1670 que els parroquians i els jurats van enfrontar-se amb la fàbrica d'un conjunt que, això sí, projectaren amb una considerable ambició. En van encarregar la traça al carmelità Fra Josep de la Concepció, l'arquitecte més modern de la segona meitat del segle XVII, que va idear un conjunt sumptuosíssim —«magnífic i llustrós» segons els pactes—, un dels més grans retaules que es van projectar a la Catalunya de l'època, l'obra del qual va ser encarregada el 7 d'octubre de 1670, per 7.900 lliures, als escultors Joan Grau, Francesc Grau i Domènec Rovira, el menor. Aviat, però, el projecte es va revelar com a excessivament sumptuós pels mitjans reals de la vila: el 1674 l'empresa apareix mig aturada —només se n'havia fabricat el ric pedestal de marbres i jaspis— i el 1679, completament interrompuda. De fet, la parroquial de Santa Eulàlia no va poder aixecar un retaule més gran fins al 1777, de mans de Jaume Comes i Nicolau Travé<sup>16</sup>.

## El retaule de sant Miquel: l'obra de fusteria i d'escultura

Com hem indicat, la història del retaule de sant Miquel (figura 1) s'ha d'inscriure en aquella febre constructiva i ornamental del primer quart del segle XVII. En concret, el 28 de març de 1616, quan els cònsols de la confraria dels paraires van contractar el fuster Pau Boxadell per a la fabricació del retaule de fusta d'alba del seu advocat, sant Miquel. Els pactes entre les parts són ben lacònics, pel que sabem, i només s'entenen a consignar que la feina s'havia d'acabar en tres anys, que costaria 390 lliures i que el fuster la realitzaria seguint una traça que preveia «[...] unes figures de sant Miquel, sant Cosme i sant Damià ab unes pasteres [...]»<sup>17</sup>.

Pau Boxadell el podríem considerar com un dels artesans retaulers més competents del primer terç del segle XVII. L'any 1612 s'ocupava de les feines de fusteria del retaule del Roser de la parroquial d'Esparreguera que havien de realitzar els escultors i fusters de Moià Francesc, Jaume i Jacint Rubió. El 1618, justament al costat de Jaume Rubió, va contractar el retaule major de Sant Pere de Castellfollit del Boix —tothora conservat—. El 1624 acceptava les comandes de l'obra del retaule de santa Magdalena de Masquefa i del retaule de sant Isidre per a la parroquial de Sant Pere de Gelida, i anys després col·laborava amb l'escultor Joan Generes en l'obra del retaule major d'Olesa de



Figura 2.  
Atribuït a Josep Perret, *Sant Miquel*, retaule de sant Miquel d'Esparreguera (desaparegut). Foto Procopi Lluçia (Arxiu Històric Comarcal d'Igualada).



Figura 3.  
Antoni Rovira, *Noli Me Tangere*, retaule de sant Miquel d'Esparreguera (desaparegut). Foto de l'autor sobre l'original de P. Lluçia.

Montserrat<sup>18</sup>. Darrerament ha quedat demostrat també que la col·laboració de Pau Boxadell amb els Rubió va continuar al retaule major de Sant Vicenç de Castellbisbal i que aquest fuster va ser l'autor dels desapareguts retaules de la confraria de sant Antoni i santa Llúcia d'Esparreguera, contractat el 1622, i de Santa Maria del Bruch, de 1634<sup>19</sup>.

La fotografia de Procopi Lluçia que documenta el retaule de sant Miquel anys abans que fos cremat el juliol de 1936, ens el mostra com una estructura força més ambiciosa que allò que els pactes farien pensar<sup>20</sup>. Es tractava d'una ferma i severa retícula dictada per un ordre corinti de dos pisos i cinc carrers —els dos carrers extrems del qual es plegaven en angle recte per adaptar-se a la planta de la capella—, un treball característic del pulcre fuster d'Esparreguera, una versió, diguem-ne, «econòmica» del retaule del Roser de la mateixa església que sectorialment també resultava ben coherent amb els treballs de Boxadell a Castellfolit del Boix i a Castellbisbal, però força menys amb les línies del major d'Olesa, on el seu criteri potser va haver de subordinar-se al de l'expert Joan Genes i a les manipulacions ulteriors motivades per la intervenció del seu fill Josep Boxadell i de l'escultor barceloní Josep Ratés —que l'acabaren el 1649.

L'estructura de Pau Boxadell preveia set fornícules i no únicament les tres citades al contracte, a més de cinc plafons al bancal i quatre taulons ben grans als carrers parells, tots destinats a ser ornats amb pintures. Les sis fornícules visibles a la preciosa fotografia de Propoci Lluçia, —la setena al capdamunt només s'hi entreveu—, les van ocupar escultures relacionades amb les advocacions de la capella, tant la principal, sant Miquel, com les secundàries, la Magdalena i els sants Cosme i Damià. Així, el primer pis el presidia una gran figura de sant Miquel matant el dimoni mentre a cada banda imatges de sant Cosme i sant Damià ocupaven les fornícules dels extrems. El segon cos el dominava un grup escultòric de l'Assumpció de la Magdalena amb dos arcàngels, Rafael i Tobíes, a la dreta, i Gabriel, l'arcàngel de l'Anunciació, a l'esquerra.

L'antiga imatge general del retaule no permet fer gaires precisions sobre les escultures que n'enriquien les fornícules. En tot cas, hi observem amb una certa precisió el grup de la Magdalena ascendent i el sant Miquel, però les figures dels carrers extrems només hi apareixen insinuades. Per sort, de la figura del titular del retaule en tenim un molt bon detall realitzat pel benemèrit fotògraf (figura 2). Ens permet observar amb una certa precisió

en bona fe promet als dits consuls que de aquí a tres anys primers vinents del dia present en avant donara acabat un rataula de la manera que ha feta una trassa firmada de ell y dels consols ab unes figures de sant Miquel, sant Cosma y sant Damià ab unes pasteres de fusta de alba bo y assentat y que sie de obra [...] de lo dit retaula y que ell lo haja de acabar fins que estiga assentat y en ser assentat se haja de judicar per dos fusters per si faltava alguna cosa que estiga en la trassa dit Boxadell se obliga a fer lo que faltará y per mes seguretat de dites coses ne done per fermanses a Salvador Mercader pagès de la vila de Collbató y Gabriel Vallent pages de la vila de Olesa les quals tant principal com fermanses ne obligan ses persones y bens etc. Item los dits consols prometen al dit Pau Boxadell que per la fabrica del dit retaula li donaran y pagaran tres centes y noranta lliures pagadores; ço és de present quoranta y sis lliures tretse sous y sis los quals rep en presentia nostra y testimonis; dos centes y sinquant lliures ab sinch anys primers vinents ço és vint y sinch lliures de mitg en mitg any comptant del dia present en avant fins a tant que sie [tacat de tinta] y pagades les dites dos centes y sinquant lliures; y tot lo que restará li prometen pagar al cap de sinch anys del dia present en avant comptadors y per so li'n obligan tots los bens y emmolments de la dita capella mobles e immobles haguts y per haver ab totes les renuntiations necessaries ab jurament largament. E si per cas los consols aplegaran per lo retaula alguns caritats se ly hagen de donar encontinent ques hagen aplegat. Testes firme dictorum Joannis Duran, Salvatoris Cases Mathie Fabrer et Pauli Boxadell qui firmarunt dicto die et anno sunt Michael Rovira et Nicholaus Vidal paratores lana Sparagarie habitatores». ACA Llo. Esparreguera, 225, Joan Castell, manual de 1616, 28 de març. No en conservem èpoques però si un reconeixement de deute del 1618 en què el fuster promet de satisfèr amb 258 lliures que li deuen encara els cònsols de l'ofici de sant Miquel, vegeu ACA. Llo. Esparreguera, Joan Castell, 227, manual de 1618, 6 de setembre.

18. Vegeu BOSCH I BALLBONA, *Els tallers...* op. cit., p. 52-53, 88-89, 161-164 i 166-168; J. BOSCH I BALLBONA, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral (inèdita), Universitat de Barcelona, 1994, p. 462-464 i 467-469, i Lluís FELIU, *El retaule major d'Olesa de Montserrat*, Olesa, 1935.

19. ACA. Llo. Esparreguera, 310, Pere Riusech i Pere Ildefons Quadradal, manual de 1633, 13 d'abril —àpoca—; ACA. Llo. Esparreguera, 277, Joan March, manual de 1634, 5 de juliol; ACA Llo. Esparreguera, 298, Pere Ildefons Quadradal, manual de 1634, 17 d'octubre —judicació—; ACA. Llo. Esparreguera, 298, Pere



Ildefons Quadrabadal, manual de 1634, 15 de març —contracte per 230 lliures—; ACA. Llo. Esparreguera, 302.2, Pere Ildefons Quadrabadal, esborrany de 1634, 6 de setembre —època de 100 lliures.

20. Sobre aquest fotògraf, vegeu *Procopi Llucià: 30 Anys de Fotografia. Igualada (1930-1960)*, Arxiu Històric Comarcal d'Igualada, Igualada, 1990.

21. ACA. Llo. Esparreguera, 240, Joan Castell, manual de 1629, 19 d'octubre.

22. ACA. Llo. Esparreguera, 240, Joan Castell, manual de 1629, 11 de febrer i 12 de juliol.

23. Sobre Claudi Perret, vegeu l'estudi més recent amb estat de la qüestió i bibliografia a J. BOSCH I BALLBONA, *Els Agustí Pujol...* op. cit., p. 311-333.

24. Josep M. LLOBET I PORTELLA: *Art Cerverí del segle XVI*, Editorial Virgili Pagès, Lleida, 1990, p. 27.

25. Vegeu Marcel DURLIAT, «La decoration et le mobilier de la cathedrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan», *Études Roussillonnaises*, III, 1953, p. 215-287, especialment p. 220; J. BOSCH I BALLBONA, *Els Agustí Pujol...* op. cit. p. 335.

26. «Die 19 mensis octobris 1629 Sparagarie. Los honorables Miquel Rovira, Mathia Fabrer y Galceran Claramunt, consols lo any present y corrent de la confraria del glorios Sant Miquel Arcàngel y los honorables Pere Joan Jornet, Vicens Pasqual y Francesc Boledas, consols lo any propassat de la dita confraria com a tenint plen poder del consell de pareires de la dita confraria en dits noms donen a pintar y deurar lo retaule de dita capella de Sant Miquel a mestre Antoni Rovira y Pau Torrent presens ciutadans de Barcelona y de vall acceptants, ab los pactes contingents en lo contra scrit memorial lo qual retaule hajen de donar acabat ab tota perfectio dins dos anys primers vinents comensants del dia present a un any per la qual fabrica de retaule prometen donar los dits consols y electets set sentes y quinze lliures ab les pagues següents ço es sinquantia lliures cada any dins de catorse anys e si ha cas y sobra mes cada any de les 50 lliures ho prometen pagar tot allò que y sobrarà cada any ademés de les 50 lliures y les 15 lliures son en paga dels dos anys de loguer de casa les quals prometen pagar dins dels dos anys. E per observar dites coses los consols ne obligan los bens de la confraria. E los dits Antoni Rovira y Pau Torrent acceptan lo dit preu fet del retaule prometen de fer y pintar lo dit retaule ab lo modo y perfectio que diu lo contrascribit memorial dins dos anys comensants ha correr del dia present a un any sens dilatio alguna ab obligatio de llurs personas y bens y ab jurament llargament.



Figura 4. Johannes Sadeler I, *Noli Me Tangere*, 1582, Foto F. W. H. Hollstein.

un sant Miquel llancejant el dimoni, delineat d'acord amb la tipologia usual a Catalunya des de les darreries del segle XVI. L'arcàngel apareixia alat, vestit de guerrer romà, amb cuirassa d'escames i un sol radiant al pit. Sostenia un escut a la mà esquerra mentre amb el braç dret alçat llancejava un dimoni antropomòrfic i banyut que, esclafat sota els peus del sant, feia un darrer gest de vana resistència. D'aquesta manera l'havien caracteritzat Gaspar Huguet al retaule major de Sant Andreu de Llanerres (1585), Agustí Pujol I al retaule de sant Miquel de Santa Maria de Vilafranca (1599) o Agustí Pujol II al retaule del Roser de la catedral de Barcelona (1619). En concret, l'anònim escultor d'Esparreguera va fer una imatge enormement semblant al bell sant Miquel de Gaspar Huguet a Llanerres, creant una figura d'una correcció anatòmica convincent —hi resulta especialment ponderable el dolç tractament de la cabellera lleonada i ondejant— i d'una considerable elegància, que executa la seva acció amb una severa i efectiva concentració.

Fins ara ens hem referit al seu autor com a un anònim; un anònim, però, que només per aquesta figura i per allò que n'intuïm de l'escultura semina de la Magdalena que puja als cels assistida per un grup d'angelets, mereix una situació prou elevada entre els artesans escultors del seu temps —els entorns de 1620-1630—. Estranyament, la documentació exhumada als arxius corresponents a les notaries d'Esparreguera no ha relacionat cap nom d'escultor amb la feina de les imatges del retaule de sant Miquel. De tota manera, és possible aventurar una hipòtesi sobre la seva autoria —malauradament incerta perquè no té



Figura 5. Cornelis Cort, *Presentació de Jesús*, 1565. Foto MNAC.

suport documental directe i perquè esgrimeix el nom d'un escultor fins ara desconegut i del qual no es conserva cap més treball—. Sembla clar que la datació de la imatgeria s'hauria de situar entorn i a prop de l'octubre de 1629, quan en els pactes amb els pintors s'hi recorda que aquests hauran de daurar i brunyir i estofar «de colors fines ab diversos brochats, telilles i fullatges [...] totes quantes figures y aurà», com si aquestes encara no estiguessin del tot acabades en aquella data<sup>21</sup>. Resulta una cronologia prou significativa perquè remet a unes dates en què els imatgers de la família Rubió semblen allunyats del seu períple a Esparreguera i de la seva col·laboració amb Boxadell, i a una etapa en què aquest encara no treballa amb el fuster i escultor manresà Joan Generes. En canvi, ens sembla oportú subratllar una notícia indirecta que relaciona un escultor de Cervera amb la vila d'Esparreguera entre el febrer i el juliol de 1629. Ens parla de l'escultor Josep Perret «filius Claudi Perret, quondam» (!), que el 4 de febrer s'havia casat a la vila amb la donzella Maria Nogués, filla d'un corder d'Esparreguera; que l'11 d'aquell mes rebia, citant-se com a «scultor Cervarie», un llegat matrimonial atorgat a la seva muller, i que el 12 de juliol de 1629, com a «scultor ville Cervarie diocesis Celsonensis habitator vero ville Sparagarie [...]», rebia 50 lliures com a satisfacció, també, del dot de la seva muller<sup>22</sup>. La presència continuada de l'escultor cerverí a Esparreguera durant el 1629, un any tan connotat per la història del nostre retaule i que a més coincidiria amb l'època de la decoració escultòrica de l'orgue de la parroquial, però també l'aura del cognom insigne que duia l'escultor, fill d'un dels



grans protagonistes de l'escultura catalana del primer quart del segle XVII, el borgonyó Claudi Perret, mort el 1621 mentre realitzava el retaule major de Sant Joan de Perpinyà<sup>23</sup>, permeten suggerir com a hipòtesi inicial que Josep Perret sigui l'autor de les escultures del retaule de sant Miquel i, de retop, proposar aquest imatge com un bon candidat per rebre l'atribució de la part escultòrica del nou orgue de Santa Eulàlia. Si això es confirmés, aquestes serien les úniques obres que li coneixem.

Suposadament, l'any 1629 Josep Perret devia ser un escultor jove —recordem que el seu pare s'havia casat el 1597 a Cervera amb Victòria Oliveres—<sup>24</sup>, un mestre de qui abans d'aquesta hipotètica intervenció només se li coneixia una etapa de col·laboració amb el seu pare i després amb els seus successors, Josep Lleonart, Andreu Lamich, Josep Peris i Gregori Perret, en la fàbrica del retaule major de Sant Joan de Perpinyà, i la seva presència, el desembre de 1629, entre els escultors i els pintors de Perpinyà en l'acte de fundació de la confraria de sant Lluc<sup>25</sup>. En tot cas és evident que, si es confirmés la hipòtesi que dibuixem, la seva formació al poderós taller patern ajudaria a explicar la seva gran solvència en la resolució de la comanda d'Esparreguera, una competència que el situaria a l'alçada de la demostrada per altres escultors cerverins contemporanis com ara Miquel Rubiol, deixeble d'Agustí Pujol II, i Onofre Salla.

## El retaule de sant Miquel: el daurat i les pintures

Tal com hem indicat, el 19 d'octubre de l'any 1629 els pintors i dauradors barcelonins Antoni Rovira i Pau Torrent van ser contractats pels cònsols de la confraria, durant dos anys, per 715 lliures pagadores en 14 anys, per «pintar, dorar, estofar y encarnar» el seu flamant retaule<sup>26</sup>. El text dels acords va acompanyat d'un memorial des del qual podem seguir els diferents passos de la dauradura: des de la preparació amb l'encolada i l'encanyamada, continuant per l'enguixat —que havien de fer amb molta cura perquè el guix «no offegue la talla» ni se llevas lo esperit a la obra—, l'escatada i l'embolada —«de bolarmini boníssim»—, prosseguint amb la dauradura, amb or fi brunyit, i la pintura i l'estofada —«de colors fines», «ab diversos brochats, telilles y fullatges conforme lo art y la obra demana», i acabant amb l'encarnament «ab puliment»<sup>27</sup>. Els pactes, tan explícits quant al daurat, eren, tanmateix, molt lacònics pel que fa a la pintura de les nou taules del conjunt i es limitaven a recordar que «los taulons son en dit Retaula tras de ser encanyamats sien enguixats y en aquells sien pintades les figures o histories que als senyors administradors y demás personas seran servits»<sup>27</sup>.



Figura 6. Atribuïda a Antoni Rovira, *Anunciació*, portes de l'orgue de Santa Eulàlia d'Esparreguera (desaparegut). Foto Procopi Lucilà (Arxiu Històric Comarcal d'Igualada).

Et Ideo nos dicte partes laudantes etc. Testes sunt Jacobus Llopart et Jacobus Rafolls paratoris lane ville Sparagarie». ACA. Llo. Esparreguera, 240, Joan Castell, manual de 1629, 19 d'octubre.

27. «Capitulacio feta per Antoni Rovira y Pau Torrent pintors y doradors per lo retaule de Sant Miquel en la Iglesia de la vila de Esparreguera del que se ha de pintar, dorar, estofar y encarnar en dit retaule. Primo ab gran cuydado se ha de espolçar dita obra y aquella encolar de cola flacha conforme es menester y enfalçar y encanyamar de canem bo y cola de montblanch totes les obertures juntes y altres enquantres te la feyna. E mes donar a dita obra les capes axí de guix gros com de guix prim tantres quantes seran menester a discreto del mestre tenint cuydado que les dites capes de guix no sia causa offegue la talla y lo demes que a no tenir grandissim cuydado en lo dit enguixar poria ser se llevas lo esperit a la obra. E mes eschar dita obra ab tot cuydado lo qual fet se embolarà de bolarmini bonissim. E mes dorar tota dita obra de or fi sens altra especia de lliga y dit or brunyit conforme se acostuma. E mes que tota la talla tras ser dorada y brunyida sia acolorida de colors fines y estofada conforme lo art requereix y la obra demana. E mes totes quantes figures y aura sien tras de ser dorades y brunyidas, estofadas de colors fines ab diversos brochats, telilles y fullatges conforme lo art y la obra demana. E mes que tots los rostros y lo demes convenient de totes les figures grans y xiques com també las dels serafins sien

encarnadas ab puliment conforme art y la tal figura demana. E mes que tots los taulons son en dit retaule tras de ser encanyamats sien enguixats y en aquells sien pintades les figures o histories que als senyors administradors y demes personas seran servits. Advertint emperò A dits senyors administradors que acosta de la confraria ajén de fer baxar dit retaule y tras de fet fer tornar a son lloch oferint-se com es just axí al baxar com al tornar-lo a açentar acistir adit a fer y també a adobar lo que acas en lo muntar se pot danyar. E mes que après que lo dit retaule sera açentat en lo lloch hont deu estar aparega a ull o parer dels dits senyors administradors la dita obra no està conforme deu estar o que se aurà faltat a algun terme de la sos dita capitulatio volent aquella sia judicada per dos oficials experts no tant solament en lo art de la pintura pero també en lo que es doradura, estofadura y encarnatio pugent dits senyors cridar per sa part la persona los aparega abta y suficient per dita judicatio pagantlo ells com també sel pagarà lo oficial aurà feta dita feyna a la tal persona experta cridada per sa part. E per mes seguretat de tot lo sobre dit sen offeriran fer unes fermances bones a gust de tots. [Segueixen les signatures autògrafes:] Jo Miquel Rovira consols, Jo Mathia Fabrer, Jo Galceran Claramunt Pere Joan Jornet Jo Vicens Pasqual Jo Francesch Boleda Jo Antoni Rovira Pintor y dorador Jo Pau Torrens pintor». ACA. Llo. Esparreguera, 240, Joan Castell, manual de 1629, 19 d'octubre.

28. S. ALCOLEA GIL, «La pintura desde 1500 a 1850», a JOSÉ GUDIOL RICART, Santiago ALCOLEA GIL, Juan Eduardo CIRLOT: *Historia de la Pintura en Catalunya*, Tecnos, Madrid, [1957], que agrupa en una mateixa personalitat l'Antoni Rovira de Vilafranca i l'Antoni Rovira de Sant Feliu; Josep Francesc RAFOLS I FONTANALS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, 3 vol. Milà, Barcelona, 1951-1954, IV, p. 1093 i V, p. 1269, respectivament; J. GUDIOL I CUNILL, «El Col·legi...» op. cit., p. 213. Notem, en tot cas, que aquest darrer autor cita com a cònsols del Col·legi l'any 1627 Leandre Altisent i Antoni Rovira; però de moment, a manca de més indicacions, no podem establir si aquest Rovira era el pintor vilafranquí, ja cònsol del Col·legi en una ocasió anterior, el 1610, o el mestre que motiva aquest article.

29. AHPB. Antic Servat, lligall 10è, manual de 1625, f. 469, 12 de maig de 1625; i AHPB. Francesc Torres, lligall 13è Cinquè Llibre de Capítols Matrimonials, 1625-1630, f. 9, 23 d'agost de 1625, respectivament; totes dues conegudes gràcies a les indicacions de les fitxes manuscrites de J.M. Madurell a l'AHPB.

30. Lluís ESTEVA CRUAÑAS, «El retaule de l'escultor guixolenc Domènec Rovira el Major (1657-1678)», *Estudis del Baix Empordà*, Publicacions de l'Institut d'Estudis del Baix Empordà, 11, 1992, p. 111-221, especialment, p. 170-173 i 191-192.

31. Ll. ESTEVA CRUAÑAS, «El retaule de l'escultor...», op. cit., p. 191.

32. AHPB. Enric Coll, lligall 7è, manual de 1630, 20 d'octubre.

Malgrat la gasiveria del text notarial, les fotografies del retaule —una de conjunt i dues de detall— són força eloqüents del programa general i de l'aspecte d'algunes de les taules. El bancal va ser ocupat per cinc petites taules apaisades, de les quals, però, només podem identificar el tema de dues, justament les dels carrers parells, on apareixien la *Flagel·lació de Crist* i la *Coronació d'espines*. Quant a les altres tres, hem de considerar que la central segurament també deuria representar un tema del cicle de la Passió, però no és tan segur que ho fessin les dels extrems. Encara que seria el més probable —és la iconografia característica d'aquesta zona dels retaules tocant a l'altar—, no hauríem de descartar que les seves històries tinguessin relació amb els sants Cosme i Damià que hi ha a sobre.

Els cossos centrals del retaule van rebre quatre grans pintures relacionades, a parells, amb els dos sants de les fornícules principals. Al pis baix, a cada banda de la figura del titular, hi havia dues taules amb episodis de la història del sant; una relacionada amb la celebració de la seva Victòria, a l'Apocalipsi sobre l'Anticrist —el «gran drac roig que té set caps i deu banyes; sobre els caps hi ha deu diademes [...]» (Ap. 12:3)—, i l'altra, amb l'episodi de Gargano ferit per la seva pròpia fletxa quan perseguia el bou esgarriat, lligat a la festa de la seva Dedicació i popularitzat d'antic per la *Legenda Auria*. Per tant, al cicle dedicat a Esparreguera al poderós arcàngel hi conviuen les referències a dues de les seves grans festes, la Victòria i la Dedicació, amb la seva representació escultòrica de l'expulsió de Llucifer. Es tractava d'una configuració temàtica tipificada, gairebé atàvica, característica en la retaulística del país des d'època medieval. Entre els precedents immediats la trobem en alguns remarcables conjunts com ara l'enigmàtic retaule del castell de Jorba (c. 1577), al retaule de sant Miquel de Santa Maria de Vilafranca d'Agustí Pujol I (1599) o al retaule major de Sant Miquel de Castelltallat, un treball encara anònim dels primers decennis del segle XVII —i potser el cicle més complet que conservem d'època moderna a Catalunya dedicat als arcàngels.

La segona part de l'itinerari temàtic del retaule estava dedicada a Santa Maria Magdalena. Una gran escultura de la santa mig nua, només coberta amb una llarguíssima túnica (o amb els seus llarguíssims cabells), que era conduïda al cel per un escamot d'angelots, presidia els tres registres dedicats a commemorar la memòria de la gran penedida, la gran pecadora tan apreciada per l'estimació divina. L'entranyable santa barrejava en la seva personalitat penitència i gràcia, justament els temes de les dues pintures dels costats de la fornícula de l'escultura, extrets dels evangelis i dels recitats tradicionals de les vides de sants. A l'esquerra els devots hi veien el moment que Maria Magdalena rebia el privilegi

d'anunciar la Resurrecció de Crist, el *Noli me tangere* tractat essencialment d'acord amb text de sant Joan (Jo. 20, 11-18), però amb l'afegit de les dues Maries —la mare de sant Jaume i Maria Salomé— del text de sant Marc (Mc. 16, 1-11). A la dreta, finalment, hi havia una de les darreres històries de la vida de la santa, aquella que relata com, retirada al desert per meditar i fer penitència en una balma que li van fer els àngels, la santa rebia diàriament la visita d'aquests éssers celestials enviats per Déu per alegrar-la.

## Els artistes: Antoni Rovira i Pau Torrent

Fins ara els noms dels dos mestres implicats en les feines de pintura i dauradura del retaule de sant Miquel semblaven molt poc rellevants en el marc general de la producció artística del país. D'Antoni Rovira —a qui sembla que no hem de confondre amb l'homònim pintor de Vilafranca del Penedès, actiu entre el 1591 i el 1628— només en sabem que va ser l'autor del retaule major de l'església de Santa Coloma de Sessera al Moianès (1634) —que tenia cinc taulons amb històries del martiri de la santa—; i de Pau Torrent, que apareixia inscrit a la documentació del col·legi de pintors de Barcelona l'any 1636, que era l'autor dels retaules del Roser i de sant Isidre de l'església parroquial de Valldoreix (1621 i 1623, respectivament), de la pintura i la dauradura, per 120 lliures, d'un retaule per a la parroquial de Santa Maria del Bruch (1637), i que va morir l'any 1640<sup>28</sup>.

Per sort, el creuament dels materials extrets de la recerca documental al fons notarial de la vila d'Esparreguera de l'arxiu de la Corona d'Aragó, i de la relectura de les valuoses notícies del llegat de Josep Maria Madurell a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, amb algunes disperses però impagables informacions erudites de Lluís Esteva i Cruañas, permet de poder presentar tots dos pintors com dues personalitats interessants en el context de la pintura catalana del moment. A més, aquests nous materials ens demostren com les arrels del nostre desconeixement del panorama de l'època s'han de relacionar no pas amb la manca d'interès de la seva producció artística sinó amb la feblesa de la tradició historiogràfica i, sobretot, com en el cas present, amb la pèssima peripècia del patrimoni artístic català l'any 1936, que va provocar que durant tant de temps quedés oculta la imatge de tan notables treballs i de tan aplicats artesans.

A banda de la fructífera etapa a la vila d'Esparreguera —l'única que coneixem ni que sigui per testimonis fotogràfics—, tot el que sabem de tots dos mestres situa el seu obrador a la ciutat de Bar-



celona. Antoni Rovira hi devia arribar cap al 1625 o abans si hi féu també l'aprenentatge. En tot cas, aquell any hi apareix mencionat dues vegades, en primer lloc, realitzant una feina modestíssima, la pintura i dauradura d'un llit de camp per a Mònica Puigmitjà, vídua de Jaume Puigmitjà, doctor en drets i membre del Reial Consell del Principat; i, segonament, signant les capitulacions matrimonials amb Isabel Torrent, la germana del pintor Pau Torrent, la filla del paraire i baixador de Barcelona Antoni Torrent, que la dotava amb 150 lliures —10 de les quals obtingudes de la confraria dels paraïres—, a les quals el mateix Antoni Rovira hi afegia 75 lliures com a «donació per noces»<sup>29</sup>.

El text de l'encapçalament dels capítols —«Per raho del matrimoni deu volent tractat y concordat que sia fet per y entre Antoni Rovira, pintor, habitant en Barcelona, fill legitim y natural de Pons Rovira barriler de Sant Pheliu de Guíxols de una part e Isabel donsellia filla legítima y natural de Antoni Torrent parayra y baxador ciutadà de Barcelona y de Hieronima muller sua de la part altre [...]»— resulta revelador, ja que aclareix els orígens del pintor i el situa com el primer episodi d'una nissaga d'artistes ben sonora en la història de l'art del segle XVII: els Rovira de Sant Feliu de Guíxols. Els seus germans petits van ser Domènec Rovira, el Major, nascut el 1608, el millor escultor català de mitjan segle, i Jeroni Rovira, que seria el pare de Domènec Rovira II, nascut el 1636, un altra peça clau del desenvolupament escultòric de l'època. El nostre Antoni Rovira seria, doncs, aquell fill de Ponç Rovira, barriler, i de Caterina, de qui Ll. Esteva i Cruañas en un treball recent en va trobar la partida de baptisme, datada a Sant Feliu el 5 de gener de 1599<sup>30</sup>.

El 1626 Antoni Rovira reapareix a Sant Feliu de Guíxols actuant com a testimoni del casament del seu germà Jeroni<sup>31</sup>; però després ja no en tenim més notícies fins al text de la concòrdia d'Esparreguera, l'any 1629. Per tant, hi ha deu importantíssims anys de la seva vida, els que corresponen a l'aprenentatge i a les primeres obres, que encara són una completa incògnita. Per desgràcia, les notícies posteriors a les seves intervencions a Esparreguera tampoc no són gaire precises ni semblen gaire importants. Per ara es limiten a recordar-nos que el 20 d'octubre de 1630 el guixolenc va signar poders en favor del seu cunyat, el també pintor Pau Torrent, per cobrar tots els diners que li devien «pro deauratione eiusdam altaris sive retabuli et alia» —sense precisar si el tracte remet a l'obra d'Esparreguera o a alguna altra comanda—<sup>32</sup>, i que el 27 de febrer i el 7 de setembre de 1632 atorgava poders, primer a un tal Francesc Torrent i després a Esteve Amat, notari, per motius que no s'especifiquen. En tot cas, en el darrer d'aquests documents hi apareixen com a testimonis «Paulus Torrents et Franciscus



Figura 7.  
G. Olgiati, *Anunciació*,  
c. 1567-1575. Foto D. DeGrazia.



Figura 8.  
Atribuïda a Antoni Rovira,  
*Adoració dels Pastors*, portes de  
l'orgue de Santa Eulàlia  
d'Esparreguera (desaparegudes).  
Foto Procopi Lluçia (Arxiu  
Històric Comarcal d'Igualada).





Figura 9.  
Cornelis Cort, *Adoració dels Pastors*, 1567. Foto MNAC.

Tor, pictores»<sup>33</sup>. Antoni Rovira va morir quan tenia 35 anys, a final de 1634: el 9 d'octubre feia testament i l'inventari dels seus béns dictat a la casa que habitava al carrer d'en Jambí de Barcelona —en el qual només hi crida l'atenció «un quadro de un país gran»—, duu la data de l'11 de gener de 1635<sup>34</sup>.

Pau Torrent apareix documentat entre 1621 —si ens refiem de la data publicada al *Diccionario* de J. F. Ràfols— i el 1640, any de la seva mort<sup>35</sup>. Evidentment, fins al 1635 el trobem associat al seu cunyat —que com interpretarem més endavant sembla el mestre preponderant de l'empresa familiar—, però després de la mort d'aquest, Pau Torrent sembla iniciar una interessant aventura personal. Primer fent companyia amb el daurador de Barcelona, Jeroni Marmúdez, i després en solitari. Amb Marmúdez li coneixem tres treballs, tots de 1635. El primer, contractat el febrer de 1635 amb el beneficiat Joan Domènec, fou la pintura i el daurat d'un retaule per a l'església barcelonina de Sant Pere de les Puel·les que no se'ns precisa al text notarial<sup>36</sup>; i el segon i el tercer, amb data de 7 de maig, l'obra de pintar i daurar, per 370 lliures, els retaules de sant Sebastià i de sant Joan de l'església parroquial de Sant Just Desvern, acabats, tal com consta al marge del document, el desembre de 1637<sup>37</sup>. Val la pena notar que Leandre Altisent,

segurament un dels pintors citats al poema de Francesc Fontanella, compareix diverses vegades amb relació a Pau Torrent, en una posició, sempre com a testimoni, que recorda la que prenen molts deixebles o aprenents respecte dels actes notariaus dels seus mestres. Les darreres obres conegudes de Pau Torrent les va fer per a l'església parroquial de Martorelles. El maig de l'any 1638 contractava per a la parròquia vallesana la pintura i el daurat, per 92 lliures, del petit retaule de sant Isidre, feine que tenia acabada un any després —un retaule que havia de fer, li reclamaven els jurats, tan bé com la feina que havia fet anys abans, suposem, al retaule del Roser de la mateixa església<sup>38</sup>.

## L'etapa d'Esparreguera

Davant les notícies comentades és evident que l'etapa d'Esparreguera fou per tots dos artistes l'episodi més intents de la seva trajectòria. En aquella parroquial hi van deixar la seva empresa més llúida i ambiciosa, el retaule de sant Miquel, l'única feina que, per ara, permet de recuperar-ne la seva imatge històrica. A propòsit d'aquest retaule, i a banda de la concòrdia, ens consta que el 17 de febrer de 1632 Antoni Rovira en signava una època de 68 lliures, 16 sous i 7 diners, i que el 2 d'octubre de 1638 Pau Torrent n'estenia una altra, ara per 213 lliures, amb la qual els cònsols dels paraires havien acabat de pagar les 715 lliures promeses en la concòrdia<sup>39</sup>. Tanmateix, és clar que el retaule s'havia acabat anys abans del darrer pagament, ja que a la visita pastoral del 1635 s'hi descriu que l'altar de sant Miquel està decorat amb un retaule de fusta «ex pinsello deauratum»<sup>40</sup>.

La relació d'Antoni Rovira amb la vila sembla que va ser més intensa i duradora que la del seu cunyat, ja que va anar força més enllà de la comanda dels cònsols de la confraria de sant Miquel. Així, és segura la seva participació a la pintura del retaule de la Puríssima Sang —o del Crucifix— de la parròquia cap a final de 1633 o la primeria de 1634; coneguda gràcies al text d'una súplica que els administradors d'aquella confraria van dirigir als jurats de la vila el 12 de febrer de 1634. Hi sol·licitaven una col·laboració econòmica per sufragar la despesa de la pintura del seu nou retaule: «Mes avant fonch proposat per los dits honorables jurats en orde tercer de que vist que lo venerable Valentí Torres rector de la present vila nos haja presentada una supplicatio per part dels administradors de la confraria de la Puríssima Sang de Jesuchrist lo tenor de la qual comensa, Molt Honorables jurats y savi consell. Als vint y hu de agost del any mil sis cents trenta dos y acaba lo mes util y convenient. Inerat supplicatio que est in plica anni 1634 de verbo ad verbum usque ad

33. AHPB. Francesc Casanoves, lligall 1r, manual 2n, 1632, f. 54 i 294, respectivament.

34. AHPB. Francesc Plà, llibre 2n de testaments, 1631-1637, 9 d'octubre de 1634 —un document ara il·localitzable malgrat els esforços dels responsables de l'AHPB; i AHPB. Francesc Plà, lligall 36e, llibre 3r d'inventaris, 1632-1636, f. 349. Afegim-hi que el 27 de febrer del 1635 la seva vídua, Elisabet Rovira, com a hereva universal del pintor, signava poders en favor del seu germà i soci del seu difunt marit, Pau Torrent a AHPB. Ramon Batlle, lligall 2n, manual de 1635.

35. S. ALCOLEA: «La pintura...», op. cit., p. 175.

36 AHPB. Ramon Batlle, lligall 2on, manual de 1635, 27 de febrer i època de tots dos artífexs de 30 de maig de 1635.

37. «Die VII Maii anno MDCXXXV. Nos Antichus Terres presbiter S.T.D. Rector parrochialis ecclesie Sancti Justi De Versio diocesis Barchinonensis et eo nomine operarius major, Joannes Cardona et Paulus Modolell agricole dicte parrochie Sancti Justi De Versio operarii minores anno presenti dicte ecclesie dictis nominibus quia vos infrascripti honorabilem Paulus Torrent pictor et Hieronymus Marmudes deaurator civis Barchinone altero infrascripto instrumento de eodem contextum conficiendo apud notarium infrascriptorum promittentis et offerentis nobis dictis nominibus pingere et deaurare et de facto pingetis et deaurabitis respective duo retabula ad opus dicte ecclesie et parrochie unum sub invocatione sive sancti Sebastiani et alterum sub invocatione sive sancti Joannis, que de presenti sunt et reperitur intus dictam ecclesiam et vos jam vidistis iuxta partis, modum et formam contentis et supra designatum quibusdam memoria libris manibus vestris propis firmatis que penes me dictum rectore remanentus et illis per vos adimpletis. Ideo gratis etc. per firmam validam et solemnem stipulationem tenore presentis publici infrascripti convenimus et bona fide promittimus vobis dictis honorabiles Paulo Torrent et Hieronymo Marmudes his presentibus quod dabimus trademus et solvemus vobis ratione predictorum tercentum septuaginta libras monete Barchinone ex pecuniis tamen dicte opere ipsius ecclesie per tandas et solutiones sequentes videlicet centum libras in initio sive principio dicte operature sive feyna, alias centum libras in medio dicte operature sive a mitja feyna, alias centum libras adimpleta et perfecta dicta operatura sive acabada la dita feyna, reliquis septuaginta libras per complemento sive ad complementum dictarum tercentum septuaginta librarum dabimus et solvemus vobis hinc ad die prima



mensis Martii anni millesimi sexcentissimi trigessimis septimi [segueixen les clausules legals habituals] Testes sunt honorabiles Leander Altisent pictor et Gaspar Argemir ataconator cives Barchinone. Item altero nos dicti Paulus Torrent et Hieronimus Marmudes quia vos dicti dominus Antichus Terres, Joannes Cardona et Paulus Modollell [...] promissis cum precedenti instrumento dare et solvere nobis de bonis dicte opere dicte ecclesie dictas tercentum septuaginta libras rationibus in dicto instrumento contentis Ideo Gratis etc. per firmam etc tenore presentis etc. convenimus et promittimus vobis [...] quod hinc ac diem seu festum Sancti Joannis mensis Junii anni millesimi sexcentissimi trigessimis sexti depingemus et deaurabimus dicta duo retabula juxta pactum modum et formam contentis in dictis memorialibus nostris firmatis que ut predictur penes vos dictum Reverendus Antichus Terres remanent et si predicta non adimpleverimus et solverimus vobis totum id quod vos nobis exsolveritis ratione dicte vostre promissionis hoc etiam in pactam deducto quod vos habitis dare adempream et habitationem dicto tempore durante cuiusdam cubilis sive camare cuiusdam domus scita in dicta parrochie [segueixen les clausules legals i la signatura dels testimonis]», AHPB. Pere Lluell, lligall 15è, Quaternus Aprisiarum, 1635, f. 144v. i 145.

38. «Die mercurii XVIII mensis Maii anno a nativitate domini MDCXXXVIII. Sobre lo daurar, pintar y stofar un retaule dit de Sant Isidro construit in la Iglesia parrochial de la parrochia de Santa Maria de Martorelles del bisbat de Barcelona per y entre Pau Torrents pintor ciuteda de Barcelona de una part y Lluís Puig obrer de dita parrochia Pau Coll y Denossa y Pere Guitet administrador de dita parrochia y també Jaume Gerona tots pagesos de dita parrochia tant en nom seu propi com encara com a obrers y administradors de la dita parrochia y Iglesia de sant Isidro y tenint facultat per a les infrascritas cosas segons diuen del consell general de dita parrochia de la altra part se ha pactat y concordat lo següent. Primerament lo dit mossèn Pau Torrents promet a la part altra que de assi per tot lo mes de abril del any proxim vinent daurar y pintar y stofar lo dit retaule de sant Isidro així y conforme de tal manera esta pintat lo retaule de Nostra Senyora del Roser de la parrochial Iglesia de dita parrochia y de la manera toque y specte al officii de bon pintor. Item també és estat concordat entre dites parts que quant lo dit retaule estarà acabat de pintar y tot posat a perfició y a la altra part nols acotentave pugan ditas parts ferlo visurar per dos pintors, un per quiscuna de las dos parts nomenador y en cada cas no estigues de la manera deu estar que lo dit Torrents estiga obligat a fet tot ço quant los dos pintors elegits

y nomenats diran falte pera tenir llur compliment. Item es pactat y concordat que dit Torrents a gastos y costas suas haja d'anar a sercar lo dit retaule y apres tornar-lo en son degut lloch y asentar-lo fins a tot punt donantli empero la part altra al temps de asentar dit retaule alguna persona que li ajude y aquella hajen de pagar los de la part altra. Item la part altra per tots los gastos y treball que tindrà en pintar lo dit retaule daurarlo y stofarlo y asentar-lo en son lloch li donara y pagara y dar y pagar promet a dit Torrents noranta duas lliuras moneda barcelonesa pagadoras a saber en tres pagas igulas comensant a fer la primera paga ara de present al principi de feyna la segona a miga feyna y la tercera y ultima asentada dita feyna y posada tota a son degut compliment y a tota satisfacció de dits obrers y asso prometen cumplir la una part a la altra cada una per tot interés sans excepcions ni scusa alguna [segueixen les habituals clausules legals, el reconeixement dels fermances i les signatures dels testimonis]», AHPB. Francesc Tries, lligall 17è, llibre 2n de Concòrdies, anys 1635-1639, 19 de maig.

39. ACA. Llo. Esparreguera, Joan Castell, 243, manual de 1632, 17 de febrer; ACA. Llo. Esparreguera, Joan Baptista Farell, 291, manual de 1638, 2 d'octubre.

40. ADB. Visites Pastorals, volum 71, any 1635, Santa Eulàlia d'Esparreguera, f. 258. En aquesta visita s'hi van reconèixer nou altars, vuit dels quals estaven decorats amb retaules —els del Roser (de relleus, daurat), sant Joan (de fusta, encara no daurat), sant Jaume (de pinzell), sant Antoni i sant Crispí (de fusta, encara no daurat), sant Sever, sant Silvestre i santa Madrona (de pinzell), del Remei (de pinzell) i de sant Sebastià (de pinsell)— i un, el del Crucifix, presidit, com sempre, per una figura («imago») pintada.



Figura 10.  
Johannes Sadeler I, *Adoració dels Pastors*, 1599, Foto E. Pan.



Figura 11.  
Aegidius Sadeler, *Anunci als Pastors*, 1599, Foto E. Pan.



finem. Delibere per ço dit consell lo fahedor. E lo dit consell encontinent que hage entesa dita supplicatio determina ab alte veu de que donassen lo diner se porie donar a dit Rovira per descarrech de la faena ha feta y se spera fer per lo pintar lo retaule de la Purissima Sanch de Jesuchrist de quibus etc. que fuerunt acta etc.»<sup>41</sup>.

Pocs dies després, el 16 de febrer, el mateix consell de la vila, demostrant-nos el predicament que s'hi havia guanyat l'artista, decideix plantejar-se l'adquisició d'una pintura d'Antoni Rovira amb un sant Crist amb la qual pensaven decorar la sala del consell: «E mes avant fonch proposat per lo dit honorable jurat en orde primer de que vist que la sala del consell està ab tots los adornos que de present deu tenir sols necessita de una figura conforme en les demes universitats de bon govern y regiment e com sie vingut a notitia nostre que T. Rovira pintor tinga un Christo que diuen es molt a proposit per dita sala delibere per ço lo consell si convé o quant exa no sie convenient si sen trobara de altra. E lo dit consell oyhida dita propositio per lo dit honorable jurat en orde primer feta en continent ha determinat un tant ab la forma acostumada de que miren dita figura si és al propòsit o quant no que dits jurats quen cerquen un altra que convingue per dita sala que tenint dita figura en lloch vistós y patent cada qual dels del consell ab mes sinceritat puga descarregar y se te per molt cert descarregar millor ses contentias»<sup>42</sup>.

Cap d'aquests treballs sembla que no s'ha conservat, però val la pena retreure'ls, no únicament per eixamplar els marges de la coneixença d'Antoni

Rovira, sinó sobretot per fer notar la dilatada vinculació d'aquest pintor amb la vila, estesa almenys entre 1629 i 1635, i el prestigi que la seva obra va tenir entre els parroquians d'Esparreguera. En aquest context, en canvi, la figura de Pau Torrent resulta secundària i sembla subordinada a l'empenta més gran per part del pintor guixolenc. Sembla clar que el prestigi d'Antoni Rovira havia de provenir del seu treball, com a principal, a les pintures de la sèrie de sant Miquel, però potser també, és una altra hipòtesi, d'una feina contemporània a la mateixa parroquial però no documentada, les pintures de les portes del monumental orgue acabat per Francesc Bordons el Menor cap al 1629. És probable que, un cop construït aquest, els obrers es procuressin les mans d'aquell pintor per decorar-ne les portes —i en tot cas abans del maig de 1633, quan una informació notarial fa pensar que el conjunt havia estat completat («vist que la Iglesia de la present vila tinga los ornaments quals deuen esser y lo orgue de la mateixa manera [...]»)»<sup>43</sup>.

L'orgue, per descomptat, va desaparèixer amb les flames del 1936, però el benemèrit Procopi Llucià en va salvaguardar la memòria amb dues precioses imatges de l'anvers i del revers de les pintures de les portes, aleshores ja desmuntades i guardades en una dependència de l'església (figures 6 i 8). Aquestes fotografies són suficients, si les comparem amb la taula de sant Miquel vencent l'Anticrist, i sobretot si posem el rostre de l'arcàngel al costat del de la Verge de l'Anunciació, perquè ja en endavant concedim a Antoni Rovira l'autoria d'aquest apreciable parell de pintures de l'orgue.

41. ACA. Llo. Esparreguera, 277, Joan March, manual de 1634, 12 de febrer, f. 62v.

42. ACA. Llo. Esparreguera, 277, Joan March, manual de 1634, 16 de febrer.

43. ACA. Llo. Esparreguera, 276, Joan March, manual de 1633, 29 de maig.

44. Vegeu, pel que fa als dos darrers, els treballs de J. BOSCH I BALLBONA: «Novetats...», op. cit.; M. CARBONELL I BUADES: «Mossèn Jaume Amigó...», op. cit., p. 80-86; id.: «Angelica Justiniano...», op. cit.; sobre Francesc Sabater les darreres aportacions corresponen a Joaquim VICENTE IBÁÑEZ: «La dauradura del retaule barroc de Sant Antoni. Una aportació documental pendent», a *Reembres. Plecs d'història i cultura*, 10, Vilanova i la Geltrú, 1996, p. 5-14; Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA I RIERA, *El retaule de la Prioral de Sant Pere de Reus*, Edicions del Centre de Lectura, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Reus, 1997, especialment p. 60-75, 120-121, amb un

estat de la qüestió a la p. 172; M. CARBONELL BUADES, «La construcció de la Casa Noviciat de jesuïtes de Tarragona: notícies d'arxiu», a *Homenatge a Xavier Ricomà*, Tarragona, 1997, p. 193-202, especialment p. 201, nota 24. Sobre Isaac Hermes comptem, per fortuna, amb un material crític ja força sòlid des de la síntesi de J. GARRIGA RIERA (amb la col·laboració de M. CARBONELL BUADES), *L'època del Renaixement. Segle XVI* («Història de l'Art Català, volum IV»), Ed. 62, Barcelona, 1986 [2a edició de 1989, 3a de 1994], p. 201-202, a la qual remetem per les indicacions sobre la bibliografia anterior; fins a la redimensió crítica recent de J. BOSCH BALLBONA i J. GARRIGA RIERA, *El retaule de la Prioral...*, op. cit., p. 58-60, 102-110 i 163-164 —avançades a id., «Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus: una revisió documental», a *D'Art*, 16, 1990, p. 173-181—; passant per les aportacions de F. X. ALTÉS AGUILÓ, *L'Església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, p. 112; S. MATA DE LA CRUZ, *Isaac Hermes Vermey. El pintor de*

*L'Escola del Camp*, Diputació de Tarragona (Institut d'Estudis Tarraconens «Ramon Berenguer IV»), Tarragona, 1992; Marià CARBONELL BUADES, «Antoni Agustí i la capella del Santíssim Sagrament de la catedral de Tarragona», a M. Esther BALASCH (ed.), *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586)*, Amics de la Seu Vella, Lleida, 1995, p. 229-234; Pere TRIJUEQUE FONALLERES, «L'església parroquial de Santa Maria de Palamós. Notes inèdites», a *Estudis del Baix Empordà*, 12, 1993, p. 107-149 però especialment 116-118 i 128-138.

45. Vegeu un dibuix actualitzat del complex panorama de la segona meitat del s. XVI italià a Antonio PINELLI, «La maniera: definizione di campo e modelli di lettura», a *Storia dell'Arte Italiana*, parte seconda, volume secondo, I, Giulio Einaudi editore, Torí, 1981, p. 87-181; i, en una versió revisada, id.: *La Bella Maniera*, Giulio Einaudi editore, Torí, 1993, especialment, p. 184-195.

46. Els episodis de manlleus d'informacions estampades per part dels artistes catalans de l'època moderna han estat referits puntualment en valuosos treballs que ara no és el cas de detallar (D. Angulo, M. A. Alàrcia, A. Àvila, J. Garriga, per a la pintura de la primera meitat del segle XVI, per exemple). En tot cas, si que convé recordar el treball valuosíssim de Josep M. MADURELL MARIMON: «Petro Paulo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios», *Annales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, III-3, p. 195-229 i especialment docs. V i VIII (ara revisat per Joaquim GARRIGA RIERA, «Petro Paulo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona», *Miscel·lània d'homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, en premsa). El primer recull *in extenso* sobre el tema però en relació amb els tallers escultòrics de la Catalunya central durant el segle XVII es pot trobar a J. BOSCH BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Caixa d'Estalvis de Manresa, Manresa, 1990, p. 143-153; per un primer balanç i esbós de conjunt sobre la

qüestió aquí introduïda i sintetitzada amb la remarca sobre l'entitat estructural que el lligam amb la circulació de gravats va tenir per a la construcció de la plàstica catalana de l'època moderna, vegeu J. BOSCH BALLBONA, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1994 (inèdita), I, p. 690-736.



## Per a una nova història de la pintura del primer sis-cents

En començar aquesta aproximació a la trajectòria d'Antoni Rovira i de Pau Torrents, havíem recordat com la pintura catalana del seu temps era per a l'historiador poca cosa més, encara, que un aplec incomplet, insuficient i poc organitzat de notícies erudites, de sucoses informacions documentals, a part d'un atractiu repertori d'interessants pintures que, tanmateix, no havien atret gaire les mirades dels historiadors de l'art. El nostre coneixement de l'univers artístic d'aquell moment és, dèiem, insignificant, primíssim, especialment des del punt de vista de l'anàlisi crítica, de les estratègies analítiques necessàries per a la comprensió de les obres i dels seus artistes. Fixem-nos, per exemple, que dintre de la llarga etapa que per a la història de l'art del Principat va representar la maduració dels codis artístics de filiació «renaixentista» —del nostre renaixement, diguem-ho, en minúscules i entre cometes— oberta entorn de 1575/1580 i tancada amb la fi de la Guerra dels Segadors, només tres o quatre artistes han estat dotats d'una certa entitat històrica: Isaac Hermes, a la darrerria del segle, Francesc Sabater (+1626), un pintor que s'endevina molt prestigiós però que és, encara, un autor «sense obra», Angelica Giustiniano i Pere Cuquet<sup>44</sup>. Resulta ben poc per caracteritzar un període que s'intueix ric i empenedor —gràcies al material erudit aportat per la historiografia i a les suggestions provocades per la contemplació de l'obra conservada de Damià Vicens, ara en curs d'investigació, de Joan Baptista Toscano al retaule major de Sant Andreu de Llavanes, de Jaume Giustiniano a la capella de sant Francesc de la catedral de Tarragona, de Lluís Gaudín a Teià, dels Jacint i Honorat Rigau al Rosselló, etc.

Davant d'una tan considerable feblesa de fonaments argumentals i crítics resulta poc raonable d'intentar dibuixar una caracterització global d'aquesta etapa tan dilatada. Però hi ha almenys un tret general —potser només un tret entre tants d'altres que convindrà redescobrir, però en tot cas decisiu— que recorre la plàstica del període i ens n'explica moltes interioritats. Un tret que les pintures d'Antoni Rovira a Esparreguera permeten d'evocar d'una manera esplèndida. Em refereixo al fenomen de la sistemàtica tendència, evident al llarg de tota l'època moderna i perfectament descrita per la historiografia europea des de fa anys, dels pintors i escultors de servir-se de les informacions gràfiques aportades pels repertoris de gravats d'importació, que duïen al Principat i que escampaven entre els diferents obradors valuoses informacions sobre la producció plàstica dels centres artístics capdavanters de l'Europa moderna. Durant els segles XVI-XVIII la majoria d'artistes del

país, tal com passava en altres contextos de la corona hispànica i d'Europa, van recórrer sistemàticament a l'auxili de les atractives indicacions gràfiques de les estampes per resoldre totalment o parcialment les composicions dels seus relleus, de les seves pintures o de les escultures dels seus retaules.

A la nostra etapa era habitual la manipulació i el manlleu de les notícies gràfiques de les estampes que duïen al Principat la imatge de la plàstica romanoflorentina, però també flamenca, d'entorn de 1550-1575. A través de les estampes de Cornelis Cort els artistes catalans van dotar-se d'exemples en blanc i negre de l'art de pintors com Tiziano, Federico i Taddeo Zuccaro, Marco Pino, Girolamo Muziano, Giorgio Vasari, etc. El seu impacte va ser determinant, juntament amb les informacions que des de 1580 van anar arribant amb incisions d'Agostino Carracci, Cherubino Alberti, Raffaello Guidi, Johannes Sadeler, realitzades a partir de treballs d'Orazio Sammachini, Federico Barrocci, Giuseppe Cesari, Maarten de Vos, etc., per la plàstica catalana des d'aleshores, cap al 1575, fins ben bé un centenar d'anys més tard. La pintura i l'escultura del país van resultar tocades, doncs, per l'univers artístic dels variats corrents del Renaixement tardà —els del tardomanierisme, dels romanistes posttridentins, del manierisme reformat<sup>45</sup>, etc.— parcialment i puntualment digerits i interioritzats pels mestres catalans. Es tracta d'un procés d'adaptació, o més ben dit de traducció, en el qual l'italià moderníssim de les fonts era traduït —era la traducció d'una traducció prèvia a l'estampa d'un original pintat o dibuixat—, desproveïnt-lo d'espessor, inventant-ne l'acoloriment, evitant-li la «bel·ligerància» estilística, d'acord amb el més limitat vocabulari artesanal dels obradors catalans.

Aquest procediment fou tan generalitzat i va resultar tan determinant, tan influent, que una part de la història de la plàstica catalana de l'època moderna podria ser descrita no només des de la constatació i l'avaluació de quina fou la cultura artística que va anar arribant al Principat durant aquella etapa, sinó sobretot des de la valoració de quin fou el profit que els artistes locals en van treure, observant fins a quin punt els nostres autors van saber traslladar en els seus retaules, en els seus relleus i pintures, el llenguatge i les riques suggestions de les fonts originals<sup>46</sup>.

Deixem consignat, però, abans de continuar per la via encetada, que al marge d'aquest canal majoritari de contacte filtrat amb l'art dels centres d'avantguarda, de manera excepcional i rara hi va haver casos d'artistes que van establir connexió directa amb la producció dels centres capdavanters. Pensem, per exemple, en el dilatat períple italià d'Isaac Hermes abans que arrelés al Principat, en la llarga activitat a la cort hispànica de l'escultor Antoni Joan Riera, en els viatges a Sevilla i Roma del pintor cartoixà Lluís Pasqual Gaudí, o en

Figura 12.  
Antoni Rovira i Pau Torrent,  
*Coronació d'espines*, retaule de  
sant Miquel d'Esparreguera  
(desaparegut). Foto Procopi  
Llucià (Arxiu Històric Comarcal  
d'Igualada).



47. Pel cas d'Hermes recuperem la bibliografia citada a la nota 42. Per un estat de la qüestió sobre l'estada d'Antoni Joan Riera vegeu J. R. TRIADO, *L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII* («Història de l'Art Català, vol.v»), Ed. 62, Barcelona, 1983, p. 23 i 57-60, que recull les aportacions de la bibliografia castellana d'E. García Chico, J. Martí Monsó, M. Agulló, J. Urrea, F. Marías i J. J. Martín González, però també, per descomptat, les de J. M. Pons i Guri i J. M. Madurell. Pels periples del cartoixà pintor convé seguir les antigues indicacions de Josep MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edició de Julián Gallego, Akal, Madrid, 1988, p. 241-242; Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, edició de Bonaventura BASSEGODA i HUGAS, Càtedra, Madrid, 1990, especialment p. 434, 577 i 591; però també J. A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, vol. III, Madrid, 1800, p. 178-180. La hipòtesi del viatge a Itàlia d'Agustí Pujol II va ser proposada i desenvolupada a J. BOSCH I BALLBONA, *Els Agustí Pujol...* op. cit., p. 737-784.

48. Vegeu F. MARIAS «Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, 1982, p. 383-389; i F. X. ALTÉS, *L'Església nova...* op. cit., p. 104-109.

49. Vegeu F. MARIAS, *El Largo Siglo XVI*, Taurus, Madrid, 1989, p. 595; i M. CARBONELL, «Antoni Agustí...», op. cit.

50. Vegeu F. X. ALTÉS, *L'Església nova...* op. cit., p. 132-133.

51. Citat a Joan BOSCH I BALLBONA, *Els Agustí Pujol...* op. cit., 1994, p. 693; el document és de l'AHPB. Francesc Blanc, lligall 8è, manual de 1600, f. 97, 17 d'abril.

l'hipotètic viatge a Itàlia d'Agustí Pujol II en temps de Pau V Borghese<sup>47</sup>. Però també podríem recordar les possibilitats, encara no avaluades, que pogueren obrir-se per alguns artistes locals a través del coneixement d'algunes obres d'art importades, com ara el grandios retaul major de Santa Maria de Montserrat, un conjunt traçat per Francisco de Mora i esculpit a Valladolid per Esteban Jordán (1593-1597)<sup>48</sup>; la recòndita *Coronació de la Verge* de l'arquebisbe Antoni Agustín, atribuïda a Luca Cambiaso, que s'instal·là a la capella del Santíssim de la seu de Tarragona<sup>49</sup>; els presumptes «Ribaltes» —segurament pintures italianes— de la capella de sant Llorenç a l'església de Santa Maria de Montserrat (c. 1621)<sup>50</sup>; o, per acabar amb la llista d'exemples, l'*Adoració dels Pastors* de Federico Barocci («existens per Barosium magnum pictorem ut asseritur depictum quae ego et vos die jovis proxime praeterite in dicto monasterio vidimus»), que el pintor Damià Vicens guardava a la seva cel·la del monestir de Sant Jeroni de la Murtra i que va despertar l'interès del cirurgià de Barcelona Antoni Coll, que en sol·licitava una còpia al pintor Gabriel Robuster l'any 1600<sup>51</sup>.

Però com hem indicat, en general, els ecos de l'àmplia cultura artística romanoflorentina i flamenca només va arribar als artistes actius al Principat mercès al tràmit de les estampes, gràcies als exemples gràfics d'allò més granat de la producció artística dels centres capdavanters a l'Europa de la segona meitat del segle XVI. Centenars d'estampes dels gravadors més importants d'aquella etapa als Països Baixos i a Itàlia van entrar al país aproximadament des de 1580 i van anar substituint i arraconant en els obradors autòctons que servien a la retaulística els antics repertoris d'incisions de cultura rafaesca i miquelangelesca, tan determinants per a la plàstica catalana del segon terç del

cinc-cents. La nova cultura, dependent de les composicions aportades pels gravats de C. Cort, J. Sadeler, A. Carracci, R. Guidi, etc., es va ensenyorir dels nostres tallers durant gairebé un segle fins que no les va substituir, lentament des de 1660, una altra onada d'informacions que ara introduirien la imatge de l'alt barroc italià.

En aquest sentit, els pintors del retaule de sant Miquel d'Esparreguera, i en concret Antoni Rovira, a qui atribuïm el màxim protagonisme de la nostra petita història, resulten exemplars. Almenys en la taula del *Noli me Tangere* —però també, d'una manera més velada, en la resta de taules i en les pintures de l'orgue de la parroquial— els autors se'ns mostraven deutors de la pintura flamenca i italiana de final del segle XVI. En la història de la Magdalena (figura 3) tot l'esquema compositiu depenia d'una invenció amb el mateix tema feta per Maarten de Vos, un dels grans proveïdors de dibuixos per al mercat del gravat d'Anvers, i estampada per Johannes (o Jan) Sadeler el Vell (Brussel·les, 1550-Venècia, 1600) el 1582 (figura 4)<sup>52</sup>. Antoni Rovira i Pau Torrent es varen apropiari de l'ambientació panoràmica, del tema de l'àngel mig ocult en la cova, assegut sobre el sepulcre buit, de la solució de les dues Maries al segon terme i de la solemne figura del Ressuscitat. Ho van fer de manera quasi literal. Respecte de l'original els pintors d'Esparreguera, per culpa del format més allargat de les taules, en van comprimir la composició —les dues Maries hi apareixien unides— i en varen augmentar l'escala de les figures. Però l'ambientació paisatgística era idèntica —van respectar els motius de les ciutats i les fortaleses desplegant-se en la llunyania i, fins i tot, la menció de la barana de tancament del jardí— i també era idèntic el tractament de cadascun dels personatges, servit amb destresa i molta precisió. De tota manera, Antoni Rovira i Pau Torrent van fer una modificació



interessant, però no gaire decisiva a efectes compositiu, respecte del model flamenc. Van substituir la Magdalena de Maarten de Vos per una figura extreta d'un altre gravat, d'una incisió més antiga, de 1565, de la *Presentació al Temple* de Cornelis Cort sobre una invenció de Federico Zuccaro (figura 5), una estampa molt famosa i ben documentada en mans dels artistes catalans abans i després del cas d'Esparreguera<sup>53</sup>.

En algunes altres taules i a la pintura de l'orgue, que transpuen l'italianisme, els manlleus figuratius i compositiu no hi eren tan evidents. El procedir compositiu dels autors resulta més críptic i més sofisticat, fins al punt de diluir força la presència de les fonts manllevades. Es fa difícil saber si els dos pintors van servir-se de fonts que encara no coneixem o si, en canvi, es van «inventar» les escenes seguint el procediment de combinar lliurement figures o sectors de composicions copiades d'un ampli recull d'incisions. Ens inclinem per això darrer, conscients, però, que aquesta hipòtica lectura s'enfonsaria estrepitosament si es trobessin unes estampes més acostades a les pintures del retaule de sant Miquel. Els nostres dos pintors en actuar d'aquesta manera recorden aquells que, com deia Francisco Pacheco —en això una font valuósíssima per penetrar en alguns comportaments creatius dels artesans pintors del segle XVII— «aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndoseles ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, deste la cabeza, de áquel el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respecto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ajeno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes. Y, por decir lo que siento, muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de muchas invenciones, porque, en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia [...] No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en el mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores»<sup>54</sup>.

Seguint aquest procedir, més esforçat que no el lligam mimètic del *Noli me Tangere*, els dos pintors d'Esparreguera devien conèixer un bon recull d'estampes que van manipular amb laboriós afany



Figura 13.  
Raffaello Schiaminossi, *Flagel·lació de Crist*, 1609, Foto *The Illustrated Bartsch*.



Figura 14.  
Raffaello Schiaminossi, *Coronació d'espines*, 1609, Foto *The Illustrated Bartsch*.

52. Per l'estampa i el gravador, vegeu el clàssic F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. 22, Rotterdam, 1980, làmina 257; per l'inventor Armin Zweite, *Maarten de Vos als Maler*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1980; Ch. Schuckman - D. de Hoop Scheffer (eds.), *Dutch...*, op. cit., vol. 45, part 1, Rotterdam, 1995, làmina 434; i id.: *Dutch...*, op. cit., vol. 44, Rotterdam, 1995, p. 99, cat. 434.

53. Se'n conserva un exemplar al MNAC. Secció de Gravats, Països Baixos I, s. XVI, R. 7116; W. L. STRAUSS; T. SHIMURA, «Netherlandish Artists. Cornelis Cort», a *The Illustrated Bartsch*, vol. 52, Abaris Books, Nova York, 1986, p. 62-65; hi ha una altra versió de l'estampa, ara amb atribució a Philippe Thomassin i datada el 1577-1578 a Diane de GRAZIA, *Le Stampe dei Carracci*, Edizioni Alfa, Bolònia, 1984, cat. R53, lám. 314; i sobre C. Cort, vegeu J. C. J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais*, La Haia, 1948.

54. FRANCISCO PACHECO: *Arte de la Pintura...*, op. cit. p. 269-270.



combinatori per resoldre les composicions i els sectors decisius de les altres pintures. L'Anunciació (figura 6) de l'orgue sembla el fruit del sargit d'indicacions gràfiques extretes de tres estampes amb *anunciacions*. La primera, una composició d'Agostino Carracci sobre una pintura, o un disseny preparatori d'Orazio Samachini per l'església de les Suore degli Angeli de Bolònia, una làmina de 1579-1581 que va ser usada, potser, per al tractament de la Verge. La segona, una làmina de Cornelis Cort, editada per Pere de Jode el 1579 —útil, potser, per al sector inferior de Gabriel. I, finalment, un gravat de Girolamo Olgiati (actiu entre 1567 i 1575) sobre una invenció de Jacopo Caraglio (figura 7) del qual n'haurien manllevat els trets fonamentals de l'airós Gabriel d'Esparreguera i també la «idea» del passadís lluminós que els àngels obren a l'Esperit Sant<sup>55</sup>.

En canvi, no sembla tan possible que Antoni Rovira i Pau Torrent coneguessin i usessin pel seu *Gargano* una incisió de 1596 de Raphäel Sadeler I (c. 1560-1632) d'Anvers, germà de Jan Sadeler el Vell —i com ell actiu a Anvers i a la cort de Baviera—, basada en una *Resurrecció de Llätzer* d'un romanista nòrdic actiu a Baviera i a Bohèmia, Hans Rotterhammer el Vell (1564-1625); i pel tractament de les vestimentes de la *Magdalena penitent*, l'estampa de la *Santa Viviana* de Cornelis Cort; o per l'emmarcament escènic d'aquesta taula de la penitència de la Magdalena a la cova, una incisió de C. Cort sobre un *Sant Jeroni al desert* de Girolamo Muziano<sup>56</sup>.

En tot cas, tant els manlleus certs com aquells probables en el si del retaule d'Esparreguera contribueixen a dibuixar una cultura artística, la de dos pintors d'entorn de 1630, fermament lligada al mestratge dictat per la importació d'estampes fines amb informacions de l'art italià i flamenc —dels romanistes nòrdics— de la segona meitat del segle XVI. En aquest sentit, el retaule d'Esparreguera no representaria gairebé cap novetat respecte d'un comportament usual en la producció d'imatges i de composicions narratives lligades a la retaulística, una actitud ben característica i ben documentada al mercat artístic català des de 1580. Des d'aquest punt de vista, l'argument més nou que ens aportarien les taules ara «disseccionades» seria l'ús de l'estampa del *Noli Me Tangere* de Marteen de Vos i J. Sadeler, una incisió encara no documentada en relació amb l'art devot del nostre país.

Però el retaule d'Esparreguera conté encara una lliçó més interessant i més profunda per al coneixement dels mecanismes creatius i de la cultura artística dels artesans plàstics del moment. Ens la descobreixen dues de les taules del bancal del conjunt de sant Miquel i la pintura, una *Adoració dels Pastors* (figura 8), del revers de les portes de l'orgue de la parroquial —totes salvaguardades

fotogràficament per Procopi Llucià—. A través d'elles podrem notar i sentir com la plàstica catalana, de vegades d'una manera silenciosa i quasi imperceptible, s'anava renovant i evolucionava i com la cultura dels nostres artesans, lluny de congelarse, s'enriquia amatent a les novetats que arribaven a través del finestral obert de les estampes.

L'*Adoració dels Pastors* era la composició més ambiciosa de totes les que formaven el grup de pintures d'Esparreguera. Era el resultat, com passava en les altres taules del cicle de sant Miquel i la Magdalena, de l'agosarada combinació de tres estampes. La primera era una antiga làmina, molt coneguda en els ambients artístics del país des del darrer quart del cinc-cents: l'*Adoració dels Pastors* de F. Zuccaro, gravada el 1567 per Cornelis Cort (figura 9). D'ella el pintor de l'orgue en va agafar el tema de la glòria d'àngels —però eliminant-ne la figura del centre, ara ocupat pel filacteri amb el *Gloria in Excelsis Deo*—. Les altres dues, però, eren làmines força més modernes, i fins i tot inusuals, sortides del burí de Johannes Sadeler el Vell i d'Aegidius Sadeler (1570-1629), que va reproduir dues invencions «bíblico pastorals», de fet dues pintures de Jacopo Bassano de cap al 1558-1562. Gairebé tot el grup de l'*Adoració*, amb la Verge que aixecava les robes de lli que cobrien el Nen, amb el pastor que es descobreix i amb aquell que s'agenolla sostenint un anyell i també amb la monumental ambientació —l'àmplia cabana sostinguda sobre les solemnes runes d'un temple antic—, va ser copiada amb remarcable precisió d'un gravat de Jan Sadeler datat el 1599 (figura 10). Finalment, sembla que els pintors d'Esparreguera no es van poder resistir d'incorporar al seu quadre l'encantador motiu del pintor reclinat de l'estampa del bassanià *Anunci als Pastors* feta per A. Sadeler I també l'any 1599 (figura 11)<sup>57</sup>.

La predel·la del retaule de sant Miquel estava revestida d'una sèrie de cinc pintures que completaven el cicle temàtic del retaule, presumiblement, amb cinc escenes de la Passió de Jesucrist. De totes elles només n'ha romàs la memòria de les taules de la *Coronació d'espines* —de la qual, fins i tot, en tenim una bona imatge de detall— (figura 12) i de la *Flagel·lació de Crist* —lleument perceptible en la imatge de conjunt (figura 1)—. Totes dues pintures depenien, literalment en aquest cas, de dues làmines incises amb els mateixos temes fetes pel pintor i gravador de San Sepolcro, Raffaello Schiaminossi (1572-1622) a partir de les pròpies invencions. Es tracta de dues estampes que formaven part d'un quadernet i titulat *Quindecim Mysteria Rosarii Beatae Mariae Virginis*, il·lustrat amb quinze làmines i un frontispici, editat a Roma el 1609 (figures 13 i 14).

Del plafó de la *Flagel·lació* tot just n'intuïm a la vella fotografia poques i lleus indicacions figuratives, com ara un grup de figures a l'extrem

55. Vegeu, per a les tres estampes i respectivament, Diane de GRAZIA: *Le Stampe...* op. cit., cat. 34, lám. 61; W. L. STRAUSS; T. SHIMURA, «Netherlandish Artists...» op. cit., cat. 24. III (48); i D. de GRAZIA, *Le Stampe...* op. cit., lám. 354.

56. Vegeu, per la làmina de Sadeler, F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch...* op. cit. vol. 22, lám. 21; per la invenció del *Llätzer*, Harry SCHLICHTENMAIER, *Studien zum werk Hans Rotterhammes des Alteren (1564-1625) Maler und Zeichner mit Werkkatalog*, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität, Tübingen, p. 214, catàleg 6.1.13. Finalment, per les estampes de Cort, W. L. STRAUSS; T. SHIMURA, «Netherlandish Artists...», op. cit., cat. 148 (153) i cat. 135-I (142).

57. Sobre les invencions originals, els quadres de Bassano, vegeu Beverly Louise BROWN; Paola MARINI (eds.), *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, Nuova Alfa Editoriale, Bolònia, 1992, cat. núm. 30 i 36. Pels gravats, vegeu Enrica PAN, *Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*, catàleg de l'exposició, Bassano del Grappa, 1992, cat. núm. 1 i 8.

58. Pel recull, vegeu el clàssic Sebastian BUFFA (ed.), «Italian Artists of the Sixteenth Century» a *The Illustrated Bartsch*, vol. 38, Nova York, 1983, cat. núm. 37-52. També sobre Raffaello Schiaminossi, Alessandra GIANOTTI, «Documenti per Raffaello Schiaminossi», *Notizie da Palazzo Albani*, Rivista Semestrale di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Urbino, Argaglia Editore, 17, 1988, p. 87-102. El valúos recull gràfic de Raffaello Schiaminossi que, cronològicament, les taules d'Esparreguera documenten per primer cop en relació amb els itineraris creatius dels artistes del Principat, devia acabar tenint un gran predicament com a font d'inspiració integrada en el mercat de la producció d'art devot al segon quart del segle XVII. De moment ja n'ha anotat les seves conseqüències Carles DORICO, «Pere Casassas i el retaule del Roser de l'església parroquial de Freixenet», *Dovella*, 53, 1996, p. 7-13 i especialment p. 10 a propòsit del retaule del Roser de Sant Martí de Riner de cap al 1635-1640 (ara al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona); i nosaltres en tenim un estudi en curs, ara en relació amb el retaule del Roser de Ponts (la Noguera).



esquerre, els tres personatges del centre, el Crist inclinat i lligat a la columna baixa, els dos esbirros arquejant-se simètricament, i una mínima indicació ambiental, un mur fosc que tanca gairebé dos terços del fons de la pintura. Són indicacions suficients, però, per certificar-hi el guiatge de la làmina corresponent del recull de Schiaminossi. A la *Coronació d'espines* totes les figures i els seus gestos i actituds, vestimentes, plegats, accessoris i, fins i tot, el sistema d'il·luminació i de les ombres, van ser reproduïts, acolorint-les, de l'estampa original del quadernet devot importat de Roma. Només en el cortinatge, que a la taula prenia més notorietat, i, sobretot, en el paisatge, de turons il·luminats puntejats de masos, ara més visible, ja que els pintors d'Esparreguera varen eliminar el grup de figures interposades del gravat, els artistes es van apartar tímidament de la pura reproducció<sup>58</sup>.

Els pintors d'Esparreguera, doncs, no només se'ns mostren com a autors prou ben informats a propòsit del mercat de l'estampa fina d'importació, sinó també com a artesans ben atents a incorporar-ne les darreres novetats. De fet, el cas particular i tan circumscribit dels pintors de les taules de sant Miquel i de l'orgue d'Esparreguera ens sembla indicatiu dels ritmes de renovació que feixugament afectaven l'aparentment immòbil i conservadora plàstica catalana dels segles XVI-XVII. Una mirada panoràmica sobre la producció pictòrica i escultòrica a Catalunya entre 1580 i 1670/1700 ens indica que, efectivament, els nostres artesans van ser profundament conservadors —un fet afavorit per l'endogàmia dins dels tallers— i que les novetats només es van anar obrint pas en els seus repertoris figuratius d'una manera lentíssima. Des de 1580 fins ben bé el 1670 o més enllà molts dels relleus i les taules fetes pels nostres artesans van ser el resultat de la manipulació, més o menys creativa, de l'enorme repertori d'informacions estampades que havien entrat, gairebé de cop, al Principat a final del segle XVI —encara a la primeria del XVIII artistes com Pau Costa, un mestre capdavanter, en seran deutors—. La plàstica de gairebé tota una centúria es revela conservadora i aquietada, com si una generació rere l'altra s'haguessin conformat i acontentat en l'aprenentatge, la maduració i la interiorització de les lliçons subministrades pels centenars d'incisions de C. Cort, els Sadeler, A. Carracci, Ch. Alberti, etc. Però aquesta constatació, que l'art català del segle XVII va dependre de l'univers figuratiu creat a Itàlia i a Flandes durant la segona meitat del cinc-cents, tot i ser exacta no n'hauria d'ocultar una altra de menys perceptible per una mirada general però igualment certa —i pintures com les d'Esparreguera ajuden a desvelar-la—, ens referim a aquella evidència que ens ensenya que la plàstica del segle estava animada per un suau moviment de profunditat que enriquia els repertoris antics amb algunes novetats que, a poc a

poc, anaven desembarcant als tallers autòctons —i tenyint-los de noves indicacions— procedents dels grans centres europeus d'edició de làmines incises. Amb aportacions com les del llibret de Schiaminossi notem com la tradició plàstica, puntualment, es posava al dia gràcies als nous suggeriments que entraven per la vella finestra, i l'única, oberta cap a l'art europeu, la finestra de l'estampa importada.

Aquest joc de mirades sobre la producció pictòrica de l'època des del comerç del gravat resulta extraordinàriament il·lustratiu dels mecanismes creatius dels artistes autòctons i serveix, com s'ha anat veient, per restituir-nos una part de la cultura figurativa manipulada pels obradors del país, els materials de construcció de la plàstica sis-centista. Però el conjunt de pintures que un dia van embellir la parroquial de Santa Eulàlia guarda encara un darrer suggeriment per a l'espectador atent, una lliçó que ens parla una mica més, finalment, de l'entitat creativa i del nivell de l'ofici dels pintors compromesos en els exercicis descrits.

Antoni Rovira i Pau Torrent van fer, malgrat les llicències combinatòries, una adaptació força afinaada i comprensiva, ben desimbolta dels materials gràfics manlevats. Cap de les seves adaptacions no sembla haver violentat ni degradat els suggeriments ni els missatges de les idees importades. La lògica narrativa, la sensació espacial, el sentit de les anatomies, el joc d'indicacions gestuals, etc. suggerits per les làmines, van ser bàsicament salvaguardats pels pintors traductors de les obres d'Esparreguera. Cal insistir sobre aquest fet, sobre aquesta traducció poc dolorosa de les informacions gràfiques originals, i l'hauríem de destacar per afegir arguments a un discurs global sobre l'evolució de la plàstica de final del segle XV i de la primera meitat del segle XVII perquè ens demostra que, almenys entre els pintors més competents que van treballar a la Catalunya de la primera meitat del sis-cents, les lliçons elementals de la gramàtica naturalista estesa arreu d'Europa des de l'epicentre italià al llarg de tot el segle XVI, semblen finalment prou interioritzades. Fins al punt que podríem concloure que la majoria dels pintors de les acaballes del segle XVI i del primer terç del segle XVII es movien, amb alguna limitació però amb una suficiència considerable, amb una ponderable desimboltura, dins els límits d'una estètica aproximadament naturalista.

Fixem-nos en la taula del *Sant Miquel* apocalíptic, la taula ara més llegidora del conjunt d'Esparreguera (figura 15). Estava formulada d'acord amb una senzilla composició —preciosa i efectiva als ulls dels devots que la veieren— que presidia la figura del guerrer angèlic, descendit dels cels dins d'un modest i casolà trencament de glòria i enlairat sobre la vençuda bèstia apocalíptica. A primer cop d'ull, la figura del resolt sant Miquel,

potser també apresada en una «invenció» italiana, podia aparèixer vigorosa i solemne; la seva anatomia, les seves proporcions, el seu moviment, les seves vestimentes «romanes», el drapeig voleiant, les ales que imaginem irisades —de «cangecolors» si fem parlar la terminologia del temps—... resultaven prou versemblants. I igualment resultava prou persuasiva la convicció dramàtica amb què els personatges d'aquesta i de les altres pintures del grup actuaven en les escenes, i la sensació d'obertura espacial procurada en aquest episodi —o en la *Coronació d'espines*— per un paisatge executat amb traços lliures, atapeït de núvols que el dotaven d'una il·luminació molt contrastada que queia sobre els turons puntejats de masos i torres.

Però l'ull potser massa sever —i anacrònic— de l'espectador actual s'adona també que Antoni Rovira i Pau Torrent, que aquí servien una comanda de mitjana volada, eren artesans hàbils i informats però d'horitzons limitats —tot i que l'historiador els adopti aquí com uns magnífics representants de les constants creatives de la majoria d'obradors del Principat en aquesta etapa—. Quan escrivien amb les regles de la gramàtica del naturalisme feien algunes faltes d'ortografia —les típiques, les que propiciava el clima artesanalitzat, mecànic i no creatiu, en què es movia la producció d'art devot—. L'ull atent s'adona que malgrat l'aparença vigorosa i versemblant del sant Miquel, la seva anatomia resulta parcialment desproporcionada —ha perdut gairebé les cuixes—; que, tot i la sinceritat dramàtica, el sant Miquel sembla un heroi massa tou per a una causa tan colossal i esfereïdora; que els autors de les taules i les teles de l'orgue —el fons de l'*Anunciació* és molt indicatiu— demostren tenir només una empírica, rudimentària i artesanalitzada consciència perspectívica, i que, finalment, el tremp narratiu dels nostres mestres es mostra ben tènue si imaginaven com a rerefons adequat per al gran combat apocalíptic el paisatge d'una serena i silenciosa tarda d'estiu camperola.

En tot cas, no era per als ulls del nostre segle, tan plens d'informacions artístiques i massa influïts per la teoria italiana de l'art, que van treballar els ara recuperats Antoni Rovira i Pau Torrent. Ells van executar uns productes de pressupost mitjà, de funcionalitat i temàtica devota, encarregats per una clientela comunitària i rural. Unes pintures que en cap cas no eren concebudes com a entitats



Figura 15.  
Antoni Rovira i Pau Torrent, *Sant Miquel acopalíptic*, retaule de sant Miquel d'Esparreguera (desaparegut).  
Foto Procopi Lluçà (Arxiu Històric Comarcal d'Igualada).

expressives autònomes i autosuficients, sinó com a unitats expressives subordinades que havien de ser encastades al gran conjunt del retaule. Era en el conjunt del retaule que es dipositaven i s'expressaven les expectatives dels promotors. Aquests, segurament, el desitjaven com una obra bellament daurada, lluminosa, resplendent, brillant de colors, que millorés el culte i proclamés amb la seva sumptuositat la fermesa de la seva fe i que lloés la glòria del sant dels paraires locals. Segons aquests objectius, segons l'exigència del seu temps, Antoni Rovira i Pau Torrent van servir la comanda amb un ofici excel·lent. El seu daurat va fer del retaule un conjunt resplendent i van realitzar-hi unes belles pintures plenes de riques «invencions» que van farcir de detalls atractius; unes pintures que devien despertar la devoció però també l'admiració dels fidels i, qui sap si, potser també, per culpa del drac roig de set caps coronats, alguna petita por en algun sis-centista nen espantat.