

Addenda a la biografia i l'obra del pintor Joan Arnau Moret (1603-1693)

Francesc Miralpeix Vilamala

Universitat de Girona. francesc.miralpeix@udg.edu

Resum

El present estudi pretén ampliar el coneixement del pintor siscentista Joan Arnau Moret. S'hi tracten aspectes com l'encàrrec del gran quadre votiu conservat a la catedral de Barcelona amb el tema *l'Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada* (1651), les notícies biogràfiques extretes del procés de canonització de santa Maria de Cervelló (1689) o la relació professional que uní Joan Arnau amb el príncep Joan Josep d'Àustria tot just acabada la Guerra dels Segadors. L'estudi també dóna a conèixer una obra—la *Santa Caterina* de la capella de Santa Caterina de la catedral de Girona (1678)—, proposa atribuir-n'hi quatre més—les pintures del retaule dels Sants Quatre Màrtirs de la catedral gironina (1680)—i reflexiona sobre les controvertides pintures del retaule del Castell de Vilassar i del monestir de Sant Joan de les Abadesses. Finalment, a través de la lectura estilística de les noves obres, que l'autor considera de les millors del seu curt repertori, s'intenta demostrar que les fonts de la seva cultura figurativa i estilística es troben en la pintura madrilenya dels primers decennis del XVII.

Abstract

Addenda to the biography and work of the painter Joan Arnau Moret (1603-1693)

The present article treats of the painter Joan Arnau Moret, catalan painter of the 17th century. Aspects treat each other as the order of the great picture preserved in the cathedral of Barcelona with the iconography *The delivery of the keys of the city of Barcelona to the Immaculate*, the biographical news it extracted of the process of canonization of santa Maria of Cervelló or the professional relation that Joan Arnau joined with the prince Joan Josep d'Àustria newly finished the *Segadors* war (The Reapers' War). Of them the study also announces a work – the *Saint Catherine of Alexandria* of the chapel of Saint Catherine of the cathedral of Girona – proposes to attribute four paintings more – the paintings of the altarpiece of *The Saints four Martyrs* of the cathedral of Girona – and thinks about the controversial paintings of the altarpiece of the Castle of Vilassar and of the monastery of Sant Joan of the Abadesses. Finally, by means of the stylistic reading of the new works, which the author considers of the best of his catalogue, one tries to demonstrate that the sources of your figurative culture and stylistic are in the painting of Madrid of the first decades of the 17th century.

L'estudi de la pintura del segle XVII a Catalunya és un terreny aspre i difícil de desbrossar. És per això que els articles d'Immaculada Socias dedicats al pintor Joan Arnau han estat una fita important per a la història de l'art d'època moderna a Catalunya². No exagero: s'ha passat d'unes poques referències biogràfiques recollides en els diccionaris d'Acisclo Antonio Palomino i Juan Agustín Ceán Bermúdez a disposar d'una biografia construïda amb una base documental sòlida i ben bastida, que recull i ordena les escasses aportacions desl estudiosos dels darrers decennis a aquest camp. Així i tot, l'amplitud i riquesa dels treballs de Socias no finiquiten el coneixement de la vida i l'obra de Joan Arnau, en el sentit que queden sense resoldre temes cabdals com ara la poca obra conservada o identificada, les grans llacunes cronològiques existents, els obscurs anys de la seva formació, la imbricada intervenció del pintor a Sant Joan de les Abadesses, etc.

L'estudi que ve a continuació no soluciona pas els aspectes que acabo d'esmentar –o, almenys, no els resol en la seva totalitat–, ni tampoc és un nou intent de definició de la biografia artística d'Ar-



Fig. 1. Joan Arnau, *Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada*, 1651, galeria de la catedral de Barcelona. Fotografia: Francesc Miralpeix.

nau. Sí que és, en canvi, un apèndix, una glossa que aprofita l'atalaia crítica elaborada per Socias per a eixamplar una mica més el coneixement sobre el pintor de Sant Feliu de Guíxols, procurant incidir en aquells capítols menys tractats per l'autora, revisant-ne d'altres i aportant-ne de propis. Al detall, és un estudi que incorpora les darreres aportacions, en especial les informacions que fan referència a la relació de Joan Arnau amb Joan Josep d'Àustria, fill bastard de Felip IV; que afegeix noves dades d'arxiu extretes del valuós procés de beatificació de santa Maria de Cervelló conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona; i que presenta un parell d'obres de gran interès, incomprendiblement ignorades per bé que no del tot inèdites l'*Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada* (1651) de la catedral de Barcelona i la *Santa Caterina* (1678) del retaule de la capella de la santa alexandrina de la catedral de Girona. Però ò a més a més, proposa una nova atribució –les quatre pintures del retaule dels Sants Quatre Màrtirs de la catedral de Girona–, revisa críticament algunes obres i es pregunta per la notícia sobre la hipotètica formació del pintor en l'entorn d'Eugenio Caxés.

Estat de la qüestió

No cal insistir més en l'elogi tantes vegades citat de *Lo Desengany* de Francesc Fontanella, en el qual es glossa la lamentació del déu Vulcà per no tenir la destresa d'Arnau –i d'alguns pintors coetanis més– per a retratar la bellesa de la seva estimada Venus,³ però sí que trobo convenient, abans d'entrar en matèria, refrescar el record de les informacions conegudes sobre el pintor.

Joan Arnau nasqué el 1603 a Sant Feliu de Guíxols, fill d'Antoni Arnau, botiguer de teles, i Anna Moret, filla d'un botiguer de la vila baix empordanesa.⁴ Fins el 1631 no reapareix novament en la documentació. Aquell any passà favorablement els exàmens d'ingrés al Col·legi de Pintors de Sant Lluc de Barcelona. Dos anys més tard, el 1633, firmà capítols matrimonials amb Dorotea Pons, filla del doctor en Arts i Medicina Benet Pons, ja difunt, i d'Elisabeth, amb qui tingué un fill batejat amb el nom de Pere.⁵ El 3 de març 1634 es té notícia de la seva primera feina: es tracta de la pintura i del daurat del desaparegut retaule major de Sant Esteve del Coll (Llinars del Vallès), que havia de fer en el termini d'un any i mig per 200 lliures de Barcelona. Aquell mateix any 1634 s'hauria casat novament, ara amb Estefania, amb qui hauria tingut un fill batejat amb el nom de Joan, mort als 8 anys.⁶ El 1635, el Consell de Cent li encarregà una pintura d'un *Sant Sopar* per al convent de Santa Madrona de Barcelona per un valor de 40 lliures. A partir d'aquest any comença a aparèixer regularment en la documentació del Col·legi de Pintors, exercint el càrrec de cònsol. El 17 d'octubre de 1636 es comprometé a tenir d'aprenents als joves guixolencs Joan Darder i Jacob [Jaume?] Moret. Aquesta notícia és significativa per comprovar que no havia perdut el contacte amb la seva població nadiua i que el taller començava a tenir una certa entitat. Prova d'això últim és l'acceptació, el 20 de febrer de 1636, d'un contracte realitzat amb el marxant Pere Miquel Pomar per pintar vint-i-cinc teles a l'oli de Nostra Senyora del Roser i vint-i-cinc més del rei David, tot plegat per 75 lliures. També havia de tenir llestos, en quatre mesos i per 77 lliures, catorze quadres de l'Adoració dels Reis.

La Guerra dels Segadors o alguna estada prolongada fora de Barcelona podrien explicar una absència documental de més de 15 anys d'ençà l'encàrrec anterior. El cas és que reapareix a Barcelona el 29 de novembre de 1651, quan el Consell de Cent –novament– li encarregà una *Immaculada* i un *Sant Roc* per la no gens menyspreable quantitat de 300 lliures. Socia dona per perdudes les dues obres, però ja veurem més endavant que la *Immaculada*, una obra votiva encarregada per a pal·liar el contagi de pesta bubònica que assolava Barcelona, es conserva en molt mal estat a la catedral de Barcelona (fig. 1). El 1652, Arnau es feu càrrec de l'adrogueria del seu germà Antoni, que es trobava greument malalt. El 3 de gener de 1656 tornà a passar per la vicaria. El pintor, de 53 anys, es casà amb Magdalena Martí i Miró, filla del daguer tarragoní Joan Martí Miró i de la seva dona Anna. Rebé un dot de 200 lliures. No hi ha més rastre d'Arnau fins el 1665, quan deixà un *Sant Lluc* als pintors barcelonins per a celebrar la festivitat del seu sant patró. El 21 de gener de 1666 nomenà procurador seu Bernat Amorós, pintor i daurador de Barcelona. El 1668 retornà un local al seu nebot Ramon Arnau, apotecari de Granollers, i diu viure a la Plaça Nova, a tocar de la catedral. Aquell any, però, comprà una vivenda al carrer de la Canuda, on instal·là el taller i la vivenda.⁷ El 1673 signà una *Immaculada* per a l'ermita de la Mare de Déu de Montornès, actualment servada a la sagristia de l'església de la Nativitat de la Pobla de Montornès. El 7 de març de 1675 pintà 7 escuts grans i 52 de petits de paper per al túmul funerari de Maria de Blanes Centelles Sentmenat i de Lanuza, pels quals rebé 9 lliures i 18 sous. El 30 de març d'aquell mateix any pintà dos quadres –i

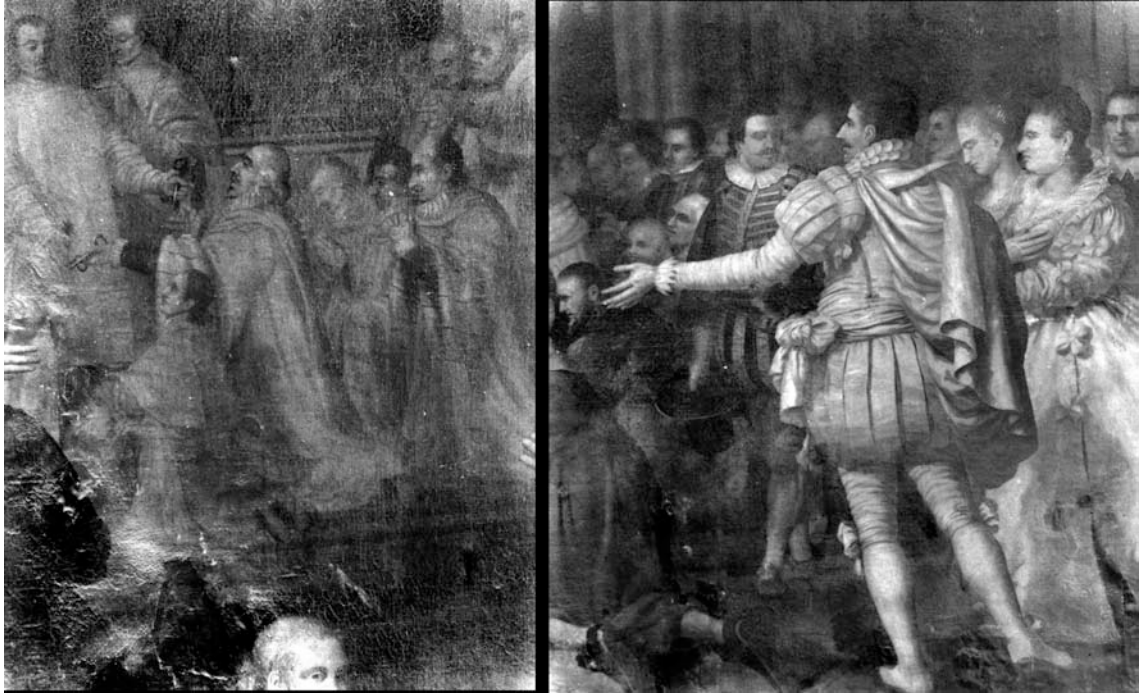


Fig. 2. Joan Arnau, Detalls de l'Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada, galeria de la catedral de Barcelona. Fotografia: Arxiu Mas.

no tres, com diu Socias— per al Baró de Claret: un retrat de *Ramon d'Espuny amb armadura* de deu pams d'alt per sis d'ample, i una *Flagel·lació amb sant Pere plorant als peus de Crist* de sis d'alt per cinc d'ample per valor de 30 lliures. El 28 d'agost de 1679 casà el seu fill Manuel Arnau Martí, fill del seu tercer matrimoni, amb Josepa Porteria, filla d'un torcedor de seda.⁸ El 1680, actuant com a clavari del Col·legi, féu constar que havia rebut 10 lliures d'Antoni Albí Bassora, jove aspirant a mestre, en concepte de taxes d'examen d'ingrés. El 9 d'abril d'aquell any, Teresa Caldes Desbosch de Sant Vicens i de Vilafranca, vídua de Carles de Caldes i de Vilafranca, li pagà 55 lliures per haver pintat els retaules del retaule del Castell de Vilassar, que comentaré més endavant. El 8 de febrer de 1684 participà, juntament amb el pintor Josep Jardí, en la descripció de la Reial Capella de sant Ramon de Penyafort del convent de Santa Caterina de Barcelona.⁹ El desembre de 1684 rebé un pagament per pintar les grades de l'altar de l'Oratori de Sant Felip Neri.¹⁰

El 1688 figura entre els 28 signants de la remodelació del Col·legi de Pintors de Barcelona; és a dir, en el document de la concessió del Reial Privilegi atorgat per Carles II als pintors, que en endavant els consideraria professors d'art liberal. El 27 de novembre de 1688 estengué un document en el qual certificà que Joan Baptista Porteria —potser germà de la seva nora— estigué d'aprenent amb ell des de desembre de 1684 fins a desembre de 1687. El 13 de maig de 1692 és l'última vegada que assistí a la reunió del Col·legi de Pintors. El 26 de febrer de 1693 morí. Tenia 90 anys.

Al marge de les obres consignades en aquest recull biogràfic, s'hi han d'afegir algunes notícies, ja recollides per Immaculada Socias, relacionades amb quadres dispersos per algunes esglésies de Barcelona. Palomino, per exemple, esmentava que la meitat dels quadres del convent de Sant Agustí, amb escenes de la vida del sant, havien estat pintats per Arnau —en època de Céan Bermúdez sem-

bla que ja només en restaven dos a la capella de Sant Nicolau—. L'autor del *Parnaso* també es feia ressò d'un *Sant Pere Apòstol vestit de Pontifical amb els àngels entregant-li les claus de l'església*, ubicat a Santa Maria del Mar, i d'un *Sant Francesc de Sales* i un *Sant Francesc de Paula* a l'església del convent dels Mínims de Barcelona.

Glossa a velles notícies disperses: noves aportacions entorn a l'obra

Agustí Duran i Sanpere va donar a conèixer dues informacions molt significatives sobre Joan Arnau que, incomprendiblement, han passat per alt a bona part dels estudiosos posteriors. La primera té a veure amb un quadre votiu que el Consell de Cent encarregà el 1651 per alleugerir el contagi de pesta bubònica que afectava la ciutat de Barcelona.¹² La segona informació té a veure amb l'existència de noves dades relacionades amb Arnau, segons les quals havia estat pintor de Joan Josep d'Àustria.¹³ I encara caldrà afegir-ne una més, ara relacionada amb Girona. L'any 1955, Pere de Palol va comprovar que la capella de Santa Caterina de la catedral de Girona tenia una tela “[...] feuada en 1678 y firmada por Arnau de Barcelona”.¹⁴ Anem per passos.

- 1) L'any 1973, Agustí Duran explicà que a la capella de la Immaculada Concepció de la catedral de Barcelona havien existit unes pintures que recordaven l'episodi de pesta sofert per la ciutat de Barcelona durant el setge de 1651. Segons el seu relat, la pintura narrava l'ofrena de les sis claus de plata de les portes de la ciutat a la imatge de la Immaculada Concepció de la capella de la catedral de Barcelona, un acte celebrat entre el 18 de juliol i el 25 d'agost.¹⁴ La font de Duran són les *Rúbriques* de Bruniquer, que s'hi refereixen així: “Dilluns à 17 de juliol 1651, en *Dietari a par*, que per causa del Contagi, la Ciutat feu vot à nostre Senyora de la Concepció, per lo que fou celebrat un Ofici, y en lo punt del Ofertori, la Ciutat oferí las Claus de tots los Portals de esta Ciutat, y aquí se instituí lo Ofici que annualment se celebra en la Seu, dit de N^a Senyora de les Claus, y à 19 se tracta del mateix [...]”.¹⁵ La narració del *Dietari* de Miquel Parets ens aporta encara una informació més concreta i reveladora: “I així per lo present anaren los consellers i governador ab la gent que hi era de [l] Consell de Cent, a bé que era poca per causa de la pesta, i li'n presentaren unes de ferro, i entretant se fabricaren unes de plata, les quals li portaren los senyors consellers lo dia de Sant Lluís [...] També feren pintar un quadro molt gran ab tots los sis consellers d'aquell any i lo senyor governador i lo Consell de Cent ab una Nostra Senyora de [la] Concepció, que un àngel en nom de la ciutat li presentava les claus de plata”.¹⁶

Efectivament, la memòria de l'acte votiu quedà fixat en la gran pintura encarregada pel Consell, de la qual se'n torna a parlar pocs mesos després: “A 29 de novembre de 1651, foren deliberades pagar 300 lliures à Joan Arnau Pintor, per lo valor de dos quadres ha fet, lo un de Nostra Senyora de la Concepció, y lo altre de St. Roch per rahó del Contagi, y á 13 de maig 1652, foren deliberades pagar 25 lliuras per la fusta de guarnició de dit quadro de nostra Senyora de la Concepció”.¹⁷ No hi ha marge al dubte sobre la participació de Joan Arnau en la realització de l'encàrrec. Allò excepcional, però, és que els historiadors no fessin cas a Agustí Duran quan l'any 1973 deixà escrit que les pintures es conservaven i que havien estat reinstal·lades a la galeria alta que corre per sobre de les capelles laterals de la catedral de Barcelona (fig. 2).¹⁸ Duran coneixia la descripció de la *Guia Cicerone* d'Antonio de Bofarull, que deia que “[en la capella de la Concepció] en cuyos lados tras la cortina que siempre los cubre, hay unos cuadros donde se veia antes pintada la Virgen y los Con-



Fig. 3. Antoni Ferran (?), *Acceptació de les claus de la ciutat*, segle XIX, galeria de la catedral de Barcelona. Fotografia: Francesc Miralpeix.

*sellers de la ciudad ofreciéndole unas llaves. Tal pintura se había mandado hacer a principios de 1651, estando afligida Barcelona por una asoladora peste [...]”*¹⁹ i és probable que fos ell mateix qui relacionés els temes descrits per Bofarull amb les pintures de la galeria. Cal, però, fer un matís: la segona pintura a què fa referència Duran no és el quadre amb el tema de *Sant Roc*, sinó una altra gran composició que narra l'*Acceptació de l'ofrena* (fig. 3). Segons Josep Mas, els dos quadres –*La Immaculada* i l'*Acceptació de l'ofrena*– eren del pintor Antoni Ferran, per als quals havia cobrat 200 duros.²⁰ Aquesta informació degué fer dubtar a Agustí Duran, que mantingué l'atribució a Arnau en condicional.²¹ L'estil d'aquesta segona pintura, clarament neoclàssic, dista molt del de la *Immaculada* i no s'hauria de descartar que, efectivament, es tracti d'una obra del pintor Antoni Ferran Satayol (1786-1858).²²

2) La segona qüestió té a veure amb una font injustament oblidada per a la història de l'art català d'època moderna, malgrat Agustí Duran –una vegada més!– en féu una breu síntesi a la introducció del llibre III de *Barcelona i la seva història*.²³ Es tracta del procés de canonització de santa Maria de Cervelló (1689), conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.²⁴

El llarg procés de recollida de proves i testimonis per a la canonització de la santa té un capítol on es relata la necessitat de cridar pèrits experts en les arts de la pintura, l'escultura i la fusteria per

tal d'examinar set imatges de santa Maria de Cervelló, amb el propòsit de donar fe de l'antiguitat d'aquestes, en especial de les del sepulcre del retaule que Maria de Cervelló tenia a l'església del convent de la Mercè de Barcelona.²⁵ Per part dels pintors foren nomenats Joan Grau major, Josep Vives i Joan Arnau; pels escultors, Pere Serra, Joan Roig i Francesc Santacruz; i pels fusters, Francesc Puig, Pere Lleopart i Josep Osset. Firmaren el jurament l'11 de març 1689, amb sis mesos per endavant per a poder examinar les obres.²⁶ Mentrestant, el 13 de maig de 1689 es cridaren a 9 testimonis –tres per a cada ofici– per a comprovar la idoneïtat dels pèrits escollits. En aquest cas, foren els pintors Josep Jardí, Jaume Fortuny i Bailon Savall; els escultors Jacint Trulls, Josep Font i Bernat Vilar; i els fusters Miquel Basses, Jaume Escarabatxeres i Josep Fortuny. Havien de respondre un qüestionari de nou preguntes en què la segona interpellació, consistent a dir el seu nom, el lloc on habitaven i la seva pàtria,²⁷ i la sisena, pensada per saber quina opinió tenien dels pèrits escollits entre els companys d'ofici i si figuraven entre els “*més cèlebres o entre ínfims o de mediana ciencia*”, són les més interessants. Per raons evidents d'espai –espero poder desenrotllar-ho àmpliament en un article futur– em limitaré a les respostes que tenen a veure amb el nostre protagonista. Josep Jardí, després d'enumerar la llista de pintors col·legiats de Barcelona, digué que “[...] *Joan Arnau ha fet moltes pintures y quadros en las iglesias dels monastirs dels pares jesuïtas y dels pares de S' Fran^{cb} de la present ciutat y en altras parts [...]* Lo dit Joan Arnau fonch pintor del Sereníssim Sr. Don Joan de Austria com així sempre es estat publich i notori”.²⁸ Jaume Fortuny afegí que Joan Arnau pintà per a les esglésies de Sant Jaume i Sant Miquel de Barcelona i per als carmelites i Bailón Savall es reafirmà en la notícia que Arnau fou pintor de Joan Josep d'Àustria. S'ha d'afegir, encara, una dada més relacionada amb indrets on suposadament Arnau havia treballat: en la declaració del peritatge, Joan Arnau afirmà haver vist retaules antics a la catedral de Barcelona i al monestir de Montserrat (fig. 4).²⁹

La recent aparició del llibre d'Elvira González Asenjo sobre Don Joan Josep d'Àustria ha servit per certificar les informacions extretes del procés. L'autora de la biografia del fill de Felip IV localitzà un decret de 22 d'agost de 1653 emès per don Joan Josep d'Àustria en el qual s'ordena que paguin a Joan Arnau 1040 *reals* de plata a compte “[...] *de algunas obras que de mi orden ha hecho*”. Els pagaments s'efectuaren l'1 d'octubre de 1653, el 17 de març i 27 d'agost de 1654.³⁰ L'autora diu que el document no especifica quins eren aquests treballs, però dedueix que podria tractar-se d'algun retrat, que creu identificar en un retrat de mig cos de Joan Josep d'Àustria amb la creu de vuit puntes de l'orde de cavalleria de Sant Joan de Malta i amb una corbata de coll enjoiada a la francesa, de collecció particular.³¹ No obstant, la pinzellada vaporosa, el delicat tractament dels metalls, la preeminència del color per damunt del dibuix, etc., fan pensar en l'estil de pintors de l'escola madri-

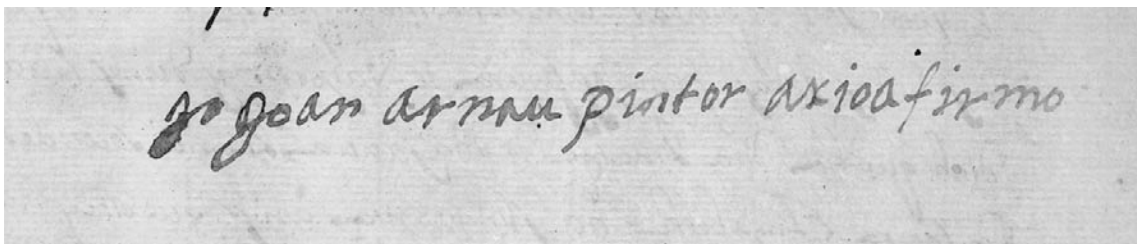


Fig. 4. Signatura de Joan Arnau del procés de canonització de santa Maria de Cervelló. Fotografia: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

lenya, com Francisco Rizi, que fou pintor de cambra del monarca, o Juan Carreño de Miranda, amb qui l'autora troba afinitats amb el *Retrat de Joan Josep d'Àustria* del Museu de Budapest.

Joan Arnau no fou l'únic artífex català que treballà per al nou virrei. També ho feren l'argenter Joan Perutxena i el vidrier Josep Galí. Més endavant ho faria, des de Saragossa estant –i aquesta és una notícia que caldrà tenir molt present per a futurs estudis sobre els Juncosa–, el cornudellenc Josep Juncosa, que el 31 de gener de 1670 cobrà 15 lliures “[...] *por una lámina para un relox de candil de su alteza*” i 150 reals “[...] *por tres sobre y entreventanas para la pieza donde come su alteza*”.³² Pensant en la referència de l'estada d'Arnau a Montserrat, se m'acut, també per la proximitat de les dates de la col·laboració de Juncosa amb el fill bastard de Felip IV, si Arnau i Juncosa podrien haver coincidit al monestir pels volts de 1669, quan Joan Josep d'Àustria encarregà la nova decoració de les parets i voltes de l'església del monestir.³³

A hores d'ara és fa difícil imaginar l'abast i la tasca desenvolupada per Arnau en la “cort itinerant” del nou virrei. D'entrada, Joan Josep d'Àustria ja tenia un pintor de cambra, Jerónimo de la Cruz Mendoza, que estava al servei de la casa de Don Joan Josep d'Àustria des de 1641. Jerónimo de la Cruz arribà a Catalunya des de Palerm l'estiu de 1651. El 1655, quan se l'anomenà oficialment pintor de cambra, reclamà el pagament d'obres realitzades a Tarragona. I el 1565, abans d'abandonar el Principat –Joan Josep d'Àustria estava a Flandes– deixà en mans del seu procurador barceloní el cobrament de quantitats que li poguessin deure a la ciutat comtal.³⁴ No és un fet excepcional, sobretot per curar-nos d'idees preconcebudes sobre el treball dels artistes, que Joan Josep d'Àustria cridés al pintor que havia retratat al seu enemic, el governador Josep de Margarit i de Biure, si és que es pot definir així la rivalitat política i militar existent entre Joan Josep d'Àustria i Josep de Margarit. Però així i tot, és lícit plantejar-nos alguns interrogants: coneixia Joan Josep d'Àustria la fama de bon pintor de Joan Arnau? Sabia de la seva formació al costat de Caxés? Arribà a conèixer una obra de forta càrrega política com era el quadre de la *Immaculada* de la catedral? Si és així, s'hauria fixa't en el realisme del retrat de Josep de Margarit pregant a la *Immaculada*? No és que vulgui establir-hi un nexa, però l'inventari de pintures de l'etapa catalana de Joan Josep d'Àustria, realitzat abans de la seva partida cap a Flandes, incloïa un retrat de Josep de Margarit i de Biure, sense oblidar que el mateix virrei havia donat suport a l'edició d'una obra sobre la *Immaculada Concepció* del jesuïta català Josep Olzina.³⁵ Potser la resposta més ajustada a la contractació d'artífexs catalans, però, cal buscar-la en el fet que les necessitats d'una cort itinerant –com passarà a la Barcelona de l'Arxiduc Carles– eren inassolibles pel personal que acompanyava el virrei. A més, Barcelona –trencant el tòpic de la decadència artística– disposava de bons professionals. No cal persistir en els argenters, que des de Felip Ros a Joan Matons abanderaren una argenteria d'altíssim nivell, però segurament cal ser més insistent en els pintors: des de finals de segle XVI, la generació de pintors encapçalada per Francesc Ribalta, Lluís Pasqual, Juan Ricci de Guevara, Damià Vicens, Fra Jerònim de la Murtra, Fra Llorenç Tarragó, etc., anaren i vingueren dels centres artístics més importants de la península. I sense anar més lluny, el procés de santa Maria de Cervelló posa de manifest que Joan Grau major fou pintor del Marquès de Mortara, que no ha de ser altre que Francisco de Orozco, marquès de Olías y de Mortara, virrei de Catalunya el 1650 i entre 1656 i 1659.³⁶ Amb tot, no ens pot passar per alt que tant Arnau com Perutxena treballaven habitualment per al Consell de Cent, essent possible que aquest fos el condicionant exigít –o la prova del seu mèrit, diguem-ne com vulguem– per fer-se valdre en la nova administració.

3) La tercera qüestió ens porta a Girona. Arran de les obres d'il·luminació de les capelles laterals de la catedral de Girona, realitzades fa pocs anys, vaig adonar-me que al marge dret de la gran *pala d'altare* amb la representació de *Santa Caterina màrtir* de la capella de Santa Caterina hi havia la inscripció “ARNAU FECIT/Barcinone/1678” (fig. 5 i 5a). La felicitat troballa, però, no és del tot inèdita: Pere de Palol se n'havia adonat l'any 1955 i més recentment ho feu, dedueixo que també casualment, Laurence Gallinaro. No obstant, la informació de Palol fou obviada, inclús pels autors de les guies i de les històries sobre la catedral editades a posteriori, i per la mateixa Gallinaro –com tants altres oblidats del seu treball. De tota manera, ni un ni l'altre relacionà l'autor de la signatura amb el pintor Joan Arnau Moret.³⁷



Fig. 5. Joan Arnau, *Santa Caterina*, 1678, retaule de Santa Caterina, catedral de Girona. Fotografia: ACG-Francesc Miralpeix.

La història de l'encàrrec de la gran pintura a l'oli del retaule de Santa Caterina –les qüestions relacionades amb l'estil les comentaré més endavant– té més d'un episodi. El retaule és una senzilla estructura de predella –sense decorar–, un sol cos emmarcat per dobles columnes a banda i banda d'ordre corinti amb la meitat inferior del fust decorat amb relleus fitomòrfics i les meitats restants amb estries verticals, i entaulament –arranjat– amb un fris continu de motius vegetals i una cornisa semicircular migpartida, amb petits bustos escultòrics al timpà. L'estructura, de clara concepció renaixentista, fou encarregada pel canonge i ardiaca de l'Empordà Baldiri Vergonyós, que tot i morir el 6 d'abril de 1640, dotà la capella amb diners suficients per erigir-hi, almenys, l'estructura del retaule. Així ho explica el canonge arxiver Sulpici Pontich: “[Altar de Sta Caterina] *De la capella, y altar antich no he trobat, però si del altar que de vuy [és] fet á gastos del canonge Baldiri Vergonyós a 21*



Fig. 5a. Joan Arnau, *Santa Caterina*, 1678, retaule de Santa Caterina, catedral de Girona. Detall de la firma del pintor. Fotografia: ACG-Francesc Miralpeix.

9bre [novembre] 1643, y havent mort sens dorar-lo, faltant bens se discorregué valerse de suspendre las fundacions [a] 7 maig 1653, pero se feu de bens del canonge Fran^{cb} Ardèvol á 20 febrer 1677”.³⁸ Aquesta informació s’ha de completar amb les anotacions de la veu *Sepulturas del mateix Repertori*: “[Número 57. Capella de Santa Caterina] A 6 de abril 1640 morí lo canonge Ardiaca del Ampurdá Baldiri Vergonyós, al qual se concedí sepultura en esta capella, y era tant benemèrit que any 1625 funda salaris per Diacas. Dit any funda las tases per corpus. Any 1637 feu lo Monument, a any 1632 funda catorze

coros de altar, a any 1636 missa quotidiana, y á sos gastos fou fet lo retaule any 1643. A 2 maig 1691 morí lo canonge Frances Ardèvol y fou sepultat aquí. És benefactor de dita capella”.³⁹ I encara amb les anotacions recollides a l’*Episcopologi* del mateix Pontich, on s’anoten algunes dades biogràfiques dels canonges. Segons aquest valuós manuscrit, Baldiri Vergonyós “[...] ab bullas poseí canonicat y ardiaconat del Ampurdá per mort a Gerona [de] Puigvert a 5 setembre 1618 y morí a 6 abril 1640. Fou sepultat en la capella de Sta. Caterina en que feu lo altar, any 1643 y funda[cio] de missa quotidiana a sis sous a 13 desembre 1636 [...]” i Francesc Ardèvol “[...] pocehí canonicat a 27 setembre 1659. Feu lo altar de Sta. Catharina a 20 de febrer 1677. Morí a 2 mars 1691: sepultat en la capella Sta. Caterina, lo altar de la qual fou deaurat de sos béns. Y á 22 setembre 1710, fou feta fundació per servitud de dit altar [...]”.⁴⁰

Efectivament, el 20 de febrer de 1677 el canonge Francesc Ardèvol demanà permís al capítol per acabar el retaule en aquests termes: “Cng. [canonicus] Ardevol proposuit que ipse habet denotionem faciendi retrotabulum capella Sta Catharine, a la moderna, ut uiuitur S^{ta} ab un quadro ut in capellis Sti. Paulis, Sti. Bernardi, Sti. Stephani, Sta. Anne si hoc placet vestre dominationi. Resolutum que faciat dicto retrotabulum ut proposuit dum modo faciat quod pictura fit bona et boni artificis, et que columnes deaurantur”.⁴¹ No he tingut la sort de localitzar el contracte de la pintura, però es evident que Francesc Ardèvol degué fer cas de les disposicions dels seus companys de capítol. El quadre pintat el 1678 per Joan Arnau, però, no degué instal·lar-se definitivament fins algun temps més tard, ja que el 13 d’abril de 1679 les actes del capítol alerten d’un “[...] furtum commissum in capella Sta. Catherinae”. No sé si el robatori ocasionà destrosses importants, perquè el 4 de març de 1680 és donà “[...] Licentiam ad infectum reddendum altare Scta. Catarinae”;⁴² és a dir, llicència per a restituir o tornar a acabar l’altar de Santa Caterina. Potser això últim va lligat amb els pagaments enregistrats el 15 d’octubre del 1680 “[...] a dit Cuntillo [Bartomeu Contillo] mestre de cases, tres jornals per haver treballat a Sta Cat^a [Santa Caterina] y sis càrregues de arena son tres sous”.⁴³

L’encàrrec d’una obra de *boni artificis* era una prerrogativa molt present per als canonges, que compliren sempre que els seus recursos els ho permeteren.⁴⁴ La comanda d’obres a artífexs barcelonins es

repetirà al llarg dels anys següents. A banda dels dauradors, per la catedral de Girona hi passaran Joan Pau Casanoves Feixes –autor de fins a sis olis conservats⁴⁵– i Antoni Viladomat, responsable de les pintures del retaule de Sant Narcís, del retaule dels Dolors i de dues més de la capella del confessionalari.

Addenda atributiva: les pintures del retaule dels Sants Quatre Màrtirs de la catedral de Girona

El quadre de *Santa Caterina* de la catedral de Girona, l'estil del qual analitzaré més endavant, podria no haver estat l'únic treball realitzat per Joan Arnau a la seu gironina. Poc temps després que el canonge Vergonyós confiés en Arnau, el canonge Josep Çanou demanà el pertinent permís al capítol per erigir un retaule dedicat als sants Quatre Màrtirs originaris de La Pera (Baix Empordà) Germà, Paulí, Justí i Scici –esdevinguts sants patrons dels mestres de cases i fusters locals–, les hagiografies els quals es fonen i s'entrellacen puntualment amb els *Quatro Santi Coronati* romans (fig. 6)⁴⁶. El retaule en venia a substituir un d'anterior, possiblement d'estil gòtic.⁴⁷ La petició del canonge quedà recollida a les actes capitulars el 16 de desembre de 1679, però el dia abans Çanou ja tenia el permís “[...] per fer lo altar dels Sts. Màrtirs dexant en ell la imatge del emperador Carlos Magno, y per traurer los banchs que hi havia”.⁴⁸ Sembla, però, que el retaule no es degué començar fins més tard. El 23 de maig de 1683, les mateixes actes capitulars revelen el següent: “*Archa Lignea cum reliquiis sanctorum 4 martyrum extrahatur. Resolutum die 22 february 1632 fuit reddita arca in tabernaculo sanctorum 4 martyrum [...] reposito sacristie per totum tempus opus siti*”.⁴⁹ És a dir, l'arqueta gòtica amb les relíquies dels sants màrtirs –coronada amb els quatre caps esculpits el 1659 gràcies als sufragis del bisbe Pijoan– es guardaria a la sagristia mentre



Fig. 6. Joan Arnau (atribuït), *Retaule dels sants Quatre Màrtirs*, c. 1680-1683, capella dels Sants Quatre Màrtirs, catedral de Girona. Fotografia: ACG-Francesc Miralpeix.

duressin les obres en la capella. El 22 de gener de 1683, quan les actes recullen la restitució de l'arca a lloc, marca el *terminus post quem* del retaule.⁵⁰

La comitència de Josep Çanou també queda recollida a la veu “Altar dels Sts. Màrtirs” del *Repertori Alfabètic* del canonge arxiver Sulpici Pontich,⁵¹ però sorprenentment no apareix cap referència ni a la veu “Imatge dels SSts. Quatre Màrtirs” del mateix *Repertori* ni a la sintètica biografia del prevere inclosa a l'*Episcopologi*,⁵² on es diu que morí el 9 de desembre de 1694 i que fou sepultat a la contigua capella del Roser, on el canonge Andreu Çanou –que el 1651 havia fet fer i daurar el retaule– i els seus tenien sepultura.⁵³ Ni la documentació capitular ni els protocols notariais de l'època exhumats –que són molts– donen cap

més pista sobre la construcció del retaule dels Sants Quatre Màrtirs, una situació de la qual ja es lamentava profundament Gemma Domènech en el seu estudi sobre la confraria dels mestre de cases, fusters i torners, que com ja he dit més amunt tenia de patrons, juntament amb sant Josep, els sants Quatre Màrtirs. Domènech, que descriu amb exactitud el retaule, apuntava un parell d'informacions més no exemptes d'interès: d'una banda, feia notar que l'escut de Çanou al pedestal era prou indicativa del paper que el canonge havia jugat en l'encàrrec; d'una altra, es preguntava si els confreres podrien haver ajudat a pagar els dispendis de l'obra, en tant que parts implicades en el renovellament del seu espai de culte.

No m'entretindré a explicar les parts tocants a l'estructura i escultures del retaule, minuciosament analitzades per Domènech –comparteix, fins i tot, la seva hipòtesi de les mans diferents en la realització de les escultures de la predella i dels daus–, sinó en les tres teles del cos central amb les representacions de *Sant Paulí*, al carrer esquerre (des del punt de vista de l'espectador), *Sant Germà* i *Sant Justí*, al centre, en una mateixa tela, i *Sant Scici*, a la dreta. Té raó l'autora quan troba que “[...] aquestes teles [tenen] una bona composició de les escenes, una col·locació òptima de les figures en l'espai, una profunditat espacial ben resolta, un tractament acurat de les figures –de proporcions correctes– que es detallista en rostres, mans i robes”.⁵⁴

Efectivament, l'autor dels *Sants Quatre Màrtirs* és un pintor que presenta bones maneres, dotat d'un bon sentit de la composició i de la figura, i amb una gran capacitat de recreació il·lusionista dels teixits i dels guarniments de les vestimentes –un aspecte que de ben segur que lluiria més si les teles estiguessin restaurades. Però a més, és un pintor amb un bon domini del dibuix, l'estil del qual, a fi de comptes, encaixa a la perfecció amb el de Joan Arnau. És veritat que no estic en condicions d'afirmar taxativament que es tracta d'un treball seu, qui sap si avalat pel bon resultat del gran quadre realitzat un parell o tres d'anys abans, però almenys les concomitàncies estilístiques entre els rostres i les mans dels sants empordanesos amb la fesomia de la *Santa Caterina* o de la *Immaculada* de la Pobra de Montornès em semblen demostratives del lligam estilístic existent (fig 7). Les afinitats també són evidents en les mans, grans i de dits llanguids i en l'exquísida general de les composicions, en la utilització d'una paleta molt homogènia de colors terrosos i càlids, gairebé sempre banyats per llums zenitals lleugerament contrastades. Domènech també els veia propers a “la tradició més classicista del segle XVII”,⁵⁵ potser referint-se a models més retardataris, menys tocats per l'estètica alt barroca. No anava del tot desencaminada: en general, l'obra de Joan Arnau és una producció ancorada en el tardomanierisme, molt aferrada als referents que podria haver vist durant la seva hipotètica estada madrilenya, a l'entorn de l'obra d'Eugenio Caxés i Vicente Carducho, una qüestió que abordaré al darrer capítol.

Reflexions sobre alguns conjunts problemàtics

És prou sabut que la necessària ponderació de l'art d'un pintor d'aquesta època passa per la seva capacitat narrativa i inventiva, pel refinament expressiu i emotiu de les figures, tant de forma conjunta com a nivell individual, per la destresa tècnica, pel domini del dibuix i del color, etc. I és prou sabut que el client, la ubicació, els materials i el preu, entre altres factors, influeixen en l'assoliment d'uns resultats més o menys satisfactoris. Des d'aquest punt de vista, és poc probable que els elogis rebuts pels seus contemporanis –de Francesc Fontanella, dels pintors que l'avalaren com a pèrit



Fig. 7. Comparativa de rostres. D'esquerra a dreta (filera superior): *Sant Paulí*, *Sant Germà*, *Sant Justí*. D'esquerra a dreta (filera inferior): *Sant Scivi*, *Santa Caterina*, *Immaculada*.

expertíssim en el procés de santa Maria de Cervelló—, o dels seus biògrafs —Palomino, Ceán Bermúdez, Quilliet, Laforge, etc—, sense oblidar la confiança envers el seu art del Consell de Cent o de Don Joan Josep d'Àustria, es fonamentessin en les pintures conegudes per Immaculada Socias —la *Immaculada* de la Pobla de Montornès, els plafons del retaule del castell de Vilassar o les controvertides escenes del monestir de Sant Joan de les Abadesses. Aquest és un aspecte poc tractat per Socias, però segur que deuria planar en el pensament de la historiadora quan veia que la *Immaculada* de la Pobla de Montornès, datada el 1673, s'inspirava en models valencians del XVI o en la pintura del mallorquí Miquel Bestard; és a dir, en models força retardataris, sobretot si pensem que pintors com Claudio Coello o Juan Carreño de Miranda —coetanis seus, no ho oblidem— havien desenvolupat un model d'*immaculades* plenament barrocs; o quan comprovà que les pintures del retaule de la Concepció de Vilassar són de tan poca qualitat.

Tot i l'existència d'una època que lliga Joan Arnau amb les obres del retaule de la capella de la Concepció del Castell de Vilassar –el document és de 1680–, hi ha quelcom d'estrany que no sé si té a veure amb el poc preu de l'encàrrec –55 lliures– o amb la possibilitat que les taules hagin sofert alguna intervenció posterior (fig 8). Allò evident, tanmateix, és la davallada qualitativa d'aquest treball en relació a la resta de la seva producció.⁵⁶ No és l'únic aspecte desconcertant del conjunt maresmenc. Sense anar més lluny, és sorprenent que el 1680 es pinti sobre suport de fusta i que el *Sant Miquel*, tot i tenir el referent de l'estampa de Guido Reni, sigui una versió tan poc aconse-



Fig. 8 Joan Arnau i taller (?), *Retaule del Castell de Vilassar*, 1680. Fotografia: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL). Diputació de Barcelona.

guida –passa el mateix amb el *Sant Sebastià*, que copia literalment una estampa de *Sant Sebastià* de Karl Audran, i el *Sant Francesc* de la predella, que parteix de la famosa estampa de la *Visió de Sant Francesc* de les caputxines d'Urbino de Federico Barocci (c. 1575).⁵⁷ I és rara, si no és que obeixen als sants patronímics dels comitents –Teresa Desbosch i el seu difunt espòs Carles de Caldes i Vilafranca–, la inclusió d'iconografies dedicades a sant Carles Borromeu i santa Teresa d'Àvila, més pròpies de principis del segle XVII. No podria ser que el taller de Joan Arnau se n'hagués encarregat? Podria tractar-se d'una subcontractació? La participació de jove pintor Joan Lafauda es limità només a fer de testimoni?⁵⁸

Per la tipologia, l'única obra que podria servir de referent per a comparar-la amb el retaule de Vilassar, malgrat tractar-se d'una de les primeres intervencions del pintor, és el desaparegut retaule de Sant Esteve del Coll, de Llinars del Vallès. La fotografia de l'Institut Amatller d'abans de 1936, publicada per Socias, és insuficient per veure la iconografia dels temes representats a tots els taulons. Només s'aprecien algunes escenes de temàtica cristològica al segon cos, que no lliguen –com



Fig. 9. Joan Arnau, *Retaule de Sant Esteve del Coll*, 1634, Llinars del Vallès (desaparegut). Fotografia: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL). Diputació de Barcelona.

observà Socias– amb els temes de la vida de sant Esteve estipulats al contracte. Però gràcies a una nova fotografia d'aquest conjunt localitzada al Servei del Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, més clara que la de 1917 de l'IAAH, es pot veure que els dos taulons dels carrers del primer cos i els dos del superior estan dedicats a sant Esteve (fig. 9). Això sí, segueix essent estranya la inclusió del *Sant Sopar* i de l'*Oració a l'Hort* a cos intermedi. Els guardapols tenen pintures de sants i santes –només distingeixo el *Sant Pere Màrtir de Verona* del tauló inferior esquerre– ubicats davant un paisatge de fons, a la manera de la pintura del també guixolenc Damià Vicens. En qualsevol cas, les pintures de l'àtic, consistents en una *Mare de Déu* i una *Anunciació* bipartida,⁵⁹ són les que més recorden l'estil inconfusible de les figures de Joan Arnau, tot i l'efecte de repintat de l'àngel de l'*Anunciació*. S'hi s'aprecien

amb claredat aquestes figures de dibuix i presència nítides, molt lluny dels personatges tous i adotzenats, tot i ser cinquanta anys més tardans, del retaule de Vilassar. L'avançada edat o un hipotètic estancament artístic de Joan Arnau no són raons suficients per explicar l'impàs de les pintures de Vilassar, sobretot quan s'aprecia que les taules de Llinars combreguen perfectament amb l'estil de les pintures "tardanes" de la catedral de Girona.

Tres quarts del mateix passa amb les sis obres signades per Arnau de l'antic cambril del Santíssim Misteri de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses, ara reubicades a la capella dels Dolors, amb els temes *Abraham i Melquisedec*, *David i l'arca de l'Aliança*, la *Multiplicació dels pans i dels peixos* (fig. 10), el *Mannà*, la *Paràbola del sopar* i *Elies i l'Àngel*. L'adotzenament compositiu i l'escassa qualitat dels quadres feu suposar a Diego Angulo l'existència d'un pintor amb el mateix nom, esgrimint com a principal argument que era impossible que un pintor format en el cercle de Caxés pintés d'una manera tan vetusta.⁶⁰ Deixant a part que Angulo degué confondre's quan



Fig. 10. Joan Arnau Porteria (?), *Multiplicació dels pans i dels peixos*, antiga capella del Santíssim Misteri (ara a la capella dels Dolors), església de Sant Joan de les Abadesses. Fotografia: Teresa Avellí.

diu que el 1651 Joan Arnau pintà dos obres per a l'Ajuntament de Sant Joan de les Abadesses –no hi ha dubte que interpreta malament la dada dels treballs de 1651 per al Consell de Cent de Barcelona–,⁶¹ les seves observacions sobre l'estil d'aquest conjunt abadessenc no han deixat mai d'estar presents en la historiografia. La documentació aplegada per mossèn Parassols sobre la reforma del cambril del Santíssim de 1619 no revela que es fes cap encàrrec de pintura. Tampoc l'any 1686, en què els treballs del florentí Hilari Carús consisteixen únicament en daurar la cúpula del nou cambril. En canvi, Parassols –que mai esmenta la signatura dels quadres, sinó els llibres d'obra– sí que fa referència als quadres de Joan Arnau quan aborda la gran reforma començada el 1710, que comportaria un nou enderroc del cambril antic. És llavors i no abans quan apareix el nom de Joan Arnau relacionat amb els quadres. Aquest ha estat el gran maldecap dels estudiosos. Quina és la hipòtesi més versemblant per a l'autoria? La de Ràfols, que partint d'Angulo proposa la hipòtesi que el pintor sigui Joan Arnau Porteria? La d'Alcolea, que tot i trobar-les discretes, les manté d'Arnau? I per la cronologia? La hipòtesi que podrien haver estat realitzats el 1619, quan Joan Arnau tot just tindria 15 anys?⁶² O bé la de 1686, quan el pintor ganxó en sumaria 83? Des del meu punt de vista, l'opció de Socias, basada en què són models retardataris de cultura siscentista i en el fet de la similitud de les cal·ligrafies, no és prou convincent. M'inclino, en canvi, per la possibilitat que es tractin de Joan Arnau Porteria, nét del pintor.⁶³

Si s'observen atentament les fotografies antigues del cambril, s'apreciarà que tot el conjunt respon a un disseny molt racional, en què cada element decoratiu estava pensat dins d'un programa més general, fins i tot el *Sant Sopar*, suposadament donat pel pintor, que decorava l'intradós de l'arc d'entrada al cambril, damunt del grup romànic del *Davallament*. És clar que podrien ser teles reaprofitades de l'antic cambril, però ja he dit que la cronologia de la primera reforma implicaria que Arnau hagués pintat les obres quan tot just tenia 15 anys i sobre suport de tela. Potser la de 1686, tot i que insisteixo que només es fa referència a obres puntuals de daurat i alicatat, admetria la intervenció d'Arnau, però llavors ens hauríem de preguntar –com en el cas de Vilassar–, per la raó de la davallada qualitativa, a banda d'admetre les hipòtesis, sempre complicades, de la participació del taller, dels ajudants, etc. Joan Arnau Porteria, tot i ser un desconegut, podria reunir els requisits necessaris per a l'autoria. D'entrada, era viu quan es feu la gran reforma del cambril. I, pel que sabem de la seva dedicació a l'art de la pintura, encaixaria bé en l'apel·latiu de pintor discret amb el qual Santiago Alcolea qualificava les pintures del cambril. Prova d'això que dic és que el 27 de març de 1718 se li pagaren 16 lliures i setze sous per pintar l'altar, encarnar el Sant Crist i la imatge de Santa Caterina, i daurar la creu i la corona de l'ermita de Santa Caterina de Torroella de Montgrí.⁶⁴ En aquest document se'l cita com a pintor resident a Olot. Ni Olot no era massa lluny del Ripollès ni els treballs d'aquests mestres que treballaven a l'extraradi, en espais petits i allunyats com les ermites, no eren ni de lluny l'avantguarda pictòrica del país. Només cal acudir als frescos de la mateixa ermita de Santa Caterina, pintats pels seus coetanis Ferran i Joan de Segovia, el segon instal·lat també a Olot, per descobrir que el seu món de referències visuals seguia ancorat en la tradició manierista, si és que es pot definir un tipus de pintura eficaç des del punt de vist devot però visiblement retardatària i d'escassa alçada qualitativa. D'altra banda, si el seu avi i el seu pare tenien el costum de signar les pintures, perquè no podria haver mantingut aquesta “saludable” tradició? Sigui com sigui, no em sembla que el pintor que el 1680 fa la *Santa Caterina* pugui, al cap de sis anys, pintar havent perdut el refinat naturalisme i l'exquísidesa cromàtica i detallista que el caracteritza.

Notes i apunts finals sobre la conformació de l'estil de Joan Arnau

El gran quadre votiu de la *Immaculada* de la catedral de Barcelona i la *Santa Caterina* de la catedral de Girona han de ser el pal de paller al voltant del qual s'ha de mesurar l'aportació de Joan Arnau a la pintura del Sis-cents al Principat –i no pas les obres del Castell de Vilassar i Sant Joan de les Abadesses. Un repertori nuclear al qual s'hi podrien afegir les quatre pintures dels *Sants Quatre Màrtirs* de la Catedral de Girona, si admetem que són seves, l'*Anunciació* i la *Mare de déu* de l'àtic del retaule de Sant Esteve del Coll –i segurament les restants del retaule– i la *Immaculada* de la Pobra de Montornès. Són molt poques obres conservades per a un home que va exercir el seu ofici durant més de setanta anys, però almenys són prou significatives, al meu entendre, per demostrar que A. A. Palomino no anava gens errat quan va dir que després d'aprendre els rudiments del seu ofici a Barcelona “[...] pasó a esta Corte, donde se perfeccionó en la escuela de Eugenio Cajés”.⁶⁵

Comencem pel principi. La primera vegada que Joan Arnau apareix a la documentació és el 1631, recent superats els exàmens per ingressar al Col·legi de pintors. Si tenim present que l'edat habitual per entrar d'aprenent en un taller era al voltant dels 12 o 13 anys i que se n'hi estaven un mínim de sis fins assolir la llicenciatura, Joan Arnau podria haver irromput en el mercat pels volts de 1623. No obstant, entre 1623 i 1631 no se'n sap res. Què feia un jove fadrí a Sant Feliu de Guíxols o a Barcelona? Amb qui i amb què es guanyava la vida? Què feu dels 21 als 29 anys? Les hipòtesis podrien ser infinites: des d'imaginar-lo aprenent els rudiments de l'art a través de les escultures de Domènec Rovira a veient-lo contemplant l'obra dels pintors ganxons Francesc Amat, Antoni Rovira o Damià Vicens. O bé situar-lo al costat de Fra Lluís Pasqual, a Barcelona, o de Lluís Gaudín, a Montserrat. És una llàstima, però de moment no es coneix res dels 28 primers anys de la seva vida: ni quan ni sota quines circumstàncies emigrà cap a Barcelona, ni amb qui es va educar. I malgrat tot, Palomino subratllà la seva formació amb Eugenio Caxés, fill del pintor florentí Patricio Caxés i un dels noms més rellevants de la pintura àulica del primer terç del segle XVII. Joan Arnau no fou l'únic pintor català –o habitant de Catalunya– que suposadament passà pel taller de Caxés. A la fi del segle XVI hi arribà Francisco López, deixeble de Bartolomé Carducho i un dels pintors que treballarà amb Caxés i Vicente Carducho al Palau Reial de El Pardo, amb l'encàrrec de policromar el gran retaule traçat per Francisco de Mora i esculpit per Esteban Jordán per a l'església de l'abadia de Montserrat.⁶⁶ La historiografia catalana tampoc no ha fet massa cas de la identificació que feu Santiago Alcolea del Francesc “Guirro” esmentat per Francesc Fontanella i A. A. Palomino –que al *Parnaso* diu que és natural de Catalunya– amb el Francisco de Aguirre aragonès que es casà a Barcelona el 1636 i que Juan Agustín Ceán Bermúdez assenyalà com a deixeble de Caxés.⁶⁷

Calen molts estudis sobre la pintura del segle XVII, però amb les dades conegudes fins ara n'hi ha prou per afirmar que Barcelona era un nucli artístic que atreia artífexs vinguts d'arreu. A banda dels noms més coneguts del context italià o francès, Barcelona acollí a pintors peninsulars com el castellà Francesc López de Cuenca –no s'ha de confondre amb l'altre Francisco López esmentat més amunt–, els aragonesos Pasqual Martínez i Jerónimo Cosida, el madrileny Juan Carrillo Saavedra, el valencià Carlos Navarro, etc. Ara que, l'estela deixada per pintors i escultors catalans que traspassaren la frontera natural de l'Ebre –Lluís Pasqual, Francesc Ribalta, Llorenç Tarragó, Joan Antoni Riera, Josep Ratés, etc.– ben bé podria haver estat suficient per a incitar a què un jove pintor sentís l'estímul de buscar una formació més reeixida, de sentir les ganes de conèixer i perfec-

cionar més i millor la seva destresa. Però de moment, i mentre no apareguin dades noves més precises sobre l'etapa inicial d'Arnau, ens haurem d'acontentar amb les no menys valuoses informacions deduïdes de la seva obra.

Qui millor definí l'estil d'Arnau fou Juan A. Ceán Bermúdez, que sense floritures digué que fou un pintor “[...] *correcto y de buen colorido, aunque duro*”. Efectivament, les composicions d'Arnau es regeixen per un dibuix estricte, que perfila i tanca cada element, cada figura, cada fragment d'anatomia. Ni tant sols les fesomies s'alliberen d'aquest patró: cada part dels rostres dels figurants de les seves obres està contornejada per una fina línia que dispensa autoritàriament les tonalitats segons convinguin. Però no sempre la rigidesa del dibuix empresona l'expressió de les seves figures. Els retrats de Josep de Margarit i de Biure –i dels consellers i llurs senyores– han guanyat en expressió i verisme, mostrant-nos la comoditat del pintor en aquest camp. La naturalitat dels retrats de l'ambiciosa composició de l'*Entrega de les claus de la ciutat a la Immaculada* –un dels pocs quadres d'Història conservats de la pintura catalana d'època moderna– contrasta, però, amb una composició lleugerament teatral i efectista, clarament inspirada en els referents tardomanieristes. La composició és artificiosa però enginyosa: els personatges, representats d'esquemes o lateralment –magnífics l'home d'esquenes que assenjala cap a Josep de Margarit, que podria ser el militar francès Philippe de La Mothe-Houdancourt, i el de l'extrem dret que mira cap a l'espectador (potser un autoretrat del pintor?)–, estan disposats en una diagonal en profunditat que condueix la mirada de l'espectador cap al vertader centre de l'escena, que no és altre que l'entrega de les claus protagonitzada per Jacint Fàbregas, conseller en cap, i el degà del capítol.

La monumentalitat de les figures, la distribució homogènia i gradual de les llums –una restauració permetria accentuar aquesta vaga impressió–, la nítida recreació naturalista dels retrats o la preeminència del dibuix i la línia per davant del color apropen aquesta obra cabdal de la pintura siscentista catalana a l'univers estilístic i formal de Vicente Carducho, més que no pas al d'Eugenio Caxés. Remet, des del meu punt de vista, a les diàfanes composicions de la sèrie de la *Vida de Sant Bru* de la cartixa del Paular –conegudes per Lluís Pasqual i fra Llorenç Tarragó–, o als quadres d'Història i de Batalles que Carducho pintà per al Palau del Pardo, en companyia del mateix Caxés, amb qui col·laborà en nombroses ocasions i amb qui l'uní una forta amistat. Si no fos perquè són de la dècada dels anys trenta, la pintura de la catedral de Barcelona no estaria massa lluny de les escenes d'Història del Salón de Reinos del Palau del Buen Retiro, començats per Caxés i acabats pels seus deixebles.

Pròpiament de Caxés, Arnau en recull elements puntuals de l'atractiu univers formal del manierisme. Això sí: no s'impregna ni de la vibrant paleta veneciana de Caxés –de colors vius i virolats, amb verds intensos i grocs– ni de la seva *morbidezza* lumínica, absorbida de la contemplació de l'obra de Correggio. La sinuosa flexió del cos de la *Santa Caterina* de Girona, que dissimula la duresa del caient dels plecs, és hereva de la ductilitat dels ropatges i dels cossos dissenyats pel madrileny. El recreament en els domassos i en les textures de les vestimentes, com la de l'ermini que recobreix el mantell de la santa alexandrina, fan pensar en les sumptuoses capes de l'*Adoració dels Reis* del Museu de Budapest de Caxés. Els dolços rostres dels *Sants Quatre màrtirs* no es decanten cap a l'abrandament barrocc, sinó que es drecen com el *Sant Miquel Arcàngel* de la col·lecció del Duque del Infantado o la *Immaculada* de Toledo, com àngels arcabussers sumptuosament vestits que dolçament interpel·len els mestres de cases i fusters que els tenien per sants patrons. Igualment, els àngels

adolescents de la *Santa Caterina* o dels *Sants Quatre Màrtirs*, de vols dificultosos, remetent als àngels crescutets de quadres com la *Santa Leocadia*, tan habituals dels referents manieristes. I l'*A-nunciació* de Sant Esteve del Coll, que ocupa pràcticament tot l'espai dels alerons, s'ajusta bé a “[...] *los modelos grandotes con ropajes de amplios plegados*”, que observaven Diego Angulo i Pérez Sánchez.⁶⁸

De tota manera, el contacte de Joan Arnau amb l'ambient artístic madrileny es podria haver produït –o repetit– fins i tot en dates més avançades. Si la cronologia i l'atribució del *Retrat de Joan Josep d'Àustria* de l'església de San Lorenzo de El Escorial al pintor Isidoro de Burgos Mantilla és encertada –Elvira González, basant-se en un pagament, diu que fou pintat el 1674–,⁶⁹ ens haurem de preguntar si Joan Arnau, entre 1674 i 1678, el veié en directe, ja que els rics domassos de fil de plata brodats amb or dels cortinatges i del mantell de la taula del retrat pintat per Isidoro de Burgos són pràcticament els mateixos que recobreixen el vestit de la *Santa Caterina* de la catedral de Girona.⁷⁰ Aquesta hipòtesi d'una estada més tardana d'Arnau a Madrid, entre 1674 i 1678, és molt suggerent en relació a un altre tema. Si fem cas d'Agustí Duran, el 1678 l'ajuntament de Cervera encarregà una sèrie de retrats reials a Madrid, encara conservats al Museu de Cervera. Del document, però, no se'n pot deduir res més, ja que no indica que les condicions estipulades es complissin. Amb un simple cop d'ull a la sèrie és suficient per comprovar que no són còpies literals, sinó que, llevat del *Retrat de Carles V* –una còpia del quadre de tema homònim de Pantoja de la Cruz del Museo del Prado–, són versions de quadres àulics (fig. 11). El *Retrat d'Ana d'Àustria*, per exemple, podria inspirar-se en els famosos de Sánchez Coello o en el de Pantoja de la Cruz; el de *Juana la Loca* pren el model del vestit del *Retrat d'Isabel de Portugal* de Pantoja de la Cruz del Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid; i el de *Felipe I el Hermoso* sembla derivat del quadre de mig



Fig. 11. Anònim (Joan Arnau?), *Retrats Felipe I i Joan Josep d'Àustria*, Museu de Cervera, Fotografia: Carles Aymerich. Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, Vallldoreix.

cos del mateix rei de Pantoja de la Cruz de la mateixa institució madrilenya; el *Felipe IV* és una simplificació del *Felipe IV* de Diego de Velázquez del Museo del Prado, etc.

Fixem-nos-hi, però. Per què el pintor dels retrats reials de Cervera recupera els models de Juan Pantoja de la Cruz, que sigui dit de passada era bon amic d'Eugenio Caxés, i no l'estètica colorista i la fluida de la pinzellada de Carreño de Miranda, Rizi o Coello? I quin sentit té que el primer retrat que ve a continuació de la sèrie de 1678, el *Retrat de Maria Lluïsa d'Orleans* –estilísticament i tècnica molt proper a la mateixa reina pintada per Juan Carreño de Miranda, de la col·lecció del Banco Herrero d'Oviedo–, pintat

per Manuel Arnau el 1690, reivindiqui l'autoria del llenç amb la inscripció “Emmanuel Arnau, fecit, Barchinone, 1690”? Podria ser una fórmula per distingir-se d'alguna cosa o d'algú? I si Joan Arnau fos l'autor de la sèrie de retrats reials esmentada? L'estil retardatari de tota la sèrie –com la mateixa *Immaculada* de la Pobla de Montornès, realitzada el 1673– seria un argument en favor d'aquesta atribució, però sobretot –i malgrat la necessària individualització de cadascun dels personatges– ho són les sorprenents concomitàncies estilístiques entre els rostres reials i les fesomies dels personatges de les obres de Joan Arnau. De tota manera, la poca consistència documental d'aquesta darrera hipòtesi, amb el consegüent perill que es converteixi en una conjectura si forço massa més les deduccions, m'obliga, de moment, a deixar-la aquí, tot just apuntada com una idea per a seguir explorant i treballant. No vull acabar, però, sense alertar de la necessitat urgent de restaurar les obres conservades a les catedrals de Girona i Barcelona: no només s'aconseguiria frenar el visible deteriorament que pateixen, sinó que a més a més ens permetria copsar plenament l'extraordinària *destresa* d'un dels millors pintors catalans del segle XVII.

NOTES

1. Aquest treball s'emmarca dintre del projecte de recerca de la Universitat de Girona HUM2006-12604-Co2-01, subvencionat pel Ministerio de Educación y Ciencia. Vull agrair l'ajuda inestimable que he rebut d'Antònia Clarà (Patrimoni del Bisbat de Girona), d'Àngels Planells (i de l'equip de restauració i documentació de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya), del personal del Museu de Cervera, de Ricard Expósito i, especialment, de Joaquim Garriga. Acrònims utilitzats: ACA (Arxiu de la Corona d'Aragó), ACB (Arxiu Capítular de Barcelona), ACG (Arxiu Capítular de Girona), AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), AMTM (Arxiu Municipal de Torroella de Montgrí).
2. Immaculada SOCIAS, «Joan Arnau Moret (1603-1693), un pintor català retrobat» a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XII, 1999, pàg. 187-214; *Ibid.*, «El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar» a *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XVIII, 2000, pàg. 267-282.
3. Francesc FONTANELLA, *El Desengany* [1651] Edicions 62, Barcelona, 1968. [Edició a cura d'Anna Maria Torrent].
4. Si no dic el contrari, les dades provenen dels estudis de Socias.
5. ACB, *Baptismes*, 1634-42, fol 90, 26 de novembre de 1638 (la referència l'he localitzada a AHCB, Manuscrit B-251, *Notes històriques de Mossèn Josep Mas*, fol. 144).
6. Immaculada SOCIAS, «Joan Arnau Moret...», *op. cit.*, pàg. 193. No esmenta la font. Segons les notes inèdites de mossèn Mas, el 19 de desembre de 1649 Joan Arnau i Estefania batejaren al seu fill Egidi (ACB, *Baptismes*, 1649-58, fol 90. AHCB, Manuscrit B-251, *Notes històriques de Mossèn Josep Mas*, fol. 147).
7. No sé si hi ha alguna relació de parentesc amb el Joan Arnau, burgès de Perpinyà, que el 1648 demana llicència d'obres al veguer per una casa del carrer de la Canuda. Vegeu Antonia M. PERELLÓ, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 1993, pàg. 396.
8. Els capítols, no obstant, no els firmaren fins el 1693. ACB, *Llibre de Sposalles*, 1679-1681, fol.12 (citat d'ALCOLEA, «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XV, 1961-1962, pàg. 19. D'altra banda, és interessant la notícia del 2 d'abril de 1694, segons la qual Manuel Arnau, pintor i burgès honorat de Perpinyà, casat amb Josepa, bateja el seu fill Francesc. La referència apareix a ACB, *Baptismes*, 1689-99, fol. 129, recollida a AHCB, Manuscrit B-251, *Notes històriques de Mossèn Josep Mas*, fol. 157v.
9. Albert COLLELL, O. P., «Raymundana» a *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXI, 1958, pàg. 361-366, que en el text l'anomena Jaume Arnau (no pas al document). La notícia també la recull Josep M^a MADURELL, «Capillas barcelonesas de nuestros santos» a *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXII, 1959, pàg. 194 i 197, doc. 7.
10. «(...) A mestre Arnau per pintar las gradas de flors à rebut sine doblas. 17 lliuras 26 sous », recollit de Josep C. LAPLANA, *L'Oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 1978, pàg. 70. La referència del document citat és ACA, *Llibre de comptes antics*, núm. 3708, fol. 82, desembre de 1684.

11. Agustí DURAN I SANPERE, «La societat i l'organització del treball», a *Barcelona i la seva història*, vol. II, Curial, Barcelona, 1972, pàg. 96-97.
12. *Cit. supra*, vol. III, pàg. 20-21.
13. Pere de PALOL, *Gerona Monumental. Los Monumentos cardinales de España. XVIII*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1955, pàg. 74.
14. Per una narració detallada de la processó votiva del 18 de juliol i de l'ofrena de les claus de plata del 25 del mes següent vegeu *Manual de novells ardots vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, vol. 15, Imprempta de Henrich y Companyia, Barcelona, 1916, pàg. 168-183. [Edició de Frederic Schwartz i Francesc Carreras Candi].
15. *Rúbriques de Bruniquer. Ceremonial dels magnífichs consellers y regiment de la Ciutat de Barcelona publicat per acort y a despeses del Excm. Ajuntament Constitucional e iniciat [...]*, vol. III, Imprempta d'Henrich, Barcelona, [1912-1916], pàg. 173-174. [Edició de Francesc Carreras Candi i Bartomeu Gunyalons Bou].
16. Miquel PARETS, *Dietari d'un any de pesta. Barcelona 1651*, Eumo Editorial, Vic, pàg. 70-71. [Edició a cura de James S. Amelang i Xavier Torres]. Els consellers d'aquell any eren Jacint Fàbregues, conseller en cap; el doctor Francesc Mateu, conseller segon; mossèn Joan Carreras, militar; Josep Rubió, mercader; Josep Pahissa, notari reial; i Miquel Llargues, argenter. Els noms estan anotats al *Manual de novells ardots...*, *op.cit.*, vol. 15, pàg. 74.
17. *Rúbriques de Bruniquer...*, *op.cit.*, pàg. 174.
18. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història...*, *op. cit.*, vol. II, pàg. 97 i pàg. 106 (reprod.). Una altra reproducció de detall, atribuïda a «Josep Arnau [sic]», a F. ANGLÈS I GARCIA, «Josep de Margarit i de Biure, un heroi de la guerra dels Segadors», a *Vallespinosa i el seu patrimoni monumental i artístic conservat (segles XII-XVIII)*, 2002, pàg. 77. Agraïxo a Marià Carbonell la indicació d'aquesta referència.
19. Antonio de BOFARULL, *Guía-Cicerone de Barcelona, o sea Viaje por la Ciudad con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos y saber el origen de todas las tradiciones mas orijinales, pertenecientes a ella*, Imprenta del Fomento, Barcelona, 1847, pàg. 69.
20. El 1916 estaven *in situ*, en la que llavors era la capella de Sant Pacià Vell (l'advocació a la Immaculada es mantingué del segle XVII a 1847). Vegeu Josep MAS, *Guía-itinerario de la Catedral de Barcelona*, Impremta La Renaixensa, Barcelona, 1916, pàg. 128.
21. I potser a Socias, que davant els dubtes de Duran podria haver optat per no recollir l'atribució.
22. Les vicissituds d'aquest “canvi”, així com la possibilitat de contextualitzar la peça en el catàleg de Ferran, escapen dels límits lògics d'aquest estudi. Caldria, al mateix temps, resseguir la documentació capitular per mirar de trobar les dades del pagament que signa Josep Mas.
23. *Cfr.* Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història...*, *op.cit.*, vol. III, pàg. 20-21. És estrany que Socias, tot i esmentar aquest procés –coneix la cita de Duran, ja que ho diu explícitament a Immaculada SOCIAS, «El món del comerç artístic...», *op.cit.*, pàg. 270-271– no el consultés, fins i tot quan Duran recull, per primera vegada, la informació que fou pintor de Joan Josep d'Àustria. Pel procés en qüestió es pot consultar també Agustí DURAN I SANPERE, «Santa Maria de Cervelló y la calle Montcada» a *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. XXXI, 1958, pàg. 81-94.
24. AHCB, Manuscrit B91-94, *Processus Canonisationis Sta. Mariae de Socos Ordinis Beatae Mariae de Mercedes*, 1688.
25. És curiós que aquests expertíssims pèrits no haguessin distingit el sepulcre antic, suposadament medieval, del de fusta encarregat a Joan Gra el 1663. Potser els problemes d'humitat feren impossible que n'apreciessin aquest detall. La nova capella i retaule, pagats pel Marquès d'Aitona, s'encomanaren el 1694 als mestre de cases Benet i Josep Juli i Pau Martí, i a l'escultor Francesc Santacruz. Vegeu Josep M. MADURELL, «Capillas barcelonesas...», *op. cit.*, pàg. 198.
26. No és la primera vegada que Joan Arnau participava en peritatges d'aquest tipus. El 1684 intervingué amb Josep Jardí en la descripció de la capella de Sant Ramon de Penyafort del convent de dominics de Barcelona.
27. La veu *patria* del qüestionari no té un sentit polític, sinó que és emprada com a gentilici per a referir-se a la vila o al lloc d'origen o naixement. Sobre les accepcions del terme vegeu Xavier TORRES SANS, *Naciones y nacionalismo. Cataluña en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)*, Universitat de València, València, 2008, pàg. 104-113.
28. AHCB, Manuscrit B.vol. 94, *Processus...*, fol.1013
29. *Ibidem*, fol. 1071
30. Elvira GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, Madrid, 2005, pàg. 179.
31. Vegeu-ne una reproducció a Elvira GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José de Austria...*, *op. cit.*, pàg. 181.
32. *Ibidem*., pàg. 460 i 491.
33. Sobre l'encàrrec de Joan Josep d'Àustria a Montserrat i els treballs de Josep Juncosa, vegeu Francesc Xavier ALTÈS, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992, pàg. 129 i ss.

34. Les dades provenen de Elvira GONZÁLEZ ASENJO, *Don Juan José de Austria...*, *op. cit.*, pàg. 182 i ss. L'autora esmenta la realització d'un dibuix del setge de Barcelona i el relaciona amb un gravat conservat a l'AHCB.
35. *Ibidem.*, pàg. 195 i 207, respectivament.
36. AHCB, Manuscrit B.vol. 94, *Processus...*, fol.1013.
37. Laurence GALLINARO, *Retables baroques de la province de Gerone (1580-1777). Études iconologique et socioculturelle (modes de production, diffusion, réception)* [tesi doctoral inèdita], Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de Burdeus III, 2005, pàg. 318 i ss.
38. ACG, Sulpici Pontich, *Repertori per Alfabetic...* etc., 3 vols. manuscrits, c. 1738, fol. 92.; ACG, Sulpici Pontich, *Episcopologi y sèrie de prebendats*, manuscrit, c. 1738.
39. ACG, Sulpici Pontich, *Repertori...*, fol. 200v.
40. ACG, Sulpici Pontich, *Episcopologi...*, fol. 402 i 150v, respectivament.
41. ACG, *Resolucions Capitulars*, llibre 32 (1677-1678) , fol. 246.
42. ACG, *Resolucions Capitulars*, llibre 33 (1679-1680), fol. 108 i 205v.
43. ACG, *Llibre de comptes de l'obra de la Seu*, 1679-1700, fol. 21. Benet Contillo era el mestre de cases que solia fer els basaments dels retaules.
44. Sobre la importació de pintures italianes per part dels canonges, vegeu Francesc MIRALPEIX, «Pintors i pintures del Set-cents en terres gironines: estat de la qüestió i noves aportacions» a *Pedralbes. Revista d'Història Moderna* (en premsa).
45. Vegeu Francesc MIRALPEIX, «Episodis de pintura barroca al bisbat de Girona durant el primer terç del segle XVIII. Joan Casanoves II, Joan Pau Casanoves Feixes i Fernando de Segovia» a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (en premsa).
46. Sobre l'hagiografia dels sants Quatre Màrtirs i sobre la construcció de la capella, vegeu Gemma DOMÈNECH, *Els oficis de la construcció a Girona. 1419-1833. Ofici i Confraria. Mestres de Cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona. La confraria dels Sants Quatre Màrtirs*, Institut d'Estudis Gironins, Girona, 2001.
47. Apareix descrit a la visita pastoral de 1598 del bisbe Arévalo de Zuazo (citat a Gemma DOMÈNECH, *Els oficis de la construcció...*, *op. cit.*, pàg. 35).
48. ACG, Sulpici Pontich, *Repertori...*, vol. I, fol. 95.
49. ACG, *Resolucions Capitulars*, Llibre 34 (1681-1683), fol. 85v.
50. ACG, Sulpici Pontich, *Repertori...*, vol. I, fol. 95.
51. *Ibidem.*
52. ACG, Sulpici Pontich, *Episcopologi...*, fol. 209.
53. ACG, Sulpici Pontich, *Repertori...*, vol. III, «Sepulturas, núm.38»
54. Gemma DOMÈNECH, *Els oficis de la construcció...*, *op. cit.*, pàg. 37.
55. *Ibidem.*
56. Sobre aquest conjunt vegeu també Sílvia LÓPEZ, Anna PETIT, Montserrat VILLANUEVA, «El retaule de la capella de la Concepció del Castell de Vilassar» a *La Història i els joves investigadors catalans*, La Magrana, Barcelona, 1984, pàg. 297-302; Josep DOMÍNGUEZ, Benet OLIVA, *Vilassar de Dalt. Història gràfica 1880-1940*, Oikos-Tau, Vilassar de Mar, 1994; i Benet OLIVA, «La capella i el retaule de la concepció del castell de Vilassar» a *Fulls del Museu Arxiu Santa Maria de Mataró*, núm. 53, 1995, pàg. 20-23.
57. *The Illustrated Bartsch: Italian artists of the sixteenth century* vol. 34 (formerly Volume 17-part 1), Abaris Books, Nova York, 1982, pàg. 12. [Edició de Sebastian Buffa].
58. Vegeu la transcripció del document a Josep M. MADURELL, *L'art antic al Maresme (Del final del gòtic al barroc salomònic). Notes documentals*, Mataró, 1960, pàg. 258, doc. 116.
59. L'àngel sembla inspirat en una *Anunciació* del sienès Ventura Salimbeni (vegeu-ne una reproducció a *The Illustrated Bartsch... op. cit.*, vol. 38 (formerly Volume 17-part 5), 1983, pàg. 12, cat. 4 (192), però no descarto altres estampes, no massa llunyanes cronològicament a la de Salimbeni, com ara la planxa número 1 gravada pels germans Wierix per a l'*Evangelicae historiae imagines (...)* del jesuïta mallorquí Jeroni del Nadal, editada per primera vegada el 1593.
60. Diego ANGULO, «La pintura del siglo XVII» a *Ars Hispaniae*, vol. XV, Plus Ultra, Madrid, 1971, pàg. 258.
61. Aquesta confusió portà una mica de cap a Inmaculada Socias, fins al punt que l'autora proposà la possibilitat d'una donació per part d'alguna família important de Sant Joan.
62. A més, les pintures són sobre tela. Només cal recordar que les del retaule de Llinars, de 1634, són sobre fusta.
63. Segons mossèn Mas, el 1708 Joan Arnau, fadrí pintor habitant a Sabadell, es casà amb Maria Blau. Vegeu ACB, *Sposalles, 1707-09*, fol. 80, recollit a AHCB, Manuscrit B-251, *Notes històriques de Mossèn Josep Mas*, fol. 162.
64. AMTM, Narcís Planas, *Llibre de Comptes de Santa Caterina de 1716 a 1723*, s.f.

65. Acisclo Antonio PALOMINO DE CASTRO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español pintoresco laureado*, vol. III, Aguilar, Madrid, 1988, pàg. 465.
66. Xavier ALTÉS, *L'església nova de Montserrat...*, *op. cit.*, pàg. 107.
67. Vegeu, respectivament, Acisclo Antonio PALOMINO DE CASTRO, *El Parnaso Español ...*, *op. cit.*, pàg. 487; Santiago ALCOLEA, «La pintura desde 1500 a 1850» a Josep GUDIOL I RICART, Santiago ALCOLEA GIL, Juan Eduardo CIRLOT, *Historia de la pintura en Cataluña*, Tecnos, Madrid, s.d. [1957], pàg. 177; Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando, Imp. Viuda Ibarra, Madrid, 1800, pàg. 7.
68. Diego ANGULO INÍGUEZ, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del Siglo XVII*, Madrid, 1969, pàg. 217.
69. Vegeu-ne l'explicació i una reproducció a Elvira GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan José de Austria...*, *op. cit.*, pàg. 460-465.
70. Un teixit semblant, que podria haver servit de referència per a Isidoro de Burgos, és troba als dos retrats del Museo del Prado, procedents d'El Escorial i datats entre 1550-60, de *Felip IV orant* i *Mariana d'Àustria orant*, catalogats com del cercle de Velázquez.