

URTX

L'ESCULTURA DEL RENAIXEMENT I BARROC AL MNAC.
HISTÒRIA DEL FONS I NOVES ATRIBUCIONS

Joan Yeguas Gassó

L'ESCUPTURA DEL RENAIXEMENT I BARROC AL MNAC. HISTÒRIA DEL FONS I NOVES ATRIBUCIONS

Abstract

En el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) existe una colecció de escultura de la época del Renacimiento y Barroco, formada por más de 500 obras, la mayoría de las cuales no está a la vista del público. A falta de un catálogo razonado de las obras adscritas a nuestra área, el objetivo del presente artículo es realizar un estado de la cuestión sobre la historia de colección de nuestro museo, al mismo tiempo que damos a conocer algunas obras de este fondo.

The National Museum of Art of Catalonia (MNAC) holds a collection of Renaissance and Baroque sculpture, made up of over 500 works, most of which are not on public display. Given the lack of a detailed catalogues of the works in our area, the aim of this article to study the state of the question about the history of the collection in our museum, while we present some of the works it includes.

Paraules clau

Pietro da Bonitate, Juan de Mesa, Andreu Sala, Pau Serra, Ramon Amadeu.

Al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) hi ha una important col·lecció d'art dels segles XVI, XVII i XVIII, dins la qual trobem un fons d'escultura amb 500 i escaig obres. Es tracta d'una producció bastant desconeguda, fins i tot pels investigadors en història de l'art. L'objectiu del present article és realitzar un estat de la qüestió sobre la història de l'escultura d'art del Renaixement i el Barroc al MNAC, i, al mateix temps, pretenem donar a conèixer algunes obres d'aquest fons.

Del Museu de l'Acadèmia al Museu Provincial d'Antiguitats (1835-1932)

La col·lecció d'escultura d'art dels segles XVI, XVII i XVIII té els seus inicis al Museu Lapidari de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, àmbit creat amb la intenció de salvaguardar el patrimoni arran de la crema de convents originada a la capital catalana a finals del juliol de 1835, en un dels episodis del que fou la primera guerra carlista (1833-1840). El 24 de novembre de 1836, la Junta d'alienació d'edificis i béns de Convents suprimits de la província de Barcelona va atorgar l'antic convent de Sant Joan de Jerusalem per emmagatzemar els objectes recuperats, principalment, dels edificis religiosos abandonats o destruïts. El 18 de maig de 1837, l'Acadèmia informava de l'ingrés d'obres que havia reunit l'Ajuntament de Barcelona des de 1834; restituïdes el 28 d'octubre de 1905. Posteriorment, el museu va nodrir els seu fons gràcies a l'enderroc

d'edificacions religioses i a les donacions de particulars.¹ El 13 de juny de 1844 es promulgava la Reial Ordre que permetia crear Comissions Provincials de Monuments arreu d'Espanya; la de Barcelona fou constituïda el 3 d'octubre del mateix any, amb membres procedents de l'Acadèmia. Curiosament, de vegades, el Museu de l'Acadèmia es troba citat com a museu de la Comissió Provincial de Monuments de Barcelona, però, la Comissió, tot i la voluntat de crear el seu propi "museu provincial", mentre aquest moment no arribava, va continuar enriquint el fons existent de l'Acadèmia.²

Una iniciativa sorgida de la societat civil va acabar en museu públic: el 1862 les sales foren obertes a tothom. El 28 de novembre de 1879 fou creat, mitjançant reial ordre del Govern de Madrid, el Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona; a inicis del segle XX, també va rebre el nom de Museu Arqueològic Provincial. El seu emplaçament fou la capella de Santa Àgata, al Palau Reial de Barcelona. Fou obert al públic el 15 de març de 1880. El fons estava format per mil sis objectes, bàsicament restes arqueològiques, fragments arquitectònics, làpides epigràfiques i alguna escadussera imatge, que Elías de Molins va catalogar i publicar amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 (fig. 1).³ Un fons que fou traspasat, en qualitat de dipòsit, de l'Estat a la Junta de Museus a finals d'abril de 1932, malgrat les reclamacions que la Junta feia des de 1907.⁴

¹ J. CASANOVAS MIRÓ (2009), *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona, p. 19-32 i 153-172.

² A. GARCÍA SASTRE (1997), *Museus d'Art de Barcelona: Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, p. 218, 228-231 i 257-259.

³ Vegeu: A. ELÍAS DE MOLINS (1888), *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona.

⁴ J. BORRALLERAS (1932), «El Museu de Santa Àgata», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, p. 161-173.

Fig. 1.
Vista de l'antic Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona abans de 1932
 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Fig. 2.
Joan Romeu (?), respatllet amb sant Francesc d'Assís, 1538
 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Entre les obres custodiades, algunes han rebut atenció historiogràfica: *làpida sepulcral de Miquel Farrer* (MNA/MAC 14001),⁵ dues figures de *santes dones* procedents d'un Sant Sepulcre de la primera meitat del segle XVI (MNAC/MAC 9737 i 9738),⁶ *Mare de Déu i sant Joan Baptista al peu de la creu* del taller de Juan de Anchieta (MNAC/MAC 9791 i 9792),⁷ un *arcàngel sant Gabriel* adjudicat a Joan Grau (MNAC/MAC 14523),⁸ un sant atribuïble a un seguidor de Lluís Bonifàs (MNAC/MAC 9740),⁹ i un parell de respatllets amb sant Jaume el Major i sant Francesc d'Assís (MNAC/MAC 15944 i 15947) atribuïts a Joan Romeu (fig. 2).¹⁰ Un lloc important mereix *Santa Lliberata* (MNAC/MAC 9991), originària de l'antiga església conventual dels pares carmelites calçats (fig. 3), a Barcelona, que Trens pensava que era del segle XVIII, però Espinalt Castel ha atribuït l'obra a Andreu Sala per la seva manera de treballar la fusta (Bosch Ballbona s'ha afegit a aquesta darrera atribució); podeu comparar l'obra amb el sant Francesc que hi ha a la capella de Sant Pacià a la catedral de Barcelona (fig. 4).¹¹ També cal esmentar les sis gàrgoles que representen monstres diversos (MNAC/MAC 14846, 14849, 14898, 14952, 14953 i 15009), procedents de l'antic Estudi General de Barcelona, obra realitzada a la part alta de la Rambla entre 1536 i 1592, iniciada pel mestre Tomàs Barça (documentat entre 1514 i 1547).¹²

El MNAC/MAC 9968 (antic núm. 2352) és un fragment de marbre que amida 14 x 14,5 x 7 cm. Es tracta del cap d'un sátir que treu la llengua, potser Silè (fig. 5). Per l'alta qualitat de l'obra, i per l'ús del marbre, podria tractar-se d'una obra d'importació, segurament d'Itàlia. Obra que s'hauria de datar al segle XVII. Per la possible procedència i cro-

⁵ J. YEGUAS (2001), *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes «a la romana»*, Barcelona, p. 123.

⁶ J. YEGUAS (1999), *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999, p. 157-162; C. MORTE GARCÍA (2009), *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Saragossa, p. 417.

⁷ J. YEGUAS (2010), «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco en el Museo Nacional d'Art de Catalunya», *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 329, p. 91-93.

⁸ J. YEGUAS (2009), «Obres del MNAC procedents de Poblet, Escaladei i Ciutadilla», *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, Tàrraga, núm. 23, p. 186-189.

⁹ J. YEGUAS (2002), «Noves dades sobre l'escultor Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786)», *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, Bellpuig, núm. 15, p. 97 i 100-101.

¹⁰ J. YEGUAS (2007), «L'escultura gòtica al voltant de 1500», a M. R. Manote - R. M. Terés (a cura de), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, II (De la plenitud a les darreres influències foranes), Barcelona, p. 312.

¹¹ E. ELÍAS DE MOLINS (1888), *Catálogo del Museo Provincial...* (cit. supra), p. 236; M. TRENS (1935), «Liberata o Majestat?», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, p. 325-328; C. ESPINALT CASTEL (2006), «La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'alta», J. Bosch Ballbona (comissari), *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, (Catàleg de l'exposició. Girona, Museu d'Art, 15 de juliol - 10 de desembre de 2006), Girona, p. 95; J. BOSCH BALLBONA - C. ESPINALT CASTEL (2006), «Santa Clara d'Assís (1686-1689). Andreu Sala», J. Bosch Ballbona (com.), *Alba daurada...* (cit. supra), p. 197.

¹² A. ELÍAS DE MOLINS (1888), *Catálogo del Museo Provincial...* (cit. supra), p. 232; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 151-154 i 158; A. M. PERELLÓ FERRER (1996), *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, p. 284.



Fig. 3.
**Andreu Sala (?), rostre
de santa Lliberata**
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).



Fig. 4.
**Andreu Sala, rostre de
sant Francesc Xavier,
catedral, Barcelona**
(foto: J.Y.).

nologia, hauríem de creure que seria un element decoratiu d'alguna casa senyorial barcelonina, com per exemple una font.¹³

El Museu de Belles Arts de Barcelona i la Junta de Museus (1891-1936)

El 18 de gener de 1890 fou creada la *Comissió Municipal de Conservació dels edificis del Parc i del Foment dels Museus Municipals*, la qual havia de vetllar pel llegat arquitectònic de l'Exposició Universal de 1888. La comissió fou responsable de l'establiment del Museu Municipal de Belles Arts de Barcelona l'any 1891, a l'edifici del Palau de Belles Arts. El museu va obrir amb només trenta-una obres.¹⁴

En l'intent d'augmentar el fons, el mateix 1891 ingressaven unes obres del Museu Martorell de Barcelona (creat el 1878 amb les col·leccions de Francesc Martorell i Peña, i obert el 1882 a l'actual parc de la Ciutadella), adquirides el 1887. Es tractava de quatre àngels en marbre (MNAC/MAC 16517, 16518, 16519 i 16520), i, a canvi, es regalen dos relleus ovalats (MNAC/MAC 24263 i 24264), que provenien d'un retaule que hi havia a l'antic convent teatí de Sant Gaietà de Barcelona (fig. 6). Segons Ceán Bermúdez, al morir l'escultor Joan Enrich (Barcelona, 1743-1795),

aquest «no pudo concluir las estatuas del retablo de jaspes que está en crucero de los PP. de S. Cayetano de Barcelona». Pau Serra (Barcelona, 1749-1796), deixeble de Salvador Gurrí a Barcelona, d'Ignasi Vergara Ximeno a València i de Francisco Gutiérrez Arribas a Madrid, va realitzar «*algunas estatuas... de mármol para el [retaula] de piedra que está en el crucero de la iglesia de S. Cayetano*». Segons Martinell, els retaules del creuer eren: el de sant Andreu Avel·lí, al costat de l'epístola; i el dels Àngels, al costat de l'evangeli.¹⁵



Fig. 5.
**Anònim italià,
Silè, 1600-1650**
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).

¹³ Entre altres, Torras Tilló documenta una font de format octogonal que la família Montcada, marquesos d'Aitona, tenien a la seva casa de Barcelona, la famosa casa Gralla; obra que s'havia comprat a Gènova, principal punt d'importació escultòrica a la primera meitat del segle XVII. Vegeu: S. TORRAS TILLÓ (1996), S., «El marquès d'Aitona i les arts; una visió de l'epítolari de Rafael Vilosa, 1656-1663», *Locus Amoenus*, Bellaterra, núm. 2, p. 184.

¹⁴ A. GARCÍA SASTRE (1997), *Museus d'Art de Barcelona...* (cit. supra), p. 286-288.

¹⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, vol. II, p. 258; i vol. IV, p. 370; C. MARTINELL (1963), *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, vol. III (Barroc acadèmic 1731-1810), p. 135.



Fig. 6.
**Pau Serra, àngel,
cap a 1795**
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).



Fig. 7.
**Pau Serra, nens,
detall del timpà de
l'antiga façana, cap a
1777, Montserrat**
(foto: J.Y.).

Barraquer va aplicar una premissa lògica, si hi havia dos retaules i hi havia dos escultors, cada artista n'hi va fer un, Enrich en jaspí i Serra en marbre.¹⁶ Ainaud, Gudiol i Verrié són els primers a parlar d'un sol retaule de jaspí amb estàtues de marbre, iniciat per Enrich i continuat per Serra.¹⁷ Per saber de qui són les sis peces, s'han de comparar amb altres obres documentades i conservades d'Enrich i de Serra. Una de les obres més conegudes d'Enrich és la Mare de Déu dels Àngels que hi ha a la façana de l'antic Gremi dels Velers de Barcelona (1763), però els seus àngels no responen a l'estil de les obres del MNAC, tot i que cal tenir en compte la seva evolució després de la seva estada a Roma (1774-1776).¹⁸ En canvi, estílicament responen millor a les obres de Pau Serra, sobretot si es comparen amb els nens que trobem al timpà marmori de l'antiga façana de l'església de l'abadia de Montserrat (fig. 7).¹⁹

El museu fou remodelat amb l'entrada dels fons procedents de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts. El 25 de setembre de 1902 s'inaugurava el Museu Provincial de Belles Arts, amb una secció d'art antic coneguda com el Museu d'Art Decoratiu i Arqueologia.²⁰ El 27 d'octubre de 1906 s'adquireix la imatge de *sant Pere d'Alcàntara* (MNAC/MAC 8343), obra comprada a Madrid per 4.000 pessetes, sota l'autoria de un «Juan de Mena» (barreja de noms entre dos escultors andalusos barrocs, Juan de Mesa i Pedro de Mena); la imatge fou "presentada" per Leoncio Mene-ses, un fabricant de plata que deuria ser l'intermediari, ja que consta que l'anterior ubicació era una altra: el 1914, Orueta comenta que, l'ara sí Pedro de Mena, era la família Heredia, residents a Màlaga;²¹ i entre 1930-1931, en la mateixa línia, l'inventari de Folch i Torres afirma que venia de la "capella de la casa Heredia de Màlaga".²² El 1906 també es compra una figura de terra cuita *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet* (MNAC/MAC 10666), anònima, tot i que ha

¹⁶ G. BARRAQUER ROVIRALTA (1906), *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, vol. II, p. 329.

¹⁷ J. AINAUD - J. GUDIOL RICART - F. P. VERRIÉ (1947), *La ciudad de Barcelona*, Madrid, p. 204.

¹⁸ VEIGUERA: J. YEGUAS (2009), "Mare de Déu dels Àngels. 1763", I. Lecea et alii (dirs.), *Art públic de Barcelona*, Barcelona, p. 38.

¹⁹ A Montserrat, Pau Serra va realitzar aquest relleu i les figures de quatre apòstols. Els altres vuit apòstols eren: quatre del propi Enrich i els altres quatre de Ramon Amadeu. Curiosament, mai m'ha entrat a filiar els apòstols conservats amb la mà dels tres escultors. Per exemple, la figura de sant Andreu té clares analogies amb les figures dels relleus ovalats del MNAC. Veiguera: A. PONZ (1788), *Viage de España*, Madrid, vol. 14, p. 125.

²⁰ A. GARCÍA SASTRE (1997), *Museus d'Art de Barcelona... (cit. supra)*, p. 432.

²¹ R. DE ORUETA (1914), *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, (edició consultada: Màlaga, 1988), p. 153-163; M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, p. 245.

²² Arxiu del MNAC, Inventari Folch i Torres, 1930-1931, fitxer núm. 1.

gaudit de rares atribucions: el 1926 a Damià Campeny, el 1936 a Ramon Amadeu, el 1965 a Lluís Bonifàs.²³ Tot i aquestes compres, en el Catàleg del Museu de Belles Arts de Barcelona realitzat el 1906 no s'esmenta cap escultura d'aquest període artístic.²⁴

La secció d'art antic fou instal·lada a l'antic arsenal de la Ciutadella, amb el nom de Museu Arqueològic i de Reproduccions, oberta el 28 de maig de 1908.²⁵ El 1909, Maria Luïsa Estrany, mare d'Eveli Bulbena, vol vendre quaranta-vuit figuretes de Ramon Amadeu, però la compra no és admesa. El 1916 torna a insistir i, després de tornar a rebre una altra negativa, va decidir de cedir-les en dipòsit; el llistat d'obres final era major que les proposades el 1909, arribant fins les cinquanta-tres escultures.²⁶ Bulbena fou un dels especialistes sobre l'obra de l'escultor Amadeu, i va estudiar les obres en una monografia (1927) i en article (1945).²⁷ A l'actualitat, aquestes obres es conserven al Museu Etnològic de Barcelona. Un altre dipòsit de l'escultor Amadeu fou el que es va entrar el 1910, i es va retirar el 1933, en concret, el misteri de l'antiga confraria de la santa Espina del gremi dels Velers, actual Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona.²⁸ El 1912 entren vuit obres més d'Amadeu, sis per compra i dues donacions als marmessors de Josep Gelabert, pel preu de 2.000 pessetes.²⁹ El 5 de novembre de 1915 s'inaugura un remodelat exarsenal de la Ciutadella convertit, ara, en Museus d'Art i

Arqueologia; en la Guia del qual, només surten citades les reproduccions escultòriques del Renaixement italià i de l'art francès del segle XVIII, així com una ràpida referència a una sala de "pintura i escultura del segle XVI";³⁰ El 1920, Juli Pérez ven per 500 pessetes el *Nen Jesús triomfant* de Lluís Bonifàs, una obra per la qual Martinell sentia una verdadera passió.³¹

El 1932, amb l'ingrés de les obres procedents de l'antic Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, hi ha un canvi en els números d'inventari de tot el fons. Les obres de pedra que vénen de Santa Àgata tenen números que comencen per 9 o 14 (expressats en unitats de miler); com, per exemple, els blocs de la Dormició de l'antiga església de Sant Miquel de Barcelona (9845 o 14384, entre altres). A conseqüència d'això, les obres de pedra procedents de l'antic arsenal de la Ciutadella se'ls hi va posar un número d'inventari que començava amb 24 (expressat en unitats de miler); per exemple, el MNAC/MAC 24274 era la *portada de l'antiga església Sant Cristòfol*, que originalment estava al carrer Sant Pere més Alt de Barcelona, realitzada pel mestre occità Lleonard Bosch (documentat entre 1562 i 1587).³² Un tipus de numeració que es va continuar posant fins al 1936, com el donatiu de l'Ajuntament de Ciutadilla (l'Urgell) el 4 de desembre de 1933: *sepulcre de Gíper de Guimerà*, atribuït a Antoni Vèrnia (MNAC/MAC 24197).³³

²³ *Catálogo del Museo de Arte Contemporaneo*, Barcelona, 1926, p. 40; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 201; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (1958), *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, (Ars Hispaniae, 17), Madrid, p. 293 i fig. 272.

²⁴ Vegeu: *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1906, p. 135-150 i 194-199.

²⁵ A. GARCÍA SASTRE (1997), *Museus d'Art de Barcelona...* (cit. supra), p. 455, 561 i 569. Vegeu: J. FOLCH TORRES (1935), «La instal·lació de fragments i escultures arquitectònics en el Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, núm. 52, p. 261-274.

²⁶ M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta...* (cit. supra), p. 453. Vegeu: C. DE BOFARULL (1906), «Pessebres de Amadeu: col·lecció Sra. Vda. Bulbena», *La ilustració catalana*, vol. 4, núm. 186, p. 806-810.

²⁷ Vegeu: E. BULBENA (1927), *Ramón Amadeu: maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*, Barcelona; E. BULBENA (1945), «El bicentenario del nacimiento de Ramón Amadeu», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III (Arte Moderno), p. 145-156.

²⁸ M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta...* (cit. supra), p. 451. Vegeu: R. CASELLAS (1910), «Un gremi, un misteri i un artista», *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, núm. 16 (7 d'abril), p. 3.

²⁹ M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta...* (cit. supra), p. 447.

³⁰ *Museus d'art i arqueologia de Barcelona. Guia sumària*, Barcelona, 1915, p. 11 i 18; A. GARCÍA SASTRE (1997), *Museus d'Art de Barcelona...* (cit. supra), p. 641.

³¹ C. MARTINELL (1917), *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*, Valls; C. MARTINELL (1948), *El escultor Luis Bonifàs y Massó 1730-1786. Biografía crítica*, (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, vols. VI-1 i VI-2), p. 221-222; S. MATA DE LA CRUZ - J. PARÍS FORTUNY (2006), *Els Bonifàs. Una nissaga d'escultors*, Valls, p. 273. Vegeu: M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta...* (cit. supra), p. 692.

³² J. M. MADURELL MARIMÓN (1948), «Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura», *Estudios y Documentos de los Archivos de Protocolos*, Barcelona, núm. I, p. 191; J. H. MUÑOZ SEBASTIÀ - J. YEGUAS (2007), *Arquitectura religiosa i renaixentista a la Terra Alta: esglésies i portalades*, Batea, p. 65-68.

³³ J. L. CAMPS JUAN - J. H. MUÑOZ SEBASTIÀ - J. YEGUAS (2008), *A costa de Cretas. La iglesia parroquial y la ermita. Dos joyas de la Corona de Aragón*, Tortosa, p. 79-82; J. YEGUAS (2009), «Obres del MNAC procedents de Poblet, Escaladei...» (cit. supra), p. 192-193.



Fig. 8.
**Pietro da Bonitate,
Madonna di Trapani,
1470-1490**
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).



Fig. 9.
**Pietro da Bonitate,
Justícia, cap a 1468,
església de San
Francesco d'Assisi,
Palerm**
(foto: GULISANO 1981,
Op. Cit.).

Amb el MNAC/MAC 24683 trobem una «Madonna di Trapani» que amida 29 x 11'5 x 7 cm (fig. 8), en marbre, amb el cap del Nen mutilat, que té moltes analogies amb l'escultura siciliana de finals del segle xv, sobretot amb la producció de Pietro da Bonitate o Bonate (documentat entre 1468 i 1495), col·laborador de Francesco Laurana (fig. 9).³⁴ És un fet palès i força estudiat que les còpies de la «Madonna di Trapani» surten dels tallers del mateix Laurana i Domenico Gagini a la segona meitat del segle xv.³⁵ A més, el comerç escultòric de Sicília amb Catalunya està demostrat en aquella època.³⁶ Les còpies de la «Madonna di Trapani» també es realitzen en segles posteriors, com les dues que Franco Mata esmenta en el nostre museu.³⁷ Una és la MNAC/MAC 131161, en alabastre, procedent del llegat Bertrand, realitzada per un taller que existia al convent de les Benitas a Toledo en el segle xvii (fig. 10). L'altra és la MNAC/MAC 5229, en fusta (cosa bastant rara), datada entorn del 1500, tot i que l'estilització de la figura ens remet cap a una època més tardana, potser la segona meitat del segle xvi (fig. 11). Finalment, referenciar-ne una d'inèdita, la MNAC/MAC 5724, en alabastre i del segle xvi, procedent del llegat Batlló.

³⁴ Vegeu: M. ACCASCINA (1970), «Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Florència, núm. 14, p. 251-296; H. W. KRUFF (1972), «Pietro da Bonate und der Frühstil Francesco Lauranas», *Storia dell'arte*, Florència, núm. 15-16, p. 223-225; M. C. GULISANO (1981-1982), «Note su Pietro de Bonitate», *Beni culturali e ambientali della Regione Siciliana*, Palerm, vol. II, p. 79-92; vol. III, p. 69-78.

³⁵ H. W. KRUFF (1970), «Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen. Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Florència, núm. 14, p. 297-322.

³⁶ El 1483 trobem Domenico Gagini fent la venda de tres figures de marbre a Barcelona, o per l'existència d'imatges com la Mare de Déu de l'Estrella al convent de Santa Maria de Jerusalem de Barcelona (atribuïda al taller de Laurana o Gagini). Vegeu: F. MELI (1959), «Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo», *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Como, vol. I, p. 253 i 262; J. AINAUD DE LASARTE (1988), «Mare de Déu del Cor o de l'Estrella», R. Conde et alii (coord.), *La Corona d'Aragó a la Mediterrània. Un llegat camí per a Espanya i Itàlia, 1282-1492*, (Catàleg de l'exposició. Barcelona, novembre - desembre 1988), Barcelona, p. 319-320.

³⁷ A. FRANCO MATA (1986), «La "Madonna di Trapani" y su expansión en Italia y España», G. Bellafiore (ed.), *Arte in Sicilia (1302-1458)*, Palerm, p. 77 i fig. 59; A. FRANCO MATA (1992), «Hacia un corpus de las copias de la "Madonna di Trapani" tipo A (España)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, vol. x, p. 78.



Fig. 10.
Anònim castellà,
Madonna de Trapani,
1600-1700
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).



Fig. 11.
Anònim, Madonna de
Trapani, 1550-1600
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).

El 1934, s'adquireix a Josep Maria Jordà un *sant Joan Baptista* (MNAC/MAC 11654), que Folch i Torres atribueix a Ramon Amadeu, però que Martinell rebutja del seu catàleg.³⁸ El mateix 1934, l'artista Miquel Massot diposita una altra talla de sant Joan Baptista (MNAC/MAC 24258) que procedia d'un retaule de l'església de Calvià (Mallorca); obra que el febrer de 2003 fou recuperada pels seus hereus.³⁹ També va entrar un sant màrtir (MNAC/MAC 24280), el qual analitzarem a l'apartat dedicat a l'exposició «Prefiguració», fruit de la donació de Lluís Masriera, segurament quan aquest fou membre de la Junta de Museus, entre 1918 i 1934.

El llegat Batlló (1914)

El 1914, la Diputació de Barcelona diposita al museu el llegat d'Enric Batlló, que comp-

tava amb divuit obres dels segles XVI, XVII i XVIII. Un fons que fou recollit en un petit catàleg sense fotografies, on només es va realitzar un llistat de les obres.⁴⁰ El núm. 57 era un excel·lent bust d'*Ecce Homo* (MNAC/MAC 8335), atribuït al portuguès Manuel Pereira (fig. 12 i 13); obra que, segons Capsir, era anomenada, el "Crist dels impropis".⁴¹ El núm. 71 era un *Sant Miquel arcàngel* (MNAC/MAC 10663), que va entrar com un Salvador Gurri, tot i que Martinell l'esmenta com obra de Miquel Padró; però cap de les dues possibilitats és gaire versemblant.⁴² I el núm. 73 era el grup de *Santa Anna i la Mare de Déu nena* (MNAC/MAC 10426), de Ramon Amadeu.⁴³

També cal assenyalar el MNAC/MAC 8340, una fosa de plom policromada que amida 53'5 x 27 x 21 cm. Es tracta d'un *Nen Jesús*

³⁸ J. FOLCH TORRAS (1935), «Una imatge de Ramon Amadeu (1745-1821) al Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. V, p. 328-329; C. MARTINELL (1945), «El escultor Amadeu. Su formación y su obra», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III (Arte Moderno), p. 185.

³⁹ F. DURAN CANYAMERES (1934), «Una imatge de talla ingressada al museu», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. IV, p. 303-306.

⁴⁰ Vegeu: *Donativo de D. Enrique Batlló y Batlló a la Excm. Diputación Provincial de Barcelona*, Barcelona, 1914.

⁴¹ J. YEGUAS (2010), «Escultura castellana del Renacimiento... (cit. supra)», p. 95-96; J. CAPSIR (2008), *El Museo de les Arts Decoratives de Barcelona. 1932-2007, 75 anys*, Barcelona, p. 55.

⁴² *Donativo de D. Enrique Batlló...* (cit. supra), núm. 71; C. MARTINELL (1936), «Exposició d'imatgeria policroma al palau Güell-Comillas», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VI, p. 78.

⁴³ F. ELIAS BRACONS (1926-1928), *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, vol. II, p. 17; R. BENET (1958), «L'escultura», *L'art Català*, Barcelona, vol. II, p. 236 i fig. 257; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (1958), *Escultura y pintura del siglo XVIII...* (cit. Supra), p. 294 i fig. 280.

Fig. 12.
Manuel Pereira, Ecce Homo, 1635-1650
 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Fig. 13.
Manuel Pereira, rostre del Crist de l'Agonia, 1647, capella del Sagrari dins la catedral, Segòvia
 (foto: J.Y.).



Fig. 14.
Juan de Mesa, Nen Jesús, cap a 1625, Facultat de Belles Arts, Sevilla
 (foto: BERNALES 1986, Op. Cit.).

Fig. 15.
Juan de Mesa, Nen Jesús per vestir, 1615-1625
 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

trionfant, dempeus i despullat, en actitud de beneir, mentre amb els braços compon un hàbil *contrapposto*, en postura «policlètica» (fig. 15). La iconografia devocional representa l'Infant Gloriós, un petit Crist beneït i salvador del món.⁴⁴ Tot i la recreació de la nuesa infantil, l'obra estava concebuda per a ser vestida. Pel que fa a elements estilístics, destaquen la cabellera rinxolada i el coixí que li fa de peanya on s'alça, responen a l'escola sevillana del primer terç del segle XVII. El model deriva d'un exemplar de Nen

Jesús triomfant, realitzat entre 1606-1607 per Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568 - Sevilla, 1649) per a l'Hermandad Eucarística del Sagrario Metropolitano de Sevilla. Aquest prototipus tingué èxit, i se'n feren un gran número de còpies que inundaren el mercat d'art hispànic. Moltes d'aquestes còpies foren realitzades pel taller del propi mestre, amb deixebles com Juan de Mesa (Còrdova, 1583 - Sevilla, 1627), Francisco de Ocampo o Juan de Oviedo «el mozo»; també foren fabricades per altres se-

⁴⁴ Vegeu: O. DELEDA (1996), «L'enfance du Christ dans l'art, présage de la Rédemption», *Sedes Sapientiae*, Santa Fe, núm. 55, p. 33-48.

guidors i per buidadors de plom.⁴⁵ Davant els models repetitius, Mesa introdueix lleugeres modificacions al prototipus: escurçament del cànon, augment de la corpulència anatòmica, i increment del volum dels cabells amb dues entrades laterals.⁴⁶ L'obra del MNAC té unes característiques molt similars al Nen Jesús de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Sevilla, obra atribuïda a Juan de Mesa cap al 1625 (fig. 14).⁴⁷

La col·lecció Plandiura (1932)

El 1932 s'adquireix la col·lecció Plandiura, on hi havia vint-i-tres obres escultòriques d'època moderna. D'aquestes, només dues havien estat analitzades, lleugerament, pels estudiosos. Una *Santa Agnès* (MNAC/MAC 5225), una petita talla d'autoria flamenca del primer quart del segle XVI, fotografiada el 1919 quan estava a la col·lecció d'Oleguer Junyent.⁴⁸ I un *Judes penjat de la figuera* (MNAC/MAC 3904), que formava part del frontal de Santa Maria de Taüll, concretament, estava ubicat en el compartiment inferior dret; una obra d'art popular, de la qual s'havia comentat si fou col·locada amb la repintura del frontal duta a terme el 1579, però la talla no apareix a les fotografies d'inicis del segle XX, quan fou descoberta l'obra romànica, per tant, deuria ser un complement incorporat en la restauració d'Arturo Cividini el 1924, abans de vendre el frontal al senyor Plandiura.⁴⁹ Recentment, m'he ocupat d'estudiar altres obres: *Atlant* (MNAC/MAC 5299), procedent dels altars reliquiariis que Joan Grau va realitzar al monestir de Poblet entre 1668 i 1671⁵⁰; *Sant Jaume apòstol* (MNAC/MAC 4357), atribuït a l'anomenat "Mestre de l'Altar del Sagrari", membre del cercle de Felipe Bigarny; i *Bust reliquiari d'una santa verge* (MNAC/MAC 5224), atribuït al taller escultòric de Brabant (fig. 16 i 17).⁵¹



Fig. 16.
Taller de Brabant, **Bust reliquiari d'una santa verge, 1520-1530**
(foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Fig. 17.
Taller de Brabant, **Bust reliquiari d'una santa verge, 1520-1530**, Museo de los Caminos, Astorga
(foto: Las Edades del Hombre).

⁴⁵ Vegeu: C. LÓPEZ MARTÍNEZ (1932), *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla; J. HERNÁNDEZ DÍAZ (1987), *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, p. 262; B. BOLOQUI (1994), «Niño Jesús. Escuela andaluza en torno a Juan Martínez Montañés», *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, (Huesca, 9 julio - 12 octubre de 1994), Huesca, p. 262; E. PAREJA LÓPEZ (2000), "Círculo de Juan Martínez Montañés. Niño Jesús desnudo", *Esplendores de España. De El Greco a Velázquez*, (Catàleg de l'exposició. Rio de Janeiro, 11 de juliol - 24 de setembre de 2000), Madrid, p. 244; A. CEA GUTIÉRREZ (2001), «Niño Jesús vestido», *Remembranza*, (Catàleg de l'exposició "Las Edades del Hombre". Samora, 30 de maig - 9 de desembre de 2001), Samora, p. 398-399.

⁴⁶ J. M. PALOMERO PÁRAMO (1996), «Cercle de Juan de Mesa. Nen Jesús Triomfant», J. Garriga - J. J. Martín González (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès/3. Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII*, Barcelona, p. 329-330.

⁴⁷ J. HERNÁNDEZ DÍAZ (1972), *Juan de Mesa, escultor de imageria (1583-1627)*, Sevilla, p. 80; J. BERNALES (1986), "Retablos y esculturas", T. Falcón et alii, *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla, p. 103.

⁴⁸ Anònim (1919), «La col·lecció de talles policromades d'en Oleguer Junyent», *Vell i Nou*, vol. v, núm. 97, p. 309.

⁴⁹ J. GUDIOL CUNILL (1929), *Els primitius. Segona part: La pintura sobre fusta*, (Pintura mig-èval catalana, 2), Barcelona, p. 43-44.

⁵⁰ J. YEGUAS (2005-2006), «Els Grau i l'escultura del segle XVII... (cit. supra)», p. 162-163.

⁵¹ J. YEGUAS (2010), «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco... (cit. supra)», p. 87-89.



Fig. 18.
**Andrea Bregno (?),
Sant Sebastià,
cap a 1460.**
(Foto: J.Y.).



Fig. 19.
**Seguidor de Juan
Adán, Arcàngel Rafel,
Tobies i el peix,
1790-1810**
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).

En canvi, el *Sant Sebastià* (MNAC/MAC 4541), obra en fusta policromada que amida 140 x 41,5 x 36 cm (fig. 18), ha estat una obra força analitzada per la historiografia de l'art. Gudiol Cunill afirmava que era obra d'un «artista de les darreres etapes del gòticisme». Per Gaya Nuño que era una «*talla castellana policromada de principis del XVI*». Cuyàs fou la primera a dir que era una obra italiana, tot i que afirma que era «problement napolitana, entre 1515 i 1520», per la proximitat tipològica a obres juvenils de Giovanni da Nola. Per la meua part, vaig assenyalar cap a un escultor del «centre-nord d'Itàlia (Bolonya, Ferrara o Venècia) a l'últim quart del segle xv... que coneix els models toscans d'aquella època», una peça de gran maduresa per la postura compositiva, la robustesa i la presència espacial, el detallat estudi anatómic o el seu rostre dolçament patètic. Crescentini, recollint aquest testimoni, apunta la hipòtesi que fos una obra d'Andrea Bregno (Righeggia, 1421 - Roma, 1506) abans de l'inici de la seva etapa romana, cap a 1460.⁵²

El MNAC/MAC 25094 és un relleu rectangular de terra cuita, amb restes de policromia, que amida 72 x 55 x 9 cm. Representa l'episodi bíblic de l'arcàngel Rafael, situat al costat esquerre, que alerta el jove Tobies sobre la presència d'un peix monstruós (fig. 19). Tobies ha estat representat en el costat dret, mostrant una actitud de sorpresa i una posició d'escorç, en acció de treure's la roba. L'arcàngel, amb cabells llargs, vesteix túnica i mantell que recull sobre el braç esquerre, mentre subjecta amb la mà dreta; calça sandàlies. La composició també inclou la figura d'un peix representat amb la boca oberta i ocupant un lloc central. L'ambientació general és la d'un paisatge desèrtic, amb la inclusió d'una palmera que marca una diagonal molt pronunciada, i on també trobem

⁵² Vegeu: J. GUDIOL CUNILL (1928), «La col·lecció Plandiura», *Gasetta de les arts*, vol. II (2a època), p. 6; J. A. GAYA NUÑO (1955), *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, p. 88; M. M. CUYÀS (1998), «El gust pel Renaixement i el Barroc. A propòsit de la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya», M. M. Cuyàs (comissària), *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, (Catàleg de l'exposició. Palma de Mallorca, 1998-1999), Palma de Mallorca, p. 17; J. YEGUAS (2004), «Escultor desconegut. Sant Sebastià», *Guia. Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, p. 154-155; C. CRESCENTINI (2008), «Inedite riflessioni documentali e nuove collazioni stilistiche. Andrea Bregno, la via "ferrarese" tra Osteno e Roma, con riferimento alle prime opere romane», C. Crescentini - C. Strinati (eds.), *Andrea Bregno. I senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Florència, p. 147-148 i 166.



Fig. 20.
Vista de l'antic Museu
d'Art de Catalunya a
partir de 1934
(foto: Crònica gràfica
del MNAC 1992).



Fig. 21.
Vista de l'antic Museu
d'Arts Decoratives
de Barcelona a
partir de 1932
(foto: CAPSIR 2008,
Op. Cit.).

una caravana de nòmades que, tot just, han estat dibuixats en el darrer terme de la composició, i atorguen profunditat al relleu. Per la postura dels peus de l'arcàngel, la manera de fer els plecs i la forma de modelar els cabells, s'ha de relacionar amb obres com la Venus que els ducs d'Osuna contractaren el 1796 per a la seva casa de camp de Madrid, a l'actual barri conegut com La Alameda de Osuna, i l'autor de la qual és Juan Adán (Tarassona, 1741 - Madrid, 1816).⁵³ En tot cas, es tracta d'una obra que s'hauria de datar a l'última dècada del del segle XVIII o inicis del XIX, a redós de la influència de l'escultura clàssica i l'art que va desenvolupar l'aragonès Adán.

La museografia del Museu d'Art de Catalunya (1934)

El 12 d'agost de 1931 l'Ajuntament de Barcelona cedeix a la Junta de Museus el Palau Nacional de Montjuïc, una herència de l'Exposició Universal de Barcelona del 1929, per poder allotjar els «Museus d'Art Medieval, Modern i Contemporani». El trasllat de les obres, des de la Ciutadella cap a Montjuïc, va començar el 27 d'octubre de 1931.⁵⁴ El 12 de setembre de 1932 les corts de la república d'Espanya aprovaren l'Estatut d'Autonomia de Catalunya, en el setè capítol del qual es contemplaven les competències en museologia, fet que va impulsar l'obertura

d'un espai que oferís una visió panoràmica de tot l'art català. El Museu d'Art de Catalunya, nom que apareix per primera vegada quan Folch i Torres descriu el seu projecte (el juny de 1934), fou obert al públic l'11 de novembre de 1934.⁵⁵

El 1936 va aparèixer la primera part d'un catàleg d'aquest Museu d'Art de Catalunya, dedicat als períodes d'època medieval i moderna, en el qual hi ha un total de setanta-vuit peces (de quaranta-cinc conjunts diferents); ho podeu comparar amb les quaranta-cinc peces (de trenta-dos conjunts) seleccionades el 2004, o les vint-i-vuit peces (de divuit conjunts) que romanen després de les remodelacions dutes a termes entre l'abril de 2009 (Barroc) i el maig de 2010 (Renaixement).⁵⁶ També resulta curiós contrastar els criteris museogràfics d'aquell moment amb l'actualitat, ja que al 1934 s'integraren algunes obres al discurs, la funció de les quals era doble: ser vistes pel públic i tenir un paper auxiliar (com a element arquitectònic o com a peanya). Per exemple, l'estructura de portes i finestres per passar d'un àmbit a un altre (fig. 20): la ja comentada portada de l'església de sant Cristòfol de Barcelona; els finestrals de l'antiga casa Serrallonga de Barcelona (MNAC/MAC 16507 i 16508), una obra de mitjan segle XVI per la hibridació entre la tradició gòtica i les noves formes "a la romana".⁵⁷ O fer de

⁵³ E. PARDO CANALÍS (1957), «El escultor Juan Adán», *Seminario de Arte Aragonés*, Saragossa, vol. VII-IX, p. 5-63.

⁵⁴ J. LLIMONA (1931), «El trasllat, l'ampliació i la metodització dels museus», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. I, p. 219. Vegeu també: Anònim (1933), «El desallotjament del Palau de la Ciutadella», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. III, p. 22-28.

⁵⁵ J. FOLCH TORRES (1934), «El Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. IV, p. 171-191.

⁵⁶ *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 132, 134-140, 152-155, 158, 160, 165-167, 170-171, 191, 194-195, 197, 199, 201 i 203.

⁵⁷ Entre els motius gòtics, trobem la part arquitectònica amb el muntant prismàtic i l'arcada conopial mig transformada en mixtilínia. La part més renaixentista està en els elements escultòrics: els dos caps que fan de capitell, els altres dos en relleu dins de garlandes de fruites i l'escut heràldic amb volutes. Una obra que Carreras Candi afirma que formava part de l'antiga casa Serrallonga, ubicada al desaparegut carrer "Baseya" num. 31 de Barcelona, derruïda el 1909 amb les obres de la Via Laietana. Vegeu: F. CARRERAS CANDI (1916), *La ciutat de Barcelona*, (Geografia general de Catalunya), Barcelona, p. 750 i 755; M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta...* (cit. supra), p. 368-372.



Fig. 22.- Anònim, pedestal, 1625-1650 (foto: J.Y.).

peanya per a alguna altra obra: tres mènsules en forma de voluta on s'hi adapta la figura d'un atlant, molt habitual en els retaulles de la primera meitat dels segle XVII (MNAC/MAC 5324, 5599 i 5601); el tabernacle amb columnes d'estries elicoïdals o *torxades* (MNAC/MAC 5313), sobre pedestal i capitell compost, i motius decoratius de ramejats, obra datable entre 1625 i 1650 (fig. 22).⁵⁸ També cal destacar la presència d'escuts heràldics; el 1936 n'hi ha vuit: els MNAC/MAC 14110, 14111, 14114, 14131, 14132, 14136, 25256 i 25257.

De tota manera, en el catàleg de 1936 no es citen totes les escultures del fons, algunes de les quals eren paradigmàtiques. Això fou degut al fet que set obres, algunes de conegudes i ja esmentades, foren dipositades al Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, inaugurat el 1932; arran de la guerra, el 1936 fou clausurat, i quan el 1949 va tornar a obrir portes, llavors al Palau de la Virreina, va canviar la museografia, ja que aquestes imatges no es tornaren a exhibir. En concret, a la sala 23 hi havia el relleu de *Jesús davant d'Herodes* (MNAC/MAC 8341), obra datable entre 1575-1625 i procedent del Llegat Bat-

lló, entrat el 1914. A la sala 25 hi ha quatre obres (fig. 21): el *Sant Pere d'Alcàntara* de Pedro de Mena, comprat el 1906; dues del Llegat Batlló, *Nen Jesús Triomfant* i *Ecce-Homo* (o "Crist dels Improperis"); i el *Crist del Perdó* (MNAC/MAC 122081), que després comentarem, ja que, curiosament, fou inventariat a partir de 1967. A la sala 26 s'hi trobava un *Bust de sant* (MNAC/MAC 8454), obra del segle XVII i també del Llegat Batlló. Finalment, al centre de la sala 41 podem veure el *Nen Triomfant* de Lluís Bonifàs, comprat el 1920.⁵⁹

L'exposició d'escultura barroca al Palau Güell (1935-1936)

Antoni Güell i Lopéz, marquès de Comillas, va organitzar una exposició d'escultura barroca a la seva casa de Barcelona entre el 14 de desembre de 1935 i el 19 de gener de 1936.⁶⁰ L'exposició es féu en dates nadalenes per dos motius: per recaptar fons per a l'ajut de pintors i escultors catalans, i per potenciar el gust del públic cap a l'escultura barroca (ja llavors es criticava la poca representativitat que hi havia en els museus públics). La base de la mostra fou la pròpia col·lecció Güell, venuda el 1985 al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, però també hi va contribuir la Junta de Museus i altres col·leccionistes.

Segons el testimoni de Martinell, sabem que la Junta va deixar deu obres per a aquesta exposició, vuit de les quals estaven atribuïdes a Ramon Amadeu.⁶¹ Les obres d'Amadeu foren les comprades i donades a Gelabert el 1912 (fig. 23): *Sant Pere Nolasc* (MNAC/MAC 10314), *Sant Bru* (MNAC/MAC 10316), *Santa Àgueda* (MNAC/MAC 10318), *Sant Pere orant* (MNAC/MAC 10321), *Pastor i nen* (MNAC/MAC 10434); una del llegat Batlló: *Santa Anna i la Verge* (MNAC/MAC 10426); la comprada el 1934: *Sant Joan Baptista* (MNAC/MAC 11654); i el sant màrtir que actualment s'atribueix a Andreu Sala (MNAC/MAC 24280), que després analitzarem a l'apartat dedicat a l'exposició «Prefiguració». També va ser-hi el misteri de l'antiga confraria de la santa Espina del gremi dels Velers, un dipòsit que hem comentat que fou retirat el 1933; o el misteri

⁵⁸ *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 171.

⁵⁹ *Guia sumaria del Museu de les Arts Decoratives*, Barcelona, 1933, p. 49-51 i 60; J. CAPSIR (2008), *El Museu de les Arts Decoratives...* (cit. supra), p. 55-58 i 66.

⁶⁰ Sobre el personatge, vegeu: B. BASSEGODA HUGAS (2007), «Antoni Güell i López (1875-1958), segon comte de Güell, tercer marquès de Comillas, i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca», a B. Bassegoda - J. Garriga - J. París (eds.), *L'època del Barroc i els Bonifàs*, (Jornades d'Història de l'Art a Catalunya. Museu Municipal, Valls, 1-3 de juny de 2006), Barcelona, p. 499-517.

⁶¹ C. MARTINELL (1936), «Exposició d'imatgeria policroma al palau Güell-Comillas... (cit. supra), p. 73-81.

de la confraria dels revenedors de l'església de Santa Maria del Pi, obra de Damià Campeny, dipositat al museu des del 1941 i adquirit el 1982 (MNAC/MAC 37753). Una altra obra deixada per la Junta fou el *Sant Pere d'Alcántara* (MNAC/MAC 8343). I també el *Sant Miquel arcàngel* (MNAC/MAC 10663), del llegat Batlló.

Totes les obres de Ramon Amadeu que foren seleccionades per a aquesta mostra, ho han estat per a altres exposicions posteriors. El 1945 va tenir lloc *Conmemorando el segundo centenario del Nacimiento del escultor Ramon Amadeu y Grau (1745-1821)* (Barcelona, Palau de la Virreina, 13 - 27 de febrer de 1945), amb la participació de: *Santa Anna i la Mare de Déu nena* (MNAC/MAC 10426), *Pastor i nen* (MNAC/MAC 10434), *Sant Joan Baptista* (MNAC 11654) i un bust de la *Mare de Déu* (MNAC/MAC 200219). Aquesta darrera obra (fig. 24), que el 1945 era propietat de la família Llimona, des del 1992 és propietat del museu gràcies a una donació de Jordi Llimona.⁶² L'atribució de la Mare de Déu a Amadeu es féu a partir de la comparació estilística, concretament, amb un altre bust de la Mare de Déu llegint (fig. 25), llavors propietat del comte Güell, i després ha anat a una col·lecció privada de Barcelona.⁶³ Segons el propi Güell, la seva Mare de Déu era "el modelo de una doncella catalana, por la expresión y la forma de la frente, quizás una campesina del valle de Vich" i, evidentment,

⁶² D'ençà del 1992, el bust de la Mare de Déu ha participat en tres exposicions: *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions* (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 16 de desembre de 1992 - 22 de febrer de 1993); *Mirades del barroc. Panorama de l'art català dels segles XVII i XVIII* (Manresa, Museu Comarcal, 13 d'abril - 25 de juny de 2000); *Itineraris de l'art català. Les col·leccions del MNAC: Renaixement i Barroc* (Sitges, Museu Maricel; Sabadell, Museu d'Art; Igualada, Museu de la Pell; Manresa, Museu Comarcal; Mataró, Museu; Santa Coloma de Gramenet, Museu Torre Balldovina; Gavà, Museu), les dues últimes comissariades per M. Margarita Cuyàs.

⁶³ El 1999 Serraclara així ho afirma. El 2007 Bassegoda Hugas també comenta que està en mans privades. El 1925 Güell assegura que anteriorment havia estat propietat de Josep Antoni Brusi i Mataró (Barcelona, 1856-1946). Vegeu: J. A. GÜELL LÓPEZ (1925), *Escultura policroma religiosa española*, París, p. 117; A. DURAN SANPERE (1947), «Don José Antonio Brusi y Mataró», *Barcelona. Divulgación histórica*, Barcelona, vol. III, p. 12-14 (emissió de ràdio del dia 7 de juliol de 1946); M. T. SERRACLARA I PLA (1999), *Aportació d'una escultura inèdita al catàleg de la producció de Ramon Amadeu i Grau (1745-1821)*, Lleida, fig. 6; B. BASSEGODA HUGAS (2007), «Antoni Güell i López (1875-1958)... (cit. supra)», p. 512 i 516.



Fig. 23.
Ramon Amadeu,
Sant Pere orant,
1775-1800
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).



Fig. 24.
Ramon Amadeu (?),
Mare de Déu,
1775-1800
(foto: J.Y.).



Fig. 25.
Ramon Amadeu (?),
Mare de Déu llegint,
1775-1800, col·lecció
particular, Barcelona
(foto: MARTINELL
1936, Op. Cit.).

l'adjudica a Amadeu "un artista popular, y en su sentir artístico un plebeyo".⁶⁴ Per a Bulbena, Benet, Carbonell Pallarés i Alcolea Gil, l'obra avui conservada al MNAC és d'Amadeu; no obstant això, l'atribució fou qüestionada per Martinell.⁶⁵ Un bust que té força analogies amb una Mare de Déu documentada d'Amadeu i datada el 1804, propietat d'una col·lecció particular d'Igualada, hereus d'Isidre Torelló i Cendra.⁶⁶

El *Sant Pere Nolasc* (MNAC/MAC 10314) i *Sant Bru* (MNAC/MAC 10316) van anar a *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme* (Barcelona, Casa Llotja de Mar, 2 - 23 de novembre de 1989), el comissari de la qual fou Santiago Alcolea i Gil. El *Sant Pere Nolasc* era un esbós per a l'obra que Amadeu va fer per a l'església barcelonina de la Mercè. El *Sant Bru* és una còpia d'una escultura barroca que va tenir molt èxit, feta per Manuel Pereira cap al 1635, i estava a l'Hospederia del Paular, al carrer Alcalà a Madrid (vegeu-ne una altra rèplica, del mateix Pereira, al Museo de la Real Academia de San Fernando de Madrid); Amadeu féu una altra versió de sant Bru per a una parròquia barcelonina, segons Bulbena i Elias per a l'església de Sant Jaume, que estava datat amb l'epigrafi de l'any 1776.⁶⁷ Finalment, la figureta d'un jove *Pastor dormint* (MNAC/MAC 10319), va anar a *Ramon Amadeu 1745-1821* (Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 12 de desembre de 1992 - 2 de febrer de 1993), també comissariada per Santiago Alcolea i Gil.⁶⁸

La col·lecció Muntadas (1956) i fons antic inventariat a partir de 1967

El 1956 s'adquireix la col·lecció Muntadas, on hi figuraven tretze obres escultòriques dels segles XVI, XVII i XVIII, publicades en un parell de catàlegs (1931 i 1957).⁶⁹ Malgrat això, només han estat analitzades: *Naixement de la Mare de Déu* (MNAC/MAC 64141), del taller de Damià Forment;⁷⁰ un *Àngel músic* (MNAC/MAC 64138), d'un taller napolità establert a Sardenya; i un bust reliquiari d'una santa indeterminada (MNAC/MAC 64138), adjudicat a Pietro Quattraro.⁷¹ Al marge de la Muntadas, entre 1939 i 1981 hi ha poca preocupació per l'escultura d'època moderna, només nodrida a comptagotes, mitjançant petites compres i minúsculs llegats. En aquesta escassetat brillen algunes com el relleu del *Sant Sopar* d'Isidre Espinalt i Serra-rica (MNAC/MAC 43838), donat el 1949 per Concepció Castellarnau.⁷²

Segons el llibre de registre del MNAC, els números d'inventari que comencen per 107 (expressats en unitats de miler), es donen entre 1967 i 1970. Aquest fet no vol dir que l'obra ingressés en aquelles dates, ja que, sovint, es numeraven obres del fons antic que encara no havien estat inventariades. Per exemple, una peça que respon a aquests paràmetres és la MNAC/MAC 107890, una figura de fusta amb restes de policromia que amida 60 x 18 x 11 cm. Es tracta d'un *Sant Joan apòstol*, vestit amb túnica subjecta per un cíngol i mantell a sobre, amb la ploma

⁶⁴ J. A. GÜELL LÓPEZ (1925), *Escultura policroma religiosa...* (cit. supra), p. 115-117.

⁶⁵ E. BULBENA (1945), «El bicentenario del nacimiento de Ramón Amadeu...» (cit. supra), p. 148-149; C. MARTINELL (1945), «El escultor Amadeu. Su formación...» (cit. supra), p. 182-183; R. BENET (1958), «L'escultura...» (cit. supra), vol. II, p. 239; J. A. CARBONELL PALLARÉS (1992), «Ramon Amadeu. 8- Bust de la Mare de Déu», *Un any d'adquisicions, donacions i recuperacions*, Barcelona, p. 72-74; S. ALCOLEA GIL (1998), *Ramon Amadeu (1745-1821). Un gran escultor de petits formats*, Olot, p. 46-47; M. M. CUYÀS (2003), *Itineraris de l'art català. Les col·leccions del MNAC: Renaixement i Barroc*, Barcelona, p. 18-27.

⁶⁶ M. T. SERRACLARA I PLÀ (1999), *Aportació d'una escultura inèdita...* (cit. supra), p. 113-119.

⁶⁷ S. ALCOLEA GIL (1989), *Escultura catalana del segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*, Barcelona, cat. núm. 37 i 38, p. 70. Vegeu també: F. GUASCH - E. BATLLE (1926), *Catálogo del Museo de Bellas Artes (Arte Contemporáneo)*, Barcelona, núm. 126, p. 44; núm. 130, p. 45; E. BULBENA (1927), *Ramón Amadeu: maestro imaginero catalán...* (cit. supra), p. 129-131 i 136-137; F. ELIAS BRACONS (1926-1928), *L'escultura catalana moderna...* (cit. supra), vol. II, p. 17; C. MARTINELL (1936), «Exposició d'imatgeria policroma al palau Güell-Comillas...» (cit. supra), p. 76; S. ALCOLEA GIL (1998), *Ramon Amadeu (1745-1821). Un gran escultor de petits formats...* (cit. supra), p. 49-50.

⁶⁸ Anònim (1924-1925), «Les cèlebres figures de pessebre de l'Amadeu, d'Olot», *Bella-terra*, vol. I, núm. 10, p. 347; F. GUASCH - E. BATLLE (1926), *Catálogo del Museo de Bellas Artes...* (Cit. supra), núm. 127, p. 44; E. BULBENA (1927), *Ramón Amadeu: maestro imaginero catalán...* (cit. supra), p. 166; S. ALCOLEA GIL (1992), *Ramon Amadeu (1745-1821)*, (catàleg de l'exposició), Barcelona, p. 44.

⁶⁹ Vegeu: *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931; *Colección Matías Muntadas. Catálogo-guía del salón del Tinell y Real Capilla de Santa Águeda*, Barcelona, 1957.

⁷⁰ J. YEGUAS (1999), *L'escultor Damià Forment...* (cit. supra), p. 149; C. MORTE GARCÍA (2009), *Damián Forment. Escultor...* (cit. supra), p. 293.

⁷¹ J. YEGUAS - P. LEONE DE CASTRIS (2010), «Due sculture napoletane in legno intagliato e dorato al Museo Nacional d'Art de Catalunya», *Napoli Nobilissima*, Nàpols, vol. I (època 6), p. 65-71.

⁷² J. YEGUAS (2009), «Obres del MNAC procedents de Poblet, Escaladei...» (cit. supra), p. 189-192.

dins una funda, porta un llibre amb les Sagrades Escriures sota l'aixella, i està vessant llàgrimes en actitud de plor (fig. 28). Gràcies a les investigacions de Sílvia Llonch en arxius fotogràfics, sabem que l'obra és originària de la parroquial de Lladó (l'Alt Empordà), on formava un grup amb una Mare de Déu, i estaven al peu de la Creu d'un sant Crist (fig. 26). Al Museu d'Art de Girona, amb el número d'inventari MDG 365, hi ha una figura de la Mare de Déu procedent de Lladó (fig. 27), i de les mateixes característiques formals que la del MNAC, per tant, seria la seva parella; ha estat etiquetada com obra del segle xv, sense més presicions. Pel drapetat de la vestimenta, geomètric i angulós, s'ha de pensar en un imaginari germànic actiu a Catalunya entre 1490-1510; per això, cal buscar un nom entre la pila d'artífexs del Centre d'Europa que treballen en aquell període. Un bon candidat seria Joan Venetrica, natural de Tiramont, prop de la ciutat de Lovaina, actual Bèlgica, tot i que ell es diu originari de terres alemanyes i sempre apareix referenciat com a «*alamanys*». Venetrica està documentat treballant a Girona i rodalies entre 1498 i 1506, i el seu estil s'aproxima al que podem observar a Lladó. Compareu la manera de fer l'ondulació dels cabells, la tipologia del rostre, el drapetat de la roba i la forma dels dits dels

peus amb les figures dels dotze apòstols del banc i sotabanc de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona, ara reaprofitats en la reconstrucció de l'actual altar, obra que fou contractada el 1504.⁷³

Segons el llibre de registre del MNAC, els números d'inventari que comencen per 122 (expressats en unitats de miler), es donen entre 1977 i 1986 (amb l'excepció de dues obres, una entrada el 1987 i una darrera el 1991). Com havia succeït en altres èpoques, en aquest moment es numeren obres de fons antic que no havien estat inventariades



Fig. 26.
Joan Venetrica, Mare de Déu i Sant Joan apòstol, detall d'un Plany al peu de la creu, cap a 1500, església parroquial, Lladó
(foto: Institut Amatller d'Art Hispànic).



Fig. 27.
Joan Venetrica, Mare de Déu, cap a 1500, Museu d'Art, Girona
(foto: Bisbat de Girona).

Fig. 28.
Joan Venetrica, Sant Joan apòstol, cap a 1500
(foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

⁷³ P. FREIXAS CAMPS (1985-1986), «Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. xxviii, Girona, p. 245-279; J. YEGUAS (2007), «L'escultura gòtica al voltant de 1500... (cit. supra)», p. 306-315.

Fig. 29.
Seguidor de Luis Salvador Carmona, Crist del perdó, 1755-1775
 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Fig. 30.
Luis Salvador Carmona, Crist del perdó, 1756, convent de caputxines, Nava del Rey
 (foto: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*, Madrid, 1990).



anteriorment. Un parell de casos d'aquest tipus són: la *Mare de Déu de Canteces* (MNAC/MAC 122068 i 122069), atribuïda a un deixeble de Gregorio Fernández; o el *Crist del perdó* (MNAC/MAC 122081) adjudicat a un seguidor de Luis Salvador Carmona (figs. 29 i 30).⁷⁴ Però també n'hi trobem altres, com el cap d'una imatge infantil (MNAC/MAC 122076), un fragment d'escultura en terra cuita policromada que amida 10'3 x 8 x 8'2 cm. Davant la cara d'entremaliat del vailet, i amb la possibilitat que es tracti d'una figura de pessebre (pel tipus de material i la mida), caldria descartar l'opció del Nen Jesús, i pensar en un angelet o en un pastoret. Per la forma dels ulls i la boca, entreoberts, sembla que aquest infant estigui a punt de plorar, vegeu figures dels àngels plorans que acompanyen la Mare de Déu de l'Afflicció en el misteri de la Santa Espina, de l'antic gremi de perxers de Barcelona, avui propietat del Col·legi de l'Art Major de la Seda, obra de Ramon Amadeu. Ja sigui per aquest apunt de plorera, ja sigui per la manera de fer la cabellera, ja sigui per la tècnica i la utilitat de la imatge, ja sigui per la possible cronologia (finals del segle XVIII i inicis del XIX, circa 1790-1815), tot sem-

bla indicar l'autoria de l'escultor Ramon Amadeu i Grau (Barcelona, 1745-1821).⁷⁵

Finalment, segons el llibre de registre del MNAC, els números d'inventari que comencen per 157 (expressats en unitats de miler), es donen d'ençà del 1995 i fins a l'actualitat. Al contrari del que va passar entre 1967-1970 o 1977-1986, que es numeraven obres de fons antic i obres de nou ingrés, en aquest cas només es numeren obres de fons antic amb caràcter provisional. Aquest és el cas del MNAC/MAC 157249, una figura en alabastre policromat que amida 73 x 29 x 13 cm. Es tracta d'una imatge de Jesucrist presentat al poble, conegut popularment com a *Ecce Homo*. Crist, amb cabells llargs, barba i boca entreoberta (que permet observar la dentadura), vesteix el drap de la puresa, i a sobre porta la capa morada que recull amb el seu braç dret, amb una soga que li penja del coll i li lliga les mans (fig. 31). A nivell estilístic, és una obra que sembla de la segona meitat del segle XVIII, ja que té contactes amb la poètica de Josep Sunyer i Raurell (Manresa, cap a 1673-1751), vegeu el sepulcre del canonge Mulet, datat cap al 1718 i a la seu de Manresa.⁷⁶ Però, al costat

⁷⁴ J. YEGUAS (2010), «Escultura castellana del Renacimiento... (cit. supra), p. 96-98.

⁷⁵ E. BULBENA (1927), *Ramón Amadeu: maestro imaginero catalán...* (cit. supra), figs. 8, 10 i 11.

⁷⁶ T. AVELLÍ (2006), "Sant Francesc Xavier. Atribuït a Josep Sunyer i Raurell", J. Bosch Ballbona (com.), *Alba daurada...* (cit. supra), p. 245-249.

d'un mantell dinàmic que voleia al vent, l'obra del MNAC ofereix un estudi anatòmic del cos de Jesucrist que respon a un estereotip clàssic i harmoniós. Això, més la manera de treballar els cabells i la barba, molt ben marcats i distribuïts, també ho trobem en les obres de Damià Campeny i Estrany (Mataró, 1771 - Sant Gervasi de Cassoles, avui Barcelona, 1855). Sobretot el Campeny dels primers anys després del retorn de Roma, quan realitza personatges com els del misteri del Sant Sepulcre de l'antiga confraria dels Revenedors (1816-1817); actualment, a la reserva del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Els flocs de la barba de l' *Ecce Homo* són curts, arrissats i ben marcats, com en els cabells de la *Fe conjugal*; conservada al Saló Daurat de la Casa Llotja de Mar.⁷⁷

El llegat Bertrand (1970/1981)

El maig de 1970 Josep Antoni Bertrand i Mata, poques setmanes abans de morir, llegava a la ciutat de Barcelona la seva col·lecció artística; tot i això, el fons no va ingressar al museu fins a l'any 1981. Dins del fons hi ha un conjunt de cent cinc escultures d'època moderna, que foren catalogades de forma sumària el 1985.⁷⁸

Un *Sant Joan Baptista* (MNAC/MAC 131097) havia estat analitzat el 1919, quan estava en propietat d'Oleguer Junyent, i fou atribuïda «a Herrera... els peus i les mans són dignes del gran Alonso Berruguete... procedeix d'una casa particular de Valladolid».⁷⁹ Aquest Herrera hauria de ser Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), però l'estil no correspon a l'autor ni a l'època. L'obra (fig. 32), realitzada en boix, és d'un bon escultor de la primera meitat del segle XVIII, hereu de la cultura italiana que va arribar a les costes valencianes a l'última dècada del segle XVII mitjançant el cremonès Giacomo Bertesi, el milanès Antonio Aliprandi, o el toscà d'adopció genovesa Giacomo Antonio Ponzanelli. El mateix escultor desconegut va realitzar altres obres conservades al museu, com les MNAC/MAC 131070 i 131072, aquestes en fusta d'olivera. Obres que es



Fig. 31.
Damià Campeny,
Ecce homo,
1815-1820
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).

poden relacionar amb un sant Josep (fig. 33) que es conserva al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS 313).⁸⁰ També han estat estudiades: una *Mare de Déu amb el Nen* (MNAC/MAC 131050), atribuïda a un seguidor de Diego de Siloé; un *Bust reliquiari de santa Agnès* (MNAC/MAC 131124), del "Mestre de Capillas", un seguidor de Juan de Juni; i una altra *Mare de Déu amb Infant* (MNAC/MAC 131058), adjudicada a Jerónimo Hernández.⁸¹ Així com un parell de columnes salomòniques (MNAC/MAC 131170 i 131194), que tenen el fust decorat amb ceps que s'enlairen i dels quals pegen raïms negres i pàmpols.⁸²

⁷⁷ Vegeu: C. CID PRIEGO (1998), *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, p. 154-156, 172-173, 275-282.

⁷⁸ Vegeu: *Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona*, Barcelona, 1985.

⁷⁹ Anònim (1919), «La col·lecció de talles policromades d'en Oleguer Junyent... (cit. supra)», p. 306.

⁸⁰ T. AVELLÍ (2004), «Imatge / Sant Josep», J. Calderer - J. Bernades (dirs.), *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg. Segles XVI-XX*, Solsona, p. 241.

⁸¹ M. ESTELLA MARCOS (1990), *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador*, Madrid, 1990, p. 35 i fig. 27; J. YEGUAS (2010), «Escultura castellana del Renacimiento... (cit. supra)», p. 89-95.

⁸² *Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona*, Barcelona, 1985, p. 83; J. CONTRERAS et alii (2002), *Els sentits del vi*, (Catàleg de l'exposició. Barcelona, Palau Robert, 9 de desembre de 2002 -30 de juny de 2003), Barcelona, p. 85.



Fig. 32.
Anònim, Sant Joan Baptista, 1700-1725
(foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Fig. 33.
Anònim, Sant Josep, 1700-1725,
Museu Diocesà i Comarcal, Solsona
(foto: AVELLÍ 2004).

El MNAC/MAC 131141 és un relleu en fusta policromada i daurada que amida 72 x 74 x 9 cm, el qual fou adquirit el 1965 a la col·lecció de Carles Urgell i Forés.⁸³ Es tracta d'una obra que representa les figures dels sants dempeus i amb el cap lleugerament inclinat vers el centre, amb els cabells curts i arrissats (fig. 34). A la dreta Sant Pau, amb barba llarga, sosté el llibre amb la dreta i l'espasa amb l'esquerra, vesteix túnica de color verd fosc i mantell daurat amb folre de color vermell (fig. 36). Sant Pere, a l'esquerra i amb

barba curta, aguanta les claus amb la dreta i el llibre amb l'altra mà, vesteix túnica roja i mantell daurat amb folre obscur. El conjunt està format pels relleus dels sants ubicats sota d'arcs de mig punt que imiten fornícules, i a sota, a mena de banc, trobem dos caps d'àngel alats afrontats. La concepció arquitectònica del relleu, com si fos un retaulet, la comprovem amb tres muntants de separació, com si fossin pilastres, i una cornisa. Els muntants i carcanyols tenen una destacada policromia amb decoració vegetal, de motius grotescos a *candelieri*, i a la part superior del muntant de l'extrem esquerre es llegeix la data 1558. Per la cronologia, les formes i l'estil romanista en clau expressiva, l'obra ens remet a l'escultura que es realitzava a La Rioja, Navarra i al País Basc, rere l'estela d'autors com Arnau de Brusselles (fig. 35), com podria ser un dels seus col·laboradors Andrés de Araoz (Oñati, cap a 1500 - Genevilla, 1563).⁸⁴



Fig. 34.
Andrés de Araoz,
Sant Pere i Sant Pau,
1558
(foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

El sagrari format pels tres relleus MNAC/MAC 131140, 131188 i 131189, plafons de fusta policromada i daurada que amiden 63'5 x 27 x 5'5 cm (central) i 64 x 34'5 x 10 cm (cadascun dels laterals), foren adquirits el 1956 a la col·lecció d'Agustí Mendoza.⁸⁵ El relleu central (fig. 37) està format per quatre figures:

⁸³ *Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona*, Barcelona, 1985, p. 70.

⁸⁴ Vegeu: A. B. BLÁZQUEZ JIMÉNEZ - J. A. ROMO GUIJARRO (1998), «Revisión bibliográfica en torno a la obra de Andrés de Araoz: una aproximación al escultor más representativo de la transición del Plateresco al Romanismo en Euskal Herria», *Ondarre*, núm. 17, p. 295-308.

⁸⁵ *Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona*, Barcelona, 1985, p. 70 i 90.



Fig. 35.
Arnau de Brussel·les,
Apòstol, detall del
retaule major,
1549-1563, església
parroquial, Genevillà
(foto: J.Y.).

Fig. 36.
Andrés de Araoz,
Sant Pau, 1558
(foto: J.Y.).

en el centre Crist ressuscitat dempeus en el sepulcre (aquest col·locat de forma esbiaixada, amb el braç dret –mutilat– aixecat i amb l'esquerra sosté l'estendard, es cobreix amb el drap de la puresa, i a les espatlles porta una capa cordada amb botó); a primer terme un soldat assegut de perfil, dormint; i, a cada banda de la figura central, dos soldats (amb cuirassa i casc) de perfil amb el cap i el braç aixecats mirant el Senyor. Al relleu lateral dret trobem sant Pere, que amb la mà dreta subjecta les claus i amb l'esquerra les Escriptures. I al relleu lateral esquerre hi ha sant Pau, que sosté l'empunyadura de l'espasa que descansa a terra. Aquestes figures de sant Pere i sant Pau estan dempeus, tenen el cap girat, porten barba i cabell rinxolat, vesteixen túnica i mantell, i van descalços. En tots tres plafons, les figures s'aixequen sobre un petit sòcol semicircular, i s'ubiquen en un marc arquitectònic de caire decoratiu, format per una vena semicircular gallonada, la qual està sota d'un arc de mig punt amb un sanefa vegetal en exerg dins l'extradós, i, a sobre, hi ha tres anelles que sostenen un cortinatge amb fruites penjades als extrems. En els plafons laterals hi ha una pilastra lateral, decorada amb motius grotescos a *candelieri*, acabada amb capitell jònic. Un sagrari que recorda iconogràficament el sagrari de la parroquial d'Aldeaseca de la Armuña (Salamanca), obra realitzada entre 1559 i 1560 pel burgalès Martín de la Haya; potser hi ha un mateix model de Resurrecció, amb el sarcòfag col·locat en biaix, i els motius com el cortinatge o l'arc de mig punt.⁸⁶ Els germans Ro-



Fig. 37.
Simón de Bueras,
Resurrecció, detall
del sagrari, 1560-1570
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).

⁸⁶ V. VAQUERO PÉREZ (2007), «Sagrario. Martín de la Haya», *Yo camino*. (Catàleg de l'exposició "Las Edades del Hombre"), Ponferrada, p. 178-179.

Fig. 38.
Seguidor de Josep Sunyer i Raurell, Anunciació, 1710-1735
 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



drigo i Martín de la Haya exerciren un paper protagonista en la recepció de l'estil romanista a Burgos en el tercer quart del segle XVI; potser hauríem de buscar en l'òrbita dels germans De la Haya, com Simón de Bueras (1534-1570), seguidor d'escultors com Francisco Giralte i Juan de Juni.⁸⁷ Curiosament, l'expressivitat de l'obra remet a obres posteriors, com la capçalera del cadiram del cor a la catedral de Burgos, una obra documentada cap al 1608 i d'autoria anònima, peritada per Hernado de Murillas (doc. 1593-1628).⁸⁸

El MNAC/MAC 131144 és un relleu en fusta policromada i daurada que amida 67 x 57 x 8'5 cm, i fou adquirit el 1965 a la col·lecció de Carles Urgell i Forés.⁸⁹ El marc de l'obra, decorat amb motius vegetals de color roig i blau nit, és reaprofitat d'alguna altra obra. Es tracta d'un possible compartiment de retaule, amb l'escena de l'Anunciació (fig. 38). Trobem la Mare de Déu de genolls, a l'angle inferior esquerre, pregant amb les mans creuades damunt el pit, mentre llegeix el lli-

bre daurat que té damunt el reclinatori, cobert per un drap negre amb serrell daurat (fig. 39). Ella vesteix túnica de color terrós i mantell blau recollit en el seu braç esquerre; tot està decorat amb fines línies horitzontals. Cobreix el cap amb un vel daurat amb ratlles vermelles, que voreja l'escot i deixa al descobert una part del seu cabell ondat. Se li anuncia l'arcàngel Gabriel, que apareix damunt núvols, que assenyalen el cel (i la baixada de l'Esperit Sant) amb la mà dreta, mentre que amb l'esquerra aguanta un lliiri blanc. Ell vesteix túnica blanca decorada amb línies horitzontals i motius florals, i mantell recollit al seu braç esquerre. En el centre trobem el colom, que simbolitza l'Esperit Sant, el qual envia cap a la Mare de Déu els seus raigs daurats, a l'acte de l'Encarnació. A nivell estilístic, és una obra realitzada per un escultor actiu a Catalunya central en la primera meitat del segle XVIII. A través de la comparació, es pot identificar amb algun seguidor de Josep Sunyer i Raurell (Manresa, cap a 1673-1751), ja que aquesta obra té grans semblances amb altres relleus del mateix mestre. Compareu els perfils dels rostres entre la Mare de Déu de l'Anunciació del MNAC i la Verge de l'escena dels Esposoris (fig. 40) del retaule conservat a l'església parroquial d'Espirà de Conflent (1705-1715).⁹⁰

El MNAC/MAC 131057 és una imatge en fusta policromada i daurada que amida 111 x 59'5 x 36'5 cm. Es tracta d'una Immaculada, dempeus sobre la lluna que surt dels núvols, a l'igual que els tres caps d'àngel (fig. 41). Vesteix túnica blanca decorada amb motius vegetals, cenyidor i mantell tresat sobre l'espatlla dreta i decoració. Recull el cabell amb un vel blanc, que li baixa per l'espatlla dreta fins a la cintura. Tomba el cap vers el seu costat esquerre i té les mans creuades sobre el pit.⁹¹ És una obra de gran qualitat i bona tècnica, cosa que es percep en el *contrapposto* forçat del cos i en l'ondulació del mantell, un parell de detalls que donen molta sensació de moviment a la fi-

⁸⁷ A. BARRÓN GARCÍA (1996), «Los escultores Rodrigo y Martín de la Haya», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. 66, p. 5-66. Sobre Bueras, vegeu: A. C. IBÁÑEZ PÉREZ (1977), «Simón de Bueras y el retablo mayor de Yudego (Burgos)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, núm. 43, p. 215-222; J. J. POLO SÁNCHEZ (1986), «Aportaciones a la escultura renacentista en Catabria: Simón de Bueras y Adrián de Bedoya», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, núm. 52, p. 311-320.

⁸⁸ Aquest mestre anònim és el mateix que hauria realitzat el relleu del *Martiri de sant Fèlix*, avui conservat al Museu Marès de Barcelona, al voltant del 1600. Vegeu: J. G. MOYA VALGAÑÓN (1968), «Hernando de Murillas y la escultura del final del manierismo en la Rioja», *Príncipe de Viana*, Pamplona, núm. 110-111, p. 29-51; M. C. GARCÍA GAINZA (1996), «Anònim. Martiri de sant Fèlix», J. Garriga - J. J. Martín González (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès/3...* (cit. supra), p. 210.

⁸⁹ *Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona*, Barcelona, 1985, p. 72.

⁹⁰ T. AVELLÍ (2006), «Esposoris de la Verge. Josep Sunyer i Raurell», J. Bosch Ballbona (com.), *Alba daurada...* (cit. supra), p. 239-243.

⁹¹ *Col·leccions Bertrand als Museus de Barcelona*, Barcelona, 1985, p. 35.



Fig. 39.
Seguidor de Josep Sunyer i Raurell, Mare de Déu, detall de l'Anunciació, 1710-1730
(foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

Fig. 40.
Josep Sunyer i Raurell, detall de l'escena dels Esposoris, 1697-1718, església parroquial, Espirà de Conflent
(foto: J.Y.).

gura. El model d'Immaculada deriva d'una que féu Pierre Puget (Marsella, 1620-1694) per a la família Lomellini dins l'oratori de San Filippo Neri a Gènova (1667-1670). En concret, el model és clavat a dos exemplars obrats pels deixebles genovesos de Puget, i de mides molt similars: un és obra de maduresa de Filippo Parodi (Gènova, 1630-1702), conservada a l'església de Santa Maria della Cella al barri genovès de Sampierdarena (fig. 42); i l'altre està signada pel

seu aprenent Giacomo Antonio Ponzanelli (Massa, 1654 - Gènova, 1735), que estava pel comerç d'antiquaris de Madrid.⁹² Un prototipus que, amb lleugeres variants, va divulgar Antoine Duparc (Marsella, 1698 - Coutances, 1755), quan estigué actiu a la regió murciana entre 1718-1730, amb obres com la Immaculada de l'església conventual de San Francisco a Lorca (1722), o la Immaculada del Monestir de caputxines de l'Exaltación de Santísimo Sacramento de Múrcia



Fig. 41.
Seguidor d'Antoine Duparc, Immaculada Concepció, 1720-1740
(foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

Fig. 42.
Filippo Parodi, Immaculada Concepció, 1690-1700, església de Santa Maria della Cella, Gènova
(foto: ROSSI 1994, Op. Cit.).

⁹² L. Rossi (1994), "Filippo Parodi. Immaculée Conception", M. P. Vial, *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte 1620-1694*, (Catàleg de l'exposició. Marsella, Musée des Beaux-Arts, 28 d'octubre de 1994 - 30 de gener de 1995; Gènova, Palazzo Ducale, 4 de març - 4 de juny de 1995), Marsella, p. 266-267; J. NICOLAU CASTRO (2008), «Una obra de Giacomo Antonio Ponzanelli en el comercio anticuario de Madrid», *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 323, p. 303-306.

(1723); conegut a Espanya com a Antonio Dupar.⁹³ El model de Parodi fou seguit per l'escultor Isidro Carnicero a Roma (1763-1765), imatge que li va servir per ser nomenat acadèmic de mèrit; una còpia d'aquesta, en guix, va arribar a Mèxic (conservada avui al Museo Nacional de Arte de México), i va servir d'inspiració per a les Immaculades que el valencià Manuel Tolsà féu a partir de 1791.⁹⁴ L'obra del MNAC s'hauria de datar a la primera meitat del segle XVIII, ja que té una policromia amb estampacions d'organismes vegetals, molt habitual en aquella època.⁹⁵ L'autor podria ser un seguidor de Duparc, tot i que no s'hauria de descartar algun escultor napolità actiu en aquella època, a redós de la petjada de Nicola Fumo o Giacomo Colombo.⁹⁶

L'exposició «El Renaixement a Catalunya: l'Art» (1983)

Entre 1977 i 2004, llevat d'un breu parèntesi de pocs mesos a mitjans dels 80, els àmbits dedicats a l'art d'època moderna van romandre tancats al públic. Una de les poques possibilitats d'ensenyar aquest fons eren les exposicions, tot i que aquestes acostumen a marginar els corpus escultòrics, sota criteris de possibilisme expositiu. Malgrat tot, algunes mostres van presentar al públic obres escultòriques fetes als segles XVI, XVII o XVIII. La primera exposició va tenir lloc l'any 1983: *El Renaixement a Catalunya: l'Art* (Barcelona, Fundació Miró, febrer-març de 1983), comissariada per Joan Ainaud, director del museu entre 1948 i 1985. El catàleg de la mostra va publicar fitxes sumàries de quatre fragments arquitectònics i sis obres escultòriques exemptes. Els fragments eren, tots, peces que havien passat per l'antic Museu Provincial d'Antiguitats: un capitell (MNAC/MAC 14188), dues pilastres de balustrada (MNAC/MAC 14925 i 122481), i trossos del marc amb epigrafi d'una sepultura (MNAC/MAC 14370). Les obres escultòriques, pròpiament dites, foren: *Santa Magdalena* (MNAC/MAC 7888), una compra de l'any 1907; *Bust de dona*

(MNAC/MAC 14165); i quatre medallons de l'antiga col·lecció de Miquel Mai, que han repetit en altres exposicions, com són August, Domicià, Tiberi i el retrat del propi Mai (MNAC/MAC 9943, 9945, 9946 i 9947).⁹⁷

La mostra «L'època dels genis. Renaixement. Barroc» (1987 i 1989)

L'època dels genis. Renaixement. Barroc (Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 8 de maig - 10 de desembre de 1987), fou comissariada per Joan Sureda i Pere Freixas. L'exposició va tenir una seqüela, amb el mateix títol, comissaris i obres triades (Barcelona, Palau de la Virreina, 27 de juliol - 17 de setembre de 1989). Els catàlegs apareguts en ambdues ocasions, el 1987 i el 1989, només fan un esment puntual a les escultures, una fitxa tècnica i una fotografia.⁹⁸ Entremig, el 1988, va aparèixer un llibre amb estudis en detall de totes les obres que van anar a aquesta exposició. Es tractava de la primera vegada que s'abordava l'anàlisi del fons d'art dels segles XVI, XVII i XVIII del museu.

Pel que fa a l'escultura, les obres seleccionades foren set, quatre de les quals ja havien participat a la mostra de 1983: bust de dona (MNAC/MAC 14165) i tres medallons de l'antiga col·lecció de Miquel Mai, com August, Domicià i el retrat del propi Mai (MNAC/MAC 9943, 9945 i 9947).⁹⁹ També s'afegiren: un altre medalló de la col·lecció Mai, la Prudència (MNAC/MAC 9944); i els retrats de Galba i Adrià com a Mart de l'antiga col·lecció de l'ardiaca Lluís Desplà (MNAC/MAC 14020 i 14021, antics núm. 1053 i 1054), que furant una època, i de forma errònia, es van considerar part de la col·lecció Mai.

El bust de dona (MNAC/MAC 14165), procedent del Palau Moja de Barcelona, fou catalogat per Garriga com una «obra italianitzant, i potser italiana, de finals del quatre-cents o de primeries del cinc-cents... de faccions idealitzades... [fet per] un taller si no florentí almenys sumàriament coneixedor

⁹³ Vegeu: M. C. SÁNCHEZ-ROJAS (1978-1979), «La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar», *Anales de la Universidad de Murcia*, xxxvii, núm. 1-2, p. 151-189; M. C. SÁNCHEZ-ROJAS (1996), «Antoine Dupar. Immaculada Concepció», J. Garriga - J. J. Martín González (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès/3...* (cit. supra), p. 410-411.

⁹⁴ M. L. TÁRRAGA BALDÓ (1990), «Espanya y América en la escultura cortesana de la segunda mitad del XVIII. Corrientes recíprocas de influencia», *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, p. 217-272.

⁹⁵ F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA (2001), *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, p. 107-125.

⁹⁶ Vegeu: M. M. ESTELLA (2007), «La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión», L. Gaeta (a cura de), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, (Actes del Congrès. Lecce, 9-11 de juny de 2004), Lavello, vol. II, p. 93-122.

⁹⁷ *El Renaixement a Catalunya: l'art*, (catàleg de l'exposició), Barcelona, 1983, p. 32-34 i 37-39.

⁹⁸ *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, (catàleg de l'exposició), Girona, 1987, p. 55-56; *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, (catàleg de l'exposició), Barcelona, 1989, p. 57-59.

dels models florentins, i qui sap si un taller napolità».¹⁰⁰ A Catalunya, el marbre calia importar-lo, per tant, aquest podria ser un indicatiu de la seva procedència italiana. A més, l'obra recorda retrats de Francesco Laurana (Vrana, cap a 1430 - Avinyó, 1502) de la seva etapa siciliana, però, la qualitat modesta de l'obra, amb un treball simplificat en el tractament dels ulls, les orelles o els rínxols dels cabells, no suggereixen la mà del mestre dalmata. Potser es tracta d'un seguidor que treballava a Sicília o al regne de Nàpols i, l'obra en qüestió podria ser un simple esbós o projecte de taller.¹⁰¹

La col·lecció Mai que va ingressar al museu estava formada per dotze peces: Vespasià (MNAC/MAC 9941, antic núm. 1045), Trajà (MNAC/MAC 9942, antic núm. 1046), retrat de Mai (MNAC/MAC 9943, antic núm. 1050), Prudència (MNAC/MAC 9944, antic núm. 1052), Domicià (MNAC/MAC 9945, antic núm. 1043), Tiberi (MNAC/MAC 9946, antic núm. 1044), August (MNAC/MAC 9947, antic núm. 1042), Faustina Maior (MNAC/MAC 9948, antic núm. 1051), Faustina Minor (MNAC/MAC 9952, antic núm. 1047), i Titus (MNAC/MAC 14372, antic núm. 1049); entre Claudi (MNAC/MAC 9949) i Faune (MNAC/MAC 9950) es produí una confusió, per la qual compartiren l'antic núm. 1048.¹⁰² Els estudis d'aquestes obres anaren a càrrec de Garriga, i aportaren novetats significatives: atribucions com l'August a un escultor desconegut del taller de Mino da Fiesole; Domicià i Tiberi a un escultor desconegut del taller de la cartoixa de Pavia; Galba i Adrià com a Mart (fig. 43 i 44), tot i que Garriga els assenyala com Juli Cèsar i Alexandre el Gran, a un escultor desco-



Fig. 43.
Antonio del Pollaiuolo, Adrià com a Mart, 1485-1490
(foto: J.Y.).



Fig. 44.
Anònim, Adrià com a Mart, segle II, Musei Capitolini, Roma
(foto: J.Y.).

⁹⁹ Aquests medallons han anat a moltes exposicions, quasi sempre com obres que ajuden a entendre o a emmarcar una època històrica, amb un valor complementari al fil argumental principal. Vegeu: *Barcelona en temps dels Àustries. La vida a la ciutat en el Renaixement i el Barroc 1492-1714* (Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, 1996); *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Palma de Mallorca, Llotja, 1998-1999); *Carolus* (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 d'octubre de 2000 - 12 de gener de 2001); *La Corona de Aragó. El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna, siglos XII-XVIII* (València, Museu de Belles Arts - Centre del Carme, 16 de gener - 17 d'abril de 2006). Fins i tot, l'August va complementar el discurs expositiu del Gabinet Numismàtic de Catalunya, a l'exposició *La imatge del poder a la moneda*, (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998); però aquesta voluntat del Gabinet no va quedar enregistrada per escrit en els seus catàlegs públics, com va passar amb una Pietat (MNAC/MAC 9789) i la làpida funerària de Felip Olivellas (MNAC/MAC 14318) que anaren a *Cinc segles de numismàtica catalana. Exposició commemorativa del 75 aniversari del Gabinet Numismàtic de Catalunya* (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 14 de juny de 2007 - 4 maig de 2008).

¹⁰⁰ J. GARRIGA (1988), «Escultor desconegut. Bust de dona», *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, Girona, p. 337-339.

¹⁰¹ Segons una consulta a la Dra. Chrysa Damianaki, la còfia que porta a la part posterior del cap és una decoració inèdita per a les còfies de les joves italianes al Quattrocento. Vegeu també: C. DAMIANAKI (2007), «Cenni sulla fortuna lauranesca in Puglia, Calabria e Sicilia nei secoli XV e XVI», L. Gaeta (ed.), *La scultura meridionale in età... (cit. supra)*, vol. I, p. 275-295.

¹⁰² En la numeració s'intercala el MNAC/MAC 9951, un bust d'home barbat d'època romana que fou comprat, després de 1888, per la Reial Acadèmia de Bones Lletres a la Comissió de Monuments de Mèrida; obra que res té a veure amb la col·lecció Mai.

negut del taller d'Andrea del Verrocchio; o la identificació de personatges, alguns de forma brillant, com el retrat de Miquel Mai.¹⁰³ L'any 2007 vaig revisar algunes de les atribucions (i també identificacions), perquè s'havien d'ajustar millor al context històric i artístic de la Roma papal on Mai havia exercit d'ambaixador per a l'emperador Carles V. Fent un resum: l'August podria ser de Pietro Urbano, Domicià i Tiberi d'Alfonso Lombardi, Galba i Adrià com a Mart d'Antonio del Pollaiuolo; i proposem autoria per obres que fins llavors eren anònimes: Niccolò Tribolo per al retrat de Miquel Mai, i Baccio Bandinelli per a la Prudència.¹⁰⁴

El 2009, Rossi va relacionar la *Dama de l'ermeni* del Museu Marès de Barcelona amb un retrat de Giulia Gonzaga fet el 1534 per l'escultor Alfonso Lombardi, encarregat pel cardenal Ippolito de' Medici, a partir de diferents indicis: la més que versemblant identificació del personatge amb la Gonzaga, compareu l'obra del Marès amb un retrat seu pintat per Sebastiano del Piombo de cap a 1532, conservat a la National Gallery de Londres; que Miquel Mai hagués adquirit la col·lecció del cardenal després de la seva mort (a l'agost de 1535), donada la relació del català amb l'entorn del papa Climent VII, oncle d'Ippolito; que a la casa de Mai hi havia "un bulto de piedra llamado Julia", detall gens insignificant; i que dos medallons de la col·lecció Mai, jo els havia atribuït al mateix Lombardi.¹⁰⁵ El mateix 2009 em vaig fer ressò d'aquesta notícia, i vaig comentar que l'obra del Museu Marès estava feta en un marbre amb les mateixes característiques geològi-

ques que l'emprat per fer els relleus de Tiberi i Domicià del MNAC.¹⁰⁶ El material de la *Dama de l'ermeni* és el marbre, tal com va demostrar una prova química realitzada per Carme Sandalinas i Linares, restauradora del Museu Marès.¹⁰⁷

L'exposició «Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya» (1992)

Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 27 de juliol - 30 de novembre de 1992), fou comissariada per Xavier Barral. Es va aprofitar l'ocasió per estudiar quatre obres, totes a càrrec de Bosch Ballbona. Una era un sant Jaume pelegrí d'autoria anònima (MNAC/MAC 14827).¹⁰⁸ Una altra fou el sant Gaietà d'Andreu Sala (MNAC/MAC 14826), obra coneguda d'antic, el 1800 Ceán Bermúdez ja parlava d'aquesta escultura en la biografia de l'escultor Sala, tot i que ell creia que com a nom de pila s'anomenava Miquel; fins i tot Llopart li va dedicar un article sobre tema iconogràfic.¹⁰⁹

El tercer era un sant màrtir (MNAC/MAC 24280), que Martinell (1936 i 1945) identificava com a sant Hermenegild, però al marge de no dur corona, ceptre, esfera, ni el monograma de Crist al pit, tampoc és que aquest sant tingui una devoció molt arrelada a Catalunya (fig. 45); el mateix Martinell es feia ressò de l'atribució de l'obra a Ramon Amadeu, però afirmava, taxativament, que «la imagen tenía todas las características del siglo XVI». El 1992, Bosch Ballbona creia que era un sant Jordi, ja que atribuïa l'escultura

¹⁰³ J. GARRIGA (1988), «Escultor desconegut del taller d'Andrea del Verrocchio. Bust d'Alexandre el Gran (?). Bust de Juli Cèsar (?)», «Escultor desconegut del taller de Mino da Fiesole (?). Bust d'August», «Escultor desconegut del taller de la cartoixa de Pavia (?). Bust de Domicià», «Escultor desconegut. Bust d'Higiea (?) o de la Prudència (?)», «Escultor desconegut. Bust de Miquel Mai», *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, Girona, p. 340-361. Posteriorment, ampliat a: J. GARRIGA (1989), «Relleus renaixentistes amb bustos de cèsars i de virtuts de la "col·lecció" de Miquel Mai», *D'Art*, Barcelona, núm. 15, p. 136-137.

¹⁰⁴ J. YEGUAS (2007), "Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533): erasmismo y mecenazgo", Carlos J. Hernando (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, (Actes del congrés. Real Academia de España, Roma, 8-12 de maig de 2007), Madrid, p. 297-321.

¹⁰⁵ A. DE ROSSI (2009), «La dama con l'ermellino del «Museu Frederic Marès» di Barcellona: un ritratto inedito di Giulia Gonzaga Colonna», *Vitelliana. Bolletino della Società Storica Viadanesa*, Viadana, vol. IV, p. 87-101.

¹⁰⁶ J. YEGUAS (2009), *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig, p. 178-179

¹⁰⁷ Per a una perspectiva alabastrina i d'autoria anònima, vegeu: J. BELLSOLELL MARTÍNEZ (2010), «Miquel Mai y Antonio Sebastiano Miturno en la corte de Carlos V», *Studia Aurea*, Girona - Bellaterra, núm. 4, (revista digital). En breu, també es podrà consultar: J. BELLSOLELL MARTÍNEZ (en premsa), «Notícies sobre Miquel Mai, el seu retrat i la decoració artística del seu casal barceloní», *Locus Amoenus*, Bellaterra.

¹⁰⁸ J. BOSCH BALLBONA (1992), «Anònim. Sant Jaume Pelegrí», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, (catàleg de l'exposició), Barcelona, p. 355-356.

¹⁰⁹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas...* (cit. supra), vol. IV, p. 283; G. LLOPART (1951), «La estatua de San Cayetano del Museo de Arte de Cataluña y el motivo del hereje en la iconografía cayetanista del Barroco», *Regnum Dei. Collectanea Teatina*, Roma, núm. 7, p. 89-117; J. BOSCH BALLBONA (1992), «Andreu Sala. Sant Gaietà», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya...* (cit. supra), p. 381-383.

a Agustí Pujol II, i aquest artista l'any 1620 havia executat un sant Jordi de fusta per a una confraria de Cervera, obra sufragada per la Diputació del General. Una autoria que Bosch Ballbona creia diàfana, ja que la confrontava amb altres obres del mateix Pujol, com el sant Isidre de Martorell (destruït), o el sant Gabriel del retaule del Roser de la catedral de Barcelona, o el sant Josep del plafó de l'Adoració dels Pastors del retaule del Roser de Sant Vicenç de Sarrià. Anys després, el 2006, el mateix Bosch Ballbona rectifica, l'atorga a Andreu Sala (fig. 46) i l'anomena «sant Guerrer del MNAC».¹¹⁰



Fig. 45.
**Andreu Sala (?),
Sant guerrer**
(foto: Servei Fotogràfic
del MNAC).

I la quarta obra que estudia Bosch Ballbona és el bloc de tres apòstols (MNAC/MAC 9848), procedent d'un grup de la Dormició de la Mare de Déu que hi havia a l'antiga església barcelonina de Sant Miquel. Segons consta en una visita pastoral de l'any 1554, es tractava d'una «*assumptio beatae mariae in duodeas apostolis marmoreis de bulto manutentes per nobilem Hieronymus Coll et operarios dicte ecclesie*».¹¹¹ Pocs dies abans d'enderrocar l'església de Sant Miquel, el 28 d'octubre de 1868, «*un apostolado y Sto. Sepulcro*» es va traslladar des del temple al museu lapidari de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.¹¹² Un conjunt que el 1902 era reclamat per l'erudit Ramon Comas i Pitxot, com les obres que «constituïen lo retaule del altar del sepulcre de la Verge, quines escultures eren en nombre de tretze això es la que representa à la Mare de Deu, y les que representaven los dotze Apostols».¹¹³ Però el 1888, segons Elías de Molins, el grup estava format per vuit bustos i dos caps d'apòstols. Els bustos són: sant Joan imberbe (MNAC/MAC 9845, antic 810), altre apòstol imberbe (MNAC/MAC 9846, antic 811), apòstol amb els dos braços creuats (MNAC/MAC 9847, antic 808), el grup de tres apòstols (MNAC/MAC 9848, antic 804), apòstol que sembla una estàtua romana per la trepanació de la barba



Fig. 46.
**Andreu Sala, Sant
Isidor, detall del
retaule de Sant
Antoni i Santa Clara,
1689, església de
Sant Vicenç de Sarrià,
Barcelona**
(foto: J.Y.).

(MNAC/MAC 9851, antic 807), apòstol amb el cap cobert (MNAC/MAC 9852, antic 806), sant Jaume (MNAC/MAC 9853, antic 805), i apòstol de 3/4 amb barbes agitades (MNAC/MAC 9876, antic 809). I les dues testes: un cap sense laterals (MNAC/MAC

¹¹⁰ C. MARTINELL (1936), «Exposició d'imatgeria polícroma al palau Güell-Comillas... (cit. supra), p. 78; C. MARTINELL (1945), «El escultor Amadeu... (cit. supra), p. 184; J. BOSCH BALLBONA (1992), «Agustí Pujol II. Sant Jordi (?), Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya... (cit. supra), p. 372-374; J. BOSCH BALLBONA - C. ESPINALT CASTEL (2006), «Santa Clara d'Assís (1686-1689). Andreu Sala... (cit. supra), p. 197.

¹¹¹ J. BOSCH BALLBONA (1992), «Atribuït a Damià Forment. Tres apòstols», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya... (cit. supra)*, p. 344. Traducció de la documentació: Una Assumpció de Santa Maria amb dotze figures exemptes d'apòstols en marbre, a càrrec del noble Jeroni Descoll i dels operaris de dita església.

¹¹² En carta enviada el 30 de desembre de 1868 per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), aquesta institució madrilenya informava que havia «*recibido con sumo agrado las fotografias que esa comisión ha remitido de las iglesias demolias de Junqueras, San Miguel y Jerusalem*» (vegeu: RABASF, Comisión Provincial de Monumentos de Barcelona, sig. 45-4/2). En data indeterminada, es va separar l'abundant correspondència i les fotografies, per poder crear un arxiu fotogràfic. Actualment, no hi ha un catàleg de les nombroses fotos conservades, però si se'n trobessin de l'interior del temple, podríem saber com estarien disposats els apòstols en el grup.

¹¹³ M. J. BORONAT TRILL (1999), *La política d'adquisicions de la Junta... (cit. supra)*, p. 167.

9849, antic 812), i un cap sense barbata (MNAC/MAC 9850, antic 813). En un catàleg manuscrit d'Elías de Molins, datat l'any 1900, apareixen per primera vegada els números d'inventari 3104, 3105 i 3106, que són: apòstol (MNAC/MAC 14483, antic 3104), al qual se li va afegir un cap (MNAC/MAC 9850), amb la unió del cos i el cap la peça va rebre el MNAC/MAC 14384, fet desaparèixer el 14483, i atorgant el 9850 a una altra obra (la Mare de Déu del conjunt); tors d'apòstol amb restes de cabellera (MNAC/MAC 14374, antic 3106) i cames d'apòstol (MNAC/MAC 14384, antic 3105), amb la unió de tors i cames formaren un apòstol ajagut que se li va assignar el MNAC/MAC 14374 (el primigeni 14384 es va transformar, com hem dit anteriorment). La figura de la Mare de Déu no consta en el catàleg de 1888, ni és esmentada el 1935 per Folch i Torres, però sí el 1943, quan Salas comenta que l'obra s'havia conservat al Museu Diocesà de Barcelona (llavors ubicat a l'edifici del Seminari, carrer Diputació), on el 1936 va patir diferents mutilacions; se li va atorgar el MNAC/MAC 9850 (que fins aleshores havia estat un cap d'apòstol barbut), numeració que manté a l'actualitat, tot i que també va rebre, provisionalment i mentre s'investigava aquest afer, el MNAC/MAC 157780 (actualment desactivat).¹¹⁴

La capella on hi havia la Dormició era de la família Descoll, i Ainaud va apuntar que el conjunt havia estat promogut per Jeroni Descoll i d'Oliva (doc. 1503 - Mayorga, 1553), regent del consell col·lateral del regne de Nàpols i, posteriorment, vicecanceller del consell suprem de la Corona d'Aragó.¹¹⁵ Però, Jeroni Descoll tenia un fill homònim,

Jeroni Descoll i Tort (doc. 1531 - 1554), que el seu darrer testament, redactat el 29 de juny de 1554, afirmava que volia ser enterrat a «la capella del sepulchra de la gloriosa Verge Maria per mi construida en la sglesia parrochial de Sanct Miquel de la present ciutat, sobre la dita sepultura sia posada una pedra de marmol y en aquella sia scolpit un cavaller armat y al peu de aquell se pose un epigrama ho títol que diga —hic jacet Descoll—, y sia cubert dit sculpiment ab una rexta de ferro lllisa».¹¹⁶ La datació de l'obra s'hauria de fixar entre: maig de 1535, quan Enric de Borgonya rep un pagament «*super fabricacione cuiusdam pilaris ad opus sepulchri*»; i el desembre de 1542, quan Descoll Tort contracta unes altres obres a la mateixa església de Sant Miquel, al costat de la «capella de Nostra Dona del Sepulcre».¹¹⁷

Pel que fa a l'autoria, des de Ponz, la tradició historiogràfica creia que la Dormició era una obra italiana. Però cal tenir en compte que el conjunt està treballat en alabastre, un material rarament utilitzat a Itàlia. Salas ja va pensar en un escultor que treballava al país, com Martí Díez de Liatzasolo, per la semblança tipològica amb el Sant Sepulcre de Terrassa.¹¹⁸ Però el 1992, Bosch Ballbona va atribuir per primera vegada l'obra a l'escultor Damià Forment (València, cap a 1480 - Santo Domingo de la Calzada, 1540).¹¹⁹ Opinió recolzada després per mi mateix (1999 i 2004) i Morte (2009).¹²⁰ La Dormició del MNAC marca un canvi de tendència artística en la trajectòria de Forment. Aquest grup testimonia la importància del seu pas per Catalunya, on va observar obres que l'influenciaren com el sepulcre de Bellpuig, els sepulcres de Joan d'Aragó i Bernat de Vila-

¹¹⁴ X. DE SALAS (1941-1943), «Escultores renacientes en el Levante español», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 1-3, p. 105.

¹¹⁵ J. AINAUD DE LASARTE (1948), «Barcelona a través de los Museos de Arte. Arte renacentista y barroco», *Barcelona. Divulgación histórica*, Barcelona, vol. V, p. 139. Sobre Descoll, vegeu: J. YEGUAS (1998), «Jeroni Descoll. Una trajectòria com a polític i mecenes», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, vol. 18-1, p. 349-361.

¹¹⁶ Descoll Tort també manava als marmessors que «ab la maior diligencia que puguen fassen transferir y portar la ossa dels dits mos pare e mare deffunts com saben en Castella en sa sua sepultura que tenen en la dita sglesia de Sanct Miquel». Vegeu referències sobre el document (noteu les correccions respecte el meu llibre de 1999): P. MOLAS RIBALTA (1998), «El món polític d'Antoni Agustí», *Jornades d'història: Antoni Agustí i el seu temps (1517-1586)*, (Actes. Tarragona, 1986), Barcelona, vol. I, p. 28; J. YEGUAS (1999), *L'escultor Damià Forment... (cit. supra)*, p. 79. Una còpia del mateix testament es conserva a l'Arxiu del Castell de Vilassar de Dalt (signatura 1-30-11/E-6), i en el mateix indret hi ha un testament previ, escrit el 6 d'octubre de 1545 (signatura 1-85-48/E-5). Descoll Tort deuria morir poc després de fer el testament de 1554, ja que el 13 de setembre del mateix 1554, la seva germana Jerònima, casada amb Martí Guerau de Cruïlles, declara ser la seva hereva; i el 2 d'octubre de 1554, Jeroni Descoll apareix explícitament com a difunt (vegeu les signatures: 1-30-11/E-6 i 11-1-15/D1).

¹¹⁷ J. M. MADURELL MARIMÓN (1947), «Escultores renacentistas en Cataluña», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. v, p. 252, docs. 61-62 i 66. Traducció de la documentació: sobre la fabricació d'uns determinats pilars per a l'obra del Sepulcre.

¹¹⁸ X. DE SALAS (1941-1943), «Escultores renacientes en el Levante... (cit. supra)», p. 104-107.

¹¹⁹ J. BOSCH BALLBONA (1992), «Atribuït a Damià Forment. Tres apòstols... (cit. supra)», p. 344-347.

¹²⁰ J. YEGUAS (1999), *L'escultor Damià Forment... (cit. supra)*, p. 75-88; J. YEGUAS (2004), «Damià Forment i col·laboradors. Tres apòstols (Dormició de la Mare de Déu)», *Guia. Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, p. 156-157; C. MORTE GARCÍA (2009), *Damián Forment. Escultor... (cit. supra)*, p. 323-326.

marí a Montserrat, i, sobretot, el rerecor de la catedral de Barcelona fet per Bartolomé Ordóñez. Forment abraça l'expressivisme i el moviment d'Ordóñez, d'arrel miquelangelesca, que ja es reflecteix a Barcelona i, posteriorment, al retaule de Santo Domingo de la Calzada (1537-1540). La factura desigual entre els apòstols de la Dormició es deu a la intervenció de diferents escultors en el conjunt. El 1999, a part de Forment, feia referència a la participació del seu taller: el documentat Enric de Borgonya, ja col·laborador en el retaule de Poblet (1527-1529); i Arnau de Bruselles, que va entrar com a aprenent el setembre de 1536. El 2004, feia esment a Gregorio Pardo, tot i que el gener de 1535 es traslladava a València. Morte afirma que hi ha dues intervencions. Una protagonitzada per Forment i el seu taller, on inclou Gaspar de Pereda, no acabada en la data que el mestre valencià se'n va de Barcelona, a maig de 1536; fruit d'aquesta activitat seria la creació dels models de tota la Dormició, amb la realització de vuit apòstols i la imatge de la Mare de Déu. L'altra intervenció es limita a només quatre blocs (els MNAC 9847, 9851, 9852 i 9853), peces que *"no estuvieron terminadas y se trabajaron después porque la técnica y la labra del alabastro es diferente del resto"*; i que les adjudica a Gil de Medina, escultor que a l'agost de 1545 rebia l'encàrrec del mateix Jeroni Descoll i Tort per fer dues escultures d'alabastre de Sarral a la pròpia església de Sant Miquel.¹²¹ Sense constància documental, diferents autors han considerat Gil de Medina com a deixeble de Forment. Tot i això, donada la relativa semblança estilística de la seva obra (fig. 47) amb algunes figures de la Dormició (fig. 48), també resulta curiós el fet que el 1540 Medina contractés un retaule a Perpinyà per al noble Bernat Albert, un any després que Forment nomenés procurador per capitular un altre retaule amb els cònsols de la mateixa vila rossellonesa.¹²²

La col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza (2004-2011)

El 20 de desembre de 1988, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza (1921-2002) signava un protocol amb el govern espanyol per al préstec, en règim d'arrendament, de la seva important col·lecció d'art. El 18 de juny de 1993, el consell de ministres va aprovar un Reial Decret-Llei mitjançant el qual la Fundació Col·lecció Thyssen-Bornemisza va adquirir en propietat set-cents setanta-cinc obres que



Fig. 47.
Gil de Medina, rostre de Sant Cristòfor, 1545, Museu Diocesà, Barcelona
(foto: Institut Amatller d'Art Hispànic).



Fig. 48.
Gil de Medina (?), Apòstol, detall d'una Dormició de la Mare de Déu, 1535-1536
(foto: J.Y.).

estaven en préstec. El gruix de la col·lecció es va mostrar al públic en un museu de Madrid, al Palau Villahermosa, el 8 d'octubre de 1992. Pocs mesos abans, l'abril del mateix any, es féu una addenda al contracte de 1988, amb la selecció de setanta-tres pintures i vuit escultures per a la seu de Barcelona, que s'ubicaria al monestir de Pedralbes; seu inaugurada el 24 de setembre de 1993. Després de més d'una dècada, la col·lecció Thyssen-Bornemisza canvia la ubicació a Barcelona, i es trasllada al Museu Nacional de Catalunya, gràcies a un conveni firmat el 7 de juliol de 2004; les sales foren obertes el desembre del mateix any. L'acord consisteix en un dipòsit per deu anys, prorrogable au-

¹²¹ J. M. MADURELL MARIMÓN (1947), «Escultores renacentistas en Cataluña... (cit. Supra), doc. 66.

¹²² Vegeu: J. YEGUAS (1999), *L'escultor Damià Forment...* (cit. supra), p. 155-156 i 175-176.

Fig. 49.
Giovanni della Robbia,
Àngel amb candelers,
1521, detall de l'altar
de l'antiga església de
San Girolamo delle
Poverine, Museo del
Bargello, Florència
 (foto: GENTILINI 1992,
 Op. Cit.).



Fig. 50.
Giovanni della Robbia,
Àngel amb candelers,
1515-1529
 (foto: J.Y.).



tomàticament cada cinc. Juntament amb les obres de la col·lecció Thyssen-Bornemisza, també ingressaren obres de la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza, col·lecció privada de Carmen Cervera, vídua del baró.¹²³

El 2004, i procedents de la col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza, ingressen al museu els MNAC/MAC 212793 i 212794. Quan s'estaven fent les correccions definitives per a la publicació del present article, a mitjans de març de 2011, a petició de la propietat es va retirar del museu el dipòsit d'aquestes obres, de manera definitiva. Es tracta d'una parella d'àngels amb candelers, que amiden 69'2 x 30 x 58 cm i estan fets amb terra cuita parcialment esmaltada (fig. 50). Les figures havien format part de la col·lecció de Thomas Fortune Ryan (1851-1928), i foren subhastades després de la seva mort, el 25 de novembre de 1933. En el catàleg de la subhasta, i el primer esment dins la col·lecció Thyssen-Bornemisza (1941), apareixen adscrites a Giovanni della Robbia (Florència, 1469 - cap a 1529) i datats al voltant del 1500.¹²⁴ Radcliffe (1992 i 2004) rebutja aquesta hipòtesi, i apunta cap al seu taller en una data posterior, però ho deixa sota

una gran indefinició: taller de Della Robbia entre 1525-1550.¹²⁵ Els raonaments de l'exclusió de Giovanni, noteu com evita el seu nom i posa la datació més enllà de la data de la seva mort, es basen en dos criteris: allunyament del cànon amb l'esmalt totalment blanc i una datació més enllà de 1520 (per la forma de l'escut toscà dels candelers i la trepa de la túnica). És cert que la datació al 1500 era massa primerenca, perquè la policromia al taller dels Della Robbia va arribar, llegat algunes excepcions (com les obres de La Verna), a partir de 1515. Però la trepa a les túniques la podem trobar en obres de Giovanni della Robbia de 1513, com els àngels amb candelers de l'altar del Sacrament a l'església de Sant'Ambrigio de Florència. L'estil dels àngels és idèntic a altres obres de la producció de Giovanni della Robbia, amb els seus típics rissos i amb els plecs de la roba (els que fa en biaix imiten la moda flamenca i a la part baixa de les vestimentes en fa uns d'horizontals molt típics). Només cal observar la semblança que té amb els àngels de l'altar de l'antiga església de San Girolamo delle Poverine (fig. 49), actualment al Museo del Bargello a Florència, obra realitzada per Giovanni della Robbia el 1521.¹²⁶

¹²³ M. BOROBIA (2004), *Col·lecció Thyssen-Bornemisza en el Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, p. 11-15.

¹²⁴ Gothic and renaissance art: collection of the late Thomas Fortune Ryan, Nova York, 1933, lot 415; A. FEULNER (1941), *Stiftung sammlung Schloss Rohoncz*, Lugano, vol. III (Plastik und Kunsthandwerk), núm. 19.

¹²⁵ A. RADCLIFFE (1992), "Nº 13", A. Radcliffe - M. Baker - M. Maek-Gérard, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and later sculpture*, Londres, 1992, p. 106-109; A. RADCLIFFE (2004), «Taller de Della Robbia. Pareja de ángeles portando candeleros, c. 1525-1550», J. Arnaldo (ed.), *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, p. 38-39.

¹²⁶ G. GENTILINI (1992), *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Florència, vol. II, p. 279-328.