

JOAN ARNAU MORET (1603-1693), UN PINTOR CATALÀ RETROBAT

IMMACULADA SOCIAS BATET*

La historiografia sovint ha recalcat la precarietat, l'exsangüïa vitalitat dels estudis artístics sobre l'època moderna a Catalunya, especialment els que fan referència al segle XVII, època indubtablement més desconeguda que altres. Una bona part d'aquesta situació anòmala es va originar amb el romanticisme, que va valorar la producció d'aquest període –comparant-la, és clar, amb altres tradicions artístiques– com a mediocre i decadent, fortuna crítica que es troba en revisió gràcies a les aportacions que han realitzat en el camp de la història de l'art, entre d'altres, Alcolea,¹ Triadó,² i Garriga i Bosch.³

Dins del panorama artístic català del segle XVII, encara ara tan cobert de boires, sobresurten alguns artistes dotats d'una certa entitat, com per exemple els Justiniano, Pere Cuquet i, sobretot, Lluís Pasqual Gaudi, Joaquim Juncosa i Miquel Serra. I ara afegim a la nòmina Joan Arnau, el nom del qual completa una part del complex puzzle siscentista català. Però abans de parlar de la seva contribució, creiem que pot ésser oportú indicar alguns dels paràmetres que van afectar el món artístic català en aquesta època.

Per a la reconstrucció d'aquest context han estat fonamentals les evidències aportades per l'exhumació de fonts arxivístiques i artístiques, les quals obliguen a la revisió d'alguns dels encara estereotipats clixés –localista, immobilista, etc.– amb què s'ha etiquetat aquesta època. Fonts que permeten una nova mirada sobre el món de la producció artística catalana en il·luminar espais poc coneguts, com és ara la qüestió de la mobilitat dels artistes i l'abundant i significativa circulació de productes com teles, gravats, tapissos, mapes, llibres, etc., situació que permet començar a perfilar un nou mapa de la cultura artística d'aquest període.

* Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

1. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV (1959-1960)-XV (1961-1962).

2. TRIADÓ, J. R., *L'Època del Barroc. Siglo XVII-XVIII*, Història de l'art català, Barcelona: Edicions 62, 1984.

3. GARRIGA, J.; i BOSCH, J., «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», dins de *Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Història de la Cultura catalana, Barcelona, Edicions 62, 1997.

Però el rerefons d'aquest bellugueig en els tallers i en el mercat artístic s'ha de relacionar també amb les coordenades històriques en què s'esdevenen, les quals evidencien que en el segle XVII es produeixen canvis qualitatius importants, assenyalats ja fa molts anys per Pierre Vilar,⁴ que situava el *take-off* –l'arrencada catalana– al voltant de 1680. Aquesta perspectiva ha estat ampliada actualment per altres recerques que indiquen l'existència d'un període de creixement al llarg del segle XVII, interromput, però, per la Guerra dels Segadors (1640-1652); auge que es va basar en una millora de la productivitat, en un aprofitament del mercat interior peninsular, i en un canvi d'orientació cap a l'Atlàntic. Tots aquests fenòmens van impulsar l'economia, generant una nova articulació del territori, que es va estructurar en un eficaç sistema de ciutats –Girona, Lleida, Tortosa, Tarragona, Valls, Vic i Reus– centrat en Barcelona,⁵ a la vegada que també va dinamitzar altres llocs, aparentment més perifèrics, com Moià (els Rubió, els Abadal), Sant Feliu de Guíxols (Mates, Vicens, Rovira), Sant Joan de les Abadesses (Carus), etc.

Circumstàncies, sens dubte, afavoridores del desvetllament del mercat artístic, i, com en èpoques precedents, sobretot a la primera meitat del segle XVII, es detecta una nombrosa presència d'artistes forans –castellans, italians i francesos principalment– que recalen a Catalunya i, encara que no són de primera fila, representen una finestra oberta a l'exterior. Com a botó de mostra, portem a col·lació el nom d'alguns d'ells i l'any d'alguns dels seus treballs, com els italians César Corona⁶ (1603), Joan Baptista Toscano⁷ (1603), Jaume Justiniano (1626), la seva filla Angelica Justiniano⁸ (1638), Joan Baptista Palma (1626), Joan Miquel Gallo⁹ (1626), Lluís Gaudin¹⁰ (1626), Juan Ricci¹¹ (Rizzi) (1627), Hilari Carus¹² (1686) o Mateu Matiello¹³ (1712). A més d'aquesta considerable nòmina d'artistes italians, també es pot ressenyar el francès Claudi March Antoni¹⁴ (1614), l'holandès

4. VILAR, Pierre, *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, Barcelona: Ed. 62, 1964.

5. GARCÍA ESPUCHE, A., *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña, 1550-1640*, Madrid; Alianza Editorial, 1998, pàg. 23.

6. TRIADÓ, J. R., *L'Època del Barroc. Siglo XVII-XVIII*, 1984, pàg. 34.

7. GIRALT, C.; JUNYENT, R.; PLANS, S., *El retaule del Roser de Tous. Fra Damià Vicens i la pintura a la sotsvegueria d'Igualada a la darrerria del segle XVI*, Sant Martí de Tous, Centre d'Estudis Comarcals d'Igualada, 1998, pàg. 90.

8. Vid. CARBONELL I BUADES, M., «Angelica Justiniano, una pintora catalana del segle XVII», *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, 1996, pàg. 373-387. Remerciament a Marià Carbonell les suggestives i intel·ligents observacions que ens ha fet.

9. ALCOLEA, S., «L'època barroca (1625-1775)», dins *Art Català*, Dolça Catalunya, Barcelona, Nauta, 1983, pàg. 217.

10. GARRIGA, J.; i BOSCH, J., «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», 1997, pàg. 230.

11. ALCOLEA, S., «L'època barroca (1625-1775)», 1983, pàg. 218.

12. Carus també va pintar a Sant Joan de les Abadesses uns quadres per a l'altar de sant Mateu, de sant Felip Neri, etc. PARASSOLS I PI, P., *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio. Reseña histórica*, Vich, Tipografía Católica de San José, 1894, pàg. 157.

13. MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna*, Tortosa, Cooperativa Gràfica Dertosenense, 1999, pàg. 73.

14. GIRALT, C.; JUNYENT, R.; PLANS, S., *El retaule del roser de Sant Martí de Tous...*, 1998, pàg. 67.

Josep Rosabico¹⁵ (1636), l'irlandès Jordi Brun¹⁶ (Brown) (1670) i el flamenc Josep Bal¹⁷ (1703).

Es pot assenyalar igualment un nodrit grup d'artistes peninsulars, com el mercedari Agustí Leonardo Argensola¹⁸ a Barcelona, encara que molts d'ells treballen al Camp de Tarragona, com ara els pintors aragonesos Tomás Argüello (1621), Jerónimo Cosida¹⁹ (1621), Miguel Carmona,²⁰ i Vicenç Guillo d'Alcalà de Xivert,²¹ mentre que a Tortosa es documenten, entre d'altres, el madrileny José de Mena²² (1627), l'aragonès Ciprià Alegre Torrelles²³ (1636), o Joan Baptista Maluenda (1673), probablement aragonès.²⁵ Per a la majoria d'aquests artistes, els focus més atractius eren les capitals territorials, Barcelona, Tarragona, Girona, Tortosa, etc. Però a més d'aquests grans nuclis urbans, i a l'empара del desvetllament econòmic, una munió de petites localitats van ser objecte del treball d'aquests artistes, com Riudecanyes (Tarragona), Sant Joan de les Abadesses (Girona), Teià (Barcelona), la Pobla de Montornès (Tarragona) i altres.

Però la presència d'aquesta *migració* artística interior s'ha de completar amb una altra migració cap a l'exterior, que, encara que molt més limitada, no deixa de ser altament significativa: ens estem referint als viatges d'alguns artistes que, al llarg del sis-cents, es desplacen a Roma, Madrid o Sevilla. Alguns dels exemples àmpliament coneguts són el del solsoní Francesc Ribalta²⁶ (1565-1628), que primer es trasllada a Madrid i després a València, que aleshores era un actiu nucli artístic; Joan Arnau que, segons Palomino, va anar a Madrid atret pel taller de Cajés; o Lluís Pasqual Gaudí, que se'n va a Sevilla i a Roma, ciutat a la qual també viatjaren Joaquim Juncosa²⁷ i Miquel Serra,²⁸ qui posteriorment s'establirà a Marsella. A la vista d'aquestes *migracions* interiors i exteriors no es pot considerar, ni molt menys, que la

15. TRIADÓ TUR, J. R., *L'Època del Barroc...*, 1984, pàg. 48.

16. DURAN I SANPERE, A., *Per a la història de l'art a Barcelona. Glosses a documents dispersos*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1960, f. 128.

17. ALCOLEA, S., «L'època barroca (1625-1775)», 1983, pàg. 220.

18. AINAUD DE LASARTE, J., «La pintura del segle XVI i XVII», dins de la *Historia de l'Art Català*, II, Barcelona, Aymà, 1958, pàg. 88.

19. MATA, S., «Siete pintores aragoneses en las comarcas de Tarragona: Miguel Ángel Lópiz, Cosme Viver, Pedro Girart, Cristóbal de Moya, Tomás y Luis de Argüello y Jerónimo Cosida (1529-1632). Notas para su estudio», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXIII, 1998, pàg. 149-156.

20. AINAUD DE LASARTE, J., «La pintura del segle XVI i XVII», 1958, pàg. 92.

21. AINAUD DE LASARTE, J., «La pintura del segle XVI i XVII», 1958, pàg. 92.

22. MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.; ROVIRA I GÓMEZ, S. J., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna...*, 1999, pàg. 87.

23. MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.; ROVIRA I GÓMEZ, S., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna.....*, 1999, pàg. 83.

24. MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.; ROVIRA I GÓMEZ, S., *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna...*, 1999, pàg. 84.

25. DURAN I SANPERE, A., *Per a la Història de l'art a Barcelona. Glosses a Documents dispersos*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1960, p. 133.

26. GARRIGA, J.; BOSCH, J., «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», 1997, pàg. 231.

27. GARRIGA, J.; BOSCH, J., «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», 1997, pàg. 238.

28. HOMET, M. C., *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*, Aix-en-Provence: Edisud, 1987.

Catalunya del segle XVII fos un espai tancat, ja que els artistes, sobretot els més inquiets, havien d'estar informats dels centres més rellevants i dels principals corrents artístics.

La circulació de productes artístics: estampes, mapes, llibres, pintures, tapissos, etc.

A més de la mobilitat dels artistes, un altre tipus de trànsit molt significatiu és la circulació de productes artístics com ara llibres, gravats, mapes, pintures, etc., circulació coneguda fonamentalment a través de l'exhumació de contractes, d'inventaris i d'encants. Moltes d'aquestes mercaderies eren importades, com es dedueix dels inventaris, molts dels quals «parlen de pintura de Flandes i de França, de quadres de Lió i de Roma, de tapissos de Florència i de Venècia».²⁹ Com és conegut, un producte que circulava abastament i que proporciona molta llum sobre els intercanvis internacionals són les fonts gràfiques. La documentació notarial, a més de consignar la presència d'estampes a les biblioteques i als obradors, també revela durant aquests anys la concurrència de nombrosos mercaders d'estampes a Catalunya, com ara els francesos Pere Gallart i Joan Baujans,³⁰ Joan Onosa i Anthon Corench, als quals es dóna permís perquè per espai d'un mes «[...] puguin vendre publicament dins la present ciutat [Barcelona] tot genero de estampas axi illuminadas com sens illuminar, [...]»;³¹ el també francès Jaume Gibert, a qui s'atorga una llicència perquè pugui vendre a la seva botiga de la plaça Sant Jaume de Barcelona «[...] qualsevol genero de estampas, axi petites com grans, mappas, tant illuminadas com sense illuminar de diferents sorts, llibretes de dibujos, frisetes y tot altre genero de estampa que no sie enquadrnat [...]»;³² o l'italià Geronim Vicentotto, a qui s'atorga una curiosa llicència per espai de vint dies «[...] per a que pugui vendre breviaris y diurnos y altres llibres de reso enquadrnat lo qual dit Geronim Vicentotto promet vendre dita mercaderia en la riba del mar de la present ciutat dins la faluga y no en altra part [...]».³³

La fortuna historiogràfica de Joan Arnau Moret

És en aquest humus, en aquest context d'intercanvis artístics, que cal situar la personalitat i l'obra de Joan Arnau Moret. Si Pérez Sánchez escrivia, a propòsit d'aquest artista, que «no sabemos nada»,³⁴ avui es pot oferir un fragment, si no definitiu, sí significatiu de la seva trajectòria.

29. CARBONELL I BUADES, M., «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», 1995, pàg. 52.

30. AHPB, Notari Geroni Guiu, Manual, 1686-1687, (quatre de febrer de 1686), lligall 3, s. f.

31. AHPB, Notari Geroni Guiu, Manual, 1695-1699, (vint-i-nou d'abril de 1698), lligall 4, s. f.

32. AHPB, Notari Geroni Guiu, Manual, 1695-1699, (vint de novembre de 1698), lligall 4, s. f.

33. AHPB, Notari Geroni Guiu, Manual, 1695-1699, (dos de desembre de 1698), lligall 4, s. f.

34. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España*, Madrid, Cátedra, 1992, pàg. 99.

La primera font que dóna notícies de Joan Arnau és Palomino³⁵ –constant referent de la historiografia sobre aquest artista–, el qual li dedica una elogiosa ressenya on el seu nom brilla al costat d'una mitja dotzena d'artistes catalans; i Francesc Fontanella³⁶ també eleva Arnau al Parnàs català. Ceán Bermúdez també l'esmenta, seguint Palomino,³⁷ mentre que Parassols³⁸ és el primer que parla d'Arnau amb referència a les pintures del monestir de Sant Joan de les Abadesses, atribució també recollida per Ainaud³⁹ i Alcolea.⁴⁰ Per la seva banda, Ràfols⁴¹ sorprèn en atribuir les pintures santjoanines a Joan Arnau Porteria, nét del fundador de la nissaga.

Alcolea,⁴² seguint moltes de les notícies exhumades pel prolífic Madurell, és l'historiador que més documenta i amplia el coneixement sobre l'artista guixolenc. Finalment, Angulo,⁴³ Pérez Sánchez⁴⁴ i Triadó⁴⁵ manifesten la possibilitat de l'existència de diferents artistes amb el mateix nom.

En el treball que ara abordem sobre Joan Arnau Moret, es donen a conèixer documents de primera mà sobre dades biogràfiques desconegudes fins ara. També episodis artístics notables com ara el contracte amb el marxant de pintura Pomar (1636), el contracte del retaule de Sant Esteve del Coll (1634), o la primera pintura d'Arnau coneguda (1673), signada i datada per l'artista, la de la Immaculada Concepció de la Pobla de Montornès. Així mateix, també s'amplien les notícies sobre el retauló del Castell de la Concepció de Vilassar de Mar (1680), i de les sis pintures del monestir de Sant Joan de les Abadesses.

35. «Juan Arnau, natural de la ciudad de Barcelona, tuvo allí algunos principios del Arte de la Pintura, y después pasó a esta Corte, donde se perfeccionó en la escuela de Eugenio Cajés (pintor que fue, del señor Felipe Cuarto), volvióse a su patria, donde manifestó su gran habilidad en diferentes obras; y especialmente en la mitad de los lienzos del claustro de Sant Agustín de la vida de este santo doctor. Y también un cuadro del Apostol San Pedro, vestido de Pontifical, a quienes los ángeles le estan entregando las llaves de la Iglesia; que está colocado en la capilla de dicho santo, en la iglesia de Santa María de la Mar de dicha ciudad. Y otro de San Francisco de Paula y San-Francisco de Sales, que está en una capilla de la iglesia de los Mínimos. Murió en Barcelona por los años de 1693, y a los noventa y ocho de su edad.» PALOMINO, A., *Vidas*, Madrid, Alianza Forma, 1986, pàg. 326. [Núm. 188].

36. FONTANELLA, F., *El Desengany*, edició a cura d'Anna M. Torrent, Barcelona: Edic. 62, 1968, pàg. 30.

37. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, En la Imprenta de la Viuda Ibarra, 1800, pàg. 74.

38. PARASSOLS I PI, P., *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio...*, 1894, pàg. 226.

39. AINAUD DE LASARTE, J., «La pintura del segle XVI i XVII», 1958, pàg. 90.

40. ALCOLEA, S., «L'època barroca (1625-1775)»..., 1983, pàg. 218.

41. RÀFOLS, J. F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millà, 1951-1954, 3 vol.

42. ALCOLEA, S., «L'època barroca (1625-1775)», 1983, pàg. 218.

43. ANGULO INÍGUEZ, D., «Pintura del siglo XVII», dins *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, p. 258.

44. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España*, 1992, pàg. 99.

45. TRIADÓ TUR, J. R., *L'època del Barroc. Segle XVII-XVIII*, 1984, pàg. 114.

La seva trajectòria biogràfica i artística

Si bé per a Palomino i per una gran part de la documentació notarial Joan Arnau era de Barcelona, realment no era fill de la ciutat comtal, sinó que va néixer a Sant Feliu de Guíxols (Girona) l'any 1603, fill d'Antoni Arnau, botiguer de teles,⁴⁶ i Anna Moret.⁴⁷

Encara que s'ignoren els seus primers passos artístics, es coneix una bona part del rerefons de la seva vila nadiua, on sobresurten els noms d'alguns artistes, com ara els Mates,⁴⁸ un dels quals, Joan Mates, va prosseguir amb la tasca iniciada pel seu pare i acabà el retaule del Roser de Sant Feliu de Guíxols;⁴⁹ el també ganxó Damià Vicens,⁵⁰ que va treballar en el retaule del Roser de Sant Martí de Tous; i els prolífics artistes santfeliuencs Rovira.⁵¹ Obradors que donen fe del panorama artístic guixolenc i és, per tant, molt probable que el jove Arnau iniciés el seu aprenentatge en aquesta població, i no a Barcelona com suggereix Palomino.

46. Sant Feliu de Guíxols, com altres indrets de Catalunya, experimenta en el segle XVII un considerable creixement econòmic i social que contradiu les etiquetes decadentistes, que sovint se solen aplicar a aquest període històric. «L'augment demogràfic i les millores en el desenvolupament urbà durant aquests dos segles, revelen també un creixement econòmic, a pesar de les fams, pestes, guerres i de la pirateria. La base econòmica de la vila continuava essent —al voltant del port— el comerç marítim. Sant Feliu, gràcies al cabotatge local, es veié menys afectada que Barcelona, per exemple, per la pèrdua de pes econòmic de Catalunya en el conjunt del Mediterrani. El comerç de Sant Feliu va saber trobar en el mercat valencià un centre alternatiu per a les seves exportacions d'avellanes, peix salat, pannes de suro per a sabaters i tapiners, bàsicament, etc.» JIMÉNEZ, A., *Sant Feliu de Guíxols. Una lectura històrica*, Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols, Diputació de Girona, 1997, pàg. 90.
47. AHPB. Notari Maties Amell. (1629-1639). Llibre comú, lligall 12, s. f. «Noverint universi quod cum Joannes Arnau juvenis pictor oriundo ville Sancti/Felicis de Guixols diocesi Gerundensi filius legitimus et /naturalis Antonii Arnau botigerii dictee ville viventis et Anna eius uxore quod quidem Antonius Arnau/fuit filius legitimus et naturalis [...] Arnau/ quod etiam botigerii dicti ville et [...] eius uxore viventis/dicat vero Anna Arnau mater mea filia le/gitima et naturale Jacobi Moret negociatores dicti ville/ et Catherina eius uxore defunctorum [...]». Volem assenyalar que gran part dels documents notariais s'han pogut localitzar gràcies a les fitxes manuscrites de l'infatigable J. M. Madurell conservades en aquest arxiu, moltes de les quals també van ser emprades per Santiago Alcolea en parlar de Joan Arnau.
48. CLARA, J., «Nicolau Matas pintor de Sant Feliu de Guíxols», *Estudis sobre el Baix Empordà*, Sant Feliu de Guíxols, núm. 2, 1983.
49. GIRALT, C.; JUNYENT, R.; PLANS, S., *El retaule del Roser de Tous. Fra Damià Vicens i la pintura a la sotsvegueria d'Igualada...*, 1998, pàg. 77 i ss.
50. ESTEVE I CRUAÑAS, L., «La població treballadora guixolenc de 1556 a 1645», dins de *XX Assemblea Comarcal d'Estudiosos. Sant Feliu de Guíxols (23 i 24 d'octubre de 1976)*, Sant Feliu de Guíxols, Publicacions del Museu Municipal, 1977, pàg. 41. Vid. també GARRIGA, J.; BOSCH, J., «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», 1997, pàg. 230. A Damià Vicens se li atribueix l'autoria del retaule del Roser de sant Martí de Tous. Vid. GIRALT, C.; JUNYENT, R.; PLANS, S., *El retaule del Roser de Tous. Fra Damià Vicens i la pintura a la sotsvegueria d'Igualada...*, 1998, pàg. 71 i ss.
51. ESTEVE I CRUAÑAS, L., *El retaule de l'escultor guixolenc Domènec Rovira el Major (1657-1678)*, Estudis del Baix Empordà, Patronat Francesc Eiximenis, Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona, 1992. Vid. també BOSCH I BALLBONA, J., «Cendres de la pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)», *Locus Amoenus*, 3, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 1997, pàg. 79-96.

Torna a ser aquest autor qui proporciona una notícia de primera magnitud en referir que Arnau «después pasó a esta Corte [Madrid], donde se perfeccionó en la escuela de Eugenio Cajés (pintor que fue, del señor Felipe Cuarto)», viatge que s'ha d'inscriure en el clima de mobilitat al qual ens hem referit abans. Probablement, en el primer terç del segle XVII no hi havien a Barcelona obradors d'una certa entitat, motiu pel qual el jove pintor es va decidir a cercar horitzons artístics més qualificats. Tanmateix, aquesta elecció no deixa de ser sorprenent, no perquè l'objectiu no tingués entitat ni brillantor, sinó perquè el món artístic català estava aleshores més vinculat a la tradició italiana que a la castellana.

Si la informació de Palomino és, doncs, fidedigna, Arnau és un dels poquíssims artistes catalans –com Francesc Ribalta, que també es va desplaçar a Madrid– que traspassen les fronteres per anar al taller de Eugenio Cajés (1574-1634), un dels pintors de Felip IV. Encara que es diu que Cajés era florentí, en realitat va néixer a Madrid, de pare italià i mare espanyola. A través de Jusepe Martínez se sap que es va formar a Roma i que al voltant de 1598 va tornar a Madrid. Sembla que el 1603, conjuntament amb el seu pare i Horacio Borgianni, va intentar, encara que sense resultats positius, fundar una acadèmia de pintura a Madrid.⁵²

Cajés va gaudir de molt èxit a la seva època, glòria propiciada segurament per les seves arrels italianes i per ser pintor reial, fama que devia enlluernar el jove pintor. Com ja van observar els seus contemporanis, Cajés va destacar per la suavitat de les formes, que sovint oscil·len entre el món del manierisme tardà i del naturalisme, aspectes que, com es veurà, tenen una certa incidència en Arnau.

Tot i que Palomino proporciona una visió optimista sobre el seu aprenentatge a Madrid en referir que «volvióse a su patria, donde manifestó su gran habilidad en diferentes obras», i que Ceán el qualifica de «pintor correcto y de buen colorido, aunque duro»,⁵³ si ens hem de basar en les obres conegudes no podem compartir el mateix entusiasme; com a molt, podem qualificar Arnau de pintor correcte –discret, en diuen alguns–, més preocupat per mantenir-se dins del marc de la tradició que per emprendre aventures *modernes*.

Deixant de banda ara aquestes qüestions, i abans de comentar la seva producció pictòrica, volem proporcionar algunes referències sobre la seva llarga trajectòria vital –va viure noranta anys– i la seva complexa vida familiar, ja que va contraure núpcies tres vegades. La primera amb Dorotea Pons,⁵⁴ amb la qual signa els capítols matrimonials el 5 de febrer de 1633; la segona amb Estefania;⁵⁵ i la tercera amb Magdalena Martí Miró,⁵⁶ filla d'un daguer tarragoní, amb la qual signa

52. Sembla que Caxés, Caxete, Jaquesi, Cajés i altres derivacions provenen de la castellanització de Cascese lloc d'on provenia la família. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca en España...*, 1992, pàg. 93.

53. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, 1800, pàg. 74.

54. AHPB. Notari Francesc Pons. Manual, lligall 12 (5 de febrer de 1633), s. f. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 18.

55. AHPB. Notari Joan Baptista. Vidal. Secumdum testamentum, 1651-1670, lligall 11, f. 11. Joan Arnau i Estefania van tenir un fill anomenat també Joan, que va morir quan tenia vuit anys d'edat.

56. AHPB. Notari Jaume Sayós. Nonum manuale, 1655-1656, lligall 24, f. 21. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 18.

les capitulacions el 3 de gener de 1656, i amb qui tindrà un fill, el futur pintor Manuel Arnau Martí.⁵⁷

De fet, la primera notícia artística documentada és de l'any 1631, que dona fe de la pertinença d'Arnau al col·legi de Pintors de Sant Lluc de Barcelona. Notícia summament interessant perquè informa del fet que el jove pintor i daurador,⁵⁸ que aleshores tenia vint-i-vuit anys i probablement ja havia tornat de Madrid, va passar l'examen del col·legi de Sant Lluc amb tots els honors.⁵⁹ I, en segon lloc, la font és interessant perquè reflecteix les condicions socials i religioses de l'època, ja que el document és, també, un certificat de puresa de sang, que confirma que en la genealogia del pintor no es detecten rastres d'arrels jueves o d'altres *infidelitats*. En aquesta institució va desplegar una notable activitat al llarg de la seva trajectòria professional, i hi desenvolupà diversos càrrecs, com ara el de cònsol, exercit l'any 1636 conjuntament amb Antoni Borell⁶⁰ i el de clavari l'any 1680, quan tenia la provecta edat de setanta-set anys.⁶¹

Però, a part d'aquestes qüestions oficials, també col·laborà amb el col·legi en altres situacions, com quan l'any 1665, a causa de les magres perspectives econòmiques de la institució, deixa un quadre seu de sant Lluc perquè es pogués celebrar amb dignitat la festivitat del patró.⁶²

Així mateix, el seu nom consta entre els que van participar en la remodelació del Col·legi de Pintors l'any 1688, període en què aquesta institució comptava amb vint-i-vuit individus, un elevat nombre que no es tornaria a assolir fins ben entrat el segle XVIII, fet interpretat com un exponent de la vitalitat artística d'aquest moment.⁶³

57. AHPB. Notari Antoni Navarro. Manual 1693, f. 224. Capítols matrimonials entre Emmanuel Arnau Martí i Josepa Portarí. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 19.

58. AHPB. Notari Ramon Vilana Perlas. Manual 1666, (26 de desembre de 1665-23 de juny de 1666) lligall 8, f. 202. En aquest document, i també en altres, apareix com «Ego Joannes Arnau Pictor et daureator...».

59. AHPB. Notari Maties Amell. (1629-1639). Llibre comœ, lligall 12, s. f. «[...] cupiat collegiatum col/legiis sub invocacione mestre Luca pictorum dicti civitate/ esse et suum examen facere et cum ad sui prerceenisset/ audotum nullum posse ad suum examen excudere quin /povis informationem de vita moribus genere et alii/ requisitis dicti collegi. Pro ut ordinationis batuta/ et privilegii dicti collegii fori mandant et ea/ de causa cupiens et eflutans informationem pre/dicta receipere degenere filiatione et alii requi/sitis ad dictum statum cernetibus ante quem ad examen/decuniat et illam tradere honores confulibus dicti/colegii et obidre ordinationes et privilegia eiusdem [...]».

60. TRIADÓ TUR, J. R., *L'època del Barroc. Siglo XVII-XVIII...*, 1984, pàg. 50.

61. AHPB. Notari Ramon Vilana Perlas, Manual, 1680, (25 de desembre de 1679-23 de juny de 1680), lligall 27, f. 520. Arnau fa constar que ha rebut deu lliures d'Antoni Albi Bassora per passar l'examen i poder ser considerat pintor del col·legi.

62. AHPB. Notari Ramon Vilana Perlas. Borrador, 1665, lligall 3, f. 1064.

63. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII...», 1961-1962, pàg. 17.

L'obrador del pintor i la seva relació amb el marxant Pomar

Però, si tirem cap enrera, cap als anys joves d'Arnau, cal que ens referim al fet que a l'haver realitzat el seu aprenentatge amb un pintor reial, el deuria convertir en un pintor prestigiós. Si durant bona part de la primera meitat del sis-cents predomina l'activitat dels artistes forasters, a partir dels anys trenta i quaranta els obradors locals, com ara el d'Arnau, comencen a prendre el relleu.

L'artista es va establir a Barcelona: primer va tenir el seu obrador a la plaça Nova⁶⁴ i, a partir de 1668, al carrer de la Canuda,⁶⁵ obrador i casa familiar que els seus successors continuarien ocupant fins ben entrat el segle XVIII.⁶⁶

La dinàmica del seu taller és fonamental per valorar i calibrar la seva obra. D'acord amb algunes notícies que ens han pervingut, sabem que era un taller molt actiu, on possiblement es devien formar el seu fill, Manuel Arnau Martí, i altres pintors. En aquest sentit, se sap que l'any 1636 els guixolencs Joan Darder així com Jacob Moret, aquest darrer potser parent seu, signen uns contractes d'aprenentatge de cinc anys de duració a fi d'aprendre «*artem pictoris*».⁶⁷ Un altre dels deixebles coneguts d'Arnau és Joan Baptista Porteria,⁶⁸ que va estar en el seu taller des de l'any 1684 al 1687, i que, probablement, era parent de Josepa Porteria, futura muller de Manuel Arnau.⁶⁹

Ultra aquests deixebles, també treballaven altres pintors, com possiblement Bernard Amoros,⁷⁰ Joan Bodet, el qual es troba documentat a la casa del carrer de Canuda,⁷¹ i Bautista Soler.⁷²

Disposem d'un document cabdal que proporciona una radiografia no solament de l'obrador i l'obra d'Arnau, sinó també de les pràctiques artístiques del sis-cents a Barcelona. Aquesta notícia fa referència al contracte⁷³ que signa Joan Arnau amb el marxant de pintura Pere Miquel Pomar l'any 1636.

Segons aquest document, Arnau es compromet a pintar un contingent important de teles: vint-i-cinc quadres de Nostra Senyora del Roser i vint-i-cinc quadres més del Rei David, tots ells de «sis palms de alsada, y sinch de amplaria», i a fer-ho en un termini de nou mesos. Així mateix, també se li encarreguen catorze quadres

64. AHPB. Notari Pere Màrtir Lluell. *Vigesimum primum Manuale*, 1668, lligall 12, f. 681. Arnau retorna un local o botiga al seu nebot Ramon Arnau, apotecari de Granollers, lloc on probablement tenia instal·lat el seu primer obrador.

65. AHPB. Notari Joan Lliure. *Manual* 1667, lligall 1, s. f. Compra d'una casa al carrer Canuda.

66. Arxiu Històric Santa Maria del Pi. Llibreta de Comunions de l'any 1693. Prestatge I. Capsa 1. Document Pasqual.

67. AHPB. Notari Maties Amell. *Protocolum vigesimum secundum*, 1635-1636, lligall 4 (17 d'octubre de 1636). Ambdós joves pintors signen un contracte de cinc anys d'estada en el taller de l'Arnau.

68. AHPB. Notari Josep Llauredor y Satorra. *Manual* 1688, f. 575. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 19.

69. AHPB. Notari Antoni Navarro. *Primus capitolorum matrimonialium liber* (1689-1697), lligall 9, f. 186. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 19.

70. AHPB. Notari Ramon Vilana Perlas, man. 1666, (26 desembre 1665-23 de juny 1666), fol. 102. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 18.

71. Arxiu Històric Santa Maria del Pi. Documents: Comunió Pasqual, 1693. Armari XI. Prestatge I. Capsa I.

72. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», 1961-1962, p. 20.

73. AHPB. Notari Lluís Collell. *Manual Decimum Quartum*, 1636, lligall 6, s. f., (20 de febrer de 1636).

més de l'Adoració dels Reis, que havia d'enllestir en quatre mesos, per sant Joan, al mes de juny.

Fet i fet, la comanda de Pomar suposa la realització de seixanta-quatre obres en molt poc temps, impossible de pintar sense el suport d'un actiu taller, apte per assumir aquesta copiosa producció, que cal valorar com a obra seriada.

Un altre aspecte de màxim interès és la clàusula mitjançant la qual s'estipula que les pintures s'han de fer conforme «los originals que te entregats dit Pomar» (el document és gasiu i no els explicita). Així és que, al pintor, no se li demana una obra de creació, una *inventio*, sinó la copia d'uns originals, que no sabem si són gràfics o pictòrics. Aspecte que, en canvi, queda aclarit en un altre contracte –molt similar al d'Arnau– que Pomar signa també el mateix dia amb el pintor Josep Vives a Barcelona: «Item promet dit Vives que dits quadros pintara si y conforme los originals li te entregat dit Pomar axi en raho del colorit de les carns com del demes [...]».⁷⁴

Certament, aquests contractes, a més de proporcionar valuoses referències sobre els tallers de pintura en aquesta època, ens posen sobre la pista de Pomar i la potència –almenys quantitativa– dels seus encàrrecs, circumstància realment significativa. Ja que, si bé és cert –com tothom ha assenyalat reiteradament– que els tallers catalans es nodrien de nombrosos gravats flamencs, francesos i italians, cal advertir que també circulaven –com sembla deduir-se del contracte de Pomar amb Vives– còpies de pintures, probablement italianes i flamenques.⁷⁵

D'altra banda, volem assenyalar el paper que té Pomar com a promotor –si se'ns permet la paraula– d'una reproductibilitat pictòrica, d'una *serialització* a partir d'uns originals, actuació que comporta un considerable impacte artístic, a la vegada que implica l'existència d'una considerable demanda social.

El pintor, segons el document contractual, no es podia desviar dels models entregats, ja que se l'advertia del fet que si els esmentats quadres «[...] no son fets conforme a dits originals dit Arnau donara y pagara a dit Pomar sinquanta reals en continent y sens dilacio alguna [...]». I en cas de discòrdia, les parts s'havien de sotmetre a la judicatura de dos pintors de la ciutat. Criteris que es decantaven significativament cap al món italià. I és que al llarg del segle XVII Roma continuava sent el far orientador per excel·lència del món artístic català i el catàleg de les màximes autoritats estava format pels pintors italians i flamencs, amb exclusió dels pintors espanyols, com ara Zurbarán, Velázquez i Murillo. Valoració que, d'altra banda, també va continuar en el segle XVIII i que és visible en els criteris que emprava l'Acadèmia quan havia d'adquirir quadres.⁷⁶

74. AHPB. Notari Lluís Collell. Manual decimum quartum, 1636, lligall 6. s. f. (20 de febrer de 1636).

75. DURAN I SANPERE, A., *Per a la història de l'art a Barcelona. Glosses a documents dispersos*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1960, pàg. 133.

76. «La tria es feia seguint els cànons que dominaven l'art acadèmic de l'època; per això les adquisicions que es feien es centraven especialment, més que no en pintures d'altres escoles i figures que posteriorment han tingut una valoració més gran, en obres relacionades amb l'escola acadèmica romana que va dels Carracci o si es vol remuntant des de Rafael fins Maratta i arribant a Mengs, passant per Guido Reni, Albani, Dominichino, Lanfranco, Guercino, Poussin, Pietro da Cortona, Claude Lorrain, etc.» FONTBONA, F., DURÀ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pàg. 14.

Una explicació d'aquest possible desconeixement podria ser la que suggereix Duran i Sanpere, quan afirma que les pintures d'aquests artistes espanyols accedien als palaus i convents com si entressin en clausura, per romandre ignorades, no solament pel públic, sinó també pels altres pintors⁷⁷, mentre que l'obra dels artistes flamencs i italians era coneguda i divulgada, sobretot, per mitjà de la reproducció gràfica.

Finalment, el document entre Arnau i Pomar proporciona encara una sorprenent informació sobre els preus. Per als catorze quadres de l'Adoració dels Reis se li paguen en total 77 lliures, és a dir, 5 lliures i 10 sous per cadascuna de les teles. Mentre que pels cinquanta quadres de la borge del Roser i del rei David es paguen en total 75 lliures, que equival a 1 lliura i mitja per cada quadre, diferència pecuniària motivada potser per les mides i per la complexitat figurativa de les dues sèries.

Tanmateix, tot i que aquestes pintures fossin *serialitzades* costa d'entendre'n el baix cost. Aquesta situació permet constatar l'escassa valoració econòmica que tenia aquest tipus de pintura, situació també visible a Palma, on l'any 1640 nou paisatges de Miquel Bastard foren venuts per 45 lliures i sis paisatges mitjans per 18 lliures.⁷⁸ Xifres que realment resulten sorprenents si es comparen, per exemple, amb les 3 lliures i 14 sous que es van pagar per un objecte molt més modest, com és la planxa d'una caplletra xilogràfica.⁷⁹

Després d'haver vist alguns dels trets del seu obrador, examinarem tot seguit algunes de les obres que ens han pervingut, dissortadament molt poques en comparació amb la seva trajectòria vital. Com hem comentat, Palomino és el primer que fa referència a la producció d'Arnau, i explica que pinta per al convent del agustins «la mitad de los lienzos del claustro de Sant Agustín sobre la vida de este santo doctor».⁸⁰ Disortadament, la recerca d'aquest cicle agustí de moment ha resultat infructuosa.⁸¹ I, en aquest sentit, és significatiu recordar que quan Ceán Bermúdez escriu l'any 1800 el seu *Diccionario* ja refereix que del conjunt esmentat sols quedaven dues pintures a la capella de Sant Nicolau, avui desaparegudes.⁸²

També, segons Palomino, pinta per al convent dels mínims⁸³ dues obres, un *Sant Francesc de Paula* i un *Sant Francesc de Sales*. I a Santa Maria del Mar «un cuadro del Apostol San Pedro, vestido de Pontifical, a quienes los ángeles le estan entre-

77. DURAN I SANPERE, A., *Per a la història de l'art de Barcelona...*, 1960, pàg. 136.

78. CARBONELL I BUADES, M., «El pintor Miquel Bastard (1592-1633), el Mallorquí; notícies biogràfiques i aportacions al catàleg», *Locus Amoenus*, núm. 2, Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions, 1996, pàg. 170.

79. AHPB. Notari Rafael Cassanyes. «Pliego de Inventario y Almonedas», 1687-1706, Encant de Sebastià i Josep Cormelles, encant núm. 26.

80. PALOMINO, A., *Vidas*, Madrid: Alianza Forma, 1986, pàg. 326 [Núm. 188].

81. Sobre la història el Convent de Sant Agustí es pot consultar: MARTÍ BONET, J. M.; Juncà, J. M.; BONET, L., *El convent i parròquia de Sant Agustí de Barcelona. Notes històriques*, Barcelona, 1980. CARBONELL I BUADES, M., «Obres del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, segles XVI-XVII», *Locus Amoenus*, núm. 1, 1995, pàg. 127-138.

82. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, 1800, pàg. 74.

83. Actualment no queda cap vestigi dels mínims. Aquest convent, com molts d'altres va ser incendiat el 1936.

gando las llaves de la Iglesia; que está colocado en la capilla de dicho santo».⁸⁴ Igualment, i com en el cas del convent de Sant Agustí, aquestes obres han desaparegut, bandejades segurament pels conflictes bèl·lics i pels diferents processos de desamortització que van sacsejar el país en el segle XIX.

El problema del retaule de Sant Esteve del Coll de Llinars del Vallès, 1634

La primera obra documentada d'Arnau és del 30 de març de 1634, any en què rep l'important encàrrec de pintar i daurar el retaule per a l'església de Sant Esteve del Coll,⁸⁵ a Llinars del Vallès. El contracte especifica que ha de pintar i daurar—recordem que en els documents també apareix com a daurador—el retaule, se n'estipula un preu de 200 lliures, i un termini d'execució d'un any i mig, i «per major seguratat de ditas cosas y cumplir aquestas ne dona per fermança al honorable Antihoni Arnau, droguer, ciutada de Barcelona y germà seu...». Segui dit de pas, Joan va mantenir estrets lligams amb el seu germà Antoni, com quan l'any 1652 va actuar com a «tutor y curator» per causa de la manca de salut d'Antoni i es va fer càrrec de la seva botiga d'adroguer, i d'altres béns.⁸⁶

Deixant de banda aquestes qüestions familiars, el contracte especifica que Arnau ha de pintar el retaule «... ab pintura fina al oli ab la vida de Sant Esteve repartidas ab los taulons de aquelles y que daurara lo dit retaule ab or fi y en les portas que hi ha en dit retaule, ço es una a cada costat per les quals se entra a la sagristia de dita iglesia pintara aixi mateix a ab pintura fina al oli a la una Sant Pere y a altre Sant Pau, y a la peanya de dit retaule ab fruiters conforme lo color de cada una ab un pèrfil de or al costat a us y costum de bon pintor y daurador».

Com és habitual, en aquesta mena de contractes el pagament es feia ajornat «...[se] pagara doscentas lliuras moneda barcelonesa ab la forma ço es lo primer del mes de juliol y altras sinquanta lliuras lo primer del mes de desembre proximament del present y corrent any Mil siscentos trenta quatre i altres sinquanta lliuras el primer del mes de juny y las restants sinquanta lliuras lo primer del mes de decembre del any mil siscentos trenta sich sens dilacio ni scusa...».

Dissortadament, aquest retaule no existeix avui dia, ja que com tants altres va ser cremat arran de la Guerra Civil (1936-1939), mentre que les pintures, segons fonts orals de la zona, sembla que es van esfumar misteriosament. Però a l'Institut Amatller n'ha quedat una constància fotogràfica⁸⁷ de l'any 1917. Tot i que és problemàtic arribar a conclusions sòlides a partir de l'anàlisi d'una font com aquesta, que té una visibilitat molt precària, sembla que les pintures que figuren en aquest retaule no es corresponen amb les clàusules del contracte, ja que la majoria fan referència a temes cristològics, i no a l'hagiografia de sant Esteve tal com estipula el contracte.

84. BASSEGODA I AMIGÓ, B., *Santa Maria de la Mar*, Barcelona: Industries Gràfiques, Fills de J. Thomas, 1925, pàg. 141.

85. AHPB. Notari Lluís Collell. Duodecim protocollum, 1633-1634, (30 de març de 1634), lligall 8, s. f.

86. AHPB. Notari Francesc Llunell. Vigésimum secundum manuale, 1652, f. 33.

87. Retaule de Sant Esteve del Coll. Institut Amatller d'Art Hispànic. Clixé núm. E-5172. Barcelona.



Fig. 1.- Retaule de Sant Esteve del Coll (Llinars del Vallès, Barcelona),
Fotografia de l'any 1917.

D'altra banda, és pràcticament impossible poder intuir si el tema de les dues teles inferiors fa referència a passatges de la vida del sant titular, però el que sí és evident és que semblen ostensiblement més atrotinades que les restants, fet que indueix a pensar que en algun moment determinat es van canviar les pintures d'Arnau per unes altres, quedant aquestes dues restes pictòriques. Així mateix, es podria intuir –amb força imaginació, és clar– que a una de les portes hi ha la pintura de l'apòstol sant Pere o sant Pau. Però el que sembla una evidència certa, i que concorda amb les clàusules contractuals de 1634, és el basament del retaule decorat amb motius fitomòrfics, evidència que indueix a pensar que possiblement la fàbrica del retaule fos l'original de 1634.

Al cap de dos anys, el 3 de desembre de 1636, una visita pastoral va confirmar la presència del retaule a l'església de Sant Esteve del Coll, i en proporciona la descripció següent: «Altare majus (est) lapideum cum ara consacrata... est retabulum ex

pincello deauratum cum imagine dicti Sti Stephani de bulto in medio pendet lampas decenter manet».⁸⁸

Immaculada de la Pobra de Montornès (Tarragona), 1673

Després d'aquesta notícia de Sant Esteve del Coll de l'any 1634 hi ha un llarg i persistent silenci fins a l'any 1673, època en què pinta la Immaculada de la Pobra de Montornès, que actualment és a la sagristia de l'església de Nostra Senyora de la Nativitat d'aquesta població,⁸⁹ conjuntament amb dos quadres més que són anònims.⁹⁰ D'aquests darrers, un representa a santa Apol·lònia, i es tracta d'una pintura d'una qualitat no gens menyspreable, i l'altre és un *ecce homo* amb un plantejament anatòmic molt sumari.

Aquestes tres pintures formaven part de l'aixovar sacre de la venerada ermita de la Mare de Déu de Montornès.⁹¹ Tanmateix, en els anys setanta, i a causa de les freqüents espoliacions, les tres pintures van ser dipositades a la sagristia de l'església parroquial.

La *Immaculada* és una pintura a l'oli sobre tela, que medeix aproximadament 180 cm x 120 cm, i és especialment important perquè, ara com ara, és la primera obra signada i datada de l'artista: *Me fecit Yoannes Arnau. Barcinone. 1673. I*, fins i tot, hi consta, a mà dreta, el nom de qui probablement en va ser el donant, *Antoni Rovira ermita*.⁹²

Arnau la representa envoltada dels símbols de les lletanies marianes, seguint la tipologia tradicional de la *Tota pulchra*. La Verge, flanquejada pel Sol i per la Lluna, està revestida amb la túnica blanca ornamentada amb branquillons daurats i el

88. *Vallès Oriental. Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, a cura de Josep M. MARTÍ BONET, Barcelona: Hogar del Libro, 1981, pàg. 263.

89. Donem les gràcies a mossèn Josep Queralto, rector de la parròquia de la Pobra de Montornès, per les facilitats brindades.

90. Aquests dos quadres es troben en un estat de conservació més deplorable que el de la *Immaculada* d'Arnau. Especialment el de santa Apollònia té la part inferior molt malmesa —lloc on podia haver estat la signatura de l'autor. Convindria, el més aviat possible, que es fes una restauració d'aquestes tres pintures de l'església parroquial de la Pobra de Montornès.

91. Hi ha diverses notícies sobre donacions efectuades al santuari marià de la Pobra de Montornès, però d'aquestes pintures, a excepció de la de la *Immaculada* en la qual consta *Antoni Rovira, ermita*, no s'n'ha localitzat cap més notícia documental. Un exemple d'una donació és: «Lo any 1799 lo Senyor Marques o Baron de Aranpruñà, D. Xavier de Garma, envia des de Barcelona a N. S. de Montornès lo vestit de Lama de plata bordat ab flors de seda.» «Lo mateix any regala tambe a la dita Verge la creu de esmaraldes, la senyora Theresa Ivern... tot en agraïment dels beneficis havien rebut de dita Verge de Montornès.», Arxiu Històric Archidiocesà de Tarragona. Pobra de Montornès. Caixa 9, lligall núm. 48. «Consueta o directori per lo bon govern del Parroco». Notícia citada també per CAPDEVILA, S., «Jornades Marianes de l'Arquebisbat. Santuari de Montornès», *La Cruz* (Tarragona, 4 d'abril de 1926).

92. Una de les famílies més notables de la Pobra de Montornès va ser precisament la dels Rovira, llinatge que es troba reflectit àmpliament en els documents notariais. Es pot fer la hipòtesi que aquest Antoni Rovira exercia d'ermità honorari, i va pagar la pintura del seu propi peculí o, pel contrari, la va sufragar amb les captes dels beneficis aconseguits a l'ermita.



Fig. 2.- Joan Arnau Moret, *Immaculada Concepció* de la parroquial de la Poble de Montornès (Tarragona), 1673.

tradicional mantell blau, i sobre el cap hi té una corona amb dotze estrelles. També, tal com recomanava Pacheco,⁹³ Arnau col·loca la Immaculada sobre la lluna creixent que té les banyes dirigides cap a terra, entre les quals s'arrauleixen uns angelets rosats i innocus.

Com a fons, el pintor prescindeix de les tradicionals màndorles i opta per una glòria de núvols traspuada per la llum del sol, com una referència a Maria, *Amicta sole*. Mentre que a l'espai, tractat amb lleugers tocs de *sfumatura*, floten, com uns crip-

93. Per la seva banda, Francisco Pacheco (1564 – 1654) fa una sèrie de recomanacions que també tindran molta fortuna: «Hase de pintar, pues, en este aseadisimo misterio esta Senyora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosisima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectisima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color oro; en fin quando fuera posible al humano pincel [...] Hase de pintar con tunica blanca y manto azul, que asi aparecio esta Señora a doña Beatriz de Silva portuguesa, que se recogio despues en santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religion de la Concepcion Purisima, que confirmo el Papa Julio II, año 1511.» PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Madrid: Cátedra, 1990, pàg. 576.

togrames místics, els símbols de la lletania mariana:⁹⁴ la rosa sense espines i el liri sense taca, format per tres flors que fan referència a la seva virginitat.

Entre els núvols apareixen la porta del cel (Gènesi, 28,17), l'escala de Jacob (Gènesi, 28,12), l'estel del matí (Eclesiastès, 50,6) i el mirall immaculat (Saviesa, 7, 26). A la part inferior, es pot distingir un paisatge amb la torre de David (Càntic 4, 4), el xiprer (Eclesiastès 24, 17) i la palmera de Gadi (Eclesiastès, 24, 18). Finalment, el jardí tancat (Càntic 4, 12), la font segellada (Càntic 4,12) i el pou d'aigües vives (Càntic 4, 15).

La devoció mariològica sempre havia estat constant al llarg de la història del cristianisme, però en els segles XVI i XVII es reduplica amb el valor afegit de la Immaculada Concepció de Maria, tesi que va ser fustigada pel protestantisme, mentre que la doctrina del Concili de Trento (1543-1563) la va potenciar i enaltir, essent finalment proclamada dogma per Pius IX l'any 1858.

La Immaculada d'Arnau s'acosta a les fórmules tradicionals, vinculades, als cercles valencians de Joan de Joanes, com és patent en la *Immaculada* del Col·legi dels jesuïtes de València,⁹⁵ i també es pot assenyalar una certa concomitància amb la *Immaculada* del pintor Miquel Bastard⁹⁶ a l'església de Monti-Sion de Palma de Mallorca. Com apunta Pérez Sánchez, aquesta tipologia va assolir un gran prestigi religiós i va perviure durant molts anys en gravats i pintures, fórmula que es correspon, en certa manera, amb la de Pacheco a Sevilla, de la qual arranquen les del jove Velázquez i les de Zurbarán, impregnades d'una continguda gravetat. I d'aquestes a les de Murillo hi ha una lenta evolució...⁹⁷

Altres encàrrecs: armories efímeres i les pintures del retauló de Vilassar

Arnau va treballar –encara que els vestigis que ens han arribat siguin mínims– per a una nombrosa i diversa clientela: per a membres de la noblesa, com ara els Blanes Centelles Sentmenat i de Lanuza, el baró de Claret, i els Caldes Desbosch; per a ordes religiosos (els agustins, dominicans, carmelites, franciscans); per al clergat regular; per als gremis; per als municipis i altres. Les necessitats i, sobretot, la formació artística dels seus clients van determinar en gran mesura els resultats artístics aconseguits.

Catalunya, en el segle XVII, es mou globalment en un marc artístic artesanal on predomina una certa inèrcia, marcada per la tradició i matitzada per la presen-

94. «El número de atributos de la Virgen basados en el Cantar de los Cantares no es constante en todas las representaciones de la "Tota Pulchra". Se incluyen normalmente el sol y la luna porque ella es "electa ut sol" y "pulchra ut luna", frases que también se encuentran en el Cantar de los Cantares: ¿Quién es esta que se muestra como el alba, bella como la luna, clara como el sol y terrible como un ejército en orden de batalla?» STRATTON, S., *La Immaculada en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1987, pàg. 35.

95. *Joan de Joanes* († 1579), Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980, n° cat. 56, pàg. 74.

96. CARBONELL I BUADES, M., «El pintor Miquel Bastard...», 1996, pàg. 166.

97. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España...*, 1992, pàg. 47.

cia d'artífexs forasters, i per les *fugues* d'alguns artistes a Madrid, Roma o Sevilla, artistes que en bona mesura es desmarquen de l'obra dels seus coetanis catalans. És per això que, quan es judica la producció artística, s'ha de tenir en compte el substrat en què s'origina, i les pràctiques artístiques vigents en el moment, aspectes que n'il·luminen la gènesi.

Els pintors d'aquesta època a Catalunya, fins i tot els de més anomenada, alternaven les feines més nobles amb d'altres de més secundàries i servils, com ara pintar emblemes, flàmules, gallardets, escuts heràldics i altres treballs de caràcter decoratiu.⁹⁸ També era freqüent que participessin en la decoració dels monuments efímers tan en voga durant el Barroc, i és precisament una d'aquestes tasques la que reflecteix el contracte signat per Joan Arnau el 7 de març de 1675, per pintar set escuts grans i cinquanta-dos escuts petits de paper, armories que havien d'ornar el túmul funerari de Maria de Blanes Centelles Sentmenat i de Lanuza, pels quals rebria la quantitat de 9 lliures i 18 sous, això és, 6 sous pels escuts grans i 3 sous pels petits.⁹⁹

Però a més d'aquesta comanda de caràcter efímer, Arnau va pintar pel baró de Claret¹⁰⁰ tres quadres –avui perduts–¹⁰¹ l'any 1675, per un import de 30 lliures: un retrat de Ramon d'Espuny de deu pams de llargària, una Flagel·lació de Crist i un sant Pere «de sis palms de llargària per sinch de ample».

El retauló de la Concepció de Vilassar, 1680

El 9 d'abril de 1680 Joan Arnau va rebre de Teresa de Caldes Desbosch de Sant Vicenç i de Vilafranca, 55 lliures per «las mans de pintar els retaulons de la capella de la Concepció del Castell de Vilassar, bisbat de Barcelona».¹⁰² L'obra va ser encomanada a la vegada que es feien les obres de rehabilitació de la capella, construïda en ampliar-se el castell a finals del segle XIV.¹⁰³

Es tracta d'un retaule¹⁰⁴ de petites dimensions que es devia fer en dues fases, ja que a la fàbrica de fusta és visible encara la data de 1677, mentre que la pintura es va

98. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», 1959-1960, pàg. 154-155.

99. AHPB Notari Pere Màrtir Lluell. *Vigesimum octavum manuale*, 1675, lligall 15, f. 205. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 18. Pel seu interès donem a conèixer un fragment del document: «[...] licet absentem et de novem libris et decimo octo solidis barchinonensibus receptis modo infraescripto et sunt pro valore quinquaginta duarum armorum parvarum et septem magnarum domus dicta egregiae dominae depictarum supra papirum pro tumulo sepultura cadaveris dictae egregiae dominae dompnae Maria Blanes ad rationem parvae trium solidorum et magnae 6 solidos dictarum novum librarum et decem octos solidorum fuit per polissam banchi presentis civitatis.»

100. AHPB. Notari Josep Quatrascas, *Vigesimum sextum*, 1675, lligall 9, f. 205 v. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 18.

101. TRIADÓ TUR, J.R., *L'època del Barroc...*, 1984, pàg. 114.

102. AHPB. Notari Ramon Vilana Perlas. *Manual 1679-1680*, lligall 27, f. 396 (any 1680). ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 1.

103. DOMÍNGUEZ, J.; OLIVA, B., *Vilassar de Dalt. Història gràfica*, Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1994. Els autors comenten que aquest va ser l'únic retaule de Vilassar que no es va cremar el 1936.

104. Retauló. Capella de la Concepció. Vilassar de Mar. Col·lecció particular (Barcelona).



Fig. 3.- Joan Arnau Moret,
Retaule de la capella de la Concepció, Castell de Vilassar, 1680.

fer al cap de tres anys. La seva estructura reticular està organitzada amb columnes salomòniques, ornades amb angelets i fruites. El cos central està dedicat a la Immaculada Concepció, flanquejada per les advocacions de sant Miquel i de sant Sebastià, i, als laterals, els escuts del llinatge. A la predel·la hi ha tres quadres pictòrics que representen l'estigmatització de sant Francesc, santa Eulàlia, Crist, una santa i sant Antoni.

Coronant el retauló hi ha representat el naixement de Maria, amb santa Anna i sant Joaquim; en els laterals, els sants titulars dels donants, sant Carles i santa Tere-



Fig. 4.— Joan Arnau Moret, Sant Miquel Arcàngel, 1680. Retaule de la capella de la Concepció, en l'estat en què es trobava abans de la restauració de l'any 1998.



Fig. 5.— Joan Arnau Moret, *Sant Miquel Arcàngel*, 1680. Retaule de la capella de la Concepció després de la restauració de l'any 1998.

sa de Jesús, i tot el conjunt està rematat per una pintura de sant Josep i el Nen Jesús. És una llàstima que un dels pocs vestigis d'Arnau hagi arribat força malmès, pel pas del temps i per restauracions poc reeixides, però, tot i això, s'hi poden intuir alguns trets bàsics del pintor, com ara la morbidesa de les formes o una certa atenció als aspectes lumínics i atmosfèrics.¹⁰⁵

L'estudi de la cultura gràfica i la seva relació amb el món pictòric han estat en els darrers anys una de les línies preferides de la recerca,¹⁰⁶ una línia que ha posat en relleu, entre d'altres fenòmens, la relació entre el món de la pintura i el gravat, el paper dels gravadors catalans, el comportament del mercat artístic o la dependència

105. El retaule ha sofert diverses intervencions —algunes de molt enèrgiques— al llarg del temps, la darrera va ser el 1998.

106. SOCIAS BATET, I., *Els Abadal, un llinatge de gravadors. Fons de la Biblioteca de Catalunya*, Tesi microfilmada, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1990. BOSCH BALLBONA, J., *Els tallers d'escultura del Bages, del segle XVII*, Manresa: Caixa d'Estalvis de Manresa, 1990. SUBIRANA REBULL, R. M., *La calco grafia catalana del segle XVIII: dels argenters als acadèmics*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1996 (Tesi microfilmada). NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. SOCIAS BATET, I., *Els Jolis Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII* (en premsa).

de models forans. La gran majoria de pintors catalans del segle XVII, com la resta dels seus col·legues europeus, es van manifestar proclius als repertoris gràfics italians i flamencs. I, certament, no solament és interessant constatar l'ús de models gràfics en els obradors del país, sinó també ho és veure de quina manera s'empraven. A tall d'exemple, portarem a col·lació un exemple àmpliament conegut, el del sant Miquel de Guido Reni (1575-1642), una de les representacions més prodigades en pintures i gravats. Representació que quan Arnau el pinta per al retaule de la capella de la Concepció, ja feia mes de quaranta anys que circulava, prova evident de la inèrcia artística de l'època, repetitiva i redundant.

El cicle del monestir de Sant Joan de les Abadesses

La història d'aquestes sis pintures de Joan Arnau és alambinada i complexa; més encara si es té en compte que moltes de les fonts que podrien aclarir els abundants forats negres han desaparegut.

La història d'aquest cicle està lligada a la del famosíssim *Davallament* del monestir de Sant Joan de les Abadesses, ja que les pintures d'Arnau decoraven el mateix espai on estava hostatjat el devot grup. Aquesta escultura era tributària d'un culte extraordinari des de què l'any 1426 es va descobrir la sagrada forma incorrupta al front de Crist, troballa coneguda amb el nom de Santíssim Misteri. L'any 1619, a causa de la persistent i creixent devoció,¹⁰⁷ segurament reforçada per les directrius tridentines, es va construir un cambril amb una petita cúpula de fusta que va daurar l'artista italià Hilari Carus l'any 1686, mentre que el parament es va recobrir «de hermosos azulejos»,¹⁰⁸ espai en el que posteriorment també hi havia les pintures d'Arnau.

En el set-cents es va plantejar la idea de donar un nou hostalatge al Santíssim Misteri, i el 1710 Josep i Jacint Morató Soler van començar les obres del nou cambril.¹⁰⁹ La construcció, però, va quedar paralitzada a conseqüència de la Guerra de Successió (1702-1714) fins al 1714, any en què es van reprendre les obres. Una de les actuacions més notables va ser la decoració del cambril,¹¹⁰ en el qual també es van incloure les pintures d'Arnau.¹¹¹

107. GUDIOL, J., «El Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses», *Butlletí Parroquial de Sant Joan de les Abadesses*, juny de 1916, pàg. 2.

108. PARASSOLS I PI, P., *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio...*, 1894, pàg. 224.

109. GUDIOL, J., «El Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses», *Butlletí Parroquial de Sant Joan de les Abadesses*, juny de 1916, pàg. 3.

110. Jacint Morató, germà de l'arquitecte, va decorar el nou espai cupular amb les figures dels doctors de l'església i d'al·legories de les virtuts, mentre que el cupulí interior es va ornamentar amb un conjunt d'angelets músics, JUNYENT, E., *El Monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Junta del Monestir, 1976, pàg. 157.

111. Aquestes pintures formaven part d'una complexa decoració barroca: «Les orles dels quadros, com els ornaments dels portals, són motlures cilíndriques i aquells estan coronats per petxines rodejades de cards i caps d'àngel. Uns genis alats de tamany natural, amb mantell, sustenten els grans quadros...» DANES I VERNEDAS, J., *Monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Barcelona: Taber, 1926, pàg. 39.



Fig. 6.— Joan Arnau Moret,
Abraham i Melquisedec.



Fig. 7.— Joan Arnau Moret,
David i la trasllació de l'Arca de l'Aliança.

Arran de l'actuació de Puig Cadafalch¹¹² a l'absis central del monestir, a principis del segle XX, es van retirar quatre quadres d'Arnau i només se'n van deixar dos. Aquesta situació es va perllongar fins als anys cinquanta, en què es va acabar la reconstrucció absidal. Aleshores es van traslladar la decoració barroca del cambril dels Morató i les sis teles d'Arnau a la capella dels Dolors, lloc on actualment són visibles.¹¹³

Fins aquí s'han descrit sintèticament les complexes vicissituds d'aquest conjunt sacre, explicació, sens dubte, necessària per poder contextualitzar el cicle d'Arnau, essent Parassols,¹¹⁴ com ja hem recordat, la primera font historiogràfica que les documenta. El cicle santjoaní es basa en sis temes de caràcter bíblic que ornin l'actual capella dels Dolors.¹¹⁵ Aquestes pintures estan distribuïdes de la següent manera: a la dreta i a la part superior Abraham i Melquisedec (Genès i 14, 18) (Fig. 6), mentre que a la zona inferior hi ha David i la trasllació de l'Arca de l'Aliança (II Samuel 6, 5) (Fig. 7), així com també la Multiplicació dels pans i dels peixos (Mateu 14, 19) (Fig. 8). A l'esquerra, i a la part superior el Mannà (Exode 16, 17) (Fig. 9), mentre que a la seva part inferior hom hi pot veure la Paràbola del Sopar (Mateu 22, 13) (Fig. 10), i Elies i l'Àngel (Reis 19, 5) (Fig. 11), temes que, com el mateix Parassols remarca, corresponen a motius prefiguratiu de l'Eucaristia.¹¹⁶

Segons Parassols, cal afegir també, com a part d'aquest cicle, una altra obra de Joan Arnau avui desapareguda, un *Sant Sopar*¹¹⁷ que estava col·locat a la part central de l'arcada del cambril; representació que es coneix a través d'una font gràfica del segle XVIII.¹¹⁸ (Fig. 12).

112. JUNYENT, E., *El Monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses: Junta del Monestir, 1976, pàg. 172.
113. El responsable d'aquesta reubicació de les pintures va ser Raimon Duran i Reynals. JUNYENT, E., *El Monestir ...*, 1976, pàg. 172. Aprofitant les circumstàncies del trasllat del cambril, l'any 1950 es van restaurar les pintures de Joan Arnau i es van exposar al públic. Arxiu Monestir de Sant Joan de les Abadesses. *Exposición Artística. Catálogo. Fiesta Mayor de San Juan de las Abadesas*, 1950.
114. «En los intercolumnos se ven por parte dos bellos cuadros, orlados con molduras cilíndricas, en los cuales el delicado pincel de D. Juan Arnau, artista barcelonés, representó con mucha viveza cuatro asuntos bíblicos alusivos a la Sagrada Eucaristía. Del mismo autor y de igual mérito son los que en los lunetos superiores parecen colgar en medio de un primoroso manto real, y el de la Cena colocado sobre el Altar.» PARASSOLS I PI, P., *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio...*, 1894, pàg. 226.
115. La capella dels Dolors es va inaugurar oficialment el 28 d'agost de 1955, com consta en el *Programa d'actes de la inauguració de la restauració del Montastir*, Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses.
116. Totes aquestes pintures tenen unes mides de prop de 180 x 185 cm i un bon estat de conservació. PARASSOLS I PI, P., *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio...*, 1894, pàg. 226.
117. Aquesta pintura actualment està perduda, probablement Parassols la va veure i va escriure: «El cuadro de la Cena fue regalado por su autor, pero ahora este bello cuadro, destruido algún tanto en la guerra de los Siete Años y profanado por ignorante pincel en su reparación, ha sido substituido por otro nuevo, obra de D. Francisco Jordà, de Olot.» PARASSOLS I PI, P., *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio...*, 1894, pàg. 226.
118. Al peu d'aquest gravat consta: «E. de Ferrer lo dibujó del natural. A. Roca lo gravó». Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses. Estampes i goigs. Gran format (26). Així mateix, l'any 1764 es va fer estampar a París un gravat del Santíssim Misteri i uns goigs, els quals no s'han localitzat. JUNYENT, E., *El Monestir...*, 1976, pàg. 157.



Fig. 8.— Joan Arnau Moret,
La multiplicació dels pans i els peixos.



Fig. 9.— Joan Arnau Moret,
El Mannà.



Fig. 10.— Joan Arnau Moret,
La paràbola del Sopar.



Fig. 11.— Joan Arnau Moret,
Elies i l'Àngel.

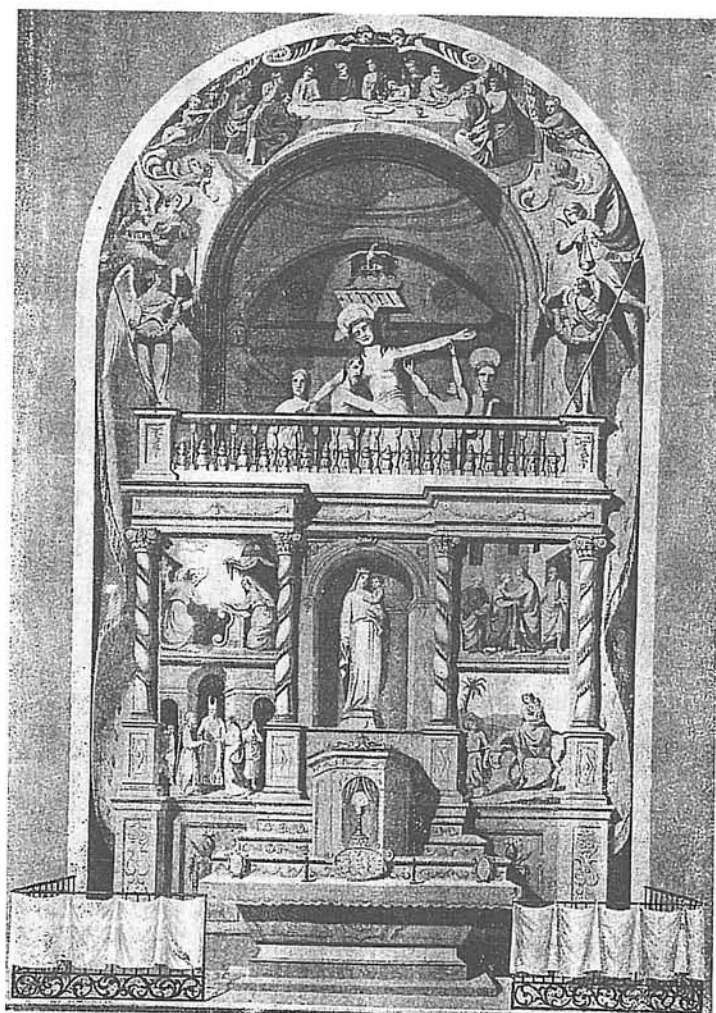


Fig. 12.- Gravat del cambrial
del Monestir de Sant Joan de les Abadesses.

Certament, la fama que precedeix Arnau no es correspon amb la de les seves pintures conservades, concebudes dins de paradigmes retardataris. Tanmateix, si es volgués atenuar la responsabilitat de l'artista, es podria adduir que probablement es va refiar de fonts gràfiques obsoletes, d'una qualitat mediocre, que el van portar a resultats insatisfactoris. Però aquest no és el cas, perquè un pintor amb ofici, i més enllà de la categoria del gravat, sap com redreçar, com organitzar l'espai figuratiu, les proporcions anatòmiques.

Però, ultra els problemes estilístics, cal valorar també una sèrie d'incògnites sobre la seva cronologia, l'autoria i que féu els encàrrecs. Efectivament, els sis quadres santjoanins estan signats per Arnau, encara que no estan datats, fet que ha generat algunes interpretacions controvertides, com la d'Angulo quant assevera que

l'artista realitza unes «pinturas firmadas de San Juan de las Abadesas, para cuyo Ayuntamiento pinta dos cuadros (1651)», obres que com assenyala el mateix autor no confirmen estilísticament la formació amb Cajés, circumstància que li fa suposar l'existència de dos artistes amb el mateix nom.¹¹⁹ Però el que ens interessa és la qüestió dels dos quadres, així com la datació cronològica que ofereix l'emèrit historiador. Tanmateix, la manca de dades fiables ens obliga a desplegar algunes hipòtesis. Així, quan Angulo realitza la seva atribució ja feia una quinzena d'anys que els sis quadres de l'Arnau decoraven la renovada capella dels Dolors del Monestir de Sant Joan de les Abadesses..., i per tant és probable que l'historiador es refiés tan sols de les dues fotografies existents a l'Institut Amatller de Barcelona, realitzades abans de 1939, les quals fan referència al *Trasllat de l'Arca de l'Aliança*, i *Elies i l'Àngel*. En quant a la datació cronològica, ignorem els fonaments que van portar a Angulo a situar aquestes obres l'any 1651, ja que en la revisió dels llibres d'actes del consistori sant-joaní no hem localitzat cap indici en aquest sentit.

Per la seva banda, Ràfols¹¹⁹ situa aquestes pintures en el segle XVIII i les atribueix a Joan Arnau Porteria, que suposadament les hauria realitzades entre 1715 i 1717, afirmació que, com l'anterior, no es basa en cap evidència sòlida. Per tant, i tenint en compte les fonts exhumades fins ara, som del parer que aquest cicle sant-joaní sembla del sis-cents per varies raons, essent les principals el tipus de cultura figurativa que destila, que recorda patrons italo-flamencs retardataris. Igualment si es compara la signatura de Joan Arnau present a la Immaculada de la Pobra de Montornès amb la que apareix en el cicle de Sant Joan, són notories les similituts presents en ambdues, tant en la grafia com en el color emprat.

I la segona qüestió no resolta és la procedència del cicle, és a dir, si va ser un encàrrec o si va ser fruit d'una donació. Hom ha apuntat que aquestes pintures podrien ser el resultat d'un encàrrec municipal realitzat l'any 1651, afirmació que no es recolza en cap base documental coneguda.¹²⁰ Tanmateix, no es descarta que aquestes pintures fossin una de les moltes donacions¹²¹ fetes al Santíssim Misteri. Cal no oblidar que en el segle XVII tots els estaments socials li tributaven un culte molt actiu, i les famílies distingides de la zona, com ara les dels Solanell, dels Descatllar, dels Asprer, i la dels Sentmenat i de Lanuça,¹²² feien donacions generoses, i, justament, com hem vist més amunt, Arnau treballà per a aquest darrer llinatge. Per tant, no és desencaminat pensar que aquestes sis pintures podien haver estat encarregades a Joan Arnau Moret per algunes d'aquestes potents famílies.

Joan Arnau, després d'una llarga vida poc corrent a l'època, va morir als

119. ANGULO INÍGUEZ, D., «Pintura del siglo XVII», 1971, p. 258.

120. ANGULO INÍGUEZ, D., «Pintura del siglo XVII», 1971, p. 258

121. Arxiu Monestir Sant Joan de les Abadesses. Actes Capitulars (1635-1676), f. 32 vº, «Lluís Baces, student beneficiat de Sant Jaume feu vot i prometensa al santíssim Misteri que anava a estudiar en la ciutat de Roma per ordre del seu oncle lo Sr. Arxiprest que siNostre Senyor li donava sort de que tornas (...) dona a dit S. Misteri y per adorno de sa capella una llantia...»

122. Arxiu Monestir Sant Joan de les Abadesses. Actes Capitulars (1635-1676), f. 28 v. «Als setze de dit (1643) se presenta lo breu de citacio y inhibicio (...) per les subordinacions que son entra la Iglesiai de Sant Pol y la Collegiata al Ilustre don Ramon Senmanat y de Lanuça a instancia del (...) capitol conste l'acte de intima en poder del discret Joan Vila, not. de dita ciutat de Vich.»



Fig. 13.- Manuel Arnau Martí,
Mariana de Neoburg, 1690 (Cervera).

noranta anys, el 26 de febrer de 1693.¹²³ Si hem de fer cas del nombre de sacerdots que van participar en les seves honres fúnebres, devia ocupar un lloc important en el món social i artístic barceloní.

Però l'obrador del carrer de la Canuda va continuar actiu, proseguit pel seu fill Manuel,¹²⁴ i potser pel seu nét Joan. Manuel es casà amb Josepa Porteria el 28 de juliol de 1679,¹²⁵ tot i que no signaria els capítols matrimonials fins l'any 1693; d'aquesta unió en naixerien Joan i Serafina.¹²⁶ Com a pintor, Manuel és encara molt més desconegut que el seu pare; tanmateix, se sap que el 25 de març de 1693 va sol·licitar l'ingrés al Col·legi de Pintors,¹²⁷ i precisament sembla que va obtenir el títol de pintor de l'esmentada institució amb una *Flagel·lació*.¹²⁸ L'altra obra que se'n coneix, de l'any 1690, és el retrat d'una reina, possiblement Marianna de Neoburg,¹²⁹ esposa de Carles II, signada *Emmanuel Arnau, fecit, Barchinone, 1699* (Ajuntament de Cervera. Sala de retrats). És una pintura d'una qualitat bastant regular, en la qual Pérez Sánchez assenyala concomitàncies amb el que es feia en el cercle de García Hidalgo a Madrid.¹³⁰ Si el seu pare va gaudir d'una dilatada experiència vital, aquest no va ser el cas de Joan Arnau Martí, que va morir l'onze de març de 1706, quan tenia al voltant d'una cinquantena d'anys.¹³¹

Les notícies sobre la personalitat de Joan Arnau Porteria són encara molt més minses. Tanmateix, se sap que també va ser pintor,¹³² encara que no es coneix amb certesa cap obra de la seva mà, ni, contràriament a la tradició familiar, es troba documentat en el Col·legi de Pintors de Barcelona. Però si bé se'n ignora l'estela artística, se sap que va tenir una vida bastant irregular segons els patrons de l'època, ja que a més de no figurar d'una manera continuada en el domicili i en l'obrador familiar,¹³³ va anar a raure a les Presons Episcopals¹³⁴ i, a partir de 1720, se'n perd el rastre.

I posem aquí el punt final d'aquest fragment de l'*excavació arqueològica* realitzada al voltant de la llarga trajectòria humana i artística de Joan Arnau i els seus descendents. Esperem que en el futur noves recerques aclareixin els punts boirosos, a la vegada que es vagi completant aquest complicat trencaclosques que encara és la pintura catalana del segle XVII.

123. Arxiu de Santa Maria del Pi de Barcelona. Llibreta dels òbits de la Iglesia Parroquial de Sta. Maria del Pi comensa el primer de Maig 1684-1695. s. f.

124. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona...», 1961-1962, pàg. 19.

125. Arxiu Capítular de la Catedral de Barcelona. Llibre d'Esposalles, 1679-1681, (núm. 100), f. 12. ALCOLEA, S., «La pintura en Carcelona...», 1961-1962, p. 20.

126. Arxiu Històric de Santa Maria del Pi. Comunió Pasqual, anys 1706, 1707, etc.

127. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona...», 1961-1962, pàg. 20.

128. TRIADÓ TUR, J. R., *L'època del barroc...*, 1984, pàg. 114. Obra avui desapareguda.

129. DURAN I SANPERE, A., *Llibre de Cervera*, Barcelona: Curial, 1977, pàg. 259. Segons aquest autor es tracta del retrat de Marianna de Neoburg, esposa de Carles II.

130. PÉREZ SÁNCHEZ, E., *Pintura barroca en España*, pàg. 400.

131. Arxiu Històric de Santa Maria del Pi. Llibre d'òbits començant al primer de maig de 1695-1706, f. 151. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona...», pàg. 20.

132. AHPB. Notari Josep Güell. Manual Contractes (6 de juny, 1701), f. 352. ALCOLEA, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», XV (1961-1962), pàg. 20.

133. Arxiu de Santa Maria del Pi de Barcelona. Documents de Comunió Pasqual.

134. AHPB. Notari Marià Rondó. Vigésimum Sextum Manuale, 1706-1707, lligall 8, f. 24.