

Consideracions iconogràfiques a l'entorn d'un gravat atribuït a Ramon Olivet (1646)

Albert Estrada-Rius

Gabinet Numismàtic de Catalunya del Museu Nacional d'Art de Catalunya. albert.estrada@mna.cat

Resum

L'autor publica i estudia un gravat inèdit que atribueix a la mà del gravador català Ramon Olivet (1585/95-1657). La imatge constitueix l'element decoratiu central de la portada d'una alegació jurídica publicada el 1646 per compte del Col·legi d'obrers i de moneders de la Seca Reial de Barcelona. La representació del gravat alludeix, de manera al·legòrica, a la Seca i al Col·legi barcelonins i a la seva relació amb la Corona en el moment crucial de la Guerra dels Segadors (1640-1652). L'estudi, a part de publicar i justificar l'autoria del gravat, se centra en la intencionalitat i el sentit iconogràfic de l'obra.

Abstract

Iconographic considerations on an engraving attributed to Ramon Olivet (1646)

The author publishes and studies an unknown engraving which he attributes to the Catalan engraver Ramon Olivet (1585/95-1657). The image is the central decorative element of the cover of a lawsuit published in 1646 by the College of Workers and Money Coiners of the Barcelona Royal Mint. The engraved image makes an allegorical allusion to the Barcelona Mint and College and their relationship to the Crown at the crucial time of the Reapers' War (1640-1652). Apart from publishing and justifying the authorship of the engraving, this study also focuses on the intention and iconographical meaning of the artwork.

Introducció

El gravat objecte d'anàlisi en aquest article constitueix l'element decoratiu central de la portada d'una alegació jurídica auspiciada l'any 1646 pel Capítol o Col·legi d'obrers i de moneders de Barcelona en defensa dels seus privilegis.¹ Aquesta corporació,² que aplegava el personal implicat en els treballs d'encunyació de la moneda, es va encarregar al llarg de la seva història de finançar diversos memorials jurídics per mitjà dels quals va perseguir la preservació del peculiar estatut jurídic privilegiat dels seus membres.³

La confiança en la raó dels arguments jurídics i en l'empara garantida per les institucions jurisdiccionals va ser una de les característiques particulars del pactisme jurídic i del iuscentrisme polític que van regir a la Corona d'Aragó al llarg de la seva existència. Un dels testimonis d'aquesta cultura jurídica i política és, precisament, l'abundant col·lecció d'alegacions i memorials redactats per juristes en els quals es plasmava la raó jurídica en favor dels seus patrocinats i a les quals es donava, a més, publicitat a través de la impremta.⁴ Prova de la profusa difusió d'aquests textos al llarg de l'edat moderna són els centenars d'exemplars d'aquest gènere literari jurídic que es conserven en els prestatges de la biblioteca de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats de Barcelona.⁵

En el cas que ens ocupa el més significatiu no és la pròpia existència d'una al·legació dirigida pels moneders al lloctinent del rei, o virrei de Catalunya,⁶ sinó el fet que és l'única que coneixem que els moneders van decidir il·lustrar amb un gravat que, com es plantejarà més endavant, va constituir un costós element complementari a la pròpia redacció i publicació del text.⁷ Nogensmenys podem aplicar al nostre memorial la constatació que *«la imagen y la palabra caminaron juntas en la cultura barroca, convirtiéndose en un instrumento propagandístico de primer orden. Imágenes y palabras que en las celebraciones públicas se aliaron eficazmente para transmitir significados, mensajes e ideas, vinculadas a la práctica del poder»*.⁸

El tema representat en el gravat pot ser descrit, de manera general i a primer cop d'ull, com una al·legoria de la corporació d'obrers i de moneders vinculada a la Reial Casa de la Moneda de Barcelona. La seva ubicació en la portada de paper de l'al·legació és, per tant, del tot pertinent i va constituir, com es veurà en l'anàlisi de la seva iconografia, un element de reforç visual de la petició formulada per escrit davant la instància reial.

A partir del Renaixement i al llarg de l'edat moderna, la moneda va esdevenir objecte de representació en alguns gravats. Tot i que aquest no sigui, potser, el lloc més adequat per a dissertar, de manera genèrica, sobre aquest assumpte si que és oportú, abans d'entrar en l'anàlisi del nostre gravat, plantejar una breu sistematització tipològica de les representacions monetàries, que podem trobar impreses sobre paper, d'acord amb la seva finalitat funcional. Aquest últim aspecte ens serà útil, més endavant, al permetre'ns disposar d'una tipologia bàsica per a classificar i comprendre l'objecte del nostre gravat i facilitar-nos, així, el camí per a la seva interpretació iconogràfica. A grans trets podem catalogar els gravats amb monedes o medalles en dos grans tipus destinats a facilitar: 1) una il·lustració veraç de peces realment existents amb objectius científics, fiscals o comercials o 2) una il·lustració, més o menys de fantasia, amb una finalitat purament ornamental o bé simbòlica.

1) La representació de monedes en gravats estampats sobre paper va tenir en el segle XVII una llarga pervivència que va arrancar de l'interès per la numismàtica i per la medallística en el Renaixement.⁹ La publicació de tractats sobre les monedes de l'antiguitat va forçar a que, al costat de les descripcions i comentaris en lletra de motlle, de seguida apareguessin gravats destinats a reproduir els tipus monetaris. Atesa la seva finalitat il·lustrativa i didàctica era imprescindible una fidelitat absoluta del gravat respecte la moneda real. Els exemples d'aquest tipus de literatura numismàtica i medallística,¹⁰ així com de les seves il·lustracions, són abundants, suficientment conegudes i el seu ús ha arribat, quasibé, fins a l'actualitat essent només substituïdes per les il·lustracions litogràfiques i, després, fotogràfiques.

Una altra variant d'aquests gravats tenia una finalitat comercial o oficial destinada a la il·lustració dels llibres de canvis i de valors monetaris. En aquests, per a facilitar el negoci i el canvi de divises diverses, al costat de la descripció i valor s'afegia la representació figurada de la peça.¹¹ En aquest àmbit també es va utilitzar el gravat monetari per a il·lustrar alguns decrets d'equivalències monetàries o de divulgació oficial de peces noves introduïdes en el mercat.¹² En tot cas, en ambdós camps –l'històric o el mercantil– la fidelitat de la reproducció era clau per tal de permetre la identificació sense error de les peces al·ludides.

2) Un altre tipus de representacions de naturalesa ben diferent són les corresponents a imatges, inspirades en tipus monetals, que no reflectien necessàriament el tipus d'una moneda o medalla real amb precisió sinó que, sovint, eren versions modificades o totalment inventades, també dites de fantasia. Aquest tipus de representacions podia respondre a una finalitat purament decorativa o estètica encara que era més corrent en representacions de tipus emblemàtic, allegòric o simbòlic. En aquestes, s'adoptava el format i el llenguatge de les representacions monetals amb finalitats estètiques i simbòliques.

Com exemples d'aquest gènere tenim l'emblema dedicat a «la república alliberada» que pren com a pretext l'assassinat polític de Cèsar l'*idus* de març. Amb aquest propòsit l'emblema Andrea Alciato (1492-1550) se serveix d'un tipus monetari autèntic –el denari romà que commemorava precisament el crim– i només introdueix algunes modificacions en el tipus i en la llegenda.¹³ En aquesta mateixa línia es trobaria un altre emblema amb la llegenda o lema «et quae sunt Dei Deo» al qual s'ha associat la representació de l'anvers d'una suposada moneda imperial romana.¹⁴

Aquests jocs no eren exclusius amb el numerari antic sinó que també s'utilitzaven com a referència monedes coetànies, tal i com prova un emblema amb el lema «Oratio non solum elegans, sed etiam utilis» al qual s'associen tres peces inspirades en monedes hispàniques dels regnats dels Reis Catòlics i de l'emperador Carles V.¹⁵ En canvi, un altre exemple completament inventat és l'emblema en el qual apareix una pretesa moneda de Constantí.¹⁶

Dades tècniques

Autor: Sense signatura. Atribuït a Ramon Olivet (1585/1595-1657).

Data: 1646.

Tècnica: talla dolça.

Estampació en tinta negra.

Impressor: Pere Joan Dexe, carrer dels Torners (Barcelona).¹⁷

Mides: 8,4 x 9,7 cm.

Observacions:

Il·lustra la portada de la llegació: [S.n.] Fontanella i [s.n.] Lauger, *Memorial a favor dels alcaldes de la seca en iustificació dels privilegis y jurisdicció de aquells*, Barcelona, 1646.

Descripció iconogràfica

El centre de la composició està ocupat per un escut en cairó amb els pals heràldics propis dels sobirans de la Corona d'Aragó. Està timbrat amb una corona descoberta de grans dimensions decorada amb florons, perles i pedres precioses. Sembla haver-se volgut representar una corona de príncep⁸ que al·ludeix directament a la denominació política, que no títol jurídic de sobirania, de principat de Catalunya. Cal recordar que aquest títol apareix en forma d'inscripció, per exemple, en algunes monedes fabricades amb anterioritat a l'elecció de Lluís XIII de França (1610-1643) com a comte de Barcelona per les Corts Generals el 23 de gener de 1641.¹⁹

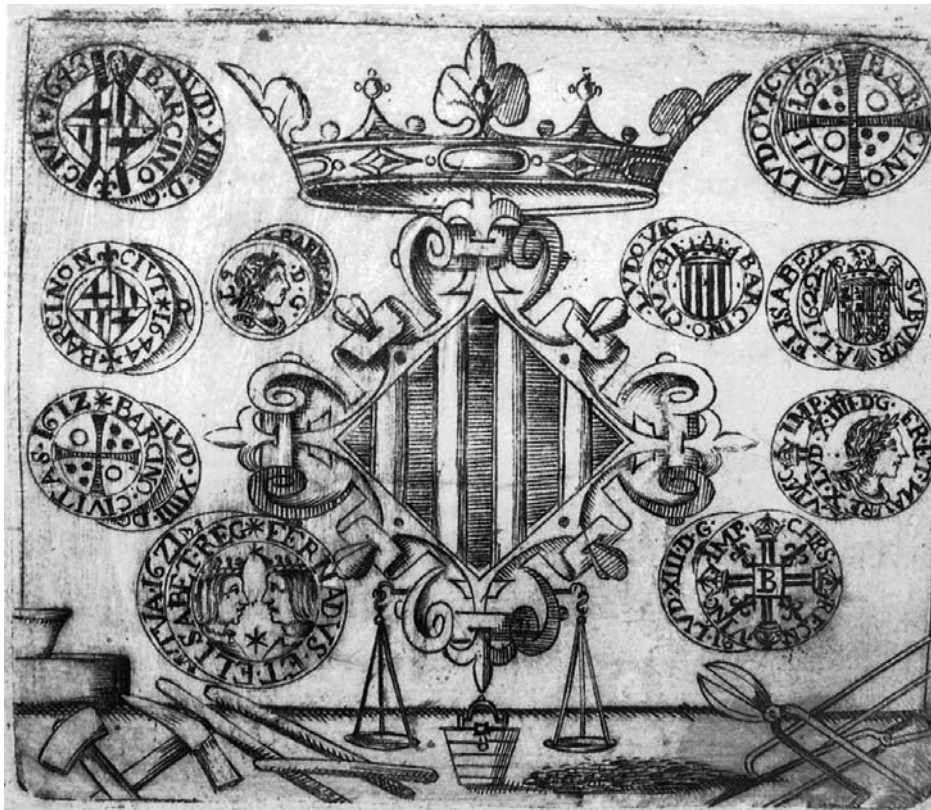


Fig. 1. Gravats que orna la coberta del *Memorial a favor dels alcaldes de la seca...* (1646).

L'escut està inscrit dins d'una cartella molt ornamentada que evoca un model en origen, metàl·lic, i que està rematada en els extrems del cairó, entre altres elements, amb liris o flors de lis. El marc està resolt a la manera de *trompe-l'oeil* en el qual es pot apreciar, amb molt detall, aspectes de la seva pròpia construcció com ara bé els claus i el marc metàl·lic fixat a una superfície que figura de pergami retallat artísticament. Es tracta, en definitiva, d'una elaborada cartella tardomanierista usual en l'emmarcament d'escuts i figures heràldiques que es pot documentar entre els segles XVI i XVIII no únicament en suports bidimensionals sinó també sobre fusta o en pedra.

A ambdós costats de l'escut figuren, en clara simetria, sengles conjunts de cinc monedes que, amb la finalitat de presentar simultàniament, el seu anvers i revers, es representen sobreposades en grups de dos. En aquesta composició està perfectament representada una de les cares de cada peça mentre que de l'altra tot just es deixa entreveure part del tipus i de la inscripció. Pel que fa a la identificació dels exemplars representats ens remetem a la classificació raonada publicada en una revista especialitzada.²⁰ Per tant, només procedim a la seva enumeració de dalt a baix i d'esquerra a dreta:

1. Lluís XIV, sisè de Barcelona, 1643.
2. Lluís XIV, ardit de Barcelona, 1644.
3. Lluís XIV, diner de Barcelona, 1646.
4. Lluís XIV, mig croat de Barcelona, 1612. El revers de la peça és de fantasia.
5. Reis Catòlics, trentí de Barcelona, 1621. La data és errònia. Hauria de ser 1622.
6. Lluís XIV, 5 rals de Barcelona, 1623. La data és errònia.
7. Lluís XIII, terç de trentí/onzè de Barcelona, 1641. Peça de fantasia.
8. A nom dels Reis Catòlics, trentí de Barcelona, 1622.
9. Lluís XIII, mig lluí d'or de Barcelona, sense data. Peça no documentada emesa entre 1643-1646.
10. Lluís XIII, lluí d'or de Barcelona, 16[..].²¹

Les conclusions que podem extreure de la classificació de les peces són que, en bona mesura, el gravador va reproduir fidelment els tipus de les monedes fabricades per la Seca Reial de Barcelona i en circulació a la primera meitat del segle XVIII i, en particular, en el període de dominació francesa que s'estén entre els regnats de Lluís XIII i Lluís XIV. En aquest sentit es va escollir, sempre que va ser possible, la representació del bust reial o, almenys, el nom del sobirà present a la llegenda. La reiteració d'aquesta elecció no pot ser de cap manera casual. Aquests detalls que exalten el sobirà més aviat pretendrien posar de manifest la fidelitat i servei dels membres del Col·legi d'obrers i de moneders de Barcelona a la dinastia francesa en un context d'oberta confrontació entre les cases reials d'Àustria i de França. En aquest sentit, hem de recordar que el gravat encapçala una al·legació jurídica elevada al representant reial en defensa de les llibertats, privilegis i immunitats seculars de la corporació.

El gravat objecte del comentari no és emmarcable dins de la finalitat històrica.²² Tampoc en la comercial o oficial també mencionades en la introducció sinó que té una clara finalitat política en l'ús d'un llenguatge tan típicament barroc com és l'al·legòric que, en principi, dona molta més llibertat al gravador encara que el supediti als interessos del teòric que elabori l'al·legoria, jeroglífic o emblema. Aquesta llibertat és la que permet justificar les llicències que el gravador es va prendre respecte dels tipus monetaris alludits amb verosimilitud més que no pas reproduïts amb fidelitat. La representació d'aquest gravat, com es defensa en el següent epígraf, pertany al gènere de l'al·legoria política del qual sabem que, tal i com han assenyalat diferents autors «*el lenguaje emble-mático [...] fue decisivo para la mentalidad del hombre barroco*».²³

En vuit de les deu monedes representades podem establir el prototipus que, amb major o menor fidelitat, ha estat pres com a referent pel gravador. Totes són peces d'or, argent o billó ben conegudes. Només en dues peces, les número de catàleg 9 i 10, no es pot establir una relació amb les peces en circulació documentades físicament, si bé aquesta correlació s'ha pogut establir amb els

lluïsos d'or referenciats a les fonts escrites. En tot cas, una anàlisi detallada ens permet relacionar-les amb les emissions coetànies franceses de les quals si que es conserven exemplars. Per altra banda, la documentació coetània ens permet saber que la Seca Reial va fabricar aquest tipus de moneda d'or sota la denominació francesa si bé no conservem exemplars ni imatges indirectes indicatives del seu aspecte.²⁴

En el registre inferior es presenta un conjunt d'eines pròpies de la fabricació de moneda a les seques pel sistema tradicional d'encunyació a martell. Sabem que a la Seca de Barcelona d'aquest període, a més dels molins per laminar i encunyar moneda segons el sistema introduït en temps de Felip II al *Real Ingenio de la Moneda* de Segòvia,²⁵ va mantenir la fabricació manual.

En la distribució de les peces s'ha seguit un ajustat criteri estètic d'equilibri i simetria compositiva que inspira i regeix tot el disseny del gravat. Atès que la identificació detallada de cada un dels elements ja es va dur a terme en una publicació anteriorment al·ludida ens limitarem, a l'igual que hem fet amb les monedes, a fer el llistat dels diversos objectes seguint un ordre d'esquerra a dreta.²⁶

11. Enclusa d'obrer.
12. Martell de moneder.
13. Massa d'obrer.
14. Riells de metall precíós.
15. Balança.
16. Ponderal.
17. Pila de cospells o de monedes.
18. Pinces per a manipular els gresols en el forn.
19. Cisalla per a tallar els cospells monetaris.
20. Estenalles.

Interpretació iconogràfica

La cultura barroca es caracteritza, entre altres trets i com és ben sabut, per un accentuat desenvolupament del gust per la representació d'una rica imatgeria integrada per jeroglífics, emblemes i alegories. Es tracta de figures que tenen en comú oferir al lector culte estimulants lectures iconogràfiques d'elevat contingut intel·lectual i de recepció manifestament minoritària. Aquest és el cas, si les interpretacions que proposem són correctes, del gravat objecte d'estudi. A l'hora d'aventurar les hipòtesis que presentem hem tingut molt present el context en el qual s'insereix la imatge. Això és, un memorial de reivindicació dels privilegis de la corporació dels obrers i moneders de la Seca Reial de Barcelona. Ja ens hem referit, amb anterioritat, a com els jeroglífics, els emblemes, les *impresi* i altres fórmules simbòliques i alegòriques van formar part de la cultura barroca amb una especial incidència en els camps de la moral i de la política.²⁷

El gravat adorna la coberta d'una alegació que es va elevar al representant nat més immediat del sobirà al Principat —és a dir, el lloctinent reial altrament dit virrei— amb l'esperança d'obtenir justícia en les seves reclamacions.²⁸ El Col·legi, en aquest afany, no va reparar en despeses. Es va comis-

sionar amb aquesta finalitat la redacció del memorial a un jurista i, per a donar-li una difusió pública, se'n va finançar la impressió en plecs solts. Finalment, es va encarregar una il·lustració adient per a la portada amb l'objectiu de realçar encara més el contingut de l'al·legat jurídic.²⁹ Tot plegat sembla apuntar que el gravat va ser fruit d'un encàrrec pensat exclusivament per ornamentar el plec jurídic atès que no figura en cap altre imprès, ni anterior ni posterior, a la data d'edició. A més, no era fàcil que pogués ser reaprofitat per a una altra obra si tenim en compte l'especificitat de la seva iconografia. També hem de tenir present que una de les monedes (núm. 3) que s'hi representa correspon a una emissió de 1646 i que aquesta data és, precisament, la que consta impresa a la coberta de l'al·legació. En tot cas, es tracta d'un gravat calcogràfic que, en primera instància, venia a satisfer una òbvia voluntat d'ornament estètic i que, en segon lloc, havia d'esdevenir un ostentós instrument de reforç del contingut imprès de l'al·legat.

Ens remetem en tot moment amb insistència, per a tot aquest discurs, a l'ambient cultural barroc en el qual l'ornament i el decòrum es conjuminaven en l'elaboració de representacions i imatges de contingut moral, filosòfic i polític en les quals la interpretació de la simbologia permetia un segon nivell de lectura críptic més enllà de l'evidència. Tot plegat va culminar, especialment, en el cultiu de l'emblemàtica i de l'al·legoria com a gèneres de gran arrelament a la cultura barroca cultivades tant per moralistes com per juristes. Entre aquests darrers és inevitable destacar el ja mencionat Andrea Alciato, justament per la seva doble condició de jurista i emblemista. L'èxit editorial dels seus emblemes va fer, per exemple, que gaudissin d'una àmplia difusió i que fossin traduïts també al castellà.³⁰

Una primera interpretació ens indica que el gravat representaria una al·legoria del Col·legi o Capítol d'obrers i de moneders de Barcelona. Aquesta al·legoria coral es desenvoluparia per mitjà de la distribució de diverses eines i objectes vinculats a la fabricació monetària al costat de les peces efectivament encunyades per la Seca Reial de Barcelona. Ambdós elements estan disposats al voltant de l'escut coronat. L'escut amb les armes reials estava vinculat, de molt antic, directament com a distintiu del Col·legi d'obrers i de moneders de Barcelona. En aquest sentit era usual des de l'edat mitjana l'emplaçament del blasó reial en l'edifici en el qual s'encunyava numerari pel sobirà. A més, el propi Col·legi es va associar a aquestes armes, tal i com es pot constatar en el segell de la corporació³¹ o bé, significativament, en la coberta d'un llibre d'actes de la corporació del segle XVI.³²

En una segona interpretació, complementaria de la primera, plantejem un nivell de complexitat superior, vinculada, com en l'anterior, a la representació del Col·legi de moneders entorn a una monarquia –la dels borbons francesos– vers la qual s'expressa adhesió i de la qual s'espera gràcia i justícia en les demandes que es formulen en el text que segueix. Així, s'ubica en el centre de la composició un gran escut reial timbrat amb una corona descoberta de príncep envoltada d'un emmarcament molt elaborat. L'escut presideix tota la composició i s'imposa a la resta d'elements representats tant per les seves mesures grans com pel solemne tractament formal radiat.

Aquesta composició és similar en la seva concepció, tal i com exposarem més endavant, a una pintura alegòrica de tema heràldic realitzada l'any 1681 pel tribunal del Consolat de Mar de Barcelona (fig. 2). En aquesta peça, de grans dimensions, es representen els escuts dels diferents reialmes i territoris integrants de la Corona d'Aragó, a la manera de baules o anelles d'un gran collar, entrellaçats amb una cinta i sostinguts per àngels enmig d'un dens fullatge del qual penja un llarg filacteri amb els noms i els títols al·lusius a cada territori, desenvolupats a l'entorn d'un gran escut amb les

armes partides del rei i de la ciutat de Barcelona. Aquestes darreres es presenten timbrades amb una corona de príncep de la qual emergeix la figura protectora d'un àngel armat que empenya amb la mà dreta una espasa i amb l'esquerra unes balances. Tant l'espasa com les balances són atributs propis de la justícia. Tota la composició està representada embolcallada amb un mantell, que figura de vellut o brocat vermell, que cobreix a manera de dosser o cobricel tota la composició heràldica.³³ Diverses inscripcions acompanyen l'esmentada cinta ornamental, l'espasa i les vores del dosser.

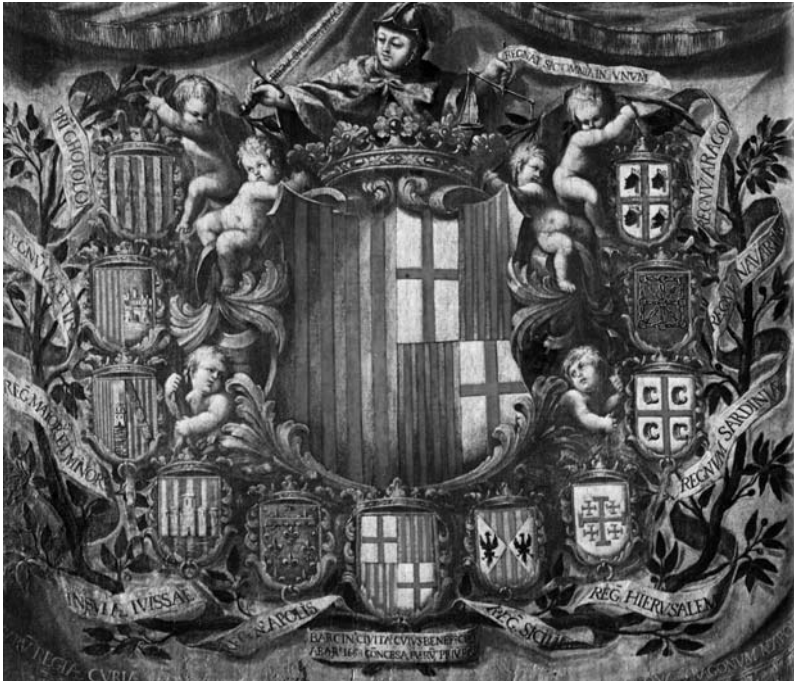


Fig. 2. Al·legoria de la Corona d'Aragó pintada per a la Cort del Consolat de Mar de Barcelona (1681).

D'alguna manera, com veurem al centrar-nos en el nostre gravat, es mostra l'escut –transsumpte, com les mateixes insígnies reials o els retrats oficials, del mateix sobirà—³⁴ com un sol de justícia. La referència és ben coneguda i se'n tenen tant diferents

referències doctrinals com representacions artístiques. Va ser especialment utilitzada en ambdues projeccions en contextos religiosos i de moral política. No hem d'oblidar que l'astre rei va ser usat com a representació per antonomàsia del rei i de la monarquia a Europa i, especialment, en l'Espanya dels darrers sobirans de la casa d'Àustria. Les raons d'aquesta identificació són múltiples i només n'assenyalarem com a trets principals la seva omnipresència, així com la liberalitat i beniginitat dels seus raigs. Es tractava d'unes característiques que podien ser interpretades com una metàfora de l'equitat i de la justícia en el repartiment d'uns dons i beneficis que arribaven arreu.³⁵ No cal dir que totes aquestes particularitats s'esperaven precisament d'un bon monarca.

Un bon exemple plàstic de tot l'exposat és el jeroglífic que apareix en el centre d'un quadre anònim.³⁶ En aquesta obra, pintada a l'entorn de 1650, s'agrupen diversos jeroglífics distribuïts en un seguit de compartiments figurats a manera de miralls. Tots es distribueixen al voltant de la imatge d'un sol amb el rostre de Crist que està sota unes balances (fig. 3). En un altre dels jeroglífics representats en el mateix quadre apareix la balança relacionada amb unes trompetes i una espasa que alludeixen al Judici Final.

Si tornem al nostre gravat veiem com la justícia que irradia la Corona es manifesta en la balança que penja de l'escut. Tant Felip IV –el rei planeta– com Lluís XIV –el rei sol– havien adoptat, a l'igual que d'altres sobirans coetanis, l'astre rei com a símbol propi (fig. 4).³⁷ A més, amb molta subtileza es van



Fig. 3. Jeroglífic amb la representació de Crist com a «sol de Justícia». c. 1650.

té en compte el pes dels fets, allegats o accions. També, en particular, es refereix a l'equanimitat del sobirà. Així es pot veure en l'emblema associat al retrat imaginari de Jaume el Just d'Aragó de la sèrie de retrats reials encarregada per Felip IV (1621-1665) per decorar el palau del *Buen Retiro*.³⁸ En aquesta obra es mostra com emblema un emmarcament a manera de mirall circular a l'interior del qual apareix la balança en equilibri i un *mote* o empresa associat que recull «*Semper Aequa*». També en el camp d'algunes monedes del segle XVII es representa la balança amb una finalitat anàloga. Així, per exemple, en alguns *testoni* del papa Alexandre VII (1655-1667) apareix la balança en equilibri i la inscripció «*Nec citra · nec ultra*».³⁹

Es tracta d'un extrem que també queda clarament referit a la justícia divina en l'ús que es fa de les balances en un dels coneguts jeroglífics de mort i salvació, o *de las postrimerías*, que va pintar Juan de Valdés Leal el 1672 a l'església sevillana de l'*Hospital de la Santa Caridad*. En particular, el que ostenta com a lema «*Finis Gloríae Mundi*» i que mostra confrontats en els plats de la balança els *motes* «Ni más», associat als símbols del pecat, «*Ni menos*», vinculat a les bones obres. Tot plegat, en el sentit ja assenyalat d'equilibri de cara al Judici Final. El veredict de d'aquest darrer només dependrà, en aquest sentit, del lliure obrar del difunt al llarg de la seva vida.⁴⁰

La subtil ubicació de la balança, símbol i atribut per antonomàsia de la Justícia, en el centre de la composició del nostre gravat reforça la concepció del monarca com a font d'una jurisdicció que es

incorporar a les extremitats de la cartella que emmarca uns liris que al·ludeixen, òbviament, a la casa de França, titular efectiva en aquell moment del Principat. La disposició dels liris a les puntes de l'emmarcament en *losange* ens remet llunyana-ment a antics tipus monetaris francesos com l'*écu au soleil* en els quals es jugava precisament amb els liris i una disposició cruciforme radiada.

En tot cas, l'element clau d'aquesta interpretació és la balança equilibrada que penja del blasó. La posició equilibrada de la balança no és, en absolut, un detall gratuït. Tot al contrari, es tracta, en general, d'un símbol visual patent de la imparcialitat de la Justícia que, en les seves decisions, únicament



Fig. 4. Johan de Noort. Retrat de Felip IV publicat a l'obra de José Laynez, *El privado cristiano*, Madrid, 1641.

central no respon únicament a criteris estètics o de composició sinó que, a més, busca manifestar ostensiblement la justícia ponderada com atribut de la monarquia, tal i com ja s'ha vist en relació als contextos morals i religiosos.

Sota la balança del gravat s'ubica el ponderal utilitzat per a pesar el metall noble. Aquest es pot equiparar a les raons jurídiques que el monarca o el seu representant han de pesar alhora d'estimar o desestimar les peticions dels col·legiats. No hi ha lloc per a l'arbitrarietat atès que el rei, a Catalunya, està subjecte al Dret i a l'imperi de la llei.

La presència del ponderal reforça més, si cap, la importància de la balança amb la qual forma una unitat i a la que va associada pel seu ús. A ambdós costats de la balança es situen en un ordenat fris els diferents elements que suggereixen l'ocupació dels peticionaris a la Casa de la Moneda. D'acord amb aquesta interpretació si s'al·ludeix al monarca a través de les seves armes també obrers i moneders estan representats per mitjà dels instruments que els són propis.⁴³

Ens trobem davant d'una al·legoria que vol representar i exaltar el servei i la fidelitat d'obrers i de moneders de Barcelona, a través del seu Col·legi, a la dinastia francesa instaurada en el principat de Catalunya durant la Guerra dels Segadors i de la que s'esperava, en justa correspondència, un equi-

manifesta a través de les vies de govern, gràcia i, especialment, de justícia. El paral·lel més complert, proper i evident del programa és la ja mencionada al·legoria que procedeix de la Cúria del Consolat de Mar de Barcelona en la qual l'arcàngel que emergeix de la corona ostenta precisament les balances i l'espasa (fig. 2). L'origen d'aquesta darrera imatge és clara atès que l'associació dels àngels amb la protecció de les ciutats és molt antiga i està ben documentada a la Corona d'Aragó. Especialment, a València, a Tortosa i a la mateixa Barcelona. A la Ciutat Comtal, fins i tot, es va arribar a erigir un monument a l'àngel custodi tutelar. A més, l'arcàngel sant Miquel era usualment representat abillat de militar «a la romana» amb la balança i l'espasa com atributs principals associats amb el seu paper de pesador de les ànimes dels difunts, alhora que vencedor indiscutible sobre l'àngel caigut.

Encara que siguin posteriors podem portar a col·lació la utilització de la balança en, almenys, un tractat d'emblemàtica barroca⁴¹ (fig. 5) i en diverses cobertes de llibres de l'època.⁴² La seva ubicació cen-

tatiu exercici de la justícia i de la gràcia. Aquesta relació bilateral lliga bé, tal com ha analitzat Antonio Manuel Hespanha, en la cultura social i política barroca fonamentada en el fet que «la liberalidad del *potentior* es correspondida por el servilismo del *humilior*» en un doble corrent de dons regida per la doble obligació de dispensa de protecció i benefici del primer enfront a la reverència i serveis deguts pel segon.⁴⁴

En aquest context teòric casa bé la interpretació que oferim del nostre gravat que té com a marc d'escenificació plàstica i teatral la coberta del memorial. És ben coneguda la concepció teatral de moltes de les manifestacions, tant religioses com polítiques en la cultura del Barroc.⁴⁵ Especialment, si ens atenim al contingut jurídic de l'obra. Text i imatge encaixen en la normativa de l'anomenat acte de favor segons el qual a l'acció de donar (o confirmar, en aquest cas, els privilegis del Col·legi) es vincula a la de rebre (o exigir, en aquest cas, fidelitat i adhesió dels col·legiats).⁴⁶ Aquest acte de favor es manifesta i s'escenifica com una epifania del poder en la qual els actors implicats apareixen transfigurats o representats per objectes i símbols que els personifiquen i els alludeixen en una remissió directa (escutÆrei; einesÆobrers i moneders).

El gravat de la portada de l'al·legació, d'acord amb aquesta hipòtesi, estaria manifestant plàsticament les dues lectures complementàries i sobreposades. En primer lloc, la seva pròpia rellevància jurídica, política i social com organisme encarregat de l'emissió monetària vinculat directament a la casa reial de la qual pren les armes. En segon lloc, exhibeix amb ostentació en l'espai teatral, simbòlic i representatiu de la coberta, la relació justa que ha de vincular el Col·legi amb el sobirà representat per l'escut coronat, del qual penja com a tribut les balances de la justícia i, disposat en forma de sol al voltant del qual orbiten en plena harmonia de decorum i estètica, les monedes i les eines que alludeixen als col·legiats. No en va, les primeres paraules de l'al·legació rera la invocació religiosa són: «Gran empresa és voler disputar, y dubtar del poder del Rey en algun acte per ell fet, en tant que's reputa per crim de sacrilegi» per a seguir amb la defensa dels seus privilegis i la demanda a que se'ls faci justícia.



Fig. 5. Jacobo Boschio, *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*, Augsburg, 1701, classe iii, làmina xxvii, emblemes números 475, 486, 490 i 491.

Consideracions estilístiques i atribució

En aquest article, que està centrat de manera prioritària en aspectes iconogràfics, no ens extendrem en extrems estilístics més enllà d'algunes poques consideracions. S'escau ressaltar la seva qualitat, tant pel que fa a l'equilibri de la composició com en la seva bona resolució tècnica i en el preciosisme, veracitat i detall que s'observen en la seva resolució, tot i les dimensions menudes de la peça.

El gravat que es comenta és anònim. No obstant aquesta manca d'autoria hi ha alguns indicis circumstancials i estilístics que permeten atribuir-lo amb seguretat al gravador català Ramon Olivet (1585/95-1657).⁴⁷ Aquest darrer signa la seva producció, sovint, amb el nom complert o amb les seves inicials. Cal tenir present, de totes maneres, que l'anonimat és usual en les peces de petit format com la que ens ocupa. Els diferents autors que han escomès l'estudi del gravat català barroc són unànims alhora de dedicar elogis a Olivet. Casanovas, per exemple, s'hi refereix com «l'aristòcrata; correcte sempre en la forma, maneja el burí amb gràcia, finor i ductilitat».⁴⁸

La peça està datada l'any 1646 que apareix en el peu d'impremta i, per tant, encaixa bé amb el període d'activitat d'Olivet. A més, Cornudella⁴⁹ ha aportat una circumstància professional que en aquest cas cobra gran rellevància. Efectivament, el nostre artista està documentat com a gravador de la Seca Reial de Barcelona l'any 1643⁵⁰ amb la qual cosa el vincle entre el gravador i el Col·legi d'obriers i moneders de la casa de la moneda queda ben establert. El seu treball com a gravador al buit d'encunys per a batre moneda no va ser exclusiu, atès que també se'l documenta com a gravador de quatre matrius de segells per a la Diputació del General de Catalunya l'any 1638.⁵¹ Per tant, és possible que alguna de les peces que va representar amb tanta precisió haguessin estat fabricades amb encunys gravats per ell mateix. L'encunyació de moneda durant tot el període de la Guerra va ser frenètica a tot Catalunya i, especialment, a Barcelona. En aquest sentit, es van realitzar diverses obres d'engrandiment de la Casa de la Moneda al carrer de la Seca per introduir més molins per fabricar la moneda de manera mecànica.⁵² En particular, consta que el 1642 el mestre de cases Pere Pau Ferrer suministrava materials i mà d'obra per a fer una estança nova destinada al gravador de la Seca Reial.⁵³

És evident que el coneixement que demostra el gravador de l'instrumental específic propi del treball a la Casa de la Moneda no estava a l'abast de qualsevol, sinó que implicava una proximitat o implicació directa. És del tot lògic, en aquest sentit, que un gravador de la seca encarregat d'obrir els encunys amb els quals s'havia de fabricar la moneda, estigués familiaritzat amb l'instrumental de la Casa de la Moneda.

Un element decoratiu que també ajuda a reforçar l'autoria d'Olivet és l'emmarcament en forma de cartella. Un breu repàs dels gravats coetanis ens permet individualitzar una especial predilecció d'Olivet per cartelles de tall tardomanierista amb especial gust per les volutes i el retall del pergamí. Aquest gust ja ha estat assenyalat per Cornudella com un tret personal del nostre gravador.⁵⁴ En aquest sentit s'ha dit que «la cartella és tal vegada l'exemple més fastuós de l'estil ornamental d'Olivet».⁵⁵

La tipologia de cartella no era novedosa en absolut, sinó que havia estat freqüent a la segona meitat del segle XVI. Així es pot constatar, per exemple, en les portades de *Capítols, drets y altres coses del General del Principat de Cathalunya, y Comtats de Rosselló y Cerdanya, fets en Corts Gene-*

als, Barcelona, 1576; *Capítols sobre lo redrés del General de Cathalunya y casa de la Diputació*, Barcelona, 1587 i Miguel del Molino, *Summa de todos los fueros y observancias del reyno de Aragón*, Saragossa, 1589.

Existeixen diferents exemples d'aquest procediment decoratiu que permeten establir un paral·lelisme clar que contribueix a clarificar l'autoria. Així, per exemple, es pot comparar la cartella del nostre gravat amb les que emmarquen els retrats del cavaller Berenguer d'Oms⁵⁶ o el del jurista Joan Pere Fontanella⁵⁷ en les cobertes de les seves respectives obres.

Conclusió

Al llarg de l'article s'ha defensat l'autoria de Ramon Olivet com a responsable del gravat objecte d'estudi tant amb arguments estilístics com històrics, així com la doble lectura iconogràfica que, al nostre entendre, permet l'obra. S'ha insistit especialment en aquest darrer aspecte que és un dels objectius centrals del treball. El punt de connexió entre les dues interpretacions complementaries –una al·legoria del Col·legi d'obrers i moneders de la Seca Reial de Barcelona i un jeroglífic al·legòric de la relació entre la Corona i el Col·legi en el context de la petició de justícia– és, precisament, la cerca de la plasmació de la proximitat de la Seca respecte de la Corona de la qual esdevé un organisme de provada fidelitat i servei.

En aquest context de demostració de lleialtat, s'hi troba imbricada, molt probablement, la pròpia figura de Ramon Olivet. Efectivament, tot apunta, tal com creu Cornudella, a una amistat personal, que es va traduir en l'àmbit professional, entre Olivet i l'impressor barceloní d'origen francès Pere La Cavalleria. Aquest darrer va ser un destacat personatge del bàndol filofrancès que va imperar a Catalunya al llarg de la Guerra de Successió sobre la base d'una destacada colònia local.⁵⁸ La rellevància del seu compromís arribà al punt de dirigir una carta al Cardenal Mazarino⁵⁹ i fins a morir per la causa de la casa de França a Catalunya l'any 1645.

Doncs bé, no fóra estrany que la incorporació d'Olivet a la Seca com a gravador es degués, precisament, a la intercessió del seu amic La Cavalleria. Aquesta argumentació s'ha de contextualitzar en la cobejada posició privilegiada que implicava la incorporació a la Seca Reial, a més dels naturals beneficis econòmics generats pel treball. En aquest context d'agraïment personal per una gràcia rebuda i de necessitat de reafirmació política corporativa filofrancesa, en plena Guerra dels Segadors, no ha d'estranyar l'encriptada cura formal i intel·lectual amb què es va dur a terme aquesta petita obra d'art.

NOTES

1. [S.n.] FONTANELLA i [s.n.] LAUGER, *Memorial a favor dels alcaldes de la seca en iustificació dels privilegis y iurisdicció de aquells*, Barcelona, 1646.
2. Sobre la mateixa vegeu: Albert ESTRADA-RIUS, «El Col·legi de la Seca Reial de Barcelona. Notas para su estudio», *Ius Fugit. Revista de Estudios histórico-jurídicos de la Corona de Aragón*, 12, Saragossa, 2005, pàg. 449-465; ídem, «La Ceca Real de Barcelona en la Baja Edad Media. Notas para el estudio de su organización». *Actas XI Congreso Nacional de Numismática*, Saragossa, 2003, pàg. 269-

- 274; ídem, «La recepción de la ordenanza mallorquina de 1315 en las cecas medievales de la Corona de Aragón. Notas para su estudio», *Actas del xiii Congreso Internacional de Numismática*, Vol. 2, Madrid, 2005, pàg. 1319-1326 i ídem, «El Capítol de la Seca Reial de Barcelona. Notes a propòsit d'un llibre d'actes (1577-1581)», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 22, Barcelona, 2004, pàg. 77-94.
3. Exemple d'aquest tipus de literatura jurídica sis-centista són: M[.] J[.] MAGAROLA i [s.n.] VINYES, *Discursus iuris pro iurisdictione alca-dorum Siccae Monetariae Barcinone contra oeconomum beatissimae virginis Mariae de Mari eiusdem civitatis Barcinone*, Barcelona, 1627 i J[.] Ferrer, *Excelentíssim senyor, los alcaldes, monaders [...]*, Barcelona, [post 1684].
 4. Al respecte Manuel LLANAS escriu: «al costat dels plecs solts, rarament consignats en els repertoris bibliogràfics dels impressors, sor-geix amb gran força una tipologia nova d'imprès, els memorials i les alegacions jurídiques, un conjunt de reclamacions, litigis i plets que la casta nobiliària i, cal suposar-ho, els ciutadans amb aspiracions a ingressar-hi comencen a fer circular en lletres de motlle i sobretot en llati. O que les corporacions públiques i alguns particulars s'intercanvien per dirimir controvèrsies i defensar les posicions respectives». Vegeu M. LLANAS, *L'edició a Catalunya: segles xv a xviii*, Barcelona, 2002, pàg. 234.
 5. Agraïm al personal de la biblioteca i, especialment, a la Sra. Isabel Juncosa, les facilitats donades per consultar aquest fons.
 6. Jesús LALINDE ABADÍA, *La institució virreinal en Catalunya 1471-1716*, Barcelona, 1964.
 7. Al respecte dels costos Manuel LLANAS escriu: «De fet, però, la calcografia, molt fidel en la reproducció d'imatges, era un procedi-ment car, de manera que només s'usa en edicions selectes i de preu». Llanas, *L'edició a Catalunya...*, pàg. 232.
 8. Víctor MÍNGUEZ, *Los reyes distantes*, Castelló, 1995, pàg. 19.
 9. Vegeu, per exemple, les làmines complementàries del llibre: Antonio AGUSTIN, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüe-dades*, Tarragona, 1587.
 10. Mr. BIZOT, *Histoire métallique de la République de Hollande*, 3 vol., Amsterdam, 1688.
 11. Vegeu, com exemple coetani en els dominis de la monarquia catòlica, l'*Ordonnance et instruction selon laquelle se doivent con-duire et regler doresnavant les chargeurs ou collecteurs des pieces d'or et d'argent deffendues, rognées, legieres ou trop usées, et moiennant ce declaïrees, et reputées pour billon, à ce commis et sermentez, pour estre liurées és monnoyes de Sa Maiesté, et con-verties en deniers à ses coings et armes*. Anvers, 1633.
 12. *Impronti e valore delle monete ammesse in circolazione nella sovrana patente primo novembre 1823*, Verona, 1823.
 13. Andrea ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, 1975, pàg. 235. L'edició prínceps es va publicar a Augsburg l'any 1531 amb el títol *Emblematum liber*.
 14. Arthur HENKEL i Albrecht SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zum sinnbildkunt des XVI und XVII jahrbuden*, Stuttgart, 1967, pàg. 1283.
 15. Antonio BERNET i John T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, 1999, pàg. 539, cat. núm. 1097.
 16. *Ibidem*, cat. núm. 1096.
 17. Consta que Pere Joan Dexen, en qualitat d'impressor, va signar en data 20 de setembre de 1647 un rebut o àpoca per valor d'1 ll. 10 s. bar. a favor de l'administració de la sagristia de la catedral de Barcelona en concepte de cobrament dels treballs d'estampació d'u-nes cartes d'excomunió (Arxiu Catedral, albarans de la sagristia, 1647-1649, f. 7). Vegeu Josep MAS, «Notes sobre estampers antics a Catalunya», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. IV, Barcelona, 1917, pàg. 44. La seva activitat com impressor està documenta-da a Barcelona entre 1644 i 1647, tot i que el 1639 ja se'l menciona com impressor. L'any 1649 i 1650 consta activa en el negoci de la impremta la seva vídua Maria Dexen. Vegeu, també, les referències a Dexe i a la seva vídua a: Juan DELGADO CASADO, *Diccionario de impresores españoles, siglos xv-xviii*, Madrid, 1996, vol. 1, pàg. 182-183.
 18. No es tracta ni d'una corona comtal ni d'una de reial. La primera sol estar rematada amb grans perles mentre que la segona es repre-senta tancada i rematada amb el globus i la creu.
 19. Miquel CRUSAFONT, *Història de la moneda de la guerra dels Segadors (primera República Catalana) 1640-1652*, Barcelona, 2001, cat. núm. 217.
 20. Albert ESTRADA-RIUS, «Monedas y útiles monetarios en un grabado inédito catalán de 1646: propuesta de identificación», *Numisma*, 250, Madrid, 2006, pàg. 541-544.
 21. La datació correspondria al període 1640-1643.
 22. Vegeu la classificació que s'ha exposat a la introducció.
 23. Santiago SEBASTIÁN, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, 1995, pàg. 207.
 24. Miquel CRUSAFONT, *Història de la moneda de la guerra dels Segadors...*
 25. Sobre aquesta seca vegeu: Glenn S. MURRAY, José María IZAGA i Jorge Miguel SOLER, *El Real Ingenio de la Moneda de Segovia. Mara-villa tecnológica del siglo XVI*, Madrid, 2006.
 26. Vegeu la descripció detallada a: Albert ESTRADA-RIUS, «Monedas y útiles monetarios en un grabado inédito catalán de 1646: prop-uesta de identificación», *Numisma*, 250, Madrid, 2006, pàg. 546-548.

27. Santiago SEBASTIÁN, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, 1995, pàg. 207
28. Jesús LALINDE ABADÍA, *La institución virreinal en Cataluña 1471-1716*, Barcelona, 1964.
29. Vegeu la nota 7.
30. Andrea ALCIATO, *Emblemas...*
31. Ferran de SAGARRA, *Sigil·lografia catalana*, vol. II, Barcelona, 1922, cat. núm. 1.768, pàg. 232.
32. Albert ESTRADA-RIUS, «El capítol de la seca reial de Barcelona. Notes...» pàg. 84, fig. 1.
33. Sobre l'ús del dosser sobre les imatges reials i el seu significat vegeu Diane H. BODART, «Le portrait royal sous le dais. Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du xviii siècle», José Luis COLOMER (dir.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo xviii*, Madrid, 2003, pàg. 93 y 95-96.
34. Sobre les fonts barroques que estableixen el paralelisme i superposició entre l'escut i el retrat vegeu *Ibidem*, pàg. 107, nota núm. 34.
35. Víctor MÍNGUEZ, *Los reyes distantes...* pàg. 61 i 62.
36. Enrique VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 2002, pàg. 57, lám. 30.
37. Sobre la associació existent entre la monarquia i determinats reis amb els cossos celestes vegeu Víctor MÍNGUEZ, *Los reyes solares*, Castelló de la Plana, 2001. Vegeu, com exemple, el gravat dedicat a Felip IV per Juan de Noort present en l'obra: Fray José Laynez, *El privado cristiano deducido de las vidas de Joseph y Daniel que fueron valanzas de los validos en el fiel contraste del pueblo de Dios*, Madrid, 1641. En aquesta obra, precisament, el retrat del rei està disposat en un oval sota un sol coronat que és sostingut per les representacions de les virtuts.
38. Jesús DELGADO, *Los Fueros de Aragón*, Saragossa, 1997, pàg. 71.
39. *Corpus Nummorum Italicorum*, vol. xvi, Roma, 1936, pàg. 403, cat. núm. 14 i 15.
40. Enrique VALDIVIESO, *Vanidades y desengaños...* pàg. 112-113.
41. Jacobo BOSCHIO, *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*, Augsburg, 1701, clase III, làmina XXVII, emblemes números 475, 486, 490 i 491.
42. Respectivament, Johannes WERDENHAGEN, *introductio universalis in omnes respublicas sive politica generalis*, Amsterdam, 1632 i J. de Rosas, *Representaciones de la verdad... de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, 1679.
43. La utilització de les balances com emblema està documentada pel que fa al gremi de revenedors de Barcelona. En aquest cas, el gremi va adoptar com a distintiu corporatiu les balances equilibrades i sota de les mateixes un modi o mesura de gra. Vegeu-ne unes representacions en una làpida de 1683 i en la portada d'un llibre gremial, respectivament, a: Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. La societat i l'organització del treball*, Barcelona, 1973, pàg. 256-257 i 280-281.
44. Antonio M. HESPANHA, «La economía de la gracia», *La gracia del Derecho. Economía de la cultura en la edad moderna*, Madrid, 1993, pàg. 162 i 167.
45. Pel que fa a l'aplicació del concepte teatre a la cort de Felipe IV vegeu Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 2003, pàg. 31.
46. Antonio M. HESPANHA, «La economía...» pàg. 154.
47. Aquestes dates són les proposades per Rafael Cornudella. Vegeu Rafael CORNUDELLA, «Notes sobre el gravador siscentista Ramon Olivet», *Estudios Históricos i Documentos dels Arxius de Protocols*, 13, Barcelona, 1995, pàg. 203-228.
48. Maria Aurora CASANOVAS, «El gravat», *L'art català*, vol. 2, Barcelona, 1958, pàg. 131.
49. Agraïm al professor Rafael Cornudella totes les indicacions i orientacions que ens ha donat en l'elaboració d'aquest treball. També la generosa cessió que ens ha fet de la documentació inèdita sobre Olivet i el seu entorn.
50. Rafael CORNUDELLA, «Notes sobre el gravador...», pàg. 206, nota 12.
51. Antonio GALLEGO, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1990, pàg. 186.
52. Miquel CRUSAFONT, *Historia de la moneda de la Guerra dels Segadors*, Barcelona, 2001, pàg. 39-42.
53. Vegeu recollida la notícia a Antònia Maria PERELLÓ, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, 1996, pàg. 323.
54. Rafael CORNUDELLA, «Notes sobre el gravador...», pàg. 216 i 220.
55. *Ibidem*, pàg. 220.
56. Luis MORERA, *Itinerario espiritual*, Barcelona, 1633.
57. Joan Pere FONTANELLA, *Sacrii Regii Senatus Decisiones*, Barcelona, 1639.
58. Al respecte, vegeu Emili GIRALT, «La colonia mercantil francesa de Barcelona a mediados del siglo XVII», *Estudios de Historia Moderna*, 6, Barcelona, 1960, pàg. 217-278.
59. José SANABRE, *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*, Barcelona, 1956, pàg. 263.