

PINTURA CATALANA DEL BARROC

L'auge colleccionista i l'ofici de pintor al segle XVII

Santi Torras Tilló



MEMORIA ARTIUM

II

Pintura catalana del Barroc

L'auge colleccionista i l'ofici
de pintor al segle XVII

SANTI TORRAS TILLÓ

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Universitat de Girona. Servei de Publicacions
Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida
Universitat Politècnica de Catalunya. Iniciativa Digital Politècnica
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2012

Torras i Tilló, Santi

Pintura catalana del Barroc: l'auge colleccionista i l'ofici de pintor al segle XVII. – (Memoria Artium ; 11)

Notes. Bibliografia

ISBN 978-84-490-2681-2 (UAB)

ISBN 978-84-475-3582-8 (UB)

ISBN 978-84-8458-359-2 (UdG)

ISBN 978-84-8409-400-6 (UdL)

ISBN 978-84-7653-904-0 (UPC)

ISBN 978-84-8424-190-4 (URV)

ISBN 978-84-8043-235-1 (MNAC)

I. Títol II. Col·lecció

1. Pintura barroca 2. Pintura catalana 3. Història de l'art 4. S. XVI-XVII

Edició

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

08193 Bellaterra (Barcelona)

sp@uab.es

www.uab.cat/publicacions

ISBN 978-84-490-2681-2

Publicacions i Edicions

de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa s/n 08028 Barcelona

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

ISBN 978-84-475-3582-8

Universitat de Girona

Servei de Publicacions

Edifici Les Àligues

Pl. Sant Domènec, 3 17071 Girona

publicacions@udg.edu

www.udg.edu/publicacions

ISBN 978-84-8458-359-2

Amb el suport de la Fundació Privada Girona,

Universitat i Futur

Edicions i Publicacions

de la Universitat de Lleida

Jaume II, 71 25001 Lleida

eip@eip.udl.cat

www.publicacions.udl.cat

ISBN 978-84-8409-400-6

Universitat Politècnica de Catalunya

Barcelona Tech. Iniciativa Digital Politècnica

Jordi Girona 31. Edifici TG 08034 Barcelona

info.idp@upc.edu

www.upc.edu/idp

ISBN 978-84-7653-904-0

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili

Av. Catalunya, 35 43002 Tarragona

publicacions@urv.cat

www.urv.cat/publicacions

ISBN 978-84-8424-190-4

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Àrea Editorial

Palau Nacional, Parc de Montjuïc

08038 Barcelona

mnac@mnac.cat

www.mnac.cat

ISBN 978-84-8043-235-1

Il·lustració de la coberta: Detall de *La tardor*, d'Antoni Viladomat, MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (Calveras / Mérida / Sagristà)

Correcció lingüística: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

Producció: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

Impressió: Gráficas Rey, SL

DL: B-6.268-2012

© Santi Torras Tilló

© Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions; Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona; Universitat de Girona. Servei de Publicacions; Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida; Universitat Politècnica de Catalunya; Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011

Queda rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor

Imprès en paper ecològic



Sumari

Abreviacions	9
Presentació	II
Introducció	15
 Percepcions de la pintura	19
L'encuny valencià	36
Percepció, devoció i ús de la imatge	42
Mobles, bibelots, floreres, mapes i miralls; l'entorn domèstic del quadre	50
Els gèneres de la pintura	70
Recol·leccions de quadres, pinacoteques o col·leccions?	90
El succés de dues col·leccions del cinc-cents: Miquel Mai i Pau de Fluvià ..	100
La col·lecció de Pau de Fluvià	107
El renovellament de mitjan segle: Gaspar Julià Petxó i Pau del Rosso	117
Els quadres de l'afrancesat canonge Rosso	124
L'opulència dels grans mercaders del final de la centúria: Joan Colomer ..	131
De lletres i pinzells	136
Una allau de pintures per a monestirs, convents i abadïes	146
La cartoixa de Montalegre	159
L'abadia de Montserrat	181
El patrocini de Jaume Ramon Vila a la Murtra	187
L'aportació dels pintors conventuals del segle XVII	194
Barcelona, porta i escala mediterrània d'art i pintura	206
Altres notícies de pintura entrada pel moll	219
 Tot de quadres per vendre (1601-1700)	227
A les entranyes del mercat barceloní	242
Taxacions i almonedes	255
L'import del quadre	270
El valor de pintar i cobrar	283
Els marxants	289
Un de vell: Dionís Foixer	292
Un de pobre: Pere Miquel Pomar	299
Un espuri esgarriat: l'escultor Jacint Vicens	309
El cas singular de Pere Joan Vilamur	319

La petja holandesa	327
Quadres segrestats a la Batllia General de Catalunya (1601-1700)	346
El període 1651-1700	353
Saber estar cadascú al seu lloc	357
La cultura del pintor	381
De gremi a col·legi, com de l'estampa al natural	388
Els llibres d'ordinacions	399
El tortuós camí col·legial	414
L'albada d'una aurora	421
La tal aurora i l'epíleg	432
Mirant d'aprendre l'ofici	441
Convivint entre «colps, bascollades i punyades»	453
Tots els camins de Roma	459
Els tràfecs italians del canonge Joan Ros	473
La mala experiència romana de l'hospitaler Bertran	479
Bibliografia	491
Índex onomàstic	511

El valor de pintar i cobrar

La manera com la societat d'època moderna solia remunerar els seus artistes podia ser prou diversa, i no sempre se saldava de manera ordinària, amb diners de comptat. El pagament en espècie, tot i no ser el més habitual a les concòrdies notariales, hi és present sota formes molt diverses, especialment a les clàusules en les quals els contractants assumien despeses extraordinàries que en principi pertocaven al taller, com ara la manutenció i l'allotjament del mestre i fadrins, en cas que s'haguessin de veure obligats a efectuar un desplaçament prolongat, o els costos ocasionats pel trasllat de les obres i el subministrament de materials bàsics, com ara olis o aiguacuit, bastides o altres eines; tot partides que, lògicament, prenien els promotors a fi de moderar el cost de les obres contractades i limitar-lo bàsicament als colors i al treball de mans. El pagament en espècie també sembla que era relativament freqüent en promotors d'orde monàstic, atès que tot sovint solien sufragar els retaules amb diners procedents d'almoines i recaptés, cosa que devia fer eternament incobrables algunes obres. Així, el fuster barceloní Jaume Rialp, que més endavant arribaria a conseller de la ciutat, va tenir greus problemes pel pagament del tabernacle construït per a la capella de Sant Ramon Nonat, al convent mercedari d'aquesta mateixa advocació, on servia de fuster oficial: de les 140 lliures de cost, només en va arribar a cobrar 69, i d'aquestes només 5 els monjos les feren efectives en metàl·lic; la resta, el convent la hi pagà en espècie, en forma de quaranta quarteres de blat. Rialp fou enterrat el 17 d'abril de l'any 1603, i els seus hereus, el 1632, encara pledejaven la resta de diners del tabernacle.⁸³ Uns altres casos foren més extrems, com el del pintor mallorquí Joan Belill, que el 22 de novembre de l'any 1608 contractà la pintura i el daurat d'un retaule per a la capella de Sant Miquel a l'església parroquial de Santa Maria d'Oló pel preu únic de dotze quarteres de forment i un porc;⁸⁴ o el de Pau Camps, que contractà dos retaules per a l'església de Sant Vicenç de Vallromanes (Vallès Oriental) acceptant per pagament «tot aquell trentè, çò és, la trentena part de tots y sengles fruits qui's culliran en dita parròchia

83. ADB. Processos, 1632/2, s.f.; en aquest procés, testificaren el fuster Gabriel Sagrera, de més de 70 anys d'edat, i el també fuster Joan Isanda, que havia estat aprenent amb Rialp.

84. Galobart (1996a), pàg. 71-81.

de Sant Vicens de Vallrromanés, per temps de dos anys y dos explets, del die present en avant comptadors (exceptat emperò y no comprès los fruits de la verema tantsolament) és a saber, de forment, mestall, ségol, ordi, sivada, faves, guixes, pèsols, fasols, y de tot lo demás de què se acostuma pagar delme en dita parròquia».⁸⁵

També a Bartomeu Gazan, el 1633, li havien contractat una feina amb dotze quarteres de forment, i Vicenç Asca o Francesc Ros, en algunes ocasions, en lloc de diners en remuneració pels seus quadres, optaren pel bescanvi de feina amb altres pintors o dauradors, fet que segurament es devia produir amb més regularitat del que ens permet verificar la documentació conservada. Lògicament, també els mateixos pintors eren alhora remuneradors en espècie, com ara Bernat Amorós l'any 1671, que volgué pagar despeses d'allotjament a la vila d'Isona (Pallars Jussà) amb alguns quadres i dos quintars de bacallà;⁸⁶ o el flamenc Josep Bal, que el 1678 va mirar de concertar el bescanvi de dues pintures per l'import de la feina que el fuster Joan Sala havia de fer a casa seva, una obra finalment inacabada que el fuster va rescabalar després a Bal amb el lliurament de disset quadrats de fusta.⁸⁷

Tot i que el context català semblava prioritzar una menysvaloració econòmica de la pintura, també coneixem episodis en què, a l'artista, se li pagà de manera més generosa. L'any 1626, al pintor genovès Joan Miquel Gallo, li van abonar 50 lliures pel retrat de Felip IV. Tenint en compte que el quadre en qüestió era de tres quarts (per a fer parella amb els de la resta d'Àustries retratats a la sèrie reial de la Casa del General), el preu es podria considerar força elevat. Vint anys més tard, Leandre Altisent només en cobraria 35 pel de Lluís XIV, igualment destinat a la mateixa sèrie. En canvi, Joan Arnau, el 1652, n'aconseguí 300 de la Casa de la Ciutat per les dues pintures institucionals encarregades en un moment polític i social molt difícil en el qual amb prou feines es devien trobar pintors a Barcelona que s'aguantessin dempeus

85. ADB. Processos, 1600/2, s.f., Pau Camps, pintor de Barcelona, contra els obrers parroquials de Sant Vicenç de Vallrromanés, 20 d'octubre de 1600. Els dos retaules a pintar en aquesta ocasió eren el major i el de Sant Bartomeu, contractats el 27 de setembre de l'any 1598, i pledejats entre els anys 1600 i 1601 a causa de la negativa d'alguns parroquians a l'hora de donar al pintor la part de les collites que li pertocava en funció de la concòrdia.

86. AHCB. Arxiu del Veguer. Processos, xxxvi-186, s.f., 23 de maig de 1671. Joan Vilaró, sastre d'Isona, contra Bernat Amorós.

87. AHCB. Arxiu del Veguer. Processos, xxxvi-190, s.f., 18 d'abril de 1678. Joan Sala, fuster de Barcelona, contra Josep Bal.

(a pesar del fet que, a més d'Arnau, n'hi havia algun altre subsistent-hi). Les institucions de govern del Principat segurament podien pagar millor que no pas altres comitents, però no sempre ho feien sotmesos a un criteri indiscriminat. Quan els diputats de l'any 1674 van encarregar a Carreño un retrat de Carles II, li van pagar en dobles 68 lliures i mitja, mentre que un any més tard l'aleshores pintor oficial de la casa, Miquel Martorell, només en va cobrar 16 i mitja per un sant Antoni de Pàdua,⁸⁸ també pintat expressament per als diputats; per a cobrar una xifra similar a la de Carreño, Martorell havia de fer un retaule sencer, com el que pintà per a l'estança de la presó reial per on passaven els reus abans d'anar al turment.⁸⁹

La cotització del pintor català depenia fonamentalment del jornal que s'acostumava a pagar als menestrals d'una categoria equiparable a la dels pintors retaulers, amb el cost afegit dels materials, distint, que variava en l'obra segons la qualitat i la grandària. Com veurem més endavant, a Barcelona, a l'entorn de l'any 1640, el salari d'un fadrí pintor de mitjana categoria es pagava a quatre sous diaris; el d'un mestre reputat de bona qualitat com a mí-

88. «[...] més deliberan que de pecúnias del General sian donades y pagades a Miquel Martorell, pintor del General y Casa de la Diputació, ciutedà de Barcelona, setsa lliures y mitja, y al dit li pagan per lo valor de un quadro ha fet per orde de ses senyories, del gloriós sant Antoni de Pàdua, lo qual ha de servir per la Casa del General de la present ciutat, y per çò ésser despedida cauthela» (ACA. Generalitat, Deliberacions, 1674-1677, núm. 226, vol. 1, f. 156v, 2 de juliol de 1675).

89. «[...] deuen los molt illustres senyors deputats del General de Cathalunya a Miquel Martorell, pintor de la present casa, que per orde de sas senyorias a pintat lo baix escrit ab un retaulet és en las presons reials, en lo aposento dels penitents, per quant en dit puesto si a de selebrar misa, s'és fet lo següent: *Primo*, e pintat en lo present any de 1684 quatre quadrets de tres pams y mitx de larc y de ample dos y mitx, los quals són istoriats en esta forma: Lo primer és la oració en lo ort, lo segon lo asotament, lo ters lo Ecce Homo, lo quart lo portacreu y són per lo sobredit retaulet. Més e pintat en lo dit any y retaule, al pedestral denou sants, de alsada poc menos de un pam, y són sant Joseph y lo minyó, sant Benet, sant Bernat, sant Ignasi, sant Francisco Xavier, sant Francesc, sant Antoni de Pàdua, sant Domingo, lo àngel de la guarda, lo arcàngel sant Miquel, sant Sabastià, sant Isidro, santa Eulàlia, santa Madelena, santa Chatarina màrtir, sant Pera, sant Pau, sant Geroni y sant Joan Batista. *Item*, al mitx del retaule, ab una pastera, y a un sant Christo de escultura, lo qual e encarnat de nou y daurat lo rètol, corona y tovallola, y als costats he pintat Maria santíssima y sant Joan, y baix la ciutat de Gerusalem. Més als peus del retaule y pintat dos targes, sò és una a cada costat, ab las armas de la casa y lo camp plateat, de alsada de quatra pams. Més de demunt dit retaule, en lo sostre, y pintat de color blau un tros de cerca de una cana, per la desènsia del altar. Tota la sobradita feyna val sent lliuras» (ACA. Generalitat, Deliberacions, 1683-1686, N-237, vol. 11, f. 315v-316, 11 de setembre de 1684).

nim devia doblar aquesta xifra (cap al 1659, Abdó Ricart treballava a l'obra d'Isidre Ballester per nou rals diaris), però en tot cas no s'allunyava gaire dels deu sous que a la mateixa època guanyava un mestre de cases, una professió que molta gent de l'època hauria emplaçat sense pensar-s'ho gaire per damunt de la del pintor en utilitat i servei públic. Tampoc no es pot descartar que els jornals dels artistes catalans oscillessin d'una manera purament conjuntural, en funció d'una anomenada o un prestigi popular, que en determinades ocasions depenien de factors ben fortuïts. La bona o mala fama que a un artista en concret es podia adjudicar a l'entorn en el qual aterrava, podia dependre del judici favorable dels promotors, o de la difamació interessada d'altres artistes amb prou credibilitat; una concurrència aquesta més pròpia dels entorns cortesans. A tall d'exemple: la tardor de l'any 1650, s'envià des de Florència a la cort de Madrid una pintura actualment famosa per als historiadors de l'art: es tractava de l'*Ecce Homo* de Ludovico Cardi, *Il Cigoli* (Florència, Galleria Palatina), inicialment destinada a esdevenir un regal protocol·lari per al privat del rei, Luis de Haro, gran amant de la pintura. L'ambaixador florentí, l'eclesiàstic Lodovico Incontri, pel que sembla, va tenir algun dubte sobre el quadre abans de lliurar-lo al destinatari i, amb la finalitat de certificar l'èxit suficient d'una presentació pública, prèviament el féu examinar pel pintor florentí Angelo Nardi, un mestre llargament establert a Madrid, on era un més dels pintors a sou del rei d'Espanya. Probablement, Incontri es refià amb bona fe de la complicitat existent entre dos compatriotes. Nardi, però, d'una manera fallaç, va mentir descaradament sobre l'estima que la bona pintura italiana i flamenca coetània tenia a la cort castellana, i va taxar molt a la baixa el preu del quadre de Cardi, i alhora va posar l'accent en el fracàs que, segons ell, havien sofert algunes obres de Reni, Guercino, Bassano, Rubens i del mateix Cardi, arribades a la cort. Nardi, amb tota certesa, mentia amb la finalitat d'evitar competidors estrangers de talent que poguessin atraure l'interès del rei i els seus ministres i fessin ombra als artistes de palau. L'ambaixador florentí, compungit i convençut de la veracitat del judici del pintor, ho relatava confidencialment als seus corresponsals de Florència:

Ho inteso ancora da un tal Angelmaria Naldi, nostro fiorentino stato qua 40 anni pittore de sua maestà molto accreditato, che le pitture moderne in questo luogo non sono stimate niente, et che egli a molti cavalieri et in particolare al nunzio Buoncompagni, n'ha fatto riportar in Italia di Guido Reno, del Guercino da Cento, del Bassani, del Cigoli et altri simili, fra quali vien anche compreso il Rubens,

et havendoli io fatto vedere nel menarlo a spasso per mia casa l'Ecce Huomo, n'ha detto che qua assolutamente non sarà stimato valere 100 scudi.⁹⁰

El quadre retornaria a mans dels ducs de Toscana, mentre que els pintors espanyols es passarien els cinquanta anys següents copiant els gravats que el reproduïen. Davant la manca de notícies referides a la cotització dels pintors catalans en el seu entorn social, un cas de proximitat digne de ser parangonat al de Cardi podria ser el de Francesc Ribalta, quan el 1618 es va trobar en mig del compromís d'haver de refusar el càrrec de baciner de pobres que la seva parròquia valenciana de Sant Andreu, unànimement en consell, havia acordat d'atorgar-li;⁹¹ un càrrec empipador i dispendiós que l'obligava a efectuar personalment entre els seus veïns més necessitats la distribució setmanal dels diners acaptats en almoïna per la parròquia, a més d'haver de repartir la roba usada que un cop a l'any, per la festivitat de Tots Sants, es donava també als pobres. El rebuig d'aquest càrrec parroquial, el pintor el justificava amb una llarga rastellera d'excuses: les despeses econòmiques inherents, la pèrdua de temps i de diners que li suposava haver de restar hores de dedicació al seu ofici, la seva condició de vidu, l'estretor de les rendes o la penúria dels temps; fins i tot l'expulsió dels moriscos, aleshores encara prou recent, li servia d'excusa per a escapolar-se de l'abraçada caritativa de l'ós parroquial.

Lògicament, haver d'ocupar-se d'una munió de gent esparracada devia ser la darrera cosa que algú amb desig d'ascens estamental volia; i més quan ja s'havia arribat a una edat en què l'honor públic es devia mesurar més per la proximitat a la noblesa o a algun títol àulic capaç de donar una millor categoria estamental al detentor; una lluentor que de cap manera no comportava el càrrec de baciner de pobres, més propi de vídues oneroses i ocioses, de capellans de curta promoció o d'usurers compungits. La resistència ardida del pintor, fins a arribar als tribunals, també és més que probable que es pugui explicar pel fet que, si acceptava la designació, a Ribalta li hauria tocat bestreure de la seva pròpia bossa l'almoïna setmanal en el cas que aquesta no allargués

90. GOLDBERG, Edward (1992). «Spanish taste, Medici politics and a lost chapter in the history of Cigoli's Ecce Homo». *The Burlington Magazine*, 1067, vol. CXXXIV, pàg. 102-110; cf. GARCÍA CUETO, D. (2005). «Noticia de dos regalos para Felipe IV, obras de Gian Lorenzo Bernini». *Cuadernos de Arte*, 36: 383-393.

91. Tot el que s'ha exposat sobre aquest afer, amb les citacions extractades corresponents, ho glossem de Benito i Vallès (1989).

prou, ja que, de cara a la galeria, el baciner de pobres de la parròquia havia de mostrar-se, com a mínim, generós. També la predisposició de la parròquia d'arribar fins als tribunals per doblegar el solsoní tossut (gestió que, inevitablement, comportava una despesa notable) s'explicava plausiblement pel fet que, el pintor, el devia acompanyar la fama d'home ric. El preu cobrat pel retaule d'Algemesí (xifrat entre les 3.000 i les 6.000 lliures per alguns mestres cridats a declarar), el va perseguir al llarg de tot l'interrogatori; la pedra de toc de les respostes de Ribalta fou haver de justificar la seva alta cotització:

[...] que encara que és veritat que algunes pintures se pagaven ab alguna satisfacció, emperò ara de present, no la tenen competent ni condigna del treball, lo qual és molt y de molts dies per a traure una pintura ab perfecció.⁹²

Un antic deixeble seu, el pintor Francisco de Palacios, procurà amb la seva declaració confirmar l'argumentació del mestre:

[...] ell, testimoni, no sab que dit Ribalta és lo pintor que té més fahena y de major preu de la present ciutat, sols sab que és bon pintor, y afamat, y que no sab ell, testimoni, que a dit Ribalta li paguen més a d'aquell les fahenes que fa que altres pintors, sols sab que cada hu fa lo que pot en lo preu.⁹³

Finalment, el solsoní argumentava la problemàtica de la seva alta cotització mirant de demostrar l'existència d'un dèficit productiu mitjançant un raonament rebuscat; més temps esmerçat per quadre amb millor resultat final, a canvi d'un sou igual o, fins i tot, inferior als dels pintors més comuns:

[...] guanya menys que los demás pintors, per çò que en fer pintura se està molt temps ell, responent, y de ordinari fa estudi en les pintures, lo que altres pintors no acostumen a fer dit studi, per aprofitar-se de treball de altre pintor, lo que ell, responent, no fa, sinó que li costa molt gran treball y molt temps [...] que és forçós tenir ell, responent, una casa gran per al seu magisteri, y de claror, y que prou li pesa a ell, responent, pagar quaranta lliures de lloguer, puix no té hazienda ni patrimoni.

Tal com havia fet sobre la grandària i l'aspecte de la casa on vivia amb la seva família, Ribalta també es va veure obligat a donar explicacions sobre

92. Ib., pàg. 159.

93. Ib., pàg. 160.

la vestimenta estufada del seu fill Joan, pressionat per una perquisició acusatòria que denotava les enraonies xafarderes veïnals: «és ver que lo dit Joan Ribalta, son fill, va vestit de seda, y que es jamés ha portat cadena de or, y que si algunes vegades li ha vist aportar un fadrinet darrere, no era ni és criat de aquell, sinó qu.és aprenent de ell, responent.»

La resposta, en el fons, ens explica també que, tot i l'expressa voluntat dels tutors de deixar constància en els actes d'aprenentatge que els aprenents de pintor no realitzessin feines de criat domèstic, a la pràctica, i vistos al carrer pel veïnat, no se'n diferenciaven gens.

Els marxants

A les grans urbs europees de la centúria, capitals de l'art com ara Roma, París, Anvers, Amsterdam o Londres, la pintura d'antiquari o la produïda pels tallers dels mestres més excel·lents tenia ja a mitjan segle XVII una elevada consideració d'article de luxe; bona mercaderia de prestigi que per si sola honorava manifestament el seu possessor. Òbviament, solia circular per cercles molt ben delimitats de compradors opulents que, amb el llibre de les *Vite* de Vasari entre les mans, buscaven afanyosament les millors obres dels mestres del Renaixement italià (o la dels coetanis flamencs de moda) per mediació dels marxants d'art *à la finesse*, un rar espècimen aristocràtic, mutat de la florida fauna dels mercaders i sorgit ocasionalment de l'estament urbà acomodats, tan expert en la pràctica i la història de la pintura com en la fortuna d'ordir esplèndides operacions mercantils amb joies, mobles, tapissos, escultures o qualsevol altre objecte ostentós, capaç de fer brillar els ulls de tot colleccionista empedreït. Els grans marxants del luxe europeu del segle XVII actuaven des d'una posició, un entorn i uns requisits ben distanciat dels seus predecessors ordinaris, els modestos venedors ambulants d'estampes i quadrets, com també de la concurrència plebea dels encants públics de marmessories, que juntament amb la venda esporàdica de lots de pintura a fires, mercats o a les botigues dels mateixos artistes, foren en època moderna els llocs comuns pels quals s'efectuava tradicionalment la major part de la compravenda de quadres i d'altres objectes d'art.

Lluny d'aquests escenaris i estaments connaturals, l'existència de l'alt marxant d'art del darrer terç del segle XVII apareix directament en sintonia amb la restrictiva vida palatina menada per determinats personatges acreditats,

possessors de grans fortunes, als quals, més enllà de l'estima sincera per la bellesa, els era necessari i factible exhibir un mobiliari distintiu per escenificar adequadament el seu rang. Aquestes personalitats estimularien i donarien sentit a l'activitat saberuda del comerciant del luxe. Molt malament ho hauria tingut a Roma un marxant peculiar com Ferrante Carlo, secretari, escriptor i erudit, sense haver viscut a l'ombra dels Borghese; o a París els Perruchot, Hérault i López sense clients coneixedors de la talla i la bossa del banquer Jabach, dels nobles ministres Brienne o Créquy, licitadors habituals de quadres de Rubens, Ticià, Correggio, Poussin, Giordano, o de tot aquell nom ja llavors digne de donar llustre a l'esplendidesa moble del llinatge en qüestió; una conducta estamental tan nova i dispendiosa que, probablement, tot just unes desenes d'anys enrere, hauria causat estupor entre els patriarques d'aquesta mateixa noblesa, històricament desplaçada de feus rurals feréstecs a un món urbà, governat amb severitat per la cortesia, l'etiqueta i la polidesa pública, on la bella pintura anava ocupant progressivament un lloc avantatjat en l'enraonia cortesana de saló.

Els grans clients del segle foren per damunt de tot famílies nobles, sotmeses al vaivé de la fortuna política dels seus respectius estats, i que d'un sospir podien passar de formidables compradors de quadres a forçats venedors, en almonedes selectes on es disgregaven pinacoteques esplèndides, avui dia inconcebibles. Als ulls del col·leccionista *connoisseur*, la vàlua intel·lectual de l'expertisatge podia arribar a resultar molt prestigiosa i estimable, fins al punt de legitimar un cert vincle d'afinitat entre el client de bona soca i el marxant d'origen o trajectòria més que dubtosa; una novetat, al capdavant, molt favorable a la promoció social de l'artista i que, d'alguna manera, des del vil comerç estant, forçava la superació dels antics prejudicis estamentals inherents al mecenatge artístic de la vella noblesa. No en va alguns dels principals marxants europeus havien estat pintors o descendents de pintors.

Amb tota probabilitat, a la Barcelona de mitjan segle XVII, un quadre més o menys famós de Rafael no hauria trobat comprador idoni, no tant per la incapacitat autòctona d'estimar-ne la vàlua amb total coneixement de causa com per la dificultat de trobar algú prou resolt a desembossar els milers de lliures en què ja aleshores se solia estimar l'extinta producció d'aquest artista, sùmmum i glorificació de tota galeria d'estirp. Podem estar prou convençuts que Catalunya (si no és que hi havia alguna excepció per ara desconeguda) va restar força al marge d'aquest tràfic d'alt col·leccionista siscentista, més aviat rar i quasi sempre vinculat a pròspers i populosos ciutats capitals, a

les avingudes de les quals s'havien anat arreglant els palaus familiars dels llinatges influents, nobles, burgesos o eclesiàstics, que destinaven els salons a la gran pintura del segle; una constatació irreprotxable que en els regnes hispans seria igualment manifesta entorn de la cultura pictòrica desenvolupada als palaus de Felip IV i a les cases principals dels seus ministres viatgers. En la major part del segle XVII, la inestabilitat política i l'absència d'un cercle d'aquesta naturalesa establert en terres del Principat limitaven en gran mesura les possibilitats de desenvolupament d'un tràfic artístic equiparable, qualitativament i quantitativament.

Aquesta particularitat, que cal no oblidar que afecta pràcticament més de les tres quartes parts del territori urbà peninsular d'època moderna, no ens ha d'impedir, però, acostar-nos al mercat vulgar de la pintura amb un cert grau d'optimisme, ja que, tal com s'ha pogut comprovar, una part significativa d'inventaris de béns de la segona meitat del segle XVII confirma un bon nivell d'ús i acceptació social de la pintura, i és que el gran mercat de la pintura d'antiquari en realitat surava al damunt d'un vast oceà mercantil d'objectes de recambra tremendament heterogeni, amb el qual, en no poques ocasions, s'agermanava i en el qual la còpia (o fins i tot falsificació) dels grans mestres italians devia resultar un palliatiu per a tot mercat que no pogués pagar el preu dels originals. El comprador català de béns de luxe podem ben creure que, per norma general, degué passar per alt el mercat vulgar, procurant de cercar camins específics per a les seves intencions sumptuàries, que passaven més aviat per sol·licitar la mediació d'agents ben posicionats o de mercaders experts, tal com feia la noblesa titulada, prompta a disposar d'intermediaris a Itàlia o als Països Baixos del sud, ubicats allí per negociar afers polítics, la perícia dels quals era després aprofitada per a adquirir béns. Tal era el cas de l'eclesiàstic Juan Rubio de Herrera, agent dels Cardona a Roma; del cavaller Antonio de Pinós, agent també a Roma dels canonges de l'església col·legiata de Santa Anna; d'Onofre Rosselló, malaurat agent italià de l'hospitaler Bertran o de Rafael de Vilosa, agent i procurador del marquès d'Aitona a Catalunya. Entre els menestrals que s'arrossegaven per les places i els encants autòctons trafiquejant amb quadres, devien ser ben pocs els predisposats a arrabassar clients de bona soca als mercaders de matrícula; aquests marxants, tan difícils d'identificar i documentar, tenien la seva clientela radicada preferentment en els estaments mitjans.