# Imatges per creure

## Religió, art i conflicte a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII

Antoni Gelonch (coord.), Sílvia Canalda,
Cristina Fontcuberta i Xavier Torres

MUHBA MUSEU D'HISTÒRIA DE BARCELONA

# Imatges per creure

## Religió, art i conflicte a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII

Antoni Gelonch (coord.), Sílvia Canalda,
Cristina Fontcuberta i Xavier Torres

Ajuntament de Barcelona

Establir una mirada sobre el conjunt d'Europa des d'una ciutat és tot un repte, i si es tracta d'observar tot el continent en temps de la Reforma protestant des d'una capital de la Contrareforma, com fou Barcelona, no és una tasca fàcil. Tanmateix, era el plantejament de partida proposat des del MUHBA que han desenvolupat amb gran mestratge els autors de l'obra i comissaris de l'exposició *Imatges per creure. Catòlics i protestants a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII*. Des del títol mateix ja es posava de manifest que en aquest combat la participació popular esdevenia cabdal i possible gràcies a la primera campanya de propaganda massiva, protagonitzada pels gravats.

Si els quadres i les obres pictòriques eren cars de fer i difícils de difondre, perquè responien al criteri d'obra única, els gravats permetien una reproducció indefinida de les imatges que, combinades amb paraules, van marcar l'alba de la comunicació moderna. I així, mentre la filologia esdevenia un coneixement imprescindible per depurar els textos i l'arqueologia per assegurar la veracitat de les relíquies, l'art del gravat va estendre's a través de la xarxa urbana europea i va créixer ràpidament el nombre de ciutats amb tallers de gravadors.

La Reforma protestant i la Contrareforma, també considerada per alguns autors com a reforma catòlica, van fer un ús abundant d'aquestes armes escrites i gràfiques, si bé de manera diferent en un i altre cas. Així ho posen de manifest els patrons ben diferenciats entre el repertori narratiu de la iconografia bíblica al món protestant, per un costat, i la invocació cenyida a l'exaltació eucarística i a les figures mediadores que eren els sants i la mare de Déu en els gravats catòlics, per l'altre. Gràcies a la col·lecció Gelonch Viladegut, tant l'exposició com el seu Llibret de Sala i l'obra que teniu a les mans mostren un repertori formidable de la iconografia d'ambdues bandes.

La divisió entre el món protestant i el catòlic, de la qual ara fa cinc segles si es compta a partir de la difusió de les tesis de Luter, va generar una nova geopolítica i un nou mapa cultural a escala continental. Ara bé, tant en els dominis catòlics com en els protestants l'objectiu fonamental era disciplinar les majories, ensenyar a creure per la persuasió i, si no era possible, per la intimidació. Fins que, amb la Il·lustració, es va qüestionar cada cop més el lloc de la religió a l'esfera pública, apel·lant a la raó i a la separació entre Estat i Església.

La supressió de la Inquisició va ser un procés llarg, que a la capital de Catalunya es va desenvolupar entre 1813 i 1834. De fet, el procés de secularització va fer-se a tot arreu a batzegades, i a Barcelona es van posar de relleu tant la solidesa de l'entramat eclesial teixit en els segles anteriors com un pòsit de malestar popular que en temps posteriors va tenir una de les seves manifestacions en l'anticlericalisme. Però aquesta ja és una altra història.

Joan Roca i Albert

9 **Ensenyar a creure. La reforma religiosa a la Barcelona moderna, segles XVI-XVIII**
Xavier Torres

33 **La Reforma i el naixement de la sàtira gràfica. Catòlics i protestants en l'art dels segles XVI-XVIII**
Cristina Fontcuberta i Famadas

63 **L'estampa de devoció a l'època moderna**
Sílvia Canalda i Llobet

97 **La Bíblia gravada**
Antoni Gelonch Viladegut

139 **Imatges per creure. Catòlics i protestants a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII**
Exposició al Saló del Tinell, MUHBA, juny del 2017 a gener del 2018

251 Nota sobre els autors

# Ensenyar a creure. La reforma religiosa a la Barcelona moderna, segles XVI-XVIII

Xavier Torres

Segons la narrativa tradicional dels fets, la Reforma protestant va començar l'any 1517, quan un monjo agustí, Martí Luter, va plantificar a les portes de l'església del castell de Wittenberg un total de noranta-cinc tesis contra les indulgències. La commemoració d'aquella fita cinc-cents anys després ofereix una oportunitat idònia per avaluar millor els orígens i les conseqüències d'aquella ruptura religiosa a l'Europa moderna, però també, i paral·lelament, per examinar-ne el revers, és a dir, l'anomenada Contrareforma o reforma catòlica —com ara se'n diu tot sovint—. Una manera de fer-ho —una mica paradoxal, si es vol— és explorar les coincidències de fons entre totes dues reformes abans que no pas les divergències de caràcter dogmàtic, litúrgic o eclesiològic, socialment menys rellevants. En altres paraules, es tracta de saber com i de quina manera es van construir aleshores unes identitats o cultures religioses de molt llarga durada que encara són prou visibles a hores d'ara.[1]

De Barcelona estant, però, aquest mateix aniversari pot ser, a més, una ocasió per incrementar els nostres coneixements no solament sobre els fets locals, és a dir, sobre com es va viure o veure la reforma religiosa a la capital catalana, sinó també, i en general, sobre la Barcelona religiosa de l'època moderna. Aquesta és una vessant de la història urbana de la ciutat que tal vegada ha quedat excessivament relegada en els darrers temps, si més no per comparació amb algunes aproximacions «clàssiques» al passat de la ciutat, com ara l'obra d'Agustí Duran i Sanpere, i, encara més, la de Francesc Curet, inspirada en la crònica setcentista del baró de Maldà i, certament, una mica massa ensucrada per a una sensibilitat historiogràfica actual (una sensació que els delicats i innocents dibuixos de Lola Anglada tendeixen a reforçar).[2] Altrament, tot plegat potser ens pot ajudar a explicar millor com i per què la Barcelona moderna no va esdevenir una capital protestant. O, més exactament, per què la reforma religiosa que va conèixer la ciutat en aquell període va resultar ser inequívocament catòlica.

1. Aquest text s'inscriu en el projecte de recerca «Culturas políticas y sociabilidad religiosa: España, Italia, América Latina, siglos XVII-XIX», finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat del Govern d'España, ref. HAR 2014-53160-P.

2. Agustí Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, Barcelona, Curial, 1973-1975, 3 vol. (especialment, vol. II, cap. VI), pàg. 503-574; Francesc Curet, *Visions barcelonines, 1760-1860: La vida religiosa*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1955; i del mateix autor i de la mateixa sèrie, *Costums, festes i solemnitats*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1957.

Retrat de Martí Luter, Cornelis Koning, *c.* 1620, aiguafort.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut) [pàg. 148]

**Barcelona i la Reforma**

Certament, la repressió ens pot haver amagat algunes o moltes proves. En qualsevol cas, però, a la Barcelona —o a la Catalunya— de la primera meitat del segle XVI no sembla que hi hagués uns focus luterans —o potser simplement erasmians o franciscans heterodoxos— com sí que hi havia a Valladolid o Sevilla.[3] Més endavant, la figura aparentment isolada o excepcional de Pere Galès (1537-1595), ben aviat autoexiliat, i la influència d'alguns professors de l'Estudi General barceloní (com ara el valencià Pere Joan Nunyes), interessats més aviat en l'Erasme filòleg que no pas en el renovador espiritual, no contradiuen, ans al contrari, aquella primera impressió.[4] Tampoc la contradiuen

3. Stefania Pastore, *Una herejía española: Conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, Madrid, Marcial Pons, 2010.
4. Vegeu Antonio Fernández Luzón, *La Universidad de Barcelona en el siglo XVI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005, pàg. 48-63. Pel que fa a Erasme i la seva (poca) influència a Barcelona, Manuel

Retrat de Felip II, Anònim, *c.* 1590, buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

les xifres i l'activitat mateixa del tribunal barceloní del Sant Ofici, que tenia jurisdicció, recordem-ho, sobre les diverses diòcesis catalanes llevat de les de Lleida, Seu d'Urgell —que pertocaven al tribunal de Saragossa— i Tortosa —adscrita al de València—. Així, al llarg de l'època moderna la Inquisició «barcelonina» va processar, en qualitat de «luterans», un total de 821 individus, la meitat dels quals van ser absolts. Una dada igualment significativa és que més de la meitat d'aquests encausats eren francesos (488), i només un 8 %, espanyols, segons la classificació de Juan Blázquez, la qual cosa fa pensar que els inquisidors identificaven o associaven els heretges amb els immigrants francesos, certament nombrosos aleshores, més que no pas amb la gent de la terra o del país.[5]

Així doncs, ¿com és que la Barcelona moderna no va esdevenir una ciutadella protestant, com tantes ciutats centreeuropees o fins i tot algunes

Peña, *El laberinto de los libros: Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación G. Sánchez Ruipérez, 1997, pàg. 405-437.
5. Juan Blázquez Miguel, *La Inquisición en Cataluña: El Tribunal del Santo Oficio de Barcelona, 1487-1820*, Toledo, Arcano, 1990, pàg. 170-172. També, Joan Bada, *La Inquisició a Catalunya (segles XIII-XIX)*, Barcelona, Barcanova, 1992, amb unes xifres lleugerament diferents, però que mostrarien «clarament la poca penetració real de la Reforma en el Principat» (pàg. 135).

de franceses a tocar de l'antiga frontera ultrapirinenca del Principat català, com ara Nimes, Montpeller o Aigüesmortes?[6] En un llibre recent, Josep Lluís Carod-Rovira enumerava un total de fins a deu hipòtesis o factors per explicar «les dificultats d'arrelament del protestantisme» als Països Catalans (i per tant, també a Barcelona, és clar). Alguns d'aquests factors es poden considerar clàssics o previsibles, i són d'índole essencialment repressiva o coercitiva, entre els quals el Sant Ofici o la Inquisició se situen al capdavant. Però tampoc hi manca una hipòtesi de caràcter climàtic o quasi ecològic (encara que també podria ser, simplement, una hipòtesi antropològica), a saber:

> Al Mediterrani, el clima (llum, sol, temperatura plàcida, etc.) afavoreix unes pràctiques col·lectives d'exterioització de la pietat popular, amb celebració al carrer, soroll […] i, fins i tot, una determinada teatralitat […] lluny [doncs] de l'austeritat expressiva i la retenció de l'emotivitat plàstica del protestantisme.[7]

Aquesta hipòtesi es pot complementar amb la referència subseqüent a una religiositat meridional sempre, o suposadament sempre, més «emotiva i passional» que no pas la septentrional, i amb algunes altres variables afegides, explicitades o no. (De fet, el nombre exacte de factors podia ser el doble o la meitat, atès que alguns dels esmentats es poden considerar redundants o derivats.)[8] Per contra, en aquestes pàgines la qüestió plantejada es vol abordar des d'una perspectiva lleugerament diferent, és a dir, mitjançant l'anàlisi i l'avaluació d'alguns models explicatius (no en direm «paradigmes» per no exagerar) que són, explícitament o implícita, a l'origen d'algunes interpretacions generals i fins i tot de la concessió de més o menys rellevància a una o altra variable en particular.

**La hipòtesi mercantil o difusionista**

Per descomptat, i per començar, es poden descartar aquella mena de models que els economistes acostumen a presentar sota el rètol de «sobirania del consumidor», i els sociòlegs, al seu torn, com la «teoria de l'elecció racional».[9] I cal descartar-los no sols per la falta (òbvia) de llibertat (ja fos de consciència o d'elecció) a l'Europa moderna, sinó també per la manca de coneixement de l'*oferta* mateixa. A la societat occidental dels nostres dies, secularitzada i individualista per definició, alguns sociòlegs han encunyat el concepte de *patchwork religiós* o *religió a retalls* —també *bricolatge de religions*— per

6. Un memorial de l'any 1575 arribat a la cancelleria virregnal informava que «gran part de França és plena d'heretges i, assenyaladament, en la part veïna de Catalunya, com és Nimes, Asais [per Ais de Provença], Montpeller, Aigües Mortes i altres llocs veïns i molt prop de Narbona; i d'aquí entren en Catalunya». Vegeu Jordi Ventura, *Els heretges catalans*, Barcelona, Selecta, 2a. ed., 1976, pag. 145. Vegeu, a més, Janine Garrisson, *Protestants du Midi, 1559-1598*, Tolosa, Privat, 1991.
7. Josep-Lluís Carod-Rovira, *Història del protestantisme als Països Catalans*, València, Tres i Quatre, 2016, pàg. 160-161.
8. Carod-Rovira, *Història del protestantisme…*, pàg. 156-170.
9. Patrick Baert, *La teoría social en el siglo xx*, Madrid, Alianza, 2001, pàg. 187-210.





designar aquell procés mitjançant el qual cada creient, amb els materials al seu abast, es fa una religió a la seva mida o —tal com intitulava un dels seus llibres Ulrich Beck— el seu «déu personal».[10] Però aquest no era, és clar, el cas de l'Europa del segle xvi, una societat gens secularitzada on imperava una estreta identificació o confusió entre religió i tota la resta (societat, economia, política, ciència) i on, per això mateix, les creences religioses, força coactives i reglamentades, tampoc eren fàcils d'eludir ni de manipular.[11] En un context repressiu semblant, però, la primera dificultat de totes podia ser l'accés mateix a la novetat (o *oferta*) espiritual, és a dir, com i de quina manera es podia arribar a conèixer una nova mena d'idees o experiències d'índole religiosa.

Per aquesta raó, no es pot excloure completament la incidència d'una o altra variable de caràcter econòmic. De fet, la difusió inicial de la Reforma més enllà del seu estricte àmbit germànic original ha estat vinculada tot sovint amb les rutes mercantils intraeuropees (inclòs el tràfic de serveis militars de caràcter mercenari). Aquest fóra el cas, per exemple, d'algunes ciutats de la Confederació Suïssa, ràpidament i perdurablement *protestantitzades* en una versió o altra, luterana o zwingliana.[12] Però també seria el cas d'algunes ciutats italianes, inicialment molt receptives, sembla, a les noves doctrines religioses, importades o adaptades, com ara Lucca o Venècia. El «contagi» de la primera (una «città infetta» d'heretgia, segons alguns testimonis adversos) ha estat explicat en termes essencialment mercantils, és a dir, per la fluïdesa dels intercanvis comercials entre algunes famílies del patriciat local i algunes ciutats de l'Imperi, particularment Nuremberg. Això explicaria, si més no, la importació i difusió «massiva» (també més enllà de Lucca mateix) de llibres luterans provinents de ciutats com ara Nuremberg, Estrasburg, Basilea i Zuric (i potser també Ginebra i Lió).[13]

A Venècia, la «porta d'entrada» de la Reforma a Itàlia segons alguns autors, sobretot pels seus impressors i gasetillers, però també per «i suoi mercanti in rapporto con mezzo mundo»,[14] la circulació de llibres prohibits era també «molto vivace» cap a la segona meitat del segle xvi. A més, molts d'aquests textos (escrits bíblics o luterans en vernacla) es llegien o discutien, segons algunes fonts inquisitorials, al Fondaco dei Tedeschi i, en particular, «in la camera d'un gentilhomo thedesco» no identificat. Coneixem, si fa no fa, el ritual o el protocol d'aquesta mena de trobades clandestines venecianes. Començaven amb música («si fece prima musica»), s'hi parlava també de l'actualitat política

10. Ulrich Beck, *El Dios personal: La individualización de la religión y el «espíritu» del cosmopolitismo*, Barcelona, Paidós, 2009 [ed. original 2008].
11. Tal com va mostrar Lucien febvre, *Le problème de l'incroyance au xvie. siècle: La religion de Rabelais*, amb un prefaci de Denis Crouzet, París, Albin Michel, 2003 [ed. original 1945].
12. Thomas A. Brady Jr., *Turning Swiss: Cities and Empire 1450-1550*, Cambridge, CUP, 1985.
13. Simonetta Adorni-Braccesi, «Una città infetta», dins *La Repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Florència, Olschki, 1994.
14. Massimo Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016, pàg. 90.

o politicoreligiosa («et dapoi si incominciò a ragionar della corte [di Francia] et delli ugonotti») i s'acabaven amb la lectura d'«alcuni salmi di Davit tradotti».[15] No era, però, un cas excepcional. La ciutat i república de Gènova, igualment «legata da intense relazioni mercantile e finanziarie con i paesi d'oltralpe», també coneixia l'anomenada «pesta» luterana, almenys segons les autoritats eclesiàstiques locals. Si més no, un tal Bartolomeo Bartoccio, «umbro di nascita ma da oltre dieci anni residente a Genova», va ser detingut l'any 1567 perquè «approfittava dei suoi traficci mercantili con il Mezzogiorno per "seminare eresia"». A Florència, al seu torn, alguns «ricchi banchieri e mercanti legati alla piazza di Lione» van ser acusats de propiciar la penetració del calvinisme francès. Per contra, conclou Massimo Firpo en el que es pot considerar un bon compendi de la tesi mercantilista (o massa determinista i tot) de la Reforma, «[l]a maggior distanza geografica, le più esili relazioni con i paesi riformati, la minore densità urbana resero meno rilevanti […] le infiltrazioni protestanti nei regni spagnoli dell'Italia meridionale».[16]

Per descomptat, es tracta d'una hipòtesi que funciona força millor a l'hora d'explicar-nos l'arrencada del fenomen (les vies de penetració de la dissidència religiosa, els contextos de recepció) que no pas la seva davallada o extinció, perquè, al capdavall, ni Lucca ni Venècia ni altres ciutats italianes van esdevenir protestants, com sabem prou bé. Salvades totes les distàncies, però, ¿es pot aplicar potser, en negatiu, una correlació semblant entre comerç i protestantisme al cas barceloní? No del tot, com a mínim. Es pot adduir, efectivament, que el comerç a llarga distància de la capital catalana estava enfocat de feia temps cap a la Mediterrània central i (quan les circumstàncies eren propícies) oriental: ben lluny, doncs, dels focus protestants originals, i més a la vora, per contra, de la «remota» Itàlia meridional (els regnes de Nàpols i Sicília). També cal fer notar que, d'ençà de començaments del segle XVI, es van intensificar, a més, els intercanvis amb la corona de Castella, a la recerca d'una connexió andalusa o sevillana amb el nou món; és a dir, i un cop més, en direcció contrària respecte de les terres protestants. Tanmateix, cap a la darreria del segle XVI, la connexió amb Gènova, mai del tot inexistent, es va reforçar arran de la nova ruta dels metalls americans, i el comerç marítim barceloní va poder irradiar les seves rutes cap a la Ligúria i més enllà.[17] Sigui com vulgui, de mercaders genovesos, no sempre ben vistos, sempre n'hi hagué, a Barcelona.[18] Però tot plegat no sembla haver facilitat la «importació» o la difusió de les

15. Silvana Seidel Menchi, «Protestantesimo a Venezia», dins Giuseppe Gullino (ed.), *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma Cattolica*, Venècia, Edizioni Studium Cattolico Veneziano, 1990, pàg. 131-154 (citació, pàg. 137-138)
16. Firpo, *Juan de Valdés…*, pàg. 106-107, 115-116 i 120-121.
17. Joan Reglà, «El envío de metales preciosos americanos de España a Italia a través de la Corona de Aragón y sus relaciones con el bandolerismo pirenaico», *Estudios de Historia Moderna*, IV (1954), pàg. 191-203.
18. Juan Carlos Maixé, «La colonia genovesa en Cataluña en los siglos XVII y XVIII: los Bensi», dins *Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1984, vol. I, pàg. 523-532.





doctrines reformades, potser perquè a finals del segle XVI, a diferència de principis d'aquella centúria, i en un context de guerres de religió multiplicades, les coses ja eren (gairebé) al seu lloc, i la geopolítica de la Reforma ja estava prou fixada o acotada. Altrament dit, llavors de la Itàlia septentrional només podia arribar la reforma catòlica, que es trobava en plena efervescència.

**La Inquisició o la repressió**

Així doncs, ¿cal explicar la neutralització inicial de l'eventual «contagi» barceloní sobre la base de la Inquisició o de la repressió en general, i del control fronterer o pirinenc en particular? Aquesta és la coneguda tesi de Joan Reglà, exposada en el seu *Felip II i Catalunya* de mitjan dècada dels cinquanta del segle passat (elaborada probablement amb l'autarquia franquista *in mente*).[19] Per descomptat, l'opció presenta també els seus riscos o les seves insuficiències. Com és sabut, l'argument de Reglà es basava en la hipòtesi d'un «replegament» o «isolament» hispànic en temps de Felip II, induït o forçat per l'inici de les guerres de religió franceses —extremament pròximes, geopolíticament parlant, al Principat català—. Aquest aïllament hauria desembocat en una veritable «impermeabilització» política i intel·lectual de la monarquia sencera, acompanyada de l'establiment del corresponent «cordó sanitari» a la frontera pirinenca, però també a tots els ports de la Mediterrània, i de la posició sempre capdavantera de la Inquisició. Això hauria impedit —entre altres conseqüències— la importació o difusió d'idees i sobretot de llibres protestants per terres catalanes i peninsulars.[20] I, de fet, pel que fa a les *intencions* de Felip II, Reglà pot presentar, certament, un reguitzell de proves prou notables, com ara les repetides missives reials que demanaven als inquisidors barcelonins el reforçament de la vigilància a la frontera francesa:

> Ya sabéis —escrivia Felip II al virrei del Principat l'any 1560— en lo que andan en Francia los errores de la mala secta de Lutero y el peligro que hay de dañarse esa tierra [Cataluña] por la vecindad que tiene con la de Francia, y aunque para evitar esto se procuran todos los remedios posibles, entre ellos nos ha parecido será que los inquisidores den una vuelta por los lugares de ese principado y condados que están a frontera de las tierras de Bandome, donde según tenemos entendido es el mayor mal, para prohibir que no salte en ellos…[21]

19. I també en sintonia amb algunes interpretacions aleshores vigents de l'anomenada decadència espanyola. Vegeu, a tall d'exemple, Henry Charles Lea, *Historia de la Inquisición española*, Madrid, FUE, 1983, 3 vol. [ed. original, 1909], especialment, vol. III, pàg. 949-952.
20. Joan Reglà, *Felip II i Catalunya*, Barcelona [1955], pàg. 174 i, en general, cap. V, pàg. 167-199. L'autor també tenia ben presents les tesis geopolítiques del seu mestre, Jaume Vicens Vives, com ara quan afirma que «la situació geogràfica d'aquests països [Espanya —i Catalunya— i França] va fer que s'hi decidís, en gran part, el xoc ideològic que d'una manera matemàtica portaria a la impermeabilització d'Espanya. El perill de contagi a la porta d'entrada de les ideologies adversàries [Catalunya, els Pirineus] va fer absolutament necessària la vigilància de la totalitat de l'edifici» (pàg. 6).
21. Reglà, *Felip II i…*, pàg. 76. Per «Bandome» cal entendre els dominis dels ducs de Vendôme, a la Baixa Navarra o Navarra francesa, en mans dels Borbons.

Aquestes disposicions fronteres anaven acompanyades dels periòdics actes de fe, escenificats a la plaça del Rei o a la del Born; d'una estreta vigilància dels immigrants francesos (per saber «si oyen misa y si se confiesan y saben las oraciones y hacen lo que los católicos»); de l'establiment de la censura prèvia i virregnal (1573), a més de l'eclesiàstica ja vigent (1564), i de la inspecció regular de llibreries i de biblioteques particulars a la recerca de llibres prohibits per l'Índex romà, que va acabar alguna vegada amb la condemna a galeres d'alguns llibreters barcelonins d'origen francès.[22] No és pot menystenir, doncs, el factor inquisitorial, sobretot en el camp de les idees i el pensament. El delicte d'heretgia, tal com va ser tipificat antigament per Ireneu de Lió i per Tertulià, i modernament pel *Manual de los inquisidores* (1376) del gironí Nicolau Eimeric, oportunament actualitzat pel canonista Francisco Peña (1585), era, recordem-ho, de natura essencialment intel·lectual: un atac al dogma.[23] Això explica, per exemple, les dificultats —i els temors— dels (pocs o molts) erasmistes de l'Estudi General de Barcelona, però també la persecució sistemàtica de llibres i llibreters.

Tanmateix, l'eficàcia pràctica d'aquest control inquisitorial, aparentment abassegador sobre el paper, ha estat repetidament posada en dubte. D'una banda, alguns autors han fet notar les limitacions de la institució inquisitorial, sobretot en matèria de personal, és a dir, en el nombre —més aviat escàs— de comissaris i dels anomenats familiars del Sant Ofici, fins i tot tenint en compte, com cal fer, la delació civil més o menys espontània, que arribat el cas podia multiplicar la capacitat d'actuació —i l'arbitrarietat— de qualsevol tribunal inquisitorial.[24] D'altra banda, alguns dels coneguts edictes de Felip II sobre la qüestió han estat reinterpretats d'una manera menys taxativa o restrictiva, en particular els dels anys 1559 i 1568 que prohibien als súbdits de les corones de Castella i d'Aragó anar a estudiar a l'estranger. Contràriament, es podia estudiar a Bolonya, a Roma i a Nàpols, com a mínim, i també a Coïmbra, però no pas a París, almenys oficialment; cal tenir present que l'exposició de motius prèvia de l'edicte original, més aviat d'índole proteccionista, en realitat feia al·lusió a la no desitjable pèrdua d'alumnes de les universitats espanyoles.[25] Pel que fa a la literatura prohibida, hi ha uns quants autors que consideren el «control inquisitorial» un veritable fracàs, a Catalunya i en altres indrets peninsulars.[26] Però és sobretot Henry Kamen qui ha anat més enllà en aquest

22. Reglà, *Felip II i…*, pàg. 76-78 i 194-196; i Manuel Peña, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)*, Lleida, Pagès, 1996, pàg. 179-193.
23. Nicolau Eimeric i Francisco Peña, *El Manual de los Inquisidores*, a cura de Luis Sala-Molins, Barcelona, Muchnik, 1983, pàg. 57-58.
24. William Monter, *La otra Inquisición*, Barcelona, Crítica, 1992, especialment cap. 5, significativament intitulat «Barcelona: inquisidores de brazos cortos», pàg. 130-152. Sobre la delació, vegeu Werner Thomas, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrareforma*, Lovaina, Leuven University Press, 2001.
25. Henry Kamen, «La política religiosa de Felipe II», *Anuario de Historia de la Iglesia*, VII (1998), pàg. 21-33.
26. Marcelin Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo xviii*, Madrid, Taurus, 1973, pàg. 107-111; Jean-Pierre Dedieu, «El modelo religioso: rechazo de la reforma y control del

Escut de pedra a l'edifici que ocupava la Inquisició a Barcelona (actual Museu Frederic Marès). Foto: MUHBA

debat arran del seu estudi monogràfic sobre el canvi religiós —o «cultural», com també en diu— durant els segles xvi i xvii a la localitat de Sant Quintí de Mediona (Alt Penedès), sota senyoria dels Cardona. Kamen, un autor sens dubte iconoclasta, arriba a presentar-nos uns inquisidors morts de fàstic o avorriment davant la falta d'heretges per perseguir. Igual com alguns altres estudiosos, però, també recalca els «límits pràctics» de l'acció inquisitorial i repressiva, i, en conseqüència, la relativa i inevitable «llibertat de circulació» intel·lectual: els inquisidors, diu, no eren gaires i no tenien prou mitjans, i per tant, «idees i llibres» de procedència francesa podien entrar sense problemes a Catalunya. Altrament, igual que «la gran majoria de catalans», els habitants cinccentistes i siscentistes de Sant Quintí no haurien vist un inquisidor o familiar de la Inquisició en tota la seva vida. En resum, el «canvi cultural» —i no solament o estrictament religiós— no va ser imposat de cop i volta i «des de dalt», sinó que va ser un procés gradual i «negociat» des de sota.[27]

pensamiento», dins Bartolomé Bennassar *et al.*, *Inquisición española: poder político y control social*, Barcelona, Crítica, 1981, cap. 8, pàg. 230-269; Virgilio Pinto, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo xvi*, Madrid, Taurus, 1983. Però Peña, *Cataluña en el…*, pàg. 184, atribueix una «regressió» en la possessió de llibres (de tota mena) a la Barcelona de la segona meitat del segle xvi al fet que «[l]a difusión de las ideas protestantes originó una serie de reacciones inquisitoriales en cadena que restringieron considerablemente la libertad de circulación y difusión del libro [en general]».
27. Henry Kamen, *Canvi cultural a la societat del Segle d'Or: Catalunya i Castella, segles xvi-xvii*, Lleida, Pagès, 1998 [1993], pàg. 291-309 i 507-510.

Retrat d'Erasme de Rotterdam censurat, dins de Sebastian Münster, *Cosmographia universalis*, 1554. CRAI-UB (Biblioteca de Reserva. Universitat de Barcelona) [pàg. 170]

És veritat que Kamen extrapola un cas perifèric: Sant Quintí de Mediona, amb els seus noranta focs o mig miler d'habitants a tot estirar l'any 1553, no és, no pot ser, Barcelona, la capital catalana. Però a Girona, que tampoc era ni podia ser Barcelona, però que tampoc s'assemblava a Sant Quintí de Mediona, la Inquisició local, un cop passada la furiosa persecució inicial de judeoconversos, sembla que esdevingué més una font de prestigi (per això alguns dels Agullana, una de les principals famílies de la ciutat, seran inquisidors) i d'avantatges pràctics o jurisdiccionals (exempció d'allotjaments militars, fur particular en tota mena de causes), que no pas un veritable tribunal de la consciència. Si més no, en un dels pocs manuals notarials sobrevivents de la cúria inquisitorial, s'hi denuncien delictes més aviat contra la propietat (el robatori nocturn d'uns quants porcs de la cort d'un familiar del Sant Ofici, per exemple) que no pas contra l'heretgia.[28]

Una altra cosa, és clar, és l'anomenada «pedagogia de la por», segons la coneguda fórmula de Bartolomé Bennassar, és a dir, l'autocensura i tot el que

28. Eduard Sierra, «Documents notarials de la Inquisició de Girona (1572-1635)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLII (2008), pàg. 481-518; Griselda Juliol, «La Inquisició a la ciutat de Girona: la seva documentació a l'Arxiu Històric Provincial», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVII (1984), pàg. 229-247.





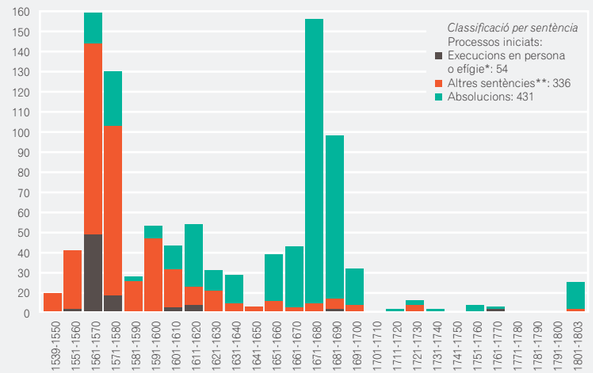
es deriva de la sola presència i existència de la Inquisició, inevitablement intimidatòria o inhibitòria, tot i que els efectes pràctics d'un context com aquell no siguin fàcils de comptabilitzar o fins i tot d'interpretar. Tal com escriu Peña, una desena d'actes de fe consecutius entre el 1561 i el 1578 poden haver influït «en la formación de un clima de opinión poco favorable hacia el libro», una mercaderia que portava, es pot dir, problemes o maldecaps assegurats.[29] Un altre autor, Virgilio Pinto, conclou, per la seva banda, que «[l]a Inquisición, mediante la actividad censoria, contribuyó decisivamente a cambiar el clima intelectual del siglo xvi», però tot seguit afegeix o matisa: «no tanto por las prohibiciones, sino porque su actividad incidía directamente sobre las condiciones de producción y difusión intelectual, y porque los mismos hábitos académicos fueron cambiando al compàs de la presión inquisitorial».[30] ¿Va ser així, doncs, que la Inquisició va eradicar l'efervescència intel·lectual (i potser religiosa) de la Barcelona —i de l'Estudi General barceloní— de la primera meitat del segle xvi, quan hi proliferaven, sembla, tota mena d'«ismes», és a dir, des de l'erasmisme més o menys integral fins al lul·lisme?

Ara bé, ens podem preguntar si la lliure circulació de llibres o idees protestants va ser una condició suficient per a la correlativa implantació d'una variant o una altra de protestantisme. Dit d'una altra manera, què fa algú qualsevol amb un text prohibit si li cau a les mans?: modificar o, per contra, refermar —o potser adaptar— el seu punt de vista? Pau Ignasi de Dalmases i Ros (1670-1718) no era algú qualsevol a la Barcelona de finals del segle xvii i principis del segle xviii. El seu cas, però, una mica tardà, pot servir tal vegada de test retrospectiu. Dalmases, un dels fundadors de l'Acadèmia dels Desconfiats, era un lletraferit que aprofitava la seva xarxa particular de corresponsals mercantils arreu d'Europa per adquirir llibres prohibits com ara el *Dictionnaire historique et critique* (1697) de Pierre Bayle o un *Antibaronius Magenelis* (1679), d'Andreas Magendeus, que atacava directament els *Annales Ecclesiastici* (1588-1607) del cardenal Cesare Baronio (a més d'unes obres completes de Descartes). Però Dalmases, que sapiguem, va ser perseguit per austriacista, i no pas per heretge.[31]

No és cap prova definitiva, és clar, però la biblioteca Dalmases suggereix una mica de prudència, no solament sobre els eventuals efectes pràctics del llibre o de la lectura —potser sobrevalorats en aquest context—, sinó també pel que fa a la vessant merament repressiva de la rèplica o reacció catòlica, potser també massa exagerada o unilateral.

29. Peña, *Cataluña en el…*, pàg. 185.
30. Virgilio Pinto, «Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos xvi y xvii», *Edad de Oro*, 8 (1989), pàg. 181-192 (citació, pàg. 184).
31. De fet, el Dalmases bibliòfil sembla haver volgut aplegar tots els punts de vista de qualsevol assumpte polèmic, tal com fa notar Ricard Expósito, «Literatura prohibida a la Barcelona del tombant del segle xvii: les desiderates bibliogràfiques de Pau Ignasi de Dalmases i Ros», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LII (2009-2010) [2012], pàg. 137-201.

La Inquisició a Catalunya:
processos per luteranisme (1539-1803)




* Per l'absència del condemnat, s'executava una efígie que el representava
** Desterrats, reconciliats, multats, fuetejats, condemnats a una reclusió temporal i sentenciats a galeres

Origen dels processats per luteranisme

Font: elaborat a partir de Blázquez, Juan, *Catálogo de los procesos inquisitoriales del Tribunal del Santo Oficio de Barcelona*, Madrid, 1990





## La geopolítica de la Reforma

Una ullada al mapa i a la geopolítica de l'Europa de la Reforma suscita algunes altres possibilitats interpretatives. Com és ben sabut, la Reforma luterana i, en general, protestant va prendre peu ràpidament (a diferència de tantes «heretgies» medievals que s'estavellaren ben aviat), gràcies a l'empara i a la implicació activa d'alguns governants regionals i fins i tot d'una fracció significativa de les elits locals o urbanes, que maldaven de feia temps, uns i altres, per conquerir una més gran autonomia política, ja fos davant de Roma o, alhora, davant la casa d'Àustria i l'Imperi. Una afirmació com aquesta es pot justificar tant en el cas del mateix Luter i d'aquells prínceps que el protegiren en circumstàncies crítiques, com en el de moltes ciutats —sobretot centreeuropees però també, tal com hem vist, italianes, malgrat el fracàs final— que es *protestantitzaren*, si no directament «des de dalt» —per obra dels respectius governs municipals—, sí pel decantament decidit d'alguns patricis locals (això per no parlar, és clar, dels casos en què la reforma religiosa s'implantà per decret i per una majoria parlamentària, com ara a l'Anglaterra anglicana o a l'Escòcia calvinista). A Barcelona —i a Catalunya, igual com a la resta de la monarquia hispànica peninsular— no hi hagué res de semblant. Probablement, cal pensar que va ser així per l'efecte (invers) d'arrossegament de Carles V i de la branca hispànica de la casa d'Àustria, que no solament van combatre de bon començament i amb tota mena d'armes la Reforma, sinó que, a més, van fer del catolicisme un veritable senyal d'identitat (amb l'univers simbòlic corresponent i desplegat també per moltes vies).

De totes maneres, a Catalunya, si no a Barcelona exactament, la creació d'una identitat confessional d'aquesta mena (un «nosaltres», els catòlics, enfront dels «altres», els protestants) pot haver estat propiciada, a més, per la rivalitat fronterera secular amb el regne de França, la qual, més enllà de la geopolítica dinàstica i de les guerres subseqüents entre Habsburgs i Valois o Borbons, es manifestava també, a escala local, en forma d'episodis petits però recurrents de ràtzies limítrofes que comportaven el saqueig de poblacions, la crema de collites i el robatori de bestiar. En suma, es tracta d'allò que moltes vegades es tipificava o denunciava com a «bandolerisme», però que algun cop esclatà en forma de guerra oberta o convencional, com ara en l'anomenada guerra del Rosselló a la darreria del segle xvi (1596-1599).[32] Dit d'una altra manera, el fet que el protestantisme, als ulls de molts catalans, fos a la pràctica una variant de bandolerisme francès o «hugonot» no devia facilitar la bona recepció de les idees religioses que defensaven els calvinistes francesos. És veritat que el 1640 aquesta mena de recels no van impedir una aliança franco-catalana i fins i tot un canvi de sobirania en favor de França, però, deixant

32. Sobre les violències múltiples en una frontera dinàstica intrínsecament (o feudalment) força trossejada, Núria Sales, *Els segles de la decadència, segles xvi-xviii*, Barcelona, Edicions 62, 1989, pàg. 60-69 i 93-98.

de banda factors de conjuntura o necessitat, resulta prou significatiu que, del costat català, una de les primeres condicions del canvi dinàstic —reflectida en un dels primers articles, el quart, del tractat de Péronne del 1641— fos precisament el manteniment íntegre dels decrets tridentins (que la monarquia francesa no havia acceptat o oficialitzat mai) i de la jurisdicció del tribunal de la Santa Inquisició.[33]

D'altra banda, seguint una tradició cultural d'origen medieval, la Catalunya moderna sembla emmirallar-se més en Itàlia que no pas en França. Catalunya, doncs, pot haver estat la «porta d'entrada de la Contrareforma» a la península Ibèrica. La idea és de Kamen, un cop més; i una vegada més és potser excessiva,[34] no solament perquè la «connexió italiana» del Principat català (sempre per contrast amb la corona de Castella) pot haver estat sobrevalorada (o més aviat presumida per inèrcia i no pas suficientment contrastada), sinó sobretot perquè una tesi d'aquesta mena sembla oblidar o menystenir altres vies de penetració o «importació» intel·lectual, potser més importants, al capdavall, com ara la Corona i el seu radi d'influència, és a dir, el patronatge i la diplomàcia dels Àustries (o, abans i tot, dels Reis Catòlics) a la Roma papal. Kamen es justifica al·legant que «[l]a Contrareforma a Catalunya, igual que a Espanya, era en essència italiana» i que, com que la geografia era un «factor determinant» en l'expansió de la Contrareforma, Barcelona «era el port espanyol d'accés més directe a Itàlia». A continuació, i a tall de prova, esmenta l'«ininterromput intercanvi de llibres» entre Espanya i Itàlia en el decurs del període, i tot seguit detalla les «quatre vies per a les relacions culturals entre els dos països», a saber: espanyols (*sic*) residents a Itàlia (sobretot a Roma, però també a Bolonya i el seu Col·legi d'Espanya), que «quan tornaven a casa […] s'enduien aspectes fonamentals del gust i la cultura italians»; italians residents a Espanya (sobretot, artistes —músics, pintors— i membres dels ordes religiosos contrareformistes); la impremta (autors espanyols que publicaven a Itàlia), i, finalment, el comerç de llibres.[35] Tanmateix, arribat en aquest punt l'autor sembla haver modificat no solament l'escala del problema (diu sempre «Espanya» i no pas «Barcelona»), sinó també l'argument i tot, perquè la penetració contrareformista via Barcelona sembla circumscriure's, en realitat i únicament, al comerç mediterrani del llibre a través del port barceloní.[36]

Altres estudis han mostrat prou bé la connexió entre Roma o el papat i la monarquia hispànica dels Àustries a l'hora de difondre aquella reforma religiosa: «La Reforma Católica de finales del siglo XVI y principios del XVII, encabezada

33. Jaume Sobrequés, *El pactisme a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1982, pàg. 110: «se observarà en Cathalunya lo sagrat Concili de Trento en tot y pertot» (art. 4).
34. Kamen, *Canvi cultural a…*, pàg. 506.
35. Kamen, *Canvi cultural a…*, pàg. 528-529.
36. Sobre la presència de llibres *en* italià a la Barcelona del Cinccents, i la influència italiana en general, vegeu també Peña, *Cataluña en el…*, pàg. 268-271.





por el papado y la monarquía española —escriu Dandelet—, adoptó una apariencia claramente española», sobretot en temps de Felip II, el «gran patrón de Roma». Certament, hi havia mercaders catalans al Trastevere del 1500, i molt probablement després i tot d'aquesta data, però la població o «nació» espanyola de la ciutat cap a la darreria del segle XVI (prop d'un terç del total, segons sembla) era feta sobretot d'ambaixadors, cardenals, cortesans (tots amb el seu seguici), soldats, sacerdots, procuradors eclesiàstics, músics i pintors.[37] En suma, constitueixen un gruix i una varietat de contactes que fan pensar en més d'una «porta d'entrada». Però fos Barcelona i el seu port o fos la cort madrilenya i la seva capacitat d'irradiació, no hi ha dubte que la connexió italiana era més fluïda i fins i tot espontània que no pas la francesa o «hugonota» i que, per tant, si més no inicialment, per terres catalanes i peninsulars la reforma catòlica tenia més possibilitats d'arrelar que no pas la Reforma protestant.

**La renovació catòlica**

El concepte de *reforma catòlica*, d'arrel vuitcentista, va ser represa —i refinat— l'endemà de la Segona Guerra Mundial pel sacerdot i historiador catòlic Hubert Jedin, i es pot considerar, efectivament, una rèplica a la versió protestant —fins aleshores dominant acadèmicament— dels fets i del problema de fons, a saber: la reforma religiosa a l'Europa moderna.[38] Jedin no negava pas la vessant repressiva de la resposta catòlica davant la difusió del protestantisme, és a dir, l'anomenada —d'acord amb una tradició protestant que es remuntava a la darreria del segle XVIII— Contrareforma, però alhora sostenia que el món catòlic també havia conegut la seva particular i idiosincràtica reforma religiosa, independent de —i fins i tot anterior a— la irrupció de Luter i les seves tesis contra les indulgències. Paolo Prodi, un historiador italià deixeble de Jedin, es va encarregar ulteriorment de desenvolupar aquesta perspectiva mitjançant la seva connexió amb problemes i ítems historiogràfics de gran abast, com ara la formació de les identitats col·lectives a la vella Europa o la teoria de l'anomenada «confessionalització» i els processos concomitants de «disciplinament» i de «modernització» social.[39] Paral·lelament, l'historiador francès Jean Delumeau arribava pel seu compte a una conclusió idèntica: a l'Europa moderna, argumentava, no hi

37. Thomas J. Dandelet, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, 2002, pàg. 21-24. Vegeu també, Maria Antonietta Visceglia, *Roma papale e Spagna: Diplomatici, nobili e religiosi tra due corti*, Roma, 2010. I, en general, Thomas J. Dandelet i John A. Marino (ed.), *Spain in Italy: Politics, Society and Religion 1500-1700*, Leiden-Boston, 2007; I Alessandra Anselmi, *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Roma, Gangemi, 8a. ed., 2014.
38. El text original —una conferència— va ser publicat a Lucerna l'any 1946. N'hi ha traducció italiana: Hubert Jedin, *Riforma cattolica o controriforma?*, Brescia, Morcelliana, 3a. ed., 1974. L'argument també es pot resseguir a través d'una seva contribució al *Manual de Historia de la Iglesia*, V, Barcelona, Herder, 1972, pàg. 591-593. N'ofereix una actualització Paolo Prodi, «Controriforma e/o Riforma cattolica: superamento di vecchi dilemmi nei nuovi panorami storiografici», *Römische Historische Mitteilungen*, 31 (1989), pàg. 227-237.
39. Vegeu, Paolo Prodi i Wolfgang Reinhard (ed.), *Identità collettive tra Medioevo ed Età Moderna*, Bolonya, CLUEB, 2002; Paolo Prodi (ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della*

El concili de la Santa Seu, Jost Amman. Originàriament dins de Barthélemy de Chasseneuz, *Catalogus Gloriae Mundi,* 1579, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut) [pàg. 154]

hagué una sola Reforma, amb majúscula, sinó dues reformes, totes dues amb majúscula, és a dir, la de Luter i la de Roma, per bé que totes dues —antagonismes doctrinals a banda— van confluir en un mateix procés de «cristianització de massa».[40] A hores d'ara, i per acabar aquest balanç necessàriament succint, es pot dir que el terme *reforma catòlica* (o alguns altres d'afins, com ara *renovació* o *remodelació* catòlica) gaudeix d'una àmplia acceptació historiogràfica, ni que sigui amb alguns matisos (en particular, sobre la «prereforma» catòlica apuntada per alguns autors), i algun detractor ocasional.[41]

Certament, però, aquesta reforma catòlica va tenir un perfil diferent, menys esclatant: no hi hagué un Luter (ni cap personatge comparable) ni tampoc una sola data emblemàtica (el concili de Trento, si es vol arrencar

*società tra medievo ed età moderna*, Bolonya, Il Mulino, 1994; Paolo Prodi i Wolfgang Reinhard (ed.), *Il Concilio di Trento e il moderno*: *Annali dell'Istituto storico italo-germanico*, 45, Bolonya, Il Mulino, 1996.
40. Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, París, PUF, 1971; versió castellana, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973, pàg. 217-250.
41. Vegeu Ronald Po-Chia Hsia, *The World of Catholic Renewal 1540-1770*, Cambridge, CUP, 1998, pàg. 7, on escriu: «By entitling this book *The World of Catholic Renewal*, I mean to incorporate the concepts "Catholic Reform" and "Counter-Reformation" under the larger rubric of world history» (hi ha edició castellana de la segona edició anglesa, Madrid, Akal, 2007); Robert Bireley (S. I.), *The Refashioning of Catholicism 1450-1750: A Reassessment of the Counter Reformation*, Houndmills, Basingstoke, 1999; Michael A. Mullett, *The Catholic Reformation*, Londres, Routledge, 1999; Diarmaid MacCulloch, *Reformation: Europe's House Divided 1490-1700*, Londres, Allen Lane, 2003, pàg. 213, on afirma: «Religious renewal was not confined to the evangelical revolutions of the north in the 1530s». També, a la historiografia francesa, com ara Nicole Lemaître, *L'Europe et les Reformes au XVIe. siècle*, París, Ellipses, 2008.





d'aquest fet, va durar, amb interrupcions i represes, prop de vint anys, del 1545 al 1563), sinó més aviat una multiplicitat d'iniciatives d'escala diferent. Unes es poden qualificar d'oficials o quasi, com ara el concili de Trento mateix a mitjan segle XVI;[42] les altres, les més abundants, es poden considerar privades o espontànies, és a dir, endegades al marge —i potser algun cop fins i tot en contra— de les directrius i les autoritats eclesiàstiques dominants.[43] Sigui com vulgui, tal com fa notar Delumeau mateix, els corrents espirituals que alimentaren aquesta munió d'iniciatives no deuen res, ni cronològicament ni fins i tot genealògicament parlant, ni a Luter ni a la seva reforma religiosa. Sí que estaven vinculats, en canvi, a l'anomenada Devotio Moderna —prou anterior en el temps i força transversal, al capdavall— o a la mística castellana del Cinccents, que culminarà amb santa Teresa de Jesús, la reformadora de l'orde del Carmel. Pel que fa a Ignasi de Loiola i els jesuïtes, la seva raó de ser fundacional no va ser pas el protestantisme (encara que més endavant es van especialitzar a combatre'l en primera línia), sinó l'enemic de sempre: el turc o l'infidel.

Certament, la fundació de nous ordes religiosos va ser un dels trets distintius d'aquesta reforma catòlica. És ben conegut, a hores d'ara, el paper dels jesuïtes (que per l'origen podríem anomenar «espanyols») en el procés de reconquesta espiritual de les terres centreeuropees de la casa d'Àustria, l'evangelització del nou món i l'educació (superior) de les elits catòliques del vell i el nou continent. Però potser no ha estat encara prou ponderada l'actuació (més arran de terra) d'alguns altres ordes («italians») de clergues regulars, potser menys «mediàtics»[44] però no pas menys efectius a l'hora d'escampar i fer arrelar arreu les directrius de la reforma catòlica, com ara els teatins, els pares somascos o els oratorians de Sant Felip Neri, entre altres (i a més, com a mínim, els de l'escissió franciscana dels caputxins de fra Matteo da Bascio i els del convent de Montefalcone, a Úmbria). Tres denominadors comuns d'aquests nous ordes van ser la fundació i el mecenatge per part de personatges d'alt estament (tot sovint, alguns nobles «tocats» d'humanisme), el seu caràcter volgudament assistencial i catequètic (l'ajuda i l'ensenyament de doctrina a pobres, orfes i necessitats), i la seva voluntat de trepitjar el carrer (de fer apostolat o acció pastoral, en l'argot eclesiàstic), d'«interactuar» amb la població laica mitjançant la tutela de confraries i la realització d'exercicis espirituals col·lectius, i, en definitiva, d'intervenir «en la societat», és a dir, en el dia a dia de la gent corrent.[45]

42. Una sinopsi recent, Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torí, Einaudi, 2001.
43. Hi insisteixen John W. O'Malley, *Trent and all that: Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2000, pàg. 56-57; i Antonio Cistellini, *Figure della riforma pretridentina*, Brescia, Morcelliana, 1948, pàg. 29: «la vera riforma della Chiesa si opera inizialmente dalla periferia».
44. José Luis Betrán Moya (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la edad moderna*, Madrid, Sílex, 2010.
45. Una sinopsi, Flavio Rurale, *Monaci, frati, chierici: Gli ordini religiosi in età moderna*, Roma, Carocci, 2008.

A Itàlia, si més no, aquest patró reformador va començar amb l'Oratorio del Divino Amore, una congregació mixta (laics i capellans) fundada per Gaietà de Thiene (Vicenza, 1480 - Nàpols, 1547) a la Gènova de la darreria del segle XV, que es dedicava (a més d'exaltar l'eucaristia) a la caritat, la cura de malalts i la catequesi. Més endavant, implantada a llocs com ara Venècia i Roma, va donar lloc als teatins (1524). Els somascos, oriünds de San Mayolo de Pavia, van néixer el 1532 i s'escamparen per Venècia i Milà amb la mateixa finalitat, és a dir, ocupar-se d'orfenats i hospitals d'*incurabili* o leprosos, tot i que a la darreria del segle XVI es van fer càrrec, també, del Col·legi Clementí romà i de l'educació de la noblesa. La peculiar congregació romana fundada per Felip Neri (1515-1595) no feia vots, però també s'especialitzà en l'assistència als malalts, a més de mirar d'allunyar el jovent de les males companyies. Els camils, o la companyia dita dels Ministres dels Malalts, fundada el 1582 per Camillo de Lellis (1550-1614), foren un subproducte del *nerisme*, igual com els clergues regulars de la Madre di Dio, una congregació fundada a Lucca el 1584 per Giovanni Leonardi (1541-1609), un altre seguidor de Neri.[46]

En suma, la reforma catòlica, igual com la protestant, no va ser només un procés de «conquesta de les consciències», per dir-ho a la manera d'Adriano Prosperi,[47] sinó també un moviment de caràcter pràctic o assistencial que es va fer un lloc en la vida de cada dia de la gent corrent. Vet aquí, doncs, la clau del seu èxit.

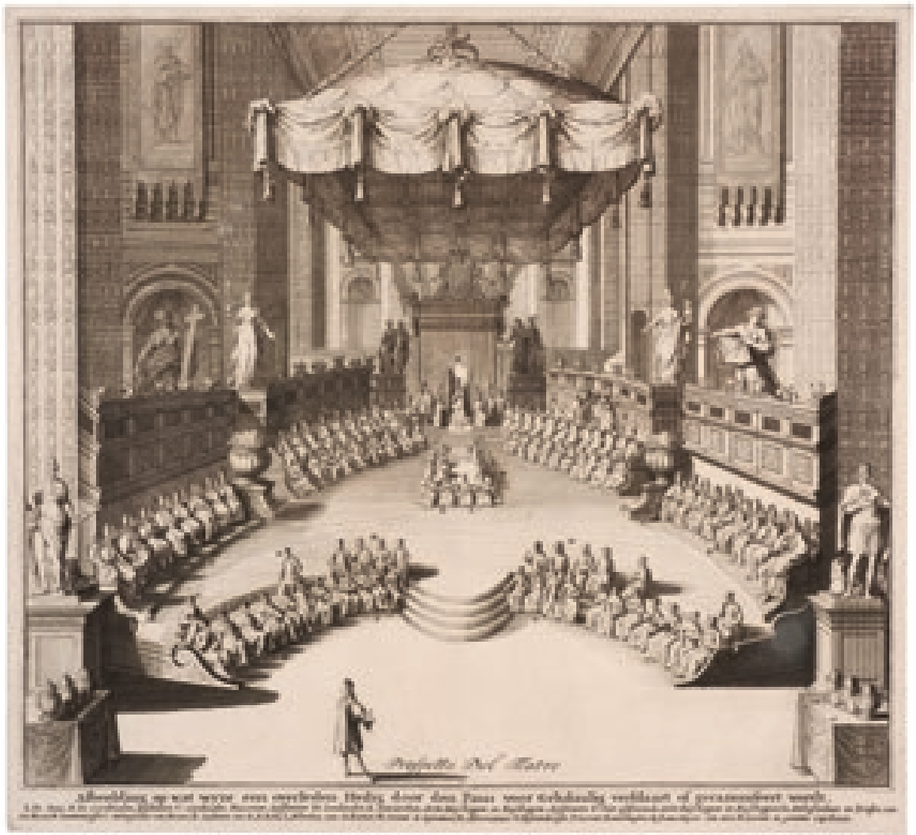
**Ensenyar a creure**

Al món catòlic, igual com al món protestant, la reforma religiosa va mirar de ser sempre una reforma total, en part perquè llavors la religió, tal com ja hem assenyalat, era una mica pertot, o perquè, com diu Habermas, qualsevol religió aspira a estructurar, per definició, la vida sencera dels individus.[48] Però va voler ser una reforma total també perquè la vessant persuasiva o «educadora» va figurar sempre a l'agenda dels reformadors, convençuts com estaven que podien i haurien de forjar un «home nou». Per això, Reforma protestant i reforma catòlica han pogut ser presentades, més enllà de les seves discrepàncies dogmàtiques i divisions geopolítiques, com un mateix moviment de reforma de la cultura popular i, en certa manera, fins i tot com una forma de

46. Daniela Solfaroli Camillocci, *I devoti della carità: le confraternite del Divino Amore nell'Italia del primo Cinquecento*, Nàpols, La Città del Sole, 2002; Silvio Tramontin, «I Teatini e l'Oratorio del Divino Amore a Venezia», *Regnum Dei*, 29 (1973), pàg. 1-24; Andrea Vanni, «*Fare diligente inquisitione*»: *Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, Viella, 2010; Antonio Cistellini, *San Filippo Neri: L'Oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia, Morcelliana, 3 vol., 1989.
47. Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torí, Einaudi, 1996.
48. Jürgen Habermas i Joseph Ratzinger, *Entre razón y religión: Dialéctica de la secularización*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 2008, pàg. 30.







Canonització al Vaticà, Anònim, 1704, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

disciplinament social o d'ensenyar a creure en el doble sentit del mot: creure en el Déu vertader, però també en el governant de torn.[49]

Els mitjans adoptats en el món catòlic van ser diversos i complementaris (igual com en el protestant, que ara no tractarem). Es va recórrer no solament als decrets de Trento (molts dels quals apuntaven sobretot cap als eclesiàstics i la

49. Sobre el tema del disciplinament social a tots dos costats, vegeu Ronald Po-Chia Hsia, *Social Discipline in the Reformation: Central Europe 1550-1750*, Londres, Routledge, 1989; i del mateix autor, «Disciplina social y catolicismo en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Manuscrits*, 25 (2007), pàg. 29-43.

La reforma catòlica a Barcelona:
els ordes mendicants i de clergues regulars (segles XVI-XVIII)

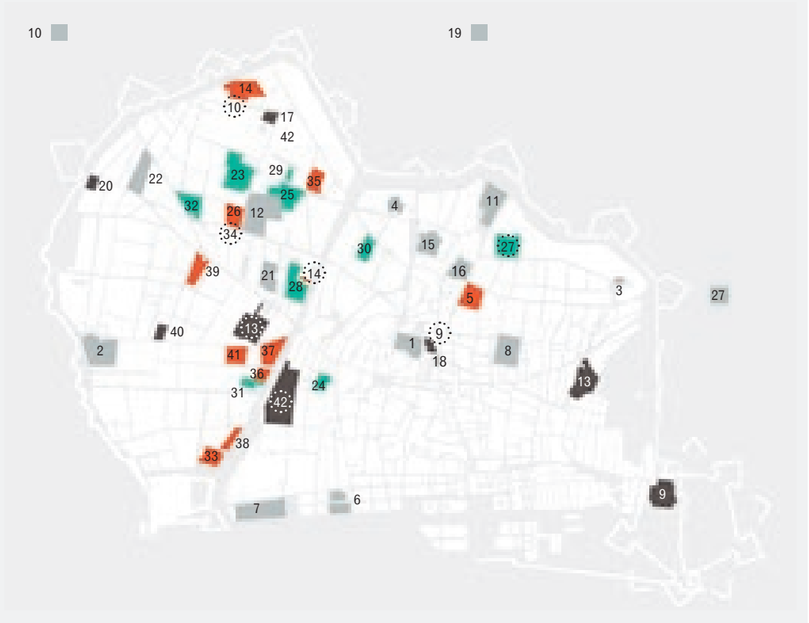
| Any | Orde | Funció* | Altres* |
|---|---|---|---|
| **XVI** | | | |
| 1529 | Trinitaris | | M |
| 1540 | Jesuïtes | A | CR |
| 1546 | Jesuïtes: Col·legi de Nostra Senyora de Betlem | E | CR |
| 1553 | Jesuïtes: Convent de Nostra Senyora de Betlem | | CR |
| 1573 | Mínims: Convent de Sant Francesc de Paula | V / E? | M |
| 1576 | Servents de Maria (servites): Convent del Bon Succés | | M |
| 1578 | Caputxins: Convent de Santa Eulàlia (Sarrià) | V / A | M |
| Dècada 1580 | Caputxins: Introducció de la devoció de les quaranta hores | | M |
| 1586 | Carmelites descalços: Convent de Sant Josep (Rambla) | V / A | M |
| 1587 | Agustins: Col·legi de Sant Guillem | E | M |
| 1590 | Jesuïtes: Congregació seglar mariana o de la Nativitat de Nostra Senyora | C | Només homes |
| **XVII** | | | |
| ? | Jesuïtes: Congregació seglar de dones | | |
| 1618 | Agustins Recol·lectes | V | |
| 1626 | Carmelites Descalços: Convent dels Josepets de Gràcia | | M |
| 1632 | Teatins: Convent de Sant Maties | | CR |
| 1633 | Trinitaris Descalços | | M |
| 1635 | Jesuïtes: Col·legi de Cordelles o Seminari de Nobles | E | CR |
| 1635-1636 | Clergues regulars menors o *caracciolos* | A | CR** |
| 1652 | Clergues regulars menors o *caracciolos* | A | CR** |
| 1662 | Agonitzants o camils | A | CR |
| 1663 | Servites: Congregació dels Dolors (convent del Bon Succés) | A | M |
| **XVIII** | | | |
| *c.* 1715 | Oratorians: Oratori de Sant Felip Neri | A | |
| 1719 | Clergues regulars menors o *caracciolos* | A | CR*** |
| 1748-1752 | Oratorians: Església de Sant Felip Neri | A | CR |
| XIX | | | |
| 1815 | Escolapis: A Barcelona | | |

* A: Assistència a pobres i malalts (hospitals); C: Congregació / confraria seglar;
CR: Orde de clergues regulars; E: Ensenyament; M: Orde mendicant;
V: Vida religiosa (eremitisme, etc.) segons una regla
** Implantació efímera
*** Reimplantació després de la demolició de l'antic convent





Convents i monestirs a Barcelona




1. Canònica de la catedral, 2. Sant Pau del Camp, 3. Sant Pere de les Puel·les, 4. Santa Anna i Santa Eulàlia, 5. Sant Joan de Jerusalem, 6. La Mercè, 7. Sant Francesc, 8. Santa Caterina, 9. Sant Antoni i Santa Clara, 10. Valldonzella, 11. Santa Maria de Jonqueres, 12. El Carme, 13. Sant Agustí, 14. Natzaret, 15. Montsió, 16. Santa Maria Magdalena, 17. Montalegre (extingit), 18. Capella Reial, 19. Convent de Jesús, 20. Sant Antoni Abat (extingit), 21. Santa Maria de Jerusalem, 22. Sant Maties, 23. Els Àngels, 24. La Trinitat, 25. Santa Elisabet, 26. Nostra Senyora de la Victòria (extingit), 27. Sant Francesc de Paula (extingit) , 28. Sant Josep, 29. Sant Guillem d'Aquitània, 30. Santa Teresa, 31. Sant Àngel, 32. Santa Margarida la Reial, 33. Santa Mònica, 34. Jesús Maria, 35. Bonsuccés, 36. Sant Bonaventura, 37. Bonanova, 38. Sant Pere Nolasc, 39. L'Encarnació, 40. Sant Vicent i Sant Ramon, 41. Agustines Penedides, 42. Santa Madrona

seva reforma abans que no pas cap al creient corrent o als descreguts) i a la seva estricta aplicació, sinó també a la prohibició o restricció d'algunes manifestacions genuïnament populars, com ara la celebració del carnestoltes (interestamental) i altres espectacles públics (com ara balls, teatre sacre, festes de bisbetons), així com al foment del santoral local —en contrast amb un protestantisme sense sants intercessors—, de les processons i, per descomptat, de la predicació. La festa cívica, tan cultivada per les elits urbanes i tan amarada alhora de religiositat, congregava necessàriament —encara que jerarquitzadament— tota mena d'estaments, i era, doncs, una altra via de socialització dels valors religiosos (contra) reformistes, igual, si fa no fa, que les encara no prou estudiades o ponderades confraries devocionals de laics, un altre espai de sociabilitat interestamental on

convivien, arribat el cas, senyors i criats, mestres i aprenents, rics i pobres. Les escoles de doctrina i/o primeres lletres van ser un altre puntal d'un canvi que era tant religiós com social o cultural.

Barcelona no va (poder) restar al marge d'aquest (impetuós) moviment. Certament, els decrets tridentins van trigar a fer-se efectius, malgrat els esforços d'alguns prelats com ara Guillem Cassador, bisbe de la diòcesi barcelonina entre el 1561 i el 1570.[50] Cap a la darreria del segle XVI, el bisbe Joan Dimes Lloris (prelat barceloní entre el 1576 i el 1598) maldava encara per consolidar l'ús (exclusiu) del missal i el breviari tridentins, i, igual com l'arquebisbe de Milà, Carlo Borromeo —la seva probable font d'inspiració—, també s'ocupava de la regulació de ballades públiques en dies de festa, a més de prohibir la representació de «farças o comèdias al divino […] o ab ornaments, robes o vestidures ecclesiàsticas, per ser ordinàriament los representants —deia— personas indignes e infames».[51] Però el desembarcament dels nous ordes contrareformistes (de clergues regulars o d'uns ordes mendicants escindits o reformats) es va produir en un degoteig continu en el decurs dels segles XVI i XVII, començant pels jesuïtes i els caputxins i acabant (al segle XVII) pels teatins, *caracciolos* i camils (vegeu la taula).

El mateix, o gairebé, es pot dir de les confraries devocionals laiques, que es van multiplicar tant a la Barcelona moderna com arreu del món catòlic, i no solament pel seu perfil religiós, sinó també per la seva funció cívica, social i assistencial. A tall d'exemple o il·lustració, cap a mitjan segle XVII, una sola confraria de l'òrbita franciscana (potser la de Sant Antoni de Pàdua) comptava amb una filiació de 2.000 homes (i 1.500 dones), i això en una Barcelona d'uns 40.000 habitants. Cap a la segona meitat del segle XVIII, la xifra de confraries barcelonines (encara per estudiar rigorosament) superava probablement el centenar (amb unes ràtios que anaven d'una confraria per cada 350 habitants en el millor dels casos, fins a una confraria per cada miler d'habitants en el pitjor).[52] Cap a la mateixa època, l'ensenyament de doctrina també havia progressat substancialment, almenys d'acord amb el mapa escolar de la ciutat i l'època.[53] Però, sobretot, el que cal remarcar és que aquesta creixent clericalització de la ciutat va comptar sempre amb l'aval i fins i tot el finançament del municipi, «la inversió en sagrat» del qual —se'n vulgui dir «religió cívica» o, per què no?, «patriotisme religiós»— va ser determinant, ja fos a l'hora de facilitar la instal·lació a la ciutat d'alguns dels ordes contrareformistes (com ara els caputxins) o per al finançament de les

50. Joan Bada, *Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI*, Barcelona, Balmes, 1970.
51. Sobre Lloris, i en especial el seu programa de renovació i ampliació del santoral barceloní, Xavier Torres, «La ciutat dels sants: Barcelona i la historiografia de la Contrareforma», *Barcelona Quaderns d'Història*, 20 (2014), pàg. 77-104 (especialment pàg. 80-82). Sobre Borromeo i els espectacles públics, Giovanni Battista Castiglione, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti, 1759.
52. Vegeu Xavier Torres, «Les confraries devocionals a la Barcelona moderna: balanç, comparacions, perspectives» [en premsa].
53. Tesi doctoral no publicada: Manuel García Bargallo, «L'ensenyament de l'esglesia a la ciutat de Barcelona. Directori estadístic», Universitat de Barcelona, Facultat d'Història.

*Llibra de las Confraresas Esclavas de Maria Santíssima,* Anònim, 1673-1733. AMSBM (Arxiu del monestir de Sant Benet de Montserrat)

campanyes de canonització de sants (suposadament) barcelonins. En matèria d'«ensenyar a creure», Església i Consell de Cent anaven de bracet.

En altres paraules, segons aquest model, si la Barcelona moderna no va conèixer una reforma protestant va ser, sobretot, perquè va conèixer una reforma catòlica.

**Balanç**

Ara, fins a quin punt va tenir èxit, a Barcelona i en altres indrets del món catòlic o protestant, la reforma religiosa? El balanç europeu ha experimentat un considerable desplaçament en el curs del temps: d'ençà de la dràstica conclusió de Robert Muchembled en una monografia pionera de finals de la dècada del 1970, que presentava una «cultura popular» literalment esclafada per les dues reformes, els estudiosos han extremat les cauteles i, en general, les monografies ulteriors han tendit a remarcar tant la capacitat de resistència o, si més no, de negociació de les classes subalternes, com la supervivència mateixa d'una cultura popular, ni que sigui substancialment transformada.[54]

54. Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII siècles)*, París, Flammarion, 1978. Un balanç més ponderat, Peter Burke, *La cultura popular en la Europa*

Pel que fa a la Barcelona —i a la Catalunya— moderna, la conclusió, ara com ara, convida igualment a la prudència. Resulta força temptador interpretar l'anticlericalisme del segle XIX (la crema de convents de l'any 1835) i encara més el del segle XX (la Setmana Tràgica del 1909, la Guerra Civil del 1936-1939) com una mena de test retrospectiu sobre el fracàs de la reforma religiosa endegada alguns segles abans; però, de totes maneres, a condició de no exagerar-ne el valor de prova. De fet, els historiadors que han estudiat l'anticlericalisme català i espanyol contemporani remarquen (a diferència d'algun antropòleg) el caràcter episòdic, i no pas atàvic o perenne, de l'anticlericalisme popular: l'Església, i en particular els ordes religiosos, són atacats quan s'identifiquen més del compte o massa visiblement amb certes alternatives polítiques no precisament populars (encara que algú podria dir que el carlisme també era «popular»). És a dir, són les conjuntures el que explica l'esclat de la violència anticlerical, i no pas a l'inrevés.[55]

En un treball d'índole comparativa, Fernández Terricabras proposava un esquema alternatiu força plausible, segons el qual la reforma religiosa tindria més bona acceptació allà on s'ajunten o s'encreuen tres variables, a saber: una geografia planera i ben comunicada (*versus* una muntanya, sempre més isolada i feréstega), una concentració de la població en ciutats o almenys en un hàbitat no dispers (com passaria, per contra, en algunes zones rurals) i, finalment, una economia mercantilitzada (en contrast amb la tendència més autàrquica tant de la muntanya com d'algunes regions rurals).[56] Dit d'una altra manera, i sempre segons aquest model interpretatiu, la reforma catòlica hauria estat més reeixida a Barcelona que no pas a Sant Quintí de Mediona. En qualsevol cas, si el grau d'èxit de la reforma catòlica a la Barcelona moderna hagués estat, si més no a la llarga, prou complet o elevat, això no s'hauria d'interpretar com el triomf d'una beateria extrema ni com la desfeta d'una genuïna cultura popular. La religió, cal recordar-ho, no és únicament un conjunt més o menys definit de creences sobre el «més enllà», sinó també una forma de «ser aquí».

*moderna*, Madrid, Alianza, 1991 [1978]. I sobre la capacitat de resistència, James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia,* Tafalla, Txalaparta, 2003 [1990].

55. Demetrio Castro, «Cultura, política y cultura política en la violencia anticlerical», dins Rafael Cruz i Manuel Pérez Ledesma (ed.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza, 1997, pàg. 69-97; Emilio La Parra, «Los inicios del anticlericalismo español contemporáneo», dins Emilio La Parra i Manuel Suárez Cortina (ed.), *El anticlericalismo español contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pàg. 17-68. Visió (contrària) d'un antropòleg, Manuel Delgado, *La ira sagrada: Anticlericalismo, iconoclastia y antirritualismo en la España contemporánea*, Barcelona, RBA, 2012 [1992].

56. Ignasi Fernández Terricabras, «Llums i ombres de la Reforma catòlica a la Catalunya del segle XVI: Un estat de la qüestió», *Afers*, 60 (2008), pàg. 431-452; i del mateix autor, «Éxitos y fracasos de la Reforma Católica: Francia y España (siglos XVI-XVII)», *Manuscrits*, 25 (2007), pàg. 129-156.





# La Reforma i el naixement de la sàtira gràfica. Catòlics i protestants en l'art dels segles XVI-XVIII

Cristina Fontcuberta i Famadas

Poc temps després que Rafael i el seu taller haguessin pintat per al Papa els esplèndids frescos a les Estances Vaticanes que celebraven alguns episodis clau de la història de l'Església, Cranach en capgirà el significat en les il·lustracions que féu per al *Passional Christi und Antichristi* (1521) de Martí Luter.[1]

Aquesta obra, composta per tretze trobades entre el Bé i el Mal, entre el Crist de l'Evangeli i el papa, i comentades en un passatge senzill en alemany, va saber trobar les imatges per fonamentar la demostració que el papa de Roma havia invertit l'ensenyament de Crist. Justament, a partir del recurs de l'antítesi es presentava el contrast entre l'un i l'altre —entre el món de Crist i el món material de la cort papal—, i la identificació del papa amb l'Anticrist era clara. Així, mentre Crist havia viscut entre els humils, el papa s'associava amb l'aristocràcia militar; si Crist havia rebutjat la corona, el pontífex gaudia del poder temporal; si Crist havia fet fora els canvistes del temple, el papa hi venia indulgències, i mentre el Fill de Déu pujava al cel, la bèstia i el fals pontífex anaven a l'infern.[2] Així doncs, les il·lustracions de Cranach mostraven amb vehemència, i a través d'una inversió formal, la inversió moral de Roma i del seu cap. De fet, l'ús de la imatge i de recursos visuals efectius per part dels polemistes i dels artistes de la Reforma va ser constant.

Si bé les seves arrels es poden trobar amb anterioritat, es considera que la Reforma s'inicià l'octubre del 1517, quan Luter penjà les noranta-cinc tesis a la porta de l'església de Wittenberg. Un dels atacs més punyents plantejats pel monjo agustí anava dirigit contra la venda d'indulgències per part de la cúria catòlica, una acusació a què s'al·ludeix en el gravat conegut com el *Fuhrwagen* o *Vagó de les mercaderies*, fruit de la col·laboració entre el teòleg Andreas Karlstad i l'artista Lucas Cranach el Vell, i fet el 1519 arran de la disputa entre Karlstad i Johannes Eck, professor de la Universitat d'Ingolstadt. S'hi representa l'adhesió reformista a la tesi agustiniana que defensa la bondat de la voluntat i la salvació per la sola fe. Aquesta tesi es representa amb l'home de la part superior

1. Per a Chastel, es tractava d'una refutació completa, quasi paraula per paraula, de la doctrina que es mostrava a les Estances. Vegeu André Chastel, *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pàg. 82. Aquest i altres exemples i idees del text present han estat recollits amb anterioritat al treball Cristina Fontcuberta, *Imatges d'atac: Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Barcelona, Xarxa d'Universitats Catalanes - MNAC, Col·lecció Memoria Artium, 9, 2011, pàg. 375.

2. Friedrich W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts,* c. *1400-1700*, Amsterdam, 1954, núm. 66y i z; Karin Groll, *Das «Passional Christi und Antichristi» von Lucas Cranach d. Ä.*, Europäische Hochschulschriften, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1991.

*Passional Christi und Antichristi* (detalls), gravats de Lucas Cranach per a Martí Luter i Phillip Melanchton, 1521, xilografia. BL (British Library)

que es dirigeix cap a Crist amb un carro, malgrat que el diable li ho vol impedir, mentre que a la part inferior hi apareix un carro conduït per un clergue i un altre dimoni que avancen cap a la boca de l'infern, plena de pecadors. Va ser un gravat conegut: d'una banda, provocà la queixa del mateix Eck a l'elector de Saxònia; de l'altra, els estudiants eren interrogats sobre aquesta obra al confessionari per tal de comprovar la correcció de la seva fe, la qual cosa en testimonia la popularitat.[3] Aquesta fou una de les primeres xilografies polèmiques de la Reforma i de Cranach, que anticipava el *Passional* abans esmentat, obra primordial que es considera que va establir l'efectivitat del gènere.

3. Daniel Horst, James Tanis, *Images of Discord: A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War*, Pennsylvania, Bryan Mawr College Library, 1993, pàg. 3.

Sens dubte, la coincidència de la Reforma amb l'expansió de la impremta i del gravat en terres germàniques explica l'esclat d'imatges combatives que sorgiren d'aquesta oposició a l'Església catòlica. Luter defensà l'ús de les imatges com una eina per ajudar a entendre els textos bíblics, i, si bé algunes autoritats, com l'emperador Maximilià I, ja es van adonar del valor propagandístic del gravat, Luter va explotar la propaganda impresa de manera conscient i polèmica.[4] A partir d'aleshores, la lluita religiosa que es duia a terme en esglésies i púlpits va tenir un paral·lel en nombroses imatges igualment bel·licoses. Si, d'una banda, es van crear aquelles imatges que instruïen i presentaven en termes positius les característiques del nou moviment religiós, l'altra cara de la moneda es va reservar a un arsenal gràfic que no tan sols propagava les bondats de la nova fe, sinó que posava l'accent en els defectes i maldats de l'antiga. Tot i que els catòlics també van encarregar imatges contràries als reformistes, sovint s'ha posat de manifest que la batalla de la sàtira pictòrica la van guanyar els protestants, que van saber captar l'atenció d'un públic eminentment analfabet a través de recursos i estratègies tan efectius que aquestes imatges es difongueren arreu d'Europa i es perpetuaren en contextos posteriors, quan van servir de model a obres de conflictes diversos.

Des dels estudis pioners de Warburg o Saxl sobre les obres sorgides arran de la Reforma, els especialistes han parat cada cop més atenció a la qüestió, i els articles, llibres i catàlegs que han estudiat aquestes imatges han anat en augment fins a aquest darrer any 2017, en què es van celebrar diversos congressos i exposicions en el marc de la commemoració dels cinc-cents anys de la Reforma.[5] Entre les diverses problemàtiques rellevants que afectaren la creació de les imatges en les dècades posteriors a la Reforma i els diversos significats, iconografies i matisos que en resultaren, aquí tan sols es proposa un dels molts recorreguts possibles, a partir d'alguns exemples significatius d'obres combatives, tant de catòlics com de protestants. L'itinerari també tindrà en compte algunes peces que han integrat l'exposició «Imatges per creure. Catòlics i protestants a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII» (MUHBA, 2017), i es proposa assenyalar algunes de les iconografies i dels recursos més emprats per tal de comprendre per què aquestes obres també esdevingueren els gravats d'una lluita.

4. Diversos autors com Coupe i Gombrich ja havien assenyalat que amb Luter es va produir «la primera campanya sistemàticament organitzada de sàtira pictòrica». Vegeu William A. Coupe, *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*, Baden-Baden, Verlag Librairie Hertz GMBH, 2 vol., 1967, pàg. 65-67; Ernst H. Gombrich, *Gombrich essencial*, Barcelona, Debate, 2004, pàg. 332.
5. Entre la nombrosa bibliografia que ha analitzat la qüestió de l'art i la Reforma, vegeu els estudis de Robert W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Propaganda for the German Reformation*, Oxford, Oxford University Press, 1994 (1981); Joseph L. Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008; Giuseppe Scavizzi, *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici, 1500-1550*, Reggio Calabria, Casa del Libro, 1982; Günter Schade (dir.), *Kunst der Reformationszeit: Ausstellung im Alten Museum*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft (Henschel), 1983. Per a la difusió d'aquestes idees en el món i l'art italià, vegeu Massimo Firpo i Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Milà, Laterza, 2016; Ottavia Niccoli, *Rinascimento anticlericale*, Milà, Laterza, 2005.





**Iconografies compartides, contraatacs i reciclatges**

Es considera que un dels grans èxits a l'època de la Reforma va ser el fet de saber acostar-se al poble a través de les creences. En analitzar el codi de les imatges difoses aleshores, i tenint en compte que la devoció popular era menys estructurada, es dedueix que Luter i els seus artistes van saber capturar astutament l'atenció d'una gran audiència explotant un gust pels monstres i els presagis, que es va intensificar el 1525 juntament amb el desvetllament de la teratologia.[6] Abans de la Reforma, ja existien imatges de monstres identificats amb els mals auguris i fins i tot amb la bèstia de l'Apocalipsi, obres que aplegaven les profecies de desastres que diversos humanistes havien plantejat, com és el cas de Sebastian Brant a *La nau dels bojos* (1494).[7] Si bé alguns d'aquests monstres ja havien capturat un sentit antiromà, l'aportació de Luter i els seus artistes en aquest àmbit consistí a identificar directament el papa amb l'Anticrist, primer tímidament i després enèrgicament. Igual que Brant, Luter i Melanchton advertien del perill que suposaven aquests monstres, i, en les conegudes xilografies *L'ase papal* (1523) i *El monjo vedell* (1522), el mal auguri es relacionava amb el papat i el catolicisme.[8] D'aquesta manera, Luter va saber recollir una tradició medieval i la va adaptar a unes circumstàncies reals i actuals, i els pamflets i les imatges que va encarregar eren plens de símbols fàcilment identificables que es reimprimiren amb freqüència.[9] Així, en les il·lustracions de Cranach per al Nou Testament de Luter del 1522, els soldats i els cavallers de les vint-i-una làmines dedicades a l'Apocalipsi s'hi representaven de manera actualitzada, i el monstre hi apareixia amb la tiara papal.[10] De fet, el 1526 Luter va exhortar els seus seguidors a continuar els escrits, les cançons i les imatges satíriques «per mostrar als papistes que ells eren pitjors», i el 1527 es publicà a Nuremberg l'obra *Una meravellosa profecia del papat*, amb text del predicador Andreas Osiander i il·lustracions d'Erhard Schön. Osiander hi actualitzava una profecia medieval del segle XIII en què s'explicava la història del papat, que ara feia acabar amb la seva destrucció i amb el retorn de la vertadera paraula de

6. Chastel recordava que Warburg, Saxl i Baltrusaitis ja havien demostrat aquest desvetllament de la teratologia al Renaixement i una mena d'obsessió pels auguris. Vegeu Chastel, *El Saco de…*, pàg. 89.
7. Brant va profetitzar grans desastres i enemics diabòlics el 1492, quan sembla que va caure un meteorit a Alsàcia. En un altre text profètic del 1496 dedicat a l'emperador Maximilià i amb la il·lustració d'una truja amb vuit potes, l'autor associava el naixement del monstre amb la supremacia dels turcs. Brant creia que el monstre era un símbol de l'Anticrist. També va ser famós el pamflet del doctor Ulsenius del 1496 il·lustrat per Dürer que tractava de la nova plaga que envairia la humanitat, la sífilis.
8. Les dues imatges apareixen en el pamflet de Luter i Melanchton, *Deuttiung der czwo grewlichen Figuren*, Wittenberg, 1523. Vegeu Scribner, *For the Sake…*, pàg. 129-130.
9. Antonio Rotondò (ed.), *Forme e destinazione del messaggio religioso: Aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*. Florència, Leo S. Olschki, 1991, pàg. 19-164.
10. En l'edició de setembre del 1522 només s'il·lustrà l'Apocalipsi, però Cranach il·lustrà també tota la traducció de la Bíblia de Luter el 1534. Vegeu Philipp Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel (1522-1700)*, Basilea, F. Reinhardt, 1962. Per a una edició completa de les xilografies de Cranach per a la Bíblia vegeu *La Biblia en imágenes: Del taller de Lucas Cranach, 1534*, amb introducció de Stephan Füssel, Taschen, 2009. Si bé la tiara papal es va retirar en l'edició de desembre del 1522 arran de la protesta de Jordi de Saxònia, el motiu es reprengué a la Bíblia del 1534.

Déu a mans dels seus servents fidels, és a dir, Luter. En les il·lustracions, Schön transformava el monjo anònim dels llibres antics en la imatge de Luter amb el seu emblema heràldic de la rosa, i l'Anticrist s'identificava amb el papa, que havia ignorat la paraula de Déu.[11]

Les al·lusions antipapistes en obres reformistes i la identificació del clergat catòlic amb el diable van esdevenir motius comuns en la imatgeria protestant durant dècades. Així, en un gravat de Melchior Lorck del 1545 es representava el papa amb els cabells estufats i grenyuts i amb un garrot, atributs que al·ludeixen a la figura diabòlica de l'home salvatge de la superstició popular. Barrejant-hi diverses tradicions, alhora també hi representava el monstre de l'Apocalipsi enmig d'una flama de foc i amb una bafarada de rèptils, gripaus i llangardaixos que li sortien de la boca, tal com apareix escrit a l'Apocalipsi (16, 13), quan la bèstia, el drac i el fals profeta deixen anar tres esperits infames com granotes. En la inscripció, el text de Luter conté una pregària perquè Déu ajudi l'home a escapar de la condemna del papa.[12]

Les impremtes catòliques elaboraren obres que contrarestaven els atacs reformistes, i sovint s'adaptaren iconografies semblants. En aquest sentit, per exemple, un pamflet de Johann Cochlaeus publicat a Leipzig el 1529 s'il·lustrava amb un gravat atribuït a Hans Brosamer en què es mostrava Luter amb set caps —el de doctor, de monjo, de sant Martí, de turc, d'eclesiàstic, de fanàtic, de visitador de l'Església i de Barrabàs—, amb la qual cosa se'l titllava d'hipòcrita i de mentider.

Tanmateix, tot i que es coneixen variants d'aquesta imatge, sembla que el ressò de l'obra catòlica no fou el mateix que el de les protestants, segurament perquè s'arribava tard. Tal com s'ha afirmat, el 1529 el papat ja s'havia identificat reeixidament amb els monstres i amb l'Anticrist en nombroses obres evangèliques, i, així, el Luter de set caps semblava més un gest defensiu que un atac agressiu a l'heretgia del monjo alemany.[13]

A més de ser atacs compartits, aquestes imatges van sobreviure llargament, en part perquè s'adaptaren a circumstàncies diferents i perquè se'n feien variacions en resposta a les circumstàncies canviants, no tan sols en temps de la Reforma, sinó també en contextos de conflictes posteriors.[14] Evidentment, aquesta prolongació dels símbols no és gratuïta ni casual. La reutilització de molts *topoi*

11. Jeffrey Chipps Smith, *Nuremberg: A Renaissance City, 1500-1618*, University of Texas Press, 1983, pàg. 167, fig. 65.
12. Vegeu Scribner, *For the Sake…*, pàg. 135-136. Altres atacs visuals d'aquest tipus aparegueren entre les obres reformistes, com el *El papa amb set caps com a Bèstia de l'Apocalipsi*, que il·lustrava un altre text de Hans Sachs del 1543 en què s'acusava el pontífex de ser la perversió mateixa de la cristiandat. Vegeu Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints (1490-1550)*, Londres, British Museum Press, 1995, pàg. 100-104.
13. Scribner, *For the Sake…*, pàg. 233. També a Frances Carey (ed.), *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Londres, British Museum, 1999, cat. 99; i per a una caricatura semblant amb Calví com a protagonista datada el 1619, cat. 108.
14. Andersson explica que un gravat anònim del 1521, en què el papa Lleó X i alguns dels clergues catòlics alemanys més importants es mostraven com a animals, es va adaptar en un altre pamflet del 1522 en què el lleó ja no representava el Papa —que havia mort mesos enrere—, sinó Alexandre, el nunci papal a Alemanya. Per a més detalls, vegeu Christiane Andersson, «Polemical Prints in Reformation

*Luter com a monstre de set caps*, Hans Brosamer, dins de Johannes Cochlaeus, *Sieben kopffe Martin Luthers, von sieben sachen des Christlichen glaubens*, Dresden, 1529. BSM (Bayerische Staatsbibliothek München) [pàg. 159]

iconogràfics i els contraatacs visuals dels bàndols enfrontats funcionaven com una tàctica de persuasió. La població podia identificar més fàcilment la imatge i copsar-ne el missatge. La repetició de models iconogràfics i el seu reciclatge no és una tàctica innocent; la repetició sempre ha actuat com a recordatori.

Una altra iconografia compartida per catòlics i protestants que conegué nombroses versions d'una banda i de l'altra fou la del vaixell. La imatge del vaixell tenia una llarga tradició: d'una banda, perquè havia aparegut com a metàfora del caràcter protector de la fe religiosa en la història de l'arca de Noè del Vell Testament i també en la de la nau de sant Pere del Nou Testament; d'altra banda, perquè havia estat una al·legoria del govern de la polis i de l'estat, amb antecedents que es poden traçar fins a Aristòtil i Plató. Si la *navicula Petri*, o la *navicella* catòlica a partir de la versió que en féu Giotto en el mosaic per a Sant Pere del Vaticà, s'havia donat a conèixer a través de múltiples còpies, i si el vaixell havia representat durant molt de temps el refugi segur del cristianisme que Déu salva dels perills, amb l'adveniment de la Reforma tant catòlics com protestants el van convertir en metàfora de la cristiandat que se salva i dels herètics que naufraguen, segons la tria de la confessió i l'encàrrec de l'obra.[15] Entre les obres que anticipaven els sentiments anticlericals de la

Nuremberg», dins Jeffrey Chipps Smith (ed.), *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg*, Austin, The Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, pàg. 48 (pàg. 41-62).
15. Sobre aquesta qüestió i la difusió de la iconografia, vegeu Gabriel Llompart, «La Nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos xvi y xvii», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, *Erste Reihe Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 25 band, 1970, pàg. 309-335; Scribner, *For the Sake…*, 1981, pàg. 148-89. Stephan Leibfried i Wolfgang Winter, «Ships of Church and State in

Reforma, la *Nau dels Bojos* de Brant estava il·lustrada per un gravat de Dürer que contraposava la barca de sant Pere amb la nau fràgil de l'Anticrist en què els bojos es barallen atrets per l'or, mentre que la xilografia de Hans von Kulmbach, inclosa a l'*Speculum naturalis* (1508) de Grünpeck,[16] representava la jerarquia catòlica en el vaixell que naufragava. Luter va criticar repetidament la imatge de Giotto de la *navicella*, però a partir d'alguna imatge que la difonia amb posterioritat i que mostrava el clergat a la nau, de qui depèn la salvació dels laics que demanen ajut des del mar.[17]

Malgrat aquesta crítica de Luter a la metàfora del vaixell, artistes com Schön o Gerung (1548) van saber transformar-la i en van fer versions en què desapareixia la supremacia del clergat i del papat, i, en comptes d'això, els vaixells, governats per Crist, s'omplien de laics i es mostrava el naufragi de la cúria catòlica en el mar que fins aleshores havien dominat. D'aquesta manera, cap a mitjan segle XVI els protestants s'havien apropiat de la imatge, i aquestes obres esdevenien també vehicles d'instrucció religiosa. Els artistes de la Reforma en van fer versions contraposades, com el gravat anònim *El vaixell de l'Església papal* de la segona meitat del segle XVI, en què el casc del vaixell que salpa té forma de llagosta esbudellada, potser en referència a les plagues bíbliques, i el Papa és el capità que dirigeix les tasques d'uns clergues que remen i que són ajudats pels diables alats que bufen o estiren les veles. S'hi inclouen diverses escenes i detalls que critiquen l'Església catòlica, com la processó que passeja la custòdia i l'hòstia a la proa del vaixell, l'església de pelegrinatge al centre o la monja que roman a la riba amb un nen als braços, al·ludint segurament a les pràctiques sexuals il·lícites del clergat. Dos mussols, senyal de mal averany, contemplen l'escena des de dalt de la vela.[18]

Aquesta mena d'obres es van seguir elaborant llargament, i els artistes les adaptaren als conflictes religiosos, a les diverses confessions, a la defensa dels seus dogmes i també a les relacions canviants entre l'Estat i l'Església al llarg de l'època moderna. L'èmfasi es va traslladar des del caràcter d'exposició dogmàtica que insistia en la predicació de la paraula i en l'administració dels sagraments, cap a la imatge de caire molt més polèmic. En l'àmbit catòlic es difongué una d'aquestes imatges, anomenada pels especialistes *typus*

the Sixteenth-Century Reformation and Counterreformation: Setting Sail for the Modern State», *Max Weber Lecture*, 2014/05, European University Institute, Florence, 2014; Helmtrud Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 8, 1993.

16. Es tracta d'una de les tretze xilografies anònimes, atribuïdes en ocasions a Wolf Traut, que il·lustren l'obra de Joseph Grünpeck, *Speculum naturalis coelestis & propheticae visionis*, Nuremberg, Georg Stuchs, 1508.

17. Luter havia mostrat el 1543 als seus comensals un pintura de la *navicula Ecclesiae* i la criticà, la qual cosa es recull a les *Tischreden* (*Converses de sobretaula*), i també ho féu en sermons del 1531 i el 1536. Vegeu Llompart, «La Nave de…», pàg. 12-18; també Leibfried i Winter, «Ships of Church…», pàg. 19-20.

18. Un exemplar de *Das Schiff der päpstlichen Kirche* es conserva al museu d'art Graphische Sammlung de Munic. Per a més detalls, vegeu Leibfried i Winter, «Ships of Church…», pàg. 43-44; Scribner, *For the Sake…*, pàg. 112.

*El vaixell de l'església catòlica*, Pieter van der Borcht, 1560-1608. RA (Rijksmuseum, Amsterdam)

*religionis*,[19] que probablement s'originà a Itàlia a la primera meitat del segle XVI i que a partir d'un gran nombre de variants anà establint una llarga cadena de pintures i gravats relacionats que es difongueren arreu, fins i tot per territori hispànic.[20] Les naus de la Contrareforma sovint tenien un caràcter guerrer en què es defensava l'Església de l'escomesa enemiga, i podien ser pilotades per Crist, el papa, els ordes religiosos o la Verge, personatges que remarcaven algunes de les creences i estructures que els distingien dels protestants.[21] Al llarg dels segles XVII i XVIII s'havia difós encara un segon *typus religionis* del vaixell catòlic: el gravat amb inscripcions en castellà del *Triumpho de la Fe y de la Ley y de la Iglesia Catolica* (*c.* 1760), que es conserva a la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli de Milà. En aquesta obra de caire més bel·ligerant es mostrava un gran nombre de figures, de detalls i d'inscripcions que encapsulaven pràcticament tota la resposta doctrinal als reformistes i que, justament per aquesta funció pedagògica i evangelitzadora, es convertiren en veritable model per a la difusió de la imatge en terres hispàniques i americanes.[22]

En aquesta autèntica «guerra de les imatges», totes dues confessions empraren altres iconografies, capgirant-ne el significat i canviant l'acusació que s'establia en l'obra contrària. Així, entre les obres més xocants i suggeridores de la Reforma alemanya, hi ha el conegut gravat de Schön *El diable tocant el sac de gemecs*, que mostra la figura d'un monjo que es metamorfosa en un gall, animal del diable, i un sac de gemecs, símbol de la luxúria, fent referència a la polèmica noció que el monacat catòlic era un instrument del dimoni.

És molt probable que aquesta imatge també s'utilitzés contra els reformistes amb el rostre de Luter en el lloc del monjo anònim.[23]

A més d'aquests contraatacs iconogràfics, les diverses faccions en lluita també compartiren estratègies de caràcter «tècnic» per tal d'atraure l'atenció dels espectadors potencials. Una altra vegada es va actualitzar una tradició

19. Vegeu Ewald Maria Vetter, «Das Schiff der Kirche», dins *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucharistica des Melchor Prieto von 1622*, Münster, Aschendorff, 1972, pàg. 109-171; Leibfried i Winter, «Ships of Church…», pàg. 46-51; Llompart, «La Nave de…», pàg. 16-17.
20. Ho testimonien la pintura anònima del monestir madrileny de Las Descalzas Reales o l'obra de Nicolás de Medina a l'església de Santa María de Betancuria, totes dues datades a la primera meitat del segle XVII. Vegeu Juan Luis Calbarro, «*Navis Ecclesiae*: Origen e interpretación de una joya iconográfica de Betancuria, Tebeto», *Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 15 (2002), pàg. 292-317; Ana García y Leticia Sánchez, *Guía Reales Monasterios de Madrid: Las Descalzas y la Encarnación*, Madrid, Reales Sitios, 2014, pàg. 40. En relació amb l'obra de Las Descalzas, a la Casa Museo de Lope de Vega de Madrid se'n conserva una altra versió que provenia del convent de les Trinitàries.
21. Gabriel Llompart, «De la nave de la Virgen a la Virgen de la nave», *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología*, 2 (1972), Universitat de Barcelona, pàg. 107-132.
22. Llompart compara aquesta imatge amb la dels arcs triomfals romans, perquè aquí també hi apareixen els tres heresiarques lligats de mans, i la nau remolca les tres embarcacions dels vençuts. Vegeu Llompart, «La Nave de…», pàg. 328-329; Leibfried i Winter, «Ships of Church…», pàg. 48-50. Per a alguns exemples d'aquesta difusió, vegeu Llompart, «La Nave de…», pàg. 330-333, Calbarro, «*Navis Ecclesiae*. Origen…», pàg. 307-308.
23. Bartrum, *German Renaissance Prints…*, pàg. 92. Sembla que no es conserva, però, cap gravat amb text antiluterà com aquest anticatòlic.

*El Diable tocant el sac de gemecs* (amb el cap de Luter),
Erhard Schön, *c.* 1530, xilografia acolorida.
BM (Trustees of the British Museum, Londres)

antiga, la de les *volvelles* o *rodes*, un tipus de construcció de paper amb peces mòbils utilitzada en tractats d'astronomia per il·lustrar el moviment dels planetes. Així, principalment al sud d'Alemanya, van enginyar un curiós sistema amb el qual es feien aparèixer «revelacions» amagades movent el gravat i canviant-ne la imatge. Fou el cas de *Les cares canviants de l'Església catòlica*, del 1556, en què només fent córrer la part superior del paper hi van apareixent les diverses natures de l'Església amb vuit il·lustracions deutores de gravats anteriors, com *El cavaller, la mort i el diable* de Dürer (1513). En les imatges apareixen successivament un bufó, un monjo devorant una casa, l'oca amb un rosari al bec, un llop amb un vestit de bisbe devorant un xai, un cardenal amb cara d'òliba, el papa, el prelat com la mort i el prelat com el diable.[24] De fet,

24. Andersson, «Polemical Prints in…», pàg. 51-57.

aquest enginy ja havia aparegut en un altre full imprès anònim del 1501 que permetia a l'observador treure la màscara a Alexandre VI de Borja, i així revelar-ne l'autèntica natura diabòlica. Aquesta imatge anterior a la Reforma s'explota en altres versions i moments del conflicte religiós amb altres pontífexs com a protagonistes.[25] El mateix Luter fou escarnit igualment amb aquest procediment, i en una obra anònima del segle XVI hi apareixia la imatge habitual del reformista llegint la Bíblia però amb les ulleres —típic atribut del ximple o bufó—, i, si s'aixecava la part de sota, quedaven a la vista les seves intimitats, cosa que al·ludia al casament del monjo amb Katharina von Bora el 1525, i per tant, a la seva oposició a les lleis del celibat.[26] Imatges i iconografies semblants, i també enginys i recursos similars, foren emprats des de les diverses confessions enfrontades en pamflets i gravats que es difongueren llargament en conflictes i territoris diversos.[27]

**L'arsenal protestant**

El gravat ja s'havia utilitzat amb fins ideològics abans de la Reforma, i durant la croada antiturca ja s'havia utilitzat la impremta per demostrar la supremacia davant els infidels. Tanmateix, els especialistes han remarcat que fou amb el protestantisme que se n'explotà per complet el potencial com a mitjà de masses, ja que es van utilitzar les noves premses per a la propaganda oberta que atacava la institució establerta.[28] Tant la reproductibilitat tècnica del gravat, que permetia fer nombroses còpies d'una mateixa obra a un preu assequible, com la facilitat del transport i la mobilitat d'aquests fulls van ser avantatges advertits pels polemistes de l'època, que sovint treballaven amb rapidesa d'acord amb la successió dels esdeveniments.

Precisament, cal fer esment de la fèrtil trobada entre Luter i Cranach, que van arribar a ser íntims amics: l'un va saber inventar les imatges per donar expressió visual a les idees de l'altre, entre les quals s'incloïa l'atac a l'Església catòlica. Un dels recursos més efectius en aquest sentit consistia a establir una comparació entre la maldat dels papistes i la correcció i les bondats de les tesis reformistes que s'adherien a la paraula de Crist, tal com s'explicava en el *Passional* abans esmentat. D'aquesta manera, com s'ha comentat, a través de

25. Un exemplar del primer gravat amb Alexandre VI es conserva a la Bayerische Staatsbibliothek de Munic (Inventar-Nr. Einblatt VII, 23a). Un gravat anònim holandès del 1610 titulat *La veritat del Papa* mostra una escena de carnisseria i persecució quan s'aixeca un fragment del vestit que porta, cosa que al·ludeix a la seva natura vertadera. Vegeu Fontcuberta, *Imatges d'atac…*, pàg. 359.
26. Fontcuberta, *Imatges d'atac…*, pàg. 384.
27. Entre les imatges que es realitzaren des de la resistència francesa contra Hitler, hi ha un pamflet anònim mostrat recentment en una exposició al MNAC sobre les revoltes contemporànies. De manera similar al que passava en les obres del segle XVI, hi apareix una imatge quan el full està obert, i s'hi veuen quatre porcs als angles i una inscripció al mig que convida l'espectador a buscar el cinquè; aquest cinquè apareix quan el full es doblega, amb un retrat de Hitler. Vegeu Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, París, Jeu de Paume, 2016, pàg. 372.
28. Elizabeth L. Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna*, Madrid, Akal, 1994, pàg. 143.





l'antítesi l'obra parangonava de manera clara les dues propostes, començant per la imatge mateixa de la ciutat de Roma. Així, a la il·lustració de la torre de Babel de la Bíblia de setembre, per exemple, hi apareixien els edificis emblemàtics del Castel Sant'Angelo i el Capitoli, i els qui lamenten la caiguda de Babilònia es mostraven com a cortesans romans, i la ciutat condemnada era la imatge de la Roma que apareixia al conegut gravat de Schedel del 1493, una vista de la Roma glorificadora pontifícia. Així, la dessacralització de Roma no es podia fer de cap manera si no era a través del que es pot anomenar una demonització, és a dir, una sacralització a la inversa, que esdevingué el germen del contramite Roma-Babilònia que es va anar forjant posteriorment.[29]

Tant aquestes imatges com les que mostraven el papa com a Anticrist o sota alguna figura diabòlica van esdevenir un codi visual que Scribner, un dels màxims estudiosos de les obres polèmiques en temps de la Reforma, anomenà *assimilació negativa*, un model que consisteix a convèncer el poble que doni suport a la nova confessió desemmascarant els abusos de l'antiga.[30] Així, altres imatges originades aleshores establien comparacions ben pedagògiques. En un gravat de Georg Pencz amb textos de Hans Sachs del 1529, es comparen els dos sermons: a l'esquerra es mostra el predicador evangèlic que ensenya la fe en la paraula de Déu als fidels, que l'escolten i comenten les idees de manera ordenada; a la dreta, però, veiem, contraposat, el capellà catòlic, que és panxut i que gesticula sense cap llibre al davant dalt d'un púlpit molt decorat mentre els seus feligresos, en comptes d'escoltar-lo, passen el rosari.[31] Derivada d'aquestes oposicions, i datada al segle XVII, es conserva al Musée Jean Calvin de Noyon la gran xilografia acolorida en què es mostren clarament a l'espectador els dos camins possibles i les seves diferències. Al costat dret, ocupant una gran part de l'obra, hi ha la religió falsa, la papista, en un espai ple d'ordes monàstics que ocupen tot un sender molt llarg i tortuós que es corromp, mentre que al costat esquerre s'hi representa la vertadera religió, l'evangèlica, amb el camí curt però recte, que condueix a la Jerusalem celestial.[32] [pàg. 156-157]

En relació amb la seva oposició a les imatges marianes que mostraven la Verge com a intercessora, entre les composicions que Luter criticà obertament hi havia la de l'arbre de Jessè, en què la línia genealògica de la casa de David segons Luter havia de culminar en Crist, i no en Maria tal com mostraven

29. Chastel, *El Saco de…*, pàg. 84.
30. Scribner, *For the Sake…*, pàg. 246.
31. Cranach el Jove va recollir la invenció de Pencz i en comparà també els sermons en un gravat en què, amb molts més detalls, es mostra un repertori de maldats al costat catòlic, com les indulgències o la superstició, al davant de les bondats reformistes com la paraula i la imitació de Crist, el baptisme i la comunió. Aquestes obres i comparacions han estat analitzades per Koerner, *The Reformation of…*, il. 125, pàg. 255 i pàg. 271-272; Scribner, *For the Sake…*, pàg. 198-206. És interessant el cas dels gravats «biconfessionals» que mostren les dues congregacions que conviuen: vegeu Feike Dietz, Adam Morton, Lien Roggen, *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800*, pàg. 257-273.
32. Es tracta d'una xilografia aquarel·lada anònima però basada en Nic Anglois titulada *Les deux voies. Tableau ou instruction des simples, représentant deux religions différentes […]*, datada al segle XVII i conservada al Musée Jean Calvin de Noyon.

algunes obres catòliques.[33] Traient profit del que ells consideraven que eren errors dels catòlics, se'n burlaven transformant la coneguda iconografia de l'arbre de Jessè en la representació de l'heretgia i les arrels diabòliques del papat. Així apareix en l'obra de Jacques Le Challeux —creada cap al 1563 i emmarcada en les guerres de religió franceses—, en què l'arbre que surt de l'estómac adolorit del papa estirat a terra té les branques plenes de cardenals, bisbes que demanen almoina, una monja amb un infant-bisbe als braços i altres monjos que abusen del menjar i de la beguda. La inscripció bíblica cita el passatge de Mateu que diu: «Tot arbre que no dóna bon fruit és tallat i llençat al foc» (Mateu 7, 19).[34]

L'ús d'inscripcions en els gravats polèmics era comú, i és que tant la paraula impresa com la imatge es van utilitzar per escampar les idees de la Reforma entre la població, i es van combinar sovint donant lloc a formes híbrides de comunicació, com el full il·lustrat, que es podien llegir en veu alta i que, per tant, tenint en compte l'elevat índex d'analfabetisme a l'època, permetien multiplicar l'audiència de les obres. Així, quan Osiander va realitzar l'abans esmentada *Una meravellosa profecia del papat*, va substituir el text de l'antiga profecia i l'actualitzà ajustant-lo a la seva intenció d'atacar el papa contemporani. Malgrat que les imatges de Schön que l'il·lustraven eren el focus d'atenció, el teòleg no va deixar d'escriure curosament el text i d'esclarir el contingut de l'obra a la introducció, atès que ho considerava necessari per al poble comú.[35] El grau d'interdependència de la imatge i el text en les obres de la Reforma podia variar. Així, les conegudes xilografies de l'*Ase papal* (1523) i del *Monjo vedell* (1522) —ambdues sorgides del taller de Cranach—, en què els mals auguris dels monstres es relacionaven amb el papat, s'havien concebut perquè fossin interpretades amb la lectura del text imprès, però per la vehemència de la imatge també funcionaven com a signes visuals independents. Si, en canvi, s'optava per explicar-les a partir d'una lectura en veu alta —tenint en compte que se'n van fer edicions en alemany, francès, anglès i holandès—, l'audiència potencial podia ser de més gran abast. Un altre indici del seu èxit fou la difusió d'aquestes imatges en obres aparentment allunyades com l'*Arbre enverinat*, un full anònim de cap al 1580 i segurament importat del món germànic o flamenc a Anglaterra. La coneguda imatge de Cranach de l'*Ase papal*, interpretada, tal com s'ha dit anteriorment, com l'arribada de l'Anticrist encarnat en la figura del papa, apareixia dalt de tot d'un arbre que representava l'Església catòlica i que era alimentat per la ignorància, el diable i la riquesa mundana.[36]

33. Scavizzi, *Arte e architettura…*, pàg. 74-75.
34. Philip Benedict, *Graphic History. The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Ginebra, Droz, 2007, pàg. 63, fig. 12.
35. Dagmar Eichberger i Charles Zika (ed.), *Dürer and his Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pàg. 170.
36. Dirk Imhof, Gilbert Tournoy i Francine de Nave (ed.), *Antwerp, Dissident Typographical Centre: The Role of Antwerp Printers in the Religious Conflicts in England (16th Century)*, Anvers, Plantin-Moretus Museum, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1994; Sheila O'Connell, *The Popular Print in England*, Londres, British Museum Press, 1999, pàg. 131.





Si bé la idolatria i les pràctiques supersticioses en relació amb les imatges sagrades ja havien estat objecte de crítica a l'edat mitjana, i per més que Erasme recollí l'oposició a aquestes pràctiques amb sarcasme a l'*Elogi de la follia* (1511), foren un altre cop els luterans que, amb duresa, traslladaren aquesta crítica a la imatge. Un gravat prou conegut de Michael Ostendorfer, contemporani de les violentes denúncies de Luter a *La crida a la noblesa cristiana de la nació alemanya* (1520), registrava sobre paper de manera impactant aquestes pràctiques, en què centenars de pelegrins s'apleguen per demanar guaricions i favors a la imatge miraculosa de la *Schöne Maria*, una taula bizantina del segle xiii que es conservava al santuari de Ratisbona, construït el 1519 en el lloc de la sinagoga després de l'expulsió dels jueus. Al pòrtic de l'església són visibles els exvots en memòria dels favors obtinguts, i al voltant de l'escultura del centre un grup de pelegrins s'extasien a terra i abracen la columna amb l'estàtua de la Verge. Sembla que un exemplar d'aquest gravat va pertànyer a Dürer, que hi anotà una inscripció el 1523 que testimoniava el seu escepticisme amb relació al culte de la imatge, en consonància amb les idees de Luter.[37] D'un to molt més sarcàstic, una de les il·lustracions de Matthias Gerung per als comentaris de l'Apocalipsi de Sebastian Meyer presenta tres grups de fidels catòlics, entre els quals n'hi ha un que adora una escultura monstruosa del papa i uns altres que fan el mateix amb una figura femenina nua.[38]

Una de les grans crítiques dels reformistes al papat catòlic era la venda d'indulgències que s'utilitzà, entre altres coses, per construir el nou Sant Pere del Vaticà. Sembla que fou per aquest motiu que Erasme havia «exclòs» el papa Juli II del regne dels beats en un diàleg gairebé caricaturesc entre el Papa i sant Pere redactat anònimament el 1514, l'autoria del qual l'humanista no va admetre mai.[39] Els artistes van comentar l'episodi sarcàsticament, comparant el Papa amb els mercaders que Crist féu fora del temple —com en una de les imatges de Cranach per al *Passional*— o convertint l'escut d'armes del

37. David Landau i Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1994, pàg. 409, n. 303. La inscripció en aquest exemplar que es conserva al Veste Coburg diu: «Aquest espectre ha sorgit contra la Sagrada Escriptura a Ratisbona i és permès pel bisbe perquè és útil per ara. Déu ens ajuda que no deshonrem la digna mare de Crist d'aquesta manera, sinó que l'honorem en el seu nom. Amén». Vegeu Christiane Andersson, Charles Talbot, *From a Mighty Fortress: Prints, Drawings and Books in the Age of Luther 1483-1546*, Detroit Institute of Arts, 1981, n. 184.
38. Aquesta era una de les quaranta-vuit xilografies datades entre els anys 1544-1558 de la sèrie comissionada pel comte palatí Otteinrich el 1544 que havien d'il·lustrar l'obra de Meyer editada el 1539. A l'altar de la banda esquerra, en primer pla, el primer grup de fidels adora un monstre de tres caps que porta dues corones i una tiara, sosté un llibre obert i predica a un grup de gent senzilla; a la dreta, un altre grup adora un altar amb una figura femenina nua que duu una corona en una mà i diners a l'altra, a més d'una bossa de diners penjant al coll; el darrer grup de clergues catòlics del fons envolta una columna amb una estàtua d'un home vell els braços del qual s'acaben amb branques seques; en les escenes del fons hi ha violència, guerra i assassinats. Vegeu F. Carey (ed.), *The Apocalypse and…*, cat. 59.
39. Es tracta del conegut *Iulius exclusus e coelis*, escrit el 1514 i majoritàriament atribuït a Erasme. També és força coneguda la imatge del frontispici amb Juli II. Vegeu, per exemple, Scavizzi, *Arte e architettura…*, fig. 16.

*L'espelma és encesa*, Anònim, 1640-1682. RA (Rijksmuseum, Amsterdam)

pontífex en una bossa de diners, en una comparació punyent amb la traïció de Judes que s'havia plasmat en un full del 1538 amb text de Luter, les intencions del qual de ferir el papa queden clares en un text de l'època en què digué: «ell em va prohibir i em va cremar i em va posar al costat del Diable. I, per tant, jo el penjaré de les seves pròpies claus». També es coneixen les queixes i reaccions de Johannes Cochlaeus davant aquest ultratge.[40]

Les obres anticatòliques alemanyes, tal com s'ha assenyalat anteriorment, es poden retrobar en diversos contextos en dècades posteriors. Així,

40. Es tracta d'una obra del taller de Cranach que il·lustra una sàtira de l'Església catòlica romana, que mostra que el papat descendeix del traïdor Judes Iscariot; aquest personatge penja de l'escut d'armes a l'esquerra, i el Papa, a la dreta, en comptes de les claus de sant Pere, que estan trencades per terra. El text en alemany és de Martí Luter. Un exemplar es conserva al British Museum. Les paraules de Luter estan extretes de les *Tischreden* (*Converses de sobretaula*) de Lauterbach del 17 de febrer de 1538, citat a Eichberger i Zika, *Dürer and his…*, pàg. 167. La reacció del teòleg catòlic Johannes Cochlaeus davant aquesta imatge prové del seu *Aequitatis discussio super consilio delectorum cardinalium*, del mateix 1538.





per exemple, encara al segle xvii es trobaven a Anglaterra versions del gravat *El papa a cavall* (*c.* 1620), una obra provinent de l'arsenal reformista alemany en què es comparava el papa vestit ricament amb la humilitat de Crist, representat damunt d'un ase. El 1640, també a Anglaterra es feien versions d'un altre gravat d'origen luterà titulat *L'espelma és encesa, no la podem apagar*, en el qual Luter apareix assegut a taula envoltat de reformistes anglesos, com John Wycliffe, i, a sota, un cardenal, un diable, el papa i un monjo miren d'apagar inútilment la flama del protestantisme.[41] Aquest és només un dels molts exemples de la difusió de les obres protestants en altres territoris, i és que la reutilització o reciclatge d'aquesta imatgeria és una prova de la seva fortuna visual.

En algunes ocasions, es poden tenir dades precises de la difusió d'una obra concreta. Així, per fer-se una idea del ressò d'aquestes imatges, s'ha calculat, per exemple, que de la Bíblia de setembre de Luter, amb imatges de Cranach, se'n van vendre cinc mil còpies en només dues setmanes, tot i el preu relativament alt de 2,5 *guilders*; a més, va ser reimpresa vuitanta vegades a Alemanya i Suïssa durant la vida de Luter. Malgrat que no es pot comptabilitzar quantes persones van arribar a veure una obra com el *Passional*, tots els indicis porten a suposar que va ser un nombre elevadíssim.[42]

Tal com s'ha dit en algunes ocasions, el luteranisme va ser una criatura de la impremta, i un altre indici de la gran difusió de les seves obres polèmiques és el fet que moltes d'aquestes obres van aconseguir burlar la censura exercida per les autoritats. Malgrat que els edictes en matèria de llibres i imatges es van endurir en temps de la Reforma, sovint resultaren ineficaços. Una obra abans esmentada del 1525, *La caiguda del papat* de Hans Sebald Beham, amb text de Hans Sachs, en què es contraposen els dos bàndols amb la força de la paraula evangèlica davant de la cúria catòlica, pertany a les obres d'aquell any que s'escaparen de les prohibicions de Nuremberg i que causaren l'enuig de Carles V, que va enviar una carta als consellers de la ciutat, en què es queixava amargament de les obres luteranes i de la demanda del públic.[43] Però la ciutat s'havia declarat oficialment protestant el 1525, i les ordenances municipals en matèria de censura s'infringiren freqüentment. Aquesta ambivalència i permissivitat de la ciutat de Nuremberg, que quedà «inundada de fulls anticatòlics»,[44] és extensible a altres territoris de l'imperi en què s'abraçaren les tesis reformistes. Si, a

41. O'Connell, *The Popular Print…*, pàg. 131-132. La mateixa escena es va tornar a editar el 1680 en un full imprès anticatòlic titulat *Una vertadera explicació del seguiment i el creixement de la Reforma*, que fou publicat durant el regnat de Jaume II i, per tant, en un altre moment de gran tensió religiosa i política.
42. Scribner, *For the Sake…*, pàg. 157, nota 20.
43. Chipps Smith, *Nuremberg. A Renaissance…*, pàg. 27. Les trenta xilografies de Schön i el text d'Osiander s'acompanyaven de versos de Hans Sachs, i l'obra fou censurada pels consellers de la ciutat perquè consideraven que era massa incendiària. Tanmateix, van compensar l'impressor Guldenmund per la pèrdua de les vendes amb dotze florins i li van tornar les matrius de fusta. Malgrat aquest exemple de censura antipapal, l'obra gràfica dels reformistes a ciutats com Nuremberg va saber desafiar les reiterades prohibicions, i molts petits editors van ampliar-ne la producció per satisfer la demanda creixent.
44. Keith Moxey, *Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*, University of Chicago Press, 1989, pàg. 25. L'obra de Beham està reproduïda a la pàg. 27.

més, tenim en compte la mobilitat que permetien aquests gravats polèmics i el seu cost baix, s'entén la difusió de les obres i la propagació de les idees. Els gravadors i els pamfletistes es van beneficiar d'aquests avantatges, i això els va facilitar el contraban de tot aquest material. Es podia vendre a fires, a ciutats llunyanes i, si calia, es podia amagar ràpidament per tal d'eludir la censura local. Quan Carles V va mirar d'endurir els decrets i va promulgar la dieta d'Augsburg el 1530, pretenia instaurar un mecanisme per saber quines ciutats deixaven fer als heretges. A partir d'aleshores, es va obligar a identificar tant l'impressor com el lloc de publicació de qualsevol material que hagués de ser imprès. Però això no va funcionar arreu, i de seguida es van falsificar o inventar noms, de manera que l'aixopluc que permetia l'anònim, el pseudònim, i tota mena d'invencions va ser un recurs freqüent per evitar la censura. D'aquesta manera, la imatgeria concebuda en temps de la Reforma es dilatà molt més enllà.[45]

Com ja s'ha dit anteriorment, els creadors de les imatges polèmiques de la Reforma van saber aprofitar diversos recursos i estratègies. Entre altres coses, van explotar el gust de l'època pels monstres i presagis, i d'aquesta manera van apropar les obres als espectadors a través d'imatges de tradició medieval. El tema de l'apocalipsi —utilitzat en diverses ocasions, com en les il·lustracions de Cranach per a la traducció de la Bíblia de Luter del 1522— tornà a aparèixer en imatges de les guerres alemanyes del segle XVII, com en el full il·lustrat *La ciutat d'Augsburg assetjada*, del 1632, en què dos monstres de l'Apocalipsi flanquegen la ciutat i vomiten jesuïtes i monjos en referència a la intensa recatolització de la ciutat per part de Ferran II i l'imperi entre el 1629 i el 1632.[46] Sens dubte, «animalitzar» i «diabolitzar» l'enemic representant-lo com un monstre, un animal o el mateix diable fou un recurs utilitzat tant en les obres combatives de la propaganda protestant com en les de propaganda catòlica.

**Els triomfs catòlics**

Una de les obres catòliques polèmiques més extenses fou *El gran boig luterà* (1522), del monjo franciscà, traductor i poeta d'Estrasburg Thomas Murner. Es tracta d'una obra escrita en vers i ricament il·lustrada amb xilografies, començant pel frontispici, en el qual es mostra Murner com un gat —a partir d'un joc de paraules en alemany— que s'abalança sobre un Luter gras i amb

45. En alguns casos, fins i tot, les mostres de burla cap a les autoritats eren evidents. En un full il·lustrat, per exemple, hi deia que el lloc d'edició havia estat «Betlem a prop del Nil». En un altre, s'utilitzava el nom d'un altre impressor, que devia quedar ben sorprès en descobrir-ho. El 1570, amb l'edicte de Speyer es va prohibir el funcionament de les impremtes llunyanes, que eren difícils de controlar. Vegeu Eichberger i Zika, *Dürer and his…*, pàg. 38

46. Més de vuit mil persones van abandonar la ciutat aquests anys. Els textos citen fragments de la revelació i s'adrecen a l'«estimat lector», al qual mostren la misèria i patiment de la població per culpa dels enemics. Landau i Parshall, *The Renaissance Print…*, pàg. 201-202; Carey (ed.), *The Apocalypse and…*, pàg. 201, cat. 110.





el barret de foll per mostrar al món la bogeria de les paraules que li surten de la boca, mentre un petit boig i dos dimonis l'envolten.[47]

Malgrat aquesta i altres obres en què s'atacaven els protestants, i tenint en compte que s'elaboraren obres antiluteranes des del primer moment, les imatges sorgides del bàndol catòlic no tenien la qualitat i brillantor de les obres evangèliques, ni tampoc foren tan vehements ni tan freqüents. Scribner escrivia que «curiosament, hi havia sorprenentment poca contrapropaganda del costat de l'ortodòxia».[48] Davant la impossibilitat d'una resposta taxativa a aquest fet —que, a més, sobrepassa les intencions i els límits d'aquest estudi—, els especialistes consideren que els luterans van marcar la direcció i van prendre la iniciativa de la sàtira, aprofitant les creences populars i iconografies conegudes i barrejant-les amb la nova proposta confessional.

Tanmateix, els catòlics combateren igualment les idees amb imatges d'un altre caire. En la sèrie de gravats de Maarten van Heemsckerk dedicats a Felip II el 1556, en què es narraven algunes de les victòries més importants del seu pare Carles V, l'emperador hi apareixia victoriós davant de Francesc I, dels turcs, dels protestants i de Roma, i el seu govern a Amèrica es glorificava com la victòria de la civilització damunt d'un poble de caníbals. El missatge no deixava lloc a cap mena d'ambigüitat, i en la primera escena l'emperador tenia lligat amb cordes fins i tot el papa Climent VII, a més de tots els altres oponents.[49] A més de l'emperador, altres autoritats de l'època encarregaren obres de caràcter triomfal, imatges de propaganda que, a més d'enaltir els responsables de les victòries o dels valors defensats pel seu bàndol, alhora mostraven els enemics humiliats, trepitjats, derrotats. Entre els enemics sovint hi figuraven els protestants del nord, malgrat que amb la pau d'Augsburg el 1555 els prínceps de l'imperi tenien el dret de triar la seva religió i, en conseqüència, la dels seus súbdits (*cuius regio eius religio*).

Seguint en part les consignes de Trento (1545-1563) pel que fa a l'adequació de les imatges a la doctrina catòlica i a l'expressió dels valors contrareformistes, i tenint en compte el desafiament que plantejaven els protestants, l'art catòlic havia de reafirmar els dogmes i el poder propis a través de les imatges. Aquestes imatges havien de captar les emocions dels fidels, als quals s'havia d'aclarir qui eren els que havien caigut en errors. Així, quan el 1582, en un dels

47. El títol original d'aquesta obra editada a Estrasburg el 1522 era *Von dem grossen Lutherischen Narren, wie in doctor Murner beschworen hat*, i se'n pot trobar una còpia digitalitzada a <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00033099/images/> [consulta: gener 2018].

48. Scribner, *For the Sake…*, pàg. 229.

49. De les dotze estampes de la sèrie, quatre es dediquen a esdeveniments relacionats amb la lliga d'Esmalcalda i se centren més en el sotmetiment dels prínceps que en les escenes guerreres. En la primera estampa, Francesc I, el Solimà, els protestants amb Frederic de Saxònia, Felip de Hesse i Guillem, duc de Clèves, presten tribut a Carles V. L'estampa x representa la presó de Joan Frederic, i les dues últimes reflecteixen el sotmetiment de les ciutats de la Lliga que tornen les claus a Carles V, de genolls. La darrera representa la humiliació de Felip de Hesse. La sèrie exercí una gran influència en pintures de caire militar posteriors. Vegeu Fernando Checa Cremades *et al.*, *Felipe II: Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, El Escorial, 1998, pàg. 314-315.

tractats més importants de la contrareforma en qüestió d'imatges, Gabriele Paleotti escrivia sobre la conveniència o no del retrat com a gènere, més aviat el desaconsellava, però n'admetia alguna excepció, com el retrat de Luter com a heretge. Gràcies als gravats de l'època que han perviscut, es pot comprovar que es demonitzava el monjo reformista, de manera similar a com s'havia fet amb el papa.[50] El més freqüent, però, era que la imatge de l'enemic protestant es mostrés a través d'al·legories i personificacions.

Així, temps més tard, en l'escultura impactant que Pierre Legros concebé per a l'altar de Sant Ignasi a Roma (1695-1699), la Religió personificada trepitja i expulsa la figura també al·legòrica de l'Heretgia, representada com una dona horrible que s'estira els cabells i que s'escapa, frenètica, de la fortalesa de l'Església catòlica.[51] La figura de l'Heretgia, que havia aparegut a la *Iconologia* de Ripa i que es difongué profusament a través de l'emblemàtica, protagonitzà sovint algunes de les imatges més punyents del món catòlic.[52]

No fou només la Companyia de Jesús a Roma que encarregà obres que, com les de Legros, expressaven amb contundència la defensa del catolicisme. La monarquia hispànica, erigida en garant de la defensa de la veritable religió des de la Reforma, promogué moltes imatges similars. Entre les obres religioses més destacables del Barroc, es conserva encara a Las Descalzas Reales de Madrid la sèrie de tapissos «El triomf de l'eucaristia», basats en els dissenys que Rubens féu a partir de l'encàrrec que va rebre el 1625 d'Isabel Clara Eugènia, filla de Felip II.[53]

Aquests tapissos, que segurament es feren per commemorar la victòria espanyola de Breda, havien de decorar les parets d'un convent emblemàtic per a la monarquia on es retiraven moltes de les reines espanyoles un cop quedaven

50. Vegeu Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, Arnaldo Forni, 1582 (1990). En el gravat anònim, es fan referències a passatges bíblics i s'identifica Luter amb el llop amagat rere el vestit de clergue. Luter manté les mans en postura orant, però el vestit aixecat revela la seva natura vertadera: hi apareixen les urpes de l'animal salvatge. Als seus peus hi ha els cadàvers i els ossos del ramat, d'aquells per qui se suposa que prega. La maldat de Luter està inspirada pel diable, que li xiuxiueja a cau d'orella, un motiu també conegut al segle xvi; vegeu *Censorship: 500 Years of Conflict*, Nova York i Oxford, The New York Public Library & Oxford University Press, 1984, pàg. 42.

51. Per a Wittkower, l'escultura expressava la confiança en la victòria del catolicisme, i per a Pascal, la imatge està animada d'un esperit nou. Vegeu Gerhard Bissell, *Pierre Le Gros 1666-1719*, Londres, Reading, 1997; Pascal Julien, «Pierre LeGros, sculpteur romain», *Gazette des Beaux Arts*, 200, pàg. 135 (pàg. 189-214); Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992 (1958), pàg. 434.

52. En un fragment de la descripció de Ripa, i entre les fonts a les quals recorre per a la imatge de l'heretgia, l'autor afirma: «La Herejía, según santo Tomás, lib. IV de las *Sentencias*, y otros doctos autores, es un error del intelecto al que se adhiere voluntariamente la voluntad, refiriéndose a aquellas cosas en las que se debe creer según la Santa Iglesia Católica Romana», dins Cesare Ripa, *Iconología* [pròleg d'Adita Allo Manero], I, Madrid, Akal, 1987, pàg. 474-475.

53. Els tapissos, obra de J. Raes i J. Geubels, encara es conserven al convent madrileny, i alguns dels dibuixos preparatoris són al Fitzwilliam Museum de Cambridge. Les taules a l'oli de Rubens que serviren de model a sis dels disset tapissos encarregats per la infanta són al Prado, que els va exhibir recentment després de restaurar-los. Vegeu Alejandro Vergara i Anne Woollett, *Rubens: El triunfo de la Eucaristía*, Madrid, Museo del Prado, 2014.

*El triomf de l'Església*, Peter Paul Rubens, *c.* 1625, oli sobre taula.
MP (Museo del Prado, Madrid)

vídues, com també hauria desitjat fer Isabel després de la mort del seu marit, Albert d'Àustria, el 1621, si no hagués estat per la regència dels Països Baixos. Tant Isabel com el llinatge dels Habsburg i també les monges del monestir sentien predilecció pel tema de l'eucaristia, un dogma que també es defensà a Trento en contra dels qüestionaments reformistes i que es recomanava celebrar i defensar en processons durant la festa eucarística per convertir els heretges. Precisament, la definició tridentina de l'exposició de l'eucaristia com un esdeveniment victoriós tingué influència encara setanta anys després sobre Rubens a l'hora de concebre el conjunt. L'artista flamenc rebutjà fer-ne una representació teològica literal i dogmàtica, i, a partir d'algunes fonts visuals i literàries i de les seves capacitats creatives, ho convertí en una successió teatral d'episodis en què l'hòstia es presentava com a font d'il·luminació simbòlica. A més de remarcar la inventiva i la qualitat del gran artista barroc, ens interessa destacar especialment dos dels episodis de la sèrie, *El triomf de l'Església* i *El triomf de la Veritat sobre l'Heretgia*. En el primer, que és el més gran i que segurament havia de decorar l'altar de l'església del convent, Rubens combinà la iconografia cristiana amb el carro triomfal d'ascendència antiga. La personificació de l'Església sosté la custòdia amb l'hòstia eucarística, mentre un

àngel li col·loca la mitra papal, un altre duu el llorer victoriós i un altre porta un pavelló papal amb les claus pontifícies. El carro avança per sobre de tres figures —entre les quals l'Heretgia amb cap de serps—, acció que representa el triomf de l'Església sobre el mal, mentre als costats les personificacions de la Ceguesa i la Ignorància són conduïdes per una figura que les il·lumina.[54] En la segona escena, la figura que encarna el Temps porta la Veritat cap a la llum, que mira l'espectador i assenyala la llegenda «Hoc est corpus meum», alhora que les dues figures s'alcen damunt un monstre ferit i un grup d'heretges prostrats, entre els quals s'identifiquen clarament Calví i Luter.[55] Així, l'esperit d'invectiva de l'Església està ben present en aquesta sèrie, i especialment en aquesta escena que personalitza el retrat dels enemics vençuts. És important destacar que, malgrat que aquestes obres en principi estaven destinades a un públic molt restringit, van tenir una gran difusió a través de gravats que també s'utilitzaren per il·lustrar literatura devocional. A més, no només se'n van fer versions en pintura tant als Països Baixos com a Espanya o a Amèrica, i en tapís a Toledo, Viena, Torí, Roma i La Valletta, sinó que esdevingueren molt influents en composicions que s'hi basaren.[56]

Moltes altres imatges generades a la cort espanyola dels Habsburg mostraven aquest caràcter combatiu de la religió a través d'al·legories similars. Maíno va retratar Felip IV i don Gaspar de Guzmán en el tapís que apareix al magnífic quadre *La recuperació de Bahía* (1634-1635), i, entre les al·legories que el rei i el *valido* trepitgen, hi ha la figura de l'Heretgia, que mossega rabiosament un fragment d'una creu. D'aquesta manera, es reforça el caràcter polític del quadre, al·ludint a la victòria del poder reial sobre els calvinistes holandesos.[57] Trobem imatges similars en il·lustracions per a llibres; en el gravat

54. En la part inferior s'hi representa el perenne triomf i govern de l'Església sobre el món; el globus terraqüi envoltat de la serp que es mossega la cua simbolitza l'eternitat, la pala del timó, el govern, i la palma, la victòria. Vegeu Vergara i Woollett, *Rubens: El triunfo* , pàg. 72.

55. També apareixen estigmatitzats com a enemics de l'eucaristia el profeta Mahoma i un jueu, i s'ha especulat amb la possibilitat que hi hagi també els retrats de Berenguer de Tours, John Huss, Martin Bucer i Tanchelm d'Anvers, un personatge del segle xii que havia dubtat de l'eucaristia i que tenia molts seguidors als Països Baixos. Sobre aquestes possibles identificacions, vegeu Nora De Poorter, *The Eucharist Series*, 2 vol., dins *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Londres-Filadèlfia, Harvey Miller, 1978, pàg. 377-380. També Vergara i Woollett, *Rubens. El triunfo*…, pàg. 68.

56. La primera sèrie de gravats a partir de Rubens és segurament la que va publicar Nicolaas Lauwers cap al 1652, gravada per ell mateix i per Schelte Adams à Bolswert; al segle xvii es féu una altra sèrie publicada per Coenraed Lauwers, i aparegueren còpies d'altres gravadors com la de Cornelis I Galle. També es van gravar a París i foren publicats per Mariette i també per François Ragot i Nicolas Bonnart. Entre la literatura devocional, Michael van der Gucht féu els gravats per al llibre de Laurentius van der Lepe, *De waere kercke triumpherende over de valsche*, del 1681. Es van fer còpies de gran format basades en els gravats, com per exemple les quatre pintures de Bartolomé Santos a l'església de San Miguel i San Julián de Valladolid (*c.* 1660); també una sèrie de cinc còpies de José Risueño a la catedral i el Palau Arquebisbal de Granada (*c.* 1692). Per aquesta i altra informació sobre la difusió de l'obra, vegeu De Poorter, *The Eucharist Series*, pàg. 213-222 i 223-254. Per algunes de les obres a Mèxic, vegeu Enrique Gerardo Aguilera Longoria, «Triunfo de la Iglesia: una narración en defensa de la Fe», dins Rafael Zafra i José Javier Azanza (coord.) *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, 2011, pàg. 119-128.

57. Vegeu-ne la descripció a Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Juan Bautista Maíno: 1581-1649,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pàg. 180-192.





que acompanya l'obra *Sevilla restaurada*, del 1632, es representa Felip IV defensant l'eucaristia fins i tot amb l'espasa i l'escut de Castella i Lleó d'aquells que gosen atacar-la, com els turcs o els heretges del nord que s'embarquen a primer pla.[58] Juan de Courbes gravà l'escut dels Àustries en el frontispici d'un llibre del 1637, en què l'àguila bicèfala trepitja la figura de l'Heretgia, que simbolitza les idees i els prínceps luterans contra els quals la dinastia va lluitar durant la Guerra dels Trenta Anys en tots els fronts.[59] El 1640 Martin Droeshout il·lustrà un altre frontispici amb una al·legoria de la Inquisició com una dama que sosté el pes de l'Església i del món, que duu l'escut de la monarquia al pit i que apareix flanquejada per sant Domènec de Guzmán i sant Pere Màrtir, alhora que trepitja l'Heretgia, l'Error i la Temeritat.[60]

Rubens també fou un dels responsables de dissenyar l'entrada triomfal a Anvers el 1635 del cardenal infant Ferran d'Àustria, germà de Felip IV, en ser nomenat governador dels Països Baixos. Les obres efímeres creades per a aquesta ocasió foren traslladades al gravat en un llibre editat el 1642. Entre les nombroses figures històriques i al·legòriques que hi apareixien, una de les escenes il·lustrava l'arbre genealògic dels Habsburg, en què els noms dels membres més il·lustres apareixien distribuïts per les branques; protagonitzava aquesta escena una figura femenina representant l'Església catòlica entronitzada, i alguns personatges vius hi representaven el paganisme, l'islamisme i l'heretgia, que eren portats per la figura de la fortitud cap a l'infern, mentre la Divina Providència ensenyava a Bèlgica l'escut heràldic del cardenal i altres virtuts.[61]

Existeixen nombrosos gravats d'època moderna que utilitzen al·legories semblants i que expressen aquesta exclusió violenta dels enemics religiosos, com *El triomf de l'Església sobre Calví i Mahoma* del 1686 —en què la Veritat i la Religió esclafen els dos personatges, i, a la part inferior del gravat, els turcs

58. Darrere seu s'observen el Gerió multiforme i la Hipocresia de mil cares, que representa els falsos i dissimulats, i, als dos costats del monarca, els enemics interns amagats en el cavall de Troia i els que postulen la raó d'estat i amenacen amb armes de foc. Cada personatge s'identifica amb una llegenda: així, en el cas dels turcs, «*Y otra luego a quien me paga*», i en el dels heretges del nord, «*Quién se me opondrá después?*». Vegeu Elena Páez *et al.*, *Los Austrias: Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Julio Ollero, 1993, cat. 253.

59. A la cartel·la hi ha el lema «Sobre àspids i basiliscos», extret del psalm 90. El llibre és de Fadrique Moles, *Guerra entre Ferdinando segundo, emperador romano, y Gustavo Adolfo, rey de Suecia*, Madrid, Francisco Martínez, 1637. Vegeu Javier Blas, Glòria Pérez, María Cruz de Carlos, José Manuel Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, cat. 544, pàg. 420.

60. Es tracta del llibre de Sebastián de la Huerta, *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index pro Catholicis Hispaniarum Regnis Philippus III Rex. Cath*., Madrid, Diego Díaz, 1640. Vegeu Blas, Pérez, de Carlos, Matilla, *Grabadores extranjeros en*…, cat. 619, pàg. 463-464.

61. Theodor van Thulden fou l'encarregat de fer els gravats a partir d'alguns dissenys de Rubens en una obra monumental de quaranta-dues estampes a l'aiguafort, i només els dos arcs lusitans són firmats per Ludovico Nunnius. Els textos del llibre són de Jean Gaspard Gevaerts, secretari d'Estat d'Anvers el 1635, que havia redactat les inscripcions de les peces creades per a l'entrada triomfal. Vegeu John Rupert Martin, «Part XVI. The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi», dins *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Londres-Filadèlfia, Harvey Miller, 1972, vol. 1, pàg. 176. Justament aquesta escena no era de Rubens, sinó dels membres del gremi de Sant Lluc d'Anvers.

ploren de desesperació perquè els cristians els han vençut—, el frontispici gravat per Michiel Cnobbaert —que il·lustra el llibre *Triomf de la veritable Església* de Cornelis Hazart (1673)— o el gravat del francès Jean-Baptiste Scotin, d'inicis del segle XVIII —que ofereix una representació del Papa de Roma com a protector de la fe que envia raigs fulminants a Luter i altres heretges caiguts per terra—.[62]

Més enllà dels importants debats historiogràfics sobre l'existència d'un art contrareformista i les seves característiques, aquí tan sols es vol posar en relleu el caràcter combatiu de què s'impregnà una part de les obres que contrarestaven la vehemència dels atacs visuals que els protestants articulaven en gran part a través d'al·legories i emblemes. Tanmateix, les categories no són completament tancades, i així com els catòlics també van elaborar algunes obres obertament crítiques emulant sovint els gravats protestants, des del bàndol reformista en alguna ocasió s'empraren iconografies establertes en gran part en les imatges rivals. Així, a la catedral de Gouda es conserven els vitralls acolorits dissenyats per Wtewael —un artista que s'havia convertit al protestantisme el 1595, el mateix any en què va produir la seva obra «més obertament patriòtica», segons McGrath—, en què es mostra el Carro de la Llibertat de Consciència d'Holanda victoriós sobre Espanya i la Idolatria, i que, en paraules de la mateixa autora, «romanen com un monument rar d'una nova iconografia del protestantisme que mira de rivalitzar amb els triomfs eucarístics contemporanis del sud catòlic».[63] Així doncs, aquí els qui són esclafats són els catòlics. Els protagonistes canvien, però la intenció és la mateixa.

També en terres catalanes va aparèixer aquesta intenció en algunes imatges. De fet, per a l'entrada a Barcelona de Felip II que va tenir lloc el 1564, poc temps després que s'hagués conclòs el concili de Trento, el Consell de Cent encarregà una portalada efímera al portal de Sant Antoni en què apareixia la representació de santa Eulàlia escortada d'àngels. Acompanyats de música, els àngels recitaven uns versos en honor al monarca en què s'expressava la fidelitat de la ciutat i s'assegurava que a Barcelona no hi havia luterans.[64] La festa per al rei culminaria amb una representació davant del Palau Reial en què l'exèrcit català atacava els luterans atrinxerats en un castell semblant al de Salses i els vencia gràcies a la intervenció de Sant Jordi.[65] Així, davant els rumors que en

62. Per a la primera obra, vegeu Martine Poulain i F. Sene, *Censures: Le livre et la censure en France*, París, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1987, pàg. 96. Un exemplar del gravat de Cnobbaert pertany a la Col·lecció Gelonch (GE-822), i un exemplar del de Scotin es conserva a la Biblioteca de Catalunya (X. 3 BC RE. 28193).
63. Elizabeth McGrath, «A Netherlandish History by Joachim Wtewael», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, 182-215 (1975), pàg. 209.
64. La frase en llatí era «*Collapsus nunquam, prudenter ab heresis asta eripimus, tecum religiosus eat*», que en la traducció al castellà de l'autor de la descripció de l'entrada, Baltasar del Hierro, era: «*A tal rebaño nunca se prueue de luteranos mancha fue pegada porque a tu religión está pegado*». Vegeu Alfredo Chamorro, *Ceremonial monárquico y rituales cívicos: Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2013, pàg. 219.
65. Chamorro, *Cerimonial monárquico y…*, pàg. 245-246.





certs ambients cortesans catalans es simpatitzava amb francesos hugonots, i arran de la mateixa visita reial, dies després es va celebrar un acte de fe a la plaça del Born. La lluita contra el protestantisme encapçalada per Felip II apareixia en un altre fragment de l'arc en què Déu assenyalava el rei, i la inscripció deia «Guardalee porque guardo y guarda mi España de los ereges».[66] Calia assegurar al rei que Barcelona era un bastió catòlic i les imatges, efímeres o perdurables, havien d'expressar aquest missatge.

Si per als barcelonins aquestes podien haver estat algunes de les primeres imatges en què es combatia l'enemic protestant, més tard, el 1601, també se celebraren grans festes a Barcelona amb motiu de la canonització del primer sant procedent de la Corona d'Aragó després del concili de Trento, sant Ramon de Penyafort. En la comitiva que tancava l'esplèndida processó, els dominics van enginyar un tabernacle en què les escultures de sant Francesc i sant Domènec trepitjaven una serp amb quatre caps, que queden identificats mitjançant unes inscripcions amb la infidelitat dels gentils, la ceguesa del judaisme, la perfídia del pagans i la malícia dels heretges, tal com relata fra Jaume Rebullosa en la descripció de les festes.[67]

Si bé aquests monstres multicefàlics representaven els enemics protestants, habitualment francesos o alemanys, en temps de conflicte intern l'acusació d'heretgia es podia estendre als que fins aleshores havien compartit el bàndol. Així, en l'anomenada «guerra de papers» que enfrontà durant la Guerra dels Segadors els castellans i filipistes amb els catalans profrancesos, s'esgrimien arguments semblants des dels dos bàndols i s'acusaven mútuament d'heretges i infidels.[68] En la publicística s'atacava la imatge castellana de la defensa de la fe i s'hi denunciaven les crueltats comeses pels soldats filipistes,

66. Chamorro, *Cerimonial monárquico y…*, pàg. 221. La citació en llatí feia «*Protegam eum quoniam ab heresi liberabit Hispaniam meam*».
67. «Tenían baxo de los pies una serpiente de quatro cabeças con rostros de mujeres; significando la una que era negra, la infidelidad de los Gentiles; y asi llevaba sobre la cabeça una letra que dezia Infidelitas politicorum. La otra que era vieja con los ojos ciegos y sangrientos significava la ceguedad de los Iudios, y ansi mismo llevaba sobre la cabeça una letra que dezia Caecitas Iudeorum. La otra que era de color morena significava la perfidia de los paganos y Moros, y llevaba sobre la cabeça otra letra que dezia: Perfidia paganorum; y la ultima que tenia la cara consumida y espantable, con una larga lengua sacada fuera de la boca y los ojos alterados y encendidos, significava la malicia de los hereges, y tenia también sobre su cabeça otra letra que dezia, Malicia hereticorum. Y no solo pisaban los santos esta monstruosa serpiente, pero y aun llevaban todas sus cabeças presas con cadenas, mostrando como ellos y los Religiosos hijos suyos, con el continuo estudio de las sagradas letras, y exemplo de santas vidas, rinden y sujetan, estos pérfidos errores y falsas sectas: la dicha serpiente llevaba en los pechos unos versos de la Sibila Erithrea en los quales profetizo levantarse esta pésima fiera contra la iglesia y que avia de ser vencida y destruyda, por estos Santos Patriarcas llamándolos estrellas.» Vegeu Jaume Rebullosa, *Relacion de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo à la canonizacion de su hijo San Ramon de Peñafort de la Orden de Predicadores,* Barcelona, Iayme Cendrat, 1601, pàg. 168. Citat a Ramon Dilla, *Sant Ramon de Penyafort: Imatge, devoció i santedat*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2017, pàg. 232.
68. Entre la historiografia catalana que ha estudiat aquest factor religiós de la Guerra dels Segadors, vegeu Xavier Torres, «El paradigma ambrosià: Devoció i patriotisme a la Guerra dels Segadors», dins Òscar Jané (ed.), *Del Tractat dels Pirineus (1659) a l'Europa del segle XXI: un model en construcció?*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2010, p. 153-160; Xavier Torres, «La nació i el temple: patriotisme i Contrareforma a la Catalunya moderna», *Pedralbes*, 28 (2008), p. 85-102; Antoni Simon,

uns excessos que inclogueren la crema d'imatges sagrades i d'esglésies i altres sacrilegis. Així, les tropes de Felip IV es van convertir en «l'Anticrist», en soldats «herètics» i «sacrílegs» que profanaven i incendiaven els temples de Déu i trepitjaven i escarnien la sagrada forma.[69] Sens dubte, aquest atac es podria explicar en part pel rerefons de la Contrareforma, i, de fet, també aquí es va recórrer a la demonització de l'enemic, una de les estratègies habituals en altres conflictes de l'època. Però, si bé en altres contextos europeus els enemics es van representar com a diables en gravats, pintures o medalles, en l'àmbit català i hispànic —tal com hem assenyalat en altres estudis— no existiren imatges vehements ni combatives com les que s'elaboraren a les impremtes i tallers alemanys o holandesos, i aquestes acusacions tan greus no s'expressaren visualment amb la mateixa contundència.[70] L'única imatge de la publicística que podria al·ludir a les acusacions d'heretgia és el petit gravat anònim, tosc i simple, d'un calze en flames que encapçala la portada de la *Proclamación católica* del frare agustí Gaspar Sala del 1640, un text que havia estat concebut com una «arma de lluita política».[71]

Certament, poques imatges catalanes tingueren la força i la vehemència de les protestants ni tampoc d'algunes de les catòliques, ni tan sols de les obres efímeres que els barcelonins havien vist pels carrers de la ciutat en algunes ocasions. També en relació amb sant Ramon de Penyafort, a la taula central del retaule de principis del segle XVII dedicat a aquest sant que es conserva a Vic, el protagonista hi apareix trepitjant un dimoni banyut encadenat als seus peus, i al darrera, ordenades en una prestatgeria, es representen algunes de les obres de dret canònic més importants. D'aquesta manera, el sant s'erigeix com un dels defensors de l'ortodòxia catòlica, per a la qual lluità com a autor d'obres fonamentals de dret i com un dels fundadors de la Inquisició a la Corona d'Aragó.[72]

«Un "alboroto católico": el factor religiós en la revolució catalana de 1640», *Pedralbes*, 23 (2003), vol. II, pàg. 123- 146.

69. Així es denuncia, per exemple, en la relació anònima del 1641 titulada *Relacio verdadera de las hostilidats, y sacrilegis que lo exercit del Rey de Castella ha fet contra las Iglesias, y sacraris ahont estava lo Santisim Sacrament y los altars, y crema que ha fet desde Tarragona fins a Torra de Segre los llochs y vilas parhont ha passat*. Barcelona, Jaume Mathevat, 1642. Vegeu-ne una reproducció a Henry Ettinghausen, *La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l'època*, Barcelona, Curial, 4 vol., 1993, vol. II, pàg. 581.

70. En estudis anteriors ens hem interrogat sobre aquesta qüestió en l'àmbit hispànic i català. Vegeu, per exemple, Fontcuberta, *Imatges d'atac…*, pàg. 147-171; Cristina Fontcuberta, «Art, conflicte i religió: l'ús de les imatges en la Guerra dels Segadors», dins Sílvia Canalda i Cristina Fontcuberta (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Universitat Autònoma de Barcelona & Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013, pàg. 135-156; Cristina Fontcuberta, «"La capitana en campanya": la imatge de santa Eulàlia en època moderna: Usos polítics i transformacions iconogràfiques d'un culte medieval», dins Rosa Alcoy (ed.), *L'art medieval en joc* (EMAC-Contextos, 4), Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2016, pàg. 213-229.

71. Antoni Simon i K. Schumann, «Estudi introductori», en l'edició facsímil de Gaspar Sala, *Proclamación Católica a la magestad piadosa de Filipe el Grande…*, Barcelona, Base, 2003, pàg. 49. De les cinc edicions que es feren en llengua castellana a Barcelona, quatre s'editaren el 1640 i només la primera no té la imatge del calze.

72. Per a més detalls d'aquesta obra, vegeu Dilla, *Sant Ramon de…*, pàg. 477-480; també Irene Abril, «Les taules de sant Ramon de Penyafort del Museu Episcopal de Vic (MEV 772-774): Una nova mostra de la pintura del taller dels Huguet», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, V (2011-2012), pàg. 97-116.

Al·legoria de la victòria de la religió catòlica sobre els heretges a Roma, Ignasi Valls, 1736, burí. CP (Col·lecció Palau)

Entre els pocs exemples d'imatges catalanes de caire combatiu, s'ha conservat almenys un exemplar d'un gravat d'una època més tardana que representa una *Al·legoria de la victòria de la religió catòlica sobre els heretges a Roma*, signat per Ignasi Valls i datat el 1736; tot i això, es tracta d'una obra molt poc coneguda.[73]

L'artista català elaborà una composició que remet clarament a les dels carros triomfals catòlics abans esmentats, als dissenys de Rubens per a Las Descalzas Reales i també a la versió que Antonio Palomino féu el 1705 per al monestir de San Esteban de Salamanca, la iconografia del qual ell mateix explica a *El museo pictórico, y escala óptica*, una publicació dedicada als

73. Es tracta d'un burí que fa 36 × 51 cm, conservat en una col·lecció particular a Barcelona i exposat a «Imatges per creure» (MUHBA, 2017), però no en coneixem més exemplars. El gravador barceloní Ignasi Valls està documentat entre el 1726 i el 1764, i té una producció molt àmplia, i se'n conserven moltes planxes, tant xilogràfiques com calcogràfiques. Va ser gravador de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i va col·laborar sovint amb Francesc Tremulles i també amb els jesuïtes de Barcelona, que li van encarregar la il·lustració de diversos llibres de text i manuals. Vegeu J. F. Ràfols (dir.), *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Editorial Millà, 1954, vol. III, pàg. 1314-1315.

dominics.[74] En la calcografia catalana, que es podria derivar d'aquests i potser d'algun altre model no identificat, el carro està presidit per l'al·legoria de l'Església com una figura femenina que sosté la creu a la mà esquerra —on s'atura el colom de l'Esperit sant— i que a la mà dreta duu la custòdia amb l'hòstia consagrada. Entre els ocupants del vehicle hi ha cinc sants d'èpoques diverses reconeguts per l'Església de la Contrareforma com a defensors de l'eucaristia, entre els quals tres doctors de l'Església: sant Ambrosi (*c.* 340-397), sant Agustí (354-430) i sant Gregori Magne (*c.* 540-604), que porta la creu papal. Al capdavant, amb el cap descobert i el sol al pit com un dels atributs habituals, s'observa el dominic sant Tomàs d'Aquino (1225-1274) i, finalment, el sant abillat amb robes velles i aspecte de més edat és sant Jeroni, el traductor de la Bíblia que aquí es representa com a penitent.[75] Les regnes del carro dels sants les agafa un angelet que fa avançar la comitiva, i els cavalls passen per sobre de sis personatges que són trepitjats i que representen els enemics, aquells heretges que s'havien oposat a l'eucaristia. Tanmateix, aquí no es representen les personificacions malvades que s'havien difós en l'emblemàtica i que sí que feien acte de presència en les obres de Rubens i Palomino, sinó que els personatges trepitjats són persones, de les quals no es distingeixen ni els trets facials ni els llibres que duen. Al fons s'observa una vista de Roma amb el perfil fàcilment identificable de la basílica de Sant Pere, el Castel Sant'Angelo i el riu Tíber. Probablement, la resposta a diversos enigmes es troba a l'angle superior dret, en què dos angelets sostenen un escut.

Malgrat que a hores d'ara no coneixem cap estudi sobre aquesta obra, es podria relacionar amb el pagament que va fer el 1734 la comunitat del convent de Sant Agustí de Barcelona a Ignasi Valls per una làmina.[76] La construcció del convent de Sant Agustí Nou a Barcelona havia estat sufragada per la corona després de l'enderrocament del convent vell, i a la façana encara s'hi conserva l'escut borbònic en relleu que projectà Pere Costa, un escultor amb qui Ignasi Valls va coincidir segurament a Sant Agustí i en altres ocasions.[77] Certament,

74. Antonio Palomino de Castro, *El museo pictórico, y escala óptica* [1715-1724], Madrid, Aguilar, 1988, pàg. 724-731. Sobre l'obra, vegeu Juan Antonio Gaya Nuño, «En el centenario de Palomino: Exequias y elogio del Barroco nacional», *Goya. Revista de Arte* (1954-1955), pàg. 265-272; Domingo Iturgáiz, «Acercamiento a Antonio Palomino: Obra inedita en conventos dominicanos», *Archivo Español de Arte*, 290 (1980), pàg. 69-96.

75. En una de les composicions de Rubens per al convent de Las Descalzas, la dels defensors de l'eucaristia, hi apareixen aquests mateixos sants, a més de santa Clara d'Assís i sant Norbert (*c.* 1080-1134), predicador itinerant i fundador de l'orde premonstratès, que aixafà l'heretgia de Tanchelm d'Anvers (1124). Sant Jeroni es representa en l'obra de Rubens vestit amb hàbits cardenalicis. Vegeu Vergara i Woollett, *Rubens: El triunfo…*, pàg. 62.

76. *ACA* (Arxiu de la Corona d'Aragó), sèrie Monacals, Hisenda, llig. 665, s. fol. «*Llibre del Gasto del Conᵛ. de S. Agustí N. S. Començat lo dia 23 de agost 1734: Comtes Generals: […] Iᵐ. se á Pagat á Ignasi Valls per la lamina vint y huit lliuras… 28# 2s. […]*». La notícia fou recollida per Rosa M. Subirana, *La calcografia catalana del segle XVIII: Dels argenters als acadèmics*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1996, pàg. 613-614.

77. Cal recordar que, després dels bombardejos del 1714 i l'enderrocament del convent de Sant Agustí Vell, el 1727 els frares van prendre possessió del nou establiment al Raval, una ubicació escollida per





els dos escuts sota la mateixa corona del gravat no coincideixen amb el relleu del convent, que d'altra banda Valls devia conèixer prou bé atès que en fa el gravat per a l'*Adarga catalana* el 1753.[78] Pere Costa també fou el responsable del retaule major de Sant Agustí, que es va fer entre el 1754 i el 1758 i que van cremar el 1835. A la fornícula que presidia el primer cos d'aquest retaule hi havia una imatge de més de sis metres de sant Agustí, i, en els edicles laterals, quatre grans imatges de doctors de l'Església o d'altres sants, tots amb vestimenta pontifical.[79] Potser també cal inscriure el gravat de Valls en uns anys de relacions conflictives entre la monarquia borbònica i la Santa Seu, atès que el papa Climent XII no havia reconegut la legitimitat de la conquesta de Nàpols i Sicília per part de Carles de Borbó esdevinguda entre el 1734 i el 1735.[80] També foren anys de dificultats pel que fa a les obres del convent, que s'havien aturat i que es van reprendre en part gràcies a l'empenta de fra Agustí Eura, que havia estat prior del convent barceloní entre el 1729 i el 1732, membre de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona entre el 1732 i el 1734, i que més tard arribaria a ser bisbe d'Ourense. L'estiu del 1734, Eura anà a Madrid, on, amb la complicitat de Gaspar de Molina y Oviedo (bisbe de Barcelona entre el 1731 i el 1734), aconseguí que al novembre del 1735 es revoqués el Reial decret que prohibia la continuació de les obres del convent, cosa que permeté reprendre la construcció agustiniana.[81] Esperant poder finalitzar aquesta recerca i aportar

la Corona, que en sufragava les despeses. La primera pedra del nou convent de Sant Agustí, projectat per Pere Bertran, es va posar el 1728, i no es va inaugurar fins al 1750, després que el mateix Bertran fes un altre projecte més reduït el 1748 seguint la traça de la façana que havia fet Pere Costa, al qual es va encarregar una altra façana el 1754. La façana ha quedat inacabada: només se'n va fer la part baixa, amb un atri d'arcades de mig punt amb pilastres jòniques i, al bell mig, l'escut borbònic. Vegeu Cayetano Barraquer, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Imprenta de Francisco J. Altés, Barcelona, 1906, vol. II, pàg. 183-185. Pere Costa i Ignasi Valls es van fer càrrec del disseny i del gravat del túmul per a les exèquies de Felip V el 1746, tal com apareix a *Relacion que hace el claustro de la Real y Pontificia Universidad de Cervera […] de las reales exequias que el dia 8 de octubre de 1746 consagrò a la eterna memoria de Don Phelipe Quinto* , Cervera: En la Imprenta de la Real y Pontificia Universidad, por Manuel Ibarra, [1746?].

78. En el darrer gravat dels tres que Ignasi Valls signà a l'*Adarga* de Francesc Xavier de Garma, es representa l'escut d'armes del rei Ferran VI al centre d'un pavelló flanquejat per dos àngels vestits amb cota d'armes decorades també amb els blasons. Vegeu Francesc Xavier de Garma, *Adarga catalana: arte heráldica y prácticas reglas de blasón…* [ed. facsímil], València, Librerías París-Valencia, 1997, làm. XX.

79. Vegeu Carles Dorico, «El retaule major de Sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757)», *Locus Amoenus,* 3 (1997), pàg. 136-138 (pàg. 123-145). Barraquer afegeix la descripció de l'escultor Domingo Talarn, que recordava que es representava el sant discutint amb els heretges, humiliats als seus peus. Barraquer, *Las casas de…*, pàg. 187.

80. Carles III de Borbó fou proclamat rei de Nàpols el 17 de maig de 1734, i al cap de mesos va ocupar Sicília, on fou coronat rei el 3 de juliol de 1735. El papa Climent XII no reconeixia la legitimitat del domini borbònic, i al maig del 1736 Espanya va trencar les relacions diplomàtiques amb la Santa Seu. Però més endavant les dues parts van signar un concordat, i el 1738 el pontífex va acceptar el pagament del tradicional tribut que, en virtut d'un antic pacte feudal, el sobirà lliurava al papa. Tanmateix, després de la mort de Climent XII el 8 de febrer de 1740, i amb l'elecció de Benedicte XIV, les relacions entre Espanya i la Santa Seu van canviar radicalment.

81. Algunes d'aquestes dades les explica un dels primers biògrafs d'Eura, Francesc Armanyà, *Translacion de los agustinos calzados de Barcelona de su antiguo al nuevo real convento de la misma Ciudad: relacion de las festivas aclamaciones, con que manifestaron su gratitud à ambas magestades en los dias 30 y 31 de*

noves dades concloents sobre aquest encàrrec, de moment albirem la hipòtesi que el gravat de Valls fos una comanda propera al convent de Sant Agustí Nou, i que la imatge triomfal del catolicisme en el gravat tingués relació, en aquell any 1734, amb l'impuls desitjat de la represa de les obres del convent per part de la corona; també seria possible que s'al·ludís al nou regnat de Carles sobre Nàpols, recordant així al Papa i a Roma la lluita comuna contra l'heretgia des dels dominis espanyols.

Havent dibuixat un itinerari particular, entre d'altres possibles, amb la tria d'algunes obres il·lustratives, cal concloure que, després de les reformes confessionals d'època moderna, tant des del bàndol catòlic com des del protestant, nombroses autoritats encarregaren obres de to combatiu. Algunes d'elles s'impregnaren d'un caràcter triomfal i esdevingueren imatges de propaganda que, a més d'enaltir els valors defensats pel seu bàndol, sobretot a través de personificacions, alhora mostraven els enemics humiliats, entre els quals sovint hi havia els protestants del nord. En altres obres s'elaboraren atacs més directes, més individualitzats i més punyents. En tots els casos, però, calia tergiversar el missatge de l'altre, i sovint es capgirava la imatge positiva de l'oponent en obres mordaces per tal d'atraure l'espectador. Algunes imatges de sàtira política i religiosa originades en temps de les reformes confessionals del segle XVI van revifar en època de la Revolució Francesa i Napoleó, en el que esdevingué un reciclatge iconogràfic molt difós.[82] Si bé l'ús d'aquest arsenal diabòlic s'allargà en les obres combatives durant segles, el que va anar canviant, tal com assenyalava l'historiador de l'art Ernst Gombrich, va ser la mirada de l'espectador en relació amb la realitat i la funció d'aquestes imatges monstruoses, de manera que s'esdevingué un procés de transformació de creences mítiques i màgiques cap a la metàfora del que es volia explicar.[83] Certament, però, aquella dita segons la qual en ocasions una imatge val més que mil paraules ja es coneixia al segle XVI.

*Deciembre de 1750, y 1 de Enero de 1751* ; Barcelona, Pablo Nadal impresor, 1751 o post., pàg. 52-53. Aquesta font, entre moltes altres, està recollida en la biografia més recent i completa d'Eura, escrita per Pep Valsalobre, *Fra Agustí Eura: 1684-1763, obra poètica (assaig d'edició crítica)*, Girona, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 1999, especialment pàg. 54-55. Valsalobre explica que Eura és cridat a Madrid per tal de substituir Francesc Suy, el representant dels interessos dels agustins pel que feia a la construcció del nou convent. La relació amb Molina, que l'ordenarà bisbe de Madrid, és important per a la recaptació de fons per al convent barceloní, i Molina va mantenir una actitud regalista polèmica al voltant del Concordat del 1737 que tingué forta incidència, i qui sap si potser també influí Eura en els anys de prior.

82. Carey, *The Apocalypse and…*, pàg. 232-249. El catàleg ofereix exemples de l'ús de les bèsties de l'Apocalipsi en les imatges satíriques dels segles XVII i XVIII.

83. Ersnt H. Gombrich, «Magic, Myth and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire», *L'art et les révolutions: Actes du XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art*, Estrasburg, Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, 1992, pàg. 45-46 (pàg. 25-65).





# L'estampa de devoció a l'època moderna

Sílvia Canalda i Llobet

El coneixement —sigui científic, religiós o tècnic— a l'època moderna s'adquireix també, com és ben sabut, per mitjà de les imatges. N'és una bona metàfora la representació de l'ignorant, de l'illetrat, de l'analfabet, de l'idiota —segons la terminologia del Segle d'Or hispànic— com un quadre abstracte fosc, sense cap mena de figuració.[1] Un rectangle ple de guixots és, doncs, la primera xilografia que acompanya un llibre de meditacions, el *Norte de ydiotas*, escrit pel predicador humanista Francisco Monzón i publicat a Lisboa l'any 1563;[2] any en què precisament conclou el concili de Trento (1545-1563), on es reformula la confessió catòlica i es redefineixen, entre altres qüestions, les funcions de la imatge religiosa.[3] A través d'un itinerari literari però també visual, a *Norte de ydiotas…* l'ignorant —en aquest cas la dona pecadora a qui va dirigida l'obra— aconsegueix vèncer l'abstracció de la ignorància i arribar a la saviesa de la figuració, que culmina, com és de preveure, amb la veritat de la glòria celestial, tema de la xilografia que acompanya la vuitena y última meditació.

Associar l'adquisició de coneixements amb la imatge explica que algunes d'elles, quan no se'n comparteix el missatge, puguin ser censurades, prohibides o destruïdes, unes mesures que exemplifiquen el control cultural i la repressió intel·lectual que caracteritza l'època moderna, coneguda també, d'ençà del corrent historiogràfic nascut a Alemanya a la dècada dels vuitanta del segle XX, com l'època de la confessionalitat.[4] Es tracta d'un control de les imatges que s'incrementa en el món catòlic d'ençà de la darrera sessió del concili de Trento, per exemple amb l'edició de tractats sobre la imatge sagrada per part de teòlegs com el professor de Lovaina Joannes Molanus (1533-1585),[5] o amb la pretensió

1. Francisco de Monzón, *Norte de ydiotas. Compuesto y revisto por el Doctor Francisco de Môçon. A donde se trata un exercicio muy spiritual y provechoso*, Lisboa, En Casa de Ioannes Blavio de Colonia, 1563. Se'n pot consultar un exemplar en línia a la Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/23144> [Consulta: 28 novembre 2017].

2. *Vegeu* Pierre Civil, *Image et devotion dans l'Espagne du XVIe siècle: Le traité 'Norte de Ydiotas' de Francisco de Monzón (1563)*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996; Amalia García Pedraza, *Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo XVI. Los moriscos que quisieron salvarse*, Granada, Universitat de Granada, 2002.

3. Per a la consulta dels edictes del concili de Trento en castellà, recomanem: *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala*, Barcelona, Imprenta de Ramón Martín Indes, 1847.

4. Angelo Turchini, *Sotto l'occhio del Padre: Società confessionale e istruzione primaria nello stato di Milano*, Bolonya, 1996; Ronald Po-Chia Hsia, «Disciplina social y catolicismo en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna: Confessionalització i disciplinament social a l'Europa catòlica [segles XVI-XVIII]*, 25 (2007), pàg. 29-43; així com la resta d'articles d'aquest número monogràfic.

5. Johannes Molanus, *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusus*, Lovaina, J. Welle, 1570. L'única traducció en una llengua romànica és la de François Boespflug, Olivier Christin i Benoît Tassel (ed.), *Traité des saintes images*, París, Cerf, 1996, 2 vol., acompanyada de la reproducció facsímil de l'original.

de Climent VIII de confeccionar un índex d'imatges prohibides amb l'ajut del cardenal bolonyès Gabriele Paleotti (1522-1585), autor d'una altra font literària de característiques similars,[6] projecte que va interrompre, pel que sembla, la mort del prelat.[7] Tanmateix, la inèrcia es manté, i en el cas més conegut per a nosaltres, que és el de la monarquia hispànica, continua des del renovat tribunal de la Santa Inquisició, on es presenten causes d'aquesta mena fins a ben entrat el segle XIX.[8] En aquest darrer context, només cal recordar que les planxes dels *Capritxos* de Goya són requisades l'any 1803, i d'aquí la seva actual exhibició pública a la Calcografia Nacional.

A l'exposició *Imatges per creure. Catòlics i protestants a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII* hi ha hagut la voluntat d'incloure el cas d'una imatge prohibida, que tanmateix ha perviscut en la seva versió censurada, ja que s'ha tingut accés també a l'edicte que va intentar eradicar-la.[9] Un exemplar de la *Mare de Déu de Llum* ha estat localitzat encartat en el quadernet d'apunts de *Philosophia peripatètica moderata* d'Estanislau Morgadas i d'Olivella, un manuscrit datat el 1766.[10] Es tracta d'una estampa anònima impresa al carrer barceloní de Santa Anna.

D'aquesta mateixa temàtica, es troben exemples de més qualitat artística per exemple en el catàleg d'obres de Juan Bernabé Palomino (1753) o de Manuel Salvador Carmona (1756), dos dels millors gravadors calcogràfics de l'Espanya del moment. Es tracta d'una advocació mariana sorgida a l'entorn de la Companyia de Jesús cap al 1722, quan a Palerm el missioner Antonio Genovesi expressà a una dona pietosa la dificultat que trobava a colpir amb el seu discurs la població local. Aquella nit, la Mare de Déu coronada s'aparegué a la fidel devota d'una manera particular i sol·licità que li fessin un retrat, ja que aquesta seria una eina eficaç en la predicació del pare jesuïta. La Mare de Déu es manifestà envoltada de llum, quan alliberava una ànima del purgatori amb la mà dreta mentre amb l'esquerra sostenia Jesús infant, a qui un àngel donava una cistella amb el cor de tots els penedits. L'advocació mariana s'estengué ràpidament,

6. Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri*… Bolonya, Per Alessandro Benacci, 1582.
7. Ilaria Bianchi, *La política delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bolonya, Editrice Compositori, 2008.
8. Vegeu Cristina Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983; Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes: La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones y Universidad, 1990.
9. *BC* (Biblioteca de Catalunya), *Ordres reials, edictes i pregons (1764-1774)*, sig. ARX. 831, reg. 13.536, 25 de juny de 1770, fol. 99.
10. *BC*, Ms. 396. Hem pogut localitzar diversos gravats encartats en aquests quaderns d'apunts que custodia la secció de manuscrits de la Biblioteca de Catalunya i que molt amablement ens ha donat a conèixer Anna Gudayol; alguns dels quals fins ara inèdits en la construcció del corpus d'obra del seus autors. Una exposició celebrada l'any 2011 a l'Art Institute de Chicago posava l'èmfasi precisament en aquest ús quotidià del gravat antic en l'entorn privat i domèstic, per exemple, per a la decoració d'objectes o caixes amb finalitats infinitament diverses, com ara decoratives, col·leccionistes, memorístiques, profilàctiques, etc. (vegeu Suzanne Kathleen Karr Schmidt, *Altered and Adorned: Using Renaissance Prints in Daily Life*, New Haven, Yale University Press, 2011). Estanislau Morgades, que començà aquest quadernet d'apunts el 27 de juny de 1766, era estudiant del Col·legi de Cordelles, de Barcelona. Els gravats encartats són de procedència tant catalana —Pauner, Costa— com forana —francesa o flamenca—.

Mare de Déu de la Llum, Anònim, dins d'O. P. Pla, copiat per Estanislau Morgadas i d'Olivella, *Philosophia peripatètica moderata*, 1766. BC (Biblioteca de Catalunya, Barcelona)

primer a Sicília i després a Itàlia, Espanya i l'Amèrica Llatina, ja que ratificava el paper d'intercessora de Maria en la salvació, així com l'existència del purgatori i l'eficàcia de la penitència.

No obstant això, l'any 1742 la Congregació de Ritus vaticana en prohibí el culte, la festa pròpia i la representació.[11] Les males relacions entre el papa

11. Juan Carrete Parrondo, «El grabado en el siglo XVIII: Triunfo de la estampa il·lustrada», dins Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades i Valeriano Bozal, *Summa Artis. Historia General del Arte: El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pàg. 429.

Climent XII i el rei d'Espanya permeteren que, tot i això, l'advocació mariana seguís creixent a Espanya —i al seu radi d'influència— i que, per exemple, es col·loqués una imatge escultòrica amb aquesta advocació en el Col·legi Imperial de Madrid.[12] En el clima d'animadversió contra la Companyia de Jesús, l'any 1770 es prohibí per ordre reial qualsevol medalla, estampa o recordatori amb la imatge de Maria. L'advocació, però, es mantingué ben viva a Hispanoamèrica, on és la patrona principal de la diòcesi de Lleó (Guanajuato, Mèxic), però arran de la polèmica se'n desenvolupà una versió censurada. El motiu inicial pel qual la iconografia d'aquesta nova advocació mariana incomodava era que podia propagar un error doctrinal, ja que «el vulgo, siempre propenso a creer grandes prodigios, creería que por el amparo a la madre de Dios no solo se libran las almas de los peligros de este mundo, sino también de las penas del infierno», en paraules de l'arquebisbe il·lustrat de Mèxic i Toledo Claudio Lorenzana.[13] En les representacions llatinoamericanes més tardanes de la Verge de la Llum, s'elimina el monstre, o la boca de Leviatan de la qual Maria extreia amb la mà dreta una ànima abans pecadora, perquè des de l'edat mitjana era un element tradicionalment associat a l'imaginari de l'infern, i la Verge no tenia la facultat de perdonar penes eternes.[14]

L'important rol comunicatiu de la imatge es demostra també en el fet que sigui objecte d'atac i de destrucció en moltes revoltes col·lectives o en actuacions individuals extremes, tant d'ahir com d'avui.[15] Hi ha diversos gravats que mostren els actes iconoclastes esdevinguts al llarg d'una bona part del segle XVI al nord d'Europa, especialment contundents a Suïssa, Flandes o França, que estimularen les doctrines reformistes de Zwingli (1484-1531), Carlstadt (1486-1541) o Calví (1509-1564), sota l'argument endèmic de la capacitat o no de fer cabre l'infinit —el sagrat— en un forma finita —representació—. No tots els atacs foren de caràcter tan epistemològic: l'estampa estripada, que plasma un tema a mig camí entre el davallament i la lamentació, d'origen flamenc i exemple de les primeres estampes de devoció que circularen per Catalunya,[16] fou malmesa perquè no se'n compartia el contingut doctrinal. Segons el testimoni

12. Enrique Giménez López, «La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III», *Revista de Historia Moderna*, 15 (1996), pàg. 213-231.
13. José Carlos Vizuete Mendoza, «En las fronteres de la ortodoxia: La devoción a la Virgen de la Luz (Madre Santísima de la Luz) en Nueva España», dins Ricardo Izquierdo Benito i Fernando Martínez Gil (coord.), *Religión y heterodoxias en el mundo hispánico. Siglos XIV-XVIII*, Madrid, Silex, 2011, pàg. 255-279.
14. La qüestió ha estat àmpliament estudiada en les arts visuals novohispanes, com il·lustra l'article publicat a les actes *La imagen sagrada y sacralizada: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, 2 vol., o la comunicació presentada per Cristina Elena Ratto, al VII Simposio de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes de Bogotà, titulat *Iconoclastia e iconodulia: culto y violencia en torno a la imagen sagrada y sacralizada*, sota l'epígraf «Discusiones en torno a una imagen misionera: La Virgen de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano» (en premsa).
15. David Freedberg, *Iconoclastia. Historia y psicologia de la violencia contra las imágenes*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017.
16. Una estampa que ha estat estudiada, des del punt de vista estilístic, per Marta Miralpeix Mestres en el decurs de la seva investigació predoctoral.





dels delators, el jueu Corlani l'estripà al seu davant, a la ciutat de Tortosa, i aquest fou el motiu pel qual s'incoà un procés inquisitorial;[17] s'ignora el resultat d'aquest procés, però paradoxalment serví per preservar una estampa del darrer terç del segle XV que pretenia ser destruïda perquè no s'estava conforme amb el que representava.[18]

Censura, prohibició, atac, destrucció són actes que posen de manifest el poder de les imatges —parafrasejant el títol del cèlebre estudi de David Freedberg—,[19] un poder que creix de manera exponencial si es tracta de gravats, siguin xilogràfics o calcogràfics, pel fet que la seva reproducció múltiple comporta per primer cop la possibilitat d'un consum massiu, en entorns tant públics com privats. A través de les imatges es poden transmetre coneixements, es pot sedimentar la doctrina, es poden inculcar valors socials i morals, es pot incitar a la revolta… La multiplicitat i el baix cost que es deriva de la producció mecànica del gravat fan que esdevingui un mitjà idoni per l'enquadrament social que caracteritza l'època; Martí Luter, protagonista del moment, va definir la impremta com un «regal de Déu»; Elizabeth Eisenstein[20] o William Ivins,[21] historiadors de la cultura moderna, la definiren com el primer mitjà de comunicació de masses.

A la darrera sessió del concili de Trento, a la imatge religiosa, amb independència momentàniament del seu llenguatge, li foren atorgades —i, per tant, foren erigides com a edicte— tres funcions canòniques, emparant-se —com va passar sempre en el procés de construcció d'aquest nou catolicisme— en la tradició:[22] ensenyar, recordar i emocionar; o, dit d'una altra manera, l'ensenyança, la memòria i la devoció.[23] En aquest breu assaig ens centrarem en la tercera funció, la d'incidir en el públic per mitjà de les emocions per tal de transmetre,

17. Enric Querol Coll i Jacobo Vidal Franquet, *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*, *Quaderns de Recerca*, 2, Tarragona, Arxiu Històric i Comarcal de les Terres de l'Ebre i Consell Comarcal, 2005.
18. Felipe Pereda ha estudiat diverses actuacions iconoclastes envers la imatge de Crist crucificat, fetes per membres de la comunitat hebraica a les acaballes de l'edat mitjana (*Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007). Aquestes causes varen ser habituals en els tribunals de la Inquisició fins a ben entrat el segle XVII i es van esdevenir alguns casos interessants pel que fa a la idiosincràsia de la imatge, com aquell que es preguntava si l'ombra d'una creu era o no una representació i si, en conseqüència, trepitjar-la era un acte d'heretgia (Felipe Pereda, «Sombras y cuadros: teorías y culturas de la representación en la Europa de la reforma católica», dins José Riello (ed.), *Sacar de la sombra lumbre: La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores y Museo Nacional del Prado, 2012, pàg. 69-88.
19. David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009.
20. Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid, Ediciones Akal, 1994 (Cambridge University Press, 1983).
21. William Mills Ivins, *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
22. En aquest sentit es pot recordar el concili de Nicea o la mateixa argumentació de sant Tomàs d'Aquino (Vegeu *Nicée II, 787-1987: Douze siècles d'images religieuses. Actes du Colloque International Nicée II*, París, Les Éditions du Cerf, 1987).
23. Recomenem que consulteu les actes del congrés celebrat l'any 2013 a la Pontifícia Universitat Gregoriana amb motiu de la commemoració dels 450 anys del decret del concili de Trento sobre la veneració dels sants, de les seves relíquies i de les seves imatges; ja que ofereix un excel·lent estat sobre la qüestió (vegeu Lydia Salviucci Insolera (a cura de), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento: «Per istruire, ricordare, meditaré e trarne frutti»*, Roma, Artemide, 2016).

de manera conscient, un missatge determinat. Es prestarà especial atenció a la cultura gràfica barcelonina i, per extensió, catalana, però dins del context europeu, amb els seus epicentres creatius diversos i variants. Les impremtes d'Anvers, però també les de Lió o Venècia, subministraren llibres espirituals il·lustrats i estampes soltes per al consum local, d'autors autòctons i forans, que estableixen una cultura gràfica —religiosa però també profana— bastant homogènia en el conjunt dels territoris catòlics.[24] La nostra aproximació a l'estampa de l'Antic Règim pot semblar força utilitària, però en el cas de Barcelona i Catalunya queda justificada, en primer lloc, per l'absència d'una especulació creativa amb aquest mitjà d'expressió visual durant una bona part del període objecte d'estudi; i, en segon lloc, perquè no se solia usar el gravat com un sistema de promoció de l'obra pictòrica en ella mateixa, com sí que succeïa a l'Europa del moment, amb els casos ben coneguts de Rafael i Raimondi, Rubens i Vosterman o els germans Bolswert. En aquest darrer aspecte, si ampliem la mirada a l'àmbit hispànic, només Ribera —més napolità que valencià— va emprar la calcografia com un mitjà autopromocional,[25] mentre que, per la seva banda, El Greco[26] —format a la Ciutat de la Llacuna i admirador de Tintoretto— va confiar la plasmació gràfica d'algunes de les seves obres devotes al burí del flamenc Diego de Astor. De totes maneres, aquesta aproximació utilitària al gravat és una línia d'estudis ben establerta en la historiografia anglosaxona, tradicionalment més avesada a l'estudi de la recepció, pel fet que el baix cost i la facilitat d'accés del gravat el converteixen en un objecte de consum habitual, cosa que permet els usos més variats i insospitats en la vida quotidiana.

**Les estampes de devoció: els seus usos populars**

Abans de l'esclat i de la propagació de la Reforma protestant en els territoris centreeuropeus —on d'altra banda va tenir lloc la invenció de la impremta i on en fou immediata la proliferació—, la impressió d'estampes soltes amb representacions religioses fou freqüent des de les primeres dècades del segle XV sota la influència del corrent religiós conegut com Devotio Moderna.[27] En són paradigmàtiques les obres de l'anomenat mestre E. S.; entre la producció d'aquest mestre, el seu Baró dels Dolors envoltat de quatre àngels amb els instruments de la passió exemplifica magistralment el llastimós expressionisme dramàtic que

24. Immaculada Socias Batet, «Relacions entre la cultura gràfica popular catalana i l'europea a l'Època Moderna», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 18 (1998), pàg. 431-440; Immaculada Socias Batet, «À propos des images populaires III: Quelques aspects de l'estampe populaire catalane et son rapport avec la France du XVII siècle», *Nouvelles de l'Estampe*, 172 (2000), pàg. 33-43; Immaculada Socias Batet, «Catalunya i Europa: Una cultura gràfica compartida als segles XVII i XVIII«, dins *Els tresors de Joan Amades: La col·lecció d'imatges impreses de l'Arxiu Joan Amades*, Barcelona, Ara Llibres i Generalitat de Catalunya, 2009, pàg. 81-99.
25. Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera, grabador 1591-1652*, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1989.
26. Mari Cruz de Carlos Varona y José Manuel Matilla, «El Greco y las estampas de Diego de Astor», dins Leticia Ruíz Gómez, *El Greco: Arte y oficio*, Toledo, Greco 2014, 2014, pàg. 203-217.
27. Severine Lepape, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord: 1400-1470*, París, Éditions Le Passage, 2013.

Judici final, Michael Wolgemut, 1493, xilografia, CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut) [pàg. 143]

es perseguia en aquesta mena de representacions.[28] En la mateixa línia, podríem citar autors més tardans com Martin Schongauer o Michael Wolgemut.

En aquesta Europa confessional encara homogènia, cal recordar que el mateix Lucas Cranach el Vell (1472-1533) —que pocs anys després seria un dels màxims representants de l'art de la Reforma protestant amb la il·lustració de la Bíblia de Luter o del *Passional Christi und Antichristi* (1521)— elaborà el catàleg visual de la rica col·lecció de relíquies i reliquiaris de la catedral de Wittenberg l'any 1509;[29] la veneració tan sols d'una de les quals oferia cent dies d'indulgència.[30] Aquest sistema salvífic i econòmic de les indulgències va esdevenir un dels principals cavalls de batalla de Luter.

La funció d'aquest conjunt d'estampes i d'il·lustracions no era cap altra que transmetre la fe i incrementar la pietat de les persones a través de reaccions emocionals provocades per la bellesa, el realisme, l'expressionisme, etc. En època moderna, la religió va trobar un vehicle d'instrucció idoni en la impressió de tota mena de materials econòmics —petits llibres, estampes soltes, gojos— que eren accessibles a homes i dones de tots els grups socials, rics o pobres, cultes o analfabets.[31] Es tracta d'una producció en llengua vernacla i massiva, en mida

28. David S. Areford, *The Art of Empathy: The Mother of Sorrows in Northern Renaissance Art and Devotion,* London, The Cummer Museum of Art & Gardens, 2013.
29. *Wittenberg Heiligthumsbuch* [edició facsímil], Munich, G. Hirth, 1884 (1509).
30. Bonnie Noble, *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*, Landham, University Press of America, 2009.
31. Xevi Camprubí, «Butlletes, fulls solts i altres menuderies: la contribució de la impremta al funcionament de la societat catalana moderna», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, 34 (2016), pàg. 113-144.

de foli, quart o octau, que cal considerar majoritàriament desapareguda a causa de la seva fragilitat i ús continuat; només se'n preserva una petita part en col·leccions públiques i privades o se sap que existiren perquè se n'han conservat les matrius o planxes.

Els llibres en vernacla il·lustrats i les estampes de devoció que circulaven per la península Ibèrica provenien de les impremtes d'arreu d'Europa, que generaven un producte de més bona qualitat gràfica que plasmava els principals episodis evangèlics o les llegendes hagiogràfiques de més demanda; a aquests episodis i llegendes s'anaven sumant les relacions escrites de les noves beatificacions o canonitzacions, amb més o menys presència de l'element visual.[32] Els gravadors catalans o establerts a Catalunya, i per extensió també els de la resta de l'Estat espanyol, s'especialitzaren en la impressió d'aquelles estampes o llibres que poguessin tenir més demanda local, perquè responien a devocions o fets de caràcter autòcton. Aquesta producció de baix cost era consumida per tots els grups socials, com ho demostren els diversos inventaris exhumats pels especialistes, i esdevingué un símbol de cohesió social pel fet que els diversos grups socials se sentien identificats amb un mateix culte particular, al voltant del qual girava tota seva activitat sacramental i pietosa. Aquesta producció de caràcter devot es venia de manera ambulant,[33] a les seus de confraries o a les sagristies de monestirs, convents, parròquies o santuaris. Els impressors, i també alguns llibreters, en tenien les planxes o matrius i en produïen en grans tiratges, o reeditaven aquells llibres que tenien més demanda, com el *Flos sanctorum*.[34]

La proliferació de tot aquest material devot en paper en els països catòlics —des de les estampes flamenques dels Galle o els Wierix, les franceses de Leclerc o d'Epinal i les italianes de Solani o Remondini, fins a les espanyoles d'Ibarra i les catalanes de Jolis, Roca o Pla— respon en bona part a la funció mediadora o intercessora que els sants i la Mare de Déu desenvolupen en la concepció de la

32. La beatificació de sant Ignasi de Loiola fou celebrada amb la impressió d'un conjunt de setze burins hagiogràfics a Anvers l'any 1610 (Pedro de Ribadeneira, *Vita beati Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris*, Anvers, s. n., 1610); mentre, la ciutat de Barcelona, amb una impremta empobrida d'ençà de la crisi de mitjan Cinccents, fou capaç de commemorar les festes celebrades amb motiu de la beatificació de santa Teresa de Jesús amb una relació impresa, però acompanyada tan sols d'una imatge: la del retrat de la protagonista en el frontispici (Joseph Dalmau, *Relación de la solemnidad, con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona, las fiestas…*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1615). El gravat fou realitzat expressament i està signat a la mateixa planxa per Baptista Vila.
33. *Not Dead Things: The Dissemination of Popular Print in England and Wales, Italy and the Low Countries, 1520-1820*, Leiden, Brill, 2013.
34. El *Flos sanctorum* d'Alonso de Villegas, la primera edició del qual és del 1578, lluny de convertir-se en un *best-seller* a causa del seu preu elevat, fou el més habitual dels llibres devots en les llars de seglars pietosos durant l'anomenada època del barroc (vegeu Helena Carvajal González i Silvia González-Sarasa Hernáez, «Los *Flos sanctorum*: la impronta de la traducción manuscrita en la evolución de un producto editorial», dins *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, Salamanca, La Semyr, 2012, pàg. 433-442). A Itàlia, per posar un altre exemple, se'n feren com a mínim vint-i-una edicions entre els anys 1583 i 1611 (vegeu Kevin M. Stevens, «Sanctity as Cheap Print: Production, Markets, and Consumers in Early Modern Milan», dins Alison K. Frazier, *The Saint between Manuscript and Print: Italy 1400-1600*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2015, pàg. 449-471).





salvació, que justifica alhora tot un corpus de rituals paralitúrgics i de pràctiques pietoses domèstiques. El valor exemplificant que els sants tenen en les confessions protestants apropa la seva representació més a la noció de retrat[35] —com a record d'una persona per les seves accions (doctrinals, intel·lectuals, apostòliques, etc.)— que no pas a la veneració reverencial. Ser un model de conducta o el protector d'un determinat territori o corporació redueix ostensiblement els usos d'una imatge i, en conseqüència, el seu volum de producció i el seu radi de circulació. Pensar en els sants i en les múltiples advocacions marianes com un advocat en la vida diària i com un garant per al més enllà justifica una àmplia emissió d'imatges, que la reproducció múltiple i econòmica del gravat pot abastir.

Reconstruir els usos diversos que tingué l'estampa de devoció en l'època moderna és gairebé impossible per l'actuació privada i individual de què poden ser objecte; de totes maneres, i pensant en les més habituals, sovint les mateixes imatges ens proporcionen indicis sobre l'ús que se'n devia fer tant pel seu format o iconografia com per la llegenda escrita que sovint les acompanya. D'altra banda, com exemplifiquen molts estudis de Javier Portús sobre la qüestió,[36] la literatura de l'època, en vers i en prosa, aporta molts testimonis que expliquen paral·lelament la convivència diària amb les estampes de devoció.

**El paper de l'estampa en l'oració contemplativa, i diària**

Si ens adherim al criteri de Pierre Civil, especialista en l'estudi de l'art religiós en temps de la Reforma, una de les novetats que aporta l'època a les funcions canòniques establertes per a la imatge sagrada és el seu ús sistemàtic en l'oració mental.[37] Òbviament, no hi ha cap comportament humà que no tingui un punt de partida, i les delicades miniatures dels llibres d'hores flamencs i borgonyons del Quatrecents ja convidaven les elits del moment —en privat— a fer una oració diària per mitjà de les imatges en correspondència amb el text i en funció del calendari litúrgic.[38] També és cert que molts moviments reformistes catòlics de la darreria del segle xv o de la primeria del xvi, aquells que postulaven el retorn als evangelis i una aproximació espiritual al fet religiós, desenvoluparen programes pautats d'oració per arribar a la contemplació divina a través de tot un seguit de pràctiques d'extrema duresa mental, i a vegades també física. L'oració mental és el punt de partida d'una bona part de la mística cristiana d'Occident.

35. Stefano Cavalotto, *Santi nella Riforma. Da Erasmo a Lutero*, Roma, Viella, 2009.
36. Entre els títols específics de Javier Portús sobre la qüestió, cal recordar «Lope de Vega y el grabado», *Goya: Revista de Arte*, 205-206 (1988), pàg. 46-55, i «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45 (1990), pàg. 225-246. També cal citar el llibre escrit amb Jesusa Vega, *La estampa religiosa en el Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
37. Pierre Civil, «Imagen y devoción: el *Norte de Ydiotas* de Francisco de Monzón (1563)», dins Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse i Frédéric Serralta (coord.), *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, Navarra, Griso, 1996, vol. 3, pàg. 109-120.
38. Amb l'arribada i la instauració de la impremta, aquest gènere literari va perviure i lògicament el seu consum va esdevenir més popular (vegeu Cristina Dondi, *Printed Books of Hours from Fifteenth-Century Italy: The Texts, the Books, and the Survival of a Long-lasting Genre*, Firenze, Olschki, 2016).

En aquest sentit, es poden recordar com a precedents l'*Ejercitatorio de la vida espiritual*, de l'abat montserratí García de Cisneros, o l'*Abecedario espiritual*, del franciscà Francisco de Osuna.

En aquesta pràctica de l'oració mental que implica una utilització metòdica de la imaginació per arribar a un estat de meditació que permeti la contemplació divina, els jesuïtes —i ja en la persona del seu fundador i arran de la seva estada a Montserrat i del contacte amb l'*Ejercitatorio* de l'abat García de Cisneros— van pensar en la idoneïtat de la imatge com una manera de facilitar i d'enfortir la visió interna, que exigia la composició de lloc, exposada en els mateixos *Exercicios espirituales*, de Sant Ignasi de Loiola.[39] Es tracta de reconstruir mentalment el lloc, les persones, les emocions, els sorolls, les olors, etc. d'aquell episodi evangèlic sobre el qual s'està meditant per tal de compartir després l'experiència individualment. Amb la redacció dels *Exercicios espirituales* s'incorporà a la Companyia de Jesús la pregària contemplativa, en un principi reservada als seus membres sota la direcció de tutors, amb la qual es reutilitzaven les tècniques de l'oració mental de la tradició monàstica. La incorporació de la imatge, impresa en aquests manuals d'oració mental, esdevé un suport o una nansa per fer brollar la imaginació interna i poder iniciar la contemplació. Francesc de Borja, duc de Gandia però també tercer general de la congregació, ho explica de manera clara en el pròleg d'uns comentaris als evangelis: «[E]l oficio que hace la imagen es dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no pueda sinó comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y tratando de representar lo que ha de meditar muy a coste de su trabajo».[40] L'estampa esdevé, doncs, una manera de facilitar l'accés a la contemplació divina evitant una certa fatiga erràtica i, per tant, estalviant temps. Aquests avantatges acabaren afavorint l'expansió de la pràctica de l'oració mental també entre els no iniciats, com els novicis o els laics que tenien el privilegi de formar-se en els prestigiosos col·legis de la Companyia.

La idea de confeccionar un llibre amb els principals episodis evangèlics on es col·liguessin individualment estampes i homilies va ser, segons Lydia Salviucci Insolera,[41] del mateix Ignasi de Loiola, que convencé el pare Nadal, mallorquí i secretari seu, de fer l'obra, publicada de manera íntegra entre els anys 1594-1595 sota el títol *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur*.[42]

39. Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image: Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*, París, J. Vrin, 1992.
40. Francisco de Borja, *El evangelio meditado; meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades. Obra inédita compuesta por Francisco de Borja de la Compañía de Jesús, sacada del original corregido de mano del santo por el P. Federico Cervós*, Madrid, Administrador de Razón y Fe, 1912, pàg. 74.
41. Lydia Salviucci Insolera, «L'uso di immagini come strumento didattico-catechetico nella Compagnia di Gesù», dins *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pàg. 191-209.
42. L'any 1593 es féu una primera edició només amb els gravats, titulada *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum…*; la versió definitiva no es publicà fins a l'any següent, incorporant-hi els escrits





La història de la seva elaboració i edició és força llarga i complicada, ja que a la mort del seu autor l'any 1580, quan encara no estava enllestida, se suma la recerca d'editors i d'artistes, tant dibuixants com gravadors, capaços de portar a terme un projecte tan ambiciós. El darrer estudi de Paul Rheinbay atorga al pintor jesuïta Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri una responsabilitat important en els dibuixos preparatoris que després serien retocats per Bernardo Passeri, Maerten de Vos i Hieronymus Wierix.[43] En funció de l'any litúrgic, llargues homilies adreçades als sacerdots es combinen amb imatges dels episodis evangèlics, elaborades ricament de manera teatral per tal de propiciar, amb aquesta atenció en el detall, el salt a la visió interna i participativa de Crist. Com si es tractés d'un llibre d'emblemes, cada estampa incorpora un títol amb la seva referència bíblica a la part superior, l'escena figurativa pròpiament dita al centre i una didascàlia llatina al registre inferior. Per facilitar la relació entre imatge i paraula, unes lletres capitals a l'interior de l'escena figurativa es repeteixen en el text inferior: un senzill sistema de referències creuades que demostra un cop més la preocupació per assolir la meditació contemplativa.

Aquest caràcter metòdic que acompanya la successió de les 153 estampes que il·lustren l'obra del pare Nadal s'evidencia de manera més clara en les imatges concebudes per a la il·lustració dels mateixos *Exercicios espirituale*s de sant Ignasi de Loiola; és possible que fossin dissenyades amb motiu de la beatificació del fundador, però no es publicaren de manera oficial fins al 1649 a la ciutat de Roma. Les composicions, atribuïdes al jove Rubens,[44] presenten un elevadíssim grau d'originalitat iconogràfica pel fet que il·lustren conceptes de gran abstracció relacionats amb la voluntat d'aconseguir aquest estat de contemplació mística, com exemplifica la necessitat de concebre una imatge per representar la noció d'examen de consciència o la pràctica de la meditació interna. En opinió de Lydia Salviucci, els mestres espirituals van distribuir aquestes estampes primer de manera solta i correlativa, en funció del progrés particular de cada alumne, en el decurs de les seves pràctiques meditatives.[45]

L'oració mental a partir de la imatge es va difondre ràpidament en els llibres de contingut espiritual i escatològic d'autors de la Companyia de Jesús; en són un exemple el *Veridicus Christianus* de Ioanne David, que es va imprimir a Anvers el 1601 amb estampes de Theodoor Galle i de què se'n féu una segona

a les estampes dels flamencs Hieronymus, Antoon i Johannes Wierix, Adriaen i Jan Collaert, i Karel de Mallery (vegeu Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Las imágenes de la Historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y de la Contrareforma», *Traza y Baza*, 5 (1974), pàg. 77-95; Joan Nadal i Cañellas, *Jeroni Nadal Morey: La seva vida i la seva contribució a la cultura europea del segle XVI*, Palma, Protomalloca Edicions, 2002, pàg. 155-157).
43. Paul Rheinbay, *Biblische Bilder für den inneren Weg: das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal*, Egelsbach, Hans-Hohenhausen, 1995.
44. Lydia Salviucci Insolera, «Le illustrazioni per gli Esercizi Spirituali intorno al 1600», *Archivium Historicum Societatis Iesu*, 60 (1991), pàg. 161-217.
45. Salviucci, «L'uso di immagini…», pàg. 196.

Bíblia Natalis, Jeroni Nadal, 1593, xilografia. BC (Biblioteca de Catalunya)





edició trilingüe —llatí, neerlandès i francès— només dos anys després,[46] o el *Via vitae aeternae* d'Antonius Sucquet, il·lustrat amb trenta-dues estampes de Boetium à Bolswert[47] i imprès també a Anvers el 1625.[48] De mica en mica, no tan sols els membres de la Companyia de Jesús veieren la rendibilitat, catequètica i econòmica, d'aquests llibres il·lustrats per incitar a la contemplació religiosa.[49] Una obra representativa, més tardana i d'autoria hispànica, és la *Lyra mysteriosa, y metodo contemplativo, que a expresion de las Laminas, facilita el passo à la devocion, para seguir à el mas Soberano Maestro, en el doloroso camino de su Sacratissima Passion* d'Antonio Téllez de Acevedo, que presenta un títol força eloqüent respecte a les seves intencions i que il·lustrà amb trenta-una estampes el gravador madrileny de la comunitat dels Mínims de la Victòria, fra Matías de Irala.[50] En aquesta ocasió, els gravats s'emplacen a la pàgina parella del llibre, mentre que el contingut es glosa de manera poètica, per mitjà de dues dècimes, a la pàgina senar, de tal manera que, en una doble plana, imatge i text guien el lector en la seva oració contemplativa.

El mètode de l'oració mental, sovint basat en recursos retòrics de repetició tant literaris com visuals —si es tracta de llibres il·lustrats—, també pot incentivar-se per mitjà d'estampes soltes que ajuden a recordar estructures recitatives més simples i que van adreçades a un consum massiu. Determinades formes diagramàtiques, figuratives o geomètriques, esdevenen una bona eina mnemotècnica per seguir de manera ordenada tots els estadis d'una oració sincopada. A partir d'exemples de gran qualitat gràfica, arreu de l'Europa catòlica s'editen estampes amb una rosa, el centre de la qual és ocupat per la Mare de Déu del Roser i els seus pètals, en representació narrativa dels quinze misteris del rosari. En el catàleg d'una exposició celebrada a Milà sota el títol «Un cammino nel sacro: Stampe di culto e di devozione dal Cinquecento all'Ottocento»,[51] es reprodueixen costat per costat una estampa editada a Augsburg i una altra feta al carrer de la Bòria de Barcelona per la impremta d'Estivill, amb una compartimentació gràfica idèntica per tal de facilitar la recitació ordenada de les lletanies lauretanes, representades de manera simbòlica.

46. Ioannes David, *Veridicus Christianus*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, 1601.
47. Antonius Sucquet, *Via vitae aeternae: Iconibus illustrata per Boëtium à Bolswert*, Antverpiae, 1625.
48. Manuel Insolera i Lydia Salviucci Insolera, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliotheca Wittockiana* (*Miscellanea neerlandica*, XIII), Leuven, Peeters, 1996.
49. François Lecercle, «Image et méditation: Sur quelques recueils de méditations illustrés de la fin du XVIe siècle», dins *La méditation en prose à la Renaissance* (Cahiers V.L. Saulnier, 7), París, École Normale Superieure, 1990, pàg. 45-57.
50. Antonio Téllez de Acevedo, *Lyra mysteriosa, y metodo contemplativo, que a expresion de las Laminas, facilita el passo à la devocion, para seguir à el mas Soberano Maestro, en el doloroso camino de su Sacratissima Passion*, Madrid, s. n., 1727. Exemplar en línia consultable al repositori de la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000077054&page=1> [Consulta: 28 novembre 2017].
51. Alberto Milano i Elisabetta Gulli Grigioni, *Un cammino nel sacro: Stampe di culto e di devozione dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano, Edizione Gabriele Mazzotta, 2012, pàg. 39.

## En mans de predicadors

A l'Europa catòlica del moment, hi ha molts tractats d'oratòria sagrada que recomanen l'ús d'imatges en les predicacions, i més encara en les jornades intenses de les missions. En aquest sentit, és eloqüent un dels gravats que acompanyen l'obra emblemàtica de Diego Valadés, *Rethorica christiana*,[52] en què el predicador dalt del púlpit assenyala amb un punter davant la multitud les diverses escenes evangèliques que, en forma de fris, semblen separar les naus d'una església. Aquest predicador i eclesiàstic humanista franciscà, parent de conqueridor nascut a Mèxic, exposa, a partir de la seva pròpia experiència, de quina manera s'ha d'evangelitzar la població indígena. A banda de recuperar el tòpic atribuït a Gregori Magne, de la Bíblia dels illetrats, va elaborar uns sistemes visuals de mnemotècnia ben particulars, que també transferí al gravat.[53] Predicadors de gairebé tots els ordes regulars repartiren estampes devotes en el decurs de les seves prèdiques en terres d'Hispanoamèrica, tants que seria molt llarg enumerar-los. Aquests gravats que repartien servien, al mateix temps, per difondre els sants i les advocacions locals de gairebé tot el conjunt de la península Ibèrica en terres tan allunyades i la creació així de cadenes d'imatges secundàries.[54]

En certa manera, cada institut religiós es va caracteritzar per una retòrica particular; l'oratòria cultivada s'associava als jesuïtes, i el seu ús del castellà, per exemple, en va dificultar la comprensió a la Catalunya central a mitjan segle XVI.[55] Malgrat això, de manera unànime es creia en el poder didàctic, memorístic i persuasiu de la imatge aplicada a la predicació. Una bona prova d'això és que fets prodigiosos arribessin fins i tot a validar la seva utilitat en aquest àmbit, i que dos instituts religiosos tan oposats, quant a la seva idiosincràsia i pràctiques, com la Companyia de Jesús i els Caputxins ho donessin per bo. Així, si l'advocació de la Mare de Déu de Llum té el seu origen en la voluntat mariana de facilitar la tasca missionera del jesuïta Antonio Genovesi a Sicília —com explicàvem a l'inici de l'escrit—, també la representació de la Verge com a divina pastora prové d'una revelació mariana, situada en aquest cas a Sevilla l'any 1703, i té l'objectiu de garantir la tasca apostòlica del pare caputxí Isidoro de Sevilla.[56] Al segle XVIII, i amb pocs

52. Fray Diego Valadés, *Retórica cristiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Perusa, 1579). Vegeu Esteban J. Palomera, *Fray Diego Valadés: Evangelizador humanista de la Nueva España: El hombre, su época y su obra*, México, Universidad Iberoamericana, 1988.
53. Francisco de la Maza, *Fray Diego Valadés, escritor y gravador franciscano del siglo XVI,* México, Instituto de Investigacions Estéticas, 1945.
54. Francisco Montes González, «Vírgenes viajeras, altares de papel: Traslaciones pictóricas de advocaciones peninsulares en el arte virreinal», dins María de los Ángeles Fernández Valle, Francisco Ollero Lobato i William Rey Ashfield (ed.), *Arte y patrimonio en España y América*, Uruguai, Universidad de la República, 2014, pàg. 89-117.
55. Modest Prats (ed.), *Política lingüística de l'Església catalana. Segles XVI-XVII*, Vic i Girona, Eumo, 1995; Martí Gelabertó, *La palabra del predicador: Contrarreforma y superstición en Cataluña (s. XVII-XVIII)*, Lleida, Pagès, 2005.
56. Per tal de difondre el culte a la nova advocació mariana, fra Isidoro de Sevilla va escriure la següent crònica: *La pastora coronada: Idea discursiva y predicable en que se propone María pastora universal*, Sevilla, 1705. A la mort de fra Isidoro, fra Diego José de Cádiz va continuar la tasca de promoció.





anys de diferència, Maria es manifesta perquè una imatge seva, transferida a pintura, escultura o gravat, sigui efectiva de cara a la predicació de la paraula de Déu.

A banda de mostrar i distribuir imatges en forma de petites estampes o medalletes de llautó, la temàtica de les quals també es triava en funció del territori,[57] en l'oratòria sagrada del barroc cada cop fou més freqüent l'apel·lació als sentits a través de recursos teatrals i escenogràfics, amb la intervenció de tramoies, objectes o veus impostades i/o múltiples.[58] Entre les predicacions més performatives cal citar les realitzades durant el *Triduum pasquale* o el dia de difunts.

## El cas particular dels «Novíssims» de Magí Cases

En relació amb les pràctiques paralitúrgiques del dia 2 de novembre, trobem un dels exemples que, a Catalunya, evidencia de manera més clara la comprensió de les capacitats d'adoctrinament massiu que ofereix la impremta —gràcies a les possibilitats de reproducció múltiple i, en conseqüència, al baix cost que suposa— i el gravat, com a imatge amb capacitats persuasives. Ens referim a l'obra intitulada *Desenganys*, de Magí Cases. La primera edició localitzada d'aquesta obra va ser impresa per Rafael Figueró l'any 1673,[59] però es reimprimí durant tota l'època moderna de manera continuada, com ho demostra la versió tardana del 1848.[60] Es tracta d'una de les nombroses guies de caràcter didacticomoral que s'escrigueren des de finals del Cinccents a tots els països catòlics, que proposaven al lector un examen de consciència davant l'arribada inexorable de la mort. Un exemple coetani, en llengua castellana, és el *Despertador cristiano* de José de Barcía Zambrana (1687),[61] un conjunt de sermons precedits d'una *vanitas* xilogràfica en què l'ànima adormida (el lector despistat) ha d'escollir entre el turment de l'infern i l'eternitat de la glòria, sota l'amenaça d'un crani amb una ala d'àngel i una de ratapinyada damunt d'un urobor alciatià.[62]

57. L'ús d'imatges marianes fou particularment oportú entre la població morisca, per exemple (vegeu Borja Franco Llopis, *La pintura valenciana entre 1550-1609: Cristología y adoctrinamiento morisco*, Lleida, Publicacions de la Universitat de Lleida, 2008).
58. Darío Velandia Onofre, «¿Teatro en el púlpito? La oratoria sagrada española del siglo XVII», *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, III, 5 (2012), pàg. 35-48; Darío Velandia Onofre, «No solo palabras: El uso de imágenes en la predicación postridentina en Cataluña», dins Sílvia Canalda i Cristina Fontcuberta (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, pàg. 169-184.
59. Magí Cases, *Desenganys. Introducció a la vida devota: clau del Llibre apocalyptich escrit dintra y fora lo qual va impres a part ab las figuras en que la memòria* , En Barcelona, En la Estampa de Rafael Figueró, 1673. Un exemplar d'aquesta obra pot consultar-se a l'àrea de reserva de la Biblioteca de Catalunya (BC 6-V-18/18). Josep M. Madurell Marimon publicà el contracte entre l'autor i l'impressor, on s'acordava l'edició de 1.200 exemplars, dels quals 200 serien lliurats a Cases (Josep M. Madurell Marimon, «Antiguas ediciones de libros de autores eclesiásticos», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 43 (1970), pàg. 97-182:155..
60. Magí Cases, *Desenganys del Apocalipsis. Disposats y arreglats per sustento celestial…*, Barcelona, A. Albert, 1848. Hi ha també una edició facsímil: *Desenganys del Apocalypsis*, Barcelona, Curial, 1971.
61. José de Barcía y Zambrana, *Despertador cristiano de sermones doctrinales sobre particulares asuntos, dispuestos para que vuelva a su acuerdo el pecador, y venza el peligro letargo de sus culpas, animándose a la penitencia*, Madrid, Juan García Infantón, 1687 (Granada, 1678).
62. La part simbòlica de l'estampa, descrita a la caixa de text, està extreta del frontispici d'una de les edicions de Dionís Cartoixà (*Quatuor hominis novissima…*, Douai, 1627). A la part baixa s'incorpora,

Magí Cases, l'autor dels *Desenganys*, era teòleg i professor de retòrica de la Universitat de Barcelona, i és celebrat per haver participat en diverses gestes poètiques, com una en commemoració de la patrona santa Eulàlia. Com demostra el subtítol d'algunes de les edicions consultades, la seva voluntat amb aquesta obra era adreçar-se a l'espectre més ampli de la societat: *Desenganys del Apocalypsis, disposàts, y declaràts ab sos signes ò Imatges en celestial sustento per los Majors en edat, y en llet Espiritual per los Parvulos, y Menors: sapian, y no sapian de llegir*.[63] Sense obviar la retòrica implícita als títols i admetent que sovint contenien indicacions dirigides més als directors espirituals que als lectors,[64] cal remarcar que l'obra de Magí Cases perseguia una audiència massiva, sota tutorització o no. Aquells que «no sapian llegir» podien conèixer el contingut de l'escrit i percebien el perill de què se'ls advertia a partir de les contundents imatges gravades que il·lustraven el text. A excepció de la primera edició anicònica (1673), Magí Cases va pensar d'acompanyar el seu petit opuscle moralitzant de quatre xilografies, tal com certifica el contracte que establí amb l'impressor Joan Jolis Santjaume (1683), transcrit i estudiat per Immaculada Socias.[65]

Les imatges incloses als *Desenganys* es corresponen amb la sèrie temàtica coneguda com els «Novíssims», o «Novissima» en llatí, que hagué d'anar adaptant el seu contingut als canvis doctrinals que s'experimentaren amb la divisió confessional d'Europa d'ençà el primer quart del Cinccents. Tanmateix, com explicàrem en un article precedent,[66] el seu origen es remunta a un tractat d'escatologia, el *Cordiale Quattuor Novissimorum*, escrit cap a finals del segle XIV per Gérard de Vliederhoven, un monjo natural d'Utrecht i partícip de l'espiritualitat de la Devotio Moderna. L'obra, originàriament en llatí i manuscrita, tingué una ràpida i amplia difusió, i es va traduir al neerlandès, a l'alemany i al francès;[67] a més, les quatre il·luminacions que l'estructuraven es van transferir de la miniatura a l'estampa abans de la fi del segle XV.[68] Cadascuna de les quatre advertències morals anava precedida, a tall de preludi visual del seu contingut, d'una imatge; la mort, el judici final, l'infern i la glòria són els temes que configuren la sèrie dels «Novíssims».

La particularitat de l'obra de Magí Cases, que la fa especialment propícia per al principal eix argumental de l'exposició «Imatges per creure», és que el seu autor, a l'hora de concebre la il·lustració de l'escrit amb els quatre «Novíssims», pensà en la impressió dels gravats en diferents mides preveient audiències i usos diversos. Així, en l'edició de Joan Jolis del 1694, consta textualment: «Lo Llibre escrit, o estampat dintre, y fora, citat per les xifres desta Clavicula, y dels Desenganys, va estampat en tres formes: la més petita, es la que va aquí; la mediana, es en fulla; la major es 4 quadros grans, un per cada Novissim».[69] No es tracta d'una ocurrència original de Magí Cases. Des de les beceroles de l'estampació sobre paper coneixem casos en què una mateixa imatge s'imprimí en diferents mides.[70] Així, per exemple, en commemoració del cinc-cents aniversari de l'aparició de la Mare de Déu a la localitat suïssa d'Einsiedeln, la comunitat benedictina que en custodia la imatge miraculosa encarregà al mestre E. S. l'any 1466 tres estampes de mida diversa: la *Grande Madone d'Einsiedeln* (208 × 124 mm), la *Petite Madone* (133 × 87 mm) i la *Très petite Madone* (100 × 67 mm); totes elles foren concebudes com a remembrança del pelegrinatge fet, però anaven adreçades a compradors de diferent nivell adquisitiu i a usos particulars, des de l'exhibició pública emmarcada fins a la pregària individual i silenciosa.[71] Aquesta especialització del mercat, sumada a la voluntat d'enquadrament social, és el que explica les mides diferents en què s'estamparen els «Novíssims» de Magí Cases. La més petita, com apunta el mateix autor, és la que s'incloïa en la il·lustració del llibre; la mitjana es concebia com un full volant, del qual s'han conservat diversos testimonis —els més antics signats pel gravador calcogràfic Francesc Vaquer—, i la major fou pensada possiblement per a la seva exhibició pública, el dia de difunts.[72]

Tenint en compte la fragilitat del paper, les mides monumentals i l'ús continuat que se'n devia fer, és excepcional que s'hagi aconseguit preservar un joc

però, l'home adormit: un dels llocs comuns de la iconografia de *vanitas* del Siscents hispànic; només cal pensar en el *Sueño del caballero*, atribuït tradicionalment a Antonio de Pereda (Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas: Retórica visual de la mirada*, pàg. 75), que, alhora, remet al tòpic literari de l'obra calderoniana *La vida es sueño*.

63. Magí Cases, *Desenganys del Apocalypsis, disposàts, y declaràts ab sos signes, ò Imatges en celestial sustento per los Majors en edat, y en llet Espiritual per los Parvulos, y Menors: sapian, y no sapian de llegir* […] *Se adverteix al lector, que las xifras de las Sentencias indican los Signes del Llibre escrit dintre, y fora, que aqui và insertàt: Conforme se pot veure ab mes brevedàd ab lo Llibre entér, y sa Clavicula, posàts en lo ultim*, Barcelona, Joan Jolis Estamper, 1694.

64. Eisenstein, *La revolución de*….

65. Immaculada Socias Batet, «El contracte dels quatre gravats dels novíssims, entre l'impressor i gravador Joan Jolis Santjaume i Magí Cases, doctor en teologia», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 13 (1993), pàg. 449-462: 459-460.

66. Sílvia Canalda i Llobet, «A l'entorn dels set pecats capitals: la iconografia dels Novíssims de Flandes a Catalunya», *Matèria. Revista Internacional d'Art: Bosch al país de l'art*, 10-11 (2016), pàg. 225-242.

67. Barbara Lane: «Bosch's Tabletop of the Seven Deadly Sins and the Cordiale Quattuor Novissimorum», dins William W. Clark *et al.* (ed.): *Tribute to Lotte Brand Philip. Art Historian and Detective*, Nova York, Abaris, 1985, pàg. 88-94.

68. Entre les primeres imatges xilogràfiques dels «Novíssims» poden citar-se les atribuïdes a l'anomenat *First Gouda Woodcutter*, datades vers els anys 1481-1482 (William M. Conway: *The Woodcutters of the Netherlands in the Fifteenth Century*, Cambridge, University Press, 1884, pàg. 32-41 i 216). En canvi, són espectaculars, en canvi, tant per la seva rica iconografia com vivesa cromàtica, les quatre miniatures de l'edició francesa del 1455, traduïda per Jean Miélot i il·lustrada per Jean Le Tavernier, manuscrit concebut per a la biblioteca del duc de Borgonya Felip el Bo (*Traité des quatre dernières choses*, Brussel·les, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 11129).

69. La mateixa explicació s'inclou en l'edició barcelonina de Jaume Surià, sense datar —però possiblement de la darreria del Siscents o primeria del Setcents—, la que reprodueix l'edició facsímil feta per Curial el 1973: *Desenganys del Apocalypsis, disposàts, y declaràts ab sos Signes, ò Imatges en Celestial sustento per los Majors en edat, y en llet Espiritual per los Parvulos, y Menors, sapien, ò no sapien de llegir*…, Barcelona, Per Jaume Surià Estamper y Llibreter al carrer de la Palla, s. d.

70. Karr Schmidt, *Altered and Adorned*…, pàg. 66-67.

71. Uns usos que també poden explicar la preservació o no de les estampes, com argumenta Peter Schmidt: «treize exemplaires de la Grande Madone on survécu, contre seulement trois de la plus petite, ce qui semble indiquer que cette dernière fut la plus utilisée pour la prière et finit par se détériorer» (Séverine Lepape, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord, 1400-1470*, París, Louvre Éditions i Lepassage, 2013, pàg. 157-160).

72. Així les identificà Socias Batet a «El contracte dels…»: «són els que corresponen a les estampes de Pere Abadal (1007 × 780 mm), les de Vaquer (210 × 310 mm) i les de Joan Jolis (185 × 146 mm), respectivament» (pàg. 456).

sencer dels quatre «Novíssims» de la mida més gran a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, que es van exposar junts a la part final de l'exposició.[73] Cadascun d'ells està format per quatre estampes de mida foli i mesuren més d'un metre de llargària. El *Novissimo primero, de la muerte y sus caminos* i el *Novissimo segundo, del juizio y del purgatorio* són signats per Pere Abadal, el millor autor xilogràfic de la Catalunya del Siscents, i datats, respectivament, els anys 1693 i 1694 a la localitat de Moià, d'on provenia el llinatge.[74] Els dos següents, *Novissimo tercero, del infierno con las penas del sentido y del daño* i *Novissimo cuarto, de la gloria con todos los dotes, y gozos*, no inclouen cap signatura ni any, fet que podria atribuir-se a la mort del gravador esmentat el 1695, i que podria explicar també una certa reducció en la qualitat artística. Tot i això, la banda inferior de tots quatre, on figuren les llegendes explicatives en quatre columnes, és un afegit més modern, on consta el peu d'impremta del barceloní Pere Gomita i Giralt, molt actiu durant el darrer quart del segle XVIII.

En el primer *Novissimo*, en què la figura de la mort a cavall ocupa una posició central on conflueixen de manera asimètrica els dos camins possibles —el de salvació i el de perdició—, hi consta, en un petit requadre a l'angle inferior dret, la remissió al llibre del teòleg barceloní *Todo va explicado en un librito apocaliptico escrito dentro y fuera. Autor D. Magino Casas, presbitero*. Molt probablement, la dada assenyala que aquest conjunt monumental d'estampes s'enllaçava amb l'edició castellana de l'obra, impresa per Jaume Cays l'any 1681.[75] En aquesta versió, com en les catalanes que es van fer posteriorment a partir del 1694, després de la reflexió moral dels *Desenganys* hi figura un apèndix —titulat «Llave» en castellà i «Clavícula» en català— que reprodueix els números inserits dins les estampes i que n'explica el significat a través del recurs retòric del diàleg a partir de preguntes encadenades. D'acord amb el testimoni del folklorista Joan Amades,[76] a vegades difícil de contrastar, aquestes estampes s'exposaven en altars dedicats a les ànimes el dia de difunts. No és difícil imaginar una lectura pública i dramatitzada del text de la clavícula, a una o dues veus, on confluís la contundència de les imatges amb la immediatesa de les paraules. D'una predicació d'aquesta mena avui en diríem de caràcter performatiu, i sens dubte devia tenir una gran eficàcia en l'enquadrament social de l'època, raó per la qual es reproduirien aquestes imatges tan originals fins a ben entrat el segle XIX.

Probablement, l'imaginari del més enllà que tenien els catalans en època moderna es fonamentava en bona part en la rica iconografia dels *Desenganys*

73. *AHCB* (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), núm. reg. 05056-05059.
74. Immaculada Socias Batet, *Catàleg del fons Abadal de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2006; i, de la mateixa autora, *Els Abadal, un llinatge de gravadors*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
75. Magí Cases, *Llave, y exercicios de libro apocalyptico escrito por dentro, y fuera: el qual va a parte, y lo puede leer el que sabe, y el que no sabe de letra…* Barcelona, En casa Cormellas por Iayme Cays, 1982.
76. Joan Amades, *Costumari català*…, pàg. 656-658.

*Novissimo primero, de la muerte, y sus caminos*, Pere Abadal, 1683, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbitero, doctor en S. Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) [pàg. 236]

de Magí Cases. Diversos autors, com Agustí Duran i Sanpere,[77] Immaculada Socias[78] i José A. Ortiz,[79] entre d'altres, han intentat establir les fonts visuals dels «Novíssims» concebuts per aquest teòleg barceloní, sense que ara per ara hagin obtingut resultats satisfactoris. Com apuntàvem abans, el seu antecedent es troba en la sèrie de quatre imatges que il·lustra la meditació de Gérard de Vliederhoven (+1402); aquestes imatges, però, esdevenen del tot convencionals si es comparen amb les estampes catalanes, ja que representen la mort, el judici final, l'infern i la glòria seguint les composicions característiques de la pintura del gòtic septentrional. Com és propi de l'època, a l'obra de Magí Cases s'incorporen aspectes doctrinals absents en el tractat representatiu de la Devotio Moderna, com el judici particular, el purgatori o les penes dels sentits.

La concepció diferent respecte de la salvació que desenvolupen les confessions protestants explica que el *Cordiale Quattuor Novissimorum* caigués en desús en els territoris catòlics —fins i tot en els centreeuropeus on havia tingut

77. Agustí Duran i Sanpere, *Grabadores populares españoles*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pàg. 140.
78. Socias Batet, «El contracte dels…», pàg. 449-462; Immaculada Socias Batet, «Els Desenganys de l'Apocalipsis disposats i declarats amb els seus signes», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67.2 (1994), pàg. 811-821.
79. J. A. Ortiz Garcia, «Entre novísimos y cartujos. La cultura gràfica catalana en torno a la muerte», dins Rafael Zafra i José Javier Azanza, *Emblemática trascendente. Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pàg. 607-617.

una àmplia difusió—,[80] i que s'escrivissin altres reflexions escatològiques més explícites quant a la mateixa doctrina catòlica. El purgatori ja apareix esmentat en el tractat moral de Dionís Cartoixà (1402-1471)[81] titulat *De quatuor hominis novissimis*, que per a molts estudiosos catalans, i espanyols,[82] és el precedent de l'obra de Magí Cases si no es té en compte l'existència anterior del *Cordiale*. Tanmateix, el caràcter punitiu i violent que s'atribuïa a aquest escenari intermedi, on l'ànima pot romandre de manera transitòria i que fou abolit pels reformadors protestants, va obligar a una revisió conceptual de la qual són testimoni moltes meditacions del període contrareformista. Entre els autors d'aquestes meditacions, adquiriren un cert protagonisme els de la Companyia de Jesús, com per exemple Antonio Possevino (1533-1611), Luca Pinelli (1542-1607) o Jacob Bidermann (1578-1639).[83] Així, per exemple, l'obra de Luca Pinelli *Meditationes de quatuor hominis novissimis, quae sunt…*, impresa per primer cop l'any 1605, fou traduïda a diverses llengües.

És en aquest context de la literatura escatològica posttridentina que cal situar els *Desenganys del Apocalipsis* de Magí Cases, que, com ja es pot deduir arribats en aquest punt de l'article, poca cosa tenen a veure amb el darrer llibre de la Bíblia. Fins ara ens ha resultat impossible localitzar cap estampa internacional que pogués servir de model íntegre a la imaginació del teòleg català. Una de les particularitats que presenta l'obra de Jacob Bidermann, per exemple, és la representació no narrativa dels «Novíssims» amb les cèlebres estampes de Raphael Sadeler el Vell, en què els diversos escenaris de la mort, el purgatori, l'infern i la glòria es presenten amb bustos humans d'expressions ben contrastades, datades entre el 1601 i el 1604.[84] Són coneguts també els exemplars flamencs de Philippe Galle a partir de dibuixos de Martin van Heemskerk (1569), els de

80. Jacek Kowzan, «Memorare Novissima Tua. The Iconography of the Four Last Things as a Representation of Religious Identity», dins Sandra Cardarelli, Emily Jane Anderson i John Richards, *Art and Identity: Visual Culture, Politics and Religion in the Middle Ages and the Renaissance*, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pàg. 97-125.
81. Denys le Chartreux, o Denys de Ryckel, és un dels principals representants de la teologia mística als Països Baixos i autor prolífic des de la cartoixa de Roermond, on professà. Per ampliar la informació sobre l'autor, vegeu: C. Bagonneau (ed.), *Denys le Chartreux. Chroniques de l'extase*, París, Parole et Silence, 2000; A. Girard i D. Le Blévec (dir.), *Les Chartreux et l'art, XIVe-XVIIIe siècles. Actes du Xe Colloque International d'Historie de Spiritualité Cartusiennes*, París, Cerf, 1989.
82. Duran i Sanpere, *Grabadores populares españoles…*; Socias Batet, «El contracte dels…» i «Els Desenganys de…»; Javier Portús, «Infiernos pintados: iconografía infernal en la Edad Moderna hispànica», dins James S. Amelang i Maria Tausiet (ed.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pàg. 253-275.
83. Christine Göttler, *Last Things: Art and Religious Imagination in the Age of Reform*, Thurnhout, Brepols Publishers, 2010, pàg. 157-165.
84. Aquesta línia iconogràfica dels «Novíssims» tingué una àmplia acceptació, no tan sols en paper sinó també en volum, a través de la cera policromada —tal com demostren els exemplars de Giovanni Bernardino Azzolino o Gaetano Giulio Zumbo— i també en marbre, en funció de la interpretació que es faci de l'*anima beata* i l'*anima damnata* de Bernini (Irving Lavin, «Bernini's Portraits of No-Body», dins *Past-Present: Essays on Historiscim in Art from Donatello to Picasso*, University of California Press, 1993, pàg. 125-129; o Eckhard Leuschner, «The Role of Prints in the Artistic Genealogy of Bernini's *Anima beata* and *Anima damnata*», *Print Quarterly*, XXXIII, 2 (2016), pàg. 135-146).





Theodoor Galle a partir de Hendrik Goltzius (1577-1578), els de Jan Baptist Vrients a partir de Maerten de Vos o el diagramàtic de Hieronymus Wierix (1585), en què els quatre «Novíssims», amb el purgatori, es representen en una sola estampa.[85] De fet, en cas que existís un model concret per a les estampes catalanes, gosaríem afirmar, en l'estat actual de la recerca efectuada, que aquest model no es troba en cap llibre de meditacions il·lustrat als Països Baixos meridionals.

Tal com han observat els estudiosos que ens han precedit, el grau de correspondència entre la narració literària i la visual en l'obra de Magí Cases és absoluta. No es pot dir que les estampes il·lustrin la dissertació literària, sinó que totes dues es conceben de manera unitària i es complementen mútuament, pel fet que el seu autor és bon coneixedor de les respectives capacitats del llenguatge escrit i del visual. L'autor aplica aquestes capacitats en una transversalitat o hibridació que caracteritza també l'època, a la qual caldria afegir la sonoritat de les paraules en les lectures públiques. Quan Magí Cases encarrega les estampes a Joan Jolis l'any 1693, sabem que lliura al gravador-impressor uns models que bé podien haver estat uns exemplars estampats anteriors, perquè la primera edició data de dues dècades abans, igual com els apunts preparatoris necessaris per transferir les composicions a les planxes.[86] No hi ha dubte que les imatges dels «Novíssims» pequen d'una certa ingenuïtat artística i que sovint responen a senzills ideogrames; es podria aplicar el criteri contrafactual de pensar com hauria estat el resultat en mans d'un expert calcògraf flamenc.[87] També és cert, però, que la netedat del traç i l'abstracció de les figures i els entorns en facilita la comprensió i, per tant, n'afavoreix la capacitat comunicativa.

La tosquedat de les formes i l'absència d'estil no han de fer oblidar, però, que el pensament visual que reflecteixen les imatges dels «Novíssims» és d'una gran elaboració. Així, en el primer *Novissim*o, els dos camins que conflueixen cap a la mort —el de la salvació i el de la perdició— estan ocupats per tres personatges cadascun. En el primer, els tres cavallers representen els tres nivells de

85. *New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700,* Rotterdam, Sound and Vision, 2000, 4 vol.).
86. Diu el protocol: «tindra fetas y acabadas ab tota perfecció mateix de sa ma propia aquellas quatre planxes o taulas de casi tres pams en quadre, las quals li té entregades dit D[octo]r Casas, pulidas y dibuixadas a gasto dit señor Cases» (Socias Batet, «El contracte dels…» ).
87. Si es volia que obres locals d'aquesta complexitat doctrinal, i conseqüentment visual, fossin il·lustrades, sovint es van imprimir als Països Baixos meridionals a causa de la poca qualitat artística dels gravadors autòctons del Siscents hispànic, alguns dels quals pogueren progressar gràcies al mestratge dels artistes forans instal·lats principalment a la cort (vegeu Javier Blas, Mari Cruz de Carlos Varona, José Manuel Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España i Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011). Un exemple d'aquesta primera afirmació, que va ser objecte de la nostra recerca, és una monumental història visual de l'orde seràfic en forma d'arbre, composta per dotze matrius de mida foli (en total mesura 1840 × 1260 mm), el dibuix preparatori de la qual va ser a càrrec del pare caputxí de València Vidal d'Alzira, mentre que el treball del burí i l'edició fou responsabilitat, a Anvers, de Pieter de Iode o Jode l'any 1626. La peça, de la qual es conserva un exemplar al convent de la Puríssima de Palma (Mallorca), es titula *Epilogus totius ordinis seraphici P. S. Francisci* (vegeu Sílvia Canalda i Llobet, «Imatges arbòries de l'orde franciscà i caputxí: Dos arbres seràfics del Siscents al convent de la Puríssima de Palma», dins *El franciscanisme a Mallorca: Arts, festes i devocions*, Palma de Mallorca, Ajuntament i Cam, 2008, pàg. 41-54).

*Novissimo segundo, del juizio, y purgatorio,* Pere Abadal, 1684, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbítero, doctor en S Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) [pàg. 237]

reconeixement de la divinitat i les seves armes, així com disposició, canvien en funció del seu progrés espiritual. En el segon, els protagonistes són el dimoni, el món i la carn. El recorregut és el mateix, però un camí i l'altre s'estrenyen de manera inversa, així com la germinació i el creixement de la vegetació.

També és molt original la representació del purgatori com una premsa d'oli en el centre del segon *Novissimo*, dedicat al judici particular, el que rep l'ànima individual després de morir i que no té res a veure amb el que tindrà lloc en la segona parusia.[88] Són diverses les solucions literàries o artístiques que han estat concebudes per donar forma a aquest espai de penitència i de purificació.[89] La representació de les ànimes pregant enmig de les flames és l'opció que va tenir més fortuna en època moderna.[90] Però n'hi ha d'altres, com la presó amb petites ànimes atrapades entre barrots o la fortalesa envoltada d'aigua amb figures nedant.

88. L'existència d'aquest Judici particular de l'ànima tot just després de la mort fou ratificada per la butlla *Benedictus Deus* del 1336, emesa pel papa Benet XII.
89. François Virgitti, «L'iconographie du Purgatoire dans les manuscrits liturgiques du xiiie et xive siècles», *Histoire de l'Art*, 20 (1992) (1993), pàg. 51-63; Peter Jezler (a cura de), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Zurich, Verlag, 1994; Christine Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1996; Ilja M. Veldman, «Purgatory in the Low Lands», dins *Pictura verba cupit*, Praga, Artefactum, 2006, pàg. 169-180.
90. Diana Walsh Pasulka, *Heaven Can Wait: Purgatory in Catholic Devotional and Popular Culture*, Oxford University Press, 2015.





Aquesta darrera iconografia de la fortalesa i el fossat ple d'aigua es troba, per exemple, en una composició formada també per múltiples matrius i de marcat caràcter anticatòlic, intitulada: *Mappe-Monde nouvelle papistique*, publicada a Ginebra l'any 1566 per l'editor exiliat de Vicenza Jean-Batista Trento.[91] Com una topografia satírica de la doctrina catòlica a l'interior de la mateixa ciutat de Roma, el gravador Pierre Eskrick (1520-1590) reprodueix, fora de les muralles i a l'extrem inferior esquerre, la fortalesa cúbica del purgatori envoltada de l'aigua del fossat, on pesquen ànimes sant Benet, sant Domènec, sant Francesc i sant Bonaventura; mentrestant, a sota, dos jutges de rostre animalístic inscriuen els admesos als llimbs i uns comerciants venen ciris per a la fira del 2 de novembre. Es qüestiona, naturalment, la doctrina del purgatori i la venda d'indulgències, i per fer-ho es recorre a una de les iconografies més utilitzades de l'època en els territoris catòlics: la dels sants alliberant ànimes —amb el seu cordó, escapulari, extremitats o pregàries—; a aquests personatges caldria sumar els de recent canonització, com Nicolás de Tolentino[92] o Teresa de Jesús. La representació calvinista també és interessant, perquè el contingut del *Mappe-Monde* (1350 × 1760 mm) era glossat en un llibre, signat amb el pseudònim Frangidelphe Escorche-Messes,[93] que es feia servir juntament amb la monumental imatge impresa en sessions públiques, en què «un pasteur ou d'un ancien, lequel, la baguette à la main, indique en les commentant les différents lieux de la carte. Déployée aux yeux de l'auditoire, expliquée à haute voix et à grands traïts, la Mappe-Monde fait office de théatre de mémoire». [94]

Acabem de veure que combinar els llenguatges de comunicació i adaptar-ne els formats en funció de l'audiència prevista era una estratègia d'adoctrinament usada, amb més o menys imaginació i sentit de l'humor, per ambdós bàndols confessionals. La representació del purgatori com una premsa en els *Desenganys* de Magí Cases està justificada per les mateixes paraules de l'autor.[95] No hi ha dubte que la metàfora està ben triada, ja que el filtratge de les impureses fins a l'obtenció del líquid amb la transparència justa s'adiu amb la purificació que han de patir les ànimes en el purgatori, la duració de la qual estarà

91. Dror Wahrman, «From Imaginary Drama to Dramatized Imaginery: The Mappe-Monde Nouvelle Papistique», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), pàg. 186-205.
92. *Escatologia, aldilà, purgatorio, culto dei morti. L'esperienza di san Nicola da Tolentino. Contesto culturale, evoluzione teologica, testimonianze iconographiche e prassi pastorale*, Tolentino, Biblioteca Egidiana, 2006.
93. Frangidelphe Escorche-Messes, *Histoire de la mappemonde papistique, en laquelle est declairé tout ce qui est contenu et poutraict en la grande Table, ou Carte de la Mappe-Monde*, Ginebra [Luce Nouvelle], François Perrin [Brifaud Chasse-diables], 1567. Se'n pot consultar una versió digitalitzada a: <http://www.e-rara.ch/lac1_g/content/titleinfo/2833059> [Consulta: 28 novembre 2017].
94. Frank Lestringant, «L'historie de la Mappe-monde papistique», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, CXLII, 3 (1998), pàg. 699-730: 712. També és l'autora de l'edició crítica: *Mappe-Monde nouvelle papistique: histoire de…*, David Brown Company, 2009.
95. Així es cita ja en la primera edició de Rafael Figueró: «F. [Fill] - En lo judici, que terror vos causa la Premsa, que significa lo Purgatori? P. [pare] - Clava al cor, veurer quant rigorosament castiga Deu als Iustos per cosas leves, amant-los tant, y haventlos de assentar en sus Tronos» (Magí Cases, *Desenganys. Introducció a…*, pàg. 30).

supeditada al nombre dels pecats venials comesos i als rèdits aconseguits en vida o guanyats en els aniversaris rebuts. D'altra banda, la imatge de la premsa com a sinònim de patiments llargs i cruents ja havia estat usada en representacions simbòliques de la passió de Jesucrist, més habituals en el món nòrdic que no pas en el meridional abans de la Reforma,[96] raó per la qual podia haver estat un referent a tenir en compte en la imaginació, com a mínim literària, d'aquest professor de retòrica de Barcelona. El diàleg que el fiscal diabòlic i l'advocat angèlic mantenen davant del trull del purgatori, retolat amb les paraules «judici particular», pot inspirar-se en alguna de les estampes que il·lustren els llibres dels *ars moriendi* o dels simulacres de la mort, com el de Giovanni Battista Manni.[97] L'associació del purgatori amb el judici particular es troba en moltíssims tractats de meditació de la reforma catòlica; així figura, per exemple, en el del jesuïta Martín de Roa: *Estado de las almas del purgatorio*.[98]

El tercer i quart «Novíssims», dedicats respectivament a l'infern i a la glòria, presenten una compartimentació similar en caselles —anomenades «placas» per Magí Cases en l'edició castellana—, la lectura ordenada de les quals està determinada per la correlació numèrica. En el cas de l'infern, en cada casella es combinen dos temes, «los tormentos de los sentidos» i «las penas del daño»;[99] en el cas de la glòria celestial, es representen, de manera menys regular, «los dotes» —els quatre del cos i els tres de l'ànima—[100] amb els «gozos», també set, en un rengle de núvols a la banda superior. La densitat iconogràfica obliga, en certa manera, a una resolució gràfica molt simplificada i difícil de seguir sense les pautes literàries, els codis numèrics i les paraules del predicador.

Magí Cases s'inspira en obres meditatives i manuals d'oratòria propis de la reforma catòlica. Així, per exemple, la sistematització dels turments i penes

96. Una particular iconografia que vam tenir l'ocasió d'estudiar conjuntament amb la Cristina Fontcuberta, amb qui vam publicar els resultats de l'estudi en diversos fòrums (vegeu Sílvia Canalda i Llobet i Cristina Fontcuberta, «La prensa mística o el lagar místico en época moderna: usos y controversias alrededor de una imagen contudente», dins *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2011, pàg. 187-207).
97. Figures similars, quant a la seva comunicació gestual i morfologia, es troben en el burí de la pàgina 126, de l'obra del pare jesuïta Manni, davant del moribund al seu llit i en presència de sant Pere (Giovanni Battista Manni, *Varii, e veri, ritratti della morte disegnati in immagini ed espressi esempi al peccatore duro di cuore*, Venècia, Presso Gio Giacomo Hertz, 1675).
98. El títol de la meditació concreta és «Del juicio particular del alma, y su entrada en el purgatorio» (Vegeu Roa, Martín de, *Estado de las almas del purgatorio*, Barcelona, Sebastià Cormellas, 1631 [Milà, 1628]). Explica que, un cop sentida la sentència, un àngel de la guarda dirigeix l'ànima, si és el cas, al purgatori. Una descripció literària que es correspon bastant amb el que es representa en el segon dels «Novíssims», de Magí Cases.
99. Els primers consisteixen en la privació eterna de la visió beatífica i dels béns que se'n deriven; les segones signifiquen patir turment des de la mort fins més enllà de la resurrecció de la carn (Antonio Royo Marín, *Los Novísimos o postrimerías del hombre: Temas de meditación*, Sevilla, Apostolado Mariano, 1995). Així, a la casella central, es combina el turment de la «Pena del tacto» (núm. 27): dimoniets clavant «agujas, garfios, espadas, cutxillos» a l'ànima condemnada, amb la cinquena «Pena del daño» (núm. 36), la del plor etern en advertir com n'era, de fàcil, salvar-se amb la pràctica de la penitència.
100. Els primers: *Claridad*, *Inmortalidad*, *Sutileza* i *Agilidad*; els segons: *Visión beatífica*, *Comprehensión* i *Fruición*.

*Novissimo tercero, del infierno con las penas del sentido y del daño*, Anònim, 1683-1780, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbitero, doctor en S. Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) [pàg. 238]

de l'infern que trobem en els «Novíssims», en un escenari que s'allunya físicament de la boca del Leviatan i que prescindeix dels càstigs pertinents en funció dels pecats capitals comesos —com era habitual en l'època gòtica—,[101] ja és present en l'obra de fra Luís de Granada *Libro de la oracion y meditacion*, un dels llibres cabdals de l'ascetisme hispànic, en la pregària nocturna relativa al Divendres Sant.[102] També la sèrie de dots i gojos celestials és glossada àmpliament en la monumental obra de Juan Antonio Xarque (1600-1666) *Del orador cristiano*, en el volum dedicat a les dues eternitats.[103] Aquesta literatura asceticomoral, de ben segur coneguda per Magí Cases com a prevere, doctor en teologia i examinador diocesà, inspira l'escriptura en prosa i en vers dels *Desenganys*. Quant als models per a les imatges, a hores d'ara ens decantem per referents parcials. Així, curiosament —o no—, de nou una obra del jesuïta Giovanni Battista Manni (1606-1682), *Prigione eterna dell'Inferno, dissegnate in immagini et espressa in essempii…*,[104] podria ser l'origen de la representació de les

101. Javier Portús, «Infiernos pintados: iconografía…, pàg. 253-277: 267-268.
102. Luis de Granada, *Libro de la oracion y meditacion: en el qual se tracta de la consideracion de los principales mysterios de nuestra fe*, Salamanca, Domingo de Portonariis, 1569, pàg. 175-186.
103. Juan Antonio Zarque, *Del Orador Christiano. sobre el salmo del Miserere. De las dos eternidades, una de pena, otra de gloria*, Zaragoza, 1660, vol. 4. Charles E. O'Neill, i Joaquín M. Domínguez: *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-Temático*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2001.
104. Giovanni Battista Manni, *Prigione eterna dell'Inferno dissegnate in immagini et espressa in essempii al peccatore duro di cuore*, Venècia, Bartolo Tramontino, 1666 (Milà, Agnelli, 1670). Hem localitzat una altra obra del mateix autor, de la qual ens ha estat impossible fins al moment consultarcap exemplar,

*Novissimo quarto de la gloria con todos los goces, y gozos,* Anònim, 1683-1780, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbítero, doctor en S. Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) [pàg. 239]

ànimes eternament turmentades com a reus nus amb format de mitja figura, lligats amb cadenes i rebent de manera cruenta els càstigs, ja que cadascuna de les vint-i-cinc estampes que la il·lustren correspon a la representació caricaturesca i expressionista d'una de les penes de l'infern.[105] El pròleg va adreçat tant al lector com a l'espectador, una dualitat en els mitjans de comunicació que expressa el mateix títol de l'obra i que l'autor justifica per la necessitat de fer veure al pecador com es viu a l'infern, cosa que aconsegueix amb el paral·lelisme, pretesament quotidià i intel·ligible per a tothom, que ningú compra un habitatge sense abans visitar-lo.[106] Es tracta de fer visible l'invisible, en aquest cas en relació amb l'infern, cosa que és sens dubte un oxímoron, però que constitueix també, novament, l'expressió de la composició de lloc ignasiana,

relativa a la Jerusalem celestial, *Ritratti della Gloria del Paraiso, rappresentata in immagini, ed espressa in essempi al peccatore duro di cuore* (Milà, Agnelli, 1673, i Bolonya, Ferdinando Pisarri, 1710), també il·lustrada, en aquest cas, amb només tretze xilografies.

105. La seva enumeració seria supèrflua en el marc del nostre estudi; convé apuntar només que les primeres ressenyades són les dels sentits, i que s'inclouen també els turments eterns, així com algun càstig derivat dels pecats capitals, però no tots. També es condemna la tirania, la murmuració i l'obstinació.

106. «Io per me non hò mai conosciuto huomo nessuno sì privo de Giudicio, che voglia à gran prezzo comprare una casa con patto espresso, e inalterabile d'abitare in essa tutto il tempo si dua vita, senza averla prima veduta, e considerato maturamente, como sia fatta […] E pure voi col gran prezzo dell'Anima vostra vi siete comprata una stanza perpetua nell'Inferno, senza sapere, o senza pensare, che cosa l'Inferno sia […], o Amico, un disegnamento della Casa Infernale da voi già comprata con alcune notitie molto opportune, anzi necessarie per le feconde vostre deliberationi », pàg. 3-4).





amb la voluntat de convertir l'ànima pecadora per mitjà de l'exemple d'imatges de turments cruentes i directes.

L'imaginari escatològic de Magí Cases, elaborat des del punt de vista teològic, eloqüent en la ingenuïtat de les seves imatges i eficaç en l'adoctrinament social, va perviure a Catalunya fins a mitjan segle xix —més enllà, fins i tot, del límit cronològic establert en l'exposició, potser a causa del caràcter essencialment popular de la producció d'aleshores—, en les estampes impreses a Manresa per Pau Roca l'any 1849, la lectura individual de les quals concedia 240 dies d'indulgència.

**Entre la profilaxi i la taumatúrgia**

Una de les funcions més habituals de les estampes de devoció en la cartografia catòlica a l'època moderna és el seu ús com una assegurança contra els patiments del purgatori: l'exercici de l'oració per mitjà d'aquestes estampes reduïa la condemna abans que arribés la sentència del judici particular. Aquesta utilitat s'especifica a la mateixa estampa amb el nombre d'indulgències que es concedeixen a partir de la lectura de la pregària i de la contemplació pietosa. En ocasions, hagueren d'introduir-se restriccions davant d'evidents exageracions, més o menys intencionades, o d'errors doctrinals. Segons els exemples publicats, es prohibí, per exemple, una estampa de sant Gregori que concedia, després de set parenostres, cinquanta mil anys de perdó (1739), o un gravat de la Mare de Déu del Carme lliurant un escapulari a sant Simó Stock (1633) que prometia l'exempció de l'infern a qui morís duent-lo.[107] És curiós observar que, malgrat la nostra familiaritzat amb aquesta mena d'inscripcions, contenen un nombre elevat de variables, i que, curiosament, la seva existència és més habitual en les arts gràfiques populars hispàniques que no pas en les italianes, segons els repertoris i catàlegs consultats en la nostra recerca. Així, a vegades s'esmenta la personalitat, el cardenal o bisbe corresponent, o l'entitat, santuari o confraria que ha atorgat la llicència, cosa que fa paleses, un cop més, la societat vertical i dirigista que defineix el període i l'ús en principi reglat de qualsevol pràctica devota.

Quan aquestes estampes reprodueixen una imatge pictòrica o escultòrica de gran veneració pel seu origen, antiguitat o caràcter prodigiós certificats,[108] hi ha una gran quantitat de variants d'ús respecte de l'objecte que representen: en alguns casos, les indulgències només es concedeixen davant les imatges sacralitzades; en d'altres, és igual si la pregària es fa davant de la imatge venerada o de la seva vera efígie representada, i, altres vegades, s'estableix una distinció

107. Juan Carrete Parrondo, «El grabado y la estampa barroca» i «El grabado en el siglo xviii: Triunfo de la estampa illustrada», dins Carrete Parrondo, Checa Cremades i Bozal, *Summa Artis. Historia…*, pàg. 246 i 429.

108. Ens referim a les categories d'imatges sacralitzades que van ser sistematitzades, entre d'altres, pel cardenal Gabriele Paleotti (1582): les creades per voluntat divina, les imatges fetes per persones santes, les d'origen ignot o les que operen miracles (vegeu Michele Bacci, *Il pennello dell'Evangelista: Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, Gisem Edizione, 1998).

quantitativa en el favor concedit entre l'original i la seva traducció gravada. Es manifesta de manera clara, doncs, una transmissió vectorial de la sacralitat, sens dubte consumida i alhora debatuda a l'època, que s'obre pas de nou quan en alguns textos de teologia de la imatge es defensa, de manera més o menys conscient, la presència de la Gràcia de Déu també en les imatges, sense obviar el relat oficial que les imatges han d'esdevenir un mitjà d'actuació del prototip que representen. Un exemple explícit es troba en la primera edició de l'obra del jesuïta Wilhelm Gumppenberg, l'*Atlas Marianus* (1657 i 1659),[109] un repertori literari i visual de cent imatges miraculoses de la Mare de Déu que l'autor va poder compendiar gràcies a les relacions escrites que sol·licità arreu on hi havia la presència de la Companyia de Jesús.[110] Gumppenberg afirma de manera retòrica, per exemple: «Il est improbable que le lecteur qui regarde les images avec dévotion ne reçoive pas un peu de la grâce de Marie».[111]

Si des d'un àmbit culte i erudit s'emeten opinions com la de Gumppenberg, en el context del que pot definir-se com una segona etapa dins la teologia de la imatge moderna —un cop superada la cautela que exigia l'acusació d'idolatria de les confessions protestants emergents—, no ha de sorprendre que, avançat el Siscents, proliferin els relats pietosos sobre estampes devotes que sobreviuen a circumstàncies adverses —incendis, inundacions, etc.— o que s'animen de sobte —brillant, somrient, plorant o parlant—.[112] L'exemple més extrem que coneixem, quant a l'augment de funcions d'una estampa de devoció i a l'adaptació de la imatge sagrada als nous mitjans visuals, es troba a la parròquia de Stuffione (Ravarino), província de Mòdena, on es venera enmig de l'altar major, coronada d'or, una estampa de la Mare de Déu de Montserrat.[113] Es tracta d'una xilografia anònima amb llegendes llatines i sense datar, impresa a Ausgburg per Melchior Mainhofer, que reprodueix la iconografia gòtica de la Mare de Déu,

109. Wilheim Gumppenberg, *Atlas marianvs, sive, de imaginibus dei parae per orbem Christianvm miracvlosis Auctore,* 1657 i 1659, 2 vol. Un exemplar de l'obra es conserva a la Casa de l'Ardiaca (Sig. Vol. 1: 3, A-H-12, J10 i vol. 2: 3, A-11, B-K12, L1).

110. De fora d'Europa, només es consignen la Mare de Déu de la Candelaria, de Tenerife, i les imatges xilenes de La Ligua i Arauco, totes dues en una zona de difícil evangelització a causa de la resistència dels maputxes. En relació amb l'estat espanyol, es compendia tan sols la història miraculosa de cinc imatges: dues de cordoveses, una de gaditana , la de Guadalupe i la de Montserrat.

111. Marion Deschamp, «"Von wunderthaetigen Mariaebilder": De la défense et de l'illustration des saintes images de Marie", dins Olivier Christin, Fabrice Flückiger, Naïma Ghermani (dir.), *Marie mondialisée: L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumppenberg et les topographies sacrées de l'époque moderne*, Neuchâtel, Éditions Alphil-Presses Universitaires Suisses, 2014, pàg. 195-209: 198.

112. Javier Portús en recull diversos exemples extrets de fonts literàries de l'època. Vegeu Javier Portús, «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LIV, 1 (1999), pàg. 169-188.

113. No se sap amb certesa com ni quan arribà aquesta xilografia a Stuffione. La hipòtesi més plausible és que la portés el bisbe de Mòdena Pellegrino Bertacchi (1567-1627) després del seu viatge diplomàtic a Espanya l'any 1621, com a representant del duc Cesare d'Este. De totes maneres, el relat del seus prodigis es comença a compilar tan sols un any després, primer de manera manuscrita i a continuació editada sota el títol *Scelta d'alcune delle principali grazie fatte dalla B. Vergine di Monserrato posta nella Chiesa Parrocchiale di Stuffione* (1680). L'estampa fou transferida a l'altar major precisament aquell any, i el cambril actual data del 1928 (Giorgio Fava, *La parrocchia di Stuffione dalle origini ai giorni nostri*, Mòdena, Edizioni Artestampa, 2009).

Mare de Déu de Montserrat, Anònim, dins de Wilheim Gumppenberg, *Atlas marinus, sive, De Imaginibvs Deiparae per orbem Christianum miracvlosis*, 1657. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

l'anterior al tipus que es consolidà en el barroc amb el retrat de l'escultura medieval que es venera a l'abadia catalana.[114] L'estampa es traslladà a l'interior de l'església l'any 1623 a causa dels prodigis i guaricions que es concedien per mitjà de la seva intermediació. Convertida, doncs, en imatge de culte públic, fou reproduïda per al seu ús devot domèstic en gravats, acompanyada d'inscripcions com «Imagine della beata Virgine di Monserato o Posta nella Chiesa di

114. La datació i les raons d'aquest canvi en la iconografia montserratina han estat objecte de la nostra atenció científica i han estat publicats a «Retratos de Nuestra Señora de Montserrat: La mirada tridentina de una imagen de culto medieval», dins *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París, Picard, 2012, pàg. 1004-1012; «La imatge barroca de la Mare de Déu de Montserrat: gènesi, circuits i usos», dins Canalda i Fontcuberta, *Imatge, devoció i*…, pàg. 79-100.

*Muerte preciosa de San Severo, Obispo de Barcelona*, Antoni Casanovas, a partir d'Agustí Sellent, Barcelona, 1785. CP (Col·lecció Palau)

Stuffione» o «Ritrato della Madona di Stvfione nel Modenese».[115] Així doncs, de la santa imatge catalana en sorgí una altra d'emiliana, com passà també en diversos llocs de l'Amèrica Llatina, una circumstància que propicià un augment de la iconografia montserratina en aquella zona d'Itàlia[116] i que alhora demostra la gènesi infinita de noves imatges sacralitzades.[117]

115. Giorgio Fava, *La parrocchia di…*, pàg. 125 i 127. Vegeu Alberto Vecchi, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze, Olschki, 1968.
116. Andrea Emiliani (a cura de), *Simone Cantarini detto il Pesarese, 1612-1648*, Milà, 1997, pàg. 103 i seg.
117. Trobem un bon exemple sobre aquesta darrera reflexió a l'article que Dario Gamboni ha dedicat a la Verge de Guadalupe de l'estació de metro de Mèxic D. F. («El metro y la Virgen de Guadalupe: Contextos de la Virgen del Metro, Ciudad de México, 1997-2007», *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, V, 2 (2013), pàg. 32-51.





Sant Libori per a les afeccions de ronyó,[118] sant Sever per a les cefalees,[119] sant Josep per a una bona mort…[120] També a Catalunya, i a Barcelona, estampes devotes amb aquests sants, i molts d'altres, protegien de manera individual la població local de determinades malalties, i també de catàstrofes naturals, com ara tempestes —santa Bàrbara— o terratrèmols —sant Francesc de Paula—. Es tracta d'un ús taumatúrgic, en aquest cas dels sants i les maredeéus a través de la seva imatge, que demostra la por o la indefensió davant de la pèrdua de salut o de les calamitats, i que ens trasllada al context de la superstició, sobretot si recordem les pràctiques privades que es feien amb aquestes estampes, que consistien a inserir-les en medalles o col·locar-les damunt el cos.

Barcelona, com la majoria de ciutats de la reforma catòlica, va cercar les relíquies dels seus primers màrtirs cristians: el bisbe Joan Dimes Lloris (1576-1598), per exemple, inspeccionà el subsòl de l'església dels Sants Just i Pastor a la recerca de les restes de sant Pacià;[121] Baltasar Calderón celebrà la Ciutat Comtal com aquella que preservava sis cossos de sants;[122] i les disciplines de la història i la geografia s'aproximaren a l'hagiografia, com bé explica Xavier Torres,[123] de manera que els autors catalans del moment s'inscriviren en el gènere literari modern de la topografia sagrada.[124] Aquests sants i advocacions marianes locals acomplien també un patronatge civil. Així, per exemple, santa Eulàlia i santa Coloma de Cervelló, junt amb dos sants masculins la identitat dels quals crea desacord entre els especialistes,[125] flanquegen la imatge de la Moreneta en l'estampa que concedia la Junta de Comerç com a acció de comerç.

La qualitat de l'obra, dibuixada per Manuel Tramulles i gravada per Ignasi Valls, que oferia una vista de Barcelona des del mar detallada i realista,

118. *Goigs de Sant Libori, advocat de mal de Orina, Pedra y Hyllada, ques cantan en la sua santa capella*, Barcelona, Casa Vicenç Surià, 1688.
119. *Muerte preciosa de San Severo, Obispo de Barcelona. Abogado contra el dolor de cabeza*. Antoni Casanovas (dibuix) i Agustí Sellent (gravat), Barcelona, 1785.
120. *Imagen del patriarca Sant Joseph, especial protector y consuelo para la hora de la muerte. Diciendo Jesús, María, Joseph ante esta Santa Imagen: se ganan por cada vez 100 días de Indulgencia, concedidos por el Eminentísimo Señor Cardenal Patriarca Don Antonio de Sentmenat*, estampa signada per Agustí Sellent.
121. En funció del santoral que acompanya les patents de sanitat és probable que es tracti del sant bisbe Sever i del franciscà sant Antoni de Pàdua (Albert Garcia Espuche i Teresa Navas, *Retrat de Barcelona*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1992, 2 vol., núm. 55 i 56). Tot i això, a la fitxa consultada del repositori digital de l'Arxiu Nacional de Catalunya s'esmenta sant Ponç (<http://anc.gencat.cat/es/detall/article/Document-del-mes-Gener> [Consulta: 28 novembre 2017]).
122. Baltasar Calderón, *Alabanças de la insigne Ciudad de Barcelona, y de las cosas insignes della, y de los seis cuerpos santos que tiene*, Barcelona, Gabriel Graells i Giraldo Dotil, 1604. (Vegeu Jose A. Ortiz, «Emblemática santa en sepulcros barrocos: Lenguaje simbólico en cuatro urnas-relicario de santos catalanes», *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 7 (2015), pàg. 113-121: 115; i *Imatges per creure: Catòlics i protestants a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII* [Llibrets de sala, núm. 25], Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu d'Història de Barcelona, 2017, pàg. 46.
123. Xavier Torres Sans, «La ciutat dels sants: Barcelona i la historiografia de la Contrareforma», *Barcelona. Quaderns d'Història*, 20 (2014), pàg. 77-104.
124. Julia Dominique, «Sanctuaires et lieux sacrés à l'époque moderne», dins André Vauchez (dir.), *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires*, Roma, École Française de Roma, 2000, pàg. 257-263.
125. Vegeu <http://anc.gencat.cat/es/detall/article/Document-del-mes-Gener> [Consulta: 28 novembre 2017].

*Acción de la Real Compañía de Comercio establecida en Barcelona*, Ignasi Valls, a partir de dibuix de Manuel Tramullas, Barcelona, 1750. CP (Col·lecció Palau)

no impedí que fos motiu del comentari sarcàstic d'un viatger anglès l'any 1786, poc avesat com devia estar a aquesta mena de proteccions divines en una data tan avançada, que preludia l'arribada de la Il·lustració:

> La fe que tienen los catalanes en la intercesión de los Santos ha constituido siempre una fuente de consuelo para ellos, aunque en algunas ocasiones también lo ha sido de desastres. Si este convencimiento de la benevoléncia y el poder de los Santos ya desaparecidos solo produjera gratitud y esperanza, sería cruel el tratar de despojarles de esta fuente de consuelo; pero, por desgracia, ha engendrado también actitudes presuntuosas que han abocado a la ruina a muchas familias de comerciantes.[126]

126. La nota continua així: «Pensando que con unos Asociados tan poderosos era impossible sufrir pérdidas, se aventuraron, hacia 1779, a assegurar a los habitants de las Indias Occidentales franceses al cincuenta por ciento, algo que ingleses y holandeses se habían negado a hacer en las condiciones más ventajosas incluso cuando la mayoría de los barcos estaban en puertos ingleses. A causa de este golpe fatal, todas las compañías asseguradoras, excepto dos, fracasaron». Dins de Joseph TOWNSED, *Viaje a través de España en los años 1786-1787*, Madrid, Turner, 1988.





# La Bíblia gravada

Antoni Gelonch Viladegut

**Antecedents: les *bibliae pauperum***

Ja en temps de l'emperador Constantí, i probablement abans, la il·lustració es va aplicar a alguns manuscrits de la Bíblia. Quan sant Jeroni i sant Joan Crisòstom reprovaven el luxe que alguns exhibien en l'ornamentació de la Bíblia, potser es referien a aquest tipus d'il·lustracions. La gran veneració que es donava ja llavors a la Bíblia explica el zel amb què es pintaven les miniatures en els manuscrits en temps dels inicis de l'Església. De tota manera, ara per ara no es coneixen manuscrits il·lustrats d'abans del segle IV.

La transició a les bíblies il·lustrades per al poble s'exemplifica en les denominades *bibliae pauperum* dels segles XIII i XIV, que de fet són representacions esquemàtiques de la vida terrenal de Crist mitjançant una sèrie d'entre trenta-quatre i cinquanta dibuixos senzills, generalment sense color. Cada episodi descrit de la vida de Crist va acompanyat de dues anticipacions sobre el mateix tema extretes de l'Antic Testament i de les citacions de quatre profetes, en llatí o en alemany. Per això, a aquestes bíblies a vegades se les anomena «*figurae typicae Veteris Testamenti atque antitypicae Novi Testamenti*», en què una imatge *typos* de l'Antic Testament és una anticipació de l'*antitypos* del Nou.

En les *bibliae pauperum*, les imatges no estan subordinades al text sinó a la inversa: les imatges tenen un text breu o, a vegades, no en tenen cap. Les paraules dels personatges en els dibuixos miniats apareixen escrites en rotllos de pergamins que semblen sortir-los de la boca, com si fossin historietes o còmics moderns. Amb l'aparició dels tipus mòbils d'impressió, les edicions de *bibliae pauperum* van anar caient en desús fins a la seva desaparició.

El conjunt de *bibliae pauperum* que coneixem té el seu origen en un manual compilat cap a mitjan segle XIII per un autor anònim, i en trobem una primera edició xilogràfica cap al 1460. Les xilografies d'aquesta edició presenten les escenes en una disposició arquitectònica, amb les tres escenes principals de majors dimensions i l'escena del Nou Testament al centre, i els profetes hi apareixen de mig cos, per parelles, sota uns arcs separats per un mainell. El fet que aquesta edició de la *Biblia pauperum* fos xilogràfica explica que també fos monocroma, perquè la planxa gravada en fusta incloïa el text i la imatge, que després s'il·luminava a mà.

Un dels manuscrits més cèlebres d'aquest gènere bíblic fou la denominada *Biblia aurea*, conservada a la British Library. Conté cinquanta pàgines en què es representen el mateix nombre d'escenes dels evangelis, acompanyades per una miniatura de l'Antic Testament com a prefiguració de cadascuna d'aquestes escenes. I es que, en termes teològics, en aquella època el lligam

entre el judaisme i el cristianisme era de la màxima importància per subratllar la «necessitat històrica» de la figura de Jesús.

Les *bibliae pauperum* guarden un cert parentiu amb la tradició de les bíblies «moralitzades», tot i que les moralitzades donaven més presència al text. En tots dos casos, solien estar escrites en llengua vernacla i no pas en el llatí de les edicions canòniques, cosa que els conferia una dimensió popular i les feia idònies per difondre la fe, a l'estil dels actuals catecismes il·lustrats.

**La Bíblia i el naixement de la impremta**

Tot i que existeixen diverses teories sobre la paternitat de la impremta de tipus mòbils, s'accepta de forma generalitzada que Johann Gensfleisch, conegut com Gutenberg (el seu cognom matern), va desenvolupar els principis de la impressió tipogràfica, que es van mantenir de forma quasi inalterable fins al segle XVIII. El 1455, Gutenberg va acabar la impressió de la Bíblia de 42 línies, de què es van editar cent cinquanta exemplars en paper i trenta-cinc en pergamí.[1] És l'única obra que coneixem de Gutenberg, perquè poc després el prestador Fust i l'impressor Schöffer van fer ús dels seus béns.

Els principis i la força de l'humanisme van adobar el terreny per al desenvolupament de la impremta, que va conèixer una difusió molt ràpida, més ràpida que qualsevol altre progrés de la història dels mitjans de transmissió d'informació. A Europa, l'invent va arrelar amb rapidesa, i s'estima que el 1470 ja hi havia dotze ciutats que tenien impremta. El nombre pujaria fins a cent deu el 1489, i a finals del segle XV ja hi havia més de dues-centes ciutats amb tallers d'impressió.[2]

Per a les il·lustracions dels llibres, que es produïen ja a un ritme accelerat, es va continuar emprant la xilografia, i, més rarament, al principi, el gravat calcogràfic. Els gravats s'incloïen a les portades, combinats amb orles, títols o escuts d'armes. Les obres acostumaven a identificar-se amb el gravat d'un sant, i es van emprar figures gravades que es permutaven i s'ajuntaven component unes il·lustracions que, si bé no eren gaire elegants, resolien els problemes dels impressors.

Amb la ràpida incorporació de les tècniques del gravat als sistemes d'impressió, el llibre es va convertir en vehicle de transmissió no només de textos, sinó també d'imatges. En una Europa amb uns alts nivells d'analfabetisme, la producció de plecs i estampes soltes il·lustrats amb gravats va ser determinant per garantir l'accés del conjunt del poble al món de la imatge impresa. La possibilitat inherent a la tècnica del gravat de fer múltiples reproduccions d'una imatge va suposar una ruptura amb la tradició dels còdexs i il·lustracions

1. María del Mar Ramírez Alvarado, «Información y contrainformación: La evolución de la imprenta en el período de la Reforma luterana y de la Contrarreforma», *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 39 (2009).
2. Henri-Jean Martin, «La imprenta», dins *Historia de la comunicación*, vol. 2, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1992.

Bíblia de Gutenberg de 42 línies, Johannes Gutenberg (impressor), 1454-1456. BPEB (Biblioteca Pública del Estado, Burgos)

miniades dels segles anteriors, i al mateix temps va impulsar l'accés a les representacions gràfiques i una densificació iconogràfica de gran abast.

Però tornem als inicis de la impremta. El 1462 es va imprimir per primera vegada la Bíblia utilitzant els caràcters mòbils ideats per Gutenberg. A càrrec de l'impressor Albrecht Pfister, el volum es va imprimir a la ciutat de Bamberg i estava escrit en alemany. De tota manera, el centre de l'activitat editorial a Alemanya es trobava a Nuremberg, ciutat natal d'Anton Koberger, que es considera el primer impressor i editor a gran escala de la Bíblia. Anton Koberger va obrir la primera impremta de Nuremberg el 1470. Més tard el negoci s'expandiria a Basilea, Estrasburg, Lió i altres ciutats europees. En la seva època d'esplendor, va arribar a tenir vint-i-quatre premses que funcionaven simultàniament amb un centenar de treballadors, entre operaris i artesans.

De tots els treballs que va fer Koberger al llarg de la seva carrera, destaca, segons el seu biògraf, Oscar Hase, «la seva especial dedicació a la Bíblia».[3] De fet, Koberger i els seus companys de professió no van escatimar esforços per tal d'aconseguir els manuscrits bíblics més exactes que hi havia en aquella època. Això no resultava fàcil, perquè molts pergamins eren tresors zelosament guardats en alguns monestirs.

El 1475, Koberger va imprimir la primera edició de la Bíblia llatina, de la qual va fer un total de quinze tiratges. Algunes d'aquestes edicions tenien representacions gravades de l'arca de Noè, dels deu manaments i del temple de Salomó. Més tard, el 1483, va imprimir la Bíblia germànica, amb un gran tiratge pels estàndards d'aquella època: uns 1.500 exemplars. Hi reproduïa més de cent il·lustracions que contribuïen a despertar l'interès dels lectors, aclarien el text i ajudaven a recordar les històries bíbliques als qui no sabien llegir. Aquestes representacions es van convertir en el model per a posteriors il·lustradors de la Bíblia, principalment de les versions en alemany.

L'edició en llengua alemanya del 1483 va assolir un alt grau de popularitat, però la marxa dels esdeveniments va fer que fos la primera i la darrera Bíblia que Koberger va editar en alemany. Tot i que el vocabulari s'havia adaptat curosament al de la versió aprovada per Roma (la Vulgata llatina), el cert és que l'edició de Koberger es basava en una traducció valdesa del segle XIV que estava prohibida. Un any després, el papa Innocenci VIII va iniciar una campanya per tal d'eradicar les comunitats valdeses. Des de llavors, l'oposició de l'Església a les versions de la Bíblia en llengües vernacles no va fer més que augmentar. Sense anar més lluny, el 22 de març de 1485 l'arquebisbe Bertolt de Magúncia va emetre un edicte pel qual condemnava la traducció de la Bíblia a l'alemany.

Això no era gens estrany en el context de l'època. A Barcelona hi hagué actes de fe de llibres, entre els quals el *Manual de novells ardits*[4] en consigna un de particularment significatiu l'any 1498: el 7 d'abril foren cremades a la plaça del Rei «les bíblies en plà e altres llibres descendents de la bíblia, los quals llibres foren en grandíssim nombre». Cal entendre les «bíblies en plà» com les publicades en llengua catalana, i convé no oblidar que l'edició de la Bíblia «en plà» del 1478 (la Bíblia de València) de Bonifaci Ferrer, germà de sant Vicent Ferrer, fou íntegrament destruïda: no se'n van salvar sinó fragments escadussers d'alguna pàgina.

Acabem aquest repàs tornant a Alemanya per constatar que, a part de la Bíblia de Nuremberg del 1483 a què ens hem referit més amunt, també s'hi van fer altres edicions: a Augsburg (la coneguda com l'*Armenbibel*) el 1477, a Colònia el 1480 i una de posterior a Lübeck el 1494. Quant als artistes, potser seria bo destacar grans gravadors de xilografies i gravats al burí de la segona meitat del segle XV que van produir imatges de temàtica bíblica. És el cas del Mestre de les Bíblies de Colònia,[5] de Martin Schongauer[6] (que en va fer dotze gravats al burí), del Mestre MZ, de Michael Wolgemut (a qui em referiré més endavant) o de Wilhelm Pleydenwurff, del Mestre del Martiri dels Deu Mil, del Mestre I. E. o d'Israhel van Meckenem, entre d'altres, que mostren en conjunt la puixança del gravat alemany en aquella època.

3. Oskar von Hase (Hrsg.), *Brieffbuch der Koberger zw Nurmbergk*, Leipzig, Breitkopf, 1881.
4. *Manual de novells ardits vulgarment apellat Dietari del antich consell barceloní…: Publicat per acort y á despesas del Excm. Ajuntament constitucional é iniciat per los ilustres senyors regidors D. Frederich Schwartz y Luna y D. Francesch Carreras y Candi en comissió del mateix excelentíssim Ajuntament*. Heinrich, Barcelona, 1892.





**Dürer i Miquel Àngel**

Al voltant del 1500, ens trobem confrontats a una societat que buscava una resposta als problemes que vivia i que tornava a estar impregnada de la por a la vinguda de l'apocalipsi. És en aquest context que va néixer Albrecht Dürer a Nuremberg el 1471. Podem destacar dos fets cabdals en la formació del jove Dürer: d'una banda, la seva relació amb Michael Wolgemut, amb qui Dürer faria els seus primers passos com a artista; de l'altra, el seguiment que va fer de les estampes de Martin Schongauer, que va intentar conèixer a Colmar sense èxit, perquè malauradament hi va arribar després de la seva mort.

Al taller de Wolgemut, Dürer va aprendre tècniques de pintura i també va adquirir perícia en el treball com a gravador, ja que fou l'autor de moltes de les xilografies que van il·lustrar els llibres impresos per Anton Koberger. És en aquests anys finals del segle XV quan va realitzar algunes de les seves primeres grans sèries de xilografies: la «Gran Passió» (a què ens referirem al capítol següent) i l'«Apocalipsi».

Entre els anys 1496 i 1498, Dürer va elaborar quinze xilografies per il·lustrar el llibre de l'Apocalipsi. Aquestes imatges són testimoni, d'una banda, del pas decisiu que en aquell moment de la història de la comunicació s'havia donat amb la invenció de la impremta —i la seva ràpida difusió— i, de l'altra, de l'evolució de les tècniques de gravat aplicades a la impressió. A més, també «demostren una important transformació en la forma d'il·lustrar el llibre bíblic, en aquest cas vinculada a la personalitat de l'artista, profundament religiosa».[7]

Es tracta d'una sèrie de visions sobre l'apocalipsi en què les magistrals línies gravades per Dürer aconsegueixen un efecte vigorós. El mateix Dürer va haver de pagar les edicions del llibre, que es caracteritzava per reservar a la imatge l'espai més visible del llibre: l'anvers de la pàgina, mentre que el text quedava en el revers. Aquesta maquetació va suposar un canvi important en

5. Bénédicte de Donker, *De Dürer à Mantegna: Gravures Renaissance de la collection Leber*, Lyon, FAGE Éditions, 2010.
6. Nicole Garnier-Pelle, *Albrecht Dürer et la gravure allemande: Chefs d'œuvre graphiques du Musée Condé à Chantilly*, París, Somogy Éditions d'Art, 2003.
7. María del Mar Ramírez Alvarado, «Imágenes del fin del mundo: El Apocalipsis en las xilografías del artista alemán Alberto Durero», *Alpha* (Osorno), 36 (juliol 2013).

la il·lustració d'obres per les grans dimensions de les estampes. La primera de les edicions constava d'una versió en alemany i d'una altra en llatí; la segona edició va aparèixer el 1511, i el text només estava en llatí; a més, es va afegir un gravat a la portada.

El fet és que aquests gravats de l'apocalipsi van conferir a Dürer una gran notorietat entre els seus contemporanis «pel seu gran dinamisme, qualitat en l'execució, delicadesa en els detalls i plasticitat en les figures».[8] Cal recordar que, en el cas de la sèrie dedicada a l'apocalipsi, Dürer es va ocupar tant de fer el dibuix com de la manipulació dels tacs de fusta. Dürer va tenir l'encert d'albirar, a l'època dels incunables, l'enorme valor del llibre com a vehicle difusor d'imatges. També va ser capdavanter en la voluntat que el poble tingués accés a les Sagrades Escriptures en la seva pròpia llengua. Tot i que en un principi alguns teòlegs i els primers humanistes miraven amb recel les obres il·lustrades per considerar-les destinades a persones ignorants, la realitat és que la imatge gravada es va convertir en un important vehicle de transmissió del coneixement.[9]

L'Apocalipsi és un llibre prolix en símbols i descripcions, que Dürer va saber plasmar en les seves imatges amb gran expertesa. La simbologia es pot exemplificar en un ric imaginari entorn del número set: set segells, set trompetes, set estels, set copes, set cartes a les esglésies, set visions de la dona i el combat amb el drac, set quadres sobre la caiguda de Babilònia, set visions de la fi. Sens dubte, l'univers de possibles representacions que oferia el text bíblic era ampli i suggeridor per a una personalitat com la de Dürer, que pensava que una de les principals missions de l'art és la descripció i la difusió de la història sagrada.

Les xilografies no duien inscripcions, i en cadascuna d'elles es van sintetitzar diversos fets. L'autor mateix es va incloure en alguns d'aquests gravats mitjançant autoretrats, de manera que se situava com a participant directe de les escenes figurades. Els temes tractats en les quinze xilografies recullen perfectament les descripcions d'aquest llibre bíblic: *El martiri de sant Joan Evangelista*, *Visió del Crist i els set canelobres*, *Sant Joan i els vint-i-quatre ancians al cel*, *Els quatre genets de l'Apocalipsi*, *Obrint el cinquè i el sisè segells*, *Els quatre àngels que detenen els vents i el cant dels escollits*, *Les set trompetes donades als àngels*, *Sant Joan devora el llibre*, *La dona revestida de sol i el drac de set caps*, *Sant Miquel lluitant amb el drac*, *El monstre marí i la bèstia amb corns de xai*, *L'adoració de l'anyell i l'himne dels escollits*, *La prostituta de Babilònia* i *L'àngel amb la clau dels pous sense fons*.[10] Un element recorrent en aquests gravats és la representació de Crist en el seu tro.

8. Ramírez Alvarado, «Imágenes del fin…»
9. Lucien Febvre i Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, Ed. Hispano-Americana, 1962.
10. Vegeu les reproduccions d'aquestes obres a *Dürer, Baldung Grien, Cranach l'Ancien* (Collection du Cabinet des Estampes et des Dessins), Musées de la Ville de Strasbourg, 2007.





Sabem que els gravats de Dürer van ser molt cotitzats ja a la seva època. De fet, fou un dels primers artistes que van signar les seves obres amb un anagrama. I fou precisament a la sèrie de gravats de l'Apocalipsi on l'artista el va començar a fer servir.[11] D'acord amb Erwin Panofsky, un dels seus biògrafs, podríem dir que «es pot afirmar sense exageració que la història de la pintura hauria estat la mateixa si Dürer no hagués tocat mai un pinzell i una paleta, mentre que els cinc primers anys de la seva obra foren suficients per revolucionar les arts gràfiques».[12] Aquests cinc primers anys són precisament l'època en què va crear la sèrie de l'Apocalipsi.

L'altre gran artista al voltant del 1500 fou Michelangelo Buonarroti, més conegut com Miquel Àngel, que va néixer el 1475, només quatre anys després que Dürer. Bernardine Barnes,[13] en un magnífic llibre sobre Miquel Àngel i els gravats, ens fa saber que al segle xvi només es van publicar seixanta-sis gravats fets per diferents gravadors rellevants a partir de dibuixos, pintures o escultures d'aquest artista singular. Aquests gravats foren executats pels millors gravadors europeus de l'època, com ara Marcantonio Raimondi, Lucas van Leyden, Cherubino Alberti, Nicolas Beatrizet, Cornelis Bos, Cornelis Cort o Jacob Matham, entre altres. Aquests gravadors van presentar les millors obres d'art de Miquel Àngel arreu d'Europa i van aconseguir canviar els paràmetres de l'art —el sentit de la perspectiva—, mostrant la força de la sinceritat, del volum i de la sensualitat amb què aquest artista va experimentar en les seves obres.

Certament, els gravats van permetre donar múltiples respostes a l'obra de Miquel Àngel, i el van fer molt més conegut del que ell s'hauria imaginat mai. Això no significa —ni hi ha cap prova directa que ho pugui confirmar— que Miquel Àngel mateix estimulés la reproducció gravada de la seva obra; sembla, però —tot i que només en tinguem petits indicis—, que Miquel Àngel sempre es va interessar per si hi havia algun artista que decidia fer-ho, perquè així podia calibrar i controlar el resultat.

Així doncs, no podem assegurar amb certesa que el mateix Miquel Àngel col·laborés activament amb alguns gravadors, com sí que va fer, per exemple, Rafael amb Marcantonio Raimondi. Aquesta absència de compromís actiu en el procés del gravat es podria interpretar com la raó principal per la qual obres tan importants com els frescos de la Capella Sixtina del Vaticà fossin reproduïdes molt amb comptagotes i amb un important desfasament temporal respecte de la data de la seva realització.

En aquest sentit, cal esmentar que al llibre de la professora Barnes hi ha reproduïts diversos gravats basats en el *Judici Final* de la Capella Sixtina, obres de grans gravadors com ara Niccolò della Casa (1543), Giorgio Ghisi (*c.* 1545), Nicolas Beatrizet (1562), Giulio Bonasone (*c.* 1546), Martino Rota

11. Yolanda Ezendam, *Durero*, Madrid, Anaya, 1993.
12. Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
13. Bernardine Barnes, *Michelangelo in Print*, Ashgate, Farnham, 2010.

(1569) i Johann Wierix (1590). També hi figuren, però, gravats de tema bíblic fets a partir d'obres de Miquel Àngel, com ara *Judit i Holofernes*, gravat per Giulio Bonasone cap al 1546, o el gravat del mateix tema d'Enea Vico de l'any 1546. A més, hi trobem gravats amb temes propis del Nou Testament, com l'*Anunciació* (posterior al 1558) i el *Crist i la samaritana* (*c.* 1550), tots dos de Nicolas Beatrizet; la *Flagel·lació* d'Adamo Scultori (abans del 1582); dues crucifixions, una feta per Giulio Bonasone (*c.* 1565) i l'altra per Philippe Soye (*c.* 1568), i, finalment, la *Conversió de sant Pau*, gravada també per Nicolas Beatrizet (*c.* 1545-1558).

Això demostra, doncs, l'interès de Miquel Àngel pels temes bíblics i l'interès dels grans gravadors de la seva època per donar a conèixer el geni d'aquest gran artista arreu d'Europa.

**Les passions de Dürer**

En total, Dürer va realitzar tres sèries de gravats sobre el tema de la passió de Nostre Senyor Jesucrist, dues sobre fusta i una sobre coure. Va començar a gravar la «Passió sobre coure» el 1507 —quan la «Gran Passió sobre fusta» (1479-1511) no estava ni acabada ni publicada— i la va acabar el 1513, després d'haver fet entremig la «Petita Passió sobre fusta» (1508-1510).

Les setze planxes de la «Passió sobre coure» estan datades,[14] però Dürer no les va executar segons l'ordre cronològic del contínuum de la passió. Va començar per l'episodi de la Deploració just a la seva tornada d'Itàlia, el 1507. El 1508 va realitzar dues escenes nocturnes: l'*Agonia de Crist al jardí de les Oliveres* i el *Prendiment*, i el 1509 va fer l'*Home de dolors lligat a la columna*. No hi va tornar a treballar fins al 1511, quan va fer la *Crucifixió*, i el 1512 va fer deu planxes. La darrera planxa de la sèrie, *Sant Pere i sant Joan a la porta del Temple,* està datada el 1513, però la seva pertinença a la sèrie és objecte de controvèrsia, perquè es tracta d'un tema que no té res a veure amb el cicle de la passió. Segons Panofsky, un dels seus biògrafs, «Dürer pensava fer una sèrie basada en el llibre dels Fets dels Apòstols per completar la "Passió sobre coure"»,[15] i potser la darrera planxa que hem esmentat va ser el principi i el final d'una obra que no va realitzar.

La «Passió sobre coure» fou editada sense textos ni llegendes, a diferència de la «Petita Passió sobre fusta», que sí que en tenia perquè havia estat concebuda com un manual edificant. Aquesta sèrie de la «Passió sobre coure» té un format modest, però d'una elegància quasi aristocràtica, i estava destinada al gaudi dels amants dels gravats. Ja a la seva època fou més un objecte de col·lecció que no pas una eina al servei dels devots. Tot i que no es van editar en forma de llibre, aquests gravats es van relligar ja al segle XVI. La rauxa dels apassionats dels gravats de Dürer arribava fins a tal punt que alguns se

14. Vegeu la reproducció de les setze planxes a Garnier-Pelle, *Albrecht Dürer et…*
15. Garnier-Pelle, *Albrecht Dürer et…*





les feien «embellir» per tal de conferir-los una aparença de miniatures preciosos. Alguns les feien pintar, les realçaven amb or i argent, les feien muntar damunt de fulls de vitel·la i se les feien emmarcar amb marges amb flors i petits animals. En aquest sentit, el volum més cèlebre és el que va pertànyer a Frederic el Savi, elector de Saxònia, que va ser un dels primers i més fidels mecenes de Dürer.

La «Passió sobre coure» només consta, com hem dit, de setze planxes, mentre que la «Petita Passió sobre fusta» en compta trenta-set. La primera és, doncs, clarament menys exhaustiva, però d'altra banda és molt més sumptuosa. L'autor va abordar cada escena amb molta cura i va treballar minuciosament els detalls de les fisonomies —més aviat lletges—, el vestuari pintoresc, uns detalls prodigiosos d'il·luminació de l'estampa, etc. Aquesta «Passió» posa més l'accent en el sofriment espiritual que no pas en les tortures físiques.

El 1511 va ser un any cabdal en la producció gràfica de Dürer. Fou l'any en què publicà tres grans cicles de gravats sobre fusta: les dotze planxes de la «Gran Passió», les vint planxes de «La vida de la Verge» i les trenta-set de la «Petita Passió». Totes aquestes produccions revelen una inventiva que no para de renovar-se pel que fa al tractament de la iconografia i que es combina amb un mestratge prodigiós de la xilografia pel que fa a la composició, a la distribució de la llum i de les ombres i a l'elegància del traç, cosa que dóna al conjunt un nivell d'equilibri rarament assolit fins llavors.

Centrem-nos ara en la «Gran Passió sobre fusta». A diferència dels quinze boixos de l'«Apocalipsi», gravats entre el 1496 i el 1498, els de la «Gran Passió sobre fusta» es van fer entre el 1497 i el 1510 en tres onades successives d'activitat gravadora. La primera comença el 1497 i comporta la realització de tres planxes de la sèrie (*Crist al jardí de les Oliveres,* la *Flagel·lació* i el *Davallament*), que, igual com les del primer grup de l'«Apocalipsi», són composicions denses, en el sentit que hi ha una absència de jerarquització entre el conjunt i el detall, i entre les parts il·luminades i les ombrejades, cosa que dificulta una lectura immediata de la imatge.

La segona tanda es desenvolupa entre els anys 1498 i 1499 (*La Crucifixió,* l'*Ecce Homo,* el *Crist portant la creu* i la *Deploració*), i revela un major domini pel que fa a l'organització de la representació, alhora que confirma un sentit del drama millorat.

Quasi deu anys més tard, el 1510, Dürer va reprendre el projecte amb la voluntat d'acabar-lo. Llavors va gravar el *Crist als llimbs,* l'*Últim Sopar*, el *Prendiment del Crist* i la *Resurrecció*. L'any següent, de cara a publicar el conjunt d'aquestes onze planxes, Dürer gravà l'*Home de dolors*, que serà el frontispici del conjunt, i hi va afegir un text en llatí de Benedictus Chelidonius imprès al darrere dels fulls gravats.

Aquests cinc darrers gravats, realitzats després del seu segon viatge a Itàlia, revelen l'apropiació per part de l'artista d'una tècnica inèdita, el *to gràfic mitjà*. Aquest valor intermedi s'aconsegueix a partir d'un joc de trames

paral·leles moderadament denses, la qual cosa constitueix un pas entre el blanc pur del paper i les xarxes ombrívoles formades per traços creuats o en trama més condensats. D'aquesta manera, els efectes de contrast també milloren pel que fa a la lluminositat, la subtilitat i la profunditat.

La darrera «Passió» a què ens referirem és la «Petita Passió sobre fusta». Aquesta sèrie deu el títol al format que Dürer va adoptar (en concret, 12,8 x 9,8 cm), bastant més petit que el de la «Gran Passió» (39 x 28 cm). Pel que fa a dimensions, també és més pròxima a les de la «Passió sobre coure» (11,7 x 7,4 cm).

Hi ha dos fulls que porten la data del 1509, i dos més que porten inscrit l'any 1510; per tant, podem deduir que el cicle de la «Petita Passió sobre fusta» es va gravar entre el 1509 i el 1510. El conjunt es va publicar el 1511 en forma de llibre. Confrontat a cada planxa hi ha un poema de trenta versos en llatí sobre el tema de la Passió escrits per Benedictus Chelidonius, un monjo benedictí amic de Dürer que també va compondre els textos llatins que acompanyen «La Gran Passió sobre fusta» i el cicle de «La vida de la Verge».

Aquesta sèrie de trenta-set gravats, pròxims als misteris de l'edat mitjana, s'adreça als fidels devots que segueixen el recorregut del Crist en la seva passió i que ho poden fer etapa per etapa. En aquest cas, la llum i la utilització del blanc del paper tenen un paper essencial en la visualització del drama, perquè permeten a l'artista assenyalar el o els protagonistes de cada acció representada, així com posar en valor el seu estat d'esperit: ja sigui l'instint de tortura, d'humiliació, de passivitat, de tendresa o de compassió.

Una altra diferència d'aquesta «Passió» respecte de les altres és que, abans d'abordar el tema tradicional de la passió, Dürer va gravar cinc escenes evocant el pecat original: *La caiguda de l'home*, l'*Expulsió del Paradís,* l'*Anunciació*, la *Nativitat* i *Jesús acomiadant-se de la seva mare*, i, a més, va acabar el cicle insistint en set seqüències posteriors a la resurrecció i propícies per meditar sobre el futur de l'home: *L'Aparició de Crist a la seva mare*, *Noli me tangere*, *Els pelegrins d'Emmaús*, *La incredulitat de sant Tomàs*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i *El Judici Final*.

D'altra banda, ens hem referit diverses vegades a la sèrie titulada «La vida de la Verge». Dürer va començar aquest cicle xilogràfic cap al 1502-1503, i sabem que, abans de començar el seu segon viatge a Itàlia (1505-1507), ja havia fet disset del total de vint gravats que té la sèrie. Els tres restants els va fer en el període 1510-1511. El conjunt també es va publicar en forma de llibre, i al recto de cada full hi ha uns versos en llatí de Benedictus Chelidonius, un monjo benedictí del convent de Sant Egidi a Nuremberg, que per escriure aquests dinou textos es va inspirar en la *Llegenda daurada* de Jacques de Voragine. Dürer va dedicar aquesta obra a Caritas Pirckheimer, germana del seu millor amic, que era abadessa del convent de les clarisses pobres de Nuremberg.

En aquest cicle, Dürer adopta un to més serè, on text i llegenda, real i sobrenatural, es barregen. Destaquem alguns dels gravats que tenen correlació amb el text bíblic: l'*Anunciació*, la *Visitació*, la *Nativitat*, l'*Adoració dels Mags*,

*Crist a la muntanya de les Oliveres*, Albrecht Dürer, 1515, aiguafort.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut) [pàg. 212]

la *Presentació de Jesús al Temple*, la *Fugida a Egipte*, l'*Estada de la sagrada família a Egipte* i *Jesús entre els doctors*, entre altres.

Al marge de les quatre grans sèries que acabem de descriure, també trobem altres gravats esparsos de temàtica bíblica fets per Dürer. Seria el cas de les xilografies *Salomé porta a Herodes el cap de sant Joan Baptista* (1511), *La conversió de sant Pau* (1495),[16] *Samsó i el lleó*[17] (*c.* 1496-1498), *El Calvari* (*c.* 1503-1504), la *Decapitació de sant Joan Baptista* (1510), *Caín mata Abel* (1511) i *El Sant Sopar* (1523); els burins *El fill pròdig* (1496),[18] l'*Home de dolors amb les mans obertes* (1500), *Adam i Eva* (el pecat original) (1504) i *El Naixement de Crist* (1504); la punta seca *L'Home de dolors amb les mans lligades* (1512), i els aiguaforts *Home de dolors assegut* (1515), *Crist a la muntanya de les Oliveres* (1515) i la *Crucifixió*[19] (format rodó, *c.* 1518), entre altres.

Coetanis de Dürer, trobem altres grans gravadors alemanys que van produir gravats de tema bíblic. És el cas, per exemple, de Hans Baldung, de qui podem destacar obres com les xilografies *Adam i Eva* (*c.* 1514),[20] *Deploració del*

16. Walter L. Strauss, *The complete Engravings, Etchings & Drypoints of Albrecht Dürer*, Nova York, Dover Publications, 1973.
17. *Dürer a les col·leccions franceses*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 1998.
18. Martin Sonnabend, *Alberto Durero: Grabados de la Colección del Städel Museum*, Frankfurt, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa i Städel Museum, 2007.
19. Irena Zdanowicz, *Albrecht Dürer in the Collection of the National Gallery of Victoria*, Australia, National Gallery of Victoria, 1994.
20. *Dürer, Baldung Grien…*

*Crist* (*c.* 1515-1517), el *Crist lligat a la columna portant els estigmes de la Passió* (1517), la *Conversió de Saül* (*c.* 1515-1517) o els *Deu manaments* (1516). També d'aquella època són Hans Weiditz,[21] Albrecht Altdorfer, Hans Holbein el Jove, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever (autor d'uns deliciosos gravats sobre la història de Lot i les seves filles) i Hans Brosamer, entre altres.

Moltíssims artistes van copiar l'obra de Dürer referida a aquests temes i estampes bíblics, com ara Marcantonio Raimondi, Johann Wierix i molts altres anònims, que intentaven aprofitar-se del seu talent, òbviament sense arribar-hi.

**El vent de la Reforma**

L'ambient en què va triomfar la Reforma estava dominat per un fort sentiment apocalíptic. A Alemanya i a una gran part d'Europa, estaven convençuts que la fi dels temps era a prop i que vindria acompanyada de la visió de l'Anticrist i del seu breu regnat, i del triomf posterior del Crist i el judici final. Aquest conjunt de creences es va convertir en arma de combat i en instrument de propaganda eficaç dels reformadors, per a qui l'Anticrist estava encarnat pel papat i regnava a Roma, de manera que van negar la jerarquia de l'Església. Martí Luter, cap dels reformadors i monjo agustinià, es va sentir dominat per l'obsessió del darrer dia i per la necessitat d'instaurar una Església nova. Una de les bases de la doctrina luterana consistiria en la salvació per la fe.

Una altra de les bases de la Reforma luterana, però, era la lliure interpretació de la Bíblia, amb la qual cosa negava el valor de la tradició de l'Església i defensava que les Escriptures es traduïssin a la llengua del poble. Les doctrines luteranes es van estendre ràpidament pels estats germànics, a la qual cosa també van contribuir factors econòmics i polítics. Tant va ser així que, en conjunt, el luteranisme també va ser un moviment nacionalista d'oposició a Roma.

Sigui com vulgui, és evident que l'èxit de la Reforma protestant es va deure, en gran mesura, a la utilització de la impremta. La Reforma es desencadenà quan es van fer públiques les noranta-cinc tesis[22] de Martí Luter el 31 d'octubre de 1517, quan es van mostrar a les portes de la capella del castell de Wittenberg. Però va anar acompanyada immediatament d'una campanya de propaganda que, amb l'ajuda de la impremta, tenia per objectiu posar a l'abast de tothom, i en la llengua del poble, les Escriptures, que eren la base de la religió reformada. El resultat va ser la traducció completa de la Bíblia a l'alemany, i la conscienciació que calia llegir la Bíblia per abastar la salvació, cosa que comportaria una creixent alfabetització del poble que abraçava l'Església reformada.

Les impremtes es van veure inundades per la literatura de la Reforma: milers de petits opuscles, sermons de Luter i obres curtes d'edificació espiritual

21. De Donker, *De Dürer à…*
22. Martí Luter, «Las 95 tesis», dins *Obras*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1977.





es van convertir en eficaços instruments propagandístics. De fet, cada episodi de la Reforma es pot relacionar amb la difusió important d'algun imprès, i es tenen dades, per exemple, que d'un dels sermons de Luter se'n van comercialitzar quatre mil exemplars només en cinc dies.[23] També sabem que, entre el 1519 i el 1534, es van vendre vint mil exemplars de les cent edicions del Nou Testament que s'havien editat fins llavors.

Luter no fou el primer que va traduir les Escriptures a l'alemany, perquè se sap que hi va haver catorze edicions i reimpressions de la traducció alemanya de la Bíblia entre el 1466 i el 1522, tot i que en aquestes traduccions s'hi emprava un llenguatge antiquat, una revisió poc crítica i unes gloses puerils, que van fer que tinguessin poca difusió. Per contra, per a Luter la Bíblia en llengua vernacla es va convertir en un accessori necessari i indispensable per presentar «la pura paraula de Déu» i per a la predicació evangèlica, «per fer-se entendre alhora per tots els habitants de l'Alta i de la Baixa Alemanya». En menys de tres mesos va enllestir la primera còpia del Nou Testament, havent pres com a base la versió grega d'Erasme de Rotterdam.

Des dels inicis de la Reforma, grans artistes com Albrecht Dürer i Lucas Cranach es van afegir a la causa. Dürer, en el seu *Diari del viatge als Països Baixos*[24](1520-1521) descriu Martí Luter com un «home pietós i il·luminat per l'Esperit Sant, deixeble de Crist i de la verdadera fe cristiana». Per la seva banda, Erwin Panofsky, en la seva biografia sobre Dürer,[25] explica que la seva conversió al protestantisme es va manifestar clarament en l'evolució dels temes treballats, perquè es va anar allunyant dels continguts profans i es va centrar en la creació d'obres de contingut bíblic que ja havia treballat, per exemple, en les xilografies de l'apocalipsi i en les sèries de la passió. Panofsky escriu: «L'element líric i visionari fou suprimit a favor d'una virilitat escriptural que al final només toleraria els apòstols, els evangelistes i la passió de Crist. El seu estil va virar d'una esplendor i una llibertat enlluernadores a una austeritat imponent, però alhora estranyament apassionada».

També als Països Baixos la impremta, amb textos i gravats, va tenir un paper en la difusió de la Reforma. Així, el 1522 Doen Pietersoen va editar el primer text en neerlandès basat en l'evangeli de sant Mateu del Nou Testament d'Erasme, però només un any més tard el mateix editor va publicar la primera traducció al neerlandès del Nou Testament de Luter. La circulació d'idees i d'obres era ràpida. En ordre successiu, podem esmentar el Nou Testament, complet, editat a Delft per Cornelis Lettersnijder; la primera Bíblia completa en neerlandès, editada a Anvers per Jacob van Liesvelt, i la Bíblia traduïda al

23. Svend Dahl, *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
24. Jesús María González de Zárate García, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*, Editorial Camiño do Faro, 2007. I també: Albrecht Dürer, «Diario del viaje a los Países Bajos», dins Joaquim Garriga (ed.), *Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983
25. Panofsky, *Vida y arte…*

La Bíblia del Cántaro, Lorenzo Iacobi (impressor), Amsterdam, 1602. BC (Biblioteca de Catalunya)

neerlandès, però basada en la Vulgata, editada a Lovaina per Anthoni Marie Bergaigne i Bartholomaeus Gravius el 1553.

A Suïssa, el 1542 Miguel Servet apareix com l'editor de la denominada Bíblia de Pagnino, coetània la d'Erasme i a la de Calví (editada a Ginebra). Santes Pagnino era un monjo dominic de la ciutat italiana de Lucca i deixeble de Savonarola, un erudit en hebreu i en altres llengües clàssiques que fou penjat i cremat a Florència per heretgia. Va dedicar vint-i-cinc anys a la traducció de la Bíblia al llatí a partir de les llengües orientals, una obra que es publicà a Lió el 1527. Es considera que és la primera versió d'una Bíblia composta per capítols.

L'edició següent va aparèixer el 1541 a Colònia, i en aquest cas fou editada per Melchior Novesianus i corregida per Miguel Servet, i Hugues de la Porte la tornà a publicar el 1542.[26] Servet va afegir un prefaci i algunes notes

26. *Biblia Sacra ex Santis Pagnini tralatione, sed ad Hebraicae linguae amussim novissimè ita recognita, & scholiis illustrata, ut planè nova editio videri possit. Accessit praeterea liber interpretationum Hebraicorum, Arabicorum, Graecorumque nominum, quae in sacris literis reperiuntur, ordine alphabetico digestus, eodem authore. Lugduni, apud Hugonem à Porta. MDXLII. Cum privilegio ad annos sex. Biblia sacra ex postremis doctorum omnium vigiliis, ad Hebraicam veritatem, & probatissimorum exemplarium fidem. Cum argumentis, indice, & Hebraicorum nominum interpretatione. Lugduni, Apud Hugonem à Porta. 1542.*





a la Bíblia de Pagnino, que recomanaven l'estudi de la cultura hebrea per tal d'aconseguir una millor comprensió del text. La reputació de Servet va anar en augment, i va ser llavors, el 1545, quan la Compagnie des Libraires de Lió el va contractar per corregir i editar la Bíblia de Pagnino en set volums.[27] El 1563, Guillaume Rouillé editava a Lió una altra *Biblia sacra* «cum Hebraicorum nominum interpretatione» i amb gravats (encara) xilogràfics de Pierre Eskrich.

L'any 1572, a Basilea, es va imprimir la versió de Casiodoro de Reina, anomenada Bíblia de l'Ós perquè a la tapa hi figura aquest animal, que era el logotip de l'impressor bavarès Mattias Apiarius. Aquesta Bíblia és una de les primeres traduccions de la Bíblia al castellà, i té com a base textual manuscrits en hebreu i en grec. El seu traductor fou Casiodoro de Reina, un religiós jerònim castellà convertit al protestantisme que hi va treballar dotze anys. Casiodoro de Reina va deixar escrit a l'«Amonestació de l'intèrpret dels sagrats llibres al lector» que, com a base textual per a l'Antic Testament, s'havia servit del text hebreu, la *Veteris et Novi Testamenti nova translatio* (traducció de la Bíblia de l'hebreu al llatí) de Santes Pagnino, així com de la Bíblia de Ferrara (judaica). També va declarar que havia seguit poc la Vulgata perquè considerava que contenia molts errors. Per a la traducció del Nou Testament es va basar en el *Textus Receptus* d'Erasme.

Cipriano de Valera va publicar el 1602 una revisió de la Bíblia de l'Ós anomenada Bíblia del Càntir. El text va servir de base per a les revisions que van publicar les Sociedades Bíblicas Unidas a partir del 1865, amb el nom de Bíblia Reina-Valera.

En definitiva, la impremta i les tècniques del gravat van facilitar l'accés a les tesis protestants i a les rèpliques contrareformistes. També van funcionar com a eixos d'una diversificació de gran abast, no només d'informació i coneixements, sinó també d'imatges.

**Martí Luter i Lucas Cranach**

Poc temps després de la publicació de les seves noranta-cinc tesis el 1517, Luter va emprendre la tasca de traduir la Bíblia a l'alemany. La seva versió del Nou Testament es va publicar el 1522 (amb gravats de Lucas Cranach), i el 1534 es va posar a disposició de tothom l'edició completa de les Sagrades Escriptures en llengua alemanya, amb la qual cosa es va consolidar l'impuls de la Reforma. Luter havia començat a treballar en la Bíblia immediatament després de la seva topada amb les autoritats imperials a la dieta de Worms, a l'abril del 1521. Just al cap d'un mes ja havia començat a traduir les epístoles i els evangelis, que va donar per acabats al març del 1522.

27. *Biblia Sacra cum glossis, interlineari & ordinaria, Nicolai Lyrani postilla & moralitatibus, Burgensis additionibus, & Thorungi replicis…. Omnia ad Hebraicorum & Graecorum fidem iam primum suo nitori restituta, & variis scholiis illustrata. Lugduni anno MDXLV. Cum privilegio regis.*

El Nou Testament va ser editat gràcies al suport financer de Lucas Cranach i de l'editor Christian Döring. Però Cranach no en fou només l'editor, sinó que hi va aportar, conjuntament amb el seu taller, les vint-i-una xilografies del llibre de l'Apocalipsi, que d'altra banda són les úniques il·lustracions d'aquesta obra, que té més de dues-centes pàgines. Per a tots els participants, el projecte va representar un gran èxit comercial. Amb un tiratge de més de 3.000 exemplars, aviat es va exhaurir, i va caldre reimprimir-lo al desembre d'aquell mateix any. De tota manera, convé assenyalar que el príncep elector va exigir que es modifiquessin algunes xilografies, ja que la manifesta hostilitat contra el Papa havia aixecat nombroses i vives protestes.

Després d'haver treballat fins llavors en total soledat, Luter va formar un equip de traductors per tal que l'ajudessin a revisar el primer esborrany i a preparar la seva traducció de l'Antic Testament. La coneguda com a Bíblia de Wittenberg fou publicada el 1534. La darrera revisió que va fer Luter de les seves versions data del 1545, just un any abans de la seva mort. La traducció de Luter es va convertir en un autèntic fenomen editorial i sociològic. De la Bíblia de Wittenberg se'n van vendre prop de cent mil exemplars durant els trenta anys següents a la seva publicació, i durant generacions fou una guia perquè els nens aprenguessin l'alemany. Un dels elements addicionals que afegeixen interès a la Bíblia de Wittenberg, a part del seu valor històric, teològic i lingüístic, són les xilografies que va fer Lucas Cranach.

Cranach és considerat el pintor i gravador alemany més important de l'època de la Reforma. Abans de la Reforma, l'obra gràfica de Cranach va estar molt influïda per la de Dürer. Això es pot constatar en un gravat en fusta del 1502, una crucifixió molt deutora de la mateixa escena de la «Gran Passió» de Dürer. De l'època vienesa de Lucas Cranach (1502-1503) destaquen el «Santoral de Wittenberg», amb cent disset xilografies, i la sèrie «Passió de Crist», de catorze gravats, començada el mateix any que Dürer iniciava la «Petita Passió». Però cal anotar que la de Cranach va presentar els textos bíblics en un ordre no necessàriament cronològic i va utilitzar gravats en color i els primers gravats en coure. L'edició de la «Passió de Crist» de Cranach està encapçalada per un frontispici amb la següent inscripció llatina (que traduïm): «Passió de Nostre Senyor Jesucrist contada amb bellíssimes imatges pel pintor del duc de Saxònia, Lucas Cranach, l'any 1509».

Lucas Cranach va estar molt lligat, personalment i ideològicament, a Luter.[28] De fet, Cranach va tenir un paper important en la vida personal de Luter. Quan Luter va necessitar llars per a les monges refugiades, Cranach les hi va proporcionar. Més tard, quan Luter es va casar amb una de les monges que havien escapat, Katharina von Bora, Cranach fou testimoni de casament. Amb el pas del temps, Luter i Cranach foren padrins de bateig dels seus fills

28. Bonnie Noble, *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*, Lanham, University Press of America, 2009.





respectius. És tan fort el lligam entre Dürer, Cranach i Luter que els dos primers figuren al calendari litúrgic luterà (la seva commemoració s'escau el 6 d'abril, segons el calendari de l'Evangelical Lutheran Church in America).

Però tornem a la sèrie de la «Passió de Crist». Si bé la primera publicació data, com ja hem dit, del 1509, el 1540 en va aparèixer la primera edició en alemany, titulada *Passional Buch vom Leiden vnd Aufferstehung vnsers Herrn Jhesu Christi*[29] (El llibre passional del sofriment i de la resurrecció de Nostre Senyor Jesucrist). Destaquen, per la seva expressivitat, les planxes *El Prendiment*, *La Flagel·lació*, *Crist davant Ponç Pilat*, *Crist davant Herodes*, *Pilat es renta les mans* i *Crist porta la creu*. Aquesta sèrie de la passió és l'única sèrie de gravats que va fer Lucas Cranach.

Del seu taller van sortir també altres gravats que contenen escenes del relat bíblic,[30] com ara *Samsó i Dalila* (1524) i *David i Betsabé* (1524). També s'atribueixen a Lucas Cranach els gravats *Crist a la muntanya de les Oliveres* (*c.* 1501), *La Crucifixió* (*c.* 1500-1504), la *Decol·lació de sant Joan Baptista* (*c.* 1508-1509), *Repòs durant la fugida a Egipte* (1509), *Adam i Eva* (1509), i la *Predicació de sant Joan Baptista* (1516).

**Les figures de la Bíblia**

Les anomenades *figures de la Bíblia* (*Bilderbibel* en alemany) són reculls de gravats, sobre fusta o sobre coure, que representen les Escriptures a través de cicles que poden cobrir tota la Bíblia, un sol testament o un sol llibre bíblic (el Gènesi i l'Apocalipsi, preferentment), o la història d'un personatge bíblic convertit en heroi, com ara David o Josep.

Diversos textos acompanyen els gravats, de manera que les figures de la Bíblia es poden considerar un gènere literari en imatges. Epigrames i comentaris, per la seva banda, foren signats per Gilles Corrozet, Benito Arias Montano, Lemaistre de Sacy i molts altres. Aquestes figures de la Bíblia reforcen el coneixement històric i el plaer estètic, i a vegades serveixen per fer passar un ensenyament moral, però rarament presenten un abordatge devot o dogmàtic de les Escriptures.[31]

El text fa cos amb la imatge, perquè des d'un punt de vista gràfic diversos enunciats acompanyen, envolten i protegeixen el gravat, fins a arribar a procurar-li una ànima. Sota el gravat, la pàgina du una *inscriptio* o *motto*, que pot ser un títol, un tema, el text bíblic presentat o la seva referència, i a vegades un sumari o una combinació d'aquests diversos elements. A la figura s'hi articula una paràfrasi, una sentència moral, una referència històrica i una descripció didàctica o meditativa. Això és l'epigrama o la *subscriptio* que es troba situada

29. *Dürer, Baldung Grien…*
30. Guido Messling, *L'univers de Lucas Cranach*, París-Brusseles, Skira Flammarion, 2010.
31. Max Engammare, «Les Figures de la Bible: Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVIe-XVIIIe s.)», *Mélanges de l'École française de Rome: Italie et Méditerrannée*, tom 106, 2 (1994).

Les burles dels soldats i Jesús condemnat a mort, Philip Galle, a partir d'Adriaen Collaert, 1587, buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)





sota la imatge. D'altra banda, el gravat o el conjunt de la composició també poden presentar una explicació més desenvolupada: llavors parlarem d'una *annotatio*, que es va fent més llarga en el decurs del segle xvi.

L'associació conceptual entre figures de la Bíblia i llibres d'emblemes és clara, perquè són els mateixos artistes els que componen, graven i elaboren comentaris els uns per als altres. Lucas Cranach, Rafael, Hans Holbein, Hans Sebald Beham, Virgil Solis, Tobias Stimmer, Rembrandt o Nicolas Poussin s'alineen en el camp dels mestres que van inspirar aquestes obres i que els millors gravadors van reproduir: Bernard Salomon, Pierre Eskrich, Philippe Galle, els germans Wierix, Théodore de Bry, Matthaeus Merian, Christoph Weigel, Sébastien Leclerc, Jan Luyken o Bernard Picart, entre altres, i per evocar només els més cèlebres. D'altra banda, els editors i impressors, els llocs d'edició, les llengües emprades o les nombroses imitacions són testimoni de l'èxit europeu de les figures de la Bíblia.

Vegem-ne ara alguns exemples destacats. A mitjan segle xvii, Cornelis Danckerts va publicar els *Icones Biblicae praecipuas sacrae Scripturae historias eleganter et graphice representantes*, en què les peces en vers estan en llatí, francès, alemany, anglès i neerlandès. El 1720, Bernard Picart va reunir en una sola edició, que es volia d'abast europeu, sis llengües al voltant de cadascun dels gravats de les seves *Figures de la Bíblia*.

La còpia d'aquestes figures també estava a l'ordre del dia. Així, per exemple, entre el 1528 i el 1532 els germans Trechsel de Lió van encomanar a Hans Holbein una nova sèrie d'il·lustracions bíbliques. Quan les van publicar el 1538, va resultar que ja havien servit, en part, per il·lustrar la Bíblia de Zuric del 1531. A més, posteriorment també es van copiar a París el 1539, a Anvers el 1540, a Frankfurt el 1551, i a Amsterdam el 1646, i això sense comptar les múltiples reedicions que es van fer d'aquestes diferents còpies. També hi va haver còpies de les còpies, com les que va fer Matthaeus Merian el Vell d'una sèrie de Hans Holbein. De tota manera, també cal constatar que la producció de figures de la Bíblia va quedar circumscrita a l'esfera de França, Flandes i Alemanya.

Pel que fa al seu origen, els estudiosos en reconeixen diversos: el *Passional* de Luter del 1529, el *Passional Christi und Antichristi* de Cranach del 1521 o fins i tot les *Opera nova contemplativa per ogni fidel christiano, laquale tratta de le figure del Testamento Vecchio*, de Zoan Andrea Vavassore, publicades cap al 1510. Tot i això, els originals es podrien remuntar fins als gravats de Dürer sobre l'Apocalipsi (1498) o a les xilografies sobre el mateix llibre que van aparèixer a la segona meitat del segle xv.

El *Passional* tracta de la vida i sobretot de la passió de Jesús. Les il·lustracions relatives a l'Antic Testament presenten el pecat, la bondat i el judici de Déu, el do de la Llei i la promesa de la vinguda del Crist. Els gravats i els extractes bíblics eviten els episodis indecents, una presentació a la qual no renuncia, però, el *Gran Catecisme* de Luter. En aquesta obra, per exemple, el manament d'honrar pare i mare s'il·lustra amb la borratxera de Noè i la burla

de Cam, i el manament de no cometre adulteri s'il·lustra amb una imatge de Betsabé al bany. Tant al *Catecisme* com a la Bíblia alemanya del 1534, els gravats donen testimoni del pecat, és a dir, d'actes humans realitzats sense l'ajuda de la gràcia de Déu. En canvi, adreçat als nens i a la gent poc instruïda, el *Passional* de Luter vol mostrar, en cinquanta episodis, la bondat de Déu i la violència del seu judici, que trobaran el seu acompliment en la vida i obra salvífiques de Jesús. La indecència bíblica, doncs, no té cabuda en un programa iconogràfic d'estil pedagògic com aquest. El 1543, a més de l'edició alemanya del *Passional*, en sortí una versió en llatí, perquè Luter volia arribar a tots els públics, però el 1566 desaparegué de les noves edicions del Nou Testament i dels llibres de pregàries.

Aquest gènere de les figures de la Bíblia va tenir una ràpida expansió per Alemanya, França i els Països Baixos. En efecte, ja el 1533 se'n publicava un petit volum a Frankfurt. El gravador era Hans Sebald Beham, un artista heterodox alemany. Els setanta-vuit gravats del recull van acompanyats d'un descriptiu que conté la referència bíblica que fa al cas. Però en aquest recull no hi trobem cap disseny didàctic ni moral ni procliu a la meditació.

El que sí que podem constatar és que, un cop establerta la forma canònica elemental d'una sèrie de figures de la Bíblia (que consistien en un *motto*, que sovint només presentava la referència bíblica, una figura i un epigrama que la parafrasejava o la comentava breument), aquestes sèries sovint quedaren subordinades a la reutilització de gravats que havien estat encarregats per il·lustrar una Bíblia. La gran profusió d'aquest gènere, doncs, té molt a veure amb l'amortització dels costos elevats de producció dels gravats.

Al segle XVII la dinàmica de les figures de la Bíblia envairà quasi tota l'Europa occidental, però els temes i problemes continuen sent els mateixos: lligams amb la il·lustració d'una Bíblia, el joc entre poesia i imatge, la falta d'acord pel que fa a «figures lascives», etc. Tot i això, durant aquest segle apareixeran les produccions angleses i italianes de figures de la Bíblia. Les figures italianes són exclusivament tributàries de l'obra bíblica que Rafael va pintar a les estances del Vaticà. La primera sèrie la va editar Giovanni Orlandi a Roma el 1607, amb gravats de Sisto Badalocchio i Giovanni Lanfranco.[32] Altres gravadors que van fer còpies de l'obra de Rafael per a editors romans són: Hans Berckmayer, Orazio Borgianni, Francesco Villamena, Nicolas Chaperon, Cesare Fantetti i Pietro Aquila.

La producció anglesa, per la seva banda, va començar a la dècada del 1670 i es va presentar quasi exclusivament interfoliada a les bíblies en llengua vernacla. Així, per exemple, un artista anònim va gravar *The History of the Old and New Testament Described in Figures* (Londres, 1676). Es tracta de còpies

32. G. Bernini Pezzini, S. Massati i S. Prosperi Valenti Rodinò, «Historia del Testamento Vecchio dipinta in Roma nel Vaticano da Raffaelle di Urbino», dins *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma, 1985.





fetes a partir de l'obra de Merian, acompanyades de breus paràfrasis del text bíblic, sense cap comentari ni moral ni espiritual. Seguint aquest model, F. H. van Howe va gravar dues sèries inspirades també per Matthaeus Merian, impreses a Londres per John Williams el 1671 i el 1672.

El que és interessant, però, és que fou a Anglaterra, durant el segle XVII, on es produí la primera sèrie de figures de la Bíblia destinada exclusivament als lectors joves. En efecte, Nathanael Crouch, un prolífic autor d'obres per a joves, va editar als anys 1680 el seu *Youth's Divine Pastime*.[33] Es tracta d'una sèrie que conté trenta-sis episodis bíblics, amb uns gravats que són imitació de les còpies que Van Hove havia fet de Merian.

Al segle XVII, són molts els artistes que produeixen figures de la Bíblia. Per exemple, a París destaquen Jean i Sébastien Leclerc; als Països Baixos, Christoph van Sichem, Jan Visscher i Cornelis Danckerts; a Viena, Melchior Küsel, i a Augsburg, Ulrich Krauss i Christoph Weigel, entre altres. També podem esmentar aquí les *Icones Biblicae* i la *Historiae sacrae,* publicades per Matthaeus Merian a Frankfurt entre el 1625 i el 1627.

Cap a finals del segle XVII i durant el segle XVIII, es van publicar les magnífiques planxes de coure de gran format amb il·lustracions bíbliques dels holandesos Mortier (1700), Danckerts, Luyken (1740) i Schots (1749); a Alemanya, es van fer les de Küsel, Krauss i Weigel; a França, les de Basnage (1705), Martin (1724) o Picart, i a Anglaterra, la Bíblia d'Oxford (1707) i les edicions de Royaumont (1705), Clarke (1759) i Fleetwood (1769). Aquestes edicions es podrien assimilar a les col·leccions que podríem anomenar *bibliae divitium*, ja que el seu preu, en general, era molt elevat i es destinaven a compradors amb recursos.

Cada cop més la imatge esdevé el més important, i tant les imatges com els textos tornen a l'ortodòxia escriptural. La imatge, doncs, ha de tenir una funció mnemotècnica i cognitiva per tal de contar els fets i gestes de Déu envers els homes. De fet, es passa d'una voluntat catequètica amb Luter a una presentació històrica dels textos bíblics, de manera que el centre d'atenció es desplaça del Nou Testament al llibre del Gènesi. Aquest canvi es produeix ja als anys 1560-1570 (com hem constatat a propòsit del *Passional*), i es passa de buscar l'elevació espiritual del lector o la seva imitació moral a comunicar un resum didàctic i atractiu dels fets bíblics.

**La imatge i el concili de Trento**

El concili de Trento va pretendre reparar la bretxa oberta a la cristiandat, però no només va arribar tard, sinó que a més fou interminable. Les seves sessions van concloure divuit anys després d'haver-se convocat el 1545. Durant aquest temps hi va haver diverses interrupcions i es van succeir cinc papes.

33. G. Avery, *Child's Eye: A History of Children's Books through three Centuries*, Oxford, 1989.

Amb aquest panorama, no pot estranyar a ningú que el concili es tanqués com un gran fracàs, si més no pel que fa a l'intent de restablir la unitat del cristianisme.

De les seves sessions en va sortir la reforma catòlica o Contrareforma. Durant les sessions es van elaborar alguns decrets que tindrien conseqüències per al desenvolupament de l'art durant els segles XVI i XVII als països catòlics. El nucli d'aquestes decisions es va adoptar a la vint-i-cinquena sessió del concili, desenvolupada els dies 3 i 4 de desembre de 1563 (a les acaballes del concili), i es referia bàsicament al culte de les imatges, al qual s'oposaven tenaçment els reformistes protestants. A continuació reproduïm les parts més substancials del text sobre la «invocació, veneració i relíquies dels sants, i de les sagrades imatges», que tenen relació amb l'objecte d'aquest article:

> Aquesta és la fe del benaurat Sant Pere, i dels Apòstols; aquesta és la fe dels Pares; aquesta és la fe dels catòlics.
>
> Mana el Sant Concili a tots els Bisbes, i altres persones que tenen el càrrec i l'obligació d'ensenyar, que instrueixin amb exactitud els fidels davant totes les coses, sobre la intercessió i invocació dels sants, honor de les relíquies i ús legítim de les imatges, segons el costum de l'Església Catòlica i Apostòlica, rebuda des dels temps primitius de la religió cristiana, i segons el consentiment dels Sants Pares, i els decrets dels sagrats concilis; ensenyant-los que els sants regnen juntament amb el Crist, i preguen a Déu pels homes; que és bo i útil invocar-los humilment, i recórrer a les seves oracions, intercessió, i auxili per obtenir de Déu els beneficis per Jesucrist el seu fill, Nostre Senyor, que és el nostre únic redemptor i salvador; i que pensen impiament aquells que neguen que s'ha d'invocar els sants que gaudeixen al cel d'eterna felicitat; o els que afirmen que els sants no preguen pels homes; o que és una idolatria invocar-los, perquè preguin per nosaltres, fins i tot per cadascú en particular; o que repugna a la paraula de Déu, i s'oposa a l'honor de Jesucrist, únic mitjancer entre Déu i els homes; o que és una neciesa suplicar verbalment o mentalment els qui regnen al cel.
>
> […] Ensenyin amb cura els Bisbes que, mitjançant les històries de la nostra redempció, expressades en pintures i altres còpies, s'instrueix i es confirma el poble recordant-li els articles de la fe, i recapacitant-los contínuament en ells: a més que es treu molt fruit de totes les sagrades imatges, no només perquè recorden al poble els beneficis i dons que Crist els ha concedit, sinó també perquè s'exposen als ulls dels fidels els saludables exemples dels sants, i els miracles que Déu ha obrat per a ells, amb la finalitat que donin gràcies a Déu per ells, i arreglin la seva vida i costums als exemples dels mateixos sants; així com perquè s'excitin a adorar, i estimar Déu, i practicar la pietat. I si algú ensenyés, o sentís el contrari a aquests decrets, sigui excomunicat.[34]

34. Sessió XV del Concili de Trento, 3-4/12/1563, presidida pel papa Pius V. Biblioteca Electrónica Cristiana, 2001.





De la lectura del document precedent del concili de Trento es pot desprendre que, per a l'Església catòlica, l'art es convertia en un instrument de propaganda al servei de la fe, a través del qual calia estimular la pietat i la devoció dels fidels.

Per això es demanava als artistes que la gent pogués entendre l'art amb facilitat, la qual cosa suposava abandonar moltes de les al·legories cultes que s'empraven fins llavors, explicar les històries sagrades centrant-se en els fets principals i prescindint de detalls que distraguessin l'atenció de l'assumpte, i tractar els temes religiosos de forma elevada, és a dir, amb respecte. Per a la jerarquia, aquest respecte consistia a seguir fidelment els textos bíblics i sagrats, i no altres que fins llavors s'empraven, com ara els evangelis apòcrifs.

Els gravats també hi van tenir el seu paper, mitjançant les estampes del Crist crucificat, la Mare de Déu, sota diferents advocacions, i els sants i les santes. A vegades, aquestes estampes també tenien efectes taumatúrgics. Destinades al poble senzill, les imatges de pietat i devoció que contenien els gravats formaren part de la vida quotidiana, com és el cas dels goigs en l'àmbit català.

**Les grans bíblies catòliques**

L'inici del segle XVI fou el moment de les grans bíblies poliglotes, una sèrie que es va inaugurar amb l'edició, a Alcalá de Henares, de la Bíblia Poliglota Complutense, que va patrocinar el cardenal Jiménez de Cisneros i en què van col·laborar diversos personatges: d'una banda, Antonio de Nebrija, que va intervenir especialment en la correcció de la Vulgata, el text llatí de sant Jeroni adoptat com a canònic per l'Església catòlica; d'altra banda, els conversos Alonso de Alcalá, Pablo Coronel i Alfonso de Zamora, que es van encarregar de les parts hebrea i aramea; i finalment Demetrio Ducas i Hernán Núñez de Toledo, que van treballar la part grega, tots sota la direcció de Diego López de Zúñiga. Aquesta obra, composta de sis volums de format foli i impresa entre el 1514 i el 1521, constitueix un magnífic treball de traducció a l'hebreu, al grec, al llatí i al caldeu, realitzat per importants pensadors del moment. De fet, Bíblia Poliglota Complutense és el nom que rep la primera edició poliglota d'una Bíblia completa. Inclou les primeres edicions del Nou Testament en grec, la Septuaginta i el Targum d'Onkelos. Se'n van fer sis-centes còpies, i els treballs de recopilació van començar el 1502 i van durar quinze anys.

Entretant, van arribar rumors sobre el treball de la Complutense a oïda d'Erasme, a Rotterdam, que va produir i publicar la seva pròpia edició del Nou Testament en grec. Erasme va obtenir un privilegi exclusiu de quatre anys de part de l'emperador Maximilià I d'Habsburg i del papa Lleó X el 1516. El text d'Erasme fou conegut com el *Textus Receptus*. L'Antic Testament Complutense es va compilar el 1517, però, a causa del privilegi exclusiu d'Erasme, la publicació es va retardar fins que el papa Lleó X la va sancionar el 1520.

Anys més tard, es va editar la *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine*, també coneguda com la Bíblia Poliglota d'Anvers o la Bíblia Poliglota Règia (1569-1573), escrita en llatí, caldeu, grec i hebreu, i finançada en part

Bíblia Políglota d'Anvers, Christophe Pantin (impressor), Anvers, 1568. CRAI-UB (Biblioteca de Reserva, Universitat de Barcelona)

per Felip II, dirigida per Benito Arias Montano i editada per Christophe Plantin.[35] Aquesta Bíblia Règia constava de vuit volums, i el treball va durar cinc anys. Se'n van imprimir 1.213 exemplars, i hi podem trobar gravats de Pieter van der Heyden, Philippe Galle, Crispin van den Broeck i Pieter Huys, entre altres.

Cal ressaltar també que Plantin fou un dels editors més importants d'Europa al segle xvi, que des del 1558 editava bíblies en llatí, hebreu, grec, neerlandès i francès, i que també fou un important editor de llibres litúrgics, com ara el *Missale Romanum* (amb gravats de Jan Wierix, Peeter van der Borcht, Philippe Galle, Abraham de Bruyn, Gerard van Groeningen i Pierre Dufour, entre altres), les *Horae beatissima Virginis Mariae* i l'*Humanae salutis monumenta*.

35. Karen L. Bowen i Dirk Inhof, *Christopher Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe*, Cambridge University Press, 2008.





Plantin va saber treure profit dels seus contactes al Vaticà i a la cort dels Àustries, i aviat es va convertir en proveïdor oficial de llibres i estampes per a Espanya i Amèrica, tal com ha posat de manifest Christian Péligry.[36] El cert és que, si el 1566 Plantin no tenia cap vincle comercial amb la península Ibèrica, el 1572 quasi tota la seva producció impresa estava destinada a l'imperi de Felip II. I així és com Anvers es va situar al capdavant de l'exportació de textos i imatges a la península Ibèrica i a Amèrica.

Dues dècades després, el 1592, va passar per les premses la Vulgata Clementina, considerada la versió oficial de l'Església catòlica. I el 1598 Typographia Vaticana va editar una Bíblia sacra. La Vulgata es continuaria imprimint —i encara avui se'n fan edicions a partir del text fixat per Joan Pau II el 1979— en edicions com, per exemple, la que va publicar a Anvers el 1715 Johannes Verdussen amb gravats d'Antoine Vitré.

La Contrareforma es va gestar en els centres del llibre de les regions fidels al catolicisme, de manera que el sud d'Alemanya i els Països Baixos (sobre tot Anvers) es van convertir en reductes de l'ofensiva catòlica. La pugna enfront de l'expansió del protestantisme es va traslladar llavors al terreny de l'edició d'obres impreses, i es va sustentar en les grans obres i en les imatges gravades de pietat i devoció.

De tota manera, la producció de bíblies en el món catòlic va tenir un entrebanc major, perquè, segons el concili de Trento, les Escriptures només estaven destinades a persones consagrades que les poguessin llegir i interpretar segons la tradició i el magisteri apostòlics. Vegem, si no, el que establia el decret promulgat pel papa Pius IV el 24 de març de 1551, a petició del concili de Trento, en referència a l'índex de llibres prohibits:[37]

> Tal com demostra l'experiència, si els llibres sagrats en llengua vernacla es permeten a cada pas a tots, en neix més dany que profit per la temeritat dels homes: en aquesta part cal acatar el judici del bisbe i de l'inquisidor, per tal que amb consell del capellà o del confessor puguin concedir la lectura de la Bíblia en llengua vulgar, traslladada per autors catòlics, als que entenguessin que d'aquesta lectura abans rebran augment de fe i de pietat, que cap dany: i cal que tinguin per escrit aquesta facultat: i cal que aquell que sense aquesta facultat presumeixi de llegir-la, o de tenir-la, no pugui rebre l'absolució dels seus pecats, sense haver tornat primer la Bíblia a l'ordinari.

Aquest decret limitava enormement la difusió de la Bíblia entre el poble catòlic.

36. Christian Peligry, «La oficina plantiana, los libros litúrgicos y su difusión en España: un caso de estrategia editorial», dins Hans Tromp i Pedro Peira (ed.), *Simposio Internacional sobre Cristóbal Plantino*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.
37. *Index librorum prohibitorum*, imprès a Venècia per Paolo Manuzio, primera edició, 1564.

## Les disset províncies i les bíblies gravades

Ja hem esmentat el paper molt important que ciutats com Amsterdam, Anvers o Delft van tenir en el moviment de la Reforma i de la Contrareforma a través de les imatges gravades. Ara posarem el focus en l'activitat de grans artistes com Peter Paulus Rubens, Anton Van Dyck, Lucas van Leyden, Abraham Bloemaert, Jacob Matham o els Sadeler. En aquest repàs, cal tenir en compte, a més, que les disset províncies foren un camp privilegiat de les lluites iconogràfiques, teològiques i bèl·liques entre catòlics i protestants.

Ja el 1528, a Anvers, Willem Vorsterman va editar la primera Bíblia completament il·lustrada. En aquest cas els gravats eren obra de Jan Swart, que al seu torn sembla que va copiar algunes xilografies de gravadors alemanys. Més tard, el 1538, i també a Anvers, Hansken van Liesvelt va editar una altra Bíblia, en aquest cas amb gravats de Karel van Mander. A més, trobem gravats en bíblies editades per Frans Birckmann (1526), Merten de Keyser (1534) i Joannes Steelsius (1541), i en exemplars del Nou Testament editats per Jan Batman (1542), Matthias Crom (1538) i Henrick Peetersen van Middelburch (1548), tots ells a Anvers.

Comentarem ara els gravats bíblics d'un trident prodigiós: Lucas van Leyden, Peter Paulus Rubens i Anton van Dyck. Lucas van Leyden, actiu al primer terç del segle XVI, fou coetani de Dürer i de Cranach. Van Leyden va mostrar des de ben jove una clara aptitud per a l'art del gravat. Entre les seves primeres planxes destaca *Maria Magdalena al desert*, que va gravar quan només tenia tretze anys. Es coneixen més de dos-cents gravats seus, entre aiguaforts i dissenys per a xilografies, la majoria de temàtica religiosa.

L'obra de Van Leyden està marcada per un sentit monumental en la composició de les figures, per la utilització de la perspectiva aèria, per la minuciositat dels vestits i pel naturalisme que tenia en la caracterització dels personatges. Les seves primeres sèries de planxes sobre la passió de Crist (la «Passió rodona»), realitzades el 1509, ja mostren el domini de la tècnica. El 1510, amb només disset anys, va firmar la planxa *Crist presentat al poble*, que seria admirada per Rembrandt. A partir de la seva trobada amb Dürer a Anvers el 1521, va créixer en la seva obra la influència del Renaixement italià. També va absorbir influències de Jan Gossaert i del manierisme francès. A la interessant sèrie de la «Passió rodona» del 1509 (que té un diàmetre de 29 cm) hi podem trobar magnífics gravats com ara *Crist cau amb la creu camí del Calvari, El Prendiment, La corona d'espines*, i *Crist a la muntanya de les Oliveres*, entre altres.

Entre les obres de temàtica bíblica de Van Leyden podríem destacar, a més, *La caiguda del pecat original* (1506), *El repòs en la fugida a Egipte* (*c.* 1506), *La resurrecció de Llàtzer* (abans del 1508), *David toca l'arpa davant Saül* (*c.* 1508), *Susanna i els vells* (*c.* 1508), *La corona d'espines* (1509), *El retorn del fill pròdig* (1510), *Samsó i Dalila* (*c.* 1512-1514), *Josep explica el somni del faraó* i *La dona de Putifar acusa Josep* (de la sèrie «Història de Josep», 1512), *L'Adoració dels Mags* (1513), *Abraham i Isaac caminant cap al lloc del sacrifici*

Mapa de les set províncies, dins de *Hollandiae Comitatus* […],
Nicolas Visscher, 1698, (ed. *c.* 1730). CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

(*c.* 1514), *Salomé presenta el cap de Joan el Baptista a la seva mare* (*c.* 1514), *La idolatria de Salomó* (1514), *El pecat original* (1517), *El Gòlgota* (1517), *Crist disfressat de jardiner s'apareix a Maria Magdalena* (1519) i *La Resurrecció* (1529), entre altres. D'altra banda, els gravats *Crist lligat a la columna*, *Jesucrist ultratjat*, *Crist a Getsemaní*, *Crist baixa als llimbs* i *La Resurrecció* pertanyen a la sèrie de la «Petita Passió» (1521) de Van Leyden.

Ens referirem a l'obra gravada de tema bíblic a partir de Peter Paulus Rubens. Rubens només va fer dos gravats, però són moltes les seves obres pictòriques que foren gravades. Entre aquestes destaquen,[38] gravades en vida de l'artista, el *Judit i Holofernes* de Cornelis I Galle; el *Samsó i Dalila* de Jacob Matham; la *Presentació al Temple*, el *Crist camí del Calvari* i el *Crist a la creu* de Paulus Pontius; *Lot i les seves filles* de Willem Isaacsz Swanenburgh; *El retorn d'Egipte*, *El Davallament de la creu*, *Lot i les seves filles abandonant Sodoma*, *L'Adoració dels pastors*, *Adoració dels Reis amb torxes* i *Susanna i els vells* de Lucas Vorsterman; *La Visitació* de Pieter II de Jode; *El banquet a casa d'Herodes*, *L'Adoració dels Mags*, *La conversió de sant Pau*, *El descans en la fugida a Egipte* i *La pesca miraculosa* de Schelte Adams à Bolswert; *L'aixecament de la creu* de Hans Witdoeck; *Susanna i els vells*, *Crist temptat pel dimoni* i *El repòs durant la fugida a Egipte* de Christoffel Jegher; *L'Adoració dels pastors* de Willem Panneels;[39] *La Lamentació de Crist mort* de Pieter Claesz Soutman; *Susanna i els vells* de Michel Lasne,[40] i *Crist a Emmaús* de Pieter van Sompel, entre altres.

Rubens és un dels grans pintors de la Contrareforma, i les seves pintures foren traslladades al gravat pels grans mestres del seu temps. Així, per exemple, la seva obra s'associa a gravadors com ara Nicolaas Lauwers, Paulus Pontius, Hans Witdoeck i Marinus Robijn van der Goes, entre altres, ja sigui perquè van treballar directament amb Rubens, perquè en van rebre indicacions o perquè van fer copies de les seves obres. Una altra cosa són els problemes de manca d'entesa que va tenir amb el gravador Lucas Vorsterman per treballar plegats en l'edició gravada d'obres seves. Rubens féu molt per la Propaganda Fide, per la propagació de la fe catòlica i dels seus dogmes.

És el moment d'analitzar l'empremta gràfica en els temes bíblics del tercer dels grans artistes flamencs que analitzarem; és el torn d'Anton Van Dyck. Tot i que aquest artista és conegut, entre altres grans obres, per la sèrie «Iconografia», que fou gravada pel bo i millor dels gravadors d'Anvers de l'època, també cal destacar els gravats de tema bíblic que es van fer a partir de pintures i dibuixos de Van Dyck. Entre aquests podríem esmentar els que van fer Pieter Claesz Soutman i Adriaan Lommelin (*El Prendiment)* Schelte Adams

38. Nico van Hout, *Rubens et l'art de la gravure*, Gant-Amsterdam, Ludion, 2004.
39. *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015 [catàleg de l'exposició a la Biblioteca Nacional d'España].
40. Carl Depauw i Ger Luijten, *Antoine van Dyck et l'estampe*, Amsterdam, Antwerpen Open, Rijksmuseum, 1999.





à Bolswert (*El repòs durant la fugida a Egipte*, *La Coronació d'espines* i *L'aixecament de la creu*), Jeremias Falck (*La Crucifixió*), François Ragot, Conrad Waumans, Hendrick Snyers, Abraham van Diepenbeeck, Rudolph Stang i Isaac Brun (tots ells reproduint *El repòs en la fugida a Egipte*), Lucas Vorsterman, Franciscus van den Wyngaerde, Paulus Pontius i Cornelis van Caukercken (tots ells reproduint *La Lamentació*), Hendrick Snyers, Jacob Männl i William Unger (que van gravar *Samsó i Dalila*) i Matthijs Borrekens, Pieter de Bailliu, Schelte Adams à Bolswert i Petrus Clouwet (gravadors tots ells de *El Crist a la creu amb la Verge* i *Sant Joan i Maria Magdalena*, entre altres).

Anton Van Dyck, però, també en va gravar alguns directament, com ara l'aiguafort *Crist coronat d'espines o Ecce Homo*, acabat per Vorsterman al burí i copiat per Ludovico Mattioli. Un altre gravador important d'aquella època als Països Baixos que convé destacar per la seva obra original és Jan Lievens (*La resurrecció de Llàtzer*).

I com a pinzellada final, convindria destacar la particularitat del muntatge de les imatges com a eina de meditació en el context dels gravats, fet a Anvers els segles xvi i xvii. Va representar una curiosa manera d'utilitzar els gravats, segons la seva col·locació, per fomentar la meditació transcendent.[41]

**Adriaen Collaert com a exemple**

Ja hem deixat establert al llarg d'aquest article que el recurs a les imatges va tenir un paper determinant en l'ensenyament i la catequesi. Aviat es va apreciar la importància dels gravats, que tenien l'avantatge de poder ser impresos en grans quantitats, i per això el gravat a Anvers va experimentar de seguida un nou impuls.

És interessant observar que la iconografia «ortodoxa» aviat va prendre les regnes, en detriment de la temàtica humanista d'inspiració erasmista, que simplement va acabar desapareixent. Foren els productors ja establerts a Anvers els que van negociar aquest canvi. Podríem dir, per exemple, amb una punta de cinisme, que per al taller de Philippe Galle no va canviar res, ja que les premses van continuar funcionant a tot drap, amb l'ajuda dels seus fills Theodore i Cornelis, dels seus gendres, Adriaen Collaert i Karel van Mallery (tots dos gravadors i més tard editors), i de molts altres col·laboradors independents. Altres famílies de gravadors, com ara els germans Johann, Antoon i Hieronymus Wierix o la família Sadeler, cal situar-les a l'inici d'un flux continu d'imatges impreses que van inundar tot Europa. Des de la fi del segle xvi, les estampes produïdes a Anvers fins i tot s'enviaren a l'Extrem Orient, com una mercaderia o a través de les missions dels jesuïtes.

41. Ralph Dekoninck, «Le montage des images comme outil méditatif dans la gravure anversoise des XVIe et XVIIe siècles», *Archivio italiano per la storia della pietà,* XXIX (2016), Edizioni di Storia e Letteratura.

Fixem-nos, però, en Adriaen Collaert. Com ja hem escrit, Collaert fou gendre de Philippe Galle, pel fet que es va casar amb la seva filla Justa. I, parlant de parentius, és just constatar que els seus fills, el seu germà i un dels seus néts van seguir la seva petja treballant com a gravadors i impressors. Collaert va gravar tot tipus de temàtiques, tot i que fou especialment apreciat per les seves estampes religioses (com, per exemple, l'excel·lent *Anunci a Abraham del naixement d'Isaac,* del 1586). En aquest àmbit, però, cal destacar la sèrie que va consagrar a la vida, passió i resurrecció de Crist. Les trenta-sis planxes que componen aquesta sèrie —dedicada a l'arxiduc d'Àustria, duc de Borgonya i príncep de Bèlgica, tal com figura al frontispici— van ser gravades al coure a partir dels dibuixos de Maerten de Vos i es van publicar a Anvers el 1600. Aquesta col·lecció de gravats —que tenen unes dimensions de 24 × 20 cm, és a dir, el format apaïsat clàssic dels àlbums— inclou els passatges més significatius narrats als evangelis, que van acompanyats del versicle al peu.

Els gravats són d'una enorme qualitat, curulls de talent i delicadesa, i tenen un gran sentit de la composició. Les escenes tumultuoses no transmeten caos, sinó equilibri i un gran mestratge tècnic. Seguint el costum de l'època (que va durar fins molt temps després), les escenes urbanes i els interiors domèstics es representen d'acord amb l'estil vigent en el moment de creació de l'obra. Fins i tot els personatges (a excepció del Crist, els apòstols i els soldats romans) porten robes anacròniques, com si fossin nobles flamencs del segle XVII. En destaca també el delicat tractament de les ombres i dels mitjos tons, que transmeten una encertada impressió de profunditat en els interiors i de volum en la representació dels cossos. De fet, estem davant d'una obra major del gènere, un vertader vèrtex en el camp del gravat de temàtica bíblica.

Però tornem un moment a les nissagues de gravadors i editors d'Anvers. Després d'una generació excepcional de gravadors i d'editors emprenedors i innovadors com ara Hieronymus Cock, Philippe Galle, Gerard de Jode i els germans Wierix, una caiguda del mercat semblava ineluctable (tal com va succeir a partir del 1610). A més, la concurrència era cada cop més forta. Ciutats com Amsterdam o París, ambdues de forma especialment intensa, esdevingueren uns centres de producció de llibres il·lustrats i de gravats capaços de rivalitzar amb la metròpoli flamenca, fins llavors mestra i senyora de l'art del gravat a Europa.

De tota manera, també cal tenir present que fins al segle XVIII la demanda de reimpressió de gravats calcogràfics tallats a la segona meitat del segle XVI pels tallers Cock i Galle va continuar sent enorme. Per la seva banda, Cornelis I Galle, el fill petit de Philippe Galle i, tècnicament parlant, un dels millors gravadors de la seva generació, representa una altra branca del gravat. Ell fou un dels creadors d'estampes elegits per gravar les composicions de Rubens a proximitat del mestre. Anvers deixava pas a Amsterdam i a París, i a Amsterdam hi havia Rembrandt.

La Verge amb el Nen, un gat i una serp, REMBRANDT, 1654, aiguafort i burí.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**Rembrand i els temes bíblics**

Al llarg de la seva vida artística, Rembrandt va fer més de tres-centes obres sobre temes i figures de la Bíblia (entre elles, setanta aiguaforts i altres tipus de gravats, a la punta seca i al burí),[42] posant-hi de manifest un gran sentit de la composició, una sorprenent varietat tècnica i una enorme expressivitat emocional.

El primer dels seus aiguaforts de temàtica bíblica data del 1626, i el darrer, del 1659 (*Sant Pere i sant Joan a la porta del Temple*). Cal destacar que, per a Rembrandt, el gravat no era un mer producte derivat de les seves pintures, sinó un gènere dotat d'un valor propi. Així doncs, seguia els passos dels seus predecessors més cèlebres, com Albrecht Dürer i Lucas van Leyden.

Un dels punts forts del Rembrandt gravador és la seva capacitat per jugar amb els clarobscurs, recreant una gran varietat de tons intermedis entre el blanc i el negre. L'evolució del seu estil oscil·la entre el garbuix quasi barroc de

42. Gary SCHWARTZ, *The Complete Etchings of Rembrandt*, Nova York, Dover Publications Inc., 1988.

les dècades dels anys vint i trenta del segle XVII i la concisió dels darrers anys. A més, a poc a poc es va anar decantant per peces de dimensions més petites, més íntimes i emotives.

Pel que fa als temes, va preferir concentrar-se en un ventall relativament limitat, en què destaquen les escenes inspirades en les grans figures de l'Antic Testament (Abraham, Jacob, Isaac, Josep, Nabucodonosor, Samsó, Rut, Saül o David), en històries com les d'Adam i Eva (aiguafort, 1638), Ester, Daniel, Judit, Tòbit i Tobies, i, pel que fa al Nou Testament, en el naixement i la infància de Jesús i en la passió, mort i resurrecció del Redemptor. Cal assenyalar que Rembrandt va prestar una atenció preferent a passatges del Gènesi, de l'Èxode i d'altres llibres, incloent-hi els apòcrifs, que no eren admesos per la tradició protestant. I és que l'afany de Rembrandt era més artístic que no pas teològic.

Una altra característica a destacar és que Rembrandt tornava repetidament als mateixos temes i refeia la mateixa escena diverses vegades i, si calia, des de perspectives diferents i emprant diferents tècniques. És el cas, per exemple, de l'adoració dels Mags, la circumcisió de Jesús, la fugida a Egipte o la Sagrada Família, a la qual va dedicar fins a vuit peces diferents. D'altra banda, i amb l'excepció de la resurrecció de Llàtzer, Rembrandt va treballar poc sobre els miracles de Crist. És aquí on es nota l'empremta protestant, igual com es nota en la profusió de gravats inspirats en les paràboles: Crist i la samaritana, el bon samarità i el fill pròdig, per exemple.

El fet que per a Rembrandt el gravat era un món autònom, que l'atreia molt, és patent en la manera com va explotar totes les possibilitats que li oferia l'art gràfic.[43] Així, per exemple, per tal d'intensificar l'efecte dramàtic de les escenes que gravava, va utilitzar diferents tipus de paper. També va recórrer a les tècniques mixtes quan considerava que li permetrien assolir un determinat registre estètic que li interessava, com per exemple quan, en combinar l'aiguafort amb la punta seca, aconseguia unes línies més definides i precises. Genevaz ha escrit, i ho subscric, que cadascun dels gravats de Rembrandt té la seva pròpia sonoritat.[44]

Entre els vuitanta gravats de tema bíblic[45] hi ha grans obres d'aquest art i, fins i tot, una obra mestra de l'art universal: *Les tres creus*. En aquesta plasmació de l'Antic i el Nou testaments, Rembrandt —tot i que, sobretot al principi, va estar influenciat pels mennonites a causa de la seva mirada àmplia, l'interès per la religió i la seva independència de criteri— va estar sempre atent als interrogants espirituals que agitaven el seu temps i a les manifestacions d'altres

43. Coca Garrido, «Rembrandt grabador experimental y la sociedad de su tiempo», *Arte, Individuo y Sociedad* (Madrid), 10 (1998), Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense.
44. Patrick Genevaz, *Sur trois gravures de Rembrandt*, La Délirante, 2008.
45. Gisèle Lambert i Elena Santiago, *Rembrandt, la luz de la sombra*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2005.





confessions. De fet, freqüentava predicadors remonstrants, mennonites, calvinistes, anabaptistes i jueus, que a vegades eren amics personals seus.

Jan o Johannes van Vliet fou un estret col·laborador de Rembrandt i va treballar en algunes de les seves peces (*Jacob plorant la mort del seu fill Josep* o *El bon samarità*,[46] per exemple). També feu gravats, a partir de Rembrandt, com el titulat *Lot i les seves filles* (1631).[47]

La iconologia de Rembrandt no és tan complexa com la de les obres dels grans mestres dels segles XV i XVI, en què la interpretació dels símbols és fonamental però, en canvi, la identificació dels personatges és sovint aleatòria, fins i tot quan les referències als textos religiosos o a la tradició iconogràfica —que es pot despendre dels poetes antics— semblen clares. És precisament per això què la designació dels personatges no es pot afirmar que sigui sempre certa.

Hereu de Caravaggio, com gairebé tots els pintors de principis del segle XVII, Rembrandt no es va limitar a treure partit del clarobscur. Va ser en els gravats en particular, i al llarg de tota la seva carrera, on va anar fixant progressivament tot allò que pot aportar la variació dels negres, com si hagués buscat el sistema per fer que l'obscuritat fos visible. Per captar-ne els detalls, però, l'ull de l'observador s'ha de deixar penetrar, s'ha d'acostumar a l'univers lluminós de l'estampa. Si ho fa, també comprendrà fins i tot la mateixa arquitectura de l'obra: perquè Rembrandt va utilitzar cada cop més la varietat dels seus fons negres per anar introduint perspectives i profunditats, de manera que va fer miques l'adagi segons el qual la nit atenua els relleus.

Per aconseguir els seus objectius, Rembrandt va emprar tots els mitjans: assajos d'entintament, papers diferents (papers orientals, pergamí, etc.), treballs successius a l'aiguafort i a la punta seca i fins i tot nous esbossos fets amb ploma per tal d'avaluar-ne els efectes lluminosos. Cap gravador no ha torturat mai les seves planxes com ell. ¿Hauríem de concloure, però, que els estats successius només eren etapes per tal d'arribar a la prova final? El cert és que de cada estat se'n tiraren un bon nombre de proves, sovint en papers preciosos, la qual cosa permetria deduir que es tracta més aviat de variacions sobre un mateix tema. Clarament, Rembrandt tenia les seves raons, en especial les econòmiques, per no desaprofitar els primers estats de les seves obres. No només cada estat és únic, sinó que ho és cada prova, sobretot si és d'època.

Ja hem parlat d'Amsterdam, i ara toca parlar d'una altra plaça forta del gravat al segle XVII: París.

46. Sophie Renouard de Bussierre, *Rembrandt, Eaux-fortes*, Paris Musées, 2006.
47. Laurence Sigal-Klagsbald i Alexis Merle du Bourg, *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem: Juifs et Chrétiens à Amsterdam au Siècle d'Or*, París, Éditions du Panama, 2007.

## Hugonots i contrareformistes

Certament, al segle XVII a París hi havia molts i bons gravadors, perquè a França hi havia catòlics i hugonots i perquè hi va haver guerres de religió i edictes… El primer que estudiarem és Jacques Callot, que va ser molt conegut per algunes sèries de gravats com ara «Les misèries i les desgràcies de la guerra», «Les petites misères de la guerra» o els «Balli», però que també va excel·lir en el camp del gravat de tema bíblic.

Deixeble de Jacques Bellange,[48] que era originari de la Lorena igual que Callot i copista dels Collaert, Callot va tractar temes bíblics en obres com ara *La massacre dels innocents*, *El pas del mar Roig*, la sèrie sobre la paràbola del fill pròdig, *La resurrecció de Llàtzer*, *Jesús predicant prop del mar*, *Jesús amb els fariseus* i *La conversió de sant Pau*, que formaven part, entre altres, d'una sèrie sobre el Nou Testament que va quedar inacabada.

Però és més significativa la sèrie denominada «Gran Passió», de la qual només va fer set planxes, cosa que vol dir que també va quedar inacabada. Les set planxes són: *Pilat es renta les mans*, *La corona d'espines*, *Crist cau camí del Calvari*, *Ecce Homo*, *Crist a la creu*, l'*Últim Sopar* i *Lavatori dels peus dels deixebles* (probablement apòcrifa). Tot i això, alguns autors constaten que «l'execució d'aquesta obra no va semblar que interessés l'artista. A Callot no li agradaven els temes religiosos».[49] Aquesta sèrie, en resum, no és d'una gran qualitat, i sembla que el burí fou emprat per algun aprenent. També són dignes d'esment els seus gravats referits als quatre banquets (a Canà, a casa del fariseu, l'Últim Sopar i el sopar d'Emmaús), que el devien divertir pels problemes tècnics que suposaven: agrupar deu o dotze personatges al voltant d'una taula rodona, intentant no caure en la monotonia i limitant-se a una superfície oval de la mida d'un escut.

Coetani de Callot, Abraham Bosse va ser un hugonot que va excel·lir en l'art del gravat. Però, podem dir que Bosse era un artista protestant? Hi ha un sil·logisme que conclou que amb un cognom germànic i un nom bíblic s'ha de ser protestant, i, per tant, un artista protestant; però, què és un artista protestant? Fa quasi cent anys semblava fàcil saber-ho, quan, per exemple, André Blum[50] afirmava de manera rotunda: «És un militant que procedeix de l'individualisme de la Reforma!». Però altres, més prudents, indiquen que, tot i que Bosse fou marcat tota la seva vida per la seva educació protestant, «no va ser insensible a la joiosa llibertat de costums del regnat de Lluís XIII».[51]

¿Per què, d'altra banda, la religió d'Abraham Bosse, confirmada des del seu naixement fins a la seva mort, s'hauria de reflectir en els seus gravats?

48. Georges Sadoul, *Jacques Callot, miroir de son temps*, Gallimard, 1969.
49. Jacques Lieure, *Jacques Callot: Catalogue de l'œuvre gravé: La vie artistique*, París, 1925-1929.
50. André Blum, *Abraham Bosse et la société française au XVII siècle*, París, Éditions Albert Morancé, 1924.
51. Sophie Join-Lambert i Jean-Pierre Manceau, *Abraham Bosse graveur et savant*, Tours, Centre Départemental de Documentation Pédagogique d'Indre-et-Loire, 1995.





Aquest tipus de línia directa representa una concepció simplista de les relacions entre art i vida.[52] De fet, a la producció gràfica de Bosse hi ha molt pocs elements que delaten la seva pertinença confessional: la *Bénédiction de la table* (una icona protestant), el frontispici de la Santa Bíblia de Giovanni Diodati (traducció italiana impresa el 1641 i versió francesa impresa el 1644), el títol dels *Psaumes de David en rime* (editats a Ginebra per Chouët el 1646), el títol per a una Bíblia impresa per Des Hayes i Antoine Cellier el 1656, el frontispici d'un Nou Testament editat a París per Antoine Cellier (sense data), el frontispici de les *Consolations de l'âme fidèle contre les frayeurs de la mort*, del pastor Charles Drelincourt de Charenton,[53] i pràcticament res més. Vet aquí un balanç més aviat magre que contrasta amb l'abundància de peces de devoció catòlica, que passa fins i tot per uns *Exercices spirituels* de sant Ignasi de Loiola (1644, deu planxes) i pel *best-seller* contrareformista *L'Imitation de Jésus-Christ*, traduït per Lemaistre de Sacy 1663) i parafrasejat en vers francès per Pierre Corneille (el 1670).

Si tinguéssim en compte un pur examen quantitatiu de la seva producció, podríem concloure que Abraham Bosse fou, sota el regnat de Lluís XIII, un dels auxiliars més fervorosos i més eficaços de la propaganda catòlica. I, ¿podríem dir, per tant, que Bosse fou un traïdor al seu propi camp? Potser caldria parlar més aviat de l'estat de necessitat i del desig d'alimentar una família nombrosa.

És cert que no va tenir responsabilitats a l'Església reformada i que va participar poc als apadrinaments recíprocs que eren tan freqüents entre els protestants, però també cal afirmar que les seves conviccions protestants no ofereixen cap dubte, com tampoc es pot dubtar de la seva pietat. De fet, signava tots els seus escrits, llibres, cartes, etc. amb l'acrònim LsD, és a dir, «Lloat sia Déu», que s'assembla bastant al «Soli Deo Gloria» de Johann Sebastian Bach. El que cal constatar, doncs, és que observava una clara distinció entre l'esfera pública i l'esfera privada, entre l'exercici de la professió i l'esfera íntima. En el camp del gravat, Bosse respon simplement a les demandes, i ho fa amb més cura i exactitud del que ens voldrien fer creure els seus biògrafs protestants. La seva religió no és la d'un predicador ni es proposa fer prosèlits: és una religió de l'espai privat que rarament es manifesta a l'espai públic i visible.

Repassem ara, breument, la seva producció bíblica, posant l'accent sobre algun punt característic d'alguna de les sèries. Esmentem primer alguns gravats en fulls solts: *Judit ajuda la seva criada a posar en un sac el cap d'Holofernes* (*c.* 1628), *La dinastia dels Assiris* (*c.* 1644, Jeremias Falck i Abraham Bosse, a partir de Claude Vignon), i *La paràbola del ric Epuló i de Llàtzer: la mort de Llàtzer*.

52. Frank Lestringant, «Abraham Bosse, artiste protestant?», dins *Abraham Bosse savant graveur*, París, Bibliothèque Nationale de France / Musée des Beaux-Arts de Tours, 2004.
53. Charles Drelincourt, *Consolations de l'âme fidèle contre les frayeurs de la mort*, París, Antoine Cellier, 1651.

Una sèrie a considerar a part és la corresponent a la paràbola de les «Verges assenyades i les verges insensates» (set planxes, *c.* 1635). Aquesta sèrie representa un passatge evangèlic que no està gaire representat des del punt de vista iconogràfic. Cal apreciar, però, el caràcter calvinista present a les set planxes. Com predica Calví, les imatges de Bosse insisteixen en la identitat i la continuïtat sense màcula entre les dues aliances, entre l'Antic i el Nou Testament, i això es fa evident quan es presenten en un mateix eix simètric les taules de la Llei, la creu i la Bíblia. A més, seguint la moda dels gravadors protestants holandesos, el fet que el vestuari de les protagonistes correspongui al de l'època del gravat en confirma el caràcter calvinista.

Hi ha dues sèries més d'aquest gravador que són interessants. La primera és la «Història del fill pròdig» (vuit planxes, *c.* 1636). Aquest tema ja havia estat gravat abans per Dürer, per Hans Sebald Beham (1540) i per Matthaeus Merian, que fou un dels mestres de Bosse. La segona és la sèrie de set planxes «Les obres de misericòrdia». Gravant aquesta sèrie, sobre un tema no gaire comú des del punt de vista iconogràfic, Bosse s'enfronta amb una contradicció respecte dels seus correligionaris, però ja hem explicat que Bosse —potser per necessitat— tendia a separar ambdues esferes.

Al costat de l'obra del «protestant» Bosse, cal destacar la feina del «catòlic» Claude Mellan, que va tenir com a mestres Simon Vouet i Bernini, i que va excellir en l'art del barroc gravat, esforçant-se a presentar els moviments més interiors i subtils de l'ànima.[54] Mellan, mestre incontestable del burí, és autor, per exemple, del *Frontispice pour la Biblia Sacra* (burí, a partir de Nicolas Poussin, París, 1642) i d'estampes bíbliques com ara *Sant Joan Baptista al desert* (burí, 1629), *David estrangulant el lleó* (burí, 1631), *Jacob abeurant el ramat de Raquel* (burí, *c.* 1637), *L'Anunciació* (burí, 1666), *El cep ardent* (burí, 1663), molts retrats al burí de personatges bíblics (la Mare de Déu, sant Josep, el nen Jesús, Jesús adult i composicions de la sagrada família), així com d'escenes de la passió, com ara *Crist a la muntanya de les Oliveres* (*c.* 1640), *Pujada al Calvari* (1659), *Santa Faç* (1649), *Remordiments de sant Pere* (1687), *Jesús portat al sepulcre* (1678), *La Deploració del Crist mort* (1683) i *La Resurrecció del Crist* (1683).

Altres gravadors significatius del segle XVII a França[55] són Michel Dorigny, autor de *El primer somni de sant Josep*, a partir de Simon Vouet (burí, *c.* 1640); François de Poilly, de qui caldria esmentar un magnífic burí titulat *Crucifixió* (*c.* 1655); François Langot i la seva *Anunciació* (*c.* 1680), a partir de Henri Watelé; Joseph Parrocel, autor de *Presentació de Jesús al Temple* (aiguafort, *c.* 1690), i Louis Audran, gravador de *La serp d'estany* a partir de Charles Le Brun (aiguafort, *c.* 1690), entre altres.

54. Florian Rodari, *Claude Mellan: L'écriture de la méthode*, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Pex, 5 Continents Éditions, 2015.
55. Rémi Mathis, Vanessa Selbach, Louis Marchesano i Peter Fuhring, *Images du Grand Siècle: L'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, Bibliothèque Nationale de France, 2015.

L'adoració dels pastors, Pietro Santi Bartoli, a partir d'Annibale Carracci, final del segle XVII, aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut) [pàg.195]

**Els tallers de la península Itàlica**

Junt amb Anvers i altres ciutats europees, Itàlia fou un altre importantíssim policentre (amb un senyal específic per a Roma) d'exportació d'imatges als primers temps de la Contrareforma. Tot i que el fort mecenatge de les petites corts principesques, ducals o comtals arreu de la península Itàlica, així com de l'aparat papal, va definir l'activitat artística, cal constatar que, a partir de la crisi financera de mitjan segle XVII, els artistes es van mostrar emancipats d'aquesta mena de dependències.

Si ens referim al panorama de l'estampa, els gravadors romans van comprendre aviat els beneficis de realitzar còpies impreses de les pintures més destacades produïdes pels mestres italians o per artistes d'altres contrades afincats a Roma.[56] En aquest sentit, la tasca de Marcantonio Raimondi, des de començaments del segle XVI, representa una fita en la col·laboració entre pintors i gravadors de cara a la difusió de la seva obra (tot i els seus litigis amb Dürer), però també de cara a la creació de motius originals per a les estampes.[57]

Roma va constituir un pol d'atracció d'artistes de tot Europa, pel fet que el viatge a aquesta ciutat era considerat un moment iniciàtic. Els diferents idiomes s'entrecreuaven als seus carrers i tabernes, i moltes estampes van guardar el

56. Jacques Kuhnmünch, *Le commerce de la gravure à Paris et à Rome au XVIIe siècle*, *Nouvelles de l'estampe*, 55 (gener-febrer 1981).
57. David Landau i Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1994.

Les llàgrimes de sant Pere, José de Ribera, 1621, aiguafort i burí.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut) [pàg. 220]

registre de les influències i de la col·laboració que s'hi barrejaven, com podem observar als retrats i dedicatòries que donen fe de les amistats generades a la Ciutat Eterna.

En aquesta línia, podem comentar, per exemple, el cas de François Langlois (gravador, editor i comerciant francès), que fou retratat per Claude Vignon però també pel flamenc Anton van Dyck. En aquest sentit, cal destacar la carta, que esdevindria cèlebre, que Vignon va escriure a Langlois el 1641 a propòsit del seu viatge a Londres i als Països Baixos. En aquesta carta, Vignon enviava salutacions als seus amics Van Poelenburgh, Van Uyttenbroeck i Van Honthorst, però reservava per a Van Dyck i Rembrandt la noticia que havia realitzat la taxació dels béns del col·leccionista espanyol Alfonso López. A Rembrandt li comunicava, de manera particular, que havia taxat el seu *Profeta Balaam*, que seria posat a la venda amb la resta de la col·lecció López. Aquesta missiva ens mostra la intercomunicació quotidiana que existia a l'Europa del segle xvii: des de Roma, un artista francès escriu una carta a un col·lega que viatja a Londres i als Països Baixos i a través d'ell envia noticies als seus amics neerlandesos sobre la taxació d'una col·lecció espanyola… La lliure circulació de persones, béns i mercaderies estava ben establerta a l'Europa del segle xvii.

Però també és cert que molts d'aquests artistes, com els esmentats Langlois i Vignon, van tornar als seus llocs d'origen i s'hi van emportar els preceptes del manierisme o del barroc italià, segons el període que es van estar a Roma. Altres, com ara el francès Philippe Thomassin, es van instal·lar a Roma des de la seva joventut i mai van abandonar la ciutat. Cadascú triava el que més li convenia.





Altres grans mestres italians del gravat bíblic en aquell període són Antonio Tempesta, de qui podem esmentar l'aiguafort *Josuè mutila els cossos dels seus enemics* (signat amb el monograma A TE, 1613) —un gravat que forma part de la sèrie «Batalles de l'Antic Testament», que consta d'una portada i de vint-i-quatre il·lustracions— i Guido Reni, de qui cal destacar *La Verge i el Nen amb sant Joan Baptista* (*c.* 1620-1635), un esplèndid aiguafort. Però també cal esmentar Simone Cantarini (*Adam i Eva*, *c.* 1639, o *Repòs durant la fugida a Egipte*, 1640, per exemple), Diana Scultori Ghisi (*Jesús i la dona adúltera*), Claudia Stella (*Jesús renta els peus als seus deixebles*, burí, 1680), Orazio Borgianni (*El velló d'or*, a partir de Rafael, aiguafort, 1615), Giovanni Battista Pasqualini (*Resurrecció de Llàtzer*, a partir de Il Guercino, aiguafort i burí, 1621), Pietro Santi Bartoli (*L'Adoració dels pastors*, a partir d'Annibale Carracci, *c.* 1685) i Carlo Maratta (*Crist amb la samaritana*, aiguafort i burí, 1649), entre altres. Són destacables també artistes gravadors que van fer la major part de la seva carrera a Itàlia, com ara Josep de Ribera (*Les llàgrimes de sant Pere*, aiguafort i burí, 1621) i Valentin Lefebvre, (*Ecce Homo*, burí, Venècia, *c.* 1650).

**La circulació d'estampes bíbliques a Europa**

Des del segle xvi, els Països Baixos esdevingueren el centre on van confluir moltes de les rutes comercials que travessaven el món.[58] Mentre els ports dels Països Baixos rebien mercaderies llunyanes (com ara tabac del nou món o porcellana de la Xina), els comerciants locals exportaven tèxtils i altres productes manufacturats com ara llibres, pintures i estampes.

Anvers fou des del segle xvi un lloc destacat en el camp de l'exportació de gravats cap a Europa, i en particular cap a Espanya i Amèrica. A diferència d'Itàlia, on una important complicitat tant de l'Església com de la noblesa va sostenir l'activitat de nombrosos artistes i va influir molt en les eleccions formals i iconogràfiques, a Flandes l'absència de cort i l'eclosió de les burgesies ciutadanes van portar a l'establiment d'uns altres paràmetres creatius. D'aquesta manera, des de finals del segle xv i començaments del xvi, els artistes flamencs van deixar de crear només sota la premissa d'encàrrecs específics, la qual cosa va permetre l'establiment d'un mercat lliure basat en una creació fonamentada en l'especulació comercial com a resultat d'una anàlisi dels temes més sol·licitats.

Més enllà de la venda d'obres als estudis particulars, els artistes d'Anvers comptaven amb institucions per a la venda de les seves obres, els *pandem*, que eren uns mercats bianuals on els artistes podien llogar prestatges per exposar i vendre les seves obres. El 1540 es va establir una galeria permanent al nou edifici de la borsa. Els tallers van anar creixent i el nombre de contractes amb

58. Timothy Brook, *Le chapeau de Vermeer: Le XVIIe siècle à l'aube de la mondialisation*, París, Payot, 2010.

aprenents va augmentar per la necessitat d'una major divisió del treball. Les estampes van servir de models per a la creació d'altres estampes i pintures, i els temes es van estandarditzar, amb una gran presència dels temes bíblics.

Els mercaders europeus es van apropar a Anvers per comprar imatges en grans quantitats, tot i que també acostumaven a comptar amb intermediaris locals per a l'adquisició del producte. D'aquesta manera, Flandes es va preparar per envair el món amb les seves imatges, i entre els gravadors les obres dels quals van ser utilitzades com a models hem d'esmentar els membres de les famílies Sadeler, Wierix i Galle, Maerten de Vos, Hendrik Goltzius, Hans Bol, Gerard de Jode i Jan Collaert, per esmentar només alguns dels artistes més coneguts.

Un exemple clàssic per comprendre la difusió i apropiació de models flamencs és el llibre *Evangelicae historiae imagines* de Jeroni Nadal. El text fou imprès a Anvers i il·lustrat amb gravats de la família Wierix i d'altres col·laboradors a partir dels dibuixos fets a Roma per Bernardino Passeri i per Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri. Les imatges, pensades segons la política dels jesuïtes d'oferir representacions pedagògiques i mnemotècniques, foren emprades àmpliament per artistes de tot el món com a repertori iconogràfic. Una mostra d'això és l'ús que es va fer d'aquests gravats com a models per a les pintures de l'església del Gesù a Roma, o el que en van fer Pacheco, Herrera el Vell, Zurbarán i Murillo a Espanya, o el que se'n va fer en les estampes xineses que il·lustren el llibre del pare Joâo de Rocha, *Método de Rosario*.

D'acord amb la legalitat de l'època, les estampes que es produïen, majoritàriament a Anvers i a Roma —que eren els focus d'elaboració de l'imaginari imprès de la Reforma catòlica—, havien de passar per Sevilla en el seu camí cap als diferents territoris de la monarquia imperial hispànica. De fet, els artistes i comerciants d'imatges, els espanyols en general i els residents a Sevilla en particular, van intentar replicar l'activitat dels centres europeus de la impressió. I també van intentar replicar l'activitat dels seus col·legues estrangers establerts a Sevilla amb l'objectiu de quedar-se una part dels ingressos generats pel comerç amb el nou món.

Perquè, tal com indica encertadament Jorge Bernales Ballesteros,[59] «a diferència d'altres escoles i nuclis peninsulars, la de Sevilla va tenir possibilitats d'expansió gràcies a la centralització en aquesta ciutat del comerç amb les Índies i a la sortida de les flotes cap al nou continent des dels ports del Guadalquivir. […] Els artistes de Sevilla van trobar en aquest tràfic un dels filons més grans d'ingressos, que els garantia la comoditat d'una clientela llunyana i poc exigent, i la possibilitat d'enviar obres fetes per artistes col·laboradors o per aprenents dels seus tallers».

Però l'àmbit de l'estampa a les terres hispàniques no estava tan desenvolupat com a Flandes, França o Itàlia. La manca d'infraestructura tècnica, juntament

59. Jorge Bernales Ballesteros, «Escultores y esculturas de Sevilla en el Virreinato de Perú, siglo XVI», *Archivo Hispánico*, 2, tom 72 (1989).





amb la importació massiva d'estampes dels centres esmentats, van conduir a una manca de desenvolupament dels tallers, així com de les professions relacionades amb la producció i comercialització de gravats. Tal com han posat de relleu magistralment Juan Carrete, Fernando Chueca Goitia i Valeriano Bozal.[60]

I en tot aquest context, cal constatar que Barcelona era importadora de gravats bíblics de qualitat d'Anvers[61] (amb tallers tan importants com el de la família Francken), de París (recordem el cas, per exemple, de Jean I Leblond, editor de gravats i col·leccionista, que va abastir els mercats de la península Ibèrica i d'Amèrica) i de Roma, Venècia o Perusa, per esmentar només alguns exemples de ciutats on la producció d'estampes era quantitativament i qualitativament significativa. Barcelona no era una ciutat productora de gravats de temàtica bíblica (recordem que la lectura de la Bíblia en llengua vulgar i, per tant, de bíblies gravades, estava formalment i expressament prohibida als laics). A més, la producció local continuava ancorada en la producció xilogràfica, bàsicament repetitiva, i pel que fa al gravat de qualitat artística podem esmentar només alguna peça, com ara l'aiguafort *Sant Jordi sobre el mapa de Catalunya* de Vaquer.

Per això, en aquest context cobren un paper rellevant els importadors i comerciants de gravats. I això ve de lluny. El negoci d'importació de gravats i de llibres d'estampes des d'Itàlia fou també molt significatiu per a la difusió de la cultura artística del Renaixement al nostre país, feina a què es va dedicar, per exemple, el pintor i comerciant italià Pietro Paolo de Montalbergo, establert a Barcelona des del 1548 fins a la seva mort el 1588.[62]

També és interessant seguir les passes d'Antonio Pisano, un personatge resident a Pamplona que establia intercanvis comercials entre Barcelona i Itàlia. Sabem que l'agost del 1582 va comprar a Barcelona guants de cordovà, tisores de sastre, tisores i llancetes de barber, pintes tallades i navalles que va anar venent a Marsella, Vilafranca del Mar, Mònaco, Gènova, Parma i Bolonya. També sabem que a Roma va comprar, de cara a vendre'ls a la tornada a Barcelona, diversos gravats de temàtica religiosa i profana i llibres de figures. Aquests materials eren imprescindibles per al treball dels artistes, i aquestes operacions li van permetre conèixer l'obra d'autors com ara Rafael, Miquel Àngel i Ticià, entre altres. Entre les estampes adquirides per Pisano a Roma hi havia «dos Resurectiones de a dos pliegos de muertos, diez adulteras, doze San Lorenços del Baccio retallados, onze bacanarias y una dozena de papeles de cavalicos cortados todos de la [D]iana».[63] És a dir, gravats realitzats per l'artista manierista

60. Juan Carrete, Fernando Chueca Goitia i Valeriano Bozal en el seu interessant i documentat estudi «El grabado en España (siglos XV al XVIII)», dins *Summa Artis*: *Historia general del arte*, vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
61. Filip Vermeylen, *Exporting Art across the Globe: The Antwerp Market in the Sixteenth Century*, a *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek: Art for the Market 1500-1700*, vol. 50, 1999.
62. Joaquim Garriga Riera, «Pietro Paolo de Montalbergo: Pintor italià, ciutadà de Barcelona» dins *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, Barcelona, 1999.
63. María Josefa Tarifa Castilla, «El comercio de estampas entre Roma y España a finales del siglo XVI: el caso del mercader italiano Antonio Pisano», *Archivo Español de Arte*, XC, 357 (2017).

italiana Diana Scultori Ghisi. De l'àmplia producció d'aquesta artista, un dels treballs més coneguts és un gravat al burí fet el 1575 amb el tema de Jesús i l'adúltera, basat en un dibuix de Giulio Romano, un dels pintors que més va reproduir Scultori. Tot fa pensar que aquest és el mateix gravat que va comprar Pisano a Roma, de què va portar una desena d'exemplars.

El mercader italià també va adquirir dues anunciacions, quatre calúmnies i quatre estampes de sant Llorenç «amb vuit plecs diferents més de Corneli», que podem identificar com el gravador holandès Cornelis Cort, que va passar a l'estampa nombroses composicions d'artistes com ara Ticià, Rafael, Giulio Clovio, Federico Barocci o Girolamo Muziano. Cornelis Cort va fer una producció molt notable: es creu que va fer més de quatre-centes estampes, fins al punt de ser considerat un dels gravadors més ben representats als inventaris d'artistes del segle XVI, igual com El Greco. Entre els gravats que Cort va fer amb el tema de l'Anunciació, destaquen les estampes realitzades sobre composicions tant de Giulio Clovio (1576), com de Ticià, com per exemple la del quadre de l'església del Salvador de Venècia (1566), un gravat que va realitzar sota la direcció del mateix pintor venecià.

Resulta especialment interessant l'adquisició per part de Pisano dels «deu llibres de figures de Miquel Àngel» —que suposem que és Michelangelo Buonarroti—, és a dir, deu volums impresos amb il·lustracions de les obres del gran geni, per les quals el mercader va pagar 100 rals. Potser algunes de les estampes eren obra de Nicolas Beatrizet,[64] gravador famós per les seves reproduccions de les obres de Miquel Àngel, com és la sèrie formada per deu planxes que va començar el 1562 sobre el *Judici Final* de la Capella Sixtina; o potser algunes de les estampes van ser obra d'Adamo (Ghisi) Scultori com a part de la sèrie de setanta-tres làmines que va crear cap al 1574 a partir de models de Miquel Àngel pertanyents a les pintures del sostre de la mateixa Capella. En qualsevol cas, es tracta de gravadors que Pisano coneixia i amb qui tenia tractes de tipus comercial.

Tots aquests exemples ens permeten identificar un negoci d'importació d'estampes, tant des d'Anvers com des de Roma i d'altres punts de Flandes, França o Itàlia, les quals van permetre fer conèixer als barcelonins les obres d'art més destacades de la seva època i els més grans artistes a través del gravat. Així, tant en dominis protestants com catòlics, el gravat es posava al servei de la propagació de la fe, una fe que es presentava a través del millor art.

64. Jesús María González de Zárate, *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*, Pamplona, Liber, 1999.





# Imatges per creure. Catòlics i protestants a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII

Exposició al Saló del Tinell, MUHBA Plaça del Rei
Barcelona, juny del 2017 a gener del 2018
Projecte en col·laboració amb la Col·lecció Gelonch Viladegut

## Europa i la religió a l'edat moderna: el paper decisiu del gravat

A l'Europa de l'edat moderna, sacsejada pels conflictes religiosos, Barcelona va figurar entre les capitals de la Contrareforma o reforma catòlica. L'empremta d'esglésies i convents en l'espai urbà és, encara avui, un vestigi ben visible de la intensa transformació del teixit social i cultural de la ciutat al llarg dels segles XVI-XVIII. En part, com a resultat del control social formal, amb la implantació d'una Inquisició renovada i la repressió subsegüent. Però també per la incidència de les instàncies de control i enquadrament religiós en àmbits clau de l'experiència de la gent corrent, com la festa cívica, les confraries devocionals o l'ensenyament de les primeres lletres. Era, tot plegat, una forma de disciplinament social.

A principis del segle XVI, amb la descoberta europea del continent americà, el món s'havia fet més gran. Es qüestionaven les jerarquies religioses medievals i alguns pensadors fins i tot gosaven explorar la separació entre l'Estat i l'Església. Tanmateix, la religió no va veure disminuït el seu paper en l'esfera pública i els intents de reformar l'Església van desencadenar una onada llarga de conflictes.

En aquesta vasta empresa d'ensenyar a creure, en tots els sentits del mot, es van fer servir estratègies i mitjans molt diversos. El gravat va ser una eina propagandística formidable a tot Europa; el realitzat sobre fusta o metall ja s'havia experimentat al segle XIV, i l'ús de la xilografia i la calcografia per fer estampes soltes i il·lustracions es remuntava a Europa a les primeres dècades del segle XV. L'aparició de la impremta de Gutenberg, de tipus mòbils, no sols va possibilitar l'edició rigorosa d'obres fonamentals, com la Bíblia mateix, sinó que va permetre la innovació en les formes de difusió d'idees i notícies, amb la hibridació de textos i imatges amb la tradició oral. A diferència de la pintura, que tan sols estava a l'abast econòmic de les elits, els gravats s'imprimien a baix cost. La majoria de la població era analfabeta i eren freqüents les lectures en veu alta acompanyades del comentari d'imatges. Aquestes modalitats de comunicació ampliaven el públic potencial de les obres impreses i gravades, incloses les estampes, molt importants per propagar i sedimentar la doctrina.

A Barcelona l'activitat impressora fou notable al principi del segle XVI i després va declinar. Aquest fet i la llunyania dels grans centres de poder van convertir la ciutat en deutora de la cultura gràfica forana, de la qual s'imitaven els models. Però malgrat les diferències entre la producció local i la internacional, totes dues resultaven molt efectives a l'hora d'influir en les consciències.

◁ Fragment de El Judici Final, Michael Wolgemut, 1493, xilografia. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El món del segle XVI, *Geographia vniversalis* […], Sebastian MÜNSTER, Claudi PTOLEMEU i Heinrich PETRI, 1545. ICC (Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Cartoteca de Catalunya)

El Judici Final, Michael WOLGEMUT, 1493, xilografia. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Santa Bàrbara entronitzada, Daniel Hopfer, c. 1515,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Escena galant, Martin Kaldenbach, originàriament dins
del llibre *Der Swangern Frauwen und Hebammen Rosegarten*,
1513, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

## Un temps de reformes

L'aspiració a reformar l'Església va comptar a principis del XVI, des del camp de l'humanisme, amb representants com el cardenal Cisneros i, sobretot, Erasme de Rotterdam. En esclatar el conflicte religiós, Erasme fou reivindicat per Luter —que compartia la seva denúncia de la situació eclesial i considerava decisiva la seva edició crítica del Nou Testament— i a l'inici també per l'Església catòlica, a la qual va romandre fidel, que li reclamava una posició obertament contrària als protestants. Finalment Erasme va ser blasmat pels uns i els altres.

Les temptatives per regenerar l'Església catòlica eren nombroses i venien de molt enrere. El triomf del luteranisme, a diferència de moviments reformadors medievals com els valdesos, els càtars o els hussites, té relació amb la seva sintonia amb els canvis socioculturals del moment i amb el suport d'alguns prínceps alemanys, que aspiraven a sostreure's a la fiscalitat i la tutela papal. L'escletxa oberta per Luter (1483-1546), que va fer públiques les seves noranta-cinc tesis a Wittenberg el 1517, es va eixamplar ràpidament. La coneguda com a Reforma protestant va acabar en ruptura amb Roma i els enfrontaments religiosos, que expressaven alhora tensions socials i polítiques, van nodrir un cicle llarg de violències i guerres a Europa.

◁ Fragment d'Erasme de Rotterdam, Jean-Charles François, a partir de Hans Holbein, c.1760. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Martí Luter, Cornelis Koning, *c.* 1620, aiguafort.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**La Reforma protestant** defensada per Luter es basava en cinc principis teològics: 1) la Bíblia, en llengua vernacla, com a font única de doctrina (*Sola scriptura*); 2) la salvació sols per la fe (*Sola fide*); 3) la justificació de la salvació per la sola gràcia de Déu, en contra de la creença en el paper de les bones obres (*Sola gratia*); 4) l'eliminació de qualsevol mediador entre Déu i els homes que no fos Jesucrist, en contra de la intercessió dels sants (*Solus Christus*), i 5) la glorificació sols de Déu, sense culte a cap altre ésser, objecte o símbol (*Soli Deo gloria*). Luter qüestionava, en suma, el paper mediador de l'Església i l'autoritat papal. A això s'afegia la crítica als excessos de la cúria i la denúncia de la venda d'indulgències per recaptar fons.

Philipp Melanchthon, Lucas Cranach, el Jove, 1561,
xilografia. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La reunió de la Confessió d'Augsburg, August Vind, a partir de Johann August Corvinus, c. 1730, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)



La presentació de la Confessió d'Augsburg a l'emperador Carles V, Gottfried Pfautz, c. 1740, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**La Confessió d'Augsburg** és el nom que va rebre el document elaborat per Philipp Melanchthon, amic i seguidor de Luter, per presentar-lo el 1530 a la dieta d'Augsburg, convocada a instàncies de l'emperador Carles V. Tenia com a finalitat fixar la doctrina luterana i aspirava, alhora, a un compromís amb l'Església romana, però no va tenir cap mena d'èxit: l'emperador n'encarregà la refutació (*Confutatio Pontificia*) i Luter mateix el va trobar massa contemporitzador. La seva influència, però, arriba fins a l'actualitat i es pot considerar un tret identitari de la confessió luterana.

Sant Ignasi de Loiola, Hieronymus Wierix, *c.*1595,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**La reforma catòlica**. A partir de 1520 el desacord entre els reformats i l'Església romana es revelà insalvable. La resposta de l'Església no va ser exclusivament reactiva, com podria suggerir el terme *Contrareforma*, sinó també, a la seva manera, renovadora. Per aquesta raó ha estat conceptualitzada, alhora, com una reforma catòlica. La fundació de nous ordes religiosos —entre els quals els jesuïtes—, l'establiment el 1542 de la congregació romana de la Santa Inquisició per eliminar qualsevol dissidència, l'activitat repressora dels tribunals inquisitorials en diferents territoris europeus, la confecció de l'Índex de llibres prohibits —que va incloure els d'Erasme— i el Concili de Trento (1545-1563), van servir, en el seu conjunt, per canalitzar la reformulació institucional i doctrinal d'una Església decidida a fer prevaldre la seva autoritat i influència.

Sant Joan de la Creu, Marcus Pelli, a partir de Giovanni Battista Piazzetta,
primera meitat del segle xviii, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El concili de la Santa Seu, Jost Amman, originàriament dins del llibre *Catalogus Gloriae Mundi,* de Barthélemy de Chasseneuz, 1579, burí.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**El Concili de Trento**. La reacció de la jerarquia catolicoromana davant la reforma protestant no fou immediata. Carles V, l'emperador, instava el papa a convocar un concili en terres alemanyes, però Roma en recelava. Finalment es convocà a Trento: dins l'Imperi però en terres italianes. Durant els quasi vint anys que va durar el Concili (1545-1563) es va reformular la confessió catòlica. A més de definir teològicament la Santíssima Trinitat, el misteri eucarístic, la condició de la Mare de Déu o la funció dels sants, s'aspirava a reorganitzar l'Església i eradicar excessos que la institució mateixa reconeixia al seu interior. L'autoritat del bisbe en sortí reforçada i la celebració periòdica de concilis provincials, sínodes diocesans i visites pastorals i missions havia de garantir la regulació de la vida parroquial.



**Trento i les imatges sagrades**. Un decret de la darrera sessió del Concili de Trento (1563) ratificà la validesa de les imatges per narrar les Sagrades Escriptures. En consonància amb els concilis anteriors, es considerava que les imatges sagrades instruïen els illetrats, ajudaven els desmemoriats a recordar i emocionaven els fidels. Les imatges, però, havien de ser conformes a les fonts escrites oficials i es feia responsable el bisbe del seu decòrum. L'edicte va incentivar la redacció de tractats d'imatge sacra pels teòlegs. Climent VIII, fins i tot, encomanà al cardenal Gabriele Paleotti un índex d'imatges prohibides per establir una censura com la dels escrits, però la mort del prelat el 1597 va deixar el projecte inacabat.

Sant Eustaqui i els seus fills conduïts al paradís pels àngels, Michel Dorigny, a partir de Simon Vouet, 1738, burí i aiguafort.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Tres sants implorant a la Verge i el Nen, Pietro Testa, Roma, *c.* 1630-1631 (ed. s. xviii o xix), aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)



Sant Jordi i el drac campejant sobre el mapa de Catalunya, Francesc Vaquer, originàriament a *Sacri supremi Cathaloniae Senatus Decisiones. Tomus primus* de Bonaventura Tristany-Bofill i Benac, 1686, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Enric VIII trepitjant el papa Climent VII, Anònim, *c.* 1641,
xilografia. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**La disputa satírica**. La pugna religiosa als púlpits i als carrers va anar de bracet amb la difusió d'imatges gravades. És el que s'ha anomenat la "primera campanya de sàtira pictòrica". Calia fer arribar el missatge i convèncer la gent, i la imatge s'utilitzà amb vehemència per posar de manifest tant les propostes doctrinals pròpies com els defectes de l'oponent. Uns i altres van encarregar obres amb un clar contingut crític contra l'enemic, però la virulència i la claredat dels atacs visuals van fer guanyar als protestants la batalla de les imatges.

Luter com a monstre de set caps, Hans Brosamer, a *Sieben kopffe Martin Luthers, von sieben sachen des Christlichen glaubens*, de Johannes Cochlaeus, xilografia, Dresden, 1529. BSM (Bayerische Staatsbibliothek München)

Les dues vies, *Les deux voies. Tableau ou instruction des simples, représentant deux religions différentes* [...], Anònim, a partir de Nic Anglois, segle xvii, xilografia aquarel·lada. MJC (Musée Jean Calvin, Noyon)

## Ensenyar a creure

A l'Europa de les reformes religioses, ensenyar a creure es va convertir en un objectiu compartit per les esglésies rivals i els governants de torn. S'ensenyava a creure de moltes maneres. La repressió, inquisitorial o no, n'era una, i la guerra de religió, amb la seva violència contraposada també hi ajudava. Però la persuasió no va ser menys eficient: el terme mateix de *propaganda* es difon quan l'Església catòlica crea la congregació de *Propaganda Fide* el 1622. Hi havia moltes formes de persuadir: la prèdica oral per a tots els públics, l'exegesi bíblica impresa i les arts de tota mena, com les façanes catòliques d'un barroc exuberant —o, al contrari, els interiors austers dels temples protestants—, la pintura sacra —retaules, quadres, exvots— o el gravat religiós, sempre de circulació més fàcil.

◁ Fragment d'El funeral de Frederick Henry, príncep d'Orange, *De Laaste Lykplicht van zyn Hoogheit*, François VAN BEUSEKOM, 1651, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Enric IV, rei de França, Thomas de Leu, *c.* 1595,
burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**França i les guerres de religió**. A França els calvinistes, anomenats hugonots, van guanyar aviat adeptes entre les capes urbanes instruïdes i entre les elits del sud-oest i el sud del regne. Des de mitjan segle xvi violències i guerres civils fracturaren el regne, i la matança de protestants la nit de Sant Bartomeu de 1572 a París fou especialment cruenta. El 1593, Enric III de Navarra tornà al catolicisme per coronar-se com a Enric IV de França. Per rebaixar les tensions el 1598 va promulgar l'Edicte de Nantes, que establia mesures de protecció i autoritzava el culte dels protestants. Gairebé un segle després, Lluís XIV —"un rei, una fe, una llei"— el va revocar, i això va provocar un exili massiu de protestants que va empobrir el regne i va portar a la revolta dels *camisards* a les Cevenes.

Maria de Mèdici, Thomas de Leu, *c.* 1595,
burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El duc de Guisse, ferit de mort, el 18 de febrer de 1563, *Premier volume contenant quarante tableaux ou histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres et troubles advenus en France en ces dernières années* [...], Jacques Tortorel, Lyon, 1569-1570. RA (Rijksmuseum, Amsterdam)

Minerva sosté el retrat de Lluís XIV, protector de la Reial Acadèmia de Ciències, Charles Simonneau, a partir d'Antoine Coypel, *c.* 1675, buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La Foguera, originàriament a Jacques Callot, *Les grans misèries de la guerra*, 1633, aiguafort i buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)



**La destrucció d'imatges religioses** o iconoclàstia havia estat, ja des de la dècada de 1520, un fet recurrent en àmbits protestants de Suïssa, el Sacre Imperi, Anglaterra, Escòcia o França. Però fou a Flandes i Brabant, i sobretot a la ciutat d'Anvers, llavors capital financera del continent, on l'any 1566 va esclatar la *Beeldenstorm* o «tempesta de les imatges». L'atac sistemàtic a talles, pintures i vitralls, incentivat pels predicadors calvinistes, va ser el preludi de la revolta contra la monarquia de Felip II d'Espanya que, a la llarga, va portar a la secessió de les set províncies del nord.

Successos de la història d'Europa. Atac iconoclasta, Franz Hogenberg, Colònia, *c.*1610, aiguafort i buril. RA (Rijksmuseum, Amsterdam)

96 De Gallia

De Britannia.

Retrat d'Erasme de Rotterdam censurat, *Cosmographia universalis*, Sebastian Münster, 1554. CRAI-UB (Biblioteca de Reserva. Universitat de Barcelona)

169 ELOGIA

Nicolaus Machiauellus.

Retrat i descripció de Maquiavel censurats, *Pauli Iouii […] Elogia virorum bellica virtute illustrium* […], Paolo Giovio, Basilea, 1596. CRAI-UB (Biblioteca de Reserva. Universitat de Barcelona)

El funeral de Frederick Henry, príncep d'Orange, *De Laaste Lykplicht van zyn Hoogheit*, François VAN BEUSEKOM, 1651, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Les guerres de Flandes, Gaspar BOUTTATS, a *Las guerras de Flandes: desde la muerte del emperador Carlos V hasta la conclusion de la tregua de doze años* […], de Guido BENTIVOGLIO, Anvers, 1687, aiguafort i buril. BNE (Biblioteca Nacional de España)

## La Bíblia gravada

Des de l'aparició de la primera Bíblia impresa per Gutenberg el 1455, les edicions en llengües vernacles mostraren l'esforç per ampliar l'accés al text sagrat. El català fou la tercera llengua, amb la *Bíblia valenciana* impresa l'any 1478. Però l'Església recelava d'aquestes iniciatives i, després d'esclatar el conflicte religiós, va prohibir l'edició íntegra de la Bíblia en llengua vernacla. Al món protestant, en canvi, les traduccions de la Bíblia s'estenien arreu acompanyades sovint d'imatges. Des que Cranach va il·lustrar la versió de Luter en alemany del Nou Testament el 1522 i de la Bíblia el 1534, moltes edicions van incorporar gravats per acostar els textos a una població majoritàriament analfabeta.

La ciutat d'Anvers en primer lloc, però també Lió, Venècia, Frankfurt i Ingolstadt van ser centres capdavanters en la impressió de bíblies i dels comentaris que els teòlegs escrivien sobre algun dels seus llibres. S'editaren també sèries d'estampes numerades amb la llegenda traduïda a diverses llengües per facilitar l'accés a les Sagrades Escriptures i per rendibilitzar la despesa editorial.

Els artistes d'època moderna van elaborar obres per als seus mecenes, tant catòlics com reformistes: treballaven per encàrrec. Les filiacions religioses dels artistes eren difuses i oscil·lants i l'anonimat es va convertir en una estratègia habitual per mantenir aquesta ambigüitat, ser més versàtils i aprofitar qualsevol encàrrec. Molts gravadors i impressors van proporcionar obres indistintament a les faccions oposades.

◁ Fragment de L'adoració dels pastors, Pietro Santi Bartoli, a partir d'Annibale Carracci, final del segle xvii, aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Crist a la creu, Hieronymus Wierix, c. 1590,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**Iconografies divergents**. Amb la subtilesa del traç i la bellesa de les formes, les il·lustracions de les bíblies, catòliques o protestants, ajudaren a posar l'èmfasi en els trets doctrinals que es volien ressaltar. Enfront de la *sola fide* protestant, les terres del catolicisme es van inundar d'estampes amb les set obres de misericòrdia. L'exaltació i l'adoració eucarística, junt amb la funció guaridora dels sants i les relíquies, foren conceptes il·lustrats en el món catòlic, mentre que les paràboles i els exemples públics de la misericòrdia de Crist sovintejaven en el món protestant.

Sant Jeroni i l'àngel, José de Ribera, c. 1621,
aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La sacralitat de l'eucaristia, *Adorons le tres Saint Sacrement de l'Autel*, Claude Mellan, 1643, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La Càtedra de Sant Pere, Jacques Blondeau, Roma, 1692, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Sant Bartomeu, Albrecht Dürer, 1523,
burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

**Sants i maredeéus**. Catòlics i protestants no dissentien tan sols en relació amb l'ús de la Bíblia. Algunes qüestions dogmàtiques, com el caràcter dels sants i el fet de retre'ls culte, van ser igualment disputades. Després del Concili de Trento el món catòlic, a diferència del protestant, va continuar venerant el santoral. A més de la devoció individual, els sants i les maredeéus inspiraven la veneració col·lectiva, sobretot quan se'ls presentava, junt amb els àngels, com a guardians que vetllaven pel benestar d'una ciutat, un territori o una comunitat determinada.

La Madonna de Foligno, Vicente Victoria, a partir de Rafael,
*c.* 1700, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La creació de la Terra, La Bíblia de Rafael, *Sacrae historiae acta*, Petrus Mariette, a partir de Rafael, Roma, 1649. BNE (Biblioteca Nacional de España)

L'**Antic Testament** explica la història des de la creació de la Terra fins a l'última profecia sobre la vinguda del Messies. Presenta l'antic pacte de Déu amb la humanitat, principalment amb el poble elegit d'Israel. Iconogràficament representa un Déu totpoderós i justicier.



Adam i Eva, Simone Cantarini, dit Le Pesarese, *c.*1639, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Lot i la seva família abandonant Sodoma, Heinrich Aldegrever, 1550, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Abraham expulsa Agar i el seu fill Ismael, Jacob Matham, a partir d'Abraham Bloemaert, 1603, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Abraham acaronant Isaac, Rembrandt, 1645,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El sacrifici d'Isaac, Cherubino Alberti, a partir de Polidoro da Caravaggio,
final del segle xvi, aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Moisès, Jacob Matham, a partir de Giuseppe Cesari, dit il Cavalier d'Arpino, 1602, buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Dalila traeix Samsó, Michel Corneille, el jove, segle xvii, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La promulgació de la Llei, Gilliam VAN DER GOUWEN, a partir
de Gerard HOET, 1728, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La inauguració del Temple de Jerusalem per Salomó, Jan GOEREE,
1690, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El rei David, Raphael Sadeler, a partir de Marten de Vos,
1674, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

L'escala de Jacob, Andrea Zucchi, a partir de Tintoretto,
1720, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El **Nou Testament** presenta la nova aliança establerta entre els homes i Déu, i feta realitat amb la vinguda del Crist a la terra. Aquesta nova aliança es basa en la redempció dels pecats. Iconogràficament representa la vida de Jesús, que es mostra com un Déu més misericordiós i just.

L'Anunciació, Albrecht Dürer, 1504, xilografia.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

L'adoració dels pastors, Pietro Santi Bartoli, a partir d'Annibale Carracci,
final del segle xvii, aiguafort i buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

L'Epifania, Petrus Stephanis, França, 1566,
buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El descans en la fugida a Egipte, Simone Cantarini, Roma,
1640, aiguafort i buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La presentació de Jesús al Temple, Joseph Parrocel, *c.*1690, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

L'Adoració dels pastors, Albrecht Dürer, 1504, xilografia. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La Verge i el Nen, santa Isabel i sant Joan Baptista, Annibale Carracci, 1599, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El baptisme de Crist, Johann Jakob Kleinschmidt, a partir de Charles Le Brun, 1720, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Les verges insensates somnolents esperen l'arribada de l'espòs,
Abraham Bosse, *c.* 1635, aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El bon samarità, Heinrich Aldegrever, 1554,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Les **paràboles** són al·legories que contenen un ensenyament moral. Una paràbola té una finalitat didàctica i en podem trobar exemples en els evangelis, on Jesús n'utilitza algunes. Sovint han estat més utilitzades en la iconografia protestant.

Crist amb la dona samaritana, Carlo Maratta, a partir d'Annibale Carracci, Perugia, 1649, aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El fill pròdig, Jacob Matham, 1592, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La paràbola de Llàtzer i l'epuló ric, Theodoor Galle,
inici del segle xvii, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)



Un **miracle** és una intervenció sobrenatural en el món físic de manera que es produeix una acció perceptible pels sentits humans, però no explicable per causes ordinàries. Als Evangelis hi ha narracions de diversos miracles realitzats per Jesús. Iconogràficament han estat més representats en el món catòlic.

La curació del paralític, Federico Zuccari, 1575,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El miracle dels cinc pans, Jacob de Gheyn II, a partir d'Adriaen Bloemaert,
1595, buri. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Les noces de Canà, Giovanni Volpato, a partir de Tintoretto,
Roma, 1772, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La resurrecció de Llàtzer, Giovanni Battista Pasqualini, a partir de Giovanni Francesco Barbieri, dit Il Guercino, Roma, 1621, aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)



El lavatori de Crist als seus deixebles, Claudia Stella, a partir de Nicolas Poussin, 1680, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La història de la redempció del gènere humà culmina en el desenvolupament de la **Passió i mort de Crist**. La iconografia cristiana en època moderna es va centrar molt en aquests passatges perquè tenen una gran força visual i catequètica i perquè representen el punt culminant del sacrifici.

L'oració a l'Hort, Albrecht Dürer, 1515, aiguafort.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Jesús davant el Sanedrí, Adrià Coll, a partir de Joan Stradanus,
c. 1585, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Jesús davant d'Annàs, Philip Galle, a partir d'Adriaen Collaert,
1587, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Crist davant Herodes, Hieronimus, a partir de Crispin de Passe,
segle xvi, ed. segle xviii, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Pilat mostra Jesús al poble, Jan Luyken, 1729,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La flagel·lació de Crist a la columna, Pieter Schenk I, final del segle xvii – inici del xviii, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)



Ecce Homo, Valentin Lefevbre, Venècia, *c.* 1650, burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Les llàgrimes de sant Pere, José de Ribera, 1621,
aiguafort i burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Via Crucis, tercera estació, Giandomenico Tiepolo, 1749,
segle xix, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La crucifixió, Adam Fuchs, c. 1545, burí.
CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

El descendiment de la creu, Jacob Jordaens, 1652,
aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Crist als llimbs, Lucas van Leyden, 1521,
burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La resurrecció de Crist, Melchior Meyer, 1577,
burí. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

La predicació de sant Pere el dia de la Pentecosta, Jan Luyken, 1729, aiguafort. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

## Creure en societat a Barcelona

No tot foren contrastos o divergències entre Reforma i Contrareforma. Entre els punts en comú hi havia una mateixa prevenció envers la cultura popular, amb el seu univers de creences, i la cerca de mecanismes eficaços de disciplinament social. Malgrat la proximitat de la frontera amb França i la presència reiterada de tropes estrangeres, sobretot durant la guerra de Successió (quan els uns acusaven els altres de ser un perill per a la religió veritable), se sap de poques vel·leïtats herètiques dins la catòlica Barcelona de l'època moderna. El canemàs eclesial bastit per la Contrareforma va deixar una empremta duradora en la configuració de la societat barcelonina.

A Barcelona —que tenia Hèrcules com a fundador mític— va quallar en els temps del barroc una nova identitat en clau religiosa com a ciutat de màrtirs i relíquies. La canonització de sant Ramon de Penyafort, l'any 1601, va desfermar l'eufòria. Poc després Baltasar Calderón parlava de «otra Roma nueva» a les seves *Alabanças de la insigne Ciudad de Barcelona… y de los seys cuerpos santos que tiene*. Al·ludia a les santes Eulàlia i Madrona i als sants Ramon de Penyafort, Sever, Pacià i Oleguer. En el combat pels sants es dirimia el prestigi de la ciutat i de les seves elits. El Consell de Cent no escatimà esforços ni inventiva per apadrinar i finançar ordes, cultes i canonitzacions.

◁ Fragment de Sant Pere Nolasc i el rei Jaume I, Anònim, Barcelona, s. XVII. PA (Palau Antiguitats)

Mare de Déu de la Mercè dels Consellers, Anònim, Barcelona,
1690. MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya)

A la part superior es pot veure la **Mare de Déu de la Mercè amb sant Filet i setze sants barcelonins** més. A baix, uns retrats molt realistes dels sis consellers de la ciutat l'any 1690. La pintura, col·locada aquell mateix any a l'antesala del Trentenari Nou, havia estat encarregada per commemorar que s'havia evitat la plaga de llagosta de 1688 i s'havia aconseguit el 1690 el dret de cobertura per als consellers barcelonins, és a dir, el dret de no treure's el barret davant del rei.

Sant Pere Nolasc i el rei Jaume I, Anònim,
Barcelona, s. XVII. PA (Palau Antiguitats)

Processó de la Bona Mort de Diumenge de Rams de l'arxiconfraria de la Mare de Déu dels Dolors del convent del Bonsuccés de Barcelona, Guillem Reig, darrer terç del segle xviii, dibuix aquarel·lat. MUHBA (Museu d'Història de Barcelona)

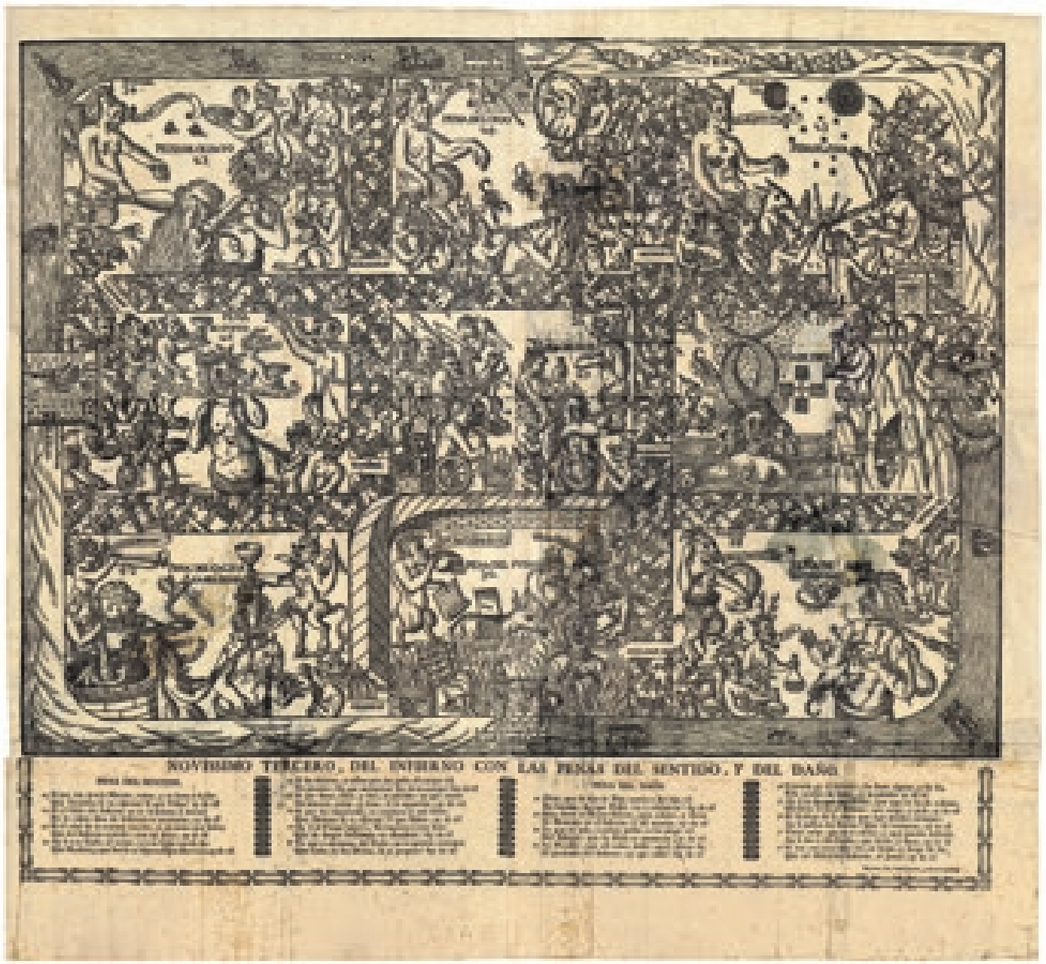
**Les confraries devocionals de laics**, associades a una determinada advocació religiosa, eren un instrument fonamental per a l'enquadrament de la població. La seva composició era variada, amb membres de diferents estaments socials, i estaven tutelades per, almenys, un sacerdot. La pertinença a una confraria comportava obligacions de caràcter religiós, com anar a missa, confessar-se regularment i fer exercicis espirituals, i d'àmbit assistencial, amb obres de caritat i visites a hospitals. Però, al mateix temps, les confraries eren un lloc de sociabilitat, una font d'ajuda mútua i el canemàs de la festa cívica i popular.

Processó de la Puríssima Sang de Dijous Sant, de la confraria de Santa Maria del Pi, Anònim, final del segle xviii, xilografia. Arxiu parroquial de Santa Maria del Pi

**La preparació per a la mort** tenia un seguit de normes i pautes de conducta amb vista a assegurar que, al final de la vida, el destí fos el cel. Les lectures pietoses recomanaven com procedir per salvar l'ànima i insistien —al contrari del protestantisme— en la importància de les bones accions. En acostar-se la mort, el sagrament de l'extremunció, acompanyat de confessió i comunió, tancava el cicle vital. La pregària pels difunts, mitjançant la intercessió d'algun sant, podia escurçar l'estada de les ànimes al purgatori i fer-les arribar abans al paradís.

*Novissimo primero, de la muerte, y sus caminos,* Pere Abadal, 1683, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbitero, doctor en S. Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

*Novissimo segundo, del juizio, y purgatorio,* Pere Abadal, 1684, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbítero, doctor en S Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)




*Novissimo tercero, del infierno con las penas del sentido y del daño,* Anònim, 1683-1780, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbítero, doctor en S. Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

*Novissimo quarto de la gloria con todos los goces, y gozos,* Anònim, 1683-1780, a partir de *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera, del Magino Casas, presbítero, doctor en S. Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona* de Jaime Cays, 1681. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

Martiri de santa Eulàlia, patrona de Barcelona,
B. Chasse, Barcelona, *c.*1700. PA (Palau Antiguitats)



**El caràcter intercessor de la mare de Déu** es va refermar just quan les confessions protestants el qüestionaven. A Barcelona, com a tantes altres ciutats catòliques, proliferaven els nínxols i les capelletes amb la seva imatge —algunes encara perduren— i les confraries mantenien advocacions tan populars com la Mare de Déu del Roser o la dels Dolors. Altres advocacions marianes prenien ara un nou perfil, com la Mercè, consolidada arran de la plaga de llagosta de 1686-1688. El culte a la Immaculada Concepció, al seu torn, fou propiciat per la política d'unificació de devocions de la monarquia, que fins i tot incentivà pintors de diverses ciutats, com ara Sevilla i Madrid, a desenvolupar una iconografia adient.

Mare de Déu de la Mercè, *Retrato de la Prodigiosissima imagen de N.S. de la Merced patrona de Barcelona,* Agustí Sellent, a partir de Antoni Casanovas, Barcelona, 1787, buril il·luminat d'època amb aquarel·la i or fi. PA (Palau Antiguitats)

## Cap a l'era contemporània

A l'Europa moderna, la divisió entre el món protestant i el catòlic va reconfigurar la relació entre ciutats i entre espais socials i polítics. Les rivalitats religioses van perfilar una nova geopolítica i un nou mapa cultural a escala continental. Així ho posen de manifest els gravats religiosos, ben diferenciats entre el repertori narratiu de la iconografia bíblica difosa al món protestant, per un costat, i la invocació cenyida a l'exaltació eucarística i a les figures mediadores que eren els sants i la mare de Déu en els gravats catòlics, per l'altre. Ara bé, no van ser desenvolupaments independents. Tant en l'àmbit catòlic com en el protestant la qüestió cabdal era disciplinar les majories, ensenyar a creure per la intimidació o, millor encara, per la persuasió: en aquest sentit, els gravats van constituir la primera operació massiva de propaganda impresa de la història.

Fins que, a la segona meitat del segle XVIII, amb la Il·lustració, es va qüestionar cada cop més el lloc de la religió a l'esfera pública, apel·lant a la raó, a la dessacralització dels governants i a la separació entre Estat i Església. A la Barcelona de principis del segle XIX la laboriosa supressió de la Inquisició (1813-1834) va marcar una fita en l'incipient procés de secularització. Un procés que no fou lineal enlloc i en el qual a Barcelona es posaren en relleu tant la solidesa de l'entramat eclesial teixit en els segles anteriors com un pòsit de malestar popular que va tenir en l'anticlericalisme una de les seves manifestacions més visibles.

◁ Fragment de Frontispici de l'Enciclopèdia, Benoît-Louis Prévost, 1776, buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

*Farándula de charlatanes*, Francisco de Goya, c. 1790. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Frontispici de l'Enciclopèdia, Benoît-Louis Prévost, 1776, buril. CGV (Col·lecció Gelonch Viladegut)

Que se rompe la cuerda, Francisco de Goya, *c.* 1817, imprès el 1863. CGV (Col·lecció Gelonch Vilaregut)

Destrucció de la Inquisició a Barcelona, Hippolyte Lecomte,
1820. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona)

**Sílvia Canalda i Llobet** és doctora en Història de l'Art i professora de la Universitat de Barcelona, on imparteix assignatures d'art modern des de l'any 1997. La seva principal línia de recerca és l'estudi de la imatge religiosa a Catalunya en temps de la reforma catòlica. Ha realitzat diverses estades de recerca a Roma i ha participat com a ponent a la Bibliotheca Hertziana (Roma) i el Centre André Chastel (París), entre d'altres.

**Cristina Fontcuberta i Famadas** és professora d'Història de l'Art a la Universitat de Barcelona. La seva recerca s'ha centrat en l'art i els conflictes de l'època moderna (*Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, 2011). La imatge de santa Eulàlia en temps de la Contrareforma o les imatges de la justícia en la Catalunya moderna són altres àmbits del seu treball.

**Antoni Gelonch Viladegut** ha fet estudis de Dret i Farmàcia a la Universitat de Barcelona, i també té certificats d'estudis de les universitats de Grenoble i Harvard. És director de la Col·lecció Gelonch Viladegut, especialitzada en gravats. És acadèmic d'honor de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi i president dels Cercles del MUHBA i del Museu Frederic Marès.

**Xavier Torres** és catedràtic d'Història Moderna de la Universitat de Girona. Actualment treballa en l'estudi de la reforma catòlica a Catalunya i Itàlia, i té en preparació una monografia sobre els oratoris musicals catalans i italians siscentistes i setcentistes.

Consell d'Edicions i Publicacions de l'Ajuntament de Barcelona
Gerardo Pisarello Prados, Josep M. Montaner Martorell, Laura Pérez Castallo, Jordi Campillo Gámez, Marc Andreu Acebal, Águeda Bañón Pérez, José Pérez Freijo, Pilar Roca Viola, Maria Truñó i Salvadó, Bertran Cazorla Rodríguez, Anna Giralt Brunet.

Col·lecció *Pòsits*

Edició
Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura
Museu d'Història de Barcelona (MUHBA)

MUHBA Direcció
Joan Roca i Albert

Coordinació editorial
Jaume Capsada i Iris Garcia Urbano

Revisió lingüística
Esther Tallada

Disseny gràfic i maquetació
Hermanos Berenguer

Fotomecànica
L'Estudi

Impressió i enquadernació
UAN-TU-TRI

Primera edició: setembre de 2018

© de l'edició: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu d'Història de Barcelona
© dels textos: Sílvia Canalda, Cristina Fontcuberta, Antoni Gelonch, Xavier Torres
© de les imatges: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Arxiu del monestir de sant Benet de Montserrat, Bayerische Staatsbibliothek München, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Pública del Estado en Burgos, Col·lecció Gelonch Viladegut, CRAI Biblioteca de Reserva. Universitat de Barcelona, Musée Jean Calvin de Noyon, Museo del Prado, Museu d'Història de Barcelona, Palau Antiguitats, Rijksmuseum - Amsterdam i Trustees of the British Museum.

En queda prohibida la reproducció total o parcial sense permís exprés de l'editor en els termes marcats per la llei.

ISBN: 978-84-9156-137-8
Dipòsit legal: B 20736-2018

museuhistoria.bcn.cat
bcn.cat/barcelonallibres