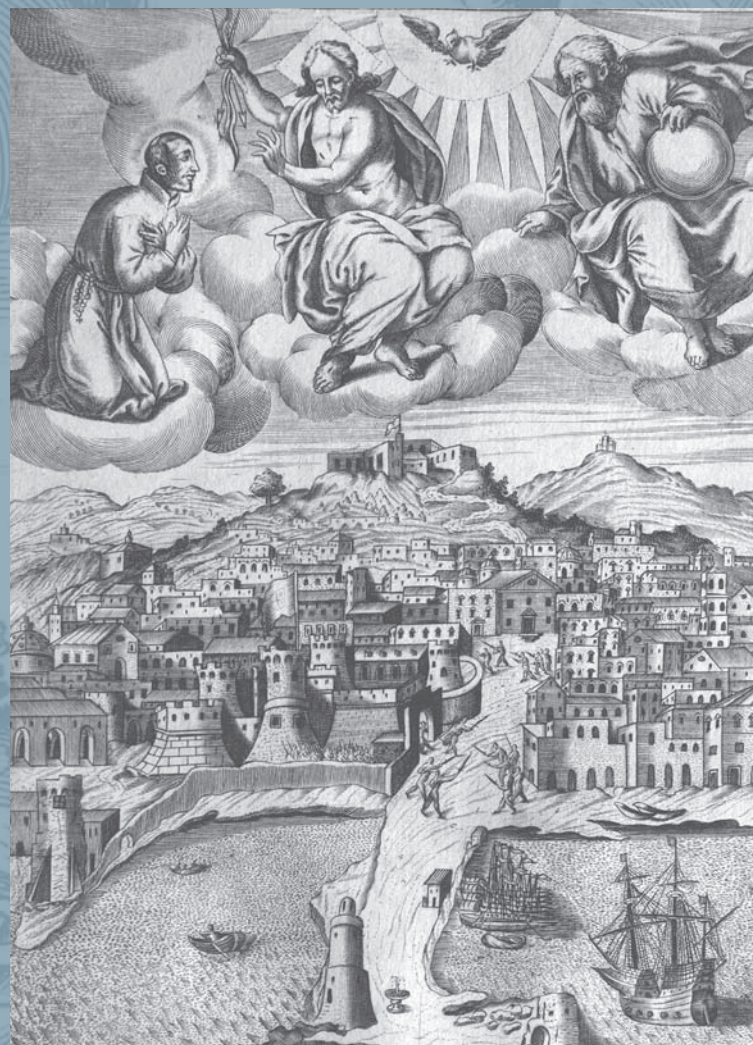


Imatge, devoció i identitat a l'època moderna

Sílvia Canalda
Cristina Fontcuberta (eds.)



Índex

I. ESTUDIS

Pròleg, per <i>Sílvia Canalda i Llobet, Cristina Fontcuberta i Famadas</i>	II
Palma Martínez-Burgos García <i>Imágenes emocionadas. Devoción e identidad en la España moderna.</i>	13
Jeremy Roe <i>Truthful representation and the limits of artistic licence: a study of the discordance between Pacheco and Carducho's theory and practice of decorum</i>	33
Alejandro Coroleu <i>«Noster Mantuanus»: Identitat i devoció en les edicions renaixentistes de Battista Spagnoli.</i>	57
Jean Andrews <i>La representación del duelo de la Madre de Dios en la obra del Divino Luis de Morales</i>	67
Sílvia Canalda i Llobet <i>La imatge barroca de la Mare de Déu de Montserrat: gènesi, circuits i usos</i>	79
Borja Franco Llopis <i>Aproximación al carácter polisémico e intercultural de las representaciones marianas en el imaginario valenciano del siglo XVI</i>	101
Ramon Dilla Martí <i>Imatge i conflicte entre mercedaris i dominics. Les escenes fundacionals de l'orde de Nostra Senyora de la Mercè de Redempció de Captius</i>	117
Cristina Fontcuberta i Famadas <i>Art, conflicte i religió: l'ús de les imatges en la guerra dels Segadors</i>	135
José A. Ortiz <i>L'enemiga obedient? Les exèquies reials a Catalunya en l'època moderna</i>	157

Darío Velandia Onofre	
<i>No solo palabras. El uso de imágenes en la predicación postridentina en Cataluña.</i>	169
Diana Carrió-Invernizzi	
<i>El panteón aragonés de San Domenico Maggiore de Nápoles bajo los Austria.</i>	185
Ida Mauro	
<i>Fiestas, imágenes y milagros. El camino hacia la canonización de Cayetano de Thiene entre las calles de Nápoles y la corte de Felipe IV.</i>	199
Sara Caredda	
<i>Las capillas funerarias de los arzobispos españoles de Cagliari: devoción e identidad para la posteridad.</i>	219

II. CATÀLEG

Índex	232
Presentació	233
Obres	235
Bibliografia	271

La imatge barroca de la Mare de Déu de Montserrat: gènesi, circuits i usos¹

Sílvia Canalda i Llobet
Universitat de Barcelona

Començarem a interessar-nos per la iconografia montserratina d'ençà de preguntar-nos on, quan i per què es creà una determinada imatge de l'escultura medieval que imperà, amb petites variants, al llarg dels segles xvii i xviii.² Un estereotip que va ser designat, en els primers repertoris visuals elaborats sobre la Mare de Déu de Montserrat, els anys 1995³ i 2003,⁴ com l'*emperadriu morena*.

Una pintura, atribuïda tradicionalment a Juan Andrés Ricci i preservada al Museu de Montserrat, esdevé una mostra excel·lent de la representació més habitual d'aquesta marededéu en temps del barroc (fig. 1). L'obra sembla provenir del monestir madrileny de les benedictines de Sant Plàcid.⁵ Quant a la datació, la corona que llueix la Verge correspon amb una de les quatre de què disposava la talla romànica durant el Sis-cents. L'anomenada corona rica o imperial, descrita en els inventaris d'argenteria de la sagristia dels anys 1641 i 1649,⁶ fou confeccionada en el mateix monestir reutilitzant altres joies i estrenada l'any 1637. La qüestió de l'autografia és més compromesa. La pintura, com d'altres d'idèntica qualitat i temàtica, va ser atribuïda a Juan Andrés Ricci, un pintor madrileny que ingressà a la comunitat benedictina i que professà precisament al monestir de Montserrat l'any 1628.⁷ Avui sabem que el pintor monjo abandonà Catalunya poc abans que fossin expulsats de la comunitat montserratina els religiosos de procedència castellana amb motiu de la revolta catalana de 1640; Ricci es retrobà amb els antics companys breument a Madrid abans de partir

¹ Aquesta investigació s'emmarca en el projecte de recerca finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat «Estudios sobre el arte catalán desplazado del contexto medieval a la interpretación posmedieval», sota la direcció de la investigadora principal Rosa Alcoy i Pedrós (HAR 2012-36307).

² Un estudi primerenc sobre la qüestió pot consultar-se a: CANALDA, S. «Retratos de Nuestra Señora de Montserrat. La mirada tridentina de una imagen de culto medieval». A: *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art*. París: Éditions A. et J. Picard, 2012, pàg. 1004-1012.

³ LAPLANA, J. de C.; MACIÀ, T. *Nigra sum. Iconografia de Santa Maria de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

⁴ *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

⁵ LAPLANA, J. de C.; MACIÀ, T. *Nigra sum. Iconografia...*, núm. 32, pàg. 118-119.

⁶ ALTÉS I AGUILÓ, F. X. «L'argenteria litúrgica i cultural del Monestir de Montserrat a mitjan segle xvii». A: *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 12, 2004, pàg. 263-345.

⁷ CANALDA I LLOBET, S. «Itinerarios biográficos de los pintores clérigos en la España del siglo de oro. Propuesta de análisis». A: MARCH, E.; NARVÁEZ, C. *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013, pàg. 87-124.



Fig. 1. *Mare de Déu de Montserrat*. Oli sobre tela, 189 × 144 cm. Atribuit a Juan Andrés Ricci, c. 1639. Museu de Montserrat.

cap a Santo Domingo de Silos.⁸ Es tracta, doncs, d'un pintor de qualitat que residia a Montserrat quan s'estava definint el prototip devot de la Mare de Déu i a qui la historiografia, consegüentment, va atribuir bona part de responsabilitat en aquesta qüestió. En qualsevol cas, d'ençà que Elies Tormo⁹ adjuntés quatre obres similars al catàleg de l'autor i que la investigació recent de David García López¹⁰ les hagi descartat, la paternitat d'aquestes pintures roman a l'espera, després d'haver festejat també la mà d'Alonso Cano.¹¹

Amb independència de l'autor de la pintura, i tenint clara una datació *post quem* de 1637 de resultes de la corona que exhibeix, aquesta obra exemplifica a la perfecció la iconografia barroca de la Mare de Déu de Montserrat. Retallada davant la muntanya i amb el monestir a la seva esquerra, es representa la talla escultòrica, abillada ricament amb robes postisses i joies, acompanyada amb reverència per diversos personatges que il·lustren els quatre col·lectius que convivia a Montserrat: els benedictins, amb hàbit negre i presidits pel seu fundador, els ermitans i els llecs, a l'altre costat, i els escolans a la part baixa, amb una gran precisió a l'hora d'especificar també els instruments musicals. Davant d'aquesta pintura

no hi ha dubte que l'espectador percep que l'objecte de veneració que es troba en aquest particular paratge és una escultura de la Mare de Déu amb el nen, ja que el grup principal es disposa damunt d'una peanya de base rectangular i la gesticulació dels protagonistes és precisa. El pintor ha volgut reproduir els trets identitaris de l'escultura romànica: les faccions morenes, la comunicació existent entre la mare i el fill, i els trets inexpressius i esquemàtics de la Verge, amb el nas prim i llarg i les celles arquejades.

Pensem que la creació d'aquesta determinada imatge de la Mare de Déu de Montserrat fou generada en el monestir, i difosa amb els múltiples mitjans de comunicació existents, tan literaris com visuals, per tal de potenciar el romiatge fins al santuari marià i de validar la santedat de l'escultura romànica.

⁸ Conegut com el «Zurbarán castellà», treballà en nombroses sèries monàstiques dins l'àmbit benedictí; durant la seva llarga, però també interrompuda, estada en aquest cenobi burgalès (1642-1648) desenvolupà diferents càrrecs dins la comunitat i realitzà també múltiples treballs pictòrics.

⁹ TORMO I MONZÓ, E.; LAFUENTE FERRARI, E. *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1930, 2 vols., núm. 53.

¹⁰ GARCÍA LÓPEZ, D. *Arte y pensamiento en el Barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010.

¹¹ Al museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando s'exhibeix un llenç amb el tipus iconogràfic de Nostra Senyora de Montserrat que analitzem en aquest article, més dinàmic quant a la distribució i la resolució del grup d'escolans, que l'Acadèmia segueix atribuint a Alonso Cano (núm. inv. 0749).

LA MIRADA TRIDENTINA D'UNA IMATGE DE CULTU MEDIEVAL

Quan s'analitza cronològicament la pintura montserratina es constata l'existència d'un moment d'inflexió: quan deixa de representar-se la Verge amb el nen a la muntanya de Montserrat per reproduir-se l'escultura que es venera a l'abadia benedictina.

Les representacions més antigues, de les acaballes del segle XIV o de la primera de la centúria següent, amb les imprescindibles excepcions derivades en molts casos del suport —com miniatures¹² i medalles—,¹³ mostren la Mare de Déu amb el nen en un lloc d'orografia singular. L'atribut més significant és la serra de fuster o de bastidor, que sosté l'infant o en la qual seu la mare, estri que al·ludeix a la silueta peculiar de la muntanya i que esdevé un ideograma del seu nom: *Mons serratus*. Entre les representacions pictòriques més conegudes, compilades en els dos catàlegs mencionats,¹⁴ poden esmentar-se, per exemple, la de Bartolomé Bermejo a Acqui Terme o la del Museo de Santa Cruz, de Toledo. Aquest tipus iconogràfic, designat com a gòtic en els repertoris al·ludits, es popularitzà gràcies a múltiples mitjans —com estampes soltes, il·lustracions de llibres, relleus o escultures— i va perviure al llarg de l'època moderna, com ho testimonien tant exemples nacionals com internacionals,¹⁵ quan coexistí amb la nova formulació visual.

La dualitat existent a l'hora de representar la Mare de Déu de Montserrat a l'inici de l'època moderna conviu fins i tot en una mateixa obra. Es tracta del gravat editat a Roma l'any 1572 pel francès Antoine Lafréry, constituït per dues estampes encaixades horitzontalment gairebé a la meitat de la composició (fig. 2).¹⁶ És una obra de gran qualitat artística, de la qual analitzarem més avançat l'article la fortuna crítica, car fou editada per l'impressor més important a la ciutat de Roma durant el segon terç del Cinc-cents, hereu professional d'Antonio de Salamanca, el qual, al seu torn, ho era de Marcoantonio Raimondi.¹⁷ Com si es tractés d'una vista dels vestigis de l'antiga Roma —les estampes més

¹² Un lloc destacat entre les excepcions és reservat a les miniatures de les *Cántigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, en què la representació de miracles obrats per la Mare de Déu de Montserrat comportà la representació d'una *sedes sapientiae* tipus damunt d'un altar qualsevol i sovint acompanyada de làmpades votives. Vegeu: LAPLANA, J. DE C.; MACIÀ, T. *Nigra sum. Iconografia...*, núm. 3, pàg. 56-59.

¹³ Els estudis sobre la medallística devota de la Mare de Déu de Montserrat són nombrosos i diversos quant a la metodologia. A tall de presentació esmentem els treballs de BALAGUER, Anna M.: «La medallística montserratina dels segles XV, XVI i XVII. Catalogació i justificació cronològica», *Acta Numismàtica*, 27, 1997, pàg. 185-226; «Noves dades sobre la medallística montserratina dels segles XV-XVII», *Acta Numismàtica*, 30, 2000, pàg. 145-156; «Estudi i catalogació de les ensenyes, senyals de peregrinació o esportelles (s. XV-XVI)», *Acta Numismàtica*, 34, 2004, pàg. 201-214.

¹⁴ Vegeu les notes núm. 4 i 5.

¹⁵ La llista seria llarga. Per corroborar-ho, i respecte als primers, es poden fullejar els catàlegs de 1995 i 2003; quant als segons, en procés de recopilació per l'autora, es podria esmentar la sorprenent i bella escultura sarda de l'església d'Ozieri, de la qual tenim coneixement gràcies a la professora Alessandra Pasolini, de la Universitat de Càller.

¹⁶ El peu d'impremta no deixa marge d'error sobre el lloc, l'any i l'editor de la imatge. Tanmateix, si amb això no n'hi hagués prou, en l'índex de les estampes venudes a l'estamperia d'Antoine Lafréry, publicat a Roma entre 1572 i 1573, figura el títol de «Santa Maria di Monserrato» (GIANNONE, Donata. «L'Indice di Antonio Lafréry», *Grafica d'arte*, 11, 2000, 41, pàg. 3-5).

¹⁷ MARIAGLIANI, C.; BIGUZZI, G. *La collezione Sacra della Bottega di Antonio Lafréry*. Roma: Edizioni Tipografia Marina, 2010; ALBERTI, A. «Contributi per Antoine Lafréry. Un editore francese a Roma tra Rinascimento e Controriforma», *Annali di critica d'arte*, VII, 2011, pàg. 75-116.

Fig. 2. *Santa Maria de Monte Serrato*.
Buri, 70 × 47 cm.
Antoine Lafréry.
Roma, 1572.
Biblioteca de Montserrat,
Gabinet de Gravats.



famoses compilades rere el frontispici *Speculum Romanae Magnificentiae* (1573–1577)—,¹⁸ el gravat montserratí descriu en l'escena central el tortuós i difícil romiatge al santuari marià des de la localitat de Collbató amb les monumentals creus de pedra, esculpides inicialment per Pere Moragues, que assenyalaven el camí als pelegrins, i les ermites que s'encimbellaven damunt el monestir.

¹⁸ ZORACH, R. *The virtual tourist in Renaissance Rome. Printing and collecting the Speculum Romanae Magnificentia*. Chicago, 2008, pàg. 25–35.

En qualsevol cas, i retornant al nus de la nostra reflexió, en aquesta composició es representa en dues ocasions la Verge Maria. En el centre, però una mica desplaçada cap a la dreta, s'explica la troballa fortuïta d'una imatge de la Mare de Déu per uns pastors i la certificació de l'esdeveniment per les autoritats eclesiàstiques. No hi ha dubte sobre el significat de l'escena, car la inscripció d'un filacteri, col·locat per damunt dels àngels que coronen la dama, diu: «Hic reperta fuit imago Virginis Mariae». És una de les primeres ocasions en què es constata un interès a reproduir l'aspecte concret de la talla romànica, a banda de les medalles o els segells, en els quals el format reduït obligava a l'essencialitat.¹⁹ La Verge Maria està entronitzada amb el nen assegut al centre de la falda, mentre sosté a la mà dreta un joiell amb tres lliris i acarona amb l'esquerra l'espatlla del seu fill, que també té la mà estesa subjectant un objecte circular. El detall de la serra sostinguda per dos àngels es disposa més avall, sota la imatge de la *sedes sapientiae*. A la mateixa banda dreta, però més amunt, es representa per segona vegada la Verge Maria, sobrevolant ara el monestir i damunt d'uns núvols, amb els cabells llargs al descobert i el nen Jesús en braços, que dona forma a la muntanya amb una serra de fuster.



Fig. 3. *Retrat de la Mare de Déu de Montserrat*, 1599. Oli sobre taula, 44,2 × 31 cm. Museu de Montserrat.

El procés de substitució en la imatge presentativa de la Mare de Déu de Montserrat s'aprecia de manera clara en una pintura de format reduït (fig. 3), originàriament un reliquiari, com ho demostra la cavitat, avui buida, que existeix a la part baixa. Es tracta d'una pintura de discreta qualitat artística i d'autor anònim.²⁰ El color de la pell, bronzejat però no negre, despista momentàniament l'espectador, però és una de les obres més fidels a l'aspecte original de la talla romànica. No és necessari insistir en la comunicació gestual entre les dues figures; en aquesta ocasió, la transcripció de la indumentària, amb les peces constitutives i les formes dels caients dels plecs, és un argument prou definitiu. També ho són la reproducció del setial o la col·locació dels peus d'ambdues figures.

A la part inferior de la taula hi ha una inscripció que diu: *RETRATO DE N(uestra) S(eñora) DE MONTSERRAT, 1599*. Malgrat la brevetat, ens sembla interessant incidir en dos aspectes. En primer lloc, evidentment, la datació. L'estiu d'aquell any, i després de superar algunes reticències prèvies, la imatge romànica fou traslladada de l'església vella a la nova, en presència de Felip III, i col·locada al monumental retaule major (1593-1599), finançat per la Corona, projectat per Francisco de Mora i esculpit per Esteban Jordán. En segon lloc, la presència en la inscripció del terme *retrato*, que evidencia la voluntat clara de reproduir els

¹⁹ Vegeu la nota núm. 13.

²⁰ Els pintors que hi havia treballant al monestir en aquells moments eren diversos (Pere Serafi —lo Grec—, Joan Baptista Toscano, César Corona o Francisco López), però, fins ara, no s'ha aventurat cap nom.

trets característics d'aquesta imatge de culte medieval, que ja era reconeguda arreu d'Occident gràcies als prodigis i miracles que obrava.²¹

Com es pot deduir de les imatges comentades —del gravat d'Antoine Lafréry o de la petita pintura anònima als llenços atribuïts a Juan Andrés Ricci o a les estampes de Llorenç Déu, Francesc Via, Francesc Tremulles o Ignasi Valls—, no hi ha una variació significativa. La substitució de la imatge representativa de l'advocació montserratina respecte al que era habitual en l'època gòtica ja s'ha produït, i les diferències a partir d'ara es troben bàsicament en l'amplitud de l'emmarcament paisatgístic, en l'abillament del grup escultòric o en les figures que l'acompanyen. Òbviament, s'ha experimentat també un canvi de registre, d'un entorn culte a un de popular, i d'un ús descriptiu a un de devot. Però quins són els factors que expliquen aquest gir en la iconografia montserratina i quins són els valors subjacents que justifiquen la vigència d'aquesta solució formal?

La Mare de Déu de Montserrat és una de les nombroses imatges escultòriques que a Catalunya són dites *marede déus trobades* per la seva descoberta fortuïta i la seva actuació miraculosa, fenomen religiós tanmateix d'abast occidental. Al seu origen ignot, trobada per uns pastors a l'interior d'una balma de la muntanya de Montserrat, i a la seva resistència a ser traslladada, cal afegir-hi la infinitat de prodigis que anaren incrementant-ne la fama.

El sorgiment de la Reforma protestant reobrí el debat sobre la licitud, la funció i els usos de la imatge religiosa a Occident. Textos legals i argumentacions teològiques ratificaren en el món catòlic la capacitat de fer visible l'invisible, i la instrucció, la rememoració i l'emoció que afavoria l'ús de la imatge en la transmissió de les sagrades escriptures. Hi havia emperò les imatges que havien estat declarades santes per l'Església i que estaven subjectes, per tant, a un determinat tipus de veneració, la *iconodulia*. El cardenal Paleotti, en el seu *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582),²² en distingia quatre tipus dins la seva més àmplia denominació d'imatges sagrades: les ordenades per Déu —la serp de Moisès, per exemple—, les sorgides per contacte amb la divinitat —la Verònica, per citar-ne un cas—, les realitzades per una persona santa —com l'evangelista Lluc— i les d'origen ignot, a través de les quals es manifesta la divinitat i que podien reconèixer-se per la lluentor, les segregacions, els moviments o els exercicis de bondat divina. En cap moment, doncs, la intenció de l'Església tridentina fou abolir les santes imatges; però d'ençà del qüestionament protestant s'observa un major control sobre l'autenticitat d'aquestes imatges i la dels seus prodigis, i també sobre l'adequació de determinades pràctiques devotes i cerimònies paralitúrgiques, preocupació que es reflecteix sovint en les visites pastorals de l'època.

Un dels autors que més ha investigat la qüestió de les santes imatges en l'àmbit internacional és Michele Bacci, que abordà la problemàtica de l'evangelista

²¹ De fet, aquest tipus iconogràfic, habitual al llarg de l'època moderna tant en pintura com en gravat, és possible —en estudis posteriors així ho analitzarem— que quedés circumscrit a la representació de la imatge de culte tal com s'exhibia en el seu altar i que complís, per tant, una finalitat substitutiva respecte de la primera.

²² PALEOTTI, G. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Ciutat del Vaticà: Libreria Editrice Vaticana, 2002 (1582). Bona part de l'argumentació teòrica exposada per aquest bisbe bolonyès és represa per Jaime Prades en defensa de la Mare de Déu de la Salut (*Historia de la adoracion y uso de las santas imagenes, y de la imagen de la Fuente de la Salud*. Valencia: Felipe May, 1597 [1596]). Vegeu: FRANCO LLOPIS, B. «Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma católica», *Ars Longa*, 19, 2010, pàg. 83-93.

pintor.²³ Bacci sosté que, davant l'oposició protestant, l'Església catòlica es va veure obligada a desenvolupar pràcticament una ciència crítica per determinar de manera clara les imatges que eren dignes de veneració a partir de l'anàlisi detallada dels testimonis relatius a la seva antiguitat, prodigis i clamor popular. Una indagació similar, quant a objectius i metodologia, a la desenvolupada simultàniament a redós dels màrtirs i de les seves relíquies, en la qual participaren noms tan insignes de la història eclesiàstica del moment com Cesare Baronio. Reflex d'aquest procés de verificació de les santes imatges és la proliferació de cròniques de caràcter monogràfic en què s'explicava la troballa de la imatge i es consignava el seu creixent nombre de prodigis.²⁴ En aquest sentit esdevé paradigmàtica, i pionera, l'obra de l'abat de Montserrat Pedro de Burgos, *Libro de la historia y milagros hechos a invocación de Nuestra Señora de Montserrat*, publicada per primera vegada l'any 1536 i de la qual s'arribaren a fer deu edicions en llengua castellana (la darrera el 1627).²⁵ El camí iniciat per la Mare de Déu de Montserrat el continuaren les Mares de Déu de Guadalupe (1575 i 1597),²⁶ Atocha (1604)²⁷ o Núria (1666),²⁸ per citar només exemples hispànics.

De la mateixa manera, nasqué també la voluntat de reunir en una obra, a manera de cens, les imatges miraculoses validades. Probablement l'obra més cèlebre en aquest sentit és l'*Atlas Marianus*, publicat pel jesuïta Wilhelm Gumpenberg de manera íntegra el 1672, amb un inventari de les 1.200 imatges prodigioses més conegudes del món. L'*Atlas Marianus* ha despertat darrerament l'interès de diversos investigadors, com Olivier Christin o Annick Delfosse,²⁹ i avui es considera una iniciativa col·lectiva de la Companyia de Jesús mitjançant la qual es pretenia evidenciar la topografia del catolicisme —la barrera confessional d'Europa— i alhora promocionar la congregació religiosa com a defensora de la vertadera doctrina.³⁰ La primera edició de 1657, de la qual es conserva un exemplar a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona,³¹ compilava tan sols cent imatges marianes circumscrites a la geografia europea; en l'edició de-

²³ BACCI, M. *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagine sacre attribuite a san Luca*. Pisa: Gisem Edizioni ETS, 1998.

²⁴ SCHRADER, J. *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, pàg. 21-38.

²⁵ ALTÉS I AGUILÓ, F. X. «La impremta i el llibre a Montserrat. Segles XV-XIX». A: *Cinc-cents anys de Publicacions de l'Abadia de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàg. 29-31.

²⁶ *Dos historias, la una de la sancta casa de nuestra Señora de Guadalupe, y su principio y fundación y cosas notables della. Y la otra del principio y fundación de la casa del Señor Sanctiago de Galizia, patrono de España, y de las cosas notables desta sancta casa*. Sevilla: B. González y H. de Chaves, 1575; i TALAVERA, Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*. Toledo: Thomas de Guzman, 1597.

²⁷ PEREDA, Francisco de. *Libro intitulado la Patrona de Madrid y venidas de nuestra Señora a España*. Valladolid: Sebastián de Cañas, 1604.

²⁸ MARÈS, F. *Història i miracles de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Núria*. Barcelona: Antoni Lacavalleria, 1666 (Barcelona: Altafulla, 1985).

²⁹ Vegeu: CHRISTIN, O.; FLÜCKIGER, F. «Rendre visible la frontière confessionnelle: l'*Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpenberg». A: CASTAGNET, V.; CHRISTIN, O.; GHERMANI, N. (eds.). *Les affrontements religieux en Europe du début du XVI^e au milieu du XVII^e siècle*. Septentrion Presses Universitaires, 2008, pàg. 33-44, i DELFOSSE, A. «L'*Atlas Marianus*, une entreprise collective». A: *Sacrée géographie. L'*Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpenberg et l'éclatement de la chrétienté* [http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/83841, consultat el 17 de gener de 2013].

³⁰ Gumpenberg reelaborava la informació que obtenia per mitjà de l'estructura organitzativa dels jesuïtes; hi participaren 336 col·laboradors.

³¹ GUMPPENBERG, W. *Atlas Marianus, sive De Imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis*, 1657, 2 vols.

Fig. 4. *Imago B.V. Miraculosa in Monte Serrato*, c. 1657. Signada amb monograma. Buri. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat. Extreta de: GUMPPENBERG, Wilhelm. *Atlas Marianus, sive De Imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis*, 1657, vol. 1, lam. sense numerar.



finitiva s'abraçava també l'Amèrica Llatina. Una de les tres imatges compilades de tot el conjunt de la Península és precisament la Mare de Déu de Montserrat. Catalunya també tingué una obra de característiques similars, editada l'any 1657, per Narcís Camós, membre del convent de Santa Caterina de Barcelona.³² En el pròleg l'autor explica que visità els diversos santuaris entre els anys 1651 i 1653 malgrat les dificultats derivades de la guerra i la pesta. La informació relativa a la Mare de Déu de Montserrat sembla extreta, no obstant això, de l'obra de Pedro de Burgos.³³

Des de la disciplina de la història de l'art el nostre objectiu específic és analitzar com afectà aquesta complexa discussió teològica en la producció dels mitjans de comunicació visual de l'època moderna. Pensem que aquest procés de verificació crítica i literària de les

santes imatges, iniciat internacionalment vers el darrer terç del Cinc-cents, fou acompanyat també de l'extracció de la seva *vera effigie*, o potser l'afavorí. De la mateixa manera que el procés de beatificació i canonització implicava l'establiment d'un estereotip visual per identificar públicament el personatge que era objecte de nova veneració, es féu necessari concretar els detalls fisonòmics, gestuals i formals que caracteritzaven, i alhora singularitzaven, cada una de les imatges prodigioses, en tant que en la majoria dels casos quedaven reduïdes a un parell de temàtiques, la Verge amb el nen i Crist a la creu. Creiem que fou així com la ideologia de la reforma catòlica contribuï a la gestació de la nova imatge devota de la Mare de Déu de Montserrat. El fet que en l'obra de Gumpenberg es reproduís l'aspecte de les cent imatges miraculoses compilades per mitjà de senzills burins d'una sola mà fets *ex professo* ratifica, a parer nostre, el raonament teòric exposat (fig. 4).³⁴ Els quadres i les estampes del període barroc permeten identificar amb claredat la materialitat de la Mare de Déu de Montserrat i constatar que la seva veneració respon a la troballa de la imatge en una

³² CAMÓS, N. *Jardín de Maria plantado en el Principado de Cataluña. Enriquecido con muchas imágenes de esta celestial señora, que como plantas divinas descubrió en él milagrosamente el cielo, y adornado con tanta muchedumbre de Templos y Capillas dedicadas a su santísimo Nombre*. Barcelona, 1657.

³³ En recerques futures caldrà valorar la influència de l'obra del canonge venecià Giovanni Felice Astolfi en aquest gènere literari (*Historia universale delle immagini miracolose della Gran Madre di Dio riverite in tutte le parti del mondo e delle cose maravigliose operate de Dio Signor Nostro in gratia di lei, & a favore de' devoti suoi descritta in XV libri*. Venezia: appresso li Sessa, 1624).

³⁴ Tots els gravats estan numerats correlativament en els vèrtexs i acompanyats del monograma del seu autor. Vegeu la nota núm. 31.

muntaña d'orografia singular. En fonts literàries més tardanes, com per exemple *La perla de Catalunya*, del pare Gregorio d'Argaiz (1671),³⁵ es recorre fins i tot a tòpics d'abast internacional en el context de les santes imatges com la participació de l'evangelista Lluc en la confecció, o de l'apòstol Pere en el trasllat fins a la Península.³⁶

Si la santedat de l'escultura medieval requeia en l'origen ignot i en la troballa —induïda— en una cova, a més dels miracles que se li anaren atribuint, és lògic que la seva silueta s'emmarqués visualment en el pintoresc paratge d'on va emergir i on encara s'emplaça per voluntat expressa per ser venerada. Imatge i muntanya són una unitat indissoluble en la iconografia montserratina, susceptible de les més variades exegesis en funció de la disciplina d'estudi, antropològica o teològica, per exemple. Es pot esmentar des de la sacralització d'un paratge salvatge fins a la concreció de la Jerusalem celestial.³⁷

En la iconografia d'altres imatges de culte medievals, també trobades fortuïtament per uns pastors, en l'època del barroc se n'accentuà l'antiguitat, i consegüentment la materialitat, per mitjà del contrast estètic amb els nous retaules i cambrils escenogràfics,³⁸ evidència artística de la devoció col·lectiva i personal que despertaven.³⁹ Abans de la construcció de l'actual cambril, la Mare de Déu de Montserrat disposà d'unes dependències rere el retaule d'Esteban Jordán,⁴⁰ que, si bé estaven reservades perquè el sagristà abillés la imatge, amb el temps també adquiriren funcions culturals i foren decorades de manera progressiva amb pintures i peces d'argenteria devotes.⁴¹ Si fem un exercici d'imatge comparada, sorprèn l'absència d'aquesta representació de l'escultura romànica a l'interior del seu cambril dins la iconografia montserratina, i encara més quan es té en compte la sorpresa i l'admiració que la riquesa del seu tresor despertava en els visitants, segons els múltiples testimonis literaris de viatgers i cronistes. Pensem que aquesta mancança confirma l'adequació de la imatge devota creada en temps de la reforma catòlica als interessos de la comunitat religiosa aplegada al voltant de la Mare de Déu de Montserrat, ja que, alhora que validava la santedat de la imatge, per l'origen ignot, potenciava ensems el pelegrinatge a la muntanya. De fet, tal com queda configurat en moltes representacions, els cingles montserratins acaben abraçant i resguardant la talla romànica, com si en fossin el retaule i el cambril. En algunes xilografies del segle XVII es pot trobar fins i tot explicitada aquesta idea quan llegim la inscripció que les acompanya: «Casa

³⁵ ARGAIZ, Gregorio d'. *La perla de Catalunya. Historia de Nuestra Señora de Monserrate*. Madrid: Imprenta de Andrés García de la Iglesia, 1677, pàg. 14.

³⁶ En el conjunt de la península Ibèrica, aquesta maniobra per a la santificació de les imatges fou aplicada amb anterioritat a altres marededéus trobades de veneració més feble a l'inici de l'edat moderna, com la d'Atocha o la del Pilar. Vegeu, respecte d'això: SCHRADER, J. *La Virgen de Atocha...*, pàg. 32-33.

³⁷ CHRISTIAN, William A. Jr. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981; BRUNET, S.; JULIA, D.; LEMAITRE, N. (eds.). *Montagnes sacrées d'Europe*. París: Publications de la Sorbonne, 2005; ROMA I CASANOVAS, F. *El paradís indícible. La representació de Montserrat a l'edat moderna*. Centre Excursionista de la Comarca del Bages, 2002.

³⁸ Per a una reflexió internacional sobre aquesta qüestió, amb l'èmfasi posat en les icones marianes de la ciutat de Roma, vegeu BELTING, H. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009, pàg. 639-646.

³⁹ Els exemples podrien ser múltiples només al conjunt de la península Ibèrica: la Virgen de Guadalupe, per exemple.

⁴⁰ Consisteixen en les tres petites sales cobertes amb volta de creueria que figuren en el plànol d'Antoni Cellers i Azcona de 1829 (Barcelona, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya).

⁴¹ ALTÉS I AGUILÓ, F. X. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pàg. 116-121.

y cámara angelical de Nuestra Señora de Montserrat»; potser, i sense voluntat de ser reduccionista, muntanya i església, respectivament. L'envelliment d'aquestes matrius, d'altra banda, demostra que foren estampades de manera continuada i àmpliament demandades pels pelegrins del santuari marià.

LA FORTUNA VISUAL D'UNA IMATGE AMAGADA: MODELS I RÈPLIQUES

La talla romànica de la Mare de Déu de Montserrat va romandre emplaçada al monumental retaule major d'Esteban Jordán fins que l'any 1811 el van cremar les tropes napoleòniques. Una de les escasses imatges que permet imaginar la grandesa de l'obra desapareguda és el gravat publicat per Alexandre de Laborde l'any 1806.⁴²

Malgrat l'intens pelegrinatge al santuari marià durant l'època moderna —segons les fonts, la mitjana de visitants era de quatre-cents els dies ordinaris i entre cinc-cents i mil en les festivitats principals—,⁴³ el coneixement directe de la santa imatge fou més minso que l'indirecte, el qual es pot imaginar a partir de la infinitat de representacions que en circulaven. Tot i haver pelegrinat a Montserrat i haver pogut visitar el cambril, on s'arribà a restringir el pas segons l'estament de pertinença, cal tenir present que la petita escultura medieval anava vestida i guarnida de manera diferent en funció del calendari litúrgic i que la visió que se'n tenia era forçosament lateral per tal d'afavorir l'osculació.⁴⁴ Així doncs, malgrat la seva popularitat i l'intens pelegrinatge que protagonitzava, esdevenia gairebé una imatge invisible a causa de la reduïda visibilitat i dels rics abillaments. La imatge que hom tenia de l'escultura medieval derivava més de la representació que se'n feia que no pas d'un coneixement directe. Una imatgeria, la de la Mare de Déu de Montserrat, que era molt diversa quant als mitjans i usos, des de les medalles de la confraria fins a les escultures de culte, que es trobaven a l'interior de capelles en esglésies o cases de procura, o els productes devots de distribució més àmplia com butlletes o estampes, sovint amb funció apotropaica. Sota aquesta òptica, és lògic que el monestir difongués i supervisés la representació de la santa imatge, ja que era un dels primers centres benedictins a disposar d'impremta i d'utilitzar-la naturalment per promocionar la Mare de Déu;⁴⁵ i que hi hagués solucions destinades a tenir major fortuna visual.

Una de les imatges que més condicionà la iconografia montserratina en l'època moderna fou l'estampa en dos fulls d'Antonie Lafréry, en què trobàvem la duplicitat mariana àmpliament analitzada (fig. 2). Es tracta d'una obra encarregada des del monestir benedictí, car el pare Xavier Altés publicà una nota d'arxiu segons la qual es pagaren a Roma 250 lliures barcelonines per aquesta compo-

⁴² LABORDE, A. de. *Viatge pintoresc i històric. El Principat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974, vol. 1, pl. XXIV, pàg. 88.

⁴³ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I. «Montserrat, montagne sacrée. Spiritualisation du territoire montagnard dans un massif catalan (XVI^e-XVIII^e siècles)». A: *Montagnes sacrées d'Europe*. París: Publications de la Sorbonne, 2005, pàg. 193-206.

⁴⁴ Una pràctica reverencial que va comportar amb el pas dels anys la necessària substitució de la seva mà dreta.

⁴⁵ ALTÉS I AGUILÓ, F. X. «La impremta i el llibre a Montserrat. Segles XV-XIX». A: *Cinc-cents anys de Publicacions...*, 2005, pàg. 11-37.

sició.⁴⁶ L'escena principal és una excel·lent remodelació d'elements que ja es trobaven en obres precedents, editades a la impremta montserratina, com la de Rosenbach de l'any 1524,⁴⁷ però amb una concreció topogràfica superior. De fet, el gravat de Lafréry figuradament podria il·lustrar el relat literari deixat per algun viatger, en tant que sembla compartir una experiència similar del romiatge. Això fa pensar, tant la fidelitat orogràfica com el coneixement del pelegrinatge, que potser el dibuix preparatori fou realitzat per algú que coneixia molt bé Montserrat, i després gravat i imprès a Roma l'any 1572.⁴⁸

Quant a les escenes secundàries, onze a l'esquerra i onze a la dreta, les primeres remetien a la llegenda de l'ermità Joan Garí i les segones a prodigis obrats per la Mare de Déu de Montserrat. Tots els episodis representats són extrets, i triats, de la primera obra impresa amb la descripció, la història i la llegenda de la santa imatge, escrita per Pedro de Burgos, sembla que per suggeriment de Joan d'Àustria l'any 1514, la primera edició de la qual, però, és de l'any 1536.⁴⁹ Una dada interessant que ha passat fins al moment desapercebuda, però segurament impossible de corroborar, és el fet que, abans de començar la narració de la llegenda de fra Garí, Pedro de Burgos diu: «Mas vengamos ya a la historia, de la verdad de la qual no hallamos otra cosa auténtica, sino un libro muy antiguo en pergamino que lo cuenta, y una tabla en los claustros de dicho monasterio antigua, donde está pintada y escrita».⁵⁰ És possible, doncs, que existís un model visual per a la llegenda de fra Garí, que actualitzaria l'estampa d'Antonie Lafréry, avui no conservat.

L'interès per l'obra de Lafréry és evident quan es constata l'existència com a mínim de dues actualitzacions de la composició⁵¹ (fig. 5). La primera està formada també per dues planxes i fou probablement confeccionada a Roma.⁵² A banda de les diferències derivades del dibuix, molt més dolç i naturalista —com s'aprecia en els rostres dels personatges que envolten la imatge i en la mateixa

⁴⁶ ALTÉS I AGUILÓ, F. X. «Els abats montserratins del segle XVI», *Studia Monastica*, vol. 32, 1990, pàg. 205.

⁴⁷ LAPLANA, J. de C.; MACIÀ, T. *Nigra sum. Iconografia...*, núm. 12, pàg. 78.

⁴⁸ Antoine Lafréry, natural de la diòcesi de Besançon, s'instal·là a Roma com a impressor el 1544. Com a mínim en tres ocasions treballà per a Jean Matal, dins el cercle d'erudició epigràfica i numismàtica en el qual es trobava Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (RUBACH, B. «Three Prints of Inscriptions. Antonio Lafreri and His Contact with Jean Matal». A: R. ZORACH (ed.). *The virtual tourist in Renaissance...*, 2008, pàg. 25-35). En el futur seria interessant indagar en aquest cercle de relacions professionals per determinar-ne els membres provinents de Catalunya.

⁴⁹ La més propera a la data del gravat seria la de 1558, i la imminentment posterior, la de 1574.

⁵⁰ BURGOS, Pedro de. *Libro de la Historia y Milagros hechos a invocacion de nuestra Señora de Montserrat*. Barcelona: Imprenta de Pedro Malo, 1582, pàg. 3v.

⁵¹ Valeria Pagani ha reconstruït la dispersió del fons de la impremta i botiga d'Antonie Lafréry, mort sense descendència a Roma l'any 1577. Com apuntàvem abans (vegeu la nota núm. 16), el gravat montserratí era compilat en el catàleg de venda de Lafréry. Això explica que se'n pugui resseguir l'existència en tots els inventaris fins ara publicats per la dita investigadora (PAGANI, V. «The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581-89- I, II, III», *Print Quarterly*, XXV, XXVIII, 2008 i 2011, pàg. 5-23: 16 i 20, 363-393: 387, 119-136: 134). Consta, per exemple, en la venda de Stefano Duchet a Paolo Graziani el 8 d'agost de 1581, on el registre diu que hi havia dues matrius i informa també de la mida de l'estampa: «... 2 Monte serrato di 2 fol. reali» (*Print Quarterly*, XXV, 2008, pàg. 16). La resta de les anotacions no aporten cap altra dada significativa, excepte la pervivència de la composició montserratina dins la botiga de Pietro de Nobili fins el 1588, quan De' Cavalieri i Caprioli feren de nou inventari a causa de la mort del propietari dos anys abans. Malauradament la transmissió de béns ressenyada és anterior a l'actualització de la planxa de Lafréry un cop acabada la nova església de Montserrat i no apunta l'autor ni del dibuix ni del gravat de la composició original.

⁵² LAPLANA, J. de C.; MACIÀ, T. *Nigra sum. Iconografia...*, núm. 19, pàg. 92-93.