
El limitado itinerario de Joan Grau (c. 1605-1685); tres vías de contacto con la modernidad europea: estampas, libros de devoción e importación de obras de arte

JOAN BOSCH I BALLBONA

De alguna manera considero sugerente en el avanzar hacia el conocimiento de las vías de creación de los escultores catalanes del siglo XVII, observar como el fenómeno de la adscripción artesanal de estos determinaba no sólo buena parte de sus itinerarios laborales —limitados y estrictos— sino también, entre otros sentidos, su contacto con lo que para aquellos escultores era la seductora «modernidad» artística italiana. Cabe adelantar que, significativamente, ésta estaba lejos de coincidir con las «vanguardias» contemporáneas. Aunque nuestra exposición gira en torno a la figura de Joan Grau, cada día más, las conclusiones se afirman como extensibles a su generación.

Es generalizada para el arte catalán del siglo XVII la ausencia de contactos personales y directos con las producciones plásticas del exterior del Principado de Cataluña, y el carácter restringido de los ámbitos de influencia y distribución de sus obras. Esto es así claramente en el caso de los miembros de la denominada «Primera generación barroca»¹: Serán

contados los artífices que atravesarán las fronteras catalanas y que llegarán a conocer de forma directa las manifestaciones artísticas contemporáneas, italianas o castellanas como mínimo. Conocidos son los casos que podemos mencionar: Una más que dudosa estancia italiana del escultor Agustí Pujol²; un viaje a Italia durante los años en que enseñó teología en Cerdeña del pintor cartujano Lluís Pascual i Gaudí que trabajó también en Andalucía³; los periplos creativos en Castilla de Antoni Joan Riera⁴; amén de los casos de Francesc Ribalta de Solsona⁵, Josep Xurriuguera y Josep Ratés i Dalmau,

² La noticia surgió de Ceán y en principio es notablemente dudosa. Hasta el momento no se han aportado razones fundamentadas para negarla o aseverarla.

³ Vid. TRIADÓ: *Op. cit.*, pág. 32.

⁴ Vid. especialmente: MADURELL I MARIMÓN: «La labor escultórica de Antonio Joan Riera en la antigua villa y corte de Madrid», *La Notaria*, 80 (1945), págs. 1-19. URREA, J.: «El escultor Antonio de Riera», *B.S.A.A. Valladolid* (1975), págs. 668-672. MARIAS, F.: «Antonio de Riera en el Viso del Marqués», *B.S.A.A. Valladolid* (1978), págs. 477-478. Además de la bibliografía general citada en la nota 1.

⁵ Vid. especialmente: TRAMOYERES, L.: «Los pintores Francisco y Juan Ribalta», *Archivo de Arte Valenciano* (1917), pág. 83. FITZ DARVY, *Francisco Ribalta and his school*, Cambridge, 1938. MADURELL I MARIMÓN: «Francisco Ribalta pintor catalán», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V (1947), págs. 7-29. AINAUD DE LASARTE, J.: «Ribalta y Caravaggio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V (1947), pág. 345. LLORENÇ I SOLÉ, A.: «El pintor Francisco Ribalta, hijo de Solsona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IX (1951), págs. 83-104. KOWAL, D. M.: *The life and art of Francisco Ribalta 1565-1628*, Michigan, 1981.

¹ Son los artistas que inician sus trabajos hacia el 1630 hasta c. 1680. Son los que MARTINELL: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1959. Los que MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura Barroca en España*, Madrid, 1983, sitúan en el segundo tercio de siglo, o los que ALCOLEA GIL: *Art Catalá II: El Renaixement, època barroca*, Barcelona, 1983, recoge en los epígrafes: «El realisme de l'etapa inicial» y «Els escultors de mitjàn segle». O los que TRIADÓ: *L'època del barroc s. XVII-XVIII*, Barcelona, 1984 considera como promotores del tránsito hacia las formas barrocas.

prontamente instalados y consolidados fuera del Principado⁶. Habría que añadir a tales casos los de los tracistas de órdenes religiosas que tendían a acudir allá donde la Orden requería sus servicios. En este punto es preciso recordar el nombre del insigne Fra Josep de la Concepció⁷.

Por el contrario la mayoría de los artífices catalanes contemporáneos tenían unos itinerarios restringidos. Joan Grau, nacido en Constantí (Tarragona) en el primer decenio del siglo, establecerá taller propio en Manresa desde c. 1630. Allí habría de consolidarse, concentrándose en los encargos que le llegarán fundamentalmente de los territorios próximos a la ciudad, pertenecientes a la jurisdicción de aquella veguería. Los límites de ésta venían a coincidir con los del área religiosa de los Decanatos de Prats del Rei, Igualada y Manresa dentro de la diócesis de Vic. Sólo contadamente trabajará en el área del Oficialato puesto que éste era ámbito de influencia del gremio vicense. Así, a título indicativo, nuestro escultor suscribirá contratos de obra con Igualada (1631), Sallent (1641), la Confraria del Rosario de Manresa (1642), los monjes de Sant Benet de Bages (1643), la Confraria de la Sangre de Manresa (1644), los jurados de Rajadell (1645 y 1685), de Ferran (1652), de Calaf (c. 1656), el Colegio de los Jesuitas de Manresa (1671), los jurados de Fals (1682), Súria, Sant Fruitós de Bages (1684)...^{7 bis} Corporaciones y confrarias pertenecientes todas ellas a parroquias o sufraganeas del ámbito anteriormente definido: La órbita sur-occidental de la diócesis de Vic.

En aquella área las tendencias económicas y demográficas marcadamente alcistas a pesar de puntuales y agudas crisis⁸, explican una notable gene-

ralización de los encargos, hecho que justificaba la coexistencia dentro de unas mismas coordenadas espaciales de talleres escultóricos tan competitivos como los de las familias Grau, Generes o Sunyer.

La concentración del encargo y la restricción en los itinerarios venía determinada al menos por dos factores:

— El primero, y obvio, era señalado por la misma dinámica que la ciudad jugaba como aglutinante comercial, social y jurídico en el seno de su veguería. Este papel convertía a Manresa y su gremio de «fusters» en el lógico centro de producción al cual solían acudir las corporaciones, Órdenes y confrarias a encargar retablos, imaginería, pasos procesionales, etc. Es evidente que en tal sentido un papel determinante lo representaban los costes del transporte. Los comitentes acudían a Manresa a hacer el contrato de la obra que era elaborada en el taller de Grau en la ciudad. Una vez terminado el tiempo estipulado aquéllos acudían a recoger la obra para conducirla a su destino y montarla en su lugar. Los contratos encontrados en los Protocolos Notariales lo enuncian expresamente: «*Y dit retaule ajan de venir a cercar assi en Manresa a son gasto de dits srs. Rector, jurats...*» o «*...y los parroquians de dit terme lo hajan de venir a cercar en dita ciutat a costes y dispesas de dit terme*».

— El segundo factor lo representaba la consideración artesanal del escultor, adscrito a la cofradía de carpinteros, escultores, toneleros, etc. El gremio como medida proteccionista tendía a marcar claramente su radio de acción. Lo hacía de tal forma que la competencia entre las diferentes cofradías de escultores catalanes delimitaba de por sí el alcance espacial de la producción de los talleres de una ciudad: Baste recordar al respecto la norma según la cual para contratar obra un maestro debía pertenecer a la cofradía de la ciudad. En 1568 los miembros de la Cofradía manresana acuerdan que en el área de influencia de ésta no puede trabajar un maestro no manresano (además un maestro foráneo debía abonar el doble en los cánones de examen)⁹. Los pintores de Barcelona, establecieron una similar normativa el 1596 señalando un radio de 10 leguas dentro del cual no podrían trabajar retablos los pintores no examinados ante el gremio

⁶ Vid. MARTÍN GONZÁLEZ: *Op. cit.* y especialmente VERRIÉ, F. P.: «Los barceloneses Xurriuguera», *Divulgación Histórica*, t. VII (1947). MARTINELL: *Op. cit.*, vols. X i XI, y GARCÍA DE CEBALLOS: *Los Churriuguera*, Madrid, 1971.

⁷ Vid. en especial MADURELL: «El tracista Fra José de la Concepció», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVII (1954), págs. 59-99. MARTINELL, C.: «Un arquitecto eminente del siglo XVII: Fra Josep de la Concepció, El Tracista», *Cuadernos de Arquitectura*, 63 (196), págs. 9-14.

^{7 bis} Vid. BOSCH I BALLBONA, J.: *L'obra escultórica de Joan Grau*, Tesis de Licenciatura, inédita, Depto. H.^a del Arte U.B., 1987.

⁸ Vid. VILAR, P.: *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, vol. II, Barcelona, 1964. SARRET I ARBÓS, J.: *Història de la Indústria, el comerç i del gremis de Manresa*, Manresa, 1923. SARRET I ARBÓS: *Història de Manresa*, Manresa, 1921. SARRET I ARBÓS: *Història de l'Estat Polític-Social de Manresa*, Manresa, 1925.

⁹ Vid. SARRET I ARBÓS: *Historia de la Indústria...*, pág. 108.

de la ciudad¹⁰. Tales acuerdos se mantuvieron, aunque de forma menos estricta conforme avanzaba la centuria, hasta finales del siglo XVII, concretamente en el caso de los escultores hasta el 1680 cuando les fue reconocido el privilegio de crear la cofradía de los Santos Mártires escultores.

De estos cerrados límites, delimitados por el complejo económico y social del territorio y por la organización del trabajo en el esquema gremial, sólo podía salir el escultor cuando trabajaba para ciudades o diócesis sin foco creativo propio (es el caso del peso que los talleres manresanos tenían en áreas del obispado de Solsona antes de 1650) o cuando su consciencia protoliberal o su «*savoir faire*» le proporcionaban la posibilidad de acceder a encargos sustentados por comitentes poderosos que podían transgredir las inercias gremiales: En el caso particular de Joan Grau, corporaciones municipales ambiciosas como la de Esparreguera (1671) o miembros tan destacados de la nobleza como los Cardona-Sogorb para los cuales trabajó —entre otros— Grau en Poblet i Sant Vicenç de Cardona entre 1659 y 1674.

Las tendencias a ultrapasar unos límites tan estrictos se extenderá sobre todo desde 1660. Tal dinámica cabe enmarcarla en un doble proceso: En primer lugar, siguiendo a Pierre Vilar, en la dinámica global de la sociedad catalana que evolucionaba desde el gremialismo hacia un cierto liberalismo que conduciría hacia la distribución capitalista del trabajo¹¹. En segundo lugar, dentro de la bien analizada por Martinell emancipación corporativa del escultor como artista protoliberal, culminada como ya hemos dicho por el Privilegio de 1680¹². La generación siguiente a Joan Grau personifica el cambio. Escultores como F. Grau, los Morató, Josep Sunyer, etc. tendrán ya el Principado como ámbito de trabajo.

A pesar de lo restringido de los itinerarios y los contactos directos, la presencia, nada paradójica sin embargo, en la obra de Joan Grau de una traducción del arte italiano es indudable. Hemos de de-

tenernos, pues, en las vías de contacto con el arte italiano y en la modalidad de la traducción que lo imbricaba en el mundo plástico autóctono. Veremos como la relación está claramente mediatizada, entre otros aspectos, por la coyuntura artesanal en que se movía y se formó Grau. Sin duda la tradición plástica de nuestro autor poseía fuerza y originalidad suficientes como para plantear una asimilación peculiar de las novedades recibidas de Italia. Sin embargo en este conflicto entre dos tradiciones plásticas será justamente la ventana hacia el exterior la que aporte las novedades decisivas, los más señalados «saltos adelante» en el arte de Joan Grau.

La respuesta a como llegaban los ecos del arte europeo a nuestro escultor se nos antoja suficientemente conocida, al menos en una de las vías, la estampa. De todas formas vamos a concretarlo claramente y a introducir dos nuevos caminos aunque uno de ellos tan sólo podrá quedar apuntado.

La primera de las vías, cuantitativamente la más importante, es la de las estampas grabadas con temas hagiográficos, bíblicos, evangélicos o profanos que circulaban de forma generalizada y eran utilizados ampliamente por los artistas de la época del barroco¹³. Hablaremos de las fuentes gráficas concretas utilizadas por Joan Grau y sobre la procedencia espacio-temporal de las mismas. Por otra parte hemos podido constatar que tales grabados no son exclusivos de un taller lo cual no sólo da idea de su gran difusión, sino también de que su elección estaba inscrita en procesos culturales globales y, por último, de que su posesión podía no tener sólo un carácter personal. De hecho nos interesa a partir de ellos no tan sólo la definición de la cultura gráfica sobre todo, aunque tal vez no sea este el momento de entrar en un discurso tan complejo, el análisis de su integración en el seno del clasicismo vernáculo de nuestro autor y su poder de modelación del mundo plástico catalán de la época.

Joan Grau realizó entre 1642 y 1646 el retablo del Rosario del convento dominicano de Sant Pere Màrtir de Manresa. De éste se conservan hoy la

¹⁰ GUDIOL I CUNILL, J.: «El Col·legi de pintors de Barcelona a l'època del Renaixement», *Estudis Universitaris Catalans* II (1908), págs. 147-156 y 207-214.

¹¹ VILAR, P.: *Op. cit.*, págs. 300-303.

¹² Vid. MARTINELL, C.: *L'Antic Gremi d'escultors de Barcelona*, Valls, 1956.

¹³ GALLEGO: *Historia del Grabado en España*, Madrid, 1979, pág. 136.

mayoría de los relieves en el Museu Comarcal de la ciudad ya que el retablo fue desmontado y semi-destruido en 1936. El estudio realizado en la sección de grabados del Museu d'Art de Catalunya desarrolló algunas de las estampas utilizadas en el proceso de su ejecución. Éstas procedían de dos fuentes, Flandes e Italia, como la generalidad de las que inundaban los mercados de la Corona Española. Sin embargo la mayoría de ellas están hechas a partir de invenciones de pintores italianos o residentes en Italia y educados con maestros de aquella península, especialmente florentinos. Su ubicación estilística es difícil en conjunto pero pueden considerarse dentro del complejo contexto de la Tardo y la Contra-maniera.

Así, para el relieve de la «Adoración de los pastores» nuestro escultor combinó estampas de Cornelis Cort de 1567¹⁴ y de Jakob Matham¹⁵, ambos grabadores de Amberes, sobre interpretaciones del tema hechas por Taddeo Zuccaro. Para la escena de la «Presentación en el Templo» utilizó una estampa hecha por Agostino Carracci¹⁶ a partir de una obra de Orazio Sammachini. En la «Ascensión de Cristo» empleo la archiconocida imagen del Cristo de la «Transfiguración sobre el Monte Tábor» de Rafael grabada por C. Cort¹⁷. Para la «Visitación», Grau se sirvió de una estampa de Ioannis Antonii de Paulis de 1588 sobre una pintura de Feredicco Barocci¹⁸. En cuanto a las escenas que culminaban el retablo, es decir «La Coronación» y la «Ascensión de la Virgen», el autor empleó, para la primera, una combinación de dos estampas: la figura de Cristo y la Virgen y la composición de la gloria salieron de un grabado de

Agostino Carracci¹⁹ sobre un cuadro de Lorenzo Sabattini, entretanto se escogió para la figura del Padre Eterno, la Corona y algún elemento de la gloria inferior un grabado de J. Grandhomme²⁰ sobre un diseño de J. van der Straet. En el caso de la «Ascensión» usó una fuente que no podemos concretar pero que estaría próxima al grabador Raffaello Schiaminossi quién en el 1612 trabajó sobre la Magdalena Ascendente de Luca Cambiaso²¹ obra que es muy próxima al relieve manresano. La parte inferior corresponde en su composición al apostolado de una estampa de A. Sadeler diseñada por Joannes Speckard²². Los detalles sin embargo obligan a pensar en otra fuente, común al relieve y al grabado de Sadeler posiblemente en la órbita de Cambiaso y Schiaminossi que nosotros desconocemos.

La traducción que Joan Grau hace de sus fuentes está determinada por el peso de las constantes plásticas señaladas por su formación dentro de las coordenadas de los sistemas de aprendizaje tradicionales que favorecían las inercias plásticas: su enfática utilización de esquemas centralizados le lleva a la incompreensión de los sistemas *serpentinatos* de composición; su concepto empírico de la perspectiva le lleva a la reducción de las sugerencias espaciales a unos pocos planos y a la presentación más que a la narración de los episodios rosarianos.

Igualmente la selección de los grabados viene marcada por el contexto cultural catalán del momento. Así los modelos escogidos no proceden del arte de la Italia contemporánea sino los más comprensibles de finales del siglo XVI, aquellos con los cuales era posible establecer una sintonía espiritual: pintores contineutistas más que un mundo espiritual y devoto moldeado todavía a través de una peculiar aplicación de los decretos del Concilio de Trento.

¹⁴ Vid. BENEZIT: *Dictionnaire des Peintres...*, t. II, pág. 654. BIERENS DE HAAN: *Loeuvre gravé de C. Cort*, La Haye, 1948. HOLLSTEIN: *Dutch and Flemish Etchings...*, Amsterdam, 1975, vol. V, págs. 40-60. *The Illustrated Bartsch*, New York, 1986, vol. 52. La estampa la encontramos en la sección de grabados del M.A.C., R. 2.305.

¹⁵ Vid. BENEZIT: *Op. cit.*, vol. V, pág. 834. HOLLSTEIN: *Op. cit.*, vol. XI, págs. 215-251.

¹⁶ Vid. BENEZIT: *Op. cit.*, vol. II, pág. 334. Una imagen del grabado la tenemos en *The Illustrated Bartsch*, en el volumen de Agostino Carracci (vol. 39), n. 4, 1980, pág. 60.

¹⁷ Da una ilustración del grabado: BIERENS DE HAAN: *Op. cit.*, il. 19.

¹⁸ Vid. sobre el grabador: BENEZIT: *Op. cit.*, vol. VI, pág. 554. El grabado lo encontramos en la Sección de Grabados del M.A.C., R. 12.570.

¹⁹ Una ilustración del grabado de Carracci la da *The Illustrated Bartsch*, volumen de Agostino Carracci (vol. 39), núm. 4, 1980, pág. 132.

²⁰ Vid. sobre el grabador: BENEZIT: *Op. cit.*, vol. IV, pág. 387; el grabado está en la Sección de Grabados del M.A.C., R. 966.

²¹ Vid. sobre el grabador: BENEZIT: *Op. cit.*, vol. VII, pág. 584. Una ilustración del grabado la encontramos en el *The Illustrated Bartsch*, volumen de Schiaminossi (vol. 38) n. 4, 1983, pág. 113.

²² Vid. sobre Sadeler: HOLLSTEIN: *Op. cit.*, vol. VII, pág. 20, il. 86. *Ídem.* BENEZIT: *Op. cit.*, vol. VIII, pág. 47.

Tal opción parece generalizada en Cataluña como creemos demostrarían los estudios en este sentido sobre las producciones de otros escultores catalanes de la época. Así, en una rápida y breve ojeada: Lluís Generes, escultor de Manresa, en el retablo rosellonés de Baixás utilizó un grabado de Cornelis Cort sobre una pintura de un manierista académico como Federico Zuccaro en la escena de la Presentación²³; el autor del retablo de Castellfollit del Boix²⁴ —sino es el mismo Joan Grau sería algún otro maestro manresano— utilizó idénticos grabados que Grau en la iglesia de los dominicos; los mismos empleó el autor manresano del retablo de Santa María d'Oló en la comarca del Bages; también el anónimo autor de un retablo de Santes Creus utilizó para el relieve de la «Adoración de los pastores» el grabado extraído de la obra de Taddeo Zuccaro²⁵; Rafael Rocafort y Segimón Rovira hacia 1620 usaron el grabado de C. Cort sobre la «Adoración de los Pastores» de Zuccaro para un relieve conservado hoy en el Museo de Reus; finalmente, Lluís Bonifás —el viejo— en un relieve suyo conservado también en el Museo de Reus²⁶, utilizó el grabado hecho a partir de la «Presentación en el Templo» de Agostino Carracci²⁷.

La obra del mismo Grau manifiesta sin embargo otra lectura de esta influencia exterior, el aprovechamiento de la estampa para creaciones de aire más personal, es decir para composiciones diseñadas por el mismo. Extraído su aleccionamiento y estudiadas las estampas del artista sabe incorporar las soluciones a su obra superando la pura mimesis. Pondremos un ejemplo: La «Presentación en el Templo» de Sammachini es asimilada por Joan Grau y utilizada de forma personal en la escena del bautismo de San Hipólito para el retablo, hoy desaparecido²⁸, de San Hipólito de Voltregá.

La influencia de las fuentes gráficas flamencas e italianas se completaba en una medida todavía por determinar con la importación que Catalunya ha-

cía de libros sagrados, hagiográficos o devotos en general, con abundantes ilustraciones en grabado que en manos de los escultores, en nuestro caso, o de los directores de los programas artísticos, podían jugar un papel parecido al de las estampas. Aunque su incidencia, no sólo en el arte sino sobre todo en la formulación de la piedad religiosa, no ha sido esclarecida, queremos al menos citar algunas de las obras que hemos localizado en bibliotecas barcelonesas teniendo presente que guardan un cierto parentesco con grabadores citados hasta ahora:

Vita, Passio et Resurrectio Iesu Christi con dibujos de Martin de Vos grabados por Cornelis Galle y Adriaen Collaert en Amberes (s.d.)²⁹; el *Passio et Resurrectio Domini Nostri Iesu Christo* grabado por Philippo Galle el 1605 en Amberes³⁰; el *Passio, Mors et Resurrectio Domini Nostri* con grabados de Philippo Galle sobre diseños de Johan van der Straet (s.d.)³¹; el *Icones illustrium feminarum veteris testamenti*³² y el *Icones illustrium feminarum novi testamenti*³³ editados por Philippo Galle con diseños de Martin de Vos y grabados de Sadeler y Adriaen Collaert (s.d.); el *Riccium, Triumphus Iesu Christi Crucifixi* grabado por Adriaen Collaert en Amberes el 1608³⁴; y finalmente el conocido Ribadeneyra, *Vita Beati Patris Ignatii Ioiolae* publicado en Amberes el 1609-1610³⁵, con grabados de Cornelius Galle, Adriaen Collaert y C. de Mallery y según diseños de Juan de Mesa³⁶.

Acabaremos con el enunciado de una tercera vía a través de la cual se filtraba la importante presencia del arte italiano en Cataluña (hay otros casos documentados como el que comentaremos) y en concreto en la obra de Joan Grau, determinando muchos aspectos de su creación, en este caso su obra más coherente con lo que producía entonces el arte italiano, su gran «salto adelante»: el Altar de la Santa Cueva de San Ignacio en Manresa, obra

²³ Grabado encontrado en la Sección de Grabados del M.A.C., R. 7.116.

²⁴ Retablo desaparecido, una fotografía la podemos encontrar en el Archivo Fotográfico Municipal de Igualada.

²⁵ Vid. nota 15.

²⁶ *Ídem*.

²⁷ *Ídem*.

²⁸ Fotografía conservada en el Archivo Mas de Barcelona.

²⁹ Sección de Grabados del M.A.C., R. 2.516.

³⁰ Sección de Grabados de la Biblioteca de Catalunya.

³¹ Sección de Grabados del M.A.C., R. 793.

³² Sección de Grabados de la Biblioteca de Catalunya.

³³ *Ídem*.

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Ejemplares en la Sección de Grabados de la Biblioteca de Cataluña, la Biblioteca Balmes de Barcelona y la Sección de Grabados del M.A.C.

³⁶ Vid. BATLLORI, M.: «La colección pictórica Batllori de Orovio», *Balmesiana* (1944), pág. 187.

de 1671³⁷. La visión de esta obra, como decíamos, en el conjunto de la producción del autor le confería un carácter ciertamente atípico por el que representaba la presencia de la plasmación de un aspecto más moderno (en comparación con las constantes de la obra anterior) en el contexto europeo como podía ser el intento de representación sensorial de una experiencia sobrenatural en una estructura no pluricéntrica como el retablo tradicional sino unitaria. Aspectos poco habituales todos ellos en la obra del manresano. Sabemos que este aire de la imagen, este intento de transcripción de la experiencia emotiva del Santo³⁸, tiene su origen en el contacto directo con un cuadro enviado de Italia, hoy seguramente desaparecido, por el superior de los Jesuitas, M. Vitelleschi en el 1625. Así consta en noticias recogidas por el historiador jesuita, el P. Fita: «todo el diseño fue tomado del cuadro que el 1625 envió a la cueva el M.R.P. Mucio Vitelleschi, general de los Jesuitas».³⁹ el mismo, añadimos, que había enviado un cuadro también de San Ignacio (entonces beato) para la capilla que se le dedicaba por entonces en la Abadía de Montserrat⁴⁰.

En este caso pues el cuadro importado marcó profundamente la obra de Joan Grau. No obstante de nuevo la formación de éste provoca un conflicto con el modelo en base a las diferentes conceptos del relieve pictórico: Joan Grau en este caso y aun notando un avance respecto a posiciones anteriores, lo traduce superficialmente, más atento todavía al preciosismo de los detalles que a la «científica» gradación de profundidad.

Concluimos observando como la dinámica del trabajo en Joan Grau está profundamente determinada por las raíces de su formación artesanal que, con otros factores de tipo económico, marca claramente sus ámbitos productivos, circunscritos al área de los decanatos occidentales del obispado de Vic; pero también determina la visión que nuestro escultor posee del arte europeo. Ésta, articulada a través de las estampas y de la importación de obras de arte, cabe englobarla en un panorama más amplio, el de la versión que los artistas y comitentes catalanes de la época consiguen dar según los procesos plásticos, culturales y espirituales vernáculos, de las sugerencias captadas en el arte italiano.

³⁷ Arxiu Històric de la ciutat de Manres, Manual de Isidro Terrats 3.V.1671.

³⁸ WITTKOWER, R.: *Arte y Arquitectura en Italia*, Madrid, 1981, pág. 140.

³⁹ FITA, F.: *La Santa Cueva de Manresa*, Manresa, 1872, pág. 49.

⁴⁰ BATLLORI, M.: «Montserrat i la Companyia de Jesus: Documents esparços de Roma, Madrid i Bogotà», *Miscel·lania Anselm M. Albareda*, Montserrat, I (1962), pág. 77.



A



B

Lám. 1

A. Relieve de la «Natividad» del retablo del Rosario de la iglesia de Sant Pre Martir de Manresa (Museo Comarcal de Manresa).

B. «Natividad» grabado de Cornelis Cort sobre un diseño de Taddeo Zuccaro (M.A.C.).



A



B

Lám. 2

A. «Presentación de Jesús en el Templo», grabado de Agostino Carracci sobre un diseño de Orazio Sammachini (foto *The Illustrated Bartsch*).

B. «Presentación de Jesús en el Templo», relieve del retablo del Rosario de la iglesia de Sant Pere Martir de Manresa. (Museo Comarcal de Manresa).



A



B

Lám. 3

A. «Visitación» (fragmento), relieve del retablo del Rosario de la iglesia de Sant Pere Martir de Manresa. (Museo Comarcal de Manresa).

B. «Visitación», grabado de Ioannes Antonii de Paulis sobre una pintura de Federico Barocci. (M.A.C.).



A



B



C

Lám. 4

- A. «Coronación de la Virgen», relieve del retablo del Rosario de la Iglesia de Sant Pere Martir de Manresa. (Museo Comarcal de Manresa).
- B. «Coronación de la Virgen», grabado de Agostini Carracci sobre un diseño de Orazio Sammachini. (Foto *The Illustrated Bartsch*).
- C. «Coronación de la Virgen», grabado de J. Grandhomme sobre un diseño de Jan van der Straet (Stradanus) (M.A.C.).



Lam. 5

«La Virgen inspirando los *Ejercicios Espirituales* a San Ignacio en la Santa Cueva de Manresa», relieve central, en alabastro, del retablo de la Santa Cueva de Manresa.

