

## ARTISTA I SOCIETAT A LA CATALUNYA DEL SEGLE XVII

Joan-Ramon Triadó  
Universitat de Barcelona

La historiografia de l'art, un cop superat l'estudi positivista que convertia l'art en un cúmulo de fitxes amb noms i obres, ha intentat un apropament a la comprensió del fet artístic des d'òptiques i metodologies diverses, encara que necessàriament coincidents. La situació de l'artista dins la societat explica part d'aquesta història de l'art, pel que té de fonamental. Tota obra d'art és fruit, alhora, de la tasca d'un artista i de la seva relació amb la societat que esdevé receptora i promotora de l'art. Per aquest motiu, voler explicar la realitat artística d'un moment no és pas possible sense conèixer prèviament aquesta realitat social i laboral de l'autor de les obres.<sup>1</sup>

L'art català del segle XVII s'inicia amb un fet inqüestionable definit amb el mot autonomia. Després del curt parèntesi del Renaixement, estil poc arrelat a Catalunya, en la seva doble vessant d'artista i de públic, el Sis-cents ens porta un art incipient que incidirà en el gust del poble i, cosa que és més important, en els artistes. Aquests ja no tindran noms estrangers –Bartolomé Ordóñez, Ayne Bru, Pere Ostris, Giovanni Merliano da Nola...–, sinó ben nostres –Pujol, Rovira, Grau, Tramulles, Arnau, Cuquet, Juncosa, Serra, fra Josep de la Concepció, Costa, Espinalt, Roig, Martorell, Escarabatxeres...–. Els foranis, ja sigui directament o amb obres importades, seran minoria.

Alhora, però, les nostres relacions amb l'exterior –digui's Europa o la resta de la península– seran quasi inexistentes. En aquest període, només Antoni Joan Riera treballa a Castella; a Lluís Pasqual i Gaudí, el trobem a les cartoixes de Portaceli, a València, i a Las Cuevas, a Sevilla, i es suposa, segons Ceán Bermúdez, que Agustí Pujol fa un viatge a Itàlia; fra Joaquín Juncosa va a Roma juntament amb Miquel Serra, qui després s'establirà a Marsella. Fra Josep de la Concepció treballarà a Madrid i, finalment, la família d'escultors Ratés i Xurriquera s'establiran a Madrid, influint aquests darrers, decisivament, en el canvi estilístic vers el barroquisme.

Malgrat la, cada vegada major, força de l'artista, una certa ordenació gremial i familiar continua donant-se a Catalunya. Així, la tradició artística, que passa de pares a fills o a parents propers, nebots i gendres, serà un fet comú, sobretot en el camp de l'escultura. Si, un cert sentit de proteccionisme continuat, el veiem a la família Pacheco-Velázquez-Mar-

1. Vegeu GÁLLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976. L'autor fa un interessant recull i resum de textos que al llarg dels segles XVI i XVII incidiren en la demostració de la noblesa de la Pintura. Bibliografia exhaustiva sobre el tema. També TRIADÓ, Joan-Ramon: *L'època del barroc*. Segles XVII-XVIII. Dins de: *Història de l'art català*. Volum V, Barcelona, 1984.

tínez del Mazo, amb més raó el trobarem en els tallers familiars, continuadors d'una tradició que transmet la tècnica i –per què no dir-ho?– la clientela de pares a fills. Cal fer esment, d'entre un gran nombre de famílies de: els Pujol –pare i fill–; els Tramulles –pare i fills–; els Rubió –pare, fills i néts–; els Rovira –oncle i nebot–; els Preses –pare i fill–; els Grau –pare i fill–; Antoni Joan Riera i el seu nebot Bartomeu Taxonera; els Sayas –pare i fill–; els Juncosa –pare, fill i nebot–;... i els Morató, els Santacruz, els Xambó, els Bonifàs, els Escarabaxeres...

En aquests primers anys –1600/1659–, els gremis continuen consolidats, malgrat que l'escultura i la pintura cerquin deslliurar-se de la seva adscripció a les arts manuals, i lluitin per esdevenir «arts liberals». La demostració de la ingenuïtat i la noblesa de la pintura i l'escultura, és un llarg plet que comença al segle XVI i que no assolirà l'èxit total fins a la formació de les Acadèmies, malgrat el privilegi, concedit per Carles II l'any 1688 als pintors barcelonins, en què es reconeixia la seva consideració d'artistes o professors d'art liberal, no manuals. Molts són els textos teòrics, literaris i poètics<sup>2</sup> que al llarg dels segles XVI i XVII incideixen a la demostració de la noblesa de la pintura. A títol d'exemple, valgui el tàcit reconeixement artístic de la pintura que la poesia –art liberal– féu a través de la ploma dels poetes. A Catalunya, en una composició titulada *Lo Desengany* (c. 1650), el seu autor, Francesc Fontanella, referint-se a Vulcà, que pretén pintar la beutat de Venus, amb l'èmfasi de l'època, una mica ingenu, li fa dir:

... de sa bellesa gentil/ un nou retrato vull fer./ Vinga lo tento y paleta,/vinguen colors y pinzell,/ vinguen Ros, Arnau, Ripoll,/ Casanoves i Cuquet;/ y per millor retratar-la/ joh! qui en aquest punt tingué/ de Guirro lo colorit/ la destresa d'Altissen...

A la resta de la península, els poetes, semblantment a Fontanella, ennobliran els pintors. D'entre molts exemples, permeti-se'ns transcriure la *Silva IX*, del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega (1630):

*Pero, porqué razón que participe / del laurel la pintura generosa,/ juntos llegaron a la cumbre hermosa / surcando varios mares,/ Vicencio, Eugenio, Núñez y Lancharés / cuyos raros pinceles / temiera Zeuxis y envidiara Apeles, / Cardenas, van der Hamen a quien Flora / sustituyó el oficio de la Aurora;/ y con pincel divino / Juan Bautista Maino / a quien el arte debe / aquella acción que las figuras mueve.*

La raó que mou els artistes té una doble vessant. El reconeixement de les Belles Arts com a liberals comporta la dignificació de qui l'exerceix, honorable aspiració en una societat marcada per una rigorosa estamentització. Per altra banda, si qui produeix obres ho fa només per gust, el factor compra-venda esdevé nul i l'artista no ha de pagar cap alcabala.

L'estudi de la realitat catalana del moment ens porta a una visió de conjunt que relega els aspectes teòrics a un segon terme, aliè als artistes, la preocupació dels quals és només pràctica. Fins i tot m'atreviria a dir que es mouen exclusivament per un interès més palpable: l'autonomia dels seus oficis en relació als gremis tradicionals, per tal d'aconseguir l'execució i la retribució dels grans encàrrecs, fet palès a l'escultura. Ja a l'any 1605, un 17 de juliol, nou escultors es van reunir a la sala capitular del monestir de Sant Pau del Camp, per tal d'independitzar-se del gremi de fusters de Barcelona, al qual pertanyien. La lluita amb els fusters no es plantejava en el camp teòric –projecte–, sinó en el pràctic, fet que abona la tesi abans al·ludida del factor econòmic lligat a la materialització de l'obra.

La problemàtica de l'artista-pintor és diferent, malgrat coincidències econòmiques semblants. Aquests havien assolit, gràcies a Felip II, el reconeixement de llur art, amb la separació del daurador i estofador, del pintor de taules, teles i cuir. És un pas endavant, que valora la feina de creació intel·lectual enfront de l'ofici manual, on la perfecció tècnica

2. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1923-1941 (5 volums). També FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Renacimiento y Barroco en España*, 1983.

és l'únic important. La separació entre ambdues feines és taxativa i trobem la seva aplicació en el *Llibre de Deliberacions del Consell de 36 Jurats de Barcelona*, de data primer de febrer de 1650, on es llegeix:

Item es trancegit y concordat que qualsevol mestre daurador puga pintar qualsevol cosa tant si es al oli com al temple, sols no sien quadros de plana Pintura ni taulons, si no es que sie aprovat de pintura, sots la metexa pena y aplicació de ella.

El suplicatori complet deixa ben establert que els pintors estan col·legiats, mentre que els demandats estan inscrits en una confraria d'estofadors, dauradors, esgrafiadors i encarnadors.

Hem vist com en el primer mig segle el panorama artístic es mou entre les lluites de fusters i escultors, i la separació, consumada, dels pintors i dauradors. Serà, però, en el segon mig segle, quan la situació es normalitzarà. Així, després de diversos plets, els escultors<sup>3</sup> acudiren al Consell de Cent demanant poder constituir-se en confraria o gremi. El raonament era llarg i tenia uns antecedents en la tasca ja realitzada pels artistes de la primera generació que s'havien convertit, de mers executors manuals, en responsables de la idea i responsables del seu resultat estètic, fet pel qual era lícit que poguessin regir-se *amb la deguda direcció per a la conservació, benefici i augment de dita llur art*. Varen signar aquesta súplica 28 escultors.

El Consell, ajudat per quatre membres del Consell de Trenta-sis, entrà en una fase deliberativa molt lenta, a la qual no era aliena el gremi de fusters, que veia perillar els seus privilegis. Els pros i els contres d'escultors i fusters foren sospesats i, en el dubte, s'optà per denegar la petició.

Davant d'aquesta intransigència, que com a màxim els permetia constituir-se en confraria subsidiària dels fusters, decidiren instar a la suprema autoritat, el rei, a fi d'aconseguir els abellits propòsits. La raó d'aquesta darrera esperança no era un antull il·lusori o desesperat, sinó que venia fonamentat pel coneixement d'altres decisions de Carles II, tals com l'acceptació, l'any 1677, a proposta de les Corts de Saragossa, de la liberalitat de la pintura. Malgrat pressions dels insistents fusters, el dia 7 de novembre de 1680 el rei signà el privilegi que creava a Barcelona la confraria dels Sants Màrtirs escultors, privilegi que comportava poder obrir la tenda, treballar qualsevol material i gaudir de tots els avantatges davant qualsevol altre gremi. Entre les ordinacions destaquen la que prevenia que tots els que volguessin ser escultors havien d'estar quatre anys d'aprenents i tres d'oficial i alhora tenir un informe favorable dels prohoms i, un cop fet això, ser inscrits en el llibre comú. Nou dies després del Reial Privilegi, el lloctinent i capità general concedí la llicència que el feia efectiu.

Els problemes entre els dos gremis esmentats no acabaren aquí, sinó que continuaren llarg temps i arribaren fins ben entrat el segle XVIII.

Mentre que els escultors només varen pretendre d'estabilitzar el propi ofici, els pintors anaren més lluny i cercaren el privilegi que el seu art fos considerat liberal.

Aquesta era una de les grans fites a aconseguir, i que féu vessar tinta i literatura als nostres poetes i tractadistes. Ja hem al·ludit els poemes de Lope de Vega i de Francesc Fontanella, il·lustratius d'un estat d'opinió no assumit pel poder central. En aquest moment, l'aragonès Juseppe Martínez, en els seus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura...* (c. 1673), Calderón de la Barca, en el *Memorial* de l'any 1677, i José García Hidalgo en els *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), són clars defensors de les idees dels artistes pintors. El més contundent és Calderón, que, amb una lògica aclaparadora, argumenta:

3. MARTINELL, Cèsar: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, volum II: *Barroc salomònic (1671-1730)*, «Monumenta Cataloniae». Barcelona, vol. XI (1961), pàgs. 113-114.

*Contribuyendo a la pintura la gramática (con) sus concordancias; la dialéctica (con) sus consecuencias; la retórica (con) sus persuasiones; (con) sus energías la oratoria; la aritmética (con) sus números; la música (con) sus consonancias; la arquitectura (con) sus niveles; la escultura (con) sus bustos; la perspectiva y óptica (con) sus aumentos y disminuciones; y finalmente la astronomía y astrología (con) sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que, número trascendente de todas las Artes, sea la principal, que comprende a todas?*<sup>4</sup>.

El mateix dirà Palomino, que recull les paraules de Carles II en reconèixer la pintura com a art liberal:

*Reconociendo –dijo el rei– ser empleo de tal primor el de la Pintura que muchos profesores han sabido imitar la naturaleza diestramente, acreditándose en esto de insignes y mereciendo grande estimación; y porque es justo que los que se ocupan en ejercicio tan apreciable se exciten con mayor ánimo a proseguirlo, y otros con nuevo aliento a comenzarlo. Su Majestad (...) estatuye y ordena: Que el ejercicio de la Pintura es arte liberal y que sus profesores, teniendo las calidades requeridas por fuero, puedan entrar en las Cortes que se celebraren en el Reino, también obtener los demás oficios honoríficos de la república.*<sup>5</sup>

Assabentats els pintors barcelonins del citat reconeixement, comencen l'11 de març de 1687 les gestions per atènyer parell privilegi; ho aconsegueixen el 13 de juny de l'any següent. El detallat estudi de Santiago Alcolea Gil<sup>6</sup> ens dispensa de la llarga enumeració dels fets del nou Col·legi. És important, però, ressenyar el procés de gestació del Col·legi, els seus estatus i els seus primers membres.

La gestació ve preparada en un escrit sense data; presumiblement, segons Alcolea, redactat per encàrrec dels pintors barcelonins, i inclòs a l'expedient que portà a l'obtenció del Reial Privilegi pel qual era creat el Col·legi de Pintors de Barcelona, el març de 1688. El seu autor és el jurista Bosser<sup>7</sup> i l'escrit porta per títol *Jurídica demostració de la noblesa de la art y professors de la pintura*. El seu esquema és semblant a l'utilitzat en els tractats ja esmentats. Parteix dels temes que la pintura tracta (*de nostre Redemptor memories, de sos Martirs la constancia*), continua pels grans artífexs que al llarg de la història l'han conreat (*admirable obra de Parrasio (...) en lo Escorial del gran Titiano (...) Marco Tullio Cicero y fou pintor peritíssim*), els grans homes que l'han admirat (*Sèneca i Aristòtil (...) lo gran Augusto Tiberio, Claudio Neron*), els favors que ha rebut (*puix donant los Emperadors tant franca immunitat (de allotjar los soldats y la Romana milicia) al professor de la pintura, junt ab los professors de les demes Arts lliberals que se ensenyaven en Roma, designant ab estas circumstancias, quant afine es la pintura a ellas*), per acabar: *Digna es donchs de estimació honrosa, digna de la honra que ara justament solicita*.

Els seus estatuts estan perfectament recollits en trenta-un articles. Destaquen, si els comparem amb els dels escultors, els sis anys d'aprenentatge, dos d'exercici i tres exàmens per a assolir el títol noble de pintor col·legiat, fins i tot –cosa que dóna serietat als estatuts– obligatoris per als fills dels pintors. De l'article tercer al tretzè es parla de qüestions d'organització i càrrecs. Del catorzè al vint-i-setè, es donen les normes dels pretendents a la plaça del pintor col·legiat; hi destaquen les proves i la neteja de llinatge dels aspirants, com passem a detallar.

La primera prova consistia a *dibuixar sobre paper ab llapis dos demostracions de figura entera la una y l'altra de mitja figura lo menos* per a cada un dels quatre examinadors, o sia *cuatro figuras enteras y quatre mitges*. A més, l'examinat havia de respondre a les preguntes que sobre l'art de la pintura li fessin.

4. Segons transcriu GÁLLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976, pàg. 179.

5. Segons transcriu GÁLLEGO, Julián: *Op. cit.*, pàgs. 269-270.

6. ALCOLEA GIL, Santiago: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*. «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», (Barcelona), vols. XIV (anys 1959-1960): XV (anys 1961-1962), 1969.

7. Vegeu ALCOLEA GIL, Santiago: *Op. cit.*, pàgs. 191-197. CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1981, pàgs. 573-585.

La segona prova consistia –passat el primer examen- a fer:

un quadro de un dels quinze misteris de deu i vuit pams a elecció dels consuls i clavari, el qual quadro dega pintar de inventio o tret del natural y tot lo que lo quadro contindrà dega dibuixar sobre paper en lo espay de dos mesos qu per queste efecte se li donaran ab llicencia empero que si lo dit examinat ab menos dies te fet, tant lo quadro com lo dibuix y las provas del llinatge tinga dret de pujar al examen secret que es lo ultim en la forma següent (...)

En casa del cónsul en cap, en presencia de sols los cónsuls, dels quatre examinadors y del clavari i padri dega fer dos demostracions de dos figuras enteras debuxadas sobre paper, las que cada un dels quatre examinadors li demanaran, que vindrà ser vuyt figuras enteras y així mateix que dega respondre a tres o quatre preguntas y no més que cada examinador dels quatre los apareixerà demanar. Plau a Sa Magestad, ab tal que no estigan compreos los aprenents y fadrins que vuy son sino que respecte dells se guarden las ordinacions antigues y lo acostumat.

Fins a l'article trenta-unè, les qüestions són intrínseques a la realització i la contractació de les obres, així com hi ha esment de les penes a imposar pel Col·legi.

Era un fet el reconeixement oficial, però el real trigà a produir-se. Horn diria que només els pintors àulics de l'Arxiduc obtingueren la més alta consideració artística; consideració que els nostres autors encara trigarien bastant a assolir.

Per últim, en aquesta aproximació al fet personal i social de l'artista, no voldríem oblidar –dins les anomenades «tres arts» tradicionals– l'arquitectura. La seva relació amb l'escultura, sobretot la retaulista, és palesa. Martinell<sup>8</sup> ens fa un bon resum quan parla de l'organització dels treballs d'arquitectura, en el seu modèlic llibre. Un cert pla teòric envolta la figura de l'arquitecte tal com avui l'entenem. La praxi és pròpia dels constructors o mestres de cases, que sostenen ser dels principals, ja que en les seves obres *no solament va la custodia e conservació dels bens, mes encara hi va la vida de les persones*. És per aquesta raó que l'estament puntualitza la feina dels operaris manuals, «manobres», i els «mestres examinats» que assumeixen funcions directives.

Afins a l'arquitectura, trobem els gremis, ja esmentats, dels fusters i els picapedrers. Abans de la creació del gremi d'escultors, els fusters-arquitectes formaven una secció del gremi de fusters. En fundar-se aquell, el 1680, compregué «els arquitectes» i «entalladors» com a subordinats als escultors, en els treballs dels grans retaules. De tota manera, més que la titulació –símbol del corporativisme–, el factor de pes per encarregar una obra a determinat artista era l'habilitat i la suficiència en una feina. L'exemple esmentat per Martinell, referent a la previsió de mestre de fàbrica de la catedral de Tortosa, és prou eloqüent. L'edecte diu així:

Se notifica que com a ella vacca al present lo ofisci de Mestre de la fabrica y que es provehirà arquitecte al més hàbil y suficient mostrarà ser pera la architectura de la fàbrica de la dita Iglésia en lo examen.

Davant d'aquest panorama que podria semblar, malgrat les dificultats, favorable a l'ofici de l'art, la realitat dels nostres artistes és ben minsa.

En el camp de l'escultura, el llarg temps d'exercici i el model de pagament són negatius per als nostres artistes. Els contractes són taxatius i indiquen un termini que acostuma a ser raonable, però que rarament és inferior als dos anys. El no compliment dels terminis establerts és penat, a vegades amb multes tan fortes com les 1000 lliures, amb què s'amenaça Domènec Rovira «el Major», si en el termini de quatre anys no enllesteix el retaule per a la confraria del Bonsuccés, de Barcelona.

Normalment, l'adjudicació de la feina és a «preu fet». Aquest tipus de contracte és a vegades oneros per a l'artista que, volent la feina, la taxa a baix preu. Un exemple forani,

8. MARTINELL, Cèsar: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. I: *Els precedents. El primer barroc (1600-1670)*, «Monumenta Cataloniae». Barcelona, vol. X (1959), pàgs. 33-35.

però aplicable a Catalunya, és el que cita Martín González i que concerneix el retaule de Santa Catalina, a Sevilla:

*cuando se pregonó en 1624 (...) se dejó constancia de que no se anunciara a pregón, pues los concurrentes acudirían haciendo bajas y engañando a la parroquia.*<sup>9</sup>

A més, el sistema de pagament es fa a terços: un en firmar el contracte, un al mig de l'execució, i el darrer a l'acabament. Si tenim en compte que en el cas dels escultors, aquests, com a norma, en el preu incloïen els materials, no és rar que el darrer termini no el cobrés l'artista, sinó la persona que proveïa els materials o avançava els diners. És el cas d'Agustí Pujol, qui ha de demanar un crèdit al seu cunyat Jeroni Maurici, cirurgià de Terrassa, de 65 lliures barcelonines, per poder continuar l'obra del retaule del Roser, de Sarrià, puix que es troba sense diners. Aquest exemple, juntament amb d'altres que passarem a detallar, demostra l'apreciació artesanal que de l'artista hom tenia a l'època. El binomi temps treballat-temps cobrat, propi de les feines manuals, era aplicable a pintors i escultors. No és, doncs, estrany, que un dels artistes més contractats de l'època, Llätzer Tramulles "el Major", no deixi, en morir, molts béns de fortuna.

Un altre afront a la condició d'artista eren les inspeccions que de l'obra eren fetes un cop acabada –i jo afegiria abans de pagat el darrer termini– i que de manera explícita constava en el contracte.

Normalment, els inspectors eren escollits de manera equitativa per ambdues parts –autor i contractant–, les quals en cas de dubte escollien un tercer membre decisor. Si és comprensible aquesta tasca per jutjar sobre la bondat de l'or emprat en el daurat, menys ho és pertocant l'apreciació de la qualitat artística de l'obra. No creiem, però, que fos mera rutina, car els documents enregistren exigències d'ulteriors correccions. Esmentem, d'entre altres, el retaule que Jaume i Jacint Robio feren per a la capella de Sant Mateu i Sant Eloi, de l'església del Carme, de Manresa. Visurat per Josep Malet i Joan Generes, aquests ordenaren la correcció d'algunes parts. En altres projectes, el vist-i-plau és previ a la visió de la traça; com consta a la presentada per Josep Sayós, fuster-arquitecte, pel retaule de la parroquial de Badalona, que és examinada per Rafael Plansó, Macià Cosí i Simó Pou, com a experts en arquitectura.

L'artista esdevé un fidel transmissor de programes preestablerts. Així, al mestre Onofre, en el contracte del retaule major, de Valls, li indiquen que els relleus han de tenir quatre pams i quart d'alçada, amb amplades diferents, i la majoria dels relleus han de representar escenes de la Passió, amb unes figures de sants i al·legories de virtuts *conforme la traça demana*. Semblantment, la lectura dels contractes dels pintors ens dona una visió encasellada de la llibertat de creació. El contracte referit al retaule del Roser, de Teià, abans esmentat, és exemplificatiu. De manera exhaustiva, de baix a dalt, s'hi fa una descripció de les feines –daurar, pintar– i creació –escenes, caps, personatges–, que esdevé un índex a seguir.

El gravador no és lliure per realitzar tasques de creació. Un exemple forani, malgrat que l'autor tingui relació amb nosaltres, és el contracte (1621) que Joan de Courbes signarà amb el pare Prieto, per a catorze làmines per il·lustrar la *Psalmodia Eucharistica*. Referent a la idea, la donarà l'autor del llibre *conforme a el padrón que de cada una le hará* i el gravador farà un esbós, que el frare haurà d'aprovar.<sup>10</sup>

La citada penúria econòmica de l'artista fa que, entre obres importants, faci petits treballs. Així, Antoni Joan Riera practica feines pròpies de decorador –escuts d'arnes, figures de guix–; Josep Tramulles fa una «cadireta» per a la imatge de sant Domènec Soriano, per al convent de Predicadors, de Perpinyà; i Jaume Robio projecta, per a la Seu de Man-

9. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en España. 1600/1770*. 1983, pàg. 13.

10. GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979, pàgs. 159-160.

resa, la cara, barana, portalades i altres obres necessàries a l'obra i fàbrica de l'orgue de la *iglesia*. Alhora, artistes pintors efectuen treballs de dauradors, o simples motius decoratius d'orles i flors.

Per finalitzar, són il·lustratives, al respecte, les feines menors elaborades per un dels arquitectes més coneguts d'aquest moment, Josep Juli, a qui trobem documentat, amb dates 22 i 28 de novembre de 1677, fent obres a una casa, davant de la font de Sant Miquel, per a Francesc Brianco, així com per a Miquel Vilarrasa l'any 1681.<sup>11</sup> Aquests tipus de treballs, veurem que són comuns en els «arquitectes» de l'època i a la vegada demostratius d'una labor més pràctica que creativa.

Desitjaríem que aquesta primera aproximació a la condició de l'artista sis-centista fos un punt de partida, de treballs puntuals que ens servissin per a un major coneixement d'aqueix període, tantes vegades oblidat per una manca de memòria col·lectiva. Nogensmenys, aqueixa època obliga a pensar que tot patrimoni ha d'ésser valorat i conservat.

11. AHPB, Rafael Albia, man. 1677 (28-X-1677), 769, llig. 27, fols 329v.-330v.