

Imatges del poder a la Barcelona del set-cents

Relacions i influències
en el context mediterrani

Laura García Sánchez
Anna Vallugera Fuster (eds.)



UBe

ACPA
LLIBRES

Imatges del poder a la Barcelona del set-cents

Imatges del poder a la Barcelona del set-cents

Relacions i influències
en el context mediterrani

Laura García Sánchez
Anna Vallugera Fuster (eds.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

www.publicacions.ub.edu

comercial.edicions@ub.edu



FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Palau Moja, Saló del Vigatà. Fotografia: Conxi Duro

ISBN

978-84-9168-196-0

Aquest llibre s'emmarca en el projecte de recerca ACPA (*Arquitectura y ciudad: programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo*), HAR2015-70030-P (MINECO/FEDER, UE), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

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

In memoriam
JUAN MARÍA MONTIJANO GARCÍA
(1960-2018)

SUMARI

<i>Pròleg, per Rosa Maria Subirana Rebull i Joan Ramon Triadó</i>	9
<i>La restauració arquitectònica i les especificitats en la seva aplicació a l'arquitectura civil setcentista barcelonina</i> Elisenda Rosàs Tosas	13
<i>Restauració d'un tremp i un fresc del segle XVIII. Palau Savassona i Palau Palmerola</i> Cristina Martí Robledo	27
<i>Comitent i artista: el bisbe Gabino de Valladares i el Vigatà en la decoració pictòrica del Palau Episcopal</i> Rosa Maria Subirana Rebull	39
<i>L'obra del Vigatà al Museu Nacional d'Art de Catalunya</i> Joan Yeguas	69
<i>El uso de la alegoría en el programa pictórico de la Casa Lonja de Barcelona: la Iconología de Cesare Ripa como fuente artística y documental</i> Laura García Sánchez	87
<i>La Casa-Palau Sessa</i> Anna Trepas Céspedes	103
<i>Josep Bernat Flaugier y el conjunto pictórico de la iglesia de San Severo y San Carlos Borromeo: estado de la cuestión y nuevas aportaciones</i> Maria del Mar Rovira i Marquès	121
<i>L'immagine del potere nell' architettura effimera. La festa del 1791 per il ritorno delle maestà a Napoli</i> Danila Jacazzi	137
<i>Decorazione pittorica a Palermo al tempo dei Borbone</i> Mariny Guttilla	155

PRÒLEG

El projecte de recerca «ACPA - Arquitectura y Ciudad: Programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo», sota la nostra direcció com a investigadors principals, ha estat finançat en els darrers anys pel Ministeri, HAR2015-70030-P (MINECO/FEDER, UE).

Com a objectiu principal, tot l'equip s'ha bolcat en l'aportació d'estudis científics vinculats a un patrimoni que no ha estat prou valorat en les seves especificitats històriques, culturals i artístiques i que, en alguns casos, es troba permanentment en risc, sotmès a destruccions, modificacions i restauracions poc sensibles. Així mateix, hem volgut contextualitzar tots aquests béns patrimonials de Barcelona amb l'evolució de produccions coetànies de l'àrea mediterrània, especialment de Roma, Nàpols i Palerm, ciutats a les quals ens uneixen forts lligams historicoartístics.

Gràcies a l'extrapolació i comparació de les conclusions que hem obtingut fins ara, hem anat promovent l'intercanvi d'experiències i resultats a través de la transferència de coneixements en diferents trobades de caràcter científic. Partint de les bases establertes en etapes anteriors, en què vam generar un exhaustiu estat de la qüestió global sobre el tema que ens ocupa, anem avançant en la creació d'un corpus capaç de presentar la particularitat específica de cada un dels edificis i programes artístics que són objecte de la nostra recerca, com també progressem en la constatació de models tipològics i visuals, juntament amb les influències i els contactes de l'àrea cultural mediterrània confrontada.

Centrant-nos en l'àmbit barceloní, el desenvolupament de l'economia catalana en el darrer terç del set-cents va propulsar una important transformació social i cultural en els sectors més actius, representatius i poderosos del moment. És a dir, va generar una etapa de benestar econòmic que va beneficiar l'activitat constructiva, el desenvolupament de la producció artística i la seva vinculació als nous corrents estilístics europeus. Es van generar tot un seguit de remodelacions i decoracions que van transformar les estances privades i/o

públiques, les mateixes que estudiem en palaus i cases grans de l'aristocràcia, l'alta burgesia i les jerarquies eclesiàstiques.

D'entre les activitats d'intercanvi de coneixements que l'equip ha dut a terme, volem destacar-ne dues: els simposis internacionals «Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani» i «Arquitectura obliqua i pintura decorativa del segle XVIII al Mediterrani occidental», celebrats a Barcelona els dies 28 i 29 d'abril de 2015, i a Palerm del 30 de novembre al 2 de desembre de 2017. Actualment estem treballant en els resultats de tots els debats generats de cara a fer-los públics. Molts estan encara en procés d'elaboració. Així, en els capítols del llibre que ara presentem es configuren les primeres aportacions, les quals mostren el caràcter interdisciplinari dels components de l'equip.

Elisenda Rosàs, arquitecta de professió i especialitzada en la restauració d'edificis antics, disserta sobre la restauració arquitectònica i les seves especificitats. D'altra banda, i tenint en compte que la major part de les pintures murals que ens ocupen foren realitzades al tremp i, excepcionalment, al fresc, la restauradora Cristina Martí detalla el procés que ella mateixa va dur a terme en cada un d'aquests procediments en dues de les cases grans que estem estudiant: la dels Despujol, més coneguda per casa dels Palmerola o del comte de Fonollar, i l'actual seu de l'Ateneu Barcelonès ubicada a la casa del baró de Savassona.

Una magnífica contribució sobre l'arquitectura efímera napolitana ens l'ofereix Danila Jacazzi, professora a la facultat d'arquitectura de la Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, a Aversa, en la qual analitza les imatges del poder reial en l'àmbit napolità del 1791. Un altre exemple italià vinculat al poder de la reialesa, en aquest cas pictòric, ens el presenta Mariny Guttilla, professora a la Università degli Studi di Palermo, que explicita les decoracions palermitanes a l'etapa borbònica.

En relació amb la producció de les pintures murals de Francesc Pla elVigatà, un dels artífexs més interessants del divuit català, Joan Yeguas, conservador del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), ens ofereix una visió de conjunt, mentre que Rosa Maria Subirana Rebull, professora de la Universitat de Barcelona, analitza una de les intervencions més rellevants d'aquest pintor en el programa decoratiu del Palau Episcopal de Barcelona.

Tres aportacions més vinculades a la Universitat de Barcelona fan referència a les pintures d'un palau institucional, la Llotja de Barcelona, basades en les fonts artístiques de Cesare Ripa segons l'anàlisi de la professora Laura García Sánchez. Anna Trepat s'ocupa de la decoració d'una casa representativa de la noblesa, els ducs de Sessa, que el 1799 fou adquirida i reformada per un mem-

bre de l'alta burgesia, el banquer Joan de Larrard, que a finals del vuit-cents la cedí en lloguer als escolapis i actualment resta tancada i té una destinació incerta. Finalment, Maria del Mar Rovira tracta la figura de Josep Bernat Flaugier i el conjunt pictòric de l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu, l'únic testimoni conservat del llarg i atrafegat periple de la comunitat dels paüls a la ciutat.

Estem treballant les noves indagacions dels components del grup de recerca ACPA, així com el contingut de l'edició, que està en procés d'elaboració a càrrec de la Universit  degli Studi di Palermo, la seu que va acollir els nostres darrers debats. Aix  mateix, tenim en tràmit una ampliació del projecte sollicitat al Ministeri. Encara resta molta feina per fer.

En acabar, volem rendir un emotiu i molt sentit homenatge a un membre del nostre equip que va morir el passat mes d'agost, el professor de la Universitat de M laga Juan María Montijano García. Ha deixat orfes un nombre considerable d'alumnes i de companys. Una personalitat erudita, noble i generosa que trobarem molt a faltar. Va ser tot un luxe compartir amb ell experiències i coneixements.  s per aquest motiu que volem dedicar-li el llibre que ara presentem com a prova que perviur  sempre entre nosaltres.

ROSA MARIA SUBIRANA REBULL
JOAN RAMON TRIADÓ

LA RESTAURACIÓ ARQUITECTÒNICA I LES ESPECIFICITATS EN LA SEVA APLICACIÓ A L'ARQUITECTURA CIVIL SETCENTISTA BARCELONINA

Elisenda Rosàs Tosas
Arquitecta restauradora

ABSTRACT: This paper aims to present basic principles of contemporary restoration theory in order to establish a possible common restoration program for Barcelona's 18th century palaces. The school of critical restoration has established the fundamental criteria in contemporary restoration, providing for a common method in all restoration works with a material basis in art. These criteria are valid to be applied to 18th century civil architecture, and offer interesting information to improve our understanding of common aspects of this architectural typology.

La restauració de l'arquitectura és una disciplina en si mateixa. Què és la restauració i com s'ha de restaurar és un debat permanent, obert i internacional que cada cultura i cada temps té una forma diferent d'enfocar. Passa el mateix amb el concepte de monument: cada tradició i cada temps li dona un significat diferent i li atorga uns valors concrets. En certa manera, el concepte de restauració va estretament relacionat amb el concepte de monument que li és contemporani. Tal com veurem més endavant, a Europa hi ha un cert consens que la restauració de l'arquitectura és, metodològicament, exactament igual que la restauració de les altres obres d'art materials. En aquest sentit, Cesare Brandi, als anys seixanta del segle passat, ja defensava una unitat de mètode:

Per il restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte, e cioè per le pitture, sia mobili che immobili, gli oggetti d'arte e di storia e così via, secondo l'accezione empirica che distingue l'opera d'arte dall'architettura.¹

¹ BRANDI, C. (1963). *Teoria del restauro*. Roma: Storia e letteratura, pàg. 77.

El present article té per finalitat descriure les especificitats de la restauració d'unes arquitectures, però les arquitectures d'un període concret. A priori podria semblar absurd parlar de la restauració de l'arquitectura dels palaus barcelonins del segle XVIII, que és allò en què ens centrarem, si tenim en compte que, en la restauració, els criteris d'intervenció haurien de ser universals.²

L'objectiu d'aquest estudi és demostrar que els criteris de restauració aplicables als palaus barcelonins del segle XVIII són compartits per la resta de les arts matèriques i que no han de presentar cap singularitat pròpia. En canvi, sí que trobarem una especificitat concreta en el coneixement previ del bé abans de restaurar-lo; és des d'aquest punt de vista que pren sentit estudiar un grup d'edificis arquitectònics d'un indret i un temps concrets. Aquests estudis previs, que són en realitat la primera fase d'un procés de restauració, poden tenir uns beneficis de recerca determinants que acabaran millorant substancialment el resultat final del procés restaurador.

LA CULTURA DE LA RESTAURACIÓ

La cultura europea ha vist néixer, en els darrers segles, diferents teories sobre la restauració que han anat evolucionant i que han acabat trobant punts de consens en les cartes internacionals. Si bé és cert que l'aprofitament d'objectes o edificis antics és una activitat ancestral, també ho és que la restauració en el sentit contemporani del mot neix juntament amb la gènesi de la història de l'art, en plena Il·lustració, i que la restauració i la història de l'art van evolucionant de forma paral·lela i en consonància amb el seu propi temps.

La Carta de Venècia, de 1964, que té molts punts en comú amb la *Tèoria del restauro* de Cesare Brandi, publicada només un any abans, és un punt de consens i un manifest de la restauració contemporània occidental i, en molts casos, el fonament teòric sobre el qual s'han basat legislacions europees respecte al patrimoni, entre d'altres la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català.³ El punt bàsic de la Carta de Venècia és el seu article nou, on assenyala:

La restauració és una operació que ha de tenir un caràcter excepcional. Té com a finalitat conservar i revelar els valors estètics i històrics del monument i es fona-

² CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Nàpols: Liguori.

³ Vegeu la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català, publicada al DOGC 1807, en especial l'article 35, referent a criteris d'intervenció.

menta en el respecte a l'essència antiga i als documents autèntics. El seu límit se situa on comença la hipòtesi: en l'àmbit de les reconstruccions basades en conjectures, qualsevol treball de complement que es consideri indispensable per raons estètiques o tècniques ha de sorgir de la composició arquitectònica i portar la marca del temps actual. La restauració ha d'anar sempre precedida i acompanyada d'un estudi arqueològic i històric del monument.⁴

Aquest article conté els conceptes bàsics de la restauració contemporània europea. Expressat d'una altra manera, ens diu: cal mantenir els edificis i evitar, tant com es pugui, restaurar-los; si és indispensable restaurar-los, cal fer-ho per revelar els seus valors intrínsecs o per evitar que s'esfondrin; cal respectar l'autenticitat de la matèria; no es poden crear falsos històrics; cal que les intervencions siguin distingibles; és imprescindible que es facin estudis previs. Més endavant, tant l'evolució del concepte de monument en el món occidental com l'obertura d'horitzons d'Occident cap a altres cultures ha provocat que s'hagin detectat certs límits a la Carta de Venècia, que ha estat complementada amb la Declaració d'Amsterdam⁵ de 1975, que parla de la importància de la conservació integrada i el valor social del patrimoni arquitectònic, amb el document de Nara sobre l'autenticitat,⁶ de 1994, en què es posa de manifest que l'autenticitat d'una obra d'art no rau només en la seva matèria, tal com propugna la tradició europea, sinó també en la seva esteticitat, o amb la Carta de Cracòvia,⁷ de l'any 2000, que es fixa en l'educació social en qüestions de patrimoni cultural, entre altres documents. Amb tot, els principis que enuncia la Carta de Venècia segueixen sent referents. Partim aleshores de l'acceptació que els conceptes bàsics de la restauració queden definits per la Carta de Venècia i els documents que la complementen. Amb això no volem pas passar per alt l'heterogeneïtat en la teoria i la pràctica de la restauració, que ha tingut i té detractors del *restauro critico* que ja a partir dels anys vuitanta del

⁴ Carta di Venezia. Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti. Congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti. Venècia, 31 de maig de 1964.

⁵ Declaració d'Amsterdam. Congrés d'Amsterdam. Amsterdam, 1975.

⁶ Document de Nara sobre l'autenticitat. Conferència de Nara sobre l'autenticitat amb relació a la convenció sobre el patrimoni mundial. Nara, 1994.

⁷ Carta de Cracòvia. Principis per a la conservació i la restauració del patrimoni construït. Cracòvia, 2000.

segle passat van prendre força, com ara Marco Dezzi Bardeschi⁸ o Paolo Marconi,⁹ però no és objecte d'aquest article definir escoles i tradicions restauratives.

En la tradició restaurativa del nostre país, Antoni González Moreno-Navarro, durant la seva etapa al capdavant del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, reconeix la necessitat d'establir un mètode de restauració de l'arquitectura que anomena la restauració objectiva,¹⁰ en el sentit que es restaura l'objecte arquitectònic. El mètode recull totes les bones pràctiques del procés de la restauració i les sistematitza, amb l'objectiu que tota restauració respongui de forma exhaustiva a les qüestions fonamentals del procés restauratiu. En aquest sentit, el mètode no aporta cap concepte fonamental a la tradició de la restauració, tot i que esdevé una guia excel·lent per a la intervenció en el patrimoni arquitectònic.

UNITAT DE MÈTODE I DEFINICIÓ DE RESTAURACIÓ

De forma absolutament diferent de la que proposa González Moreno-Navarro, cinquanta anys abans Umberto Baldini havia escrit, a *Teoria del restauro e unità di metodologia*, que hi ha d'haver una unitat de mètode en la restauració de qualsevol obra d'art, tant en pintura com en escultura o arquitectura; no hi ha d'haver diferències entre el mètode que cal seguir per restaurar, per exemple, una escultura i un palau. Amb això, Baldini ens diu que la restauració és una pràctica pròpia de l'art material. Aquest punt és especialment interessant en el fet arquitectònic: l'arquitectura es restaura només quan és contemplada com a obra d'art.¹¹ Cesare Brandi, a la *Teoria del restauro*, ho defineix així:

⁸ DEZZI BARDESCHI, M. (1991). *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milà: Franco Angeli. Dezzi nega, en línies generals, que existeixi cap restauració possible.

⁹ MARCONI, P. (1993). *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*. Venècia: Marsilio Editori. Marconi es qüestiona sobre temes bàsics de la teoria de la restauració italiana i els posa en crisi a favor d'una visió més reconstructiva de la restauració.

¹⁰ GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A. (2000). *La restauración objetiva. Método SCCM de restauración monumental*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

¹¹ «La tesi per cui ogni oggetto nella sua diversa natura come nella sua diversa connotazione storica debba avere il 'suo' intervento è accettabile se con essa si vuole ribadire il principio per cui è l'oggetto stesso ad esigere l'intervento e a guidarlo in rapporto a quella unicità che è la sua 'conditio' (e che è anche 'conditio' fisica); ma è inaccettabile se con essa si vuole affermare il principio per cui ogni oggetto debba avere un 'suo' e pertanto diverso e particolare 'metodo', cioè 'codice' o 'grammatica' di volta in volta utilizzabile e variabile da trasferire in atto critico per il suo riconoscimento.» BALDINI, U. (1978-1981). *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Florència: Nardini Editore, vol. 2, pàg. 43.

Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.¹²

Hi ha conceptes que sovint s'utilitzen com a sinònims de restauració en el món de l'arquitectura, com ara rehabilitació, reforma o recuperació. Tots aquests conceptes defineixen intervencions que es fan en arquitectures i van encaminats a recuperar l'ús de l'edifici, o millorar-lo. La restauració, tal com diu Cesare Brandi, no té per objectiu recuperar l'ús en un edifici (encara que sigui un factor que cal tenir en compte), sinó que té com a finalitat «mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica».¹³

Restaurar, doncs, és retornar a una obra d'art la seva unitat potencial, que es fonamenta en uns valors històrics i uns valors artístics, que cal definir críticament. D'alguna manera, la clau de volta de la restauració consisteix a establir quins són aquests valors de l'obra que cal potenciar i recuperar. És possible recuperar la unitat potencial de l'obra duent a terme únicament dues accions: reintegrar-ne les llacunes o treure'n els afegits.

És important destacar, però, la complexitat de les restauracions de les obres arquitectòniques. Si bé és cert que el patrimoni arquitectònic té sovint una durabilitat més alta que altres obres d'art que tenen suports menys sòlids, també ho és que l'arquitectura té una tendència natural a superposar estrats. És possible que un edifici d'aparença setcentista estigui construït aprofitant murs i estructures precedents i que a l'edifici del segle XVIII s'hi hagin fet modificacions a còpia d'enderrocar-ne parts o de construir-hi afegits. Una situació com aquesta requereix un estudi crític sobre els valors de l'obra d'art que ha de servir per prendre unes decisions bàsiques que guiaran el projecte de restauració: les llacunes que afecten l'obra d'art tenen algun valor artístic o històric que faci que valgui la pena no reintegrar-les? O cal reintegrar-les? Els afegits que emmascaren l'arquitectura s'han de treure? O tenen prou valor artístic o històric perquè sigui interessant mantenir-los?

La restauració arquitectònica es basa, essencialment, en aquests dos punts (el tractament de les llacunes i els afegits) multiplicats per les dues opcions que comporten (conservar-los o modificar-los). Pel que fa al tractament de les llacunes, cal establir primer si la llacuna que afecta l'obra d'art té prou valor

¹² BRANDI, pàg. 6.

¹³ BRANDI, pàg. 13.

històric o artístic per mantenir-la. Un exemple d'aquesta situació són els impactes de metralla a la façana de l'església de Sant Felip Neri de Barcelona arran del bombardeig de l'aviació legionària italiana sobre la plaça el gener de l'any 1938. Hi ha un consens generalitzat que el valor dels impactes de la metralla és prou important per exigir-ne la conservació, pel potencial evocador o didàctic que tenen, en detriment de la restauració de la façana barroca de l'església, que resta malmesa i que, encara que tingui un pes artístic important, cedeix protagonisme al fet bèl·lic, que domina la narració de la plaça (fig. 1).



Figura 1. La plaça i la façana de l'església de Sant Felip Neri en una imatge recent.

Font: Galdric Peñarroja, 2015.

Sovint, però, es considera que les llacunes afecten negativament la llegibilitat del bé i se'n requereix la reintegració. En els casos en què es vulgui reconstruir la llacuna, s'estableixen un seguit de criteris que la tradició restaurativa italiana anomena *criteri prudenziali* i que són quatre: cal que la intervenció sigui mínima, cal que sigui compatible amb el bé, és necessari poder distingir els afegits de l'obra original i cal que sigui una intervenció reversible. Un cas paradigmàtic de reintegració d'una llacuna és la de la imatge de la *Pietà* de Michelangelo Buonarroti,¹⁴ que la primavera de 1972 va ser martellejada per Lászlo Tóth al crit

¹⁴ La *Pietà* de Michelangelo Buonarroti va ser feta a partir d'un encàrrec del cardenal francès Jean de Bilhères i creada entre el 1497 i el 1499. Actualment es troba a la basílica de Sant Pere del Vaticà.

de «I am Jesus Christ risen from the dead!». L'atac insospitat va deixar una *Pietà* mutilada, amb més de cinquanta punts de la peça trencats i el nas absolutament destrossat. La restauració de l'obra, que va ser dirigida pel director dels Museus Vaticans, Deoclecio Redig de Campos, va partir principalment de l'estudi d'una sèrie de calcs que existien sobre l'escultura. La restauració va consistir a recupear tots els fragments de l'obra, recol·locar-los al seu lloc original i reintegrar les llacunes amb una pasta feta amb cola i pols de marbre (fig. 2).



Figura 2. Imatge de la *Pietà* de Michelangelo abans de l'atac de 1972, després de l'atac i després de la restauració.

Font: taules 44 i 45 de BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Florència: Nardini Editore, vol. I, pàg. 134-135.

En el primer cas, doncs, es considera que els impactes de metralla que van mutilar la façana de l'església de Sant Felip Neri tenen un pes històric prou significatiu per ser mantinguts; en el segon cas, es considera que l'episodi de destrucció de la *Pietà* de Michelangelo no té cap interès històric, sinó que és un fet circumstancial, i es decideix reintegrar l'obra mestra per restablir allò que Brandi anomena la «unità potenziale dell'opera».

En el sentit contrari, a vegades, per tal de reintegrar la unitat potencial de l'obra, cal eliminar-ne afegits. Un exemple il·lustratiu d'aquesta idea és la restauració que el mateix Cesare Brandi va fer de la *Dama col liocorno*,¹⁵ obra de

¹⁵ La *Dama col liocorno* (o *Dama de l'unicorn*) és un oli sobre fusta de Raffaello Sanzio, del 1505, que es conserva i forma part de l'exposició permanent de la Galleria Borghese.

Raffaello Sanzio de principis del segle XVI que actualment es conserva i s'exposa a la collecció permanent de la Galleria Borghese (fig. 3). Aquest quadre havia estat alterat substancialment perquè sobre el substrat original s'hi havia afegit, per mans alienes a Raffaello, una nova capa pictòrica que tenia per objectiu modificar l'atribució de la imatge i convertir-la en Santa Caterina d'Alexandria i adaptar la indumentària als gustos de la nova època. Quan Brandi va haver de restaurar l'obra es va plantejar la qüestió principal del cas: l'afegit damunt l'obra de Raffaello tenia valor en si mateix o no en tenia? Aquest afegit tenia un valor històric o artístic superior al que, segons les radiografies de l'obra, sí que tenia el fragment de quadre de Raffaello que quedava ocult?



Figura 3. La imatge de Santa Caterina d'Alexandria, una radiografia feta per Achille Bertini Calosso de l'any 1933 i l'obra restaurada per l'Istituto Centrale del Restauro entre el 1959 i el 1960.

Font: web del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/minisiti/Liocorno/home.html.

La conclusió de Brandi va ser treure l'afegit posterior per tal de recuperar la integritat de la imatge, ja que l'obra del mestre tenia un valor artístic superior al valor històric o artístic que l'afegit hauria pogut aportar.

Per contra, un cas d'afegit sobre una obra d'art que genera un gran consens pel seu valor artístic és el matalàs que Gian Lorenzo Bernini va agregar a l'escultura de l'*Ermafrodito dormiente*.¹⁶ No hi ha dubte que el matalàs de mar-

¹⁶ L'any 1619, Gian Lorenzo Bernini va esculpir un matalàs per a l'escultura del segle II dC que representa un hermafrodita dormint i que formava part de la collecció particular del cardenal Borghese. Actualment, l'obra es conserva i forma part de la collecció permanent del Museu del Louvre.

bre de Carrara, annexat per l'escultor arquitecte l'any 1620, és un element extemporani aliè a l'obra del segle II dC que la dota d'un nou sentit artístic. Allò que Bernini incorpora a la peça original no només no emmascara l'obra d'art clàssica, sinó que hi suma un nou valor artístic i, per tant, eliminar l'afegit de Bernini per poder contemplar l'obra clàssica aniria en contra d'una correcta valoració de l'obra d'art (fig. 4).



Figura 4. Escultura de l'*Ermafrodito dormiente*. Font: Wikimedia Commons.

Aquests quatre exemples que posem de tractaments d'afegits i llacunes serveixen per il·lustrar la consigna de l'escola del *restauro critico*, que propugna que per a la restauració no hi ha fórmules, que cada cas ha de ser objecte d'estudi perquè la resolució del destí de l'obra d'art ha de ser tan crítica com ho és la seva valoració històrica i estètica.

En aquest sentit, la metodologia que proposa Antoni González Moreno-Navarro de la qual parlàvem serveix de guió, d'esquema de treball, d'índex de referència per no descurar cap pas del procés de restauració. Però la restauració de qualsevol obra d'art —incloent-hi, tal com hem exposat, l'arquitectura— parteix sempre d'un judici crític i únic.

L'ESPECIFICITAT DE LA RESTAURACIÓ DE L'ARQUITECTURA

Tots aquests paràmetres que descrivíem sobre aquestes línies, que conformen a grans trets i de forma forçosament simplificada la cultura de la restauració contemporània, es poden aplicar a totes les obres d'art materials. Hi ha una unitat

de mètode en la restauració de les arts plàstiques i no hi ha d'haver uns criteris específics per a la restauració de l'arquitectura. Amb tot, l'arquitectura té unes singularitats molt clares respecte a les altres arts plàstiques: l'arquitectura és un art al qual es dona ús.

Més enllà dels valors estètics o històrics d'una arquitectura, cal tenir present també que un edifici té una funcionalitat i que la utilització dels edificis varia en funció dels programes que s'hi donen i dels moments que viuen. Encara que l'objectiu de la restauració sigui retornar a l'obra d'art la unitat potencial que li pertany, sovint cal renunciar —o cal modular— aquest retorn en pro dels usos que es dona als edificis. Un exemple d'aquest cas ens l'ofereix el Palau Moja, un dels palaus setcentistes barcelonins més emblemàtics i més ben conservats (fig. 5). Aquest palau, construït a la intersecció del carrer Portaferri i la Rambla, va patir una reforma molt invasiva als anys vint del segle xx, moment en què es va obrir l'actual porxo que recorre tota la façana de la Rambla. L'obertura d'aquest porxo distorsiona de forma evident la imatge del palau i n'altera substancialment el projecte original, i és legítim preguntar-se si caldria reintegrar la llacuna que la intervenció dels anys vint va causar. Amb el benentès que els porxos del Palau Moja no tinguessin cap valor històric ni estètic, caldria recuperar l'espacialitat de la planta baixa del palau que tenia abans de que s'obrissin? L'ús que actualment té aquest porxo és intensiu i predomina per sobre l'interès històric o artístic que tindria retornar al palau la seva concepció espacial original?



Figura 5. El Palau Moja en una imatge de Pérez de Rosas de l'any 1934, abans de l'obertura dels porxos de la planta baixa.

Font: Arxiu fotogràfic de Barcelona.

La resposta a aquesta pregunta és clara: la importància funcional dels porxos del Palau Moja fa que siguin imprescindibles des del punt de vista urbà i, per tant, sembla que no s'hauria de restaurar la planta baixa de l'edifici. No és que la restauració tingui excepcions; és que hi ha casos en què per sobre dels interessos patrimonials en predominen d'altres, en aquest cas de gestió urbana.

LA RESTAURACIÓ DE L'ARQUITECTURA CIVIL SETCENTISTA BARCELONINA

Ja hem comentat anteriorment que la restauració de l'arquitectura no es diferencia de la restauració de la resta de les arts plàstiques. Amb més motiu afirmem que la restauració d'una categoria d'edificis —com poden ser els palaus setcentistes barcelonins— no es diferencia gens de la restauració de la resta de les arquitectures. Ara bé, establir uns criteris d'estudi d'una categoria d'edificis té uns avantatges importants en la fase d'estudi d'un edifici concret perquè permet aprofundir en aspectes compartits entre les diferents arquitectures que conformen la categoria.

Prèviament a tota tasca cal, per força, estudiar la bibliografia, la documentació escrita i els estudis existents sobre el tema. El treball de Subirana i Triadó és una base excel·lent en aquest sentit.¹⁷

CONÈIXER PER CONSERVAR L'ARQUITECTURA CIVIL SETCENTISTA BARCELONINA

El primer pas que cal fer és l'estudi exhaustiu de tots els aspectes que sigui possible investigar d'aquests palaus. Si el nostre objectiu és garantir el manteniment i la conservació correctes dels palaus setcentistes barcelonins, d'entrada cal estudiar-los en tota la seva integritat. Per a aquesta empresa, partir d'un estudi global de la situació per anar entrant a posteriori en el detall té l'avantatge que va generant una estructura d'informació a la qual es poden anar inserint, de forma ordenada, les aportacions de nous coneixements. Idealment, caldria situar en una

¹⁷ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». Actes del VI Congrés d'Història Moderna de Catalunya: «La Catalunya diversa». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, núm. 28.

restitució tan fidel com sigui possible de la planta de la Barcelona setcentista i del seu parcel·lari els palaus del període concret d'estudi, 1714-1810. La ubicació exacta de la planta dels palaus barcelonins amb relació a la planta de la ciutat té com a primera finalitat establir una cartografia del període determinat sobre la qual estudiar tants aspectes com sigui possible de la ciutat i els seus palaus.

Com que el període d'estudi és gairebé de cent anys i l'evolució urbana d'una ciutat durant una dècada pot ser molt important, caldria fer aquesta operació per a diferents moments històrics escollits que siguin punts culminants del procés urbanitzador de la ciutat. El concurs de la història política, social, econòmica, de les mentalitats o dels esdeveniments bèl·lics és imprescindible per a aquesta tasca. La mateixa tria dels límits del període està clarament definida per fites d'aquest tipus.

La informació per confegir aquesta cartografia que proposem cal extreure-la de l'estudi de tres tipus de documents: la documentació històrica escrita, la documentació històrica gràfica i els testimonis físics existents a la ciutat. Tenir ben establerta la situació dels palaus amb la màxima exactitud possible permetria estudiar diferents aspectes relatius al moment barroc i la importància de la situació urbana dels palaus. Com a objectius principals hi ha deduir aspectes com la jerarquia dels carrers de la ciutat, conèixer els espais urbans més valorats, marcar els eixos urbans més significatius, definir les alçàries dels palaus amb relació a les alçàries mitjanes de les edificacions veïnes, establir la relació entre els palaus i els edificis representatius dels poders comercials, polítics i religiosos, etc. La cartografia que proposem proporcionaria un mètode objectiu per conèixer totes aquestes coses, que ara moltes vegades s'afirmen per deducció intuïtiva i amb riscos d'error.

Des d'un segon punt de vista urbà, de més detall, es podrien determinar les característiques tipològiques dels palaus en relació amb la ciutat i establir quines vinculacions hi ha entre les parts principals de l'edifici i l'espai urbà on se situen. Per elaborar-ho cal conèixer els espais funcionals bàsics que defineixen els àmbits representatius dels palaus, és a dir, l'accés, el pati, l'escala principal i el saló. Aquesta anàlisi, que requereix un cert coneixement de l'edifici en qüestió però no de forma exhaustiva, feta sistemàticament per a tots els palaus de Barcelona, podria servir per definir les tipologies d'espais. A una altra escala, molt més de detall, es poden establir altres aspectes que serveixin per fer comparatives dels palaus, ja sigui respecte a elements constructius que es repeteixen (com és el cas dels elements fets a partir del concepte de l'arquitectura obliqua) o respecte a l'ús de materials o tècniques constructives comuns. Ja en el terreny de l'arquitectura d'interior, caldria estudiar dimensions, proporcions i característiques dels béns mobles i de la decoració mural.

Pel que fa al coneixement de tots i cadascun dels palaus setcentistes barcelonins, no és possible fer-ne una sistematització rígida. No hi ha un coneixement específic només per a la restauració. Cal que el coneixement sigui integral, incloent-hi el sentit figurat i material de l'edifici, i cal que aquest coneixement de l'edifici inclogui tot el seu arc cronològic, encara que el nostre objecte d'estudi sigui un període concret.

L'estudi ha de tenir en compte els valors de la imatge i de l'estructura i els aspectes d'estratificació constructiva i de la reescriptura del text arquitectònic en el temps, de manera que es pugui afirmar que l'autenticitat de l'obra recau tant en la seva formulació original com en els afegits, en part voluntaris i en part no, causats pel pas del temps. En aquest sentit, cal fer present també la qüestió de les instal·lacions, la tecnologia i la consolidació estructural, que són temes cabdals en la restauració arquitectònica. Encara que siguin aspectes que es manifestin de manera autònoma, són part interna de la restauració. Cal resoldre tots aquests problemes pràctics sense perdre mai de vista la motivació històrica i crítica de la intervenció.

Malgrat que el nostre objectiu sigui obtenir un estudi històric arquitectònic tan integral com sigui possible, cal ser conscients de la impossibilitat que l'historiador registri tota la complexa realitat del monument. L'experiència diu que cada narració o interpretació històrica d'un edifici està totalment condicionada pel bagatge i pel mètode de qui l'escriu; l'empremta de qui fa l'estudi de l'edifici influencia totalment les conclusions de la recerca i acaba definint la síntesi històrica que es posa com a hipòtesi. Les maneres d'interrogar els documents i el monument, entès com a primer document ell mateix, sempre són diferents. Tot això té conseqüències en el camp de la restauració, perquè cada investigació històrica, per força, deixa algunes parts a l'ombra i n'evidencia d'altres. No hi ha una alternativa a aquest fet, és impossible prescindir de la subjectivitat del subjecte, prenent la redundància en el seu sentit absolut. Aquest és un motiu suficient pel qual un projecte de restauració, encara que estigui liderat per una sola persona, ha d'assumir les opinions de més especialistes per tenir una visió més significativa del monument i perquè els judicis històrics sovint acaben tenint conseqüències irreversibles sobre el bé patrimonial, sobretot quan se'n retiren parts.

NOVES TECNOLOGIES I RESTAURACIÓ

A tall d'apunt, cal dir que darrerament les tecnologies vinculades al món de la restauració, de l'arquitectura o de l'arqueologia han propiciat avenços sig-

nificatiu. Tanmateix, paral·lelament a aquest avenç històric, s'ha reduït de forma generalitzada la fase de coneixement de l'edifici a sotmetre'l a un seguit d'analítiques, instrumentals i tècniques, in situ o al laboratori, i s'ha deixat de banda l'aproximació directa i reflexiva de l'aixecament arquitectònic. Les noves tecnologies, que de segur que aporten avantatges substancials en la capacitat d'estudi de l'objecte arquitectònic, s'han utilitzat i s'utilitzen sovint només per escudar les inseguretats diagnòstiques personals.

Cal dir que a les escoles amb una tradició restaurativa més sòlida, com la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio de la Universitat de Roma La Sapienza o l'École d'Hautes Études de Chaillot, s'insisteix fortament que la millor manera de conèixer un edifici és que l'arquitecte que ha de dirigir l'obra de restauració estudiï de forma directa el monument. L'experiència diu que una bona aproximació directa, feta per la persona que després haurà d'interpretar i restaurar l'edifici, dona les millors respostes necessàries sobre la història de l'edifici i sobre el seu estat de conservació.

CONCLUSIONS

Els estudis històrics i artístics que han de precedir el treball de l'arquitecte són habitualment puntuals, aïllats, condicionats per la pressa del projecte arquitectònic i, el que és pitjor, paral·lels al treball de l'arquitecte, que, amb un temps limitat, adjunta al seu projecte un estudi historicoartístic que ha conegut quan les seves decisions principals ja estaven preses.

Uns estudis historicoartístics globals de la ciutat i els seus edificis com el que proposem més amunt, elaborats per equips d'historiadors, historiadors de l'art, arquitectes i urbanistes, entre d'altres, serien una eina útil, podríem dir que indispensable, perquè l'arquitecte que afronta un projecte de restauració tingui les eines adients per poder liderar una bona intervenció.

RESTAURACIÓ D'UN TREMP I UN FRESC DEL SEGLE XVIII. PALAU SAVASSONA I PALAU PALMEROLA

Cristina Martí Robledo
Restauracions Policromia SL

ABSTRACT: Examples of interior decoration from late 18th-century Barcelona provide a good indication of how the wealthiest and most powerful families used to live. Today some of these interiors show different degrees of wear and degradation depending on the techniques used in their execution. Prior and analytical study of the pictorial techniques used is thus necessary in order to determine the methodology needed for each and every restoration process.

LES PINTURES MURALS I LES SEVES ALTERACIONS

Entenem com a pintura mural les decoracions pictòriques realitzades en una paret o un sostre, independentment de la tècnica pictòrica emprada. Aquest fet les relaciona directament amb l'edifici que les acull i, per tant, els problemes que aquest pugui tenir també les afectaran.

Per comprendre la problemàtica del conjunt cal estudiar les patologies que es donen a tot el conjunt. Així doncs, el primer punt que caldrà tenir molt en compte en el moment de començar l'estudi de l'estat de conservació de les pintures murals serà la seva ubicació dins l'edifici. La seva situació ens proporcionarà una sèrie de dades a les quals estan sotmeses, com per exemple les condicions ambientals o les possibles alteracions relacionades amb la construcció. L'estat de conservació dels paraments de l'edifici és un punt clau per assegurar l'estabilitat de les capes de suport de les pintures, així com el seu manteniment. Tan important és la part visible del suport com el revers i la connexió amb la resta d'estructures adjacents.

Els trets generals de les degradacions que pateixen les pintures murals es poden dividir entre les alteracions antròpiques i les físiques. Aquestes últimes es relacionen directament amb les afectacions que pateix l'immoble i, en conseqüència, el suport de les decoracions, com ara les esquerdes o humitats. Les

alteracions antròpiques, d'altra banda, serien les afectacions provocades per la intervenció de tercers que alteren l'aparença general, com poden ser els cops o elements afegits sobre les superfícies pictòriques (fig.1).



Figura 1

El fet que les pintures murals formin part d'una construcció i estiguin exposades a problemàtiques alienes a la seva pròpia tècnica fa que per restaurar-les sigui indispensable constituir un grup interdisciplinari de professionals amb restauradors, arquitectes, historiadors, químics, biòlegs o arqueòlegs, entre d'altres. Amb la informació aportada per cada part serà més fàcil esbrinar les dificultats i acotar les solucions per determinar la metodologia que cal seguir en el procés de restauració.

UN CAS DE PINTURA AL TREMP: PALAU SAVASSONA

El Palau Savassona¹ acull des de 1904 la seu de l'Ateneu Barcelonès, però anteriorment va ser propietat d'altres famílies que en el seu moment van realitzar alguns canvis tant estructurals com decoratius a les estances de l'edifici. A

¹ El Palau Savassona va ser declarat Monument Històric Artístic Nacional el 1981 (BCIN). A la planta noble s'hi troben les sales amb els sostres pintats per Francesc Pla, anomenat el Vigatà.

la planta noble on avui dia hi ha la biblioteca, Elies Rogent, el 1862, hi va dur a terme una ampliació i hi va afegir sales amb noves decoracions i, posteriorment, el 1906, mentre l'entitat era presidida per Domènech i Montaner, es va executar la reforma de Josep Font i Gumà, juntament amb Josep Maria Jujol i Gibert, en què es va redistribuir l'àmbit de la biblioteca avui conegut com a Àmbit Jujol.

De les decoracions murals dels sostres de la biblioteca, cinc són obra de Francesc Pla, anomenat el Vigatà, realitzades amb la tècnica del tremp. Aquest procediment fa servir coles animals o vegetals com a aglutinant barrejades amb pigments; el vehicle és l'aigua i la pintura s'aplica sobre el suport sec. Durant el període barroc, la tècnica al tremp es popularitzà i s'acabà utilitzant més que el fresc. De fet, a Catalunya les decoracions de pintura mural barroques són en gran part fetes al tremp. En el cas de les pintures murals de l'Ateneu, el Vigatà plasma el seu art en les escenes, on es mostra una pinzellada lleugera sobre un fons acolorit. Les expressions dels rostres i les extremitats —peus i mans— són molt característiques d'aquest artista, que utilitza els traços àgils per delimitar les figures (fig. 2, 3).

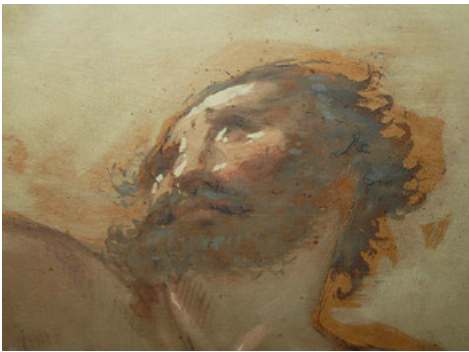


Figura 2

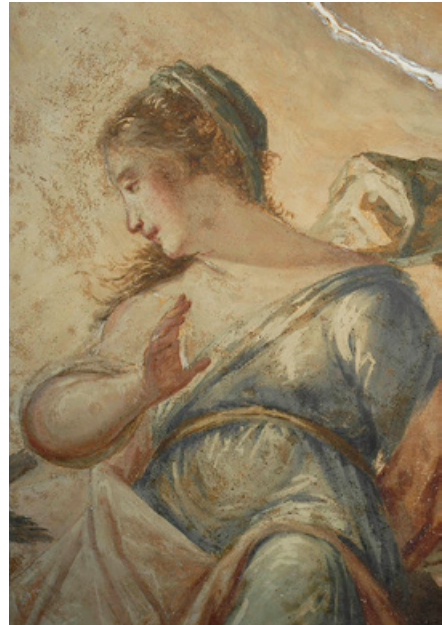


Figura 3

Com en totes les restauracions, l'estudi d'abans de començar la restauració es va centrar en la detecció de les alteracions, que es van marcar en un plànol que posteriorment va ajudar a fer el seguiment dels processos de restauració (fig. 4, 5). A la Sala de l'Escut, com a cas particular, es van extreure mostres per analitzar els pigments i l'aglutinant i detectar la presència d'una possible policromia anterior arran d'unes cales realitzades on apareixien altres colors sota la decoració visible.



Figura 4

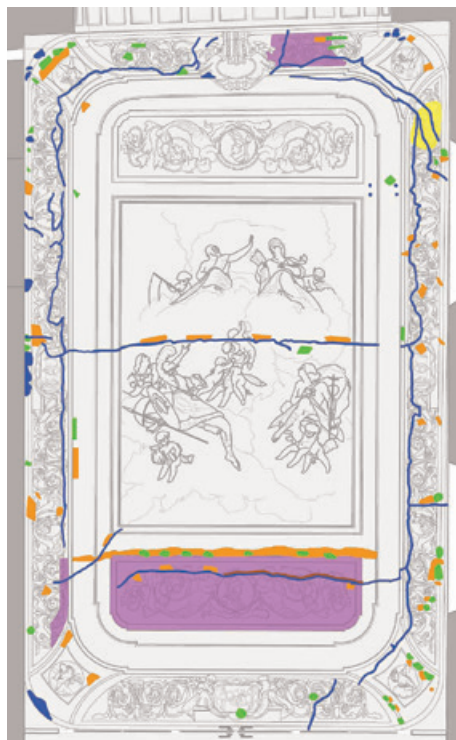


Figura 5

En els temps de l'Ateneu, s'observaven aixecaments de la capa pictòrica causats en molts casos per l'alta temperatura focalitzada en zones concretes de la superfície on la policromia seca es cargolava sobre si mateixa (fig. 6, 7). També s'hi van trobar altres afectacions generalitzades, com ara les alteracions en els colors per l'acumulació de nicotina a la superfície a causa de la permissivitat durant anys de fumar a les sales de la biblioteca. Moltes de les problemàtiques que s'hi van apreciar eren degudes sobretot al fet de tractar-se d'un



Figura 6



Figura 7

edifici del segle XVIII que havia patit moviments per les reformes sofertes amb posterioritat, que havien afectat l'estructura i havien causat esquerdes visibles a la superfície pictòrica.

Al llarg de la història del palau Savassona, els canvis de propietaris propiciaren les modificacions de les decoracions sense ser conscients dels perjudicis que ocasionaven. A conseqüència d'això, un dels problemes més freqüents en les pintures murals al tremp són les repintades que dificulten molt la recuperació de l'original. A la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès es va trobar una pintura superposada al tremp de la Sala de l'Escut, on el Vigatà havia realitzat una de les cinc decoracions documentades. La troballa va ser de gran valor per als historiadors, ja que el percentatge de policromia original que es conservava era molt elevat, però va suposar un esforç de treball i econòmic important.

PROCESSOS DE RESTAURACIÓ

A més de treballar sempre que es pot amb historiadors que contextualitzen l'obra, químics que la daten i caracteritzen els pigments i fotògrafs que documenten el seu estat inicial, la feina dels restauradors recau en la documentació gràfica de l'estat de conservació per poder engegar la intervenció en si.

Els processos es determinen segons els resultats que puguin donar les anàltiques i són sempre els mateixos, variant els productes segons la tècnica davant la qual ens trobem. En aquestes decoracions es va netejar la superfície en sec i es van reintegrar les pèrdues de suport amb morters hidràulics, utilitzant calç amarada en els de la darrera capa per aconseguir una textura similar a l'original.

En el cas concret de la Sala de l'Escut, posteriorment anomenada Sala del Baró, la retirada de la decoració geomètrica del segle XIX va consistir en una

primera fase d'eliminació mecànica a punta de bisturí per treure el tel blanc que quedava. Tot seguit, es va realitzar una microprojecció controlada, humitejant la zona de treball amb etanol. Un cop tota la policromia va quedar descoberta, es van reintegrar les pèrdues puntuals de suport i es va dur a terme la reintegració cromàticament amb neutres a les zones de grans dimensions i il·lusionista en les petites mancances de color (fig. 8, 9).



Figura 8

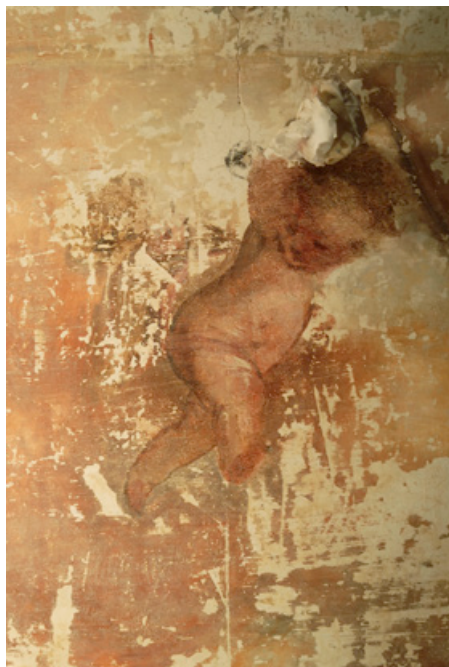


Figura 9

UN CAS DE PINTURA AL FRESC: PALAU PALMEROLA

El Palau Palmerola va ser propietat de diferents famílies adinerades de l'època i va ser conegut també com a Palau Fonollar. En el moment de la seva construcció es van realitzar les decoracions de la sala principal de la planta noble. Durant la història d'aquest edifici s'han succeït diverses modificacions, entre les quals destaquen, el 1859, la d'Elies Rogent, que va reformar la façana i hi va afegir un pis i va eliminar el sostre de la sala principal. A finals del segle XIX, aquest àmbit esdevingué la capella del convent de Las Hermanas de la Sagrada Familia, dedicades a l'ensenyament, i la seva decoració va canviar per com-

plet. Les escenes originals van ser cobertes per un fons amb ornamentacions religioses i lletanies que es va mantenir durant els canvis de propietat successius (fig. 10, 11). Ja als anys trenta del segle XX, passa a ser una pelleteria molt coneguda a Barcelona, moment en el qual s'afegeix al canvi de decoració un altell que va perjudicar molt les pintures originals, amagades i desconegudes en aquell moment, amb la col·locació de les bigues encastades als paraments. En l'actualitat, aquest àmbit del Palau Palmerola és propietat del Sr. Manuel Outumuro, gràcies a la iniciativa del qual es va poder dur a terme la restauració del conjunt de frescos barrocs.



Figura 10



Figura 11

La tècnica pictòrica utilitzada en aquestes decoracions és el fresc. En aquest procediment, els pigments s'apliquen sobre l'última capa de morter —*intonaco* o allisat— quan aquest encara és humit. Durant el procés de carbonatació de la calç, els pigments queden aglutinats i insolubles dins la pel·lícula cristal·lina i llisa que es forma a la superfície de les pintures. Aquesta tècnica és fàcilment visible per les marques de les jornades —*giornate*—, que són les zones de morter que l'artista prepara per fer en una jornada de treball i les incisions del dibuix que es traspasa a la superfície del morter quan encara està mordent. El nombre de colors que es fan servir en el fresc són limitats, ja que han d'aguantar l'acció càustica de la calç i, per tant, s'utilitzen els pigments inorgànics d'origen mineral, els òxids i terres de l'entorn.

Pere Pau Muntanya fou el pintor que realitzà les decoracions amb les grans escenes de batalles o recepcions amb el rei. Els personatges presenten vestits rics en ornamentacions i les armes que es poden trobar són de gran diversitat. L'arquitectura que emmarca els quadres presenta pilastres i escultures en grisalla de grans dimensions. Amb llum rasant, són visibles les incisions realitzades per l'artista en el moment de traspasar el dibuix, i en algun cas es van detec-

tar penediments evidents per la diferència entre la incisió que havia deixat i el dibuix que havia fet (fig. 12-14).

Les alteracions que poden patir els frescos són bàsicament i prioritària les afectacions que puguin perjudicar el suport. En aquest cas, van ser els moviments estructurals, les humitats amb efflorescències i les intervencions externes sobre el suport, com ara els cops, els forats i l'aplicació de diversos tipus de pintura per sobre de la capa de superfície.



Figura 12

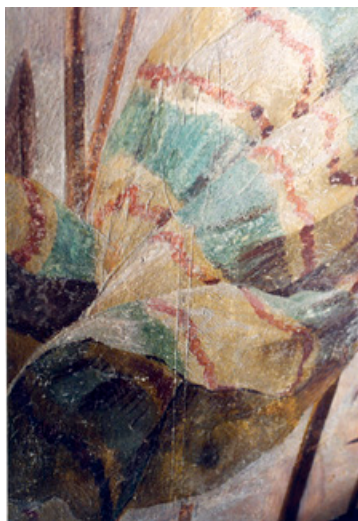


Figura 14

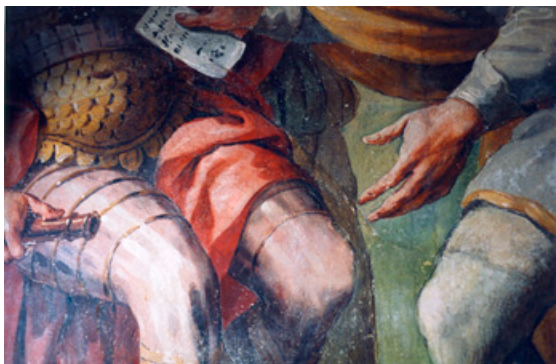


Figura 13

PROCESSOS DE RESTAURACIÓ

En el cas dels frescos del Palau Palmerola, la intervenció de restauració va començar un cop es van executar les cales pertinents per determinar l'abast de la policromia original sota la capa de decoració posterior. Un cop decidit el pas que calia portar a terme, es van fer proves amb diferents productes per eliminar la capa de pintura superposada a l'original. Aquest procés es va

aconseguir aplicant esponges humides sobre la superfície, evitant tan sols les zones concretes on es va detectar que el suport estava malmès, i va ser necessari consolidar-lo prèviament a la remoció. La particularitat va ser en el cas dels arrambadors, on es van haver d'utilitzar gels decapants per retirar les diverses capes de pintures sintètiques. Es van trobar fins a cinc capes de pintura superposada en diferents moments de la seva història, ja que, en tractar-se de zones a l'abast de les persones, s'havien afegit i modificat les decoracions i reparat desperfectes en diferents moments de la història (fig. 15-18).



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

L'eliminació de la darrera capa de pintura de tota la superfície pictòrica va permetre l'aparició de la rica policromia original, localitzada a les quatre parets de la sala principal. Les decoracions amb símbols religiosos que havien estat fetes amb pa de plata es van retirar amb bisturí i dissolvent aplicat puntualment. A mesura que s'anava descobrint la policromia del fresc, es podien trobar les afectacions que fins aleshores havien quedat ocultes. A les zones amb efflorescències es van retirar les sals en sec i, amb el suport ben eixut, es va reintegrar cromàticament la pèrdua.

Les esquerdes estructurals obertes amb separació de les capes de morters desplaçats es van consolidar injectant-hi morters hidràulics i tancant-les posteriorment, amb la qual cosa es deixava la superfície amb la textura similar a l'original per poder reintegrar el color un cop sec. Els grans forats produïts pels encastaments de les bigues del fals sostre de la pelleteria es van reintegrar amb morters hidràulics amb diferents aplicacions durant el farciment per evitar fissures durant l'assecatge. La reintegració cromàtica de tota la superfície policromada va ser il·lusionista en les pèrdues petites i arqueològica a les zones de grans pèrdues de policromia (fig. 19, 20).



Figura 19



Figura 20

COMITENT I ARTISTA: EL BISBE GABINO DE VALLADARES I EL VIGATÀ EN LA DECORACIÓ PICTÒRICA DEL PALAU EPISCOPAL

Rosa Maria Subirana Rebull
Universitat de Barcelona

ABSTRACT: Catalan economic development during the late 18th century propelled important social and cultural transformations among the most active, representative and powerful social sectors. Consequently, several architectural remodellings were promoted, as well as new decorative programmes commissioned of the best artists of the time. This research presents one of these cases: the extensions to Barcelona's Episcopalian Palace between 1782 and 1786.

El desenvolupament de l'economia catalana en el darrer terç del set-cents, així com la seva repercussió en l'àmbit barceloní, va impulsar una important transformació social i cultural en els sectors més actius, representatius i poderosos del moment.¹ Aquesta etapa d'esplendor va ser principalment motivada per l'extensió i intensificació de l'agricultura, la revitalització de l'activitat pesquera, l'evolució globalitzada del comerç i el fluid intercanvi colonial afavorit pels successius reials decrets de lliure comerç de 1765 i 1778, per la renovació de les indústries tradicionals i, sobretot, per la producció manufacturera i/o industrial vinculada a les fàbriques d'indianes. En definitiva, ens referim al reflex d'un panorama de benestar econòmic² que va beneficiar l'activitat constructiva, el desenvolupament de la producció artística i la seva vinculació als nous corrents estilístics europeus. Tot està àmpliament testimoniats per les fonts documentals, alhora que queda reflectit en les obres dutes a terme en els palaus o les cases de l'aristocràcia i de l'alta burgesia

¹ MOLAS, P. (1993). «Estructures i formes de vida social». A: Sobrequés, Jaume (ed.). *Història de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, vol. 5, pàg. 169-214.

² FERNÁNDEZ DÍAZ, R. (2014). *Cataluña y el absolutismo borbónico. Historia y política*. Barcelona: Editorial Crítica (Premi Nacional d'Història 2015).

barcelonina, i en determinades propietats eclesiàstiques. En definitiva, un conjunt de remodelacions i decoracions que van transformar les estances privades i/o públiques de la mà dels artistes més valorats per la societat de l'època.

Un d'aquests artistes fou Francesc Pla Duran (Vic, 1743-Barcelona, 1805), anomenat el Vigatà en referència a la ciutat on va néixer. Sens dubte, se l'ha de considerar el darrer gran pintor barroc de l'escena catalana, tot i no tenir encara un estudi monogràfic que analitzi el conjunt de la seva producció, valori adequadament la seva aportació artística i la posicioni historiogràficament al grau d'excel·lència que li correspon.

Al marge de la manca d'una exhumació documental rigorosa de cara a elaborar un estudi complet d'aquest artífex, pel que fa a la recerca de la seva obra topem amb serioses dificultats, especialment quan es tracta de pintures murals, tant de les realitzades directament sobre la paret com de les plasmades sobre tela i enganxades al mur. Moltes d'aquestes es conserven fora de lloc, sense restaurar ni documentar, algunes disperses i/o en el comerç de l'art, d'altres dormint el somni de l'oblit en diferents dipòsits museístics. Fins i tot alguns dels conjunts decoratius preservats in situ es troben en un estat molt precari, en un deteriorament creixent i en greu perill de desaparició, com en el cas del saló de la casa de Bonaventura Grases, a Sarrià (1793). El conjunt, de temàtica mitològica i alegòrica, consta de nou plafons murals, a més de les pintures dels sostres, de les sobreportes i d'altres ornamentacions diverses.³ El procés de restauració està aturat com a conseqüència de la crisi i, al marge que amb el pas del temps es va deteriorant, desconeixem quin futur tindrà (fig. 1).

Francesc Pla està bàsicament acreditat per les pintures murals que van ornar les parets dels principals salons de palaus i cases grans d'eclesiàstics, nobles i burgesos catalans enriquits en la segona meitat del set-cents. Tanmateix, tenim constància de pintures de cavallet que conformen sèries iconogràfiques, és a dir, que compleixen la mateixa funció programàtica.

El gest valent i contundent de la pinzellada del Vigatà, el seu traç espontani i lliure, com també les formes obertes de les seves composicions, el situen cap a una manera de fer propera a un Frans Hals, una pintura alhora molt allunyada de les propostes artístiques contemporànies de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que tant van influenciar l'Escola Gratuïta de

³ Vegeu-ne una breu referència a SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, núm. 28, pàg. 540.

Dibuix de Barcelona des del primer moment de la seva fundació, l'any 1775. Dibuijos precisos al tremp, atacant amb el pinzell directament sobre la tela o els murs, la composició dels quals havia marcat prèviament amb una gúbia; posteriors retocs o variants; darrers termes atrevits i summament esquemàtics, i més interès pel resultat global del conjunt davant de la perfecció del detall són algunes de les característiques que millor defineixen la seva obra. Valorat per la crítica historiogràfica com a preromàntic,⁴ plàsticament destacà molt per sobre de la resta dels pintors del moment.



Figura 1. Francesc Pla el Vigatà. Detall decoratiu de la casa de Bonaventura Grases a Sarrià (c. 1793). Agraïm la informació gràfica a la nostra col·laboradora Cristina Martí, de l'empresa de restauració Policromia.

⁴ TRIADÓ, J. R. (1984). *L'època del barroc. S. xvii i xviii. A: Història de l'Art Català*. Barcelona: Edicions 62, vol.V, pàg. 236.

Dos dels principals conjunts murals més ben conservats in situ foren en-càrrecs de l'alta noblesa i del bisbat de Barcelona: els salons principals dels palaus Moja i Episcopal. Va ser amb aquest assumpte que, juntament amb Joan Ramon Triadó, vam intervenir en els cursos d'estiu organitzats a la Universitat de Barcelona l'any 2005.⁵ Va ser la nostra primera incursió en el tema i el meu primer pas en l'estudi de la vida i obra de Francesc Pla el Vigatà. Actualment, tots dos continuem avançant en les diferents etapes de la recerca.

L'EDIFICI DE LA SEU DIOCESANA DE BARCELONA

Una primera aproximació a la lectura iconogràfica del Saló del Tron del palau Episcopal està vinculada al projecte de recerca de la Universitat de Múrcia *Reflejo de los nuevos cultos y devociones en las catedrales españolas durante el Barroco. Arquitectura, arte y devoción*, del qual formava part. Se'n van editar els resultats després del darrer congrés.⁶

El Palau Episcopal de Barcelona o Palau del Bisbe gaudeix d'una llarga història.⁷ Adossat a una part de les muralles de Barcino, antiga colònia romana establerta al mont Tàber, la seva construcció es remunta cap a finals del segle XII. Actualment llueixen encara les dues torres de la *porta praetoria*, que donava pas al *decumanus maximus*, una de les quals adossada a l'edifici. Amb el pas dels segles se succeïren múltiples reformes, i de totes les etapes se'n conserven testimonis.

Ens centrarem, però, en les remodelacions que es van portar a terme a la segona meitat del segle XVIII. Les obres van ser propulsades i iniciades l'any 1768 per Josep Climent (1706-1781),⁸ bisbe de Barcelona entre el 1766 i el 1775.

⁵ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2005). «Barcelona al segle XVIII». «Comitència de la noblesa». «Patronatge religiós». Barcelona: Juliol de la Universitat de Barcelona. Cursos d'estiu celebrats del 18 al 22 de juliol.

⁶ SUBIRANA REBULL, R. M. (2010). «El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del obispo». A: Ramallo, G. (coord.). *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Múrcia: Universidad de Murcia, pàg. 589-604.

⁷ MÀRIA, M.; MINGUELL, J. C. (2009-2010). «El Palau Episcopal de Barcelona. Cronologia arquitectònica d'un edifici de vint segles d'història». *Locus Amoënus*, núm. 10, pàg. 63-86.

⁸ Josep Climent i Avinent (Castelló de la Plana, 1706-1781), durant la revolta de les quintes de l'any 1773, intercedí en favor dels detinguts per l'ocupació de la catedral de Barcelona. Aquesta decisió, sumada a la seva política que es decantava per un contacte més directe entre el clergat i la població en pro de la llengua catalana, va motivar que se li presentés un expedient davant el Consejo de Castilla. Com a conseqüència d'això, va optar per renunciar al càrrec (1775) i el va succeir

Degut a la difícil situació que va provocar el conflicte de les quintes de 1773, així com la renúncia forçada del prelat dos anys després, fou nomenat nou responsable de la diòcesi Gabino de Valladares y Mejía (1725-1794), un religiós carmelita de l'antiga observança que havia nascut a Aracena, província de Huelva, el qual reprendrà el procés de reforma i restarà a la Ciutat Comtal fins a la seva mort.⁹

Amb motiu d'un requeriment de l'Ajuntament de Barcelona, expedit l'11 de febrer de 1767,¹⁰ el bisbe Climent s'havia vist pressionat a actuar per solucionar els problemes generats pel mal estat dels murs exteriors de l'edifici diocesà. A fi d'evitar la «desgracia que pudiera suceder de no acudir al remedio», s'instava que amb la màxima urgència «o bien se reedifique dicha parte del edificio o bien se rebaje hasta quedar fuera del peligro». Aquest serà, sens dubte, el motor de les reformes que es portaran a terme entre el 1768 i el 1773. En un primer moment, les obres pretenien solucionar epidèrmicament la gènesi del litigi, malgrat davant la magnitud dels desperfectes, i molt especialment després de presenciar com cedien els primers murs apuntalats, s'ordenà la demolició dels trams més afectats. Així, Josep Climent va prendre la decisió d'emprendre les tasques de remodelació d'aquest valuós conjunt arquitectònic. Per a aquestes primeres intervencions disposà directrius austeres, si bé també s'ocupà de controlar-ne la vessant més pràctica.

A partir de 1782, el seu successor, Gabino de Valladares, va activar de forma substancial les actuacions de remodelació del Palau Episcopal de Barcelona, les quals van ser a càrrec de Josep Mas Dordal (c. 1724/1725-1808).¹¹ Ens interessa especialment centrar-nos en la destacada ampliació de l'immoble antic gràcies

el bisbe Gabino de Valladares (Aracena, 1725-Barcelona, 1794). Vegeu TORT MITJANS, F. (1978). *El obispo de Barcelona Josep Climent i Avinent: 1706-1781. Contribució a la història de la teologia pastoral tarraconense en el siglo XVIII*. Barcelona: Balmes. Breu resum de l'ideari il·lustrat a Catalunya dels bisbes Climent i Valladares a VALLUGERA, A. (2016). *El mercat artístic a Barcelona, 1770-1808. Producció, consum i comerç d'art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 878-882. [Tesi doctoral inèdita dirigida per Rosa Maria Subirana Rebull.]

⁹ GUITARTE IZQUIERDO, V. (1992). *Episcopologio español (1700-1867)*. Castelló: Ayuntamiento de Castellón de la Plana, pàg. 92.

¹⁰ AHCB, *Informes i representació*, 1767, foli 44, segons TORT MITJANS, pàg. 325.

¹¹ Al marge de la seva intervenció al Palau Episcopal de Barcelona (1782-1785), és l'autor de la barcelonina basílica de la Mercè (1764-77); de l'ampliació del convent i l'església del Bonsuccés a Barcelona (1766); de la parroquial d'Arenys de Mar (1774); del Palau Moja de Barcelona (1774-1786), i de l'església de Sant Vicenç de Sarrià (1778). Així mateix, intervingué en la reforma del port de Palamós (c. 1762), va dirigir la demolició de la torre medieval del carrer de la Portaferrixa de Barcelona (1774) i fou l'artífex del projecte urbanístic d'Almacelles, a la comarca del Segrià (1773-1788), conjunt compost per una església, un palau i quaranta cases.

a la construcció d'un cos de nova planta (1782-1786) a partir de l'adquisició de tres cases que donaven a la plaça Nova i al carrer de la Palla. L'objectiu principal del bisbe era establir-hi les seves dependències i els espais destinats a una representació pública i institucional més digna de la seu episcopal (fig. 2).

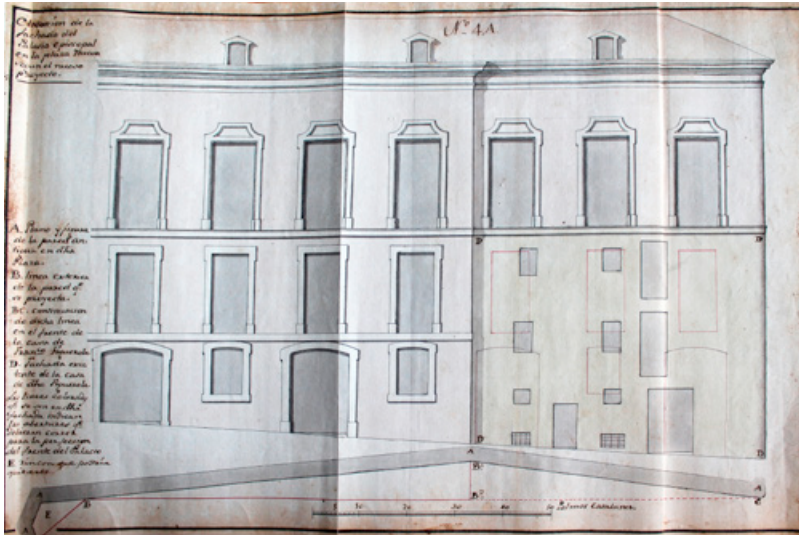


Figura 2. Projecte de la façana davant la plaça Nova, en el qual encara figuren les cases de «Francisco Figuerola Albañil», pendents d'adquirir (*Mensa Episcopal II*, núm. 11).

L'Arxiu Diocesà de Barcelona,¹² emplaçat al mateix edifici que ens ocupa, en conserva documentació rellevant. Les obres es van dur a terme des de mitjan juliol de 1782 fins a finals de setembre de 1785.

Ens interessen específicament les informacions que fan referència a les intervencions pictòriques de Francesc Pla i, sobretot, les corresponents a la sala de recepció oficial, també coneguda com a Saló del Bisbe o Saló del Tron:

En el Piso principal se ha construido para habitación de S. Illma., un Salón de suficiente amplio, y proporcionada elevación con tres Balcones en la parte de la Plasa Nueva, y su entrada así álo largo lo es des de la pieza antigua de antecapilla,

¹² Destaquem pel detallisme de la informació aportada, així com pels complements de plànols i dibuixos, els volums manuscrits de la *Mensa Episcopal II. Palacio Episcopal, Legajo de planos y perfiles de las obras executadas en el Palacio desde el año 1782 al 1785, con una relación exacta del estado antiguo de dicho palacio, de las mejoras que se hicieron, y del coste total de dichas obras* (núm. 11, f. 146 i ss.).

y â su frente en el extremo opuesto, otra pieza grande de recibo con dos Balcones en la parte de la Plasa Nueva.¹³

Com a despeses destinades a les diverses tasques executades, ens consta un total de 58.886 lliures, 7 sous i 6 cèntims. Les intervencions artístiques es detallen amb prou precisió a les corresponents partides destinades «Al pintor por todo lo trabajado de su oficio», «Al dorador por lo mismo» i igualment a «Manl. Juval Mtro. de Escultor [...] como son los marcos de alcobas, florones pórticos de los Balcones del primero y segundo piso».¹⁴

La documentació és molt explícita i ens informa de tots els pagaments que es van fer fins al 1785.¹⁵ Les pintures, a càrrec de Francesc Pla el Vigatà, són les corresponents al Saló del Tron, les façanes, les escales, els terrats, els miradors, diverses estances, com ara «las tres piasas Morada, amarilla y color de rosa con su alcoba y el quartito» o els «frisos y mamparas de las dos abitaciones del S^{or} Provisor y S^{or}. Secretario», «los gavinetes» i «la piasa po^l de Su I^{ma}».¹⁶ És a dir, no únicament les composicions artístiques, sinó també les pròpies d'un simple pintor de parets. L'import total va quedar finalment abonat el 4 d'abril de 1785, segons consta en un document signat pel pintor.¹⁷ Així mateix, trobem referències a dos col·labo-

¹³ *Mensa Episcopal II*, núm. 11, f. 153.

¹⁴ *Mensa Episcopal II*, 001, núm. 137.

¹⁵ Amb relació a les tasques portades a terme el 1785, vegeu *Mensa Episcopal II*, 001, núm. 137-1: «Quantas y Recibos de todo Mayo correspondientes la obra año 1785»: «Dineros entregados al pintor á q^{da} de lo que ha trabajado en Palacio asaver»: «En 4 de Abril de 84» (105 lliures, 7 sous, 9 diners); «En 6 de Mayo de 84» (79 lliures); «En 26 de dho» (45 lliures, 3 sous, 5 diners); «En 9 de Junio de 84» (159 lliures, 7 sous, 6 diners); «En 9 de Julio de 84» (75 lliures); «En 29 de dho» (98 lliures, 12 sous, 2 diners); «En 28 de Ag^o de 84» (79 lliures); «En 14 de Octubre de 84» (37 lliures, 10 sous); «En 19 de Nov de 84» (229 lliures); «En 24 de Diz^o de 84» (150 lliures, 2 sous, 2 diners); «En 23 de En^o de 85» (79 lliures, 13 sous, 9 diners); «En 13 de Feb^o de 85» (79 lliures); «En 8 de Marzo de 85» (79 lliures, 13 sous, 9 diners); «En 31 de dho» (79 lliures); «En 29 de Abril de 85» (79 lliures). «Total im^{te}» (2.114 lliures); «Entregado» (1.431 lliures, 10 sous, 4 diners); «resto» (682 lliures, 99 sous).

¹⁶ *Mensa Episcopal II*, f. 158: «Por pintar el salón» (500 lliures); «por pintar la fatxada y calle de la paja» (225 lliures); «por pintar el terrado» (75 lliures); «por las escaleras» (30 lliures); «por el terrado del surtidos» (75 lliures); «por las tres piasas Morada, amarilla y color de rosa con su alcoba y el quartito» (475 lliures); «por los miradores» (15 lliures); «por frisos y mamparas de las dos abitaciones del S^{or} Provisor y S^{or}. Secretario» (190 lliures); «por el Comedor» (40 lliures); «por los gavinetes» (100 lliures); «por la piasa po^l de Su I^{ma}» (375 lliures).

¹⁷ *Mensa Episcopal II*, 137-2: «Recibi de S^{or} Dmingz Suazo Mayordomo de Su Illma Seiscientos ochenta y dos Libs. nueve sueldos y ocho dins qe con mil quatrocientas y Treinta y una, diez sueldos y quatro dins recibidas en diferentes partidas desde 4 de Abril de 84 hta 29 de Abril del corrite hacen el complemento al total impte de esta qta. Barna y Mayo 16 de 1785 / Franco Pl pintor / Son 682 librs 9 s. 8 d. los recibidos por remate de quantas».

radors del Vigatà, un d'ells identificat com a «A. Domingo»,¹⁸ i l'altre, possiblement, degué ser el seu cunyat Lluçia Romeu, amb qui acostumava a treballar.¹⁹

Dissortadament, i per motius molt diversos, el pas del temps ha generat notables pèrdues d'aquesta gran empresa decorativa. Amb tot, s'han mantingut in situ les pintures d'alguns sostres, malgrat que alguna ha quedat alterada a causa de processos de restauració i/o intervenció poc afortunats. També hem pogut localitzar alguns dels plafons que conformaven el conjunt programàtic i, sobretot, es manté en molt bon estat la decoració completa del Saló del Tron, sens dubte el millor exemple pictòric i més representatiu de les obres que es van portar a terme sota el dictat del bisbe Gabino de Valladares, que palesà constantment el seu objectiu d'inculcar als fidels l'Obediència a la Saviesa Divina, així com els valors que aquesta actitud comporta, una insistència que es plasma també en detalls pictòrics i complementaris de la façana del nou edifici.

Amb relació als sostres esmentats, hem localitzat la representació d'una *Al·legoria de la divulgació del Coneixement (o Saviesa Divina) a les quatre parts del món* a l'estança que, segons la documentació, havia estat destinada la biblioteca. Actualment aquest espai l'ocupa una petita capella. Val a dir que, de manera poc afortunada, la instal·lació elèctrica del llum central migparteix la composició de la pintura (fig. 3).

En aquesta mateixa línia, malgrat que el seu estat de restauració actual dificulta la plena atribució de l'autoria al Vigatà, identifiquem una *Al·legoria del Coneixement Suprem* que il·lumina simbòlicament aquells en qui va delegar com a legítims responsables de la seva difusió, representats en una arquitectura eclesiàstica. Es tracta d'un sostre situat a l'espai que degué ocupar l'antiga capella del nou edifici, la iconografia del qual valorem amb relació al següent fragment d'un dels textos publicats pel prelat comitent:

Aquestes divines lliçons los inspiran de continuo sentimientos rectes y sants, corregeixen los excessos de sas passions, los ensenyan à ser homens de be, lo amor al

¹⁸ *Mensa Episcopal II*, 001: «Gratificaz^{nes}. En 10 de Mayo de 1785 de orden de S. Ill^{ma} se gratificaron a los manzebos del Pintor» [...] «Propinas dadas a los ofisiales de Pintor/ A. Domingo» (19 lliures, 18 sous, 9 diners); «A el otro ofisial» (19 lliures, 18 sous, 9 diners).

¹⁹ Va néixer a Vic l'any 1761 i fou deixeble de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona. Emparentà amb el Vigatà en contraure matrimoni amb la seva germana Maria. Vegeu la primera referència a SALARICH, J. (1854). *Vich, su historia, sus monumentos, sus hijos y sus glorias*. Vic: Imprenta Soler Hermanos, pàg. 196-206; ALCOLEA, S. (1961-1962). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XV, pàg. 157-158, en fa un breu resum biogràfic; COLL, À. (2000-2001). «Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic». *Locus Amœnus*, núm. 5, pàg. 241-253, cita algunes de les seves obres.



Figura 3. Francesc Pla el Vigatà. *Allegoria de la divulgació del coneixement (o Saviesa Divina) a les quatre parts del món, al sostre de l'antiga biblioteca* (fotografia: Conxi Duro).

proxim, la obligació de fer-li tot be, y no defraudar-li de lo que se li deu [...] y lo Esperit Sant nos assegura, que en lo coneixement de la divina lley y de sos preceptes trova lo home una antorxa que lo illumina pera que no tropesse, y una guia segura que lo conduheix, com per la ma, pera que no se estravie del camí de la veritat y de la justícia: «Mandatum lucerna est, lex lux».²⁰ (fig. 4)

²⁰ *Promptuari de la doctrina christiana que conté els punts més principals de ella. Se publica per lo us dels noys empleats en les Fabriques de Pintats de esta Ciutat; y pot servir pera que altres amos y pares ensenyen per ell a sos criats y famílies. Per lo Il·lustríssim Senyor Dⁿ. Gavino de Valladares y Mesia, Bisbe de Barcelona, del Consell de S.M. En Barcelona: Francisco Suriá y Burgada, Estamper de S. M. y de la Dignitat Episcopal, carrer de la Palla. Any 1786* (editat, a la mateixa publicació, en castellà i en català).

Traducció de la citació llatina «Mandatum lucerna est, lex lux» (Pr 6, 23), que fa referència al proverbi bíblic destinat a lloar l'*Apologia de la Saviesa*: «Perquè el precepte és un gresol, i la llei, una llum / la reprensió i la disciplina, un camí de la vida».



Figura 4. Francesc Pla el Vigatà. *Allegoria del Coneixement Suprem*, al sostre de l'antiga capella (fotografia: Conxi Duro).

Fou un referent per al bisbe Gabino de Valladares, que insistirà a difondre el Coneixement Diví per tal de garantir la protecció i educació moral dels infants, alhora que a mantenir l'esperit cristià dels seus preceptors, un objectiu clarament reflectit en els sermons, les cartes pastorals i els dictats doctrinals publicats pel prelat.

Seguint el mateix fil, d'entre les pintures encarregades al Vigatà cal fer referència a les sis que formaven part d'una sèrie dedicada a *Tòbies i Àngel*, de les quals únicament es conserven en les col·leccions del bisbat dues teles, actualment disposades al vestíbul del Saló del Tron (fig. 5).²¹

Totes les citacions bíbliques emprades en aquest text corresponen a la següent edició digital de *La Bíblia. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat* (2006). Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh2h9.

²¹ Sembla que la resta de les pintures d'aquesta sèrie podrien haver sortit a comerç coincidint amb una de les múltiples reformes a què va estar sotmès l'edifici, probablement cap a mitjan segle passat.



Figura 5. Francesc Pla el Vigatà. Estança on trobem els dos plafons conservats de la sèrie dedicada a Tobies (fotografia: Conxi Duro).

Per a Gabino de Valladares, el model manifestat en la narració bíblica de la vida pietosa de Tobit (Tb I, I-14, 15) és un exemple a seguir, tant per l'absoluta obediència del seu fill Tobies i el respecte palès vers els pares que amb tanta cura l'havien educat com també per l'actitud de la jove esposa d'aquest,

Sara Valladares es mostra sovint molt preocupat per l'augment del nombre de famílies divorciades i insistirà a potenciar la formació dels joves transmetent-los els valors cristians per tal de posar-hi solució.²²

Pel que fa a l'argument de les peces conservades al palau, ambdues fan referència a la relació de l'àngel Rafael amb Tobit i el seu fill. En la primera, sense donar a conèixer la seva naturalesa celestial, l'àngel rebé el beneplàcit de Tobit per acompanyar Tobies en el viatge destinat a recuperar el dipòsit d'uns diners que havia confiat temps enrere a un parent. L'escena representa fidelment l'inici del trajecte: «El noi, doncs, emprengué el camí, junt amb l'àngel; el gos sortí amb ells i els va seguir» (Tb 6, 1). La segona peça fa referència a la presentació de Tobies i l'àngel davant Ragüel, germà de Tobit, que els acollí a casa seva i cedí en matrimoni la seva filla Sara: «Ragüel es va aixecar d'un salt... I llançant-se al coll de Tobies, el seu germà, es posà a plorar. | Edna, la seva dona, també plorava; i Sara, la filla d'ells dos, va plorar igualment» (Tb 7, 5-7). Al mateix plafó, cap a la llunyania, figura un altre relat vinculat al primer objectiu del viatge: Tobies havia demanat a l'àngel que anés a trobar Gabael per tal de recuperar els diners, i l'escena ens mostra, justament, aquest episodi: «Gabael es va aixecar, li comptà els saquets segellats, i els hi va donar» (Tb 9, 5).

De les vuit escenes dedicades a la *Història d'Abraham*, es conserven totes les pintures. Actualment, trobem els plafons disposats a les estances privades del cardenal-arquebisbe de Barcelona, malgrat que estan col·locats seguint un ordre narratiu arbitrari. Sens dubte, estem davant d'un altre exemple vinculat a la Suprema Obediència, és a dir, davant d'una evidència d'obediència estricta i cega a Déu. Així, Abraham acceptà com a prova de submissió executar el sacrifici del seu propi fill, tot i que Jahvè acabarà evitant-ho. Igualment, el seu fill Isaac es mostrà submís als designis del pare amb relació a prendre muller, com també la noia, Rebeca, acceptà els corresponents designis paternals. Un exemple veterotestamentari més de com el bisbe Valladares insistia en la seva visió sobre el matrimoni cristià.

Segons les nostres identifications, i seguint el nostre criteri, aquesta és la seqüència que proposem per a les escenes representades: *Abraham de camí cap a Canaan* «[...] tenia setanta-cinc anys [...] prengué la seva muller Sara, el seu nebot Lot» (Gn 12, 4-5) (fig. 6a); *Abraham i Lot se separen* «La contrada no els permetia de viure-hi junts: tenien massa béns per a poder habitar plegats» (Gn 13, 6)

²² *Avisos que sobre el modo con que deben conducirse con los divorciados dirige a los confesores de su Diócesis el Ilmo. Don Gavino Valladares y Mesia*, Obispo de Barcelona del Consejo de S.M. Francisco Suriá y Burgada, Barcelona, 1782.

(fig. 6b); *Melquisedec* «Melquisedec, rei de Salem, tragué pa i vi. Era sacerdot del Déu Altíssim» (Gn 14, 17-20) (fig. 6c); *Aparició a Mambré* «Aleshores digué: “Tornaré aquí l’any que ve, i la teva dona Sara tindrà un fill”. Sara s’estava escoltant a l’entrada de la tenda, darrera d’ell» (Gn 18, 10) (fig. 6d); *Sacrifici d’Isaac* «Ell digué: “No allarguis la mà contra el minyó, no li facis res! Ara sé que tems Déu: no m’has refusat el teu fill únic”» (Gn 22, 12) (fig. 6e); *Matrimoni d’Isaac* «Així, doncs, la noia a qui diré: “Decanta la gerra perquè begui”, i respondrà: “Beu, i també abeuraré els teus camells”, aquesta serà la que heu destinat al vostre servent Isaac» (Gn 24, 14) (fig. 6f); *Rebeca* «Laban i Batuel respongueren: “La cosa ve de Jahvè: no podem dir-te ni sí ni no. Mira, Rebeca és aquí davant teu: pren-la i vés. Que sigui la dona del fill del teu amo, tal com Jahvè ha dit”» (Gn 24, 50-51) (fig. 6g); *Mort d’Abraham* «Aquesta fou la durada de la vida d’Abraham: cent setanta-cinc anys» (Gn 25, 7) (fig. 6h).



6a



6b



6c



6d



6e



6f

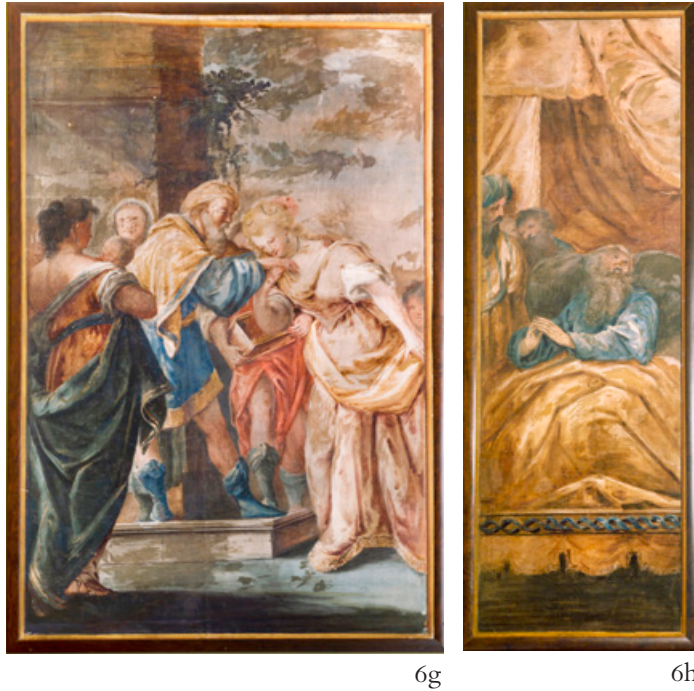


Figura 6. Francesc Pla el Vigatà. *Història d'Abraham*
(fotografia: Conxi Duro).

EL PROGRAMA PICTÒRIC DEL SALÓ DEL TRON:
UN MANIFEST DEL PODER ECLESIASTIC
I UN ELOGI A LA DIVINA SAVIESA

De tota la decoració programàtica ideada per a les noves dependències del palau, les pintures del Saló del Tron destaquen per la seva envergadura, així com pel fet de constituir un dels repertoris murals més ben conservats in situ. Ocupen l'espai representatiu per excel·lència de la seu del bisbat, alhora que evidencien el mandat diví en la institució i funció del pontífex i l'autoritat manifesta del bisbe com a responsable de gestionar les tasques de la comunitat sacerdotal de la diòcesi.

El conjunt està basat en escenes de l'Antic Testament, exclusivament del Pentateuc (Gènesi, Èxode, Levític, Nombres, Deuteronomi), de llibres històrics (Josuè, Jutges, Samuel, Reis) i sapiencials (Saviesa), les quals detallarem a continuació per tal d'estructurar el discurs de l'ideòleg, que, segons el nostre cri-

teri, es tracta del bisbe Gabino de Valladares. Tot i que en les nostres descripcions no sempre podem mostrar una cronologia estricta dels fets representats, en les interpretacions ens basem en la unitat programàtica de cada pany de paret per la coherència del discurs.

Adjunt a la documentació custodiada a l'Arxiu Diocesà de Barcelona, localitzem un plànol del pis noble, corresponent al cos de nova planta que conforma l'ampliació de l'antic immoble episcopal, el qual havia estat destinat a les dependències i els espais de representació pública i institucional del prelat.

En el Piso principal se ha construido para habitación de S. Illma., un Salón de suficiente ámplio, y proporcionada elevación con tres Balcones en la parte de la Plasa Nueva, y su entrada así á lo largo lo es desde la pieza antigua de antecapilla, y á su frente en el extremo opuesto, otra pieza grande de recibo con dos Balcones en la parte de la Plasa Nueva.²³ (fig. 7)



Figura 7. Plànol del pis noble del cos de l'ampliació de l'antic edifici del Palau Episcopal (*Mensa Episcopal II*, Palacio Episcopal, «Plano signado de N° 3. A. Explicación», f. 153).

Segons el croquis, després de superar el primer tram de l'escala principal de l'antic palau, l'espai de la dreta (identificat amb la lletra A) enllaça amb la zona de nova construcció. Un cop traspasada la porta d'ingrés, trobem indicades dues estances (B i B₁) destinades a «Criados, y Pages», les quals conformen ara

²³ *Mensa Episcopal II*, Palacio Episcopal, «Plano signado de N° 3. A. Explicacion», f. 153.

un sol espai per rebre les visites. Des d'aquest rebedor entrem a la zona de l'anterior «Anticapilla» (C), l'actual vestíbul d'entrada al Saló del Tron o «Piesas de recibo» (E i E₁). La «Capilla» (D), abans comunicada amb aquest darrer espai, s'obria també cap a la sagristia, de la qual encara sobreviu la pica d'aigua. Les antigues dependències de la «Havitacion del Ill^{mo}» (F i F₁) compleixen diferents funcions.

Gairebé totes les zones indicades mantenen una distribució molt similar, tot i que apareixen o desapareixen envans i s'obren o tanquen noves portes. Sobretot sorprèn l'envà que migparteix el saló (E i E₁), com també el fet que no hi ha una única porta entre el saló i les estances del bisbe (F i F₁), sinó dues, una a cada extrem del mur. Per força els canvis es devien dur a terme motivats pel projecte pictòric definitiu.

Ens interessa sobretot centrar-nos en les pintures al tremp de les «Piesas de recibo» o Saló del Tron, també conegut com a Saló del Bisbe (E i E₁). Es tracta d'una galeria de pas de forma rectangular que ocupa, en alçària, l'espai corresponent a dues plantes. El programa pictòric representat recorre tot el perímetre mural, l'*scozia* i el sostre. Les representacions en grisalla queden emmarcades en *quadri riportati* sobre un fons de color rosat i estan distribuïdes uniformement entre la *quadratura* o arquitectura pintada que, de manera il·lusionista, combina tonalitats suaus, blanquinoses i verdes, imitant una barreja marmòria. Tot l'espai mural s'estructura basant-se en grans pilastres d'ordre jònic, dobles a les cantonades, que simulen sostenir l'entaulament i reposar sobre un arrambador alt (fig. 8).

Les notícies del baró de Maldà en el seu conegut *Calaix de Sastre*,²⁴ datades el 27 de juliol de 1784, ens il·lustren de com «se van pintant al fresco ab figu-

²⁴ Conjunt de manuscrits referenciats i coneguts com a *Calaix de Sastre*, conformats per setanta-tres volums escrits al llarg de gairebé cinquanta anys (1769-1819) per Rafael d'Amat i de Cortada, primer baró de Maldà i de Maldanell (1746-1819). El manuscrit original s'ha conservat als arxius privats dels descendents del seu autor, primer a Can Falguera (Sant Feliu de Llobregat), i segons les darreres notícies, a Barcelona, a la seu del Palau de Maldà. Mai no han estat publicats íntegrament.

A l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, amb seu a la Casa de l'Ardiaca, es pot consultar una còpia incompleta, manuscrita cap a finals de la Guerra Civil espanyola per E. Santacana (*Rafael Amat i Cortada, baró de Maldà, Calaix de Sastre en que se explicarà tot quant va succeïnt en Barcelona, y vehinat, desde mitg any 1769. A las que seguirán las dels demás anys esdevenidores, per divertiment del Autor, y sos Oyents, adnexas en el dit Calaix de Sastre las mes mínimas frioleras. 1769-1816; també, Festas Reals que se feren en esta Ciutat de Barcelona ab lo motiu del feliz part de la Serenissima Princesa de Asturias dels dos Infants Gemelos Dn. Carlos y Dn. Felip, y també per la Pau: Anys 1773 (sic) en los días 8 = 9 = y 10 de Deseembre*).

S'han fet publicacions parcials del dietari, així com diversos estudis sobre el text i el seu autor. Vegeu, entre d'altres, BOIXAREU, R. (ed.) (1987-1999). *Rafael d'Amat i de Cortada, Calaix de Sastre*. Barcelona: Curial, vol. I-XI, i PASCUAL, V. (2003). *El Baró de Maldà. Material per a una biografia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.



Figura 8. Visió general del Saló (fotografia: Conxi Duro).

ras amb estatuas escuras fondo de rosa tot aquell pany de paret de la obra nova del Palacio del Sr. Ilm. que traue a la Plaza Nova». Probablement faci referència a la façana exterior de l'edifici, tot i que la descripció guarda una clara relació amb les tonalitats de la decoració interior del saló, visible des de la plaça a través de les balconades. Unes i altres van ser realitzades per Francesc Pla, el Vigatà, tal com ja hem detallat anteriorment, malgrat que cap d'elles no era al fresc.

LA MISSIÓ DE MOISÈS COM A REFERENT DE GUIA DELS FIDELS

Iniciem la lectura iconogràfica de tot el conjunt decoratiu del Saló del Tron amb les pintures de dues portes situades al centre de l'eix transversal. La primera, que comunica amb el vestíbul actual, llueix al llinard l'escut del comitent, el bisbe Gabino de Valladares.²⁵ La segona dona accés a altres dependències i

²⁵ El mateix escut esculpit en material petri presideix, a la façana exterior encarada cap a la plaça Nova, l'ampliació de l'edifici del palau diocesà. Sobta molt la data de 1796 que figura al peu de l'escut del saló, sobretot perquè ens consta documentalment que les pintures es van cobrar entre el 1784 i el 1785. D'altra banda, el comitent havia mort el 1794. Si tenim en compte la decoració

presenta l'inici del discurs programàtic, tot fent una clara referència a l'apartat dedicat a la *Missió de Moisès* (fig. 9). Així, la representació pictòrica ocupa la totalitat de la superfície de la fulla de la porta i cita molt detalladament la primera vegada que Déu es manifestà davant de qui hauria de ser el primer guia del poble d'Israel:

Moisès pasturava el ramat del seu sogre Jetró, sacerdot de Madian. Tot conduint el ramat desert enllà, arribà a la muntanya de Déu, l'Horeb. L'àngel de Jahvè se li aparegué en una flama de foc enmig de la bardissa. Va mirar, i la bardissa cremava sense consumir-se. Moisès es digué: «Deixaré el camí per veure aquest espectacle grandios, com és que no es crema la bardissa». En veure Jahvè que deixava el camí per mirar, Déu el cridà d'enmig de la bardissa: «Moisès, Moisès!». Ell va respondre: «Aquí em teniu».

Digué: «No t'acostis aquí. Descalça't, que el lloc on ets és terra santa». I afegí: «Jo sóc el Déu del teu pare, el Déu d'Abraham, el Déu d'Isaac i el Déu de Jacob». Moisès es cobrí la cara, perquè no gosava mirar Déu (Ex 3, 1-6).



Figura 9. La *Missió de Moisès* com a referent de guia dels fidels (fotografia: Conxi Duro).

En el mateix pany de paret identifiquem dues escenes de gran format vinculades a certificar el dictat diví. Situant-nos sempre enfront de les imatges, la pintura de l'esquerra narra en la part superior l'episodi en què Déu s'apiada del seu poble i envia Moisès: «Ara que el clam dels israelites ha arribat fins a mi, i he vist l'opressió amb què els tracten els egipcis, vés, jo t'envio al Faraó perquè facis sortir d'Egipte el meu poble, els israelites» (Ex 3, 9-10). La part inferior de la mateixa composició presenta una de les proves amb què Déu

posterior dels brancals de la porta, amb la representació de l'escut de l'arquebisbe Gregorio Moredro Casaus (1942-1967), datat el 1963 utilitzant el mateix tipus de numeració, ens fa pensar que la data del de Valladares va ser també afegida en aquest moment.

garantí a Moisès l'èxit de la missió que li encomanava. Per tal que Moisès abandonés qualsevol recel li revelà una sèrie de prodigis, d'entre els quals el Vigatà escollí el següent: «Jahvè li digué encara: “Fica't la mà al pit”. Ell es ficà la mà al pit, i quan la va retirar la tenia leprosa com la neu. Li digué aleshores “Torna a ficar la mà al pit”. Se la hi tornà a ficar, la va treure, i s'havia tornat com tota la carn» (Ex 4, 6-7).

La pintura de la dreta escenifica l'encontre de Moisès i el seu germà: «Jahvè digué a Aharon: “Vés cap al desert a l'encontre de Moisès”. Va marxar, doncs, el trobà a la muntanya de Déu i el va besar» (Ex 4, 27). Aquest resulta que és un altre episodi bàsic per tal de remarcar la rellevància de les figures de Moisès i Aharon, tal com ho segueixen testimoniant els textos bíblics: «Parla, doncs, amb ell: posa-li als llavis tot el que t'he dit. Jo seré a la teva boca i a la seva i us ensenyaré el que heu de fer. Ell parlarà per tu al poble. Ell et farà de boca, i tu li faràs de Déu» (Ex 4, 15-17).

Gabino de Valladares, el probable ideòleg del programa, hauria pretès amb aquestes citacions veterotestamentàries equiparar la missió divina encomanada a Moisès amb la corresponent als seus hereus eclesiàstics, entre els quals ell mateix es podia identificar com a bisbe de Barcelona. Així, considerem que el conjunt d'imatges d'aquest primer pany de paret alludeix, en primer lloc, al ministeri del pontificat i, després, al del sacerdoci, del qual el bisbe és el màxim representant. Les tasques queden, doncs, prou definides. El pontífex, amb un coneixement més proper i directe dels dissenys de Déu, orientarà els sacerdots en el compliment del seu deure.

Tanca el primer missatge de Valladares en aquest primer pany de paret l'escena basada en un paràgraf de les *Lleis complementàries* descrites al llibre dels Nombres. Situada a la part superior, alludeix al ritual de la benedicció sacerdotal. Representa Moisès en primer terme mostrant com Aharon imparteix una benedicció.

Jahvè va dir a Moisès: Parla a Aharon i als seus fills i digue'ls: «Així beneireu els israelites: Que Jahvè et beneixi i et guardi. | Que Jahvè faci resplendir damunt teu la seva faç i et sigui propici. | Que Jahvè posi damunt teu la seva mirada i et doni la pau. | Així posaran el meu nom sobre els israelites, i jo els beneiré» (Nm 6, 22-27).

Tot considerant que el conjunt de pintures representades en cada una de les quatre parets del perímetre del saló conforma una seqüència del discurs global de l'ideòleg, anirem descrivint el seu contingut en el sentit de les busques del rellotge, llegint primer les representacions de la part baixa i després les de l'àmbit superior.

PROTECCIÓ, DEFENSA I GUIA DEL FIDEL SOTA EL PRECEPTE DIVÍ

Així, continuem amb les escenes corresponents al mur obert cap a l'exterior pels tres balcons que donen a la plaça Nova (fig. 10). A cada extrem de la part inferior, i formant parella, trobem dues representacions de gran format. A l'esquerra reconeixem la primera entrevista d'Aharon amb el faraó, en la qual aquest no va voler entrar en raó: «¿Qui és Jahvè, que jo hagi d'escoltar la seva veu i deixar marxar Israel? No conec Jahvè, ni deixo marxar Israel» (Ex 5, 2). La de la dreta correspon a la sortida dels israelites de les terres d'Egipte, guiats per Moisès, després de celebrar la primera Pasqua en finalitzar les plagues amb què Déu va castigar l'obtusa tossuderia del faraó: «Al cap de quatre-cents trenta anys, justament aquell dia, sortiren del país d'Egipte tots els estols de Jahvè» (Ex 12, 41).

Fins aquí hem vist els primers passos que van donar Moisès i Aharon, que consistien a exposar i executar les disposicions de Déu. Amb aquestes citacions bíbliques l'ideòleg del programa pictòric pretén insistir en la funció destinada als pontífexs i sacerdots que, com a dignes successors, estan destinats a seguir els preceptes divins i a defensar, protegir i guiar els fidels cap a la salvació i la glòria celestial.



Figura 10. Protecció, defensa i guia del fidel sota el precepte diví (fotografia: Conxi Duro).

En aquest mateix sentit interpretem les tres pintures de format més reduït disposades sobre les obertures de cada un dels balcons. Totes citen episodis vinculats a tres dels jutges que posteriorment governaren els israelites: Samuel, Samsó i Abimèlec.

Els jutges eren líders del poble israelita, prenien totes les decisions i disposaven de poders executius i judicials, tot i que no legislatius, ja que havien de seguir al peu de la lletra les lleis promulgades per Moisès d'acord amb les prescripcions divines.

La composició central es refereix a Samsó, un dels jutges d'Israel més importants i coneguts, a qui representa en una de les batalles que narren l'enfrontament contra els filisteus, un poble hostil amb els israelites: «Ell, havent reparat en un queix d'ase encara fresc, l'agafà, i amb això va derrotar mil homes» (Jt 15, 15).

A l'esquerra identifiquem, en primer terme, Samuel, que en compliment d'una promesa feta per la seva mare es dedicava al temple des que havia estat deslletat. Elí, summe sacerdot hebreu i jutge d'Israel que havia succeït Samsó en el càrrec, va tenir cura de l'infant i el va educar al servei de Déu, tot i que amb els seus propis fills havia estat massa indulgent, motiu pel qual Jahvè ja li havia anunciat l'estroncament de la nissaga familiar i el nomenament d'un nou successor. Aquests fets són els que acabaran provocant la mort de l'ancià preceptor, la qual es representa al fons. Samuel, com a successor, esdevingué el darrer jutge d'Israel, ja que després d'ell es creà la figura de rei. Els fets representats al mur corresponen al Primer llibre de Samuel:

El missatger va respondre: «Israel ha fugit davant els filisteus i el poble ha sofert una gran derrota. Encara més: els teus dos fills, Hofní i Finehès, han mort, i l'arca de Déu ha estat presa». Tan bon punt aquell home va esmentar l'arca de Déu, Elí, vell i feixuc, va caure de la seva cadira cap enrere, ran de la porta, es va desnucar i es va morir. Havia estat jutge d'Israel durant quaranta anys (1S 4, 17-18).

La pintura de la dreta narra com Abimèlec, autoproclamat rei de Siquem a la mort del seu pare, va sufocar la posterior revolta del seu poble:

En arribar a Abimèlec la notícia que tots els habitants de Magdal-Siquem s'havien aplegat, va pujar amb tots els qui eren amb ell a la muntanya de Selmon, i ell mateix, dretal en mà, va tallar una branca d'arbre, se la va carregar a l'espatlla, i va dir als qui anaven amb ell: «Feu de seguida el mateix que jo he fet». Llavors va tallar cadascú una branca i, seguint Abimèlec, van anar a col·locar-les damunt el soterrani i van calar foc sobre els qui es trobaven al soterrani. Així van morir tots plegats, els habitants de Magdal-Siquem, cosa d'un miler entre homes i dones (Jt 9, 47-49).

El missatge és molt clar: Déu ofereix protecció al poble escollit i als seus dirigents. Qui gosi enfrontar-se als designes divins en pagarà les conseqüències. Així, els successors dels cabdills israelites, en el legítim exercici dels seus càrrecs respectius, gaudiran del mateix privilegi amb relació als fidels.

EXTREMA SELECCIÓ DELS MILLORS GUIES DEL POBLE DE DÉU

Resseguint el perímetre mural del saló, un parell més de composicions de gran format emmarquen, en el tercer tram de mur, la porta que hem esmentat abans amb motiu de l'escut del bisbe Gabino de Valladares sobre la llinda (fig. 11).



Figura 11. Extrema selecció dels millors guies del poble de Déu
(fotografia: Conxi Duro).

Ambdues escenes fan referència a la primera etapa de l'Èxode. La pintura situada a l'esquerra de la porta relata l'esverament de la població acampada a la vora del mar Roig en comprovar que l'exèrcit del faraó els perseguia i que ja es trobava a molt poca distància: «Jahvè va dir a Moisès: “¿Per què tots aquests crits? Mana als israelites que es posin en camí. I tu, aixeca el bastó, estén la mà damunt el mar, parteix-lo en dos, perquè els israelites hi passin pel mig a peu eixut”» (Ex 14, 15-17). Un cop van haver passat tots els israelites, Déu va tornar a dirigir-se a Moisès en aquests termes: «Estén la mà sobre el mar, que les

aigües tornin sobre els egipcis, sobre els seus carros i sobre els seus conductors» (Ex 14, 26).

Les imatges de la dreta il·lustren una altra intervenció de Jahvè, aquest cop vinculada a una de les proves que van haver de superar els israelites a l'inici del seu llarg periple pel desert. Concretament, tracta de com se solucionen problemes vinculats a la subsistència:

Aleshores s'aixecà un vent de la part de Jahvè que transportà guatlles de la banda del mar i les deixà caure sobre el campament ça i lla, en una extensió com d'una jornada de camí al voltant del campament i en un gruix d'unes dues colzades sobre terra. El poble s'aixecà a aplegar guatlles tot aquell dia, tota la nit i tot l'endemà; els qui menys, en tenien deu hòmers. I les estengueren a assecar entorn del campament (Nm 11,31-32).

Amb aquestes dues representacions bíbliques es vol remarcar, un cop més, la confiança que s'ha de dipositar en el pontífex com a successor de Moisès, ja que gràcies a la seva intervenció s'obtindran els beneficis de la protecció divina per tal de gestionar les solucions adients amb relació a la defensa i les necessitats dels fidels.

En aquest mateix sentit insisteix l'escena de format més reduït representada al centre del pany de paret. Il·lustra la selecció dels soldats de Gedeó, guerrer poderós i jutge d'Israel, que alliberà el seu poble de l'opressió dels madianites, una tribu nòmada que es mantenia en conflicte constant amb ells. Gedeó, induït per Jahvè i després de diverses proves, va retenir només tres-cents homes, considerats els millors per combatre'ls:

Va fer baixar la gent a l'aigua, i Jahvè va dir a Gedeó: «Separa d'un costat tots els qui llepin l'aigua tal com fan els gossos, i de l'altre els qui s'agenollin per beure». El nombre dels qui van llepar l'aigua amb la mà a la boca va ser de tres-cents homes. Tots els restants van agenollar-se per beure aigua. I Déu va dir a Gedeó: «Us salvaré amb els tres-cents homes que han llepat l'aigua, i posaré Madian a les teves mans. Que se'n tornin tots els altres a casa seva» (Jt 7, 5-8).

Aquesta citació bíblica es troba situada justament sobre l'escut de Valladares. Considerem que no es tracta d'un arranjament casual, sinó tot el contrari, d'una ferma disposició destinada a reforçar el paper dels bisbes com a responsables d'escollir els millors sacerdots de tot el planter per tenir cura dels fidels.



Figura 12. Un manifest del poder eclesiàstic (fotografia: Conxi Duro).

UN MANIFEST DEL PODER ECLESIASTIC

El darrer pany de paret és el més significatiu i el que està destinat a situar el tron del bisbe, que, alhora, ha estat designat pel pontífex (fig. 12). Sens dubte, aquest és el punt de visió principal de la sala, des del qual el visitant/espectador s'ha de situar davant del bisbe i, en conseqüència, percep la força del seu potent mandat eclesiàstic. Per aquest motiu és en aquest espai on es descriuen les escenes més estretament relacionades amb el poder transmès per Jahvè.

Al centre hi ha dos plafons grans. El de l'esquerra escenifica la inauguració del ministeri sacerdotal d'Aharon amb l'ofrena del primer sacrifici, tal com queda explicitat amb tota mena de detalls al Levític.²⁶ Les imatges plasmen justament el moment en què Jahvè mostra el seu beneplàcit:

²⁶ «Jahvè va dir a Moisès: «Pren Aharon i els seus fills amb ell, els vestits i l'oli de la unció, el vedell del sacrifici pel pecat, els dos moltons i la panera dels àzims, i aplega tot a la comunitat a l'entrada de la tenda de l'oracle» (Lv 8, 1-3). «Li posà la túnica, el cenyí amb el cenyidor, li revestí el mantell, li posà l'efod al damunt, el cenyí amb el llaç de l'efod i l'hi estrenyé. Li posà la bossa al damunt i col·locà dins la bossa, l'urim i el tummim. Li posà el turbant al cap i col·locà la placa d'or, la diadema santa, sobre el turbant, al davant, tal com Jahvè havia manat a Moisès» (Lv 8, 7-9). «El dia vuitè, Moisès convocà Aharon, els seus fills i els ancians d'Israel, i va dir a Aharon: «Procura't un vedell jove per a un sacrifici pel pecat i un moltó per a un holocaust, animals sense tara, i porta'ls davant de Jahvè». I ordenà als israelites: «Porteu un boc per a un sacrifici pel pecat, i un vedell i un anyell, tots dos d'un any, sense tara, per a un holocaust. A més, un toro i un moltó per a un sacrifici de comunió, a fi de sacrificar-los davant de Jahvè; també una oblació pastada amb oli, ja que avui

Després, Moisès i Aharon entraren a la tenda de l'oracle i, en sortir, beneïren el poble. Aleshores aparegué la glòria de Jahvè a tot el poble, i sortí un foc de davant de Jahvè que va devorar damunt l'altar l'holocaust i els greixos. En veure-ho, tot el poble cridà de joia i es prosternà de cara a terra (Lv 9, 23-24).

El plafó de la dreta, extret del llibre dels Nombres, il·lustra la rebel·lió i el càstig dels rebels, Coré, Datan i Abirom, que havien gosat qüestionar la legalitat de Moisès i Aharon i acabaren sepultats i consumits pel foc diví, juntament amb tots els components de les seves tribus:

Jahvè va dir a Moisès: «Digues a la comunitat: “Separeu-vos del voltant del tabernacle, de Coré, Datan i Abirom”» (Nm 16, 24) [...] Datan i Abirom havien sortit i estaven a l'entrada de les seves tendes amb les seves dones, els seus fills i la seva mainada. Aleshores Moisès els digué: «En això coneixereu que Jahvè m'ha enviat a fer totes aquestes coses, i que res no he fet per mi mateix. Si aquests moren de mort natural i el seu destí és el de tots els homes, és que Jahvè no m'ha enviat. Però, si Jahvè fa una cosa nova talment que la terra s'obri i els engoleixi amb tot allò que els pertany i baixin vius a la regió dels morts, aleshores sabreu que aquests homes han menyspreat Jahvè». | Amb prou feines havia acabat de dir aquestes paraules que el terra se'ls va esberlar sota els peus: la terra s'obrí i els engolí junt amb les seves famílies, tota la gent de Coré i tots els seus béns (Nm 16, 25-32).

Els altres dos plafons de format més reduït que flanquegen el tron del bisbe, a la part inferior del mur, representen la benevolència del Senyor i l'obtenció del perdó gràcies a la intercessió dels seguidors de la llei mosaica i del llegat sacerdotal. Les dues representacions estan vinculades a l'actitud de desconfiança dels israelites, amb la qual cosa es vol fer èmfasi en la conveniència de respectar els designis de Déu. Així mateix, a la llinda de cada una d'aquestes dues portes hi ha petits plafons decoratius amb diferents elements de tribut i culte.

A banda i banda de les dues grans representacions centrals que hem descrit abans, a la part baixa i coincidint amb les fulles de dues portes que comuniquen amb les anteriors estances privades del bisbe, identifiquem a l'esquerra l'episodi de la serp de bronze.²⁷ El poble, inquiet per la situació en què es trobava

Jahvè se us manifestarà”» (Lv 9, 1-4). «Presentà després l'ofrena del poble, prengué el boc del sacrifici pel pecat del poble, el degollà i l'oferí en sacrifici pel pecat com el primer» (Lv 9, 15).

²⁷ Ens sorprèn la deficient qualitat de les imatges d'aquest passatge, talment com si haguessin estat realitzades posteriorment per una altra mà. Curiosament, coincideix amb la porta que no fi-

al bell mig del desert, va malparlar de Déu i de Moisès, motiu pel qual Jahvè li va enviar unes serps verinoses. Moisès intervingué suplicant perdó: «Jahvè va dir a Moisès: “Fes-te una serp verinosa i penja-la dalt una perxa. Tothom que haurà estat picat i la miri es posarà bo”. Moisès va fer una serp de bronze i la va penjar dalt una perxa. Si una serp havia picat algú i aquest mirava la serp de bronze, es posava bo» (Nm 21, 8-9).

Així, resulta evident la voluntat de destacar el paper intercessor de Moisès, el mateix que ha d'exercir el pontífex com a successor seu. Ambdós han acceptat el deure de conduir i protegir el poble / els fidels cap a la Terra Promesa / la Glòria Celestial.

Per tal de remarcar la voluntat divina en aquestes designacions, a la part superior es representa Moisès, amb el rostre transfigurat després d'haver parlat amb Jahvè a la muntanya del Sinaí. Aquest moment, narrat al Deuteronomi, ha estat considerat com la prefiguració de l'entrega de les claus a sant Pere.

Moisès convocà tot Israel i els digué: «Escolta, Israel, els decrets i les decisions que jo proclamo avui. Aprèn-los i procura de posar-los en pràctica. Jahvè, el vostre Déu, va concloure una aliança amb vosaltres a l'Horeb. No va concloure aquesta aliança amb els nostres pares, sinó amb vosaltres, avui aquí presents i en vida. Cara a cara us va parlar Jahvè a la muntanya, enmig del foc. Jo era entre Jahvè i vosaltres per trametre-us la paraula de Jahvè, ja que vosaltres, per por del foc, no pujàreu a la muntanya» (Dt 5,1-5).

L'escena corresponent a la fulla de porta de la dreta fa referència als fets de Meribà i les protestes del poble per manca d'aigua. En aquesta ocasió, Jahvè havia manat a Moisès: «Pren el bastó i aplega la comunitat, tu i el teu germà Aharon, i davant d'ells direu a la roca que doni la seva aigua» (Nm 20, 8). No obstant això, tal com s'esdevingueren els fets, Jahvè recriminà a Moisès i Aharon no haver intervingut en el seu nom fent únicament ús de la paraula, sinó que «Moisès alçà la mà i va donar un cop a la roca amb el bastó dues vegades» (Nm 20, 11). Per aquest fet els comunicà: «Ja que no heu cregut en mi manifestant la meua santedat davant els israelites, no dureu aquesta comunitat al país que els dono» (Nm 20,12).

Amb aquest episodi es pretén allisonar i advertir els representants de Déu que, si no segueixen fil per randa les disposicions divines i no aconsegueixen

gura oberta en el croquis de la Mensa Episcopal anteriorment descrit, comentat i il·lustrat (vegeu imatge núm. 7).

guiar els fidels pel bon camí, seran sancionats com ho van ser Moisès i Aharon.

El successor de Moisès nomenat per Jahvè serà Josuè. Així consta al llibre del Deuteronomi amb les al·locucions de Moisès que preparen la renovació de l'aliança: «Fins contra mi s'indignà Jahvè per culpa vostra, i em va dir: "Tu tampoc no hi entraràs. Hi entrarà Josuè, fill de Nun, el teu ajudant. Encoratja'l, perquè és ell qui el donarà a Israel en possessió"» (Dt 1, 37-38). L'episodi representat al saló corrobora la decisió de Jahvè. Correspon a la conquesta del sud, en la qual Jahvè intervingué per tal de donar el triomf als israelites. A petició de Josuè, s'aturaren el Sol i la Lluna quasi tot un dia:

Va ser llavors, el dia mateix que Jahvè va posar els amorreus a les mans dels israelites, que Josuè parlà a Jahvè, i digué en presència d'Israel: «Atura't, sol, a Gabaon, | atura't, lluna a la vall d'Aialon». | I el sol es va aturar, i la lluna es va parar, fins que la gent va haver exterminat els enemics (Js 10, 12).

APOLOGIA DE LA SAVIESA

La *scozia*, o zona curvilínia de transició cap al sostre pla del saló, l'ocupen sis plafons amb sis alegories a l'entorn de quatre atributs bíblics i canònics que, a la manera d'una clau de volta, tanquen el discurs pictòric del Saló del Tron del Palau Episcopal de Barcelona (fig. 13). Seguint per ordre el significat de les alegories representades, els emissaris de Déu han de saber interpretar els dissenys de la *Divina Providència* per tal de generar *Abundància*, practicant la *Fe*, governant amb *Saviesa* i *Prudència* per tal de garantir amb *Mansuetud* l'encertada guia dels fidels.

Quant als quatre atributs de cloenda al bell mig del sostre, mostren les Taules de la Llei que va rebre Moisès i els símbols sacerdotals transmesos a Aharon, combinats amb els elements representatius del pontificat i del sacerdocí (fig. 14).

Tot i que en el nostre recorregut iconogràfic hem anat proporcionant les citacions bíbliques adients a les representacions iconogràfiques, és a les alegories de la *scozia* i als símbols bíblics i canònics del sostre on es concentra l'objectiu del discurs programàtic de les pintures que decoren el Saló del Tron del Palau Episcopal de Barcelona. Bàsicament, està tot explicitat en els llibres de la Saviesa i l'Eclesiàstic. Encara més, aquests són els textos en què, de ben segur, també s'inspirà el bisbe Gabino de Valladares per construir el guió programàtic de les composicions de les antigues biblioteca i capella, descrits i in-



Figura 13. Alegories inspirades en el llibre de la Saviesa (fotografia: Conxi Duro).

terpretats a l'inici del nostre discurs, com també dels plafons dedicats a les històries de Tobit i el seu fill Tobies i les d'Abraham i Isaac.

Ens manca espai, en aquesta ocasió, per poder explicitar-ho com cal, i és per aquest motiu que hem previst fer-ho pròximament en un llibre específic, l'edició del qual es troba en curs. Ens resistim a cloure sense una citació de l'esmentat llibre de la Saviesa (Sa 7, 26-27):

És reflex de la llum eterna,
 mirall sense taca de l'activitat de Déu
 i imatge de la seva bonesa.
 És sola, i tot ho pot; quedant-se tal com és, tot ho renova.
 Al llarg de la història va passant per les ànimes santes,
 i en fa amics de Déu i profetes,
 perquè Déu només estima el qui conviu amb la saviesa.



Figura 14. Atributs eclesiàstics (fotografia: Conxi Duro).

L'OBRA DEL VIGATÀ AL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Joan Yeguas

Museu Nacional d'Art de Catalunya

ABSTRACT: This paper aims to present a complete and exhaustive catalogue of all the paintings and engravings associated with Francesc Pla i Duran (known as El Vigatà) held in the Museu Nacional d'Art de Catalunya. Through this research, more relevant data and information on these works came to light. We also take a brief look at the artist's life and work, as part of a prior and necessary narrative to contextualise his work.

APUNT BIOGRÀFIC

Francesc Pla i Duran (Vic, 1743–Barcelona, 1805) és més conegut en el món de la pintura catalana de l'època del Barroc com el Vigatà, gentilici de la seva ciutat natal. Va arribar a Barcelona l'any 1756, amb només 13 anys. Entre el 1757 i el 1763, entre els 14 i els 20 anys, va fer d'aprenent al taller de Manuel Tramulles i Roig (Barcelona, 1715–1791), el qual havia estat deixeble d'Antoni Viladomat i també fou professor d'una acadèmia pròpia (1747–1754), després va ensenyar al col·legi de pintors (1754–1758) i, posteriorment, a l'escola de la Junta de Comerç (1772–1776).¹ Francesc Pla es va casar amb Antònia Grau l'any 1768 i va inscriure's al col·legi de pintors de Barcelona el 1771 (a l'edat de 28 anys); fou apadrinat per un pintor poc conegut, Francesc Clotet (documentat entre el 1750 i el 1782). El Vigatà no apareix documentat amb botiga pròpia fins al 1781. També va intentar ingressar com a professor de l'Escola de Llotja i no ho aconseguí, segurament degut al seu estil característic, de pinzel-

¹ Vegeu MIQUEL CATÀ, C. (1986). *Manel i Francesc Tramullas, pintors*. Universitat de Barcelona. [Tesi de llicenciatura.]; RODRÍGUEZ MUÑOZ, L. (1998). «Acadèmia versus gremi: problemàtica de l'establiment del règim acadèmic a Barcelona». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, núm. 18, pàg. 363–370; TREPAT CÉSPEDES, A. (2013). *Manuel i Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Del segle XVIII a l'actualitat*. Universitat de Barcelona. [Treball final de màster tutelat per la Dra. Rosa Maria Subirana i Rebull.]

lada solta i apressada, amb poca estima pel dibuix, cosa que no devia ser gaire del gust del món acadèmic. La majoria d'aquestes dades biogràfiques les co-neixem gràcies a la tasca de Santiago Alcolea Gil, el qual també afirmava que el Vigatà era un home irritable i mandrós, que va motivar diferents disputes amb els seus clients perquè no acabava la feina en els terminis acordats.²

VISIÓ GLOBAL DE LA SEVA OBRA

La segona meitat del segle XVIII fou una època favorable per a l'economia de Catalunya, un aspecte que cal tenir en compte a l'hora d'analitzar la proliferació d'obres d'art. Sovint només es parla de la burgesia (comerciants i industrials) com a motor d'aquesta conjuntura, cosa que es pot reflectir en la creació de la Junta de Comerç de Barcelona (1758) i sobretot en el decret de lliure comerç de Catalunya amb Amèrica (1778). Però també hi havia els membres de la noblesa, alguns dels quals van disposar de rendes agràries per invertir en altres sectors, sense oblidar els membres intel·lectualment més actius del clergat. Aquesta punta de llança de la societat seran els que es faran construir i decorar noves cases, ja sigui amb la voluntat d'assimilar-se o de continuar tenint presència; serà un guarniment realitzat a partir de temàtica religiosa (bàsicament, episodis bíblics) o composicions mitològiques (algunes de les quals donaven peu a establir lligams al·legòrics amb el promotor de l'obra o la seva família), i també paisatges o motius heràldics.³

La llista de cases pintades i de personatges per recordar seria llarga i no és objecte d'aquest article.⁴ Amb tot, sempre és bo afegir noves pintures al catàleg

² ALCOLEA GIL, S. (1954). «Francisco Pla “El Vigatà” (1743-1805)». *Ausa*, vol. 1, núm. 9, pàg. 404-406; ALCOLEA GIL, S. (1959-1962). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (XIV i XV)*, vol. 2, pàg. 58-59 i 139-141. A títol de curiositat, vegeu una biografia per a infants il·lustrada per Pilarín Bayés: ROSÉS, C. (1994). *Petita història de F. Pla “El Vigatà”*. Barcelona: Mediterrània.

³ Sobre aquest aspecte, vegeu SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2011). «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII». A: *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 113-133.

⁴ Vegeu un exhaustiu recull, incloent-hi bibliografia, a SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, núm. 28-1, pàg. 503-550; VALLUGERA, A. (2016). *El mercat artístic a Barcelona (1770-1808). Producció, consum i comerç d'art*. Universitat de Barcelona. [Tesi doctoral dirigida per la Dra. R. M. Subirana Rebull.]

i aportar elements nous al debat. Una casa decorada i poc coneguda, potser per la llunyania de Barcelona, i que mereixeria un estudi monogràfic, és l'antic palau del marquès de Capmany, ubicat al carrer Major número 53 de Cervera, avui propietat de les Germanes de la Sagrada Família d'Urgell. La casa era propietat de Marià de Sabater i de Vilanova (Cervera, 11 de juliol de 1757 - 13 de gener de 1837), membre de la petita noblesa de la ciutat segarrena, la qual es remuntava fins a Jaume I, i se li va atorgar el marquesat (1798) gràcies als seus actes de valor durant la Guerra Gran (1793-1795) contra els francesos; també fou regidor i degà de la Paeria ceriverina i governador del corregiment.⁵ Va estudiar a la Universitat de Cervera, sota el guiatge de Francesc Xavier Dorca, que el va suggestionar per a l'estudi de la història. Dorca va deixar la càtedra el 1778 per anar a fer de canonge a Girona. Marià de Sabater va arribar a catedràtic de dret, va tenir una col·lecció numismàtica i va deixar diversos textos inèdits.⁶ Segons Razquin, el marquès de Capmany era posseïdor d'una fortuna considerable, amb la qual va decorar i moblar el casal familiar. Ho va dur a terme amb motiu de la visita a Cervera del rei Carles IV i la seva muller, Maria Lluïsa de Parma, l'any 1802, una estada que ell mateix es va encarregar de preparar, comissionat per la Paeria de Cervera, fins al punt de muntar una espectacular cacera per la rodalia de la capital segarrena; finalment, a la casa només s'hi va allotjar el primer ministre, Manuel Godoy.⁷ Les pintures de la casa, que es troben en un ampli saló i l'avantcambra que hi dona accés, representen episodis de l'*Eneida* de Virgili i foren pintades amb grisalla (fig. 1). Les escenes del saló van ser manipulades a mitjan segle xx, quan foren policromades. A l'hora de buscar el pintor, apuntem dues dades a títol de curiositat: 1) El 22 d'octubre de 1789, Marià de Sabater va fer la seva heràldica amb el gravador Francesc Boix (nascut cap al 1731 i documentat a Barcelona fins al 1806); Boix era una persona de l'entorn dels Tramulles.⁸ 2) Joan Estern, pintor i daurador de Lleida (documentat entre el 1790 i el 1802), de-

⁵ PIFERRER, F. (1859). *Nobiliario de los reinos y señoríos de España*. Madrid: Imp. de M. Minuesa, vol. V, pàg. 31-35.

⁶ RAZQUIN, J. M. (1998). *Gent de la Segarra*. Barcelona: Projectos Editoriales y Audiovisuales CBS, pàg. 288-289; VELASCO, A. (2011). *Jaume Pasqual, antiquari i col·leccionista a la Catalunya de la Il·lustració*. Lleida: Universitat de Lleida, pàg. 140.

⁷ RAZQUIN, pàg. 288-289. Vegeu també DURAN SANPERE, A. (1972). *Llibre de Cervera*. Tàrrrega: F. Camps Calmet, pàg. 318, col. Biblioteca de Cervera i la Segarra. Per a més detalls de la cacera de Carles IV i la seva estada ceriverina, vegeu GARGANTÉ, M. (2003). «Festa oficial i festa reial: alguns aspectes de la visita de Carles IV l'any 1802 des de la correspondència privada». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, núm. 23, pàg. 433-446.

⁸ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. *Francesc Boix, Miscel·lània heràldica*. Signatura Ms.A-279.



Figura. 1. Pintura de l'antic palau del marquès de Capmany a la vila de Cervera (foto: J. Y.).

cora la façana de la Paeria de Cervera amb motiu de la família reial.⁹ Amb tot, però, l'estil del pintor recorda les obres juvenils de Pau Rigalt i Fargas (Barcelona, 1778-1845), com ara l'obra *Venus i Adonis* (?), feta cap al 1799 i conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAM 40714); i també en grisalla trobem algunes de les seves obres més conegudes, a Can Llopis (Sitges) o Can Cabanyes (Vilanova i la Geltrú).¹⁰ L'activitat d'un jove pintor de 23 anys s'hauria de contextualitzar en les circumstàncies de la vinguda dels monarques l'any 1802 i l'allau decorativa que hi havia a Barcelona, és a dir, que faltaven mans per poder dur a terme tantes obres.

Amb relació a l'obra del Vigatà, un dels seus treballs més primerencs, que s'ha datat a la dècada dels anys seixanta del segle XVIII, seria la pintura de la Mare de Déu del Pilar per a la capella de la Rodona, al claustre de la catedral de Vic.¹¹ De tota manera, segurament fou concebuda per a l'antic temple romànic de Santa Maria de la Rodona, dessacralitzat des de 1786 i destruït el

⁹ LLOBET PORTELLA, J. M. (1997). «Els esmalts del senyal heràldic de Cervera». *Miscel·lània Cerverina*, núm. 11, doc. 43.

¹⁰ VEGETE QUÍLEZ, F. (1999). «Pau Rigalt i el fenomen de la pintura decorativa a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 13, pàg. 127-172.

¹¹ SALARICH, pàg. 206; COLL, À. (2000-2001). «Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcoberta de Vic». *Locus Amoenus*, núm. 5, pàg. 245.

1787, ja que la capella del claustre fou construïda entre el 1805 i el 1806.¹² Actualment, però, la pintura es conserva a les sales del Museu Episcopal de la capital osonenca, amb el número d'inventari MEV 16276.¹³

Un altre conjunt amb pintura religiosa, també concebut per a l'interior d'un temple, són el Sant Sopar i Sopar a Emmaús, que es troben a la paret lateral alta de la capella de Sant Marc a la catedral de Barcelona. Es tracta de dues escenes atribuïdes a Mercader i datades entre el 1775 i el 1780.¹⁴

A partir d'aquí, la resta d'obres conservades estan relacionades amb decoracions d'interiors de cases. Tot seguit, presentem una relació de les obres, i deixem per a un altre apartat les pintures que es troben al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Casa Fontcoberta. Al carrer de la Riera número 25, també a Vic (actualment seu del restaurant Ca l'U), Pla va pintar quatre escenes de *Les Metamorfosis* d'Ovidi i quatre al·legories.¹⁵ Dins el lot d'obres vigatanes, també s'inclouen les pintures de la Casa Cortada, al carrer de la Ciutat número 4 (propietat dels Oriola-Cortada, comtes de la Vall de Merlès), decorat amb escenes de Telèmac i sant Maurici.¹⁶ A la Casa Cortada consta que hi va treballar el pintor Lluçia Romeu (Vic, 1761-1846), cunyat del Vigatà.¹⁷ Tot i l'interès d'aquestes pintures, quant a estil no hi observo la mà de Francesc Pla; per tant, caldria dubtar de la seva participació en aquesta obra.

Palau Episcopal de Barcelona. Entre el 1784 i el 1785 realitzà la decoració de la remodelació sota la promoció del bisbe Gabino de Valladares, un treball en què va pintar diferents cambres: saló, tres alcoves, habitació del provisor i el

¹² VEUGE MIRAMBELL, M. (2005). «La demolició de l'església de Santa Maria de la Rodona de Vic. Un exemple d'actuació sobre el patrimoni eclesial al final del segle XVIII». A: *Església, societat i poder a les terres de parla catalana*. Valls: Cossetània, pàg. 727-742.

¹³ Agraïxo la informació a l'Anna Homs i al Marc Sureda del Museu Episcopal de Vic.

¹⁴ MERCADER i SAAVEDRA, S. (2011). «Francesc Tramullas (1722-1773) i Francesc Pla el Vigatà (1743-1805). Noves atribucions a la catedral de Barcelona: la capella de Sant Marc». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 25, pàg. 47-50.

¹⁵ COLL, pàg. 248-242; NAVARRETE ORCERA, A. R. (2005). *La mitologia en los palacios españoles*. Jaén: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pàg. 215-217.

¹⁶ JUNYENT i SUBIRÀ, E. (1934). «Vic artístic i monumental». *Vic. Publicació artística*, núm. 1 [s. p.]; CAMPS ARBOIX, J. (1965). *Les cases pairals catalanes*. Barcelona: Destino, pàg. 46-50; JUNYENT i SUBIRÀ, E. (1976). *La ciutat de Vic i la seva història*. Barcelona: Curial, pàg. 384; PI DE CABANYES, O. (1990). *Cases senyoriales de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 145; COLL, pàg. 246; NAVARRETE ORCERA, pàg. 217-222.

¹⁷ Lluçia Romeu va rebre educació artística a l'escola de dibuix de la Junta de Comerç i té una llarga trajectòria documentada a la comarca d'Osona i rodalia. Vegeu ALCOLEA GIL, «La pintura en Barcelona durant», pàg. 157-158. També se li han atribuït les pintures de Casa Parrella a Vic.

seu secretari, menjador, sagristia, biblioteca, gabinets, dependències del bisbe, passadissos, escales, terrat i façana. Per tot això va rebre un total de 2.300 lliures barceloneses. Actualment, només es conserven al seu lloc el saló (amb escenes de l'Èxode) i el sostre de la biblioteca (amb l'allegoria als continents). A part d'això, també es conserven vuit escenes sobre la història d'Abraham i dues de les sis que formaven el cicle de Tobies, que han estat arrencades i col·locades en altres sales.¹⁸

Palau Moja. Es troba ubicat a la cantonada del carrer Portaferrissa amb la Rambla de Barcelona. Entre el 1790 i el 1791 va dur a terme la decoració del palau, actual seu de la Direcció General d'Arxius, Biblioteques, Museus i Patrimoni de la Generalitat de Catalunya. Destaca el saló principal amb un programa dedicat a l'exaltació de les virtuts dels propietaris, els Cartellà, a través de diferents episodis històrics i també temes mitològics. El pintor va cobrar un total de 2.980 lliures barceloneses.¹⁹

Casa Ribera. Estava situada al carrer Nou de Sant Francesc de Barcelona. L'any 1793 és la data que el baró de Maldà cita aquestes pintures a la casa de Joan Ribera i Oriol, un comerciant i corredor d'orella, un conjunt de nou pintures mitològiques i alegòriques que fou comprat l'any 1901 per l'industrial Eusebi Güell i Bacigalupi. Els seus hereus van vendre-les l'any 1934 al músic Pau Casals, amb les quals va decorar el 1935 una nova sala de concerts de la seva casa de Sant Salvador (el Vendrell), on encara es conserven, actualment seu del Museu Pau Casals.²⁰

Casa Grases. Ubicada al carrer Major de Sarrià número 189-193 de Barcelona. Són pintures de temàtica mitològica i alegòrica que també es daten cap al 1793. Tot i que la casa es troba en un estat lamentable, segons Subirana i Triadó, encara es conserva tot el conjunt.²¹ Segons Huertas, un plafó de la

¹⁸ ALCOLEA GIL, S. (1986). «Francesc Pla, el Vigatà. Dues escenes de la vida de Tobies». *Thesaurus. Estudis*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, pàg. 273-275; SUBIRANA REBULL, TRIADÓ, «Art, història i ideologia», pàg. 517-520; SUBIRANA REBULL, R. M. (2010). «El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del obispo». A: Ramallo, G. (coord.). *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa barroca y católica*. Murcia: Universidad de Murcia, pàg. 589-604.

¹⁹ ALCOLEA GIL, S. (1987). *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pàg. 39; VALLUGERA, pàg. 786-803.

²⁰ FOLCH I TORRES, J. (1914). «La sala de El Viguetá” a casa el comte Güell». *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, núm. 236, 25 juny, pàg. 6; FIGUERAS GARGALLO, J. (2003). «La decoració pictòrica de la Casa Ribera de Barcelona». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, núm. 23-2, pàg. 579-606; NAVARRETE ORCERA, pàg. 237-246.

²¹ FOLCH I TORRES, J. (1923). «Interiors senyoriais catalans». *D'ací i d'allà*, vol. 12, núm. 70, pàg. 757; COLL, pàg. 248; SUBIRANA REBULL, TRIADÓ, «Art, història i ideologia», pàg. 540.

casa es troba a l'escola Tàber, també a Sarrià (carrer dels Esports número 9).²² No sabem si les pintures foren concebudes per a aquesta casa o foren comprades i traslladades per Bonaventura Grases i Hernández, advocat, empresari i col·leccionista d'art que va morir el 1930.

Antic Palau Savassona. Des de 1906 és la seu de l'Ateneu Barcelonès, al carrer Canuda número 6 de Barcelona. El 1796 se'n va dur a terme la decoració amb temes mitològics i al·legòrics.²³

Casa del marquès de Monistrol. Estava ubicada al carrer de la Riera de Sant Joan número 25 de Barcelona, fins que el 1914 fou enderrocada per obrir la Via Laietana. Finalment, les pintures foren arrencades i ingressaren al Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona l'any 1916. També un sostre amb *Els déus de l'Olimp presidits per Júpiter i Juno* que després va passar al Museu d'Arts Decoratives al Palau Reial de Pedralbes, on encara es conserva actualment. En concret, es localitza al dormitori del Príncep d'Astúries, que a les guies antigues apareix citat com la sala del Vigatà. La pintura data de finals del segle XVIII, sense una data concreta.²⁴

Casa Bulbena, que es trobava a la Riera de Sant Joan de Barcelona, també es va veure afectada per la reforma de la Via Laietana. Es tracta de vuit escenes bíbliques que representen els Macabeus i els Fets dels Apòstols, que daten genèricament de finals del segle XVIII. Aquestes pintures foren ofertes en dipòsit a la Junta de Museus el 19 d'octubre de 1917 per Maria Garcia Tudela, vídua de Martí, representada pel comerciant Joan Bulbena. Les obres ingressaren el 1918, però el 5 d'octubre de 1920 va decidir de retirar-les per vendre-les, malgrat que la Junta de Museus va reaccionar i va acordar de comprar-les el 23 d'octubre del mateix 1920 per 250 pessetes cada pintura.²⁵ Primer eren al Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona, després van passar al Museu d'Arts

²² HUERTAS, J. M. (2000). «El misteri de les pintures del Vigatà». *El Periódico de Catalunya*, 30 març.

²³ COLL, pàg. 248; SUBIRANA REBULL, R. M. (2012). «El Palau Savassona. Francesc Pla, El Vigatà. Sostres de la planta noble». A: *Testimonis artístics. Ateneu Barcelonès*. Barcelona: RBA, pàg. 12-14; VALLUGERA, pàg. 823-826; BARBA, M. (2017). *Un palau de Barcelona. Història del Palau Savassona, seu de l'Ateneu Barcelonès*. Barcelona: La Magrana.

²⁴ FOLCH I TORRES, J. (1916). «Una pintura d'El Viguetà al Museu de Barcelona». *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, núm. 363, 27 novembre; FOLCH I TORRES, J. (1932). «La sala d'El Viguetà a l'antiga casa del marquès de Monistrol». *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, gener, pàg. 19-23; TARÍN-IGLESIAS, J. (1974). *El Palacio de Pedralbes y el palacete Albéniz*. Madrid: Patrimonio Nacional, pàg. 134-135; BORONAT, M. J. (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 452; NAVARRETE ORCERA, pàg. 266.

²⁵ Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus, Expedients de secretaria, Dipòsit temporal i posterior adquisició de 8 quadres al trespàs del pintor El Vigatà a Maria García Tudela, ref. ANC1-715-T-2250.

Decoratives —segons la guia del museu de 1932—,²⁶ on formaren part d'un espai anomenat Sala el Vigatà, i ara es troben al Museu del Disseny (2014).

LES SÈRIES CONSERVADES AL MNAC

La sèrie de la *Història de Roma*, procedent del saló principal de l'antiga Casa Clarós, després anomenada Casa Serra, entre el carrer de la Riera de Sant Joan i el carrer de Sant Pere més Alt, de Barcelona. És un immoble que fou enderrocat amb l'obertura de la Via Laietana (1908-1913). La casa fou construïda per Llorenç Clarós i la va heretar la seva filla Marianna Clarós, que es va casar amb l'industrial Domènec Serra (i a partir d'aleshores va canviar el renom de la casa). Flora Serra i Casanovas fou una descendent seva, la qual va contraure matrimoni amb Manuel Bertrand i Salsas, unió de la qual nasqué Eusebi Bertrand i Serra, un dels fundadors de la Lliga Regionalista, que va establir la seu del partit polític a casa seva. Per això, la mateixa Lliga (per tal de rebre els diputats forasters) va sufragar el trasllat de la sala del Vigatà a la nova casa que Bertrand es va fer al carrer Bonanova. El mateix Eusebi Bertrand i Serra va deixar les pintures per a l'Exposició Universal de Barcelona de 1929, durant la qual foren col·locades al Pavelló de la Ciutat de Barcelona. El 1934 continuaven al mateix lloc i Eusebi Bertrand va signar un dipòsit de les obres amb Agustí Duran i Sanpere i el Museu d'Història de la Ciutat amb el compromís de canviar-ne la instal·lació o el destí. El 1962, el dipòsit fou cedit al Museu d'Art de Catalunya i, finalment, els hereus en van fer donació l'any 1985. Les pintures es consideren anteriors a les que el Vigatà va realitzar al Palau Episcopal de Barcelona (1784-1785).²⁷ Es tracta d'un conjunt sobre tela en què es representen diferents episodis de la història de la fundació de Roma, per

²⁶ Vegeu «Vuyt quadros del Vigatà», *Il·lustració Catalana*, 723, 1917, pàg. 252-253; MAINAR, J. (1958). «Les arts decoratives». *L'art català*. Barcelona: Aymar, vol. II, pàg. 311-313; TARÍN-IGLESIAS, pàg. 134-135; BORONAT, pàg. 452-453; COLL, pàg. 247; SUBIRANA REBULL, TRIADÓ, «Art, història i ideologia», pàg. 541.

²⁷ FOLCH I TORRES, J. (1913). «La sala de El Viguetà a can Serra». *La Veu de Catalunya. Pàgina artística*, núm. 164, 6 febrer; MARTORELL, J. (1923). *Interiores. Estructuras auténticas de habitaciones, del siglo XIII al XIX*. Barcelona: Seix Barral, pàg. 4; BOHIGAS, P. (1923). *Exposición internacional del mueble y decoración de interiores. Sección retrospectiva. Guía del visitante*. Barcelona: Exposición Internacional del Mueble, pàg. 17-18; GOLFERICH, M. (1923). «La exposición internacional del mueble. La Inauguración». *Barcelona Atracción*, setembre, pàg. 92; AINAUD, J. (1985). *Col·leccions Bertrand als museus de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàg. 239-248; FONTOVA, R. (1988). «Hallazgos de valiosos murales en el almacén del Palacio Nacional», *El Periódico de Catalunya*, 5 novembre, pàg. 17; SUREDA I PONS, J. (1989). «Art als magatzems». *El País. Suplement Quadern*, 12 gener, pàg. 3-4; COLL, pàg. 246-247.

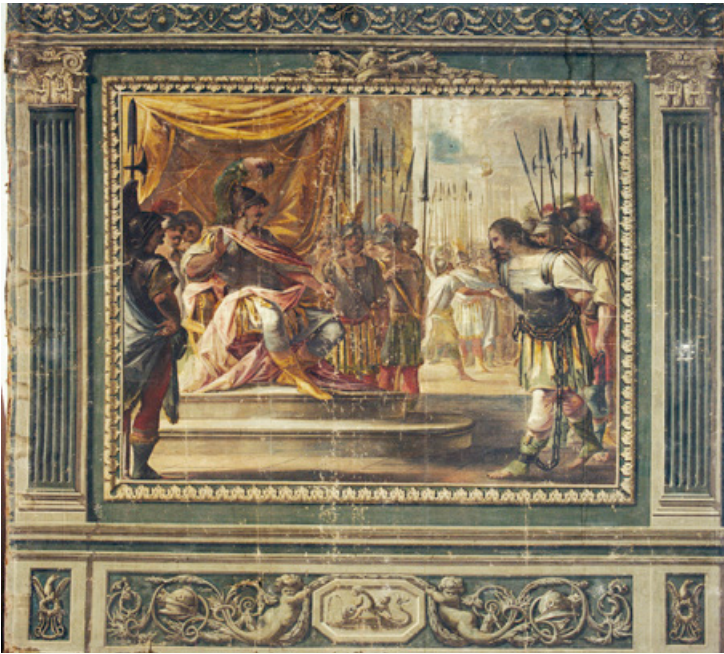


Figura 2. *Guerrer encadenat és presentat davant Ròmul*, MNAC/MAC 68718 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

Ròmul i Rem. En total són onze pintures amb tema narratiu (fig. 2): *Ròmul es converteix en el déu Quirí* —sostre— (MNAC/MAC 68714), *Pacte entre Tàci, rei dels sabins, i Ròmul* (MNAC/MAC 68715), *Ròmul* (MNAC/MAC 68716), *Construcció de la ciutat de Roma* (MNAC/MAC 68717), *Guerrer encadenat és presentat davant Ròmul* (MNAC/MAC 68718), *Ròmul mata Rem per l'esquena* (MNAC/MAC 68719), *Moment en què un personatge és alliberat i pacta amb un rei* (MNAC/MAC 68720), *Batalla dels sabins al camp de Mart* (MNAC/MAC 68721), *Mort dels sabins* (MNAC/MAC 68722) i *Paisatge entre pilastres* (MNAC/MAC 68723 i 68724). A part d'això, també trobem vint-i-dos fragments més: sobreportes amb motius ornamentals (MNAC/MAC 68725, 68726 i 68727), cornises amb motius ornamentals (MNAC/MAC 68728, 68729, 68730, 68731, 68732, 68733, 68738 i 68753), frisos amb garlandes i flors (MNAC/MAC 131691, 131692, 131693, 131694, 131695, 131696 i 131697) i sis més que envolten l'escena del sostre (amb el mateix número MNAC/MAC 68714).

La decoració de la Casa Clarós, o Serra, també contenia un grup de pintures heterogènies de la segona meitat del segle XVIII. Es tracta d'obres d'autors diferents, que no s'han restaurat i que, llevat d'alguna excepció, ens han arribat força malmeses. Segons el document de dipòsit de les pintures, signat el 1934 per

Agustí Duran i Sanpere, apareix una llista de les obres: les onze ciutats amb la història de Roma, cinc teles de l'anomenada Sala Bíblica i set teles més de l'anomenada Sala dels paisatges. D'una banda, el conjunt de cinc pintures de la Sala Bíblica faria referència a les cinc històries de l'Antic Testament, dedicades a Abraham i Tobies (fig. 3) i atribuïbles al Vigatà. La sèrie estaria formada per *Abraham i els àngels* (MNAC/MAC 68749), *Abraham foragita Agar i el seu fill* (MNAC/MAC 68750), *Àngels entre núvols sostenint les taules de la llei al costat de la Mare de Déu —sostre—* (MNAC/MAC 68748), *Tobies presenta la seva esposa als seus pares* (MNAC/MAC 68751), *Curació de la ceguesa del pare de Tobies* (MNAC/MAC 68752).



Figura 3. *Abraham i els àngels*, MNAC/MAC 68749 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

El conjunt de set pintures de la Sala dels paisatges fa referència a les set escenes paisatgístiques amb l'aigua com a element comú: *Sostre de la sala* (MNAC/MAC 68739), *Paisatge amb parella a la vora d'un riu* (MNAC/MAC 68740), *Paisatge amb pastor* (MNAC/MAC 68741), *Paisatge amb riu amb salts d'aigua i un pont* (MNAC/MAC 68742), *Paisatge amb un castell a la vora del mar*

(MNAC/MAC 68743), *Paisatge amb naufragi prop de la costa i d'un far* (MNAC/MAC 68744), *Paisatge amb port i velers* (fig. 4) (MNAC/MAC 68745), així com una sèrie de fragments de caire ornamentals (sòcol MNAC/MAC 68746, fris MNAC/MAC 131696 i pilastres MNAC/MAC 131698 i 131698). Aquesta sèrie presenta un canvi de l'esquema compositiu habitual del Vigatà, on el sentit narratiu és substituït per la descripció de l'ambient, i la figura humana passa del protagonisme del primer pla a integrar-se dins el paisatge. Per això, Coll Cerdà pensa en una pintura del Vigatà evolucionada i tardana.²⁸ Quílez esmenta que aquest canvi es deu a influències de la pintura de paisatge francesa, a redós de models de Claude Lorrain.²⁹ A primer cop d'ull, aquests paisatges fan pensar en les escenes dels arrambadors del Palau Moja, atribuïts genèricament a Pere Pau Muntanya (Barcelona, 1749-1803) per Alcolea Gil, i que Rosselló adjudica totalment a la seva mà, tot i que també podrien ser fruit d'alguna col·laboració, fins i tot amb el protagonista d'aquest article.³⁰ Per tant, l'autoria dels paisatges no hauria de canviar, ja que malgrat el treball minuciós a l'hora de fer els vaixells del port amb detall, les figures, la vegetació i l'arquitectura recorden l'estil apressat i virtuós del Vigatà.

Finalment, també cal esmentar un conjunt que sovint s'ha relacionat amb la Casa Clarós o Serra, l'anomenada Sala Neoclàssica amb la representació d'un cicle dedicat a Adam i Eva, però la seva procedència no queda gaire clara i caldria investigar-ho més a fons. L'estil és clarament diferent de totes les pintures que hem vist fins ara; per tant, no és obra del Vigatà. La datació podria fixar-se entre el 1790 i el 1820. Les escenes són: *Moment en què Déu crea els animals* (MNAC/MAC 68754), *Déu expulsa Adam i Eva del Paradís* (MNAC/MAC 68755), *Abel amb el seu ramat* (MNAC/MAC 68756), *L'àngel expulsa Adam i Eva del Paradís* (MNAC/MAC 68757), *Caïm treballant la terra* (MNAC/MAC 68758), *Déu ensenya a Adam i Eva l'arbre del Bé i del Mal* (MNAC/MAC 68759), *Déu crea Adam* (MNAC/MAC 68760), *Adam i Eva al Paradís* (MNAC/MAC 68761), *Déu crea Eva* (MNAC/MAC 68762), *Eva dona de menjar la poma a Adam* (MNAC/MAC 68763), *Immaculada Concepció* (MNAC/MAC 68764), *Sant Antoni de Pàdua* (MNAC/MAC 68770), juntament amb altres plafons amb motius ornamentals (MNAC/MAC 68747, 68765, 68766, 68767, 68768, 68769, 68771, 68772 i 68773).

²⁸ COLL, pàg. 248.

²⁹ QUÍLEZ, F. (1992). «Paisatge amb port i velers». *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, pàg. 392-395.

³⁰ ALCOLEA GIL, *El Palau Moja*; ROSELLÓ NICOLAU, M. (2007-2008). «Els interiors barcelonins de finals del segle XVIII i començaments del XIX». *Locus Amoenus*, núm. 9, pàg. 281.



Fig. 4. *Paisatge amb port i velers*, MNAC/MAC 68745 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

Una altra sèrie és un cicle dedicat a Tobies procedent de l'antiga Casa Roca a Barcelona, patrocinada per Joaquim Roca i Batlle, un comerciant que tenia una drogueria en una data anterior a la decoració del Palau Episcopal (1784).³¹ S'havia comentat que aquest conjunt va ingressar al Museu d'Arts Decoratives poc després de l'enderroc de la casa a inicis del segle xx. Però els «nueve cuadros representando la historia de Tobías» fou donada a la Junta de Museus per Francesca Bach i Batlló el 14 d'octubre de 1948, i va demanar que la donació constés a nom dels germans Pere, Ramon i Esteve Bach Escofet, tal com clarament es fa constar.³² Això es reflecteix a la revista del museu: «Nueve lienzos representando la Historia de Tobías, pinturas al temple, por Francisco Pla elVigatá» de part de «don José,

³¹ COLL, pàg. 246.

³² Arxiu Nacional de Catalunya, Junta de Museus, Expedients de secretaria, Donacions d'obres destinades als museus (1947-1948), ref. ANC1-715-T-3095.



Figura 5. *L'arcàngel sant Rafel cobra de Gabel els diners que devia al pare de Tobies*, MNAC/MAC 43882 (foto: Servei fotogràfic del MNAC).

don Pedro y don Esteban Bach Escofet». ³³ La sèrie està formada per nou teles (fig. 5): *Tòbies rep la benedicció del seu pare* (MNAC/MAC 43875), *Tòbies, l'arcàngel Rafel i el gos arriben al riu on s'ha de rentar els peus* (MNAC/MAC 43876), *Tòbies es renta els peus* (MNAC/MAC 43877), *Tòbies agafa un peix del riu* (MNAC/MAC 43878), *Tòbies ensenya les entranyes d'un peix a l'arcàngel sant Rafel* (MNAC/MAC 43879), *L'arcàngel sant Rafel ensenya a Tòbies la casa de Ragüel* (MNAC/MAC 43880), *Tòbies arriba a la casa de Ragüel*, *Tòbies cura la ceguesa al seu pare* (MNAC/MAC 43881), *L'arcàngel sant Rafel cobra de Gabel els diners que devia al pare de Tobies* (MNAC/MAC 43882).

L'any 1997, l'empresa vigatana Girbau S.A. va fer donació a la Generalitat de Catalunya de dotze teles del Vigatà i, posteriorment, la Generalitat les va dipos-

³³ «Obras ingresadas en los museos. Año 1948». (1951). *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IX, pàg. 173.

sitar al Museu Nacional d'Art de Catalunya. En concret, es tracta d'una sèrie dedicada a la vida de la Mare de Déu que estava formada per catorze obres, dues de les quals, *Els preparatius de la circumcisió* i *La fugida a Egipte*, encara romanen en el circuit del comerç artístic.³⁴ Segons Benet, una «tradició oral» afirmava que aquestes pintures venien d'una casa de Lloret de Mar.³⁵ Alcolea Gil va dedicar una monografia a aquest conjunt i, tot i citar Benet, comentava que la procedència no era segura i ho deixava en una genèrica «població de la costa catalana». El mateix Alcolea Gil assenyalava que les pintures podien haver decorat una sala propera al cambril d'un santuari dedicat a la Mare de Déu. La seva datació s'ha fixat cap al 1780.³⁶ El conjunt (fig. 6) conservat al Museu està format per *Naixement de la Mare de Déu* (MNAC/MAC 202168), *Presentació de la Mare de Déu al Temple* (MNAC/MAC 202169), *Esposalles de la Mare de Déu* (MNAC/MAC 202170), *Visitació* (MNAC/MAC 202171), *Adoració dels pastors* (MNAC/MAC 202172), *Presentació del Nen al Temple* (MNAC/MAC 202173), *La casa de Natzairet* (MNAC/MAC 202174), *Jesús entre els Doctors* (MNAC/MAC 202175), *La visió de sant Joan a Patmos* (MNAC/MAC 202176), *Somni de sant Josep* (MNAC/MAC 202177), *Mort de sant Josep* (MNAC/MAC 202178), *Assumpció de la Mare de Déu* (MNAC/MAC 202179).

Finalment, el Museu també conserva dues escenes relacionades amb la deessa Diana (fig. 7): *Diana i la musa Urània* (MNAC/MAC 8385), *Diana i Acteó* (MNAC/MAC 8386), que procedeixen del Palau Reial de Pedralbes. Segons Tarín-Iglesias, sense comptar les pintures citades anteriorment (la Sala el Vigatà, amb el sostre de la casa del marquès de Monistrol i els vuit episodis d'apòstols de la Casa Bulbena), a Pedralbes hi havia més pintures del Vigatà. En concret, estaven localitzades a l'avantcambra dels dormitoris reials (un sostre quadrat —amb Diana, nimfes i amoretts— i parets amb les històries de Tobies), al dormitori de la reina (un sostre circular —amb Venus i Anquises—).³⁷ Aquestes obres encara romanen al mateix lloc. Amb tot, però, Vidal Maynou comenta la possibilitat que el cicle amb la història de Tobies «procedeixen

³⁴ Fins al primer trimestre del 2017 encara es podien trobar a la galeria Artur Ramon Art. Vegeu AZARA, P. (2014). *Exposició Memoria y deseo. Temporada 2014-2015*. Organitzada per Artur Ramon Art, [s. p.].

³⁵ BENET, R. (1958). «La pintura del segle XVIII». *L'art català*. Barcelona: Aymar, vol. II, pàg. 112.

³⁶ ALCOLEA GIL, S. (1987). *La pintura catalana del segle XVIII. Un cicle de Francesc Pla, el Vigatà*. Barcelona: Manuel Barbié i Artur Ramon; COLL, pàg. 246; YEGUAS, J. (2004). «Francesc Pla, dit El Vigatà. Visitació. La casa de Natzairet». *Guia. Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 188-189.

³⁷ TARÍN-IGLESIAS, pàg. 92-93 i 131-132.



Figura 6. *Assumpció de la Mare de Déu*, MNAC/MAC 202179 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Figura 7. *Diana i la musa Urània*, MNAC/MAC 8385 (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

probablement» de l'antiga Casa Bulbena.³⁸ Cal anar amb compte en aquest punt i no confondre la sèrie de Tobies a Pedralbes amb el donatiu Bach Escofet (Casa Bulbena). La hipòtesi de Vidal Maynou és acceptada per Coll Cerdà, i posteriorment per Subirana i Triadó. Coll Cerdà amplia el lot de la Casa Bulbena, afegint-hi les pintures conservades a Pedralbes, esmentades poques línies més amunt: els sostres amb Venus i Anquises, així com Diana, nimfes i amoretts, i també hi inclou la pintura de Pan i Selene. Subirana i Triadó també proposen afegir-hi la pintura *Diana i Acteó*, citada a l'inici del paràgraf.³⁹ Però cal recordar que en els documents consultats sobre la compra de les pintures de la Casa Bulbena l'any 1920 només es fa referència als nou quadres citats a l'apartat anterior. A més, la guia del Museu d'Arts Decoratives (1932) especifica que els plafons amb les històries dels apòstols procedien de l'antiga Casa Bulbena; en canvi, les obres del Vigatà que hi havia a l'avantcambra dels dormitoris reials eren «sostre i plafons murals procedents d'una casa senyorial barcelonina de fi del segle XVIII», és a dir, que l'origen era un altre.⁴⁰ Llavors, quina seria la procedència d'aquestes pintures del Palau Reial de Pedralbes? Segons Capsir, aquestes pintures foren una aportació de Guillem de Pallejà, marquès de Monsolís, i eren procedents d'un antic palau de la seva propietat. A partir de fotos antigues que apareixen al mateix article, fetes entre el 1924 i el 1926, podem veure que les pintures ja es trobaven a Pedralbes abans d'obrir el Museu d'Arts Decoratives l'any 1932.⁴¹ El mateix Capsir ens informa que les pintures de la sèrie de Tobies de l'antiga casa del marquès de Monsolís són sis. Segurament aquesta donació s'hauria fet abans de la inauguració del Palau de Pedralbes, l'any 1924. Cal tenir en compte que la burgesia catalana de l'època va tenir molt interès en aquest projecte. Per exemple, el 1922, amb les dues plantes edificades, calia decorar-lo, i la baronessa de Maldà va iniciar una subscripció per moblar les habitacions dels monarques.⁴²

³⁸ VIDAL MAYNOU, C. (1988). «Francesc Pla dit El Vigatà. Benedicció de Tobit al seu fill Tobies abans de partir cap a Rages». A: *L'època dels genis*. [Girona]: Ajuntament de Girona; Ajuntament de Barcelona, pàg. 430-433.

³⁹ COLL, pàg. 247; SUBIRANA REBULL, TRIADÓ, «Art, història i ideologia», pàg. 541; NAVARRETE ORCERA, pàg. 266-267.

⁴⁰ *Museu de les Arts Decoratives. Palau de Pedralbes. Guia sumària*. (1932). Barcelona: Junta de Museus, pàg. 68 i 75.

⁴¹ CAPSIR, J. (2012). «Els Dormitoris Reials d'Alfons XIII de Borbó i Victòria Eugènia de Battenberg al Palau de Pedralbes». *Estudi del moble*, núm. 12, pàg. 11-12.

⁴² TARÍN-IGLESIAS, pàg. 54.

Per acabar, també farem una llista dels dibuixos del Vigatà que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya. En concret, són nou dibuixos, tots procedents de l'antiga col·lecció de Raimon Casellas, comprats el 1911 a la seva vídua, pocs mesos després de la mort del crític d'art. La majoria són coneguts per la historiografia, excepte dos que són inèdits i poc de l'estil del Vigatà: *Estudi per a una decoració de Tobies i l'àngel* (MNAC/GDG 4173-D) i *Composició al·legòrica* (MNAC/GDG 4175-D). Dos més, relacionats amb la història de Tobies, s'han concebut com a preliminars per a la decoració de la Casa Roca, anteriorment esmentada, *Tobies i l'àngel* (MNAC/GDG 27211-D) i *Benedicció de Tobit al seu fill Tobies* (MNAC/GDG 27212-D), i per tant s'haurien de datar entre el 1780 i el 1784. Un altre amb *Agar, Ismael i l'àngel* (MNAC/GDG 27210-D), datat cap a 1775 (fig. 8). I, finalment, tres de relacionats amb cossos d'infants: *Cupido* (MNAC/GDG 27213-D), *Angelets* (MNAC/GDG 27214-D) i *Angelet* (MNAC/GDG 27215-D), tots datats cap a 1775.⁴³



Figura 8. *Agar, Ismael i l'àngel*, MNAC/GDG 27210-D (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

⁴³ VAYREDA, R. (1937). «Estudi de conjunt dels diversos fons de dibuixos instal·lats al Museu d'Art de Catalunya». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, núm. 68, pàg. 44; *Le dessin à Barcelone: de Viladomat à Fortuny (1700-1874)*. (1960). Tolosa de Llenguadoc: Musée Paul-Dupuy, pàg. 17; MARÈS, F. (1964). *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, lám. 32; *L'època dels genis*. Girona, pàg. 72-73; VIDAL MAYNOU, C. (1988). «Francesc Pla dit El Vigatà». A: *L'època dels genis*. Girona: Ajuntament de Girona; Ajuntament de Barcelona, pàg. 430-439; TRIADÓ, J. R. (1992). «Francesc Pla, dit El Vigatà». *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 120-122.

EL USO DE LA ALEGORÍA EN EL PROGRAMA PICTÓRICO DE LA CASA LONJA DE BARCELONA: LA ICONOLOGÍA DE CESARE RIPA COMO FUENTE ARTÍSTICA Y DOCUMENTAL

Laura García Sánchez
Universidad de Barcelona

ABSTRACT: In 1802, King Carlos IV and Queen María Luisa de Parma's visit to Barcelona exhorted the completion of the sculptural and pictorial decoration of the Casa Lonja de Mar, one of the most emblematic buildings in the city. Apart from this building's impressive architecture, the mural paintings that decorate the ceilings of the different halls into which the interior is divided are considered among the best testimonies of artistic expression, of which the painter Pere Pau Muntanya was one of the principal artists. The work uses allegory as the basis of several compositions in which different figures evidence a wide knowledge of the Iconology of Cesare Ripa in their attributes, clothes and gestures.

La Barcelona de los siglos XIII y XIV era un centro económico lo suficientemente importante para disponer de un lugar adecuado en el que los mercaderes se pudiesen reunir y llevar a cabo de forma cómoda su actividad comercial. Sin embargo, este no existía y las transacciones comerciales se llevaban a cabo en los porches y alhóndigas, edificios donde los tratantes forasteros tenían posada, almacén y tienda para negociar con los productos. Estas sencillas estructuras arquitectónicas parece ser que no eran lo suficientemente dignas para ser reconvertidas en punto de encuentro y reunión, además de utilizables a largo plazo. La primera documentación que menciona la construcción de la Casa Lonja data de 9 de junio de 1339, fecha en la que, a iniciativa del estamento mercantil y mediante dos privilegios reales de Pedro III el Ceremonioso, se autorizaba a los consejeros de la ciudad a construir una lonja en unos terrenos del barrio de la Ribera y a establecer un impuesto para financiar la construcción.

La idoneidad del lugar escogido como emplazamiento no generó discusión. Su cercana ubicación a una de las puertas de entrada a Barcelona y su proxi-

midad al mar —además de tener justo al lado la Plaça de Canvis, derivada de la creación de la Taula de Canvi (1401), donde se podían negociar los vales reales y cambiarlos por dinero— lo convirtieron en un centro de negocios marítimos que fue con el tiempo un punto importante de la vitalidad económica de la ciudad. La creación de diversas instituciones vinculadas directamente al Consulado de Mar y consagradas a la defensa del interés común del estamento mercantil implicó la necesidad de tener un espacio adecuado para desarrollar sus funciones. El deseo de embellecerlo y ennoblecerlo para impresionar y mostrar su poder económico fue cada vez más evidente.¹

La construcción de la Casa Lonja fue un proceso prolongado que se vio interrumpido durante largos períodos, generalmente a causa de conflictos bélicos. Esta circunstancia dio lugar a un edificio que fue progresivamente asimilando diferentes estilos artísticos, como el gótico o el renacentista. Su vulnerabilidad a los ataques de la artillería naval por el hecho de estar ubicada en la fachada marítima de la ciudad fue uno de los factores que contribuyeron decisivamente a un proceso de degradación. Los saqueos y bombardeos de 1691, 1697, 1705 y 1714 perjudicaron gravemente su estructura. Además, la decisión en este último año de habilitarla como cuartel una vez que las tropas de Felipe V ocuparon la ciudad de Barcelona inició un proceso de transformación que alteró de forma significativa su disposición interna. Hubo que esperar a la llegada al trono de Carlos III en 1759 para solicitar al nuevo rey Borbón la recuperación del edificio para las actividades comerciales de la ciudad, petición que, por motivos varios, no se hizo efectiva hasta 1771.

A partir de entonces se trabajó sin descanso para conseguir una remodelación y ampliación que conservara el núcleo gótico de la época medieval. Esta etapa finalizó en el año 1802, lo cual conllevó que muchas veces se presentase la Casa Lonja como el ejemplo paradigmático de la arquitectura neoclásica en la ciudad, cuando lo cierto es que se enmarca mucho mejor dentro de la de corte académico, dependiente o derivada de modelos franceses,² pero siempre con un marcado componente clásico.³ Algunos historiadores del arte destacan incluso elementos barrocos de su interior, como por ejemplo la escale-

¹ CORTÉS I TORRES, X. (2007). *Casa Llotja de Mar*. Barcelona: Cambra de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, pág. 22.

² BASSEGODA NONELL, J. (1986). *La Casa Llotja de Mar de Barcelona. Estudi històric, crític i descriptiu de l'edifici i de les seves col·leccions d'escultura i pintura*. Barcelona: Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, pág. 122.

³ CORTÉS I TORRES, X. (2007). *Casa Llotja de Mar...*, *op. cit.*, págs. 127-128.

ra de honor, el despiece caprichoso de las hornacinas de los ángulos del patio o la alternancia de frontones curvilíneos y rectos en las ventanas de la planta noble.⁴

Las cuatro fachadas de la Casa Lonja muestran un edificio rigurosamente simétrico y de exquisitas proporciones, formado por una planta baja y dos pisos por encima. La realidad que se esconde detrás de esta armonía es un verdadero juego de simulación y un considerable esfuerzo del arquitecto que finalizó la obra, Tomás Soler y Ferrer. La fachada principal es la que se alza frente a Plaza de Palacio, formada por un pórtico a modo de cuerpo avanzado presidido por diez columnas dóricas que enmarcan las tres puertas centrales. Sin embargo, la Lonja no es el único edificio significativo de esta plaza ni tampoco el único que albergó actividades comerciales. Frente a su fachada principal destacó, a partir del siglo XVIII, la imponente arquitectura del antiguo palacio real, una construcción que empezó siendo en realidad un espacio porticado utilizado durante el siglo XIV (1314) como depósito del trigo descargado en el cercano puerto, para pasar a asumir la función de lonja de pañeros (1389) y posteriormente la de arsenal de armas (1514). En 1652, el edificio fue confiscado por Felipe IV para utilizarlo como residencia del virrey de Cataluña y, con Felipe V, como vivienda del capitán general de Cataluña. Su última reconversión fue la de palacio real. Completaba el carácter económico del lugar el palacio de la Aduana, obra del ingeniero militar Juan Miguel de Roncali i de Stefanis de finales del siglo XVIII. El conjunto de estos tres importantes edificios contribuyó a definir el espacio neoclásico por excelencia en el que se convirtió Plaza de Palacio a partir de principios del siglo XIX.⁵ Hoy en día, la Casa Lonja y el palacio de la Aduana continúan exhibiendo su

⁴ CID PRIEGO, C. (1947). «Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. V, núms. 1 y 2, enero-junio, pág. 71. Este mismo autor describió de manera fidedigna lo que representa estilísticamente la Casa Lonja de Mar: «La lección estética, histórica y, ¿por qué no?, humana que da la Lonja barcelonesa merece ser meditada: un monumento de planta y elementos góticos, con no pocos barroquismos, formado a través de tantas vicisitudes históricas, no deja por eso de ser “moderno” sin caer en un vulgar eclecticismo, fundiéndolo todo en un equilibrio clásico; la serenidad y ponderación de proporciones son sus mayores encantos, y es uno de los pocos ejemplos de adaptación del neoclásico a la tradición local, demostrando cómo este estilo, tradicionalmente seco y uniforme, puede adquirir vitalidad cuando no se detiene en rutinarias y superficiales fórmulas de escuela» (*op. cit.*, pág. 72).

⁵ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2017). «Un escenario de poder en la Cataluña mediterránea: la Plaza de Palacio y el Portal del Mar de Barcelona». En GARCÍA DOMINGO, E.; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, I.; IBARZ GELABERT, J. y LÓPEZ MIGUEL, O. (eds.), *Proceedings of the 4th Mediterranean Maritime History Network Conference*. Barcelona: Museu Marítim, págs. 141-161.

majestuosa presencia (fig. 1). Peor suerte corrió el palacio real, destruido por un incendio en el año 1875. El solar lo ocupan actualmente diversas viviendas de vecinos.

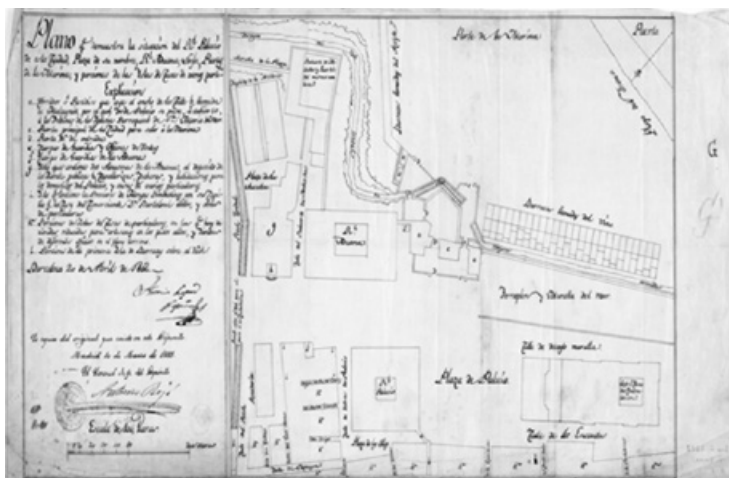


Figura 1. *Plano general de Barcelona de 1802*, de Antonio López Sopena y Antonio Rojí Dinares. Leyenda: «Plano que demuestra la situación del R.I. Palacio de esta ciudad, Plaza de Su Nombre, R.I. Aduana, Lonja, Puertas de la Marina y porciones de islas de casas de varios particulares». Barcelona: Archivo Histórico de la Ciudad.

LA REAL JUNTA DE COMERCIO Y LA ESCUELA DE NOBLES ARTES

La ciudad de Barcelona disponía nuevamente de un edificio majestuoso al servicio del mundo económico, símbolo ahora de la nueva burguesía mercantil emergente, representativa de los comerciantes ilustrados. Tan solo faltaba completar su decoración. Una de las instituciones que desempeñaron un papel determinante en todo este proceso fue la Real Junta Particular de Comercio, reconocida por Fernando VI en 1758. La Junta de Comercio, nombre con el que se conoce habitualmente, fomentó los diferentes sectores de la economía y se preocupó por la formación técnica, científica y artística de un amplio sector de la población. Por entonces, Cataluña se había visto obligada a cerrar las puertas de sus universidades por real decreto de Felipe V de 1714, quien concedió el monopolio de la enseñanza superior a Cervera, ciudad siempre fiel a la causa borbónica. Esta falta de instituciones de enseñanza superior,

auténtico lastre para el progreso económico y social de Cataluña, quedó paliada gracias a la formación de academias y escuelas varias. La primera fue la Escuela de Náutica (1769), a la que siguieron la Escuela Gratuita de Diseño (1775), la de Comercio (1787), la de Química (1805), la de Mecánica (1808), la de Física Experimental (1814), la de Economía Política (1814) y la de Arquitectura (1817).⁶

La Escuela Gratuita de Diseño fue originariamente pensada para la formación de dibujantes de estampación para la industria textil de la seda y del algodón aplicado a las indianas, debido a la gran expansión de las fábricas de tejidos que, por entonces, vivía Barcelona. Con el tiempo, las enseñanzas derivaron hacia el campo de las Bellas Artes, momento en el que pasó a denominarse Escuela de Nobles Artes (1778), germen de la actual Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. El primer director de la Escuela Gratuita de Dibujo fue el grabador Pasqual Pere Moles, cargo asumido en 1797 por el pintor Pere Pau Muntanya. Ambos fueron los responsables de los proyectos de decoración de la Lonja, realizados en tres fases: la primera, durante los años 1787-1788; la segunda, entre 1795 y 1787; y la última, la más intensa, en el año 1802.

Durante los dos primeros períodos se llevaron a cabo trabajos complementarios a las obras de remodelación arquitectónica del edificio, actuaciones que tuvieron un componente más artesanal que artístico. Pero la fecha de 1802 marcó un profundo cambio: un acontecimiento real significó un antes y un después para Barcelona. El rey Carlos IV y su mujer, María Luisa de Parma, habían anunciado su visita a la ciudad a finales de año para celebrar el doble matrimonio de Fernando, príncipe de Asturias, con María Antonia, hija de los monarcas de Nápoles; y el de la infanta María Isabel con Francisco Genaro, hermano de María Antonia. Las bodas tenían que celebrarse por poderes en Nápoles el 25 de agosto y posteriormente se ratificarían en Barcelona. La repercusión ciudadana fue muy intensa desde el momento en que se conoció la noticia, pero más lo fue aún para el Ayuntamiento y las principales instituciones de la ciudad cuando se decidió que Carlos IV y María Luisa se alojarían en el palacio real, los príncipes napolitanos en el palacio de la Aduana y Manuel Godoy, primer ministro, en la Casa Lonja. De esta forma, y a lo largo de los más de dos meses de estancia de los monarcas en la ciudad, Plaza de Palacio dejó a un lado sus actividades económicas para pasar a convertirse en sede de la realeza.

⁶ MONÉS I PUJOL-BUSQUETS, J. (1987). *L'obra educativa de la Junta de Comerç 1769-1851*. Barcelona: Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona.

La noticia resultó idónea para la Junta de Comercio, que actuó con rapidez. Acordó sin demora «concluir la decoración interior y exterior, patio, escaleras, y la gran Sala de Contrataciones de la Real Casa Lonja; con el correspondiente adorno de estatuas, jarrones y relieves, con el objeto de presentar en todas sus partes, mayormente en la que mira al Palacio, donde debían alojarse SS. MM., un prospecto agradable y conforme lo exigía la dignidad del edificio».⁷ Como director de la Escuela de Nobles Artes, la responsabilidad del proyecto y del diseño general de la decoración fue asumido por Pere Pau Muntanya, quien contó con la colaboración de Tomás Soler y Ferrer, arquitecto de la Junta; Gaietà Faralt, cerrajero de la Junta; y Pau Mora, carpintero de la obra. A su vez, todos ellos contaron con la colaboración de los numerosos artistas, artesanos, profesores y alumnos de la propia Escuela.

LA DECORACIÓN PICTÓRICA. EL MUNDO DE LAS ALEGORÍAS COMO SOPORTE DE LA MONARQUÍA

Uno de los elementos principales del proyecto de Pere Pau Muntanya fue la decoración escultórica,⁸ pero tampoco se quedó atrás la decoración pictórica de la planta noble de la Casa Lonja, concretamente la del Salón del Consulado y la de los actuales despachos de la presidencia, dirección y secretaría de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona, realizada por las mismas fechas. El programa de la planta noble se completó durante la década de los años treinta del siglo XIX con la ornamentación del Salón Lucrecia, obra de Bonaventura Planella, sucesor de Muntanya y continuador de una línea pictórica en la que las connotaciones alegóricas resultaron claves para lanzar un mensaje. La magnitud de ambos proyectos —el escultórico y el pictórico— conllevó la coincidencia de figuras o alusiones al poder de la monarquía y a las actividades mercantiles y económicas propias de la institución.

Muntanya no solamente fue el director del proyecto decorativo del edificio, sino que también participó directamente como autor de las pinturas murales del Salón del Consulado y del despacho de la presidencia de la Cámara, tarea en la que colaboraron otros artistas. Embellecer los techos de la planta noble

⁷ CID PRIEGO, C. (1948). «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. VI, núms. 1 y 4, julio-diciembre, pág. 426.

⁸ De todo el conjunto de obras escultóricas que llegaron a realizarse para homenajear la visita de Carlos IV y María Luisa de Parma a Barcelona, un total de setenta y cuatro, actualmente tan solo se conservan las del patio y algunos relieves de los frontones de la parte exterior del edificio.

era una obra imposible de realizar por una sola persona, tanto por la amplitud de las superficies que se tenían que cubrir como por el tiempo de que se disponía, unos seis meses aproximadamente, antes de que los reyes hiciesen su entrada en Barcelona.⁹ En este sentido, su obra fue tan importante que, unida al ciclo pictórico del palacio de la Aduana, realizado apenas unos años antes (1790-1792), Muntanya y su taller —o colaboradores— fueron reconocidos como modelo por las futuras generaciones de artistas que también se dedicaron a la decoración pictórica mural.¹⁰

Ambos conjuntos pictóricos tuvieron una repercusión social y artística inmediata, pero con un efecto continuador a lo largo de mucho tiempo. Tanto la Lonja como la Aduana eran dos edificios directamente vinculados a la actividad económica de Barcelona, y la idea imperante detrás de la ornamentación artística respondió a la voluntad de los autores de alabar las virtudes comerciales de los catalanes y, evidentemente, de las instituciones más representativas de la burguesía mercantil emergente. Al fin y al cabo, eran esas mismas instituciones las que financiaban los proyectos artísticos,¹¹ y los pintores y escultores ejecutores supieron desplegar de forma convincente y exitosa un discurso ideológico a través de «un repertori gràfic de signe al·legòric que, malgrat que posteriorment va derivar en un fenomen de continuisme decadent, en el moment de la seva aparició va suposar l'epifania d'una nova cultura figurativa en el panorama artístic català, on fins llavors, a diferència d'altres centres artístics, no havia existit una tradició d'aquest tipus».¹² Este despliegue alegórico, que hasta entonces no se había producido en Cataluña, fue debido, sin lugar a dudas, a la iniciativa de Muntanya, quien supo plasmarlo magníficamente.¹³

⁹ BASSEGODA NONELL, J. (1986). *La Casa Llotja de Mar de Barcelona...*, op. cit., pág. 206. Josep Casas y Josep Corominas, ambos profesores de la Escuela de Nobles Artes, fueron sus más asiduos colaboradores.

¹⁰ QUÍLEZ CORELLA, F.M. (1998-1999). «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona». *Locus Amoenus*, núm. 41, pág. 203.

¹¹ FERNÁNDEZ, R. (2006). «El comerciant il·lustrat». *Discurso que en la abertura de la Escuela Gratuita de Comercio, establecida en la ciudad de Barcelona por la Real Junta de Comercio del Principado de Cataluña, dixo don Bernardo Clausoles, catedrático director de la misma*. Edición facsímil de la Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona.

¹² *Ibid.*

¹³ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2017). «Pere Pau Muntanya a l'escenari artístic barceloní: dels cicles pictòrics privats als programes iconogràfics institucionals». En COMPANYY, X. y REGA CASTRO, I. (eds.), *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*. Lleida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida, pág. 453-454.



Figura 2. Pere Pau Muntanya, *Alegoría del poder real*. Techo del Salón de Consulado, antigua Sala de Apelaciones del tribunal del Consulado del Mar.

La representación de la *Alegoría del poder real* (fig. 2) preside el techo del Salón de Consulado, la antigua sala de apelaciones del tribunal del Consulado de Mar. A pesar de que la pintura fue realizada en honor a la visita de Carlos IV y María Luisa de Parma a Barcelona, la voluntad fue aquí la de rendir homenaje a Carlos III, de quien no se olvidaba su actuación en favor de recuperar la Casa Lonja para el estamento mercantil después del largo paréntesis creado por Felipe V. En el centro de la composición pictórica destaca una matrona sedente perfectamente iluminada por rayos celestiales, representativa de la monarquía. Sostiene en la mano izquierda un escudo con la imagen en grisalla de Carlos III y la leyenda «Carlos III rei de España y de las Yndias», y, en la derecha, una llave que entrega a una figura femenina alusiva a su vez a



Figura 3. Pere Pau Muntanya, *Alegoría del poder real* (detalle). Techo del Salón de Consulado, antigua Sala de Apelaciones del tribunal del Consulado del Mar.

la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona, tal y como indica el escudo de la institución que sujeta con su mano derecha. No hay duda alguna de que la fuente de inspiración de Muntanya para la caracterización de figuras como la *Monarquía* fue la *Iconología* de Cesare Ripa,¹⁴ obra de la que se sabe que la Escuela de Nobles Artes disponía de varios ejemplares en su biblioteca y en las aulas de estudio de los alumnos. La matrona aparece también acompañada de las alegorías de la *Prudencia* y la *Clemencia*, dos de las virtudes que se le suponen a un rey. A sus pies, un león, símbolo del poder monárquico, protege celosamente las esferas de los dos mundos, indicativas del dominio español en Europa y América.

En la parte inferior de la composición, tres figuras femeninas representan la *Ley*, la *Verdad* y la *Justicia*, presentada cada una de ellas con sus atributos más característicos (fig. 3). Por ejemplo, la *Ley* sujeta un cetro decorado con una filacteria en la que puede leerse «Iubet et prohibet».¹⁵ En la parte superior, la figura de *Mercurio* sostiene una gran cornucopia llena de flores que esparce por encima de la *Monarquía*, lo cual simboliza alegóricamente el comercio y las riquezas que este proporciona.¹⁶

Alrededor del plafón central hay una gran moldura en cuyas cuatro esquinas aparecen representadas las efigies en grisalla de Pedro III de Cataluña y IV

¹⁴ RIPA, C. (2002). *Iconología*. Madrid: Akal, vol. I, págs. 120-123.

¹⁵ «Ordena y prohíbe».

¹⁶ CORTÉS I TORRES, X. (2007). *Casa Llotja de Mar...*, op. cit., págs. 239-244.



Figura 4. Efigie de Pedro IV, rey de Aragón. Techo del Salón de Consulado, antigua Sala de Apelaciones del tribunal del Consulado del Mar.

de Aragón, más conocido como el Ceremonioso (fig. 4); Juan I, el Cazador; Martín I, el Humano; y Alfonso IV de Cataluña y V de Aragón, el Magnánimo, rodeados todos ellos de trofeos y banderas. Su presencia queda justificada porque todos ellos tuvieron una relación directa con la Casa Lonja y con las instituciones representativas del estamento mercantil de la ciudad de Barcelona.¹⁷ De esta forma, su recuerdo perpetúa sus acciones favorables al Consulado de Mar. En la mitad de los lados de esta moldura, entre efigie y efigie, aparecen cuatro conjuntos formados por dos amorcillos que sostienen escudos: los de la cabecera, el de Cataluña; y los otros tres, el de la cruz de San Jorge. Un friso decorado con frondas y medallones en grisalla que representan a la *Industria*, el *Comercio* y la *Justicia* engalana por debajo el conjunto.

*DE LA ALEGORÍA DE LA MONARQUÍA, EL TIEMPO Y LA VIDA
A LA JUNTA DE COMERCIO PROTECTORA DEL PUERTO
DE BARCELONA*

Las obras que se conservan en los actuales despachos de la presidencia y dirección de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, con sede en la Casa Lonja, se consideran un brillante testimonio de la pintura decorativa mural de la época. La *Alegoría de la monarquía, el tiempo y la vida* (fig. 5), obra de Muntanya y sus colaboradores o discípulos (Miquel Cabañas, Gaietà Pont, Benet Calls, Josep Casas, Francesc Vidal y Joan Giralt), es, según la opinión de

¹⁷ CORTÉS I TORRES, X. (2007). *Casa Llotja de Mar...*, op. cit., pág. 245.

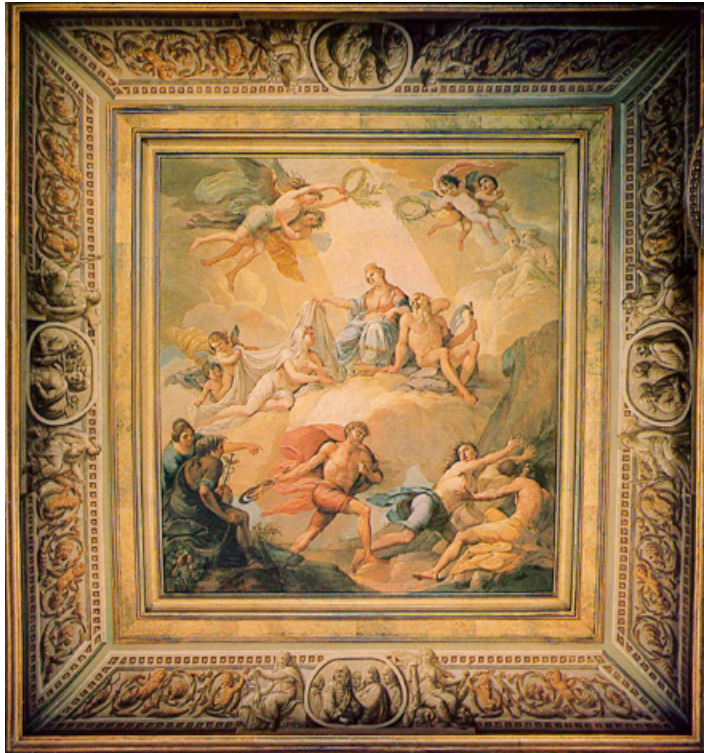


Figura 5. Pere Pau Muntanya y colaboradores, *Alegoría de la monarquía, el tiempo y la vida*. Techo del despacho de la presidencia de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación.

Carlos Cid,¹⁸ una de las mejores pinturas de la Casa Lonja. En este caso, decora el techo del despacho de la presidencia. En la parte central de la composición destacan tres figuras por encima de una nube. La central, una matrona sedente y coronada, perfectamente iluminada por los rayos celestiales, representa a la *Monarquía*. Con la mano derecha y con la ayuda de dos amorcillos, levanta ligeramente el velo que cubre una figura femenina medio desnuda que representa a la *Vida*. A la izquierda de la *Monarquía*, sentada a sus pies, la figura del *Tiempo*, un hombre anciano y desnudo que sujeta con la mano izquierda una guadaña. En la parte superior de la composición, cuatro ángeles, agrupados de dos en dos, sostienen por encima de la *Monarquía* coronas de palma, símbolo de la alegría, y de laurel, símbolo de la victoria. Por debajo de ellos, en el

¹⁸ CID PRIEGO, C. (1947). «Problemas acerca de la construcción...», *op. cit.*, págs. 64-65.

extremo derecho, hay dos figuras femeninas no identificadas; sentadas por encima de una nube, que parecen contemplar plácidamente la escena central.

En la parte inferior, a la izquierda, la *Industria* y el *Comercio*; esta última sujeta con una mano el caduceo de Mercurio y con la otra el cuerno de la abundancia. Ambas figuras espolean a un hombre de aspecto feroz y dinámico movimiento para que, con la ayuda de un pequeño látigo, azote y expulse de la composición a tres figuras femeninas medio desnudas y despavoridas que simbolizan la pobreza y las calamidades.¹⁹

La decoración de este despacho se completa con un cuadro al óleo, atribuido a Muntanya, representativo de una alegoría de la *Junta de Comercio como protectora del puerto de Barcelona* (fig. 6). La figura de la *Junta de Comercio*, en el centro de la composición pictórica y sentada por encima de una nube, aparece personificada en la de la diosa Minerva, la divinidad protectora de las ciencias y las artes, vestida de guerrera y armada con la coraza, el yelmo y el escudo, en este caso el escudo de la institución. En la parte superior izquierda se reconoce a la *Fama*; vestida con un sutil velo recogido a media pierna y con dos grandes alas, con una mano sostiene la trompa y con la otra una rama de olivo. En el otro lado, dos amorcillos sostienen una filacteria con el lema de la Junta de Comercio: «Terra dabit merces, undaque divitias».²⁰ En la parte inferior de la composición, una figura femenina vestida de rojo representa a la *Industria*, quien sostiene con la mano derecha una especie de nido que sobrevuela un grupo de laboriosas abejas. A su lado, un amorcillo parece jugar con una cornucopia llena de frutos.

La otra figura que centra la atención es la de Mercurio, fácilmente reconocible porque está representado con todos sus habituales atributos, mientras que, en la parte inferior, Neptuno, dios de los mares y con el tridente apoyado en su hombro derecho, ocupa el lado izquierdo. Por encima de su figura destaca un edificio de estilo neoclásico que seguramente alude a la propia Casa Lonja, sede de la Real Junta Particular de Comercio, así como al puerto de la ciudad, con el faro recortado al fondo.²¹

Por su parte, la *Alegoría de la monarquía y la fama* es el título de la pintura mural que decora el actual despacho de la dirección de la Cámara, antigua secretaría de la Real Junta Particular de Comercio. Sus autores fueron Jacint Coromines y Jaume y Antoni Casas, habituales colaboradores de Muntanya,

¹⁹ CORTÉS I TORRES, X. (2007). *Casa Llotja de Mar...*, op. cit., págs. 249-253.

²⁰ «La tierra nos da los frutos, y las olas del mar, las riquezas.»

²¹ CORTÉS I TORRES, X. (2007). *Casa Llotja de Mar...*, op. cit., págs. 254-258.



Figura 6. Pere Pau Muntanya, *Junta de Comercio como protectora del puerto de Barcelona*. Despacho de la presidencia de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación.

quienes otorgaron el protagonismo de su composición al escudo real, con una corona en la parte superior, y a la figura de la *Fama*, la cual, con la ayuda de un amorcillo, sostiene en la mano izquierda la característica trompeta con la que difunde la grandeza de la monarquía. Otros cuatro amorcillos complementan la composición, sujetando diversos objetos alusivos a los atributos reales. Las cuatro paredes del lugar fueron decoradas con pinturas policromadas con motivos arquitectónicos. A su vez, en la parte central del techo de la antesala del despacho puede verse un gran círculo bellamente policromado con motivos vegetales, obra del citado Coromines. Encuadres en forma de grisalla, la mayor parte con motivos vegetales y decorativos, completan la decoración.

PROYECCIÓN DE LA OBRA DE PERE PAU MUNTANYA

Aunque la capacidad artística y creativa de Muntanya queda fuera de toda duda, es cierto, sin embargo, que todo el conjunto pictórico y escultórico ideado para decorar la Casa Lonja tuvo que someterse primero al control y la

aprobación de la Real Academia de San Fernando, organismo fundado en Madrid en el año 1752 con el objetivo de centralizar todo lo que hiciera referencia a la enseñanza y la creación artística. Pero el resultado de su trabajo no pasó desapercibido. Por ejemplo, en la relación del recorrido de la comitiva de los monarcas desde su entrada a Barcelona por la puerta de San Antonio hasta el Palacio Real, el *Diario de Barcelona* calificó a la Lonja como uno de sus mejores edificios.²² También se hizo eco la *Guía de Forasteros* publicada en aquel año de 1802,²³ especialmente en lo que respecta a la decoración escultórica que complementó el edificio.

En otro ámbito documental, el nombre del artista aparece citado de forma destacada en un fragmento centrado en la Casa Lonja de un manuscrito conservado en la Biblioteca Palatina de Parma.²⁴ Su autor, Guglielmo Fontebuoni, dejó constancia escrita de su desplazamiento a la Ciudad Condal en el año 1802 como miembro del séquito de los entonces reyes de Etruria —Luis y María Luisa de Borbón, hijos, respectivamente, de los duques de Parma y de los reyes de España— en un texto de gran riqueza descriptiva y documental. Descriptiva porque el cronista expresó un sincero interés por muchos de los edificios emblemáticos que por entonces destacaban en la ciudad, y documental porque el escrito en sí mismo constituye una fuente espléndida que permite recuperar para el arte y para la historia cómo era la Barcelona de principios del siglo XIX.²⁵ En el caso de la Lonja, el autor indica:

Il secondo piano di questo maestoso palazzo era tutto quanto dedicato alla Scuola delle Belle Arti, e per tale oggetto trovavasi suddiviso in vaste e luminose gallerie, alle pareti delle quali oltre i banchi per gli scolari si vedevano appese i migliori disegni, stampe e gessi, e tuttociò che poteva abbisognare per l'istruzione dei giovani, tanto per il disegno di figura quanto per l'ornato. Gli originali per gli

²² *Diario de Barcelona*, núm. 258, 11 de septiembre de 1802, págs. 11-12.

²³ *Papel económico, é instructivo para mayor comodidad de los Forasteros que hayan de concurrir en esta Ciudad con motivo de los obsequios preparados á los Reyes Nuestrros Señores. En que se da noticia de las Fondas, Hosterias (vulgo Becos), Mesones ó casas de Posadas, Cafés, Pasteleros (vulgo pastisés), Hornos de pastas finas y Licoristas: como también se dá una breve idea, y explicación de los nuevos adornos de las obras públicas, y algunas otras noticias particulares, para satisfacer la curiosidad de los aficionados á las Artes* (1802). Barcelona, imprenta de Francisco Ifern y Oriol, 1802.

²⁴ GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2013-2014). «Barcelona, 1802. Manuscritos de la Biblioteca Palatina de Parma y su visión artística de la ciudad». *Matèria, Revista Internacional d'Art*, núm. 8, págs. 169-183.

²⁵ FONTEBUONI, G. (1844). *Viaggio in Spagna delle LL. Maestà il Re e la Regina d'Etruria Lodovico Primo e Maria Luisa Infanti di Spagna che ebbe luogo dal di 28 Settembre 1802 al 7 Gennaio 1803 con le notizie geografiche, storiche, && di tutti i paesi percorsi dalla reale comitiva*. Parma: Biblioteca Palatina, manuscrito palatino 426.

elementi del disegno erano dappertutto quegli stessi pubblicati dal Morghen Professore d'Incisione nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, di cui ivi si vedevano le migliore prove delle su stampe unite a quelle di altri valenti incisori. Si vedevano inoltre due gallerie, una delle statue più celebri in gesso e l'altra di quadri più classici copiati a olio da diversi pensionati in Roma, e specialmente da un certo Rodriguez e da un certo Montagna [...].²⁶

La narración de Fontebuoni no está centrada únicamente en los recuerdos personales de lo visto y vivido durante su estancia, sino que gran parte de su relato se apoya en cartas y documentos pertenecientes a otras personalidades con las que coincidió en la ciudad y que, con el tiempo, llegaron a sus manos. El rigor de lo narrado, al margen de algunos comentarios realizados con un cierto estilo jocoso pero no por ello exento de veracidad, hacen de su obra un texto comparable, por el estilo y las anécdotas señaladas, al famoso *Calaix de sastr* del barón de Maldà. Dado que existen otras lecturas más modernas relativas al desplazamiento de los reyes de Etruria a Barcelona, pero todas impresas, esta circunstancia corrobora la importancia de fuentes manuscritas como la presente, a las que cabe añadir las memorias escritas por la propia María Luisa de Borbón.²⁷

²⁶ FONTEBUONI, G. (1844). *Viaggio in Spagna...*, *op. cit.*, págs. 52-56.

²⁷ *Memorie di SS. MM. la Regina di Etruria*. Parma: Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio.

LA CASA-PALAU SESSA

Anna Trepat Céspedes

ABSTRACT: This research aims to document the history of this building through the several interventions it has undergone since the end of the 18th century. The historical-artistic study highlights the interior decoration of the palace after the remodelling commissioned by the Dukes of Sessa. The analysis has been made from written and graphic documentation as well as the latest technical research detailing the current state of the building.

La Casa-Palau Sessa es troba al carrer Ample número 28 del districte de Ciutat Vella de Barcelona i actualment està classificada com a Bé Cultural d'Interès Local pel Catàleg de Patrimoni Arquitectònic de l'Ajuntament de Barcelona.

A l'últim quart del segle XVIII, el duc de Sessa va heretar l'edifici que havia estat l'antiga residència dels Cardona a la ciutat i va remodelar l'immoble i li va conferir un nou aspecte. Tanmateix, amb el pas del temps, el palau ha estat subjecte als canvis de propietari i de funcions que han repercutit directament en la seva conservació.

Aquest estudi té per objectiu documentar la història de l'edifici a partir de les diferents intervencions que ha patit des de finals del segle XVIII. L'estudi, de caire historicoartístic, posa en relleu la decoració interior que presentava el palau després de la remodelació dels ducs de Sessa tot analitzant documentació escrita i gràfica, així com els últims informes que detallen el seu estat actual.

HISTORIOGRAFIA

Malgrat que forma part del conjunt de palaus edificats i/o remodelats a la Barcelona de finals del segle XVIII, la casa Sessa ha estat poc referenciada en la historiografia. Aquesta obra, coetània a la construcció del Palau de la Virreina (1772-1778) i el Palau Moja (1774-1782), no ha despertat gaire interès i, generalment, ha estat objecte de publicacions divulgatives. A grans trets, la major part de la bibliografia presenta un punt de vista merament arquitectònic que se centra en els elements escultòrics de la façana en detriment de l'espai interior.

Publicacions com ara *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* (1963), de Cèsar Martinell, o *Barcelona pam a pam*, d'Alexandre Cirici Pellicer (1973), en són alguns exemples i exposen breument la fisonomia de l'edifici i els artífexs que van treballar en el projecte.

Una de les primeres publicacions que cal destacar és l'article de Lluís Bonet que, ja l'any 1925, incloïa consideracions com la identificació del comitent, la distribució interior de l'espai i la seva decoració, com també les semblances amb altres palaus barcelonins. Anys més tard, i paral·lelament al creixent nombre d'estudis sobre l'art català del segle XVIII, altres autors han desenvolupat aquestes línies d'investigació al voltant de la recuperació del Palau Sessa. A mitjan segle XX, l'estudi de Xavier de Salas va establir un punt d'inflexió en la bibliografia posterior. L'autor, descendent de la família Larrard, va fer pública de forma inèdita tota la documentació relativa a les reformes que va patir l'edifici al segle XVIII. Així com Bonet desconeixia el nom de l'arquitecte del projecte i el de la majoria d'artesans i artistes que en van formar part, De Salas aporta pràcticament tot el gruix documental a través del qual es donen a conèixer els pagaments relatius a cadascun dels treballs duts a terme. L'article, malgrat que no interpreta les fonts, és d'una importància cabdal per a la bibliografia posterior que es fa ressò de les pèrdues que ha sofert el palau amb el pas del temps. Alguns autors han evidenciat les alteracions en la decoració interior de l'immoble. En el volum dedicat a Barcelona del *Catálogo monumental de España* (1947), es descriu com l'ornamentació, pròpia de la primera meitat del segle XIX, s'ha reduït a sostres i parets¹ i es donen per perdudes les pintures originals, com farà també Alcolea² anys més tard.

A diferència d'aquestes contribucions, l'estudi de Rosa Maria Subirana i Joan Ramon Triadó³ presenta un punt de vista més ampli i no descarta la possibilitat que una restauració de l'edifici aportí noves dades sobre el programa decoratiu original. La seva investigació contextualitza la residència del duc de Sessa amb els palaus barcelonins de mitjan i finals del segle XVIII i, a grans trets, fa un breu resum sobre la història de l'edifici amb relació al seu ús i als seus propietaris. En l'article, en el qual per primera vegada i de forma insistent

¹ AINAUD, J.; GUDIOL, J.; VERRÍ F. P. (1947). *La ciudad de Barcelona. Catálogo monumental de España*. Madrid: CSIC, pàg. 351. Es descriu com l'ornamentació, pròpia de la primera meitat del segle XIX, s'ha reduït a sostres i parets.

² ALCOLEA, S. (1959-1960). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Barcelona, pàg. 146.

³ SUBIRANA REBULL, R. M.; TRIADÓ, J. R. (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, núm. 28-1, pàg. 503-550.

es fa èmfasi en la decoració original del palau juntament amb les pintures posteriors, Subirana i Triadó proposen la figura de Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba (1731-†?) com a possible artífex del programa.⁴

De la mateixa manera que la publicació anterior, l'estudi històric de Francesc Caballé i Reinald González⁵ conté noves dades sobre l'estat de conservació de l'edifici. L'informe presenta una mirada molt precisa de cada un dels espais que conformen l'habitatge i mostra amb fotografies l'estat actual de l'interior i exterior de l'edifici. Aquesta última monografia dedicada a l'immoble ens ofereix un recull documental inèdit sobre el Palau Sessa i ens ajuda a reconstruir els fets que han marcat la seva història. Entre totes les aportacions, cal destacar les dades obtingudes de les cates que s'han fet als murs i sostres de l'edifici. Segons els resultats, tot sembla indicar que encara es conserven diverses capes de pintura sota l'estuc actual d'algunes estances i que, per tant, hi hauria la possibilitat de recuperar les pintures originals en un futur proper.

LES REFORMES DEL SEGLE XVIII (1772-1778)

El palau del carrer Ample és actualment el resultat de les diverses intervencions que, propietari rere propietari, han transformat l'aspecte interior i exterior de l'immoble. Sobre la residència en temps dels ducs de Cardona en tenim poques notícies. Tal com passava en altres palaus de la ciutat, en alguna ocasió s'hi havien allotjat personalitats importants, com és el cas de l'almirall francès Philippe de la Mothe o la muller del comte d'Aucourt. Gràcies al seu testimoni, podem conèixer l'aspecte que devia tenir l'interior de l'habitatge a mitjan segle XVII, sobretot amb les reformes iniciades pel comte d'Houndancourt.⁶

A partir de l'estudi de Santi Torras sobre els ducs de Cardona,⁷ sabem que l'habitatge gaudia de tota mena de luxes. A l'interior hi destacava la riquesa dels mobles i el paviment de ceràmica, com també les pintures que ornamentaven els diferents espais. Una de les estances tenia un sostre pintat «a la genovesa», amb ocells de diverses espècies que sobrevolaven el cel i una cornisa també decorada amb històries, portalades i frontispicis. Entre els elements

⁴ *Ibidem*, pàg. 515.

⁵ CABALLÉ, F.; GONZÁLEZ, R. (2009). *Estudi sobre el palau Sessa-Larrard*. Barcelona:Veclus, pàg. 1-56.

⁶ CREIXELL, R. M. (2005). *Cases grans: interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*. Universitat de Barcelona, pàg. 187-188. [Tesi doctoral.]

⁷ TORRAS, S. (2012). *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona [etc.], Memoria Artium, 11, pàg. 304-305.

decoratius tampoc no hi faltaven les armes del virrei i les vidrieres que, segons la documentació, il·luminaven tota la sala on la virreina rebia les visites. La residència també disposava d'un pou, un hort i un petit terrat decorat amb rajola valenciana.⁸

Malauradament, desconeixem quins van ser els canvis que es van fer des de llavors fins a la gran modificació de finals del segle XVIII. A diferència dels antics propietaris, el palau no va ser residència principal del duc de Sessa, que habitava principalment a Madrid. Tanmateix, i abans del projecte de remodelació de 1772-1778, va encarregar diverses reparacions i la reforma de tots els sostres al fuster Joan Llausàs i al mestre de cases Josep Odena.⁹ Segons que explica Xavier de Salas (De Salas, pàg. 116), molt probablement abans de la intervenció de finals del segle XVIII caldria parlar d'un conjunt d'edificacions sumptuoses però sense unitat que era propietat dels Cardona. Aquest podria ser un dels motius que va empènyer el duc de Sessa a promoure la gran reforma, però no hem de descartar que el mal estat de conservació de l'habitatge, que en aquells moments estava llogat a la Renda del Tabac, també hi influís.

La idea de realitzar un nou projecte l'hauríem de situar abans de l'any 1771, quan el duc va escriure per carta a la Renda del Tabac per comunicar que haurien d'abandonar l'edifici per donar pas a les obres. Molt possiblement, tal com apunta De Salas,¹⁰ el fet que l'arquitecte del projecte, Josep Ribas i Margarit, residís a Barcelona i el propietari de l'edifici a Madrid, va dificultar que comencessin els treballs, que, després de successives modificacions sobre els plànols, van tenir lloc el 1772. Concretament, les obres es van iniciar el juliol de 1772 i van finalitzar el 24 de desembre de 1778. El paper de Josep Ribas i Margarit en el projecte va ser decisiu i va ser qui va idear i dirigir les reformes com a mestre d'obres signant.

Ribas, que va ser investit mestre de cases entre el 1746 i el 1747, va tenir un lloc preminent entre el gremi i va ocupar diversos càrrecs fins a l'any 1796. Segons que exposa Vallugera,¹¹ entre els principals clients de Josep Ribas i Margarit cal esmentar el duc de Medinaceli i el duc de Sessa, al mateix temps que altres membres de l'aristocràcia, comunitats religioses i un gran nombre

⁸ CREIXELL, pàg. 189.

⁹ *Ibidem*, pàg. 189-190.

¹⁰ SALAS, X. de (1945). «La documentación del palacio Sessa o Larrard en la calle Ancha de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, núm. 2, pàg. 117.

¹¹ VALLUGERA, A. (2016). *El mercat artístic a Barcelona (1770-1808). Producció, consum i comerç d'art*. Universitat de Barcelona, pàg. 709. [Tesi doctoral.] www.tesisenred.net/handle/10803/398758.

de menestrals, comerciants i professionals liberals.¹² Segurament, la construcció del Palau Sessa va ser un dels projectes més importants de la seva trajectòria professional, però això no va impedir que durant les obres, l'any 1774, l'arquitecte construís una casa de veïns per a l'argenter Rafael Solà. L'edifici, situat entre el carrer Basea i Joan de Montjuïc, presentava un aspecte completament diferent de la casa-palau i comprenia «diversos models d'habitatge en un sol immoble: botigues a la planta baixa i entresols com tallers artesanals amb habitatge annex, un habitatge de classe mitjana o menestral al primer pis i una part dels entresols, habitatges de classes populars del segon quart pis i unes instal·lacions manufactureres o fàbrica al quart pis».¹³ Al llarg dels treballs a la casa-palau del carrer Ample, Josep Ribas i Margarit va col·laborar amb l'aparellador i contractista Josep Armet, així com amb un equip d'artesans que va realitzar la decoració de l'immoble.

Entre els elements més distintius de l'edifici cal esmentar l'entrada de la residència. Sobre el disseny de la porta conservem diversos traçats en què van participar Joan Soler i Josep Gaig. Tal com explica De Salas,¹⁴ el duc de Sessa va demanar que se simplifiqués el primer projecte, que presentava una ornamentació més profusa a la barana del balcó i als laterals de les pilastres (De Salas, pàg. 120).

Tanmateix, l'aspecte de la portalada respon o bé a les indicacions del propietari o bé a les ordenacions d'urbanisme del 1771, que van condicionar la construcció de la façana principal, originàriament concebuda per avançar-se quatre pams sobre la vorera. Atès que la petició a l'Ajuntament va ser denegada, la imatge de la portalada va esdevenir més discreta del que s'havia plantejat d'entrada i segurament va ser el motiu principal que explicaria l'estretor del balcó, així com les reduïdes dimensions de les pilastres que flanquegen la porta principal.

¹² En l'annex documental (SALAS, doc. LIII, pàg. 166-167), De Salas transcriu part dels projectes de Josep Ribas i Margarit que apareixen anotats en la llibreta del mateix arquitecte. Entre les esmentades hi ha la Casa Busquets (f. 8), la Casa Don Anton Ferrer (f. 10), Casa Pere Reynes (f. 12), Monte de Piedad (f. 14), la residència de Jaume Aymar (f. 21-67), Ramon Pujol (f. 23), D. Fausto Matas (f. 25), Don Victoriano San Joan (f. 28), Doctor Quintana (f. 30), Sra. Ignasia Rigals (f. 35), Dn. Anton de Copons (f. 38), Dn. Joseph Fondevila (f. 43), Francesc Sarrellach (f. 46), Mateu Sivil (f. 48), Felix Sola (f. 53), Ferrer (f. 56), Casa Berant (f. 54, 66), Rafael Gorina (f. 59), Antoni Homs (f. 61), Dn. Lluch, carrer d'en Bot (f. 63), Dn. Ignasi Padellas (f. 64), Casa Guardans (f. 71), Geroni Payró (f. 71). En el mateix bloc de notes també s'esmenta la torre de don Otto Eggers, la casa de Miquel Samsó, gravador, la residència de la comtessa de Munter i la seva pròpia casa a la Rambla.

¹³ VALLUGERA, pàg. 709.

¹⁴ SALAS, pàg. 120.

D'altra banda, i tal com apareix en la documentació, l'ingrés a la residència estava coronat per l'escut de la família Sessa, que molt possiblement va ser destruït el 1799, quan l'immoble va canviar de propietari a mans de Joan Alexandre de Larrard Tarja de la Claverie, cònsol de Dinamarca i banquer. L'escut d'armes de la família presentava sant Jaume a cavall i va ser obra de Jacint Jaumandreu, juntament amb els escultors Ramon Amadeu i Fèlix Llausàs. Segons els pagaments, l'any 1775 Jacint Jaumandreu va rebre 225 lliures per realitzar la imatge de coure del sant¹⁵ i, poc després, Ramon Amadeu va obtenir un pagament de 75 lliures per fer el model en fusta que serviria de motlle per a les armes de la porta.¹⁶ No obstant això, i amb relació als comptes de les despeses del duc, molt probablement l'escut es va finalitzar el 1777, quan entre les tasques de Fèlix Llausàs s'hi anoten els treballs ornamentals en les principals portes de la casa, així com «dos cavos de pistolas por San Jayme».¹⁷ Així també ho indiquen els pagaments que rebé el daurador Francesc Borràs el 24 de desembre d'aquell mateix any, que inclouen la pintura i el daurat del cavall de les armes.¹⁸

Entre els artesans que van dur a terme la decoració externa de l'edifici també hi trobem noms que van treballar en l'embelliment de l'interior de la casa-palau, com és el cas de l'escultor Fèlix Llausàs o el daurador Francesc Borràs. Paral·lelament als treballs que van ocupar la part exterior de l'edifici, hi ha documentats entre el 1776 i el 1778 els pagaments de tot tipus d'obres. En conjunt, l'ornamentació domèstica comprenia murs, sostres i portes. A través dels comptes del duc podem extreure que Francesc Borràs va realitzar la majoria de les tasques de daurador. Com bé indiquen els pagaments, va ornamentar la volta del saló, fet que degué ser el treball més laboriós¹⁹ si considerem que va rebre una retribució més alta que per a la resta de tasques, com ara tenir cura de les cantoneres dels «estrados principals» i el gabinet o pintar les motlures de les portes.²⁰ D'altra banda, Fèlix Llausàs també va participar en la decoració del saló amb ornaments de guix,²¹ però sobretot va fer treballs de tota mena en els balcons, les finestres i les portes de la residència. L'escultor també va fer un gran nombre de sanefes, florons i marcs decoratius.²²

¹⁵ SALAS, doc. XXXV.

¹⁶ SALAS, doc. XXXI.

¹⁷ SALAS, doc. XXXVIII.

¹⁸ SALAS, doc. XL.

¹⁹ SALAS, doc. XXX.

²⁰ SALAS, doc. XL.

²¹ SALAS, doc. XXVIII.

²² SALAS, doc. XXXVIII.

El 1778 sembla que encara s'enllestien els darrers detalls. Tal com es desprèn de la documentació, Francesc Petit²³ va rebre un pagament de 566 lliures pels seus treballs de daurador²⁴ i el vitraller Jaume Aloy va percebre la quantitat de 288 lliures al llarg del mateix any.²⁵ Malauradament, els comptes no especifiquen quines van ser les seves intervencions. En el cas de Francesc Petit, només coneixem l'encàrrec que va dur a terme l'any 1770 a la capella de Sant Pau i Sant Gaietà de la catedral de Barcelona, on va daurar el retaule barroc, fet que denota la seva rellevància com a daurador.

Com era habitual en les cases grans, l'interior també presentava decoració pictòrica. Per a aquesta tasca es va confiar en Manuel Tramullas (1715-1791), els treballs del qual van suposar un import de 1.778 lliures i 19 sous, que l'artista va rebre el 27 de març de 1778.²⁶ Segons les dates registrades en la documentació, aquest va ser l'últim pagament de les obres d'embelliment de l'edifici. A diferència de la resta d'artesans i artistes que hi van participar, el pintor va percebre un únic abonament. Es tracta d'una quantitat considerable, que va suposar un cost superior en comparació a les despeses que van comportar els treballs del daurador Francesc Borràs, amb una suma total de 1.660 lliures, o de l'escultor Francesc Llausàs, amb 964 lliures.

LA DECORACIÓ PICTÒRICA

Gràcies a les fonts conservades, podem conèixer amb força exactitud l'encàrrec que va dur a terme el pintor a la residència del duc de Sessa. En total, hi ha anotades setze tasques que inclouen tant programes decoratius com l'aranjament de sòcols, portes i balcons. A partir de les descripcions dels pagaments de 1778 i l'inventari realitzat el 1784, sabem que gran part de les estances contenien decoracions o elements ornamentals. Tanmateix, en comptades ocasions podem relacionar els encàrrecs amb cada un dels espais de què dis-

²³ Segons la documentació localitzada, Francesc Petit apareix documentat per primera vegada l'any 1758. El daurador, que vivia al carrer del Bou de la Plaça Nova de Barcelona, va obtenir diversos càrrecs de cònsol i clavari entre el 1758 i el 1763. L'any 1762 i el 1766, Francesc Petit, juntament amb Josep Ribas i Carlos Calafell, va presentar els deixebles Josep Carreras i Jaume Carbonell i Casas per ser examinats davant del gremi. AHPB, Jaume Tos i Romà, 1013/23, 1758, f. 701-702, 1013/24, 1759, f. 225-226, 1013/26, 1760, f. 10, 1013/30, 1762, f. 110, f. 349, f. 482, 1013/33, 1763, f. 624-625, f. 756, 1013/37, 1766, f. 763-764 i 1010/4, 1757-1758, f. 25-26.

²⁴ SALAS, doc. XLI.

²⁵ SALAS, doc. L i XLIV.

²⁶ SALAS, doc. XLIII.

posava la residència i ens és necessari comparar les dades d'ambdós manuscrits, ja que ens proporcionen informació complementària.

En general, les habitacions que s'esmenten en el pagament són aquelles que tenien una decoració més profusa o complexa. Concretament, se cita el gran saló, els dormitoris, l'alcova i els corredors, el mirador i l'habitació principal. Segons els comptes, el saló devia ser l'espai més ric des del punt de vista artístic. La decoració reproduïa els treballs d'Hèrcules al llarg de les parets.²⁷ Al seu voltant hi havia un fris de llenç pintat, en el qual mitjançant «doce juegos de niños» es feia al·lusió al mateix subjecte.²⁸ Manuel també va tenir cura d'altres aspectes, com ara el «fingido de mármol, varios adornos en los vaciados, la Boveda atachanada de florones, fajas, molduras y entalles».²⁹ Tenint en compte la ressenya de l'inventari, podem afirmar que, a diferència de la resta d'estances, es tracta d'un programa decoratiu complet. En el mateix document es posa de manifest l'enorme propietat i el gran gust de les pintures i el fet que seguien una harmonia en el color i les proporcions de les diverses figures. Tal com s'entreveu en la revisió dels comptes, la sala va ser l'espai més rellevant de la residència, ja que cap altre no presenta una ornamentació equiparable. En l'inventari es descriu el saló com una estança quadrada de vuit portes que comunicava amb altres habitacions i balcons de la casa.³⁰ El segon dormitori, o tal com és anomenat a l'inventari «l'alcoba de quarto de S^{or}», tenia per decoració una gran biblioteca fingida i, a la part superior, un museu d'objectes naturals. Tot i que el cost va ser molt inferior respecte al del saló, en l'inventari se subratlla que, en aquest cas, la pintura sobre llenç també era d'una qualitat destacable.³¹

De la resta d'habitacions, en canvi, disposem de menys informació. Tal com apareix en la documentació, gran part dels treballs de Manuel Tramullas eren pintura sobre tela, excepte «unos juguetes de niños» que va pintar en dos cristalls.³² Entre aquests cal esmentar les mampares, com també el gran nombre d'arrimadors que es caracteritzaven majoritàriament per la imitació de baixos relleus o materials nobles com el marbre, el jaspí o la caoba. Puntualment, però,

²⁷ En l'inventari del 1784, el programa iconogràfic s'identifica com la història de Samsó, en comptes dels treballs d'Hèrcules. SALAS, doc. LII, pàg. 159.

²⁸ SALAS, doc. XLIII.

²⁹ SALAS, doc. XLIII.

³⁰ SALAS, doc. LII, pàg. 159.

³¹ SALAS, doc. LII, pàg. 163.

³² Manuel Tramullas va rebre 7 lliures i 10 sous per «haber pintado sobre dos cristales, unos juguetes de niños en pais». SALAS, doc. XLIII, pàg. 154.

trobem paravents i arrimadors amb *chinoiserie* o fins i tot amb motius figuratius, tal com es recull en la descripció de l'inventari sobre el «retrete» i el «primoroso friso de pintura fina en lienzo con diversas tarjetas de cazerias y arboladas».³³

Malauradament, ens han arribat molt poques dades de la resta d'estances i tan sols ens permeten ubicar algun dels treballs del pintor dins la casa-palau. Per exemple, sabem que una de les mampares grans que portava les armes de la família formava part de l'avantsala de l'habitació de la senyora i que l'«Estrado principal» devia contenir els paravents amb decoració xinesca que s'esmenten als comptes i que farien joc amb les colradures d'indianes de fons groguenc amb *chinoiseries* de la mateixa estança. També hem pogut associar les mampares pintades de caoba i el paravent que estava decorat amb un «pahiz» «a similitud de Bosque» amb la «Primera sala del quarto del S^{or}».³⁴ Més enllà de les obres que va dur a terme Manuel Tramullas, l'inventari ofereix una visió general de l'interior de l'immoble que, juntament amb la decoració pictòrica, disposava d'indianes que vestien la major part de les parets. Aquest fet explicaria l'escàs nombre de programes decoratius i, molt possiblement, va disminuir els costos dels treballs pictòrics.

A diferència d'altres palaus barcelonins, a la residència del duc de Sessa no van predominar les decoracions allegòriques. En comparació amb els programes decoratius del Palau Moja, de la Virreina o el Palau Episcopal, sembla que l'embelliment interior de l'edifici integrava el mobiliari i la mateixa arquitectura, un aspecte que potser es va veure accentuat en el cas del carrer Ample per la gran quantitat de paravents i arrimadors, en contraposició als cicles decoratius que generalment van caracteritzar les diverses cambres d'altres palaus. És possible que, en tractar-se d'una segona residència, l'embelliment interior rebés menys atenció que la resta de palaus barcelonins del moment. Tanmateix, hi trobem certes connexions, per una banda, amb el Palau Moja, mitjançant l'ús de la figura d'Hèrcules entre els motius ornamentals, els arambadors amb escenes de caça i la decoració al voltant de portes i finestres i, per l'altra, amb el Palau de la Virreina a través de les indianes que decoraven els murs.

Segons que indica la comptabilitat, Manuel Tramullas va ser l'únic pintor que va treballar en l'immoble durant la reforma de mitjan segle XVIII. Tanmateix, no hauríem de descartar la col·laboració dels deixebles del seu taller en les tasques de menys envergadura. En aquest sentit, hauríem de tenir present que

³³ SALAS, doc. LII, pàg. 161.

³⁴ SALAS, doc. LII, pàg. 162.

Manuel Tramullas va obtenir la llicència de pintor l'any 1742, però no va ser fins a mitjan segle, l'any 1754, quan va accedir a l'examen per ser mestre. Molt probablement, degut a les exigències i condicions del gremi respecte a l'ensenyament artístic, l'artista hauria accedit a superar l'examen de mestria per poder realitzar la pràctica artística sense incidències en el seu propi obrador.

No obstant això, sabem que anteriorment havia tingut deixebles, tal com demostra la multa que va rebre el 1750 per impartir lliçons a Bonaventura Miraguelo (?-?) sense encara disposar del títol de mestre.³⁵ Des de l'any 1754 i fins al 1758, el taller de Manuel va acollir diversos aprenents de pintor, com ara Josep Casas (1754), Gabriel Duran (1756) o Manuel Lacoma (1758).³⁶ Tot i les dificultats per identificar qualsevol possible participació del taller, és plausible pensar que si el pintor hagués rebut l'ajuda dels seus aprenents, Pere Bofill, jove pintor i hereu, juntament amb Tomàs Solanes, del testament de Manuel Tramullas, en seria un dels col·laboradors, sobretot si tenim en compte que l'any 1776 el pintor li va cedir les lliçons de dibuix que impartia a l'escola de Nàutica.³⁷

D'altra banda, desconeixem el temps que el pintor va estar treballant al Palau Sessa. Tot i el pagament fet l'any 1778, hauríem de considerar la possibilitat que els treballs s'iniciessin l'any anterior. Durant el període en què es van dur a terme les reformes a la residència del carrer Ample, l'artista també va treballar per a la família de Riquer (24 de març de 1778), que pocs anys enrere (1774-1775) ja l'havia contractat per a la pintura dels olis dedicats a Sant Francesc de Borja i a la verge de la Mercè de la capella familiar. Tanmateix, d'aquella època concreta no tenim constància que Manuel acceptés cap altre encàrrec, malgrat que no podem descartar-ho, degut als problemes de datació que hi ha al voltant del seu catàleg.

Al llarg de la trajectòria artística del pintor tampoc no tenim indicis que Manuel realitzés cap altra obra de caràcter mitològic, com va fer en la decoració del saló del duc de Sessa. De fet, i a diferència del seu germà, que, en ocasions com *La Màscara Reial* (1764) o *Al·legoria de la infància de l'Escola de les Tres Nobles Arts de Barcelona* (1761), va utilitzar aquest gènere, Manuel, segons la documentació i el catàleg conservat, es va dedicar majoritàriament a la pintura religiosa, al retrat i a l'escenografia, aquesta última més propera a aquest tipus de subjectes. Malauradament, desconeixem si l'artista va dur a terme cap

³⁵ AHPB, Jeroni Gomis, 972/23, 1750, f. 398.

³⁶ AHPB, Jeroni Gomis, 972/31, f. 399-400.

³⁷ Llibre d'Acords de la Junta de Comerç, 1776-1777, pàg. 12 i 15 (segons ALCOLEA, pàg. 185).

projecte semblant a la residència de la família Mercader. Més enllà dels retrats de família (1782) i els paravents que va decorar (1787), ignorem el motiu de l'últim pagament (1789).³⁸ És difícil saber si l'artista i el comitent es coneixien prèviament i si el duc de Sessa, probablement Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, tal com han proposat Subirana i Triadó, hauria escollit personalment el pintor o, en canvi, hauria seguit els consells d'algú de confiança. Així i tot, cal considerar que l'any 1778 Manuel Tramullas tenia 63 anys i, a més de tenir el seu propi taller, des del 1758, defensava juntament amb el seu germà i altres pintors, arquitectes i escultors el canvi en l'aprenentatge artístic. Manuel, que aleshores ja era un artista de renom, havia realitzat obres per a alguns dels temples més importants de la ciutat, com ara el convent dels trinitaris calçats o la catedral. En efecte, encàrrecs com el disseny del túmul de la reina Maria Amàlia de Saxònia (1761), la decoració de la llotja del Marquès de la Mina al Teatre Principal (1766) o *La presa del canonicat de Carles III* (1767) van reafirmar la imatge pública del pintor entre el mercat artístic català i devien ser arguments prou rellevants perquè el duc li confiés la decoració interior del palau.

EL PALAU SESSA I ELS NOUS PROPIETARIS. CONSERVACIÓ I NOUS USOS

Desafortunadament, el 1784, quan es va procedir a fer l'inventari de la casa-palau, l'immoble va ser llogat a la Renda del Tabac altra vegada. El que inicialment havia estat el motiu de les reformes de mitjan segle XVIII sembla que devia ser, segons De Salas, una solució davant dels problemes econòmics que afrontava la família després de fer-se càrrec de totes les despeses que havien ocasionat les reformes. La raó de ser d'aquest document és el lloguer de dos anys de la Renda del Tabac i justifica el detallisme del text. Tal com s'indica en el document «Importe del coste de la obra de la Cassa del Exmo. S^{or} Duque de Sessa, y del justiprecio del terreno a saver», els treballs de construcció, fusteria, ferreteria, talla, pintura i daurat haurien sumat un total de 69.571 lliures, 2 sous i 2 diners.³⁹ L'arrendament de la casa, molt possiblement, suposava una manera ràpida de recuperar els diners invertits en l'obra, de la qual pràcticament el seu propietari original poc va poder gaudir un cop finalitzat el projecte, si tenim en compte que entre el 1778 i el 1784 van transcórrer només sis anys.

³⁸ ANC, Llinatge Mercader, Factures de pintors.

³⁹ SALAS, doc. X, pàg. 144.

Des de 1786 fins a les darreries del segle XVIII, però, no tenim altres notícies de l'ús que es va fer de l'edifici. D'aquest període correspon la valoració que, el desembre de 1796,⁴⁰ Josep Ribas i Margarit i Josep Armet, mestre de cases i contractista de la reforma, van realitzar per al duc de Sessa. El document posa en relació tots els aspectes que conformen l'immoble, és a dir, el preu del terreny i les característiques de la residència, que assoleixen un preu de 152.761 lliures, 9 sous i 6 diners.⁴¹ Tal com ja havia succeït amb l'inventari de 1784, aquest manuscrit deixa entreveure les intencions del propietari vers l'immoble, que poc després, l'any 1799, va adquirir el banquer i noble francès Joan Larrard. El nou resident no va trigar a adaptar l'edifici al seu gust i hi va dur a terme diverses intervencions al llarg de 1801 i 1802. Sembla que no va escatimar en costos i que les obres van ser a petita i a gran escala. Desconeixem en quin estat es trobava exactament la casa-palau en el moment en què es va efectuar la compra i si les condicions d'aquesta, tot i la valoració positiva de l'any 1796, eren les mateixes que van motivar el duc de Sessa l'any 1772 a realitzar-hi els treballs.

Segons que relata De Salas, Joan Larrard va canviar significativament la disposició de l'espai. Per una banda, va comunicar el primer i el segon pis mitjançant una escala interior i va modificar la redistribució de les estances en ambdues plantes. Concretament, al segon nivell hi va instal·lar una cuina, un oratori, un *estrado*, així com recambres i magatzems, mentre que a la planta noble hi va posar un celobert i hi va fer de nou l'escala principal. Les reformes també van afectar la coberta, on es va enderrocar la torre existent, i els baixos de l'immoble, on es van renovar «las boticas y almacenes y otras cosas adherentes y necesarias para la comoda habitación».⁴² Per l'altra, a l'interior de la residència hi van fer treballs de tota mena; hi van intervenir el serraller Joan Campllonch (146 lliures), el vidrier Andrés Planas (741 lliures, 6 sous i 9 diners) i el daurador Salvador Miquel (2.096 lliures, 8 sous i 9 diners). La suma total de les despeses va arribar a 15.131 lliures i 9 sous.⁴³

Amb tots aquests canvis, és difícil advertir si la decoració interior es va perdre degut a les reestructuracions constants de l'espai o va patir alguna modificació.⁴⁴ No obstant això, entre els pagaments no hi consta cap pintor, fet

⁴⁰ SALAS, doc. XI, pàg. 144.

⁴¹ SALAS, doc. XI, pàg. 144.

⁴² SALAS, pàg. 122.

⁴³ SALAS, pàg. 122.

⁴⁴ Entre els aspectes que cal tenir en compte convé assenyalar el període en què el general Lechi va residir a la casa-palau durant l'ocupació francesa de la ciutat. Tal com es descriu en el llibre *Barcelona cautiva* (FERRER, R. [1815]. *Barcelona cautiva, ó sea Diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad*

que ens porta a pensar que almenys la decoració pictòrica no era una de les prioritats del nou propietari i que, per tant, potser el programa original no es trobava en mal estat. Costa establir una relació entre l'inventari de l'any 1784 i el de 1823. En comparació amb l'anterior, aquest últim és menys exhaustiu i no ens permet imaginar els possibles canvis que va disposar el nou propietari. Tanmateix, en el document s'esmenten diversos paravents, com també alguns arrambadors que, a falta de més detalls, ignorem si eren els originals.

Sortosament, el contracte localitzat de Nicolau Planella, Joan Parés i Esteve Armadà,⁴⁵ escrit l'any 1850, ens permet resseguir l'adequació de la decoració interior als nous temps. A mitjan segle XIX, Antoni Larrard va pagar 89 duros al pintor Nicolau Planella (1810-?) i 94 duros a Joan Parés pels seus treballs al segon pis de la residència. Segons que exposa el manuscrit, les obres de millora es van dur a terme en dos estadis diferents. La decoració de la segona planta es remunta al 1840, a mans de Nicolau Planella, el qual hi treballaria fins al 1841. No obstant això, i tal com exposa el contracte, tres anys després Joan Parés va continuar les obres de decoració. Tot i els pocs detalls que dona el document, sabem del cert que ambdós pintors van ocupar-se del mateix espai de la casa, concretament de les habitacions compreses entre el carrer de la Mercè i el de la Plata. L'interval d'una dècada entre uns treballs i els altres ens indueix a creure que, bé per motius econòmics, bé per raons de conservació, van ser necessàries dues intervencions. És probable que inicialment Nicolau Planella fos l'artista encarregat de la redecoració del segon pis, que segurament i segons les teles conservades avui dia, inclouria els sostres de les diferents cambres. En aquest cas, no hauríem de descartar la possibilitat que, amb el transcurs dels anys, l'estat de les peces exigís algun repintat i que Joan Parés tingués cura d'aquests aspectes el 1850. D'altra banda, també hauríem de tenir present la possibilitat que Antoni Larrard encarregués a Joan Parés la decoració d'altres cambres que prèviament

mientras la oprimieron los franceses, esto es, desde el 13 de febrero de 1808, hasta el 28 de mayo de 1814: acompañando a los principios de cada mes una idea del estado religioso-político-militar de Barcelona y Cataluña. Barcelona: Antonio Brusi, pàg. 275-279, per motius de seguretat el general es va traslladar al carrer Ample amb el pretext de trobar-se prop de les drassanes. Lechi va arribar a ocupar tot el primer pis, de manera que Joan Larrard es va traslladar a la segona planta. A partir dels testimonis, s'entreveu que la seva estada no va passar desapercebuda i que són moltes les destrosses que va ocasionar al mobiliari de la residència.

⁴⁵ Tal com apareix en el contracte, el calderer Esteve Armadà va rebre un pagament de 260 duros pels treballs efectuats l'any 1841 i el 1845. Les obres van consistir a col·locar dues bombes d'aigua; la més gran, situada al pis que comunicava amb el carrer Ample i el carrer de la Plata, i l'altra, de menors dimensions, a la planta que donaria al carrer Mercè i al de la Plata. AHPB, 1326/25, Joaquim Font-rodona i Vila, 1850, f. 40-41.

no haguessin estat embellides per Nicolau Planella. Malauradament, el contracte no ens en dona més detalls, però sí que ens mostra els pagaments a cada un dels pintors, entre els quals hi ha molt poca diferència.

El fet que no conservem cap altra dada sobre l'ornamentació de mitjan segle XIX ens dificulta qualsevol aproximació sobre el projecte que van dur a terme els dos artistes. En aquest sentit, desconeixem l'autoria exacta dels llenços que decoren els sostres del palau, com també en quin grau hi van participar tots dos pintors. De moment hem pogut localitzar una làmina que representa el disseny d'un sostre i d'un interior firmada per Nicolau Planella. El dibuix, que es va exposar a la mostra de dissenys autògrafs organitzada a Barcelona l'any 1883,⁴⁶ presenta moltes similituds amb les pintures del palau. La disposició dels motius decoratius en diversos compartiments i els ornaments vegetals, així com les figures clàssiques que hi apareixen, ens fan pensar en el mateix autor. No obstant això, la personalitat de Joan Parés ens és encara desconeguda i ens impedeix atribuir o descartar qualsevol treball al seu catàleg.

Tal com es recull en la documentació, Manuel Tramullas, Nicolau Planella i Joan Parés van ser els tres artistes a qui van confiar la decoració interior de la casa-palau en diversos moments de la història. Malauradament, és complicat reconstruir els diversos projectes, així com saber si els treballs inicials van ser substituïts pels posteriors o bé es van arribar a complementar. A finals del segle XIX, l'immoble va deixar de ser una residència privada. L'any 1893, els escolapis van adquirir l'edifici, que es va convertir en l'Escola Calassanç (fig. 1).⁴⁷ Des d'aleshores fins al 2008, el palau va patir una gran quantitat de modificacions que van alterar l'estructura i la decoració anteriors amb l'objectiu de condicionar l'espai per a l'ensenyament superior. Sobre aquest període en coneixem poca cosa, però sí que suposem que l'ús diari que feien els alumnes de l'edifici en devia degradar l'estat. Les dades més antigues fan referència a la Guerra Civil. La crònica del col·legi Calassanç que va escriure Josep Gironès⁴⁸ ens relata com va afectar el conflicte a la institució, que va haver de realitzar obres per recuperar i millorar els espais. Segons que explica la relació, el 26 de gener de 1939, «por efecto de los bombardeos había una brecha en uno de los tejados por la cual entró el agua en días de lluvia produciendo desperfectos en los techos; la mayor parte de los cristales estaban rotos y las paredes presentaban un aspecto lamentable por estar casi a la intemperie». Sembla que l'abril del

⁴⁶ *Álbum heliográfico* (1883). Barcelona: Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, pàg. 73, lám. 26.

⁴⁷ CABALLÉ, GONZÁLEZ, pàg. 51.

⁴⁸ El dietari que forma part del fons de l'APEPC no s'identifica amb cap número de registre.



Figura 1. Interior del Palau Sessa quan era el Col·legi Calassanç, s. XIX, Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya (CAT APEPC 110707 POSTALS 0007).

mateix any, l'escola es trobava en millors condicions, però els treballs encara no havien finalitzat. Es va decidir modificar el terrat per poder-lo utilitzar com a pati i gimnàs per als alumnes i les obres van durar aproximadament tres mesos, de maig a juliol de 1939. Aquestes intervencions van suposar la reubicació dels magatzems de l'escola i els dipòsits d'aigua, que fins llavors es trobaven a la coberta de l'edifici. Un cop completades les obres, es va dur a terme una neteja general de l'escola «pintándola en todas sus clases y habitaciones y cambiando toda la instalación eléctrica encerrando los conductores en tubos Berman. Para contribuir de algún modo al embellecimiento del Colegio el P. Eusebio Oller se dedicó durante las vacaciones a dar un aspecto pintoresco a la galería construyendo en las paredes una gruta y una piscina de mucho gusto y habilidad y instituyendo las macetas de las flores con un parterre de largas dimensiones capaz de contener muchas y variadas plantas de jardín». Tal com van documentar Subirana i Triadó l'any 2008,⁴⁹ les decoracions dels sostres es conserven en un relatiu bon estat, malgrat els danys visibles que van patir quan el palau va ser un centre formatiu. De les decoracions murals,

⁴⁹ SUBIRANA REBULL, Rosa Maria; TRIADÓ, Joan Ramon (2008). «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII». *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, núm. 28, pàg. 503-550.

però, és massa aviat per poder-ne dir el mateix. A falta d'una restauració completa de l'edifici, és complicat afirmar la possibilitat que s'hagi preservat alguna de les pintures corresponents al projecte original.

Gràcies a les imatges antigues que es conserven a l'Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya (APEPC), hem pogut documentar l'ornamentació mural que tenien algunes de les estances i que a principis del segle xx es distingeixen entre les parets repintades de les aules. Així doncs, i com que només hi ha constància de les intervencions realitzades el 1778, el 1840 i el 1850, tot apunta que es tractava d'alguna de les decoracions precedents que guarnia el palau. Desafortunadament, la qualitat de les fotografies no ens ha permès admirar els detalls del que es va cobrir amb el pas del temps. A través de les imatges és pràcticament impossible determinar les composicions anteriors. Les fotografies, que molt possiblement van ser fetes entre la primera i la segona dècada del segle xx, mostren l'interior de les classes i la capella de l'escola.⁵⁰ En algunes s'hi pot entreveure que abans hi havia decoració al voltant dels marcs de les portes o al llarg dels murs, a manera de targetes. No obstant això, seria arriscat aventurar-se en possibles interpretacions a partir solament de formes i motius, sense poder identificar elements figuratius concrets. D'altra banda, ignorem quin aspecte presentava l'interior de l'edifici a posteriori de les obres que es van realitzar durant l'any 1939 i si les parets, després de ser pintades, van preservar la decoració anterior.

Les últimes dades sobre l'estat de conservació del palau les ha proporcionat Veclus mitjançant el seu informe publicat l'any 2009. Segons que s'exposa en el document, majoritàriament s'ha perdut l'aspecte original de l'edifici, tant pel que fa a alguns dels elements arquitectònics, per exemple els sostres de volta, com a la decoració pictòrica, la gran majoria sobre tela.⁵¹ Tanmateix, l'informe ratifica l'existència de diverses capes de pintura en la majoria de les parets de l'edifici, que en ocasions es troben en un estat molt deficient i en d'altres podrien amagar motius ornamentals originals. Tal com apareix en l'estudi, a partir de les diverses cates efectuades als murs, actualment només hi hauria restes de pintura parietal figurativa a la zona on originalment hi havia el saló, fet que ens remetria al programa decoratiu de Manuel Tramullas,⁵² mentre que a les parets de la segona planta, ara per ara no s'hi han localitzat detalls rellevants amb relació a la decoració realitzada per Nicolau Planella i Joan Parés. Arran dels primers resultats obtinguts amb l'estudi del patrimoni artístic i històric del palau, l'equip

⁵⁰ Segons informa l'estudi realitzat per Veclus, l'espai que conformava la capella de l'escola corresponia a les diverses estances del senyor de la casa. CABALLÉ, GONZÁLEZ, pàg. 55.

⁵¹ CABALLÉ, GONZÁLEZ, pàg. 49.

⁵² CABALLÉ, GONZÁLEZ, pàg. 49.

de restauració va treure a llum la decoració mural d'una de les sales. Només descoberta fins a la meitat, la troballa presenta diverses columnes intercalades, separades per targetes, on hi ha diversos elements vegetals a manera de grotescos (fig. 2). Entre els elements s'hi distingeixen *putti*, motius florals i una figura femenina de caràcter clàssic (fig. 3). La composició es va repetir de forma idèntica als laterals del mur, a diferència de la targeta del centre, que malgrat que no s'hi pot entreveure l'ornamentació original, tenia unes dimensions més grans.



Figura 2. Restes pictòriques amb motius grotescos descoberts sota una capa de pintura blanca, Francesc Caballé (Veclus S.L.), 2009.



Figura 3. Detall dels grotescos descoberts sota una capa de pintura blanca, Francesc Caballé (Veclus S.L.), 2009.

JOSEP BERNAT FLAUGIER Y EL CONJUNTO PICTÓRICO DE LA IGLESIA DE SAN SEVERO Y SAN CARLOS BORROMEIO: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS APORTACIONES

Maria del Mar Rovira i Marquès
Universidad de Barcelona

ABSTRACT: The fresco decorations in the apse and the dome of the Saint Severus and Saint Charles Borromeo chapel, now transformed into the parish church of St. Peter Nolasco, make up an important set for studying the practice of mural painting in Catalonia during the 18th century.

Research carried out since the 19th century, along with its preservation over the years and its current conservation status, allows us to ratify the interest that such intervention has aroused among several historians, as well as the many doubts still hovering over the issue. This paper aims to analyze the contributions that have been made so far and provide new research data and iconographic relations with other pictorial programs on national territory.

A pesar de los avatares históricos de los siglos XIX y XX, que comportaron la desaparición de gran parte de los frescos presentes en los templos hispánicos, el conjunto mural situado en la iglesia de la Congregación de la Misión de Barcelona, dedicada a san Severo y san Carlos Borromeo, pudo ser amparado de las vicisitudes vinculadas a la desamortización y a la quema de conventos gracias a su conversión en capilla castrense y a su ubicación en el interior de un conjunto arquitectónico con usos militares y sin acceso directo desde la vía pública.

La construcción de la iglesia se llevó a cabo entre 1710 y 1746, como parte integrante del cenobio que la Congregación de la Misión había construido en la calle Tallers de Barcelona.¹ De todas formas, la ornamentación del con-

¹ La Congregación de la Misión es una sociedad de vida apostólica fundada por san Vicente de Paúl en 1625 y establecida en Barcelona en 1704. Los paúles dedican su labor principal a la evangelización de los pobres, la dirección de seminarios y la promoción de ejercicios espirituales para la formación del clero. BARCELÓ MOREY, J. (2005). «Trescientos años de la Congregación de la Misión en España, 1704-2004». *La congregación de la Misión en España*. Salamanca: CEME, págs. 49-92.

junto se realizó a lo largo de todo el siglo XVIII, ya que el edificio fue ampliado continuamente debido a la asiduidad con que la comunidad debía alojar a los religiosos y seglares que concurrían a la casa para realizar ejercicios y retiros espirituales. Durante la Guerra del Francés y entre 1833 y 1942, el cenobio fue utilizado como hospital militar, destinado primero al ejército francés y después al borbónico, por lo que la iglesia se convirtió en una capilla castrense asistida por la Compañía de las Hijas de la Caridad y por un capellán que oficiaba misa. En 1942, una vez que el edificio pasó a ser propiedad del Ayuntamiento de Barcelona, el consistorio se planteó el derribo total del conjunto debido a su estado de degradación, pero finalmente decidió conservar la iglesia, por las condiciones e importancia de las pinturas murales y lo particular de su arquitectura. Joaquim Vilaseca y Adolf Florensa, arquitectos de la Agrupación de los Edificios Municipales de Barcelona, dirigieron el proyecto de reforma de la iglesia y la urbanización del solar que ocupaba el antiguo convento. Así fue como, entre 1943 y 1951, erigieron la nueva plaza Castilla, en la cual el templo quedó aislado y acondicionado para su nuevo uso como iglesia parroquial.

ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA Y SISTEMA DECORATIVO

La iglesia, conocida desde entonces como parroquia de San Pedro Nolasco, es un templo de pequeñas dimensiones, formado por una nave única cubierta con bóveda de cañón. Tiene dos capillas a lado y lado, comunicadas entre sí y cubiertas mediante bóveda de arista, y, sobre las capillas y el testero, se sitúa el triforio y el coro. El transepto, de brazos cortos, no sobresale del ancho de la nave, como ya era habitual en las iglesias de órdenes mendicantes y congregaciones creadas a partir del siglo XVI en la península. En los ángulos del cruce-ro se pueden observar cuatro hornacinas ahondadas en el muro y destinadas a acoger imágenes votivas, y sobre los arcos torales y las pechinas se sitúa la cúpula, de 10,5 metros de diámetro y con cornisa circular en la base. Finalmente, la iglesia presenta una cabecera plana de escasa profundidad, flanqueada por la sacristía y una dependencia anexa (fig. 1).

El conjunto de frescos del templo se compone de cuatro superficies visibles, formadas por el muro de la cabecera —que incluye la presencia de un camarín—, las cuatro pechinas del crucero, la cornisa y la cúpula. Por otro lado, aún se conservan fragmentos pictóricos en la superficie de la cúpula estructural de la iglesia, adyacente al armazón actualmente visible, y restos de pintura al fresco ocultos en la primera capilla del Evangelio.

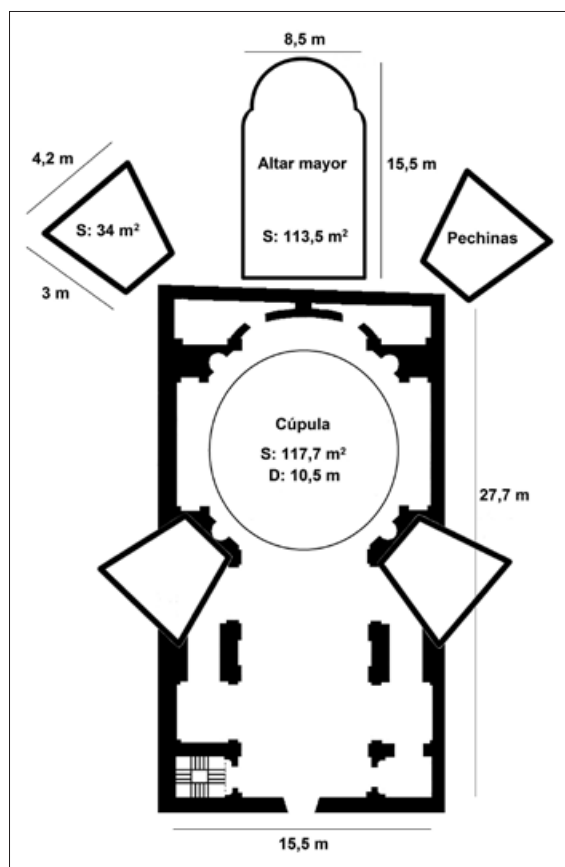


Figura 1. Esquema de las superficies de la iglesia que presentan pinturas murales. Realización: M. Mar Rovira. Basado en los estudios del restaurador Antonio Gabaldón Carrizo para el proyecto de restauración de las pinturas de San Pedro Nolasco.

La pared del altar mayor y las pechinas lucen una decoración pictórica a base de grisallas con efectos de trampantojo, que imitan la arquitectura tangible. En cambio, tanto la cúpula oculta como la visible muestran una gloria celestial a todo color, donde se emplea hábilmente la perspectiva fingida. De esta manera, se ofrece una imagen vigorosa del mundo sobrenatural, que se distancia de forma muy destacada de la esfera terrenal. La composición de la cúpula primitiva se pintó sobre una base de mortero de cal, sin una cámara de aire que permitiese una buena conservación de las pinturas. A causa del uso directo de esta base, aparecieron signos de humedad que conllevaron la degra-

dación y la pérdida de fragmentos pictóricos. Por este motivo, alrededor de 1800 se llevó a cabo la construcción de una segunda cúpula, tabicada y lindante con la primera, con una separación que va de los 5 a los 56 cm de distancia desde la base hasta el punto más alto del domo (fig. 2).

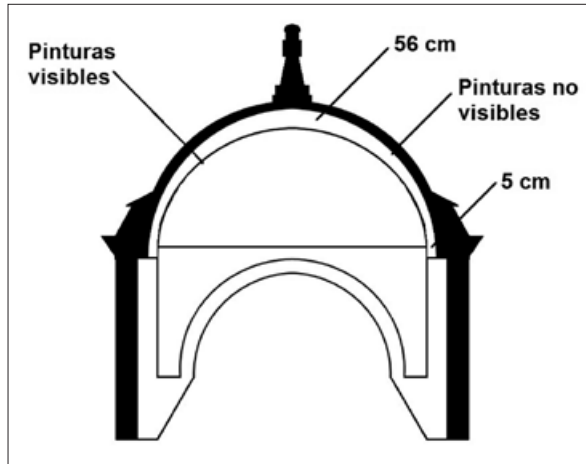


Figura 2. Sección transversal del cruceo y las dos cúpulas. Realización: M. Mar Rovira. Basado en los estudios del restaurador Antonio Gabaldón Carrizo para el proyecto de restauración de las pinturas de San Pedro Nolasco.

REFERENCIAS DOCUMENTALES SOBRE EL CONJUNTO PICTÓRICO

El conjunto mural responde a un programa iconográfico unitario, si bien se pueden apreciar diferencias estilísticas entre las superficies indicadas. Hasta el momento, el único artista del que se disponía de pruebas documentales sobre su participación en el proyecto era el pintor Josep Bernat Flaugier (1757-1813). No obstante, a partir de noticias documentales inéditas podemos identificar la intervención de otros artistas en las obras pictóricas de la iglesia. Si realizamos un repaso bibliográfico de las investigaciones realizadas en torno al conjunto pictórico, la primera referencia que conocemos sobre la intervención de Josep Bernat Flaugier en la decoración de la iglesia se encuentra en el *Suplemento al Diccionario Histórico o biografía universal compendiada*, publicado en 1836, treinta y cinco años después de la actuación del artista en el templo. Esta fuente destacaba su mérito

y talento, a la vez que mencionaba el litigio existente entre los sacerdotes de la iglesia y la familia del pintor en lo referente a la remuneración de la obra.²

Por lo que respecta a su estilo, a finales del siglo XIX y en ámbito español, el pintor cántabro Cerefino Araujo Sánchez señaló que, «aunque pesada y parda de color, revela genio y condiciones de artista»,³ y el escritor catalán Pedro Reynés comentó que la disposición de las figuras, la composición y el excelente claroscuro de la obra le recordaban la representación del *Paraíso* que Tintoretto realizó en el Gran Consejo de Venecia.⁴ Con ello podemos observar que los autores interesados por el conjunto mural solo centraron su atención en la cúpula de la iglesia y no destacaron nada sobre la decoración de la cabecera ni de las pechinas.

Ya en el siglo XX, las aportaciones sobre el conjunto pictórico adoptaron un nuevo enfoque, debido al riesgo de pérdida de la obra por la propuesta de derribo del edificio y de la transformación urbanística de la zona. Así pues, en 1902, el crítico Raimon Casellas recalcó la importancia del conjunto y realizó la primera descripción iconográfica de la cúpula,⁵ para advertir sobre el peligro de pérdida que corrían las pinturas murales si el proyecto de derribo del hospital militar se llevaba a cabo. De todas formas, no fue hasta veinte años más tarde cuando otros historiadores y artistas catalanes como Joaquim Folch i Torres, Joaquim Bas i Gich, Adolf Maseras y Cèsar Martinell se hicieron eco del riesgo de extravío que podían padecer los frescos y dieron la voz de alarma que impulsó nuevas propuestas respecto a la actuación en el edificio.⁶

En 1944 Pere Bohigas Tarragó, administrador general de los museos de arte de Barcelona, informó sobre la adquisición, por parte del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, de una carpeta de documentos relativos a la fami-

² C. Mh. O y S. (1836). *Suplemento al Diccionario Histórico o biografía universal compendiada*. Barcelona: Librería de los editores Antonio y Francisco Oliva, págs. 31-33; ELIAS DE MOLINS, A. (1889). *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Barcelona: Imp. de Fidel Giró, vol. I, págs. 604-605.

³ ARAUJO SÁNCHEZ, C. (1875). *Los museos de España*. Madrid: Imp. de Medina y Navarro, pág. 159.

⁴ REYNÉS Y SOLÁ, P. (1861). *Guía para el estudio de la pintura*. Barcelona: Juan Oliveres, pág. 74.

⁵ CASELLAS, R. (1902). «Una gran pintura en perill». *La Veu de Catalunya*, núm. 1207, pág. 3.

⁶ FOLCH I TORRES, J. (1927). «La conservació de les Drassanes i la Capella de l'Hospital Militar». *Gaseta de les Arts*, núm. 72, págs. 1-2; BAS I GICH, J. (1931). «El dictador artístic Josep Flaugier, digne deixeble del cèlebre pintor francès David». *D'ací i d'allà*, vol. 20, núm. 160, págs. 141 y 154; MASERAS, A. (1933). «Una decoració de Josep Flaugier al Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes». *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 22, pág. 71; MARTINELL, C. (1959-1963). *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, Monumenta Cataloniae*. Barcelona: Alpha, vol. XII, pág. 85.

lia Flaugier.⁷ Entre ellos se hallaba una carta escrita por el artista el 5 de noviembre de 1802 en que declaraba que había invertido cinco meses en elaborar los diseños previos a la obra de la iglesia de los paúles y cinco meses más en ejecutarla, para lo cual había abandonado sus otras ocupaciones.⁸ También añadía que los peritos de la obra lo felicitaron por el trabajo realizado y que el precio convenido entre las partes se fijó de palabra en 2.000 pesos fuertes, que equivaldrían a unas 3.750 libras barcelonesas.⁹

Tomàs Serrallach, comerciante y cónsul de la Junta de Comercio,¹⁰ fue quien encargó la obra al artista a fin de satisfacer el deseo de los sacerdotes de tener decorada su cúpula. Dicha remuneración se pagaría con donativos de los feligreses y Serrallach aportaría el resto, hasta una cifra máxima de 300 o 400 libras barcelonesas. Aun así, cuando Josep Flaugier hubo finalizado la obra, el superior de los paúles, Francisco Subiés, se negó a realizar la recaudación y Tomàs Serrallach rehusó pagar lo convenido si los sacerdotes no cumplían con su parte del pago. Entre los documentos adquiridos por el Archivo también se encontraba una carta escrita por Flaugier al embajador de Francia en España, para que interviniese en su favor ante los altos cargos españoles. En ella, el artista afirmaba que había pintado la cúpula y las pechinas de la iglesia de mutuo acuerdo con José Serrallach (hermano de Tomás Serrallach y comerciante de Barcelona)¹¹ y con el padre superior de los paúles.

En agosto de 1945, el artículo «Hallazgos pictóricos en la iglesia del ex hospital militar»,¹² publicado en la revista *Barcelona atracció*n de la Junta Provincial de Turismo, presentaba una novedad relevante para el estudio de la obra. Joan Benavent Santandreu, aparejador en el proyecto de restauración de la iglesia, revelaba el descubrimiento de unas pinturas murales situadas en una segunda cúpula, oculta alrededor de la visible. Hasta ese momento no se tenía constancia de la existencia de una cúpula estructural pintada al fresco y oculta por una segunda cúpula. En la restauración llevada a cabo en 1945 por la empresa de pintura y decoración Vilaró y Valls se descubrió que la cúpula es-

⁷ BOHIGAS TARRAGÓ, P. (1944). «Contribución a la biografía de Flaugier». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. II, núm. 3, págs. 24-25.

⁸ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), ms. B-192; BOHIGAS TARRAGÓ, P., *op. cit.*, pág. 28.

⁹ COLL I ALSINA, P. M. (1818). *Tratado elemental teórico y práctico de comercio*. Barcelona: Miguel i Tomas Gaspar, pág. 206.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Junta de Comerç, Lligall XLV, núm. 51, s. pág.

¹¹ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), Fèlix Veguer i Avellà, Manual 1798, 1047/85, fol. 186r-187r.

¹² BENAVENT SANTANDREU, J. (1945). «Hallazgos pictóricos en la iglesia del ex hospital militar». *Barcelona atracció*n, núm. 305, págs. 103-109.

taba avanzada respecto a la profundidad de la cornisa y que detrás había otra superficie cupular con pinturas al fresco.

Joan Benavent y el equipo del Servei Municipal d'Edificis Artístics i Arqueològics de l'Ajuntament de Barcelona, que realizaba las obras de restauración del conjunto, hizo el primer estudio de las pinturas ocultas y las atribuyó a Flaugier por su color, composición y estilo, ya que eran más próximas a la obra de las pechinas y del altar mayor. Asimismo, dudaban sobre la atribución al artista provenzal de la composición situada en la cúpula visible, que consideraban más estridente en su colorido.¹³

Ese mismo año, el catedrático Miguel Farré Albagés, miembro de la Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, consideró que la pintura de la cúpula primitiva se podía relacionar con el muro del presbiterio, pero que el resto de las composiciones se debían a otra mano.¹⁴ En cambio, Agustí Duran i Sanpere justificaba la disonancia estilística entre la cúpula y las pechinas a partir de una posible realización de la obra en dos fases por parte de Flaugier, con un primer estilo localista y tradicional, visible en la cúpula primitiva, y un segundo período academicista en la segunda, que le permitió afrontar la solución de la nueva cúpula y de las pechinas con el bagaje artístico adquirido en un supuesto viaje a París en 1797.¹⁵

INTERVENCIÓN DE OTROS ARTISTAS

A partir del descubrimiento de las dos superficies y de las disonancias estilísticas entre ellas, surgieron varias hipótesis sobre su autoría. Así pues, Adolf Florensa, director de las obras de restauración del conjunto, fue el primero en atribuir la cúpula estructural a los hermanos Manuel (1715-1791) y Francesc Tramullas (1717-1773), mientras consideraba que la composición del armazón

¹³ BENAVENT SANTANDREU, J., *op. cit.*, págs. 108-109.

¹⁴ Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (ARACBASJ), Actes de la Junta General 1939-1950, 30/04/1945, s. pág.; citado por BASSEGODA NONELL, J. (1984), «La decoración en la sacristía nueva del monasterio de Poblet», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 81, pág. 63.

¹⁵ Entre los documentos de la familia Flaugier adquiridos en 1944 por el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, se encuentra un salvoconducto que permitió al pintor viajar a Martigues, su ciudad natal, en 1797, y de allí partir a Marsella y a otras localidades francesas. Este documento ha llevado a los historiadores a considerar una posible estadía del artista en París, que le habría permitido conocer mejor las obras de Jaques-Louis David y de sus seguidores. DURAN I SANPERE, A. (1948). «La iglesia del antiguo hospital militar y las pinturas de Flaugier». *Barcelona divulgación histórica*, vol. V, págs. 257-264.

visible era de Flaugier.¹⁶ Por otro lado, Josep M. Folch i Torres consideraba que las obras de los Tramullas habrían servido a Flaugier como guía o modelo para realizar su composición en la cúpula visible, después de su supuesto viaje a París, pero no mencionaba la posible autoría de la primera cúpula.¹⁷

De todas formas, el vaciado de los archivos de la congregación solo nos ha permitido localizar novedades sobre la intervención de los hermanos Tramullas en la realización de una pintura de altar situada en la capilla de San Juan Nepomuceno, en la iglesia de los paüles.¹⁸ Por otro lado, la investigación documental nos ha posibilitado averiguar que los hermanos Josep (doc. 1730-1782) y Manuel Vinyals i Miró (doc. 1732-1755) también participaron en la decoración mural en perspectiva del seminario interno de la congregación y en varios elementos de la iglesia, como las tribunas.¹⁹ Estas anotaciones, que puntualmente aparecen en el libro de cuentas de la comunidad, permiten formular la hipótesis sobre su participación en la pintura mural situada en la cabecera y en la primitiva cúpula de la iglesia de la Misión.²⁰

Este tipo de intervención no sería un acontecimiento aislado dentro de la producción de los hermanos Vinyals, ya que son conocidos especialistas en perspectivas ilusionistas pintadas al fresco. A modo de ejemplo, entre 1748 y 1754 Josep Vinyals pintó la cúpula, el altar mayor en perspectiva y el presbiterio de la iglesia del Hospital de San Pedro y Santa Marta de Barcelona (1735-1909),²¹ además de responsabilizarse de la decoración de la tribuna del convento de los mínimos entre 1730 y 1740 y de la cúpula de la iglesia de San Miguel Arcángel de Barcelona en 1752,²² entre otros encargos.

¹⁶ FLORENSA FERRER, A. (1953). *Conservación y restauración de Monumentos Históricos, 1947-1953*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pág. XII.

¹⁷ FOLCH I TORRES, J. (1954). «Una deuda a pagar: Las pinturas de la capilla del antiguo Hospital Militar de Barcelona, en la nueva Plaza de Castilla». *Destino*, núm. 883, págs. 21-22.

¹⁸ Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Órdenes Religiosas y Militares (ORM), Monacales-Hacienda, vol. 3093, s. pág.

¹⁹ ACA, ORM, Monacales-Hacienda, vol. 3093, s. pág.

²⁰ Aunque los libros de cuentas de la Congregación de la Misión hacen referencia a la existencia de varios libros de obras relacionados con la construcción y ornamentación de la iglesia, el vaciado documental realizado hasta el momento no nos ha permitido localizar los mencionados libros ni confirmar nuestras hipótesis.

²¹ CID, C. y RIERA I MORA, A. (1998). *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, pág. 294; RODRÍGUEZ MUÑOZ, L. (2000). «La iglesia de Santa Marta: un ejemplo de la arquitectura barcelonesa de la primera mitad del siglo XVIII». *Memoria Ecclesiae*, núm. 17, págs. 108-109.

²² ALCOLEA GIL, S. (1961-1962). «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, pág. 215.

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA Y ESTILÍSTICA

La cabecera del templo, que fue consagrado en 1746, se compone de un retablo pétreo fingido, rodeado por perspectivas arquitectónicas que emulan un ábside. Esta superficie fue resuelta mediante la técnica de la pintura al fresco en grisalla, imitando las tonalidades grises y ocres propias de la piedra. Consideramos que, por las características estilísticas presentadas a continuación, su realización podría fecharse a mediados del siglo XVIII.

Servirse de un retablo pictórico para ornamentar el sector del altar mayor fue una práctica habitual desde los momentos iniciales del desarrollo de esta pieza litúrgica, aunque las manifestaciones más numerosas de esta praxis decorativa en territorio hispánico corresponden al siglo XVIII, gracias a la difusión de los tratados de los padres Andrea Pozzo (1642-1709) y Tomás Vicente Tosca (1651-1723) y de las estampas de Ferdinando Galli da Bibbiena (1657-1743).²³

El motivo principal por el que se encargaban retablos pintados en las iglesias suele atribuirse al ahorro económico que suponía frente a la obra escultórica.²⁴ A modo de ejemplo, la intervención documentada de Josep Vinyals i Miró en el presbiterio y la cabecera de la iglesia de Santa Marta fue encargada por los regidores municipales como una solución provisional, mientras reunían la suma necesaria para la construcción de un retablo escultórico.²⁵

En el siglo XVIII era frecuente que los pintores que dominaban la práctica de la pintura al fresco en perspectiva fuesen requeridos por las autoridades municipales para decorar las calles y plazas de la ciudad con monumentos honoríficos, retablos, túmulos, colgaduras o banderas que conmemoraban efi-

²³ Los tratados y estampas en cuestión, documentalmente presentes en las bibliotecas de algunos artífices catalanes, son: POZZO, A. (1693). *Perspectiva pictorum et architectonum*. Roma: Giovanni Giacomo Komarek; TOSCA, T. (1707-15). *Compendio matemático*. Valencia: Antonio Bordázar y Vicente Cabrera, vol. V; GALLI DA BIBBIENA, F. (1711). *Varie opere di prospettive*. Parma: Paolo Monti; citados por GARGANTÉ, M. (2006), *Arquitectura religiosa del segle XVIII a la Segarra i l'Urgell*, Barcelona: Fundació Noguera, pág. 124; CARBONELL, M. (2007), «L'arquitectura a l'època del barroc», *L'època del Barroc i els Bonifàs*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pág. 25; ROSSELLÓ NICOLAU, M. (2007-08), «Els interiors barcelonins de finals del segle XVIII i començaments del XIX», *Locus Amoenus*, núm. 9, págs. 298, 300 y 302.

²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993). *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, pág. 15; BONET BLANCO, M. C. (2001). «El retablo barroco, escenografía e imagen». *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*. San Lorenzo de El Escorial: RCU Escorial, Servicio de Publicaciones, pág. 626.

²⁵ CID, C. Y RIERA I MORA, A., *op. cit.*, pág. 294.

meramente algún acontecimiento importante en Barcelona, desde la visita del archiduque Carlos de Austria en 1708 hasta el funeral real de la reina María Amalia en 1761 o la beatificación de san Josep Oriol en 1806. Las arquitecturas fingidas también fueron habituales en el interior de las iglesias barrocas barcelonesas, por lo que podemos encontrar ejemplos documentados en la de San Severo, la de Bonsuccés, la de San Miguel Arcángel y la de San Francisco de Paula.

En el caso de la iglesia de los paúles, la cabecera muestra cómo las líneas del entablamento real del templo se prolongan pictóricamente para fingir la presencia de un ábside cóncavo alrededor del retablo. El hábil juego de luces y sombras consigue disimular la poca profundidad de la cabecera y da volumen al conjunto, creando la ilusión de un espacio mucho más amplio. En su estructura también se emplearon elementos ornamentales de índole rococó, como las conchas marinas y los nervios terminados en espiral, que ya empezaron a estar presentes en los repertorios de los artistas barceloneses desde los años treinta del siglo XVIII.

El retablo pictórico también presenta fórmulas barrocas propias de la segunda mitad de la centuria. Por consiguiente, el artista elimina los compartimentos narrativos y las columnas salomónicas, para presentar un esquema unitario, con un único piso, una sola calle y un ático. La representación de las esculturas exentas fingidas se sitúa entre los dos niveles del retablo. Así, las imágenes de san Pedro, con el atributo de las llaves, y san Pablo, con el de la espada, se ubican encima de las puertas de las sacristías y delante de la base de las columnas, para indicar simbólicamente su papel como sustentadores de los pilares de la Iglesia. Una de las manos de san Pablo señala el camarín central, que se asienta, de forma fingida, en una ménsula acompañada por dos angelotes y con la inscripción «PAVETE AD SANCTVARIVM MEVM. LEVIT. CAP. 26» (Tened en reverencia mi santuario), extraída del libro *Levítico*.

Las santas barcelonesas Eulalia, acompañada de la cruz en aspa, y Madrona, con una pequeña carabela, se sitúan a lado y lado del entablamento del retablo; mientras que en el centro, coronando el conjunto, se encuentra un medallón con la figura de Cristo como Buen Pastor y una filacteria con la inscripción «ECCE EGO IPSE REQVIRAM OVES MEAS. EZEC. C. 34» (Yo mismo iré a buscar mis ovejas), del libro del profeta Ezequiel, para citar metafóricamente a Cristo como el que recupera al pecador y lo devuelve al redil.

En este caso hemos observado que el pintor del retablo tomó como modelo para la figura del Buen Pastor la fórmula iconográfica del Cristo joven con un cordero sobre sus hombros, a pesar de que, a partir de la Contrarreforma, en el arte español se popularizó la representación del Cristo niño

junto a un pequeño cordero.²⁶ Así, podemos considerar que el artista tendría presentes como referentes las reproducciones gravadas del joven pastor con el cordero a hombros contenidas en los libros de plegaria y oración impresos en Augsburgo por los hermanos austríacos Joseph Sebastian (1710-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-1787).²⁷

Para la capa de preparación o *arricio* del muro de la cabecera se empleó un mortero de cal de grano grueso al cual se aplicó directamente la pintura al fresco. La restauración de 1999 también determinó que existieron intervenciones posteriores al secado de la pintura al fresco para resaltar los toques de luz, en las que se hicieron una gran cantidad de retoques al temple y se barnizaron las figuras de los santos.

De todas formas, pocas de las características barrocas que muestran las figuras, los ornamentos y la configuración del espacio de la cabecera quedan patentes en la cúpula o las pechinas. El resultado de estas superficies revela una actitud más clásica, ligada a las renovaciones estilísticas que se experimentaban en la península a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Así pues, las figuras expresan contención y aplomo, muy distantes de las actitudes desmesuradas de las obras de Corrado Giaquinto (1703-1766) o Giambattista Tiepolo (1696-1770), cuyas composiciones eran vigentes en obras de cronologías muy próximas.

La cúpula visible fue realizada en 1801 y, a pesar de las descripciones iconográficas realizadas hasta el momento,²⁸ defendemos que representa la asun-

²⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1988). «La infancia de Jesús en el arte granadino». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 1, núm. 1, pág. 51; DÍAZ MORENO, F. (2008). «Alonso Cano y el retablo de San Francisco en la Iglesia de Santiago de Madrid». *Anales de Historia del Arte*, núm. extraordinario 1, págs. 287-288.

²⁷ Un ejemplo lo conformaría la obra KLAUBER, J. S. y KLAUBER, J. B. (1772), *Libro de plegaria de Augsburgo*, Baltimore: The Walters Art Museum, ms. W. 513.

²⁸ Hasta el día de hoy, la mayoría de los historiadores han defendido que se trata del triunfo de la Virgen, coronada por la Santísima Trinidad, siguiendo la propuesta realizada por Raimon Casellas en 1902 (CASELLAS, R., *op. cit.*, pág. 3; LASARTE, J. A.; GUDIOL, J. y VERRIÉ, F. P. (1947). *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*. Madrid: CSIC - Instituto Diego Velázquez, págs. 212-218; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1965). «Escultura y pintura del siglo XVIII». *Ars Hispaniae*, vol. XVII. Madrid: Plus Ultra, pág. 326; TRIADÓ TUR, J. R. (1984). «L'època del Barroc, s. XVII-XVIII». *Història de l'art català*, vol. V. Barcelona: Edicions 62, pág. 255; QUÍLEZ CORELLA, F. (2015). «Frescos de l'església de Sant Pere Nolasc de Barcelona». *Joies del Barroc català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, págs. 322-323).

De todos modos, el protagonismo de la figura de san Vicente de Paúl, elevado por los ángeles hacia la gloria celestial, nos permite proponer una lectura distinta que únicamente había sido sugerida por J. Folch i Torres en 1954 (FOLCH I TORRES, J., *op. cit.*, págs. 21-22).

ción de san Vicente de Paúl, fundador de la Congregación de la Misión, hacia la gloria celestial, donde se observa la presencia de la Santísima Trinidad, la Virgen, san José y san Juan Bautista en un trono de nubes. De esta manera, se experimentaba un cambio respecto al tema representado en la primera cúpula y se destacaba la importancia del santo fundador. Alrededor de la figura de san Vicente de Paúl, los patriarcas, profetas, apóstoles, mártires, vírgenes y fundadores de las diferentes órdenes de caridad son testimonios de la recepción del santo entre coros de ángeles. Esta obra muestra el empleo de soluciones tardobarrocas, tanto en la composición como en las características lumínicas y en el concepto devoto del encargo. De todas formas, Flaugier consiguió un resultado más valiente y complejo compositivamente que el que encontramos en la cúpula primitiva o en la cabecera de la iglesia.

El pintor representaba unos personajes ya presentes en la anterior cúpula, con una iconografía marcada por la imaginería popular y con una ubicación de personajes también establecida por la composición precedente. No obstante, su complejidad compositiva, basada en un mayor número de figuras que representar, los escorzos y el empleo de la luz muestran su habilidad técnica. Como el propio Josep Flaugier hacía constar en su correspondencia epistolar, esta solución requirió la concepción de varios dibujos o estudios preparatorios durante cinco meses hasta conseguir el resultado deseado.²⁹

Tanto en la superficie de la cúpula como en las pechinas se puede observar la presencia de la *sinopia* o dibujo lineal, aplicado en algunas zonas de la capa preparatoria o *arriccio*, para utilizarlo como guía compositiva antes de pintar las figuras definitivamente al fresco. Las siluetas y su escorzo están tan definidas que el artista consiguió transmitir el efecto de trampantojo y aparentar que estas se deslizan libremente por la superficie celestial. A su vez, Flaugier creó falsas perspectivas a partir de la representación de cornisas pétreas inexistentes en el límite inferior de la composición.

Las pechinas, realizadas en grisalla, muestran a los cuatro doctores de la iglesia —san Jerónimo, san Gregorio, san Ambrosio y san Agustín— asistidos por algunos ángeles durante la redacción de sus textos. Merced a las tonalidades grisáceas, estas figuras mantienen el concepto escultórico de las imágenes de los cuatro evangelistas que debían de estar situadas en las cuatro hornacinas del crucero.³⁰ Las figuras concebidas por Flaugier presentan una complejión

²⁹ AHCB, ms. B-192; BOHIGAS TARRAGÓ, P., *op. cit.*, pág. 28.

³⁰ BARRAQUER ROVIRALTA, C. (1906). *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta Francisco J. Altés, vol. 2, pág. 582.

vigorosa y están acompañadas por sus atributos sacerdotales y por otros elementos que dan testimonio de su papel como autores cristianos (libros, folios, tinteros, plumas y filacterias).

En esta superficie también podemos identificar modelos figurativos presentes en otras obras del artista. Así pues, en la pechina dedicada a san Gregorio, los ángeles exhiben posturas empleadas también en pinturas como la *Alegoría del amor* (1808-1812, col. particular), o *Los amores de Rinaldo y Armida* (1808-1812, col. particular). Como ya habían apuntado los historiadores Santiago Alcolea y Joan Bassegoda, en los personajes angélicos creados por el pintor provenzal se emplean cánones alargados, cercanos a los utilizados por Anton Raphael Mengs (1728-1779) en obras como la *Adoración de los pastores* (1770, Museo del Prado).³¹

Tampoco se trataba de la primera pintura que Flaugier realizaba en grisalla para un conjunto religioso. De hecho, el pintor Lluís Rigalt (1814-1894) comentaba, describiendo la desaparecida iglesia de San José de los carmelitas descalzos de Barcelona: «Una de las capillas del lado del Evangelio ostentaba, en las cuatro pechinas del pie de su cúpula o media naranja, sendas pinturas de Flaugier, las que representaban tan al vivo bajos relieves que llegaban a engañar la vista, pareciendo esculturas de este género».³²

La decoración pictórica de la cornisa cuenta con la representación de veinticuatro ángeles que portan elementos eucarísticos hacia el altar (como el cáliz, el incensario, la campanilla o la mitra). Estilísticamente, el empleo de una tonalidad monocroma para las figuras, sobre fondo azul, recuerda las decoraciones de estilo Imperio concebidas por artistas como John Flaxman (1755-1826) o Antonio Canova (1757-1822).³³ Por lo que respecta a los márgenes de la cornisa, durante la restauración fue posible reconocer varios orificios en la capa de mortero que indican el uso de cartones para representar la cenefa decorativa que encuadra las figuras angélicas.

El tema de la decoración pictórica situada en la cúpula no visible muestra la Coronación de la Virgen por parte de la Santísima Trinidad. Es una composición más sencilla y sobria que la de la cúpula visible, ya que se divide claramente en tres círculos concéntricos. Las figuras de los santos obispos, caballeros, religiosos e infantes se disponen erguidas alrededor de la base de la cúpula, con la mirada dirigida hacia la coronación. Los ángeles, que portan

³¹ ALCOLEA GIL, S., *op. cit.*, págs. 187-188; BASSEGODA NONELL, J., *op. cit.*, pág. 62.

³² BARRAQUER ROVIRALTA, C., *op. cit.*, vol. 2, pág. 445; ALCOLEA GIL, S., *op. cit.*, pág. 75.

³³ Apuntado por GARCÍA PORTUGUÉS, E. (2007), *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*, Barcelona: Universitat de Barcelona, Dept. Història de l'Art, tesis doctoral, pág. 797.

libros, coronas y túnicas, y la Virgen se sitúan en un segundo círculo, más próximo al centro, y dirigen su mirada hacia el punto focal de la composición, donde se encuentra la Trinidad celestial (fig. 3).

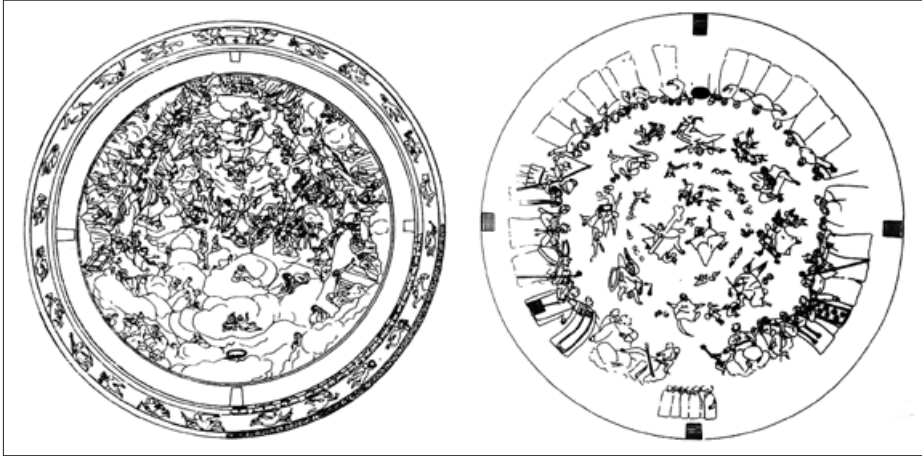


Figura 3. Esquema de las pinturas visibles y no visibles. Fuente: Marquès, M. y Payàs, C. (2000). *Restauració del conjunt de pintures murals de l'església de Sant Pere Nolasc de Barcelona*, págs. 64-65.

Durante el proceso de restauración de las pinturas en 1999, el equipo de restauradores pudo identificar un *modus operandi* distinto en la organización y la metodología de trabajo de los artistas que participaron en el conjunto. Tal y como constatan Mercè Marquès y Clara Payàs, el autor de la cúpula no visible y del retablo mayor fingido trabajaba de forma similar, organizando las *giornate* o jornadas de trabajo por franjas de una extensión y forma homogénea, mientras que Josep Bernard Flaugier organizaba la labor pictórica según los elementos compositivos que consideraba importantes, sin condicionarse por el contorno de las figuras o las dimensiones de la zona pictórica por representar.³⁴ A su vez, también se pudo observar que las pinceladas eran dispares en su trazo entre las diferentes superficies.

³⁴ MARQUÈS, M. y PAYÀS, C. (2000). «Restauració del conjunt de pintures murals de l'església de Sant Pere Nolasc de Barcelona». *VII Reunió Tècnica de Conservació i Restauració*. Barcelona: Associació Professional dels Conservadors-Restauradors de Catalunya, pág. 61.

CONCLUSIÓN

Tras el sucinto análisis documental, estilístico e iconográfico sobre la decoración pictórica de la parroquia de San Pedro Nolasco, podemos considerar que esta presenta un ciclo ornamental de enorme interés, al ser uno de los escasos ejemplos de programas pictóricos religiosos al fresco que se han conservado adecuadamente en Cataluña.

Si bien la producción autóctona está muy lejos de ser equiparable a la de las grandes escuelas dieciochescas europeas coetáneas, el conjunto permite valorar las novedades y las tendencias artísticas aplicadas por pintores oriundos, y constituye una muestra de la calidad de la producción desarrollada en la Cataluña del siglo XVIII.

Este estudio no ha pretendido más que ser una primera aproximación a este programa pictórico, con la propuesta de diferentes hipótesis que esperamos poder documentar y avalar a partir de la tesis doctoral que estamos llevando a cabo.

Como se ha podido constatar, las diferencias estilísticas entre las distintas composiciones que conforman el conjunto despertaron el interés de diversos historiadores desde el descubrimiento de la cúpula primitiva en 1945. A partir de la finalización del vaciado documental de la comunidad de los paúles y la investigación acerca de los hermanos Vinyals, nos proponemos realizar un estudio comparativo entre las obras conservadas y atribuibles a estos artistas y las pinturas murales de la cabecera, cuya realización estaría ligada a su participación en la ejecución de las perspectivas murales de otras estancias de la misma comunidad.

Por otro lado, la concepción estilística heterogénea que se observa en las superficies de la segunda cúpula, la cornisa y las pechinas, encargadas a Flaugier, constituye una muestra de la personalidad y la ecléctica producción del pintor, caracterizada por el empleo de fórmulas ligadas tanto a la estética tardobarroca como a la clasicista. Por ello, consideramos que representa una obra indispensable para el estudio de las características y el estilo híbrido del artista, quien las habría realizado solo tres años después de su viaje de partida a Marsella.

L'IMMAGINE DEL POTERE NELL'ARCHITETTURA EFFIMERA. LA FESTA DEL 1791 PER IL RITORNO DELLE MAESTÀ A NAPOLI

Danila Jacazzi

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

ABSTRACT: The vicissitudes of the royal family were, for the city of Naples, a constant reason to organize festive and theatrical manifestations in which the images of royal power, spectator and actor of scenographic architecture, at the same time, were celebrated in a spectacular way. On these occasions, the architect became an ephemeral designer but also an interpreter of magnificence and power symbols, examples of the artistic taste of the time. In 1791, the Naples government organized a contest among the best architects to design a party project commissioned on the occasion of the royal family's return from Vienna to the city.

Nel 1790 i sovrani di Napoli, Ferdinando IV e Maria Carolina, si recarono a Vienna per celebrare le nozze delle figlie Maria Teresa e Maria Luisa con gli arciduchi austriaci Francesco e Ferdinando. Per il loro ritorno, previsto nell'aprile del 1791, gli Eletti della Città di Napoli istituirono una gara tra i migliori architetti per l'allestimento di un apparato festivo.¹ Tra gli altri venne incaricato di eseguire un progetto anche l'architetto Gaetano Barba, che in quegli anni rivestiva la carica di architetto ordinario della città.² Le fonti, però, non ricordano Barba come ideatore del ciclo dei festeggiamenti, bensì Domenico Chelli, architetto e scenografo del teatro San Carlo, al quale spettò il compito di realizzare uno degli ultimi grandi spettacoli del XVIII secolo. Nel libretto elogiativo *Nel felice ritorno degli Augusti Sovrani Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria* dato alle stampe da Saverio Mattei si narra, infatti, che:

¹ MANCINI, F. (1980). «Il "trucco" urbano: apparati e scenografie tra finzione e realtà». In: *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*. Firenze: Centro Di, vol. II, p. 331.

² JACAZZI, D. (1995). *Gaetano Barba Architetto Neapolitan*. Napoli: Edizioni Scientifiche.

Gli Eccellentissimi Signori Eletti rappresentanti la Città affidarono l'incarico al Signor Commessario del Decoro Duca di Campochiaro [...] fu scelto per ciò che riguarda architettura, statuaria, e pittura il Signor Domenico Chelli.³

Nel testo l'autore esplica le motivazioni che avevano indotto gli Eletti di Napoli ad organizzare una festa magnifica per il ritorno dei Reali da Vienna dove si erano recati in occasione delle nozze delle loro figlie Maria Teresa, sposa dell'Arciduca Francesco d'Austria, e Maria Luisa, sposa dell'Arciduca Ferdinando d'Asburgo Lorena. Le nozze, celebrate per procura a Napoli il 15 agosto 1790, vennero officiate a Vienna il 19 settembre.⁴ Anche nella città austriaca vennero allestite magnifiche feste, come documentato dalla *Gazzetta* dell'epoca che ricorda:

Vanno qui facendosi dei grandiosi preparativi per sì fauste circostanze. Una Società di privati ha ottenuto dal Sovrano di poter dare nel Prater degli spettacoli diversi, come una rappresentanza di Fiera alla Chinese, ed altro, essendone inventori e direttori alcuni Italiani.⁵

IMPORTANZA DELLE FESTE PUBBLICHE. PREPARATIVI

Le feste pubbliche rappresentavano per Napoli l'occasione più attesa per celebrare con solennità ogni ricorrenza della famiglia reale e per rimarcare con enfasi encomiastica la magnanimità e devozione dei Sovrani verso i sudditi, in particolare verso il popolo, che ricambiava con passionale e corale partecipazione a tali eventi. Nei testi pubblicati in occasione delle feste sotto forma di «Elogi» venivano riportate le motivazioni dell'evento, illustrata la simbologia adottata e trascritte le iscrizioni dedicatorie che accompagnavano gli allestimenti. Nell'*Elogio* scritto per il ritorno dei Sovrani da Vienna si sottolineano con abbondanza di aggettivi l'amore, il rispetto, la tenerezza dei sudditi e della Fedelissima Città di Napoli organizzatrice delle cerimonie in lode e gloria delle Maestà. L'autore dà particolare risalto alla saggezza e alla lungimiranza di Ferdinando IV che, non con le armi, bensì con una sapiente politica di alleanze

³ MATTEI, S. (1791). *Nel felice ritorno degli Augusti Sovrani Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria Feste pubbliche della Felicissima Città di Napoli*. Napoli: presso Giuseppe Maria Porcelli Librajo, p. IV.

⁴ *Gazzetta Universale*, n° 66, 17 agosto 1790, pp. 526-528.

⁵ *Gazzetta Universale*, n° 70, 31 agosto 1790, p. 556.

sancite dai matrimoni celebrati a Vienna, era riuscito ad assicurare al suo popolo prosperità e sviluppo:

Han sempre gareggiato in simili pompe, l'architettura, e la pittura: e ad esse la poesia, coll'ajuto della storia, e della mitologia, ha somministrate le più affacenti imagini, e gli emblemi i più convenienti [...]. In questa occasione intanto i nostri Sapientissimi Sovrani oltre al compimento de' domestici uffizi, i quali per le influenze nel bene universale del regno, deggion piuttosto quali uffizj pubblici considerarsi, non han lasciato di far tesoro, e conserva di tutte le notizie, che veggendo nuovi popoli, nuovi climi, nuovi usi, si posson raccogliere ne' viaggi: notizie che influiscon non poco a migliorare le meccaniche arti, e le liberali, a qual oggetto non s'è omessa la visita delle fabbriche più rinomate, degli opificj più singolari, e delle metalliche ben regolate miniere: notizie, che giovan molto a dar miglior ordine, ove bisogni, o a riconfermare con maggior sicurezza l'ordine stabilito ne' diversi sistemi o del commercio, e delle finanze, o della militare ordinanza, o della civile legislazione.⁶

I preparativi per la festa cominciarono nel novembre del 1790 e si protrassero per circa cinque mesi. La natura del viaggio, che costituì una eccezionale occasione per visitare luoghi, popoli e culture, ispirò l'adozione di una specifica simbologia per l'apparato festivo. In particolare per il Tempio da innalzarsi nella piazza avanti il Real Palazzo venne prescelto il tema della Fortuna Reduce, cioè della divinità che assicura il ritorno in patria, adottato per altari e templi celebrativi del rientro in patria degli Imperatori Romani.⁷ Le *Gazzette Universali* danno dettagliate notizie sui tempi e le modalità di preparazione delle architetture effimere:

Napoli 16 novembre. La Città frattanto domandò permissione di celebrare il loro ritorno con feste: il Re si è degnato accordarlo, in considerazione delli importanti oggetti che dettero moto al di lui viaggio, e che portano il comun giubbilo alla Nazione.⁸

Napoli 7 Dicembre. [...] A tal'effetto la Città nostra desiderosa di celebrar questo fausto avvenimento, ottenutone il Reale assenso, ha incominciate le disposizioni necessarie per Feste, e grandiosi spettacoli in dimostrazione del giubbilo che risentiranno questi popoli nel tornare a possedere i loro Regnanti.⁹

⁶ MATTEI, S. (1791). *Nel felice ritorno ...*, p. V-VIII.

⁷ NOREÑA, C.F. (2011). *Imperial Ideals in the Roman West: Representation, Circulation, Power*. Cambridge: University Press, pp. 138-140.

⁸ *Gazzetta Universale*, n° 94, 23 novembre 1790, p. 752.

⁹ *Gazzetta Universale*, n° 100, 14 dicembre 1790, p. 800.

Napoli 21 dicembre. La lusinga che avevamo del prossimo ritorno dei RR. Nostri Sovrani, pare che resti affatto allontanata, sapendosi da Vienna, che le LL. MM. non si metteranno in viaggio se non alla buona stagione. Frattanto si è messo mano ai grandiosi preparativi per il loro ricevimento. La Città pensa di erigere un Arco Trionfale, in cui si impiegheranno più di 16 mila ducati: evvi chi bramerebbe, che si innalzasse piuttosto un monumento stabile a perpetua memoria.¹⁰

Napoli 1 marzo. Si lavora in questa Capitale ai grandiosi preparativi d'Archi Trionfali, ed altre pubbliche decorazioni, che la Città fa costruire per il ritorno de' nostri Sovrani, sotto la direzione del celebre Architetto, pittore, e Professore di prospettiva Don Domenico Chelli.¹¹

Napoli 8 marzo. Continui sono i preparativi delle feste che qui si daranno del sospirato ritorno de' nostri RR. Sovrani, e le quali sembrano dover riuscire della massima magnificenza.¹²

Napoli 22 marzo. Le grandiose macchine, Archi trionfali, ed altri superbi preparativi che qui si fanno a volontarie spese de' Fedeli Cittadini Napoletani sono il più certo, ed evidente preludio della gioja che produrrà tra noi la loro desiderata presenza.¹³

Napoli 29 marzo. I preparativi ai quali indefessamente si lavora per festeggiare un'epoca tanto desiderata sono della più gran magnificenza, volendo gli Eletti dei sedili della nostra Nobiltà segnalare il loro zelo verso le Auguste Persone.¹⁴

Napoli 30 Aprile. Il tenero spettacolo presentatosi a questi fedelissimi sudditi il dì 26 del corrente nella Capitale in occasione del ritorno degli amabili nostri Sovrani, sarà certamente un'epoca delle più memorabili nell'istoria. Appena incominciava a spuntare il giorno che tutte le contrade si videro ripiene di un popolo immenso, che portava scolpita in volto la più sincera letizia. Uomini, donne di ogni età, d'ogni condizione abbandonarono le proprie case; i bottegai, i venditori, i mercanti chiusero tutti i rispettivi negozi, occupando le vie destinate al passaggio delle Auguste Persone; i Cavalieri e le Dame tutte dimenticatesi in quel giorno de' propri comodi s'inoltravano a piedi tra l'immensa folla per esser partecipi di tanta consolazione. [...] Sulla sera ebbe principio la generale illuminazione per tutta la strada di Toledo, fino al Palazzo Reale, ove la Città aveva eretto

¹⁰ *Gazzetta Universale*, n° 1, 1 gennaio 1791, p. 9.

¹¹ *Gazzetta Universale*, n° 20, 8 marzo 1791, p. 160.

¹² *Gazzetta Universale*, n° 21, 15 marzo 1791, p. 176.

¹³ *Gazzetta Universale*, n° 26, 29 marzo 1791, p. 208.

¹⁴ *Gazzetta Universale*, n° 28, 5 aprile 1791, p. 224.

in onore dei Regnanti un grandioso, e magnifico Tempio, col disegno ed invenzione del celebre Sig. D. Domenico Chelli Fiorentino. Questo proseguendo l'architettura del palazzo veniva a formare la figura di un ferro di cavallo: eranvi sei porte corrispondenti ai capi delle strade: un mezzo si ergeva un Tempio dedicato alla Fortuna *Reduce*, a cui si dava accesso per due maestose scale, che introducevano al vasto recinto, ripieno di un grandissimo numero di scelti Professori di suono, tutti vestiti elegantemente da *Genj*. Al di fuori del Tempio erano 36 colonne Corintie, che formavano un porticato: al di dentro corrispondevano nei sodi altrettanti pilastri e nicchie, alternativamente disposte, con Statue e finestre. Tutta la mole alzava da terra palmi 180. In mezzo alla Piazza eranvi due colonne colossali l'una dedicata a *Castore*, e *Polluce* con bassi rilievi esprimenti il viaggio delle LL. MM. per mare, l'altra dedicata a *Mercurio*, nel di cui imbasamento si vedeva espresso il loro viaggio per terra. Da una parte della Piazza era formato un vasto giardino vagamente adornato di fronde, e di alberi, e tutto colla più esatta simetria illuminato a giorno.¹⁵

L'OPERA DI GAETANO BARBA. L'EVOLUZIONE DEGLI APPARATI FESTIVI

Il 16 marzo dello stesso anno l'architetto Gaetano Barba diede alle stampe le *Idee per le pubbliche feste* con un testo illustrativo e nove tavole del suo progetto redatto in data 26 novembre 1790.¹⁶ Nel libro l'autore dichiara esplicitamente l'intento di rendere pubblici i suoi disegni per soddisfare le richieste di molti amici. L'apparato costruito successivamente, che le fonti attribuiscono al Chelli, utilizza però gli stessi spunti suggeriti dall'idea del Barba: probabilmente il concorso indetto dagli Eletti fissava alcuni temi simbolici che dovevano essere presenti nei progetti presentati: un tempio dedicato alla Fortuna reduce da innalzarsi al Largo di Palazzo, rilievi con i ritratti dei Sovrani, archi trionfali e macchine pirotecniche alle estremità delle strade. Tali elementi, infatti, sono presenti sia nel progetto di Barba, sia nella contemporanea descrizione della festa del Chelli.

¹⁵ *Gazzetta Universale*, n° 38, 10 maggio 1791, pp. 302-304.

¹⁶ *Idee per le pubbliche feste nel ritorno in Napoli dei Nostri Augusti Sovrani dalla Germania dell'architetto Gaetano Barba, Accademico di merito di San Luca* (1791), Napoli: presso Gaetano Raimondi. Risulta disperso l'esemplare conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale, Museo borbonico, libri a stampa. Un'altra copia si trova presso la collezione privata del prof. Franco Mancini, che ha pubblicato la notizia dell'inedito progetto di Barba, illustrando cinque delle nove tavole contenute nel libro. Cfr. MANCINI, Franco (1980), *Il "trucco" urbano ...*, pp. 304, 331-332.

La mancanza di una documentazione grafica del progetto del Chelli non consente, purtroppo, di istituire confronti più precisi. Ma l'architettura «effimera» ideata da Barba per la festa del 1791 assume una notevole rilevanza, poiché testimonia l'evoluzione di un gusto che, da barocco e rococò, è divenuto ormai neoclassico anche nel campo più libero e fantasioso delle feste. Il progetto di Gaetano Barba rappresenta una assoluta novità nel settore degli apparati festivi: la sobrietà degli elementi decorativi, l'eleganza quasi «rinascimentale» e il recupero di moduli classici, testimoniano l'evoluzione formale e tipologica delle soluzioni proposte, tali da suggerire nuovi orientamenti alla trasformazione del gusto anche nelle architetture da apparato. Risulta estremamente significativo, infatti, che proprio in un'occasione ufficiale, l'architetto proponga un organismo ispirato a nuove soluzioni formali, indice e simbolo del rinnovamento culturale ed artistico ormai in atto anche presso la corte reale.

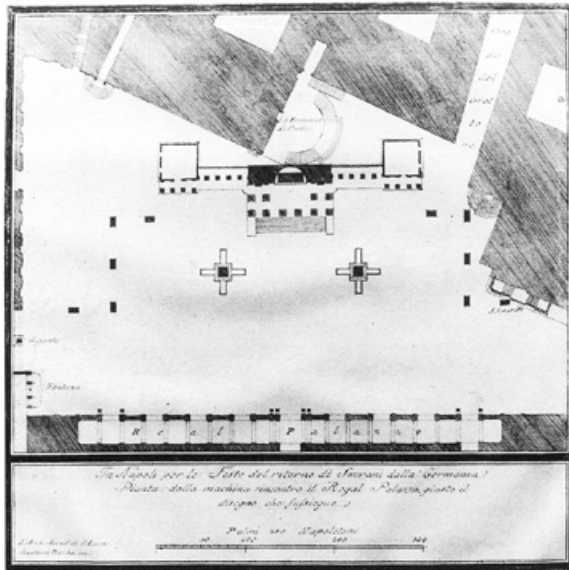


Figura 1. Gaetano Barba, *Pianta della Machina rincontro il Regal palazzo*. Napoli, 1791.

«Decoroso, opportuno, confacevole all'avvenimento» deve essere per Barba il progetto, ma anche «semplice e magnifico», per simboleggiare la serietà e le virtù morali della città partenopea, committente dell'opera. Il programma dei festeggiamenti prevedeva la costruzione di un arco d'ingresso nei pressi della demolita Porta Reale, l'antica Porta dello Spirito Santo, e sei differenti archi trionfali lungo la strada Toledo, simboleggianti le sei piazze della città (fig. 1).

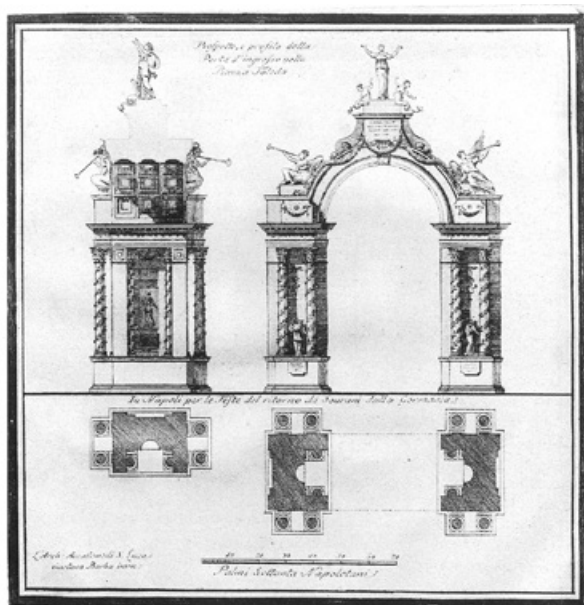


Figura 2. Gaetano Barba, *Prospetto e profilo della Porta d'ingresso nella Piazza Toledo*. Napoli, 1791.

Nel largo antistante la Reggia si doveva innalzare un tempio dedicato alla Fortuna Reduce, elemento principale dell'addobbo festivo. L'intero percorso era guidato dalla statua di Partenope, simbolo della città, che compariva in tutte le composizioni dell'apparato: dall'arco d'ingresso, sul cui timpano troneggiava in atto di rendere grazie per il felice ritorno delle Maestà, fino al tempio dove, tra gruppi di nuvole, accoglieva i ritratti dei sovrani. Iscrizioni, emblemi, statue allegoriche, cori di musicisti e fuochi artificiali costituivano il complemento decorativo e spettacolare di strutture architettoniche semplici, ma, nello stesso tempo, solenni.

LE TAVOLE DEL PROGETTO

Ad eccezione del primo disegno, il *Prospetto e profilo della Porta d'ingresso nella Piazza Toledo* (fig. 2), dove l'architetto si serve ancora di elementi formali e ornamentali della tradizione tardo-barocca, le altre tavole del progetto sono prive di ogni concessione decorativa. Colonne, paraste, statue e rilievi sono il corredo espressivo del quale Barba si serve per articolare, con un sobrio im-

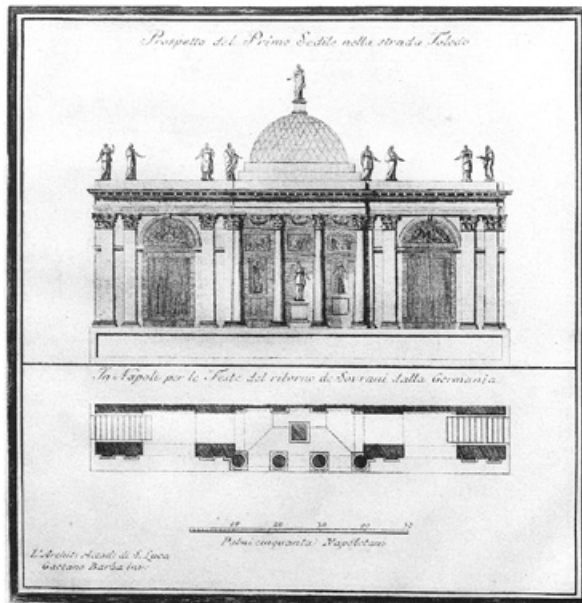


Figura 3. Gaetano Barba, *Prospetto del Primo Sedile nella strada Toledo*. Napoli, 1791.

piego dell'ordine corinzio, le strutture delle sue composizioni, nelle quali al moderato sviluppo orizzontale si contrappone la spinta ascensionale degli obelischi, che trasformano i movimentati chiaroscuri della guglia barocca in forme di geometrica purezza.

Come in tutte le realizzazioni di Barba, anche nei disegni per la festa del 1791, l'ornamentazione non cede ai dettami della fantasia e dell'immaginazione, ma appare regolata dall'autorità e razionalità delle forme geometriche. Le varie composizioni sono tutte create con diverse combinazioni del binomio arco-aperture architravate, con l'alternanza di una tipologia derivante dal tema dell'arco trionfale e una struttura più vicina al modello delle logge. Nel progetto del primo sedile (fig. 3) un avancorpo con quattro colonne centrali è inquadrato da archi laterali, sui quali poggia una cornice coronata nella parte superiore da coppie di statue. Più che le colonne o le lesene, sono proprio le statue che ritmano la composizione, concludendo e moltiplicando la spinta ascensionale dei sostegni architettonici. Ogni statua è posta in corrispondenza di una lesena, con una disposizione degli elementi ornamentali che ricorda la distribuzione decorativa dei teatri antichi, della basilica di Palladio, del colonnato di S. Pietro e del vanvitelliano Foro Carolino, e contiene, quindi, in se

stessa l'idea della teatralità. Il classicismo di Barba è, dunque, un classicismo che cerca referenti sia nel mondo antico, che in quello rinascimentale e barocco. All'architetto non interessa ridurre quantitativamente l'ornato, ma, piuttosto, che risulti appropriato e coerente. Barba non concepisce questi allestimenti, in linea con la tradizione barocca, come composizioni dal valore esclusivamente decorativo, ma come occasioni per proporre soluzioni di architetture ideali.

Ideati come archi trionfali, simboli monumentali di vittoria come nell'antichità classica, il secondo (fig. 4) e il quinto sedile (fig. 5) presentano le aperture laterali decorate con pannelli a rilievo, in modo da trasformare il motivo dell'arco di trionfo in una specie di grande «serliana». Antiche, corrette, severe, francesi possono essere considerate queste composizioni: l'uso di superfici spoglie nelle pareti, ornate da nicchie e, nella parte superiore, da rilievi istoriati, si rifà direttamente ai modelli di Perrault. Ma ciò che occorre rilevare è la congiuntura di questi motivi in un insieme di straordinario rigore sintattico. Nella presenza del mondo classico è la nota nuova di questo apparato, negli spartiti e nei riquadri a rilievo posti negli intercolumni, che sembrano trarre ispirazione dalle decorazioni antiche e serbare il ricordo dell'arco di Traiano ad Ancona e a Benevento.

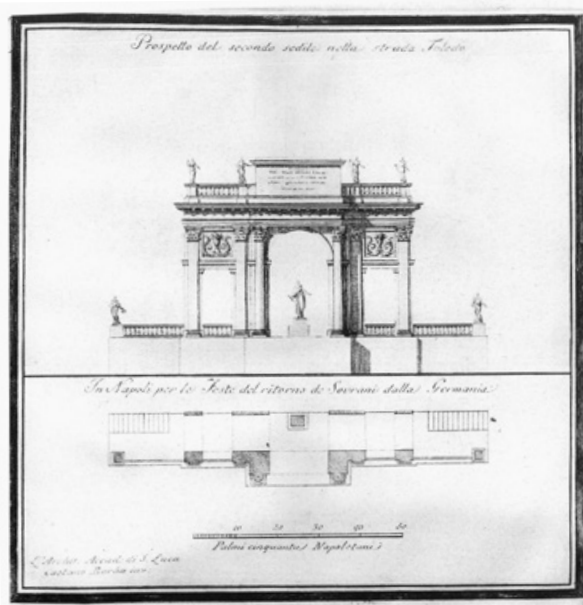


Figura 4. Gaetano Barba, *Prospetto del Secondo Sedile nella strada Toledo*. Napoli, 1791.

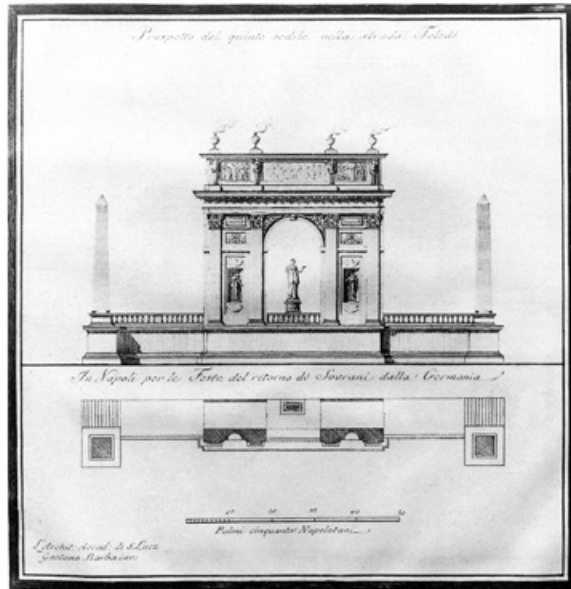


Figura 5. Gaetano Barba, *Prospetto del Quinto Sedile nella strada Toledo*. Napoli, 1791.

Le composizioni ideate nel 1791 sono, secondo la definizione dello stesso Barba, «Ornati Architettonici», ossia edifici nati con lo scopo di decorare la città durante la festa, ma pur sempre architetture reali, tali da poter suggerire, nelle soluzioni proposte, nuovi orientamenti all'evoluzione del gusto negli apparati festivi. Per tale motivo le strutture progettate da Barba, più che nell'effimero, trovano analogie formali con le architetture reali, come gli archi trionfali disegnati da Piermarini per Clemente XIII e per la Festa della Riconoscenza del 1797 (fig. 6, 7).

Il progetto del quarto sedile (fig. 8) è uno dei più interessanti, caratterizzato da una semplicità e da un'eleganza quasi «palladiana». I suoi modelli sono, in questo caso, le facciate delle chiese di San Francesco della Vigna e San Giorgio Maggiore, dalle quali Barba riprende la soluzione formale del doppio frontone. La parte centrale riproduce, infatti, la fronte di un tempio; ai lati, un ordine minore di colonne ioniche sostiene un settore di timpano, ottenendo, come nelle chiese palladiane, quasi la sovrapposizione di due facciate di differenti dimensioni.

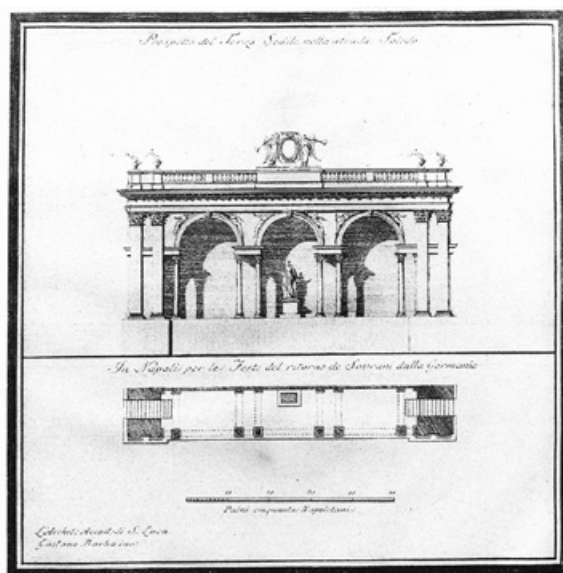


Figura 6. Gaetano Barba, *Prospetto del Terzo Sedile nella strada Toledo*. Napoli, 1791.

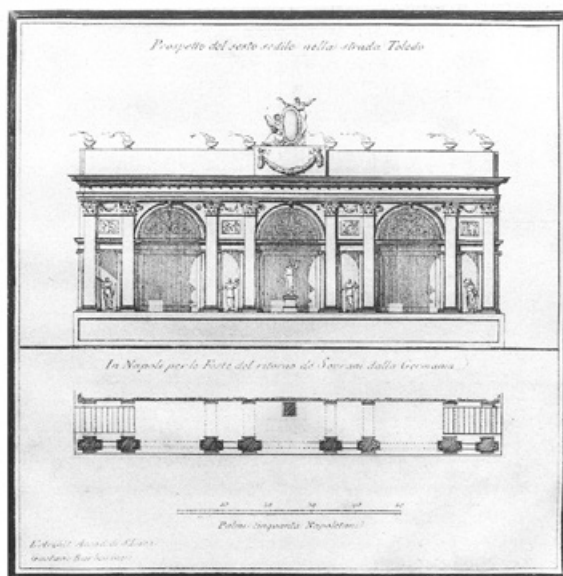


Figura 7. Gaetano Barba, *Prospetto del Sesto Sedile nella strada Toledo*. Napoli, 1791.

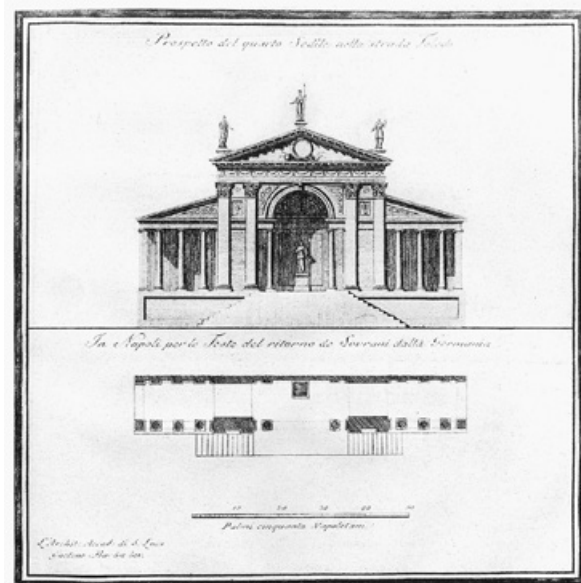


Figura 8. Gaetano Barba, *Prospetto del Quarto Sedile nella strada Toledo*. Napoli, 1791.

Nel Tempio dedicato alla Fortuna (fig. 9) reduce, da costruirsi al Largo di Palazzo, uno schermo di colonne corinzie distende il portico nel lato della piazza opposto alla Reggia, rispondendo all'esigenza di mascherare il disordine edilizio della quinta urbana. Ormai il ritorno al classico è evidente «ad imitazione di ciò che gli Antichi han soluto praticare» —afferma Barba— ma è un'imitazione critica, non figurativa dell'architettura classica. Nella riproposizione di un'atmosfera classica, ricreata da Barba, trovano posto sfingi e obelischi, simbolo arcaicizzante dell'antichità dei «sacra», sirene e allegorie, che iconograficamente si ricollegano alla berniniana fontana per Innocenzo X e a quella disegnata da Sanfelice per la fiera del 1738, amorini e ogni sorta di statue allegoriche. Rielaborando forme e modelli del passato, l'architetto giunge a creare una nuova classicità, aperta anche al recupero della tradizione barocca. Pur tuttavia il progetto del 1791 è caratterizzato dalla proposta di soluzioni che si impongono per maestosità, grandezza, assoluta sobrietà espressiva e totale aderenza al tema richiesto. Il progetto di Barba si pone, dunque, in netto contrasto con il trito gioco di elementi forati, trasparenze, piani sovrapposti, degli apparati barocchi.

Con ogni probabilità l'eccessivo rigore formale delle sue composizioni, poco adatto alle invenzioni «capricciose» della festa, fu la causa della mancata

realizzazione del progetto di Barba. Sfrondata dalle sovrapposizioni decorative, l'apparato effimero, fino a pochi decenni prima inteso secondo i principi sanfeliciani come strumento destinato a sorprendere e stupire, perdeva gran parte del suo fascino, ma esso, d'altro canto, acquistava la dignità di un'opera di gusto non più soltanto italiano, ma europeo. Comunque, resta sempre interessante conoscere in prima persona il pensiero e la mentalità costruttiva dell'architetto:

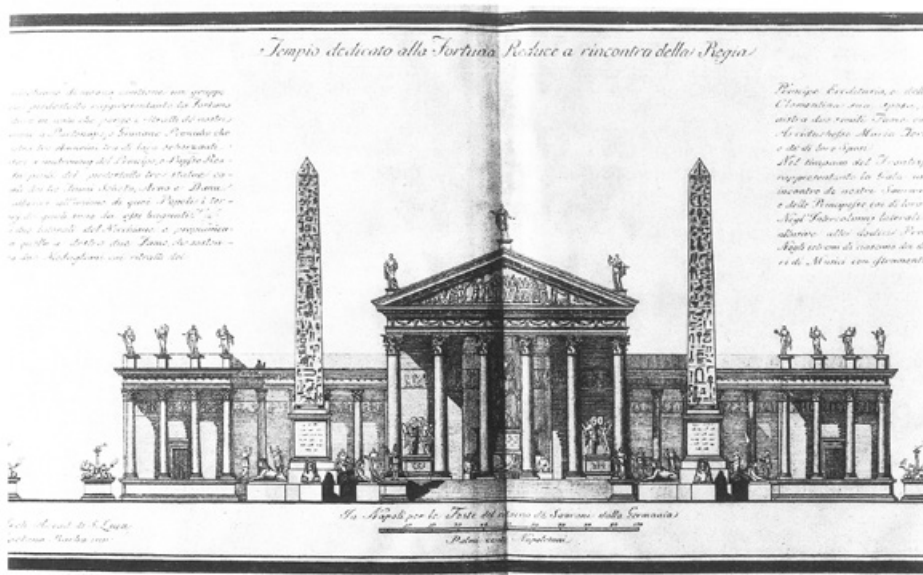


Figura 9. Gaetano Barba, *Tempio dedicato alla Fortuna Reduce a rincontro della Regia*. Napoli, 1791.

IDEE PER LE PUBBLICHE FESTE NEL RITORNO IN NAPOLI
DE' NOSTRI AUGUSTI SOVRANI DALLA GERMANIA
DELL' ARCHITETTO GAETANO BARBA ACCADEMICO
DI MERITO DI SAN LUCA NAPOLI 1791

A Sua Eccellenza D.Fabrizio Spinelli, Principe di Tarsia
Quando gli Eccellentissimi Signori Eletti della nostra Fedelissima Città si degnarono d'incaricare fra gli altri anche me, di alcun disegno di festivo apparato, col quale celebrare intendevano il felice ritorno degli Augusti nostri Sovrani, in mezzo al tumulto d'idee, che in me si risvegliarono fralle strettezze del tempo concessomi di cinque in sei giorni, fui lungamente combattuto

dal desiderio di concepir qualche cosa di grande, che corrispondesse al magnifico pensiero di essi Eccellentissimi Eletti, e che nel tempo stesso fosse analogo alla lieta occasione del sospirato ritorno. Quali ch'elle sieno le mie idee, mi son determinato di renderle pubbliche colle stampe, per soddisfare alle richieste di molti Amici, i quali erano vogliosi di osservarle. Ciò risoluto, mille ragioni si son presentate alla mia mente per fregarle dell'Illustrissimo Nome dell'Eccellenza Vostra. L'antichissimo lustro della sua Famiglia, nelle Arti tanto di guerra, quanto di pace, da più secoli sempre luminosa: la protezione, che l'Eccellenza Vostra ha sempre avuto delle Belle-Arti, e delle Scienze, e le magnifiche cose che in vari tempi ha Ella fatto, rese tali, che emulavano la grandezza degli stessi Sovrani, l'indole sua magnanima, e lo spirito di patriottismo, divenuto ne' tempi nostri sì raro, e sì necessario al pubblico bene, mi stimolavano a bramare, che queste mie qualsivogliano fatiche portassero in fronte il suo immortal Nome, che può dar loro quel decoro, che per se stesse non hanno. Aggiungasi a tutto ciò l'ardente desiderio, ch'io da gran tempo nudriva di dare all'Eccellenza Vostra una pubblica testimonianza dell'osservanza mia, e di quella riconoscenza, che conserverò eternamente per la protezione, che ha sempre di me presa, e per quel coraggio, che ha saputo ispirarmi, onde io assai volte quasi animato dallo spirito suo generoso, ho sentito me maggior di me stesso. Si degni dunque l'Eccellenza Vostra colla solita sua umanità accogliere queste rozze carte le quali, se dall'alto suo patrocínio non siano sostenute, paurose non oseranno mostrarsi al Pubblico per timore d'esser lacerate, e vilipese. Conchiuderò dunque co' versi che indirizzò il nostro Epico Poeta al suo gran mecenate Alfonso: Queste mie carte in lieta fronte accogli | Che quasi in voto a te sacrate io porto.

Umilissimo e Devotissimo
Gaetano Barba
Napoli 16 Marzo 1791

RAPPRESENTANZA IN ACCOMPAGNAMENTO DE' DISEGNI

Dovendosi da questa Fedelissima Città dimostrare la sua gioja nel felice ritorno de' nostri Sovrani, immaginar si deve un festivo apparato, che corrisponda ad un oggetto sì lieto, e sì grande, esprimente i comuni sentimenti di allegrezza e fornito di tal decoro, che ottener possa l'applauso, nommeno de' Cittadini, che de' Forestieri, i quali, essendo questo una pubblica dimostrazione di giubilo data da una gran Capitale, non mancheranno di leggerne le descrizio-

ni ne' fogli d'Europa. Tutto adunque esser deve opportuno e confacevole all'oggetto, perciocché ogni cosa che si facesse, benché grande e speciosa, ma disadatta all'occasione, sarebbe derisa dagl'Intendenti. Primieramente è a scegliersi un sito il migliore, ed il più proprio, il quale corrisponda alla magnificenza dell'opera che si vuol presentare, e soddisfar possa la curiosità di coloro, che vi accorreranno. Questo sito da preferirsi ad ogni altro, dovrebbe esser tutta la Strada Toledo, cioè dalla demolita porta Reale, detta dello Spirito Santo, fino alla Regia. Si è dunque immaginato di ergere presso dell'accennata antica Porta Reale, una magnifica Porta d'Ingresso, sulla quale situarsi potrebbe Partenope in atto di levare al cielo le mani, come facesse voti, e festeggiasse pel felice ritorno de' suoi Sovrani, in piè della quale, in una tavola, un'iscrizione corrispondente all'idea verrebbe allogata. Ne' lati tra l'Intercolumnj dell'Architettura che ornar dovrebbe l'additata Porta d'ingresso, si potrebbero ergere due Statue esprimenti la Pace, e l'Abbondanza, co' motti, o iscrizioni corrispondenti. Due cori musicali per istrumenti da fiato, si potrebbero ancora situare ne' lati interiori del grosso di detta Porta, per rendere più festivo e giulivo l'ingresso degli Augusti Nostri Sovrani. Or la stessa Partenope, la quale in una sola figura si è mostrata in sul la Porta, lungo la Strada di Toledo, ne' siti più proprj e più adatti, si offrirebbe ripartitamente in sei ben concepiti Ornati Architettonici di rilievo, ciascuno di struttura differente dagli altri, esprimenti le sei piazze, in cui ella è distribuita, e che la rappresentano. Ciascuno di detti Ornati avrebbe i suoi Emblemi, e Statue corrispondenti nelli intercolumni laterali, e nella cima del Prospetto, le quali esprimerebbero varie morali qualità di questa Città Fedelissima, cioè la Fedeltà, l'Amor del Popolo, il Coraggio, la Gloria, la Concordia, il Consiglio, la Magnanimità, l'Affabilità, la Liberalità, la Tranquillità, la Sincerità, l'Allegrezza, ed altre.

Ciascuna di queste Piazze avrebbe il suo coro di Musicisti, ne' medesimi Intercolnjj, con impalizzata dirimpetto con palchi; ed in questo modo tutta la strada, verrebbe ad essere quasi continuamente decorata sino al Palagio Reale, dove sarebbe il più magnifico dello spettacolo.

Finalmente nel Largo del Real Palagio, innalzar si dovrebbe nel confine verso la Chiesa dei PP. Paolotti, un magnifico prospetto di ben Architetto Tempio di rilievo, a riscontro appunto della Regia, dedicato alla Fortuna Reduce, come quella, che unicamente può alludere al felice ritorno de' nostri Sovrani. Nel fondo del medesimo Tempio, in corrispondenza dell'Intercolumnio sopra magnifico piedestallo saranno situate in alto fra gruppi di nuvole di tutto rilievo, la Fortuna, e Giunone Pronuba, essendo questa allusiva ai Matrimonj; la prima presenterà i ritratti al naturale dei nostri Sovrani a Partenope, la quale ossequiosa sul piedestallo, levando in alto le mani, li riceve con som-

ma gioia; affianco alla medesima allogata sulle stesse nuvole si vedrà Giunone Pronuba indicante i ritratti de' Reali Sposi, che verranno situati ne' lati, come appresso si dirà. Intorno a Giunone si situeranno tre amorini, allusivi a tre matrimoni dalla Dea felicemente prosperati, e condotti al fine. Intorno, ed a piè del piedestallo si situeranno tre Statue Colossali esprimenti tre Fiumi, cioè il Danubio, l'Arno. e 'l Sebetto, co' loro Emblemi rispettivi, che esprimerebbero il Giubilo, e l'unione di quei Popoli, per mezzo a' quali essi passano; cioè i Popoli dell'Austria, della Toscana, e di Napoli. Tutto questo gruppo esprimerebbe nel tempo stesso, e la lieta cagione, che ha fatto intraprendere un lungo viaggio a Nostri Sovrani, il loro felice ritorno, e gli effetti vantaggiosi, che ne sperano i Popoli. Nel fronte del piedestallo altra iscrizione verrebbe, esprimente le stesse idee. Ne' due lati, in due altri Intercolunni, dovrebbero situarsi, in uno a man destra sopra ad un piedestallo, in due medaglioni sostenuti da due Fame, i Ritratti al naturale del Principe Ereditario, e dell'Arciduchessa Clementina, con vari Emblemi delle loro gloriose caratteristiche; nell'altro a sinistra, sopra ad un ugual piedestallo, in due altri medaglioni da due Fame ancor sostenuti, i Ritratti al naturale si vedrebbero dell'Arciduca Francesco, ed Arciduchessa Maria Teresa, del Granduca Ferdinando, e Granduchessa Maria Luisa, con varij Emblemi simboleggianti le rare qualità degli Sposi, e delle Spose. Brevi ed energiche descrizioni dovrebbero apporsi nel fronte di detto piedestallo per esprimere le stesse idee, ed i pubblici voti. Il suddetto Tempio sarà fiancheggiato da due ampj adorni Porticati, sostenuti da isolate colonne, che formano da ciascuna parte cinque intercolunni, ne' quali si allogheranno le Statue simboleggianti le Provincie del Regno, come quelle, che han parte alla gioia della Capitale, e vi concorrono certamente coi loro voti. Ad ognuna di esse si potrà apporre, oltre agli Emblemi allusivi, quel motto che si giudicherà più opportuno. Avanti il Prospetto del predetto Tempio precederà maestosa e corrispondente Scalinata, che verrebbe ad occupare l'altezza dello zoccolo da sopra del quale s'inalzarebbero sei colonne corintie, che sosterranno la copertura, con grandioso e nobile frontespizio, nel di cui Timpano, con bassi rilievi istoriati, ad imitazione di ciocché gli Antichi han soluto praticare, s'esprimerebbero le Feste, e le Gale in Laxenburg nel riscontro de' Sovrani coll'Imperatore, e delle Reali Principesse co' loro Sposi. Finalmente ciascuno di detti laterali porticati, avrà nel suo estremo, un corpo avanzato per formar così ne' due suoi estremi due Cori di Musicisti con istrumenti da fiato; e nel mezzo della stess'anzidetta Piazza, nell'uno e nell'altro lato del Tempio, in distanza competente, e ne' punti regolari, potrebbero ergersi due Obelischi, che con li sei sedili, e la Real Porta, formeranno una continuata festa dalla Porta dello Spirito Santo fino al Real Palagio. Per tre sere continue saranno

illuminati perché possano goderne le MM. LL., e il Popolo tutto, al pari che delle sinfonie di trombe, e degli altri istrumenti, che vi saranno nelle dette tre sere. E per rendere sempre più nobilmente illuminata la grande Piazza innanzi la Regia, e sopra detti corpi avanzati si potrebbe attaccare due bracci di piedestalli, in competenti distanze fra loro disposti, con Sirene sopra, che sosterebbero delle Piramidi di lumi; senza giungere però fino allo stesso Real Palagio per non incorrere nell'indecenza di attaccar cosa in faccia del medesimo; ma rivolgerli in altri due bracci, l'uno verso il Gigante, e l'altro verso Santo Spirito, per rimaner sempre libera, e sgombra da ogni ostacolo quella Piazza, e darsi luogo alla concorrenza del Popolo.

Nell'ultima di dette tre sere, qualora si stimasse proprio e conveniente, i due mentovati Obelischi si potrebbero risolvere in fuochi artificiali sul Gusto Bolognese, di semplice giocoso divertimento, e tali fuochi verrebbero eseguiti in maniera da esprimere quegli stessi Emblemi, che vi saranno disegnati mostrandone la di loro figura. Ma siccome la Festa si è in varie parti distribuita, non solamente per renderla più magnifica, ma benanche per dar'agio alla Moltitudine degli Spettatori, che vi accorrerà, così nell'ultima sera, qualora si stimasse conveniente d'eseguir, come sopra, il fuoco artificiale sugli Obelischi, per impedire, che la gran folla concorra tutta nel sol Largo di Palagio, altri consimili fuochi eseguir si potrebbero ne' sei sopraddetti Ornati Architettonici, esprimenti le Piazze.

Questa Festa così immaginata, niente conterebbe, se non di magnifico, e grande. Tutto sarebbe allusivo al ritorno de' nostri Augusti Sovrani, alle felici nozze de' loro Reali Figli. Tutto in somma sarebbe confacevole ed opportuno alle circostanze. Ed il tutto tornar potrebbe, nommeno a somma lode, e decoro di questa Eccellentissima Città, che a compita soddisfazione del Pubblico intero, e de' Sovrani; del resto siccome quanto si è esposto nel presente piano, è stato dettato all'Autor del medesimo dalla propria fantasia, così quando s'abbia arrecare ad effetto, dovrà il tutto discutersi, ed esaminarsi da essi Eccellenti Signori Eletti, per accrescervi, diminuirvi, o cambiarvi quanto si crederà necessario, a seconda di quello, che sapranno meglio riflettere, e considerare colla elevata di loro mente.

Napoli 26 Novembre 1790

DECORAZIONE PITTORICA A PALERMO AL TEMPO DEI BORBONE

Mariny Guttilla

Università degli Studi di Palermo

ABSTRACT: This paper traces the artistic events that took place in Palermo during the period of time that goes from the last days of 1798, the date of the arrival on the island of Ferdinand IV of Bourbon, King of Naples and Sicily, until 1802, and later from 1806 to 1815. The essay reconstructs the creative environment of Palermo through changing tastes, from the late Baroque to Rococo and neo-styles, referring to some exemplary works and their authors; it also explores the meaning of the iconographic themes, illustrated in wall paintings by the painters. The main fresco painters at the time in Palermo were: Olivio Sozzi, Vito D'Anna, Gioacchino Martorana, and Elia Interguglielmi, whose decorative work is framed in the context of ornamental indoor and reception rooms, decorated with stucco, wood panelling, mirrors, tiles, lintels, the result of the expertise and the technical capacity of the workers.

L'argomento, oggetto del presente studio, riguarda la cultura artistica palermitana tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX contestualizzata nel periodo storico del regno dei Borbone di Napoli e, in particolare, nel tempo in cui Ferdinando IV viene in esilio per ben due volte a Palermo, dal 1798 al 1802 e, in seguito, dal 1806 al 1815. Sono momenti cruciali della storia europea e anche i regni di Napoli e di Sicilia sono funestati da rivoluzioni e repressioni, percorsi da venti di libertà e colpiti duramente dalla restaurazione degli antichi regimi. Il regno di Ferdinando, quarto re di Napoli e terzo di Sicilia, ha inizio trentanove anni prima, quando il re è ancora un bambino. Sotto la reggenza del marchese Tanucci, infatti, Ferdinando sale al trono all'età di otto anni con una solenne incoronazione. Succede al padre, Carlo III di Borbone, che, a seguito della morte senza eredi di Ferdinando VI, re di Spagna, ha abdicato per assumerne la corona, partendo alla volta di Madrid con la regina, Maria Amalia di Sassonia. Proprio su richiesta della sovrana, il pittore di corte Anton Mengs, ritrae il fanciullo già incoronato con lo



Figura 1. A. Mengs, *Ferdinando IV a nove anni*.
Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte.

scettro in mano, le insegne della Monarchia e, sullo sfondo, il manto reale (fig. 1).¹

Nell'inverno del 1772/1773, sempre su richiesta di Maria Amalia e di Carlo III, l'artista sassone invia a Madrid il ritratto del giovane re e della regina, Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, figlia di Maria Teresa d'Austria, nonché sorella della sfortunata regina di Francia, Maria Antonietta. I dipinti sono ritratti celebrativi che forniscono un'immagine risoluta del re, con le quattro onorificenze sul petto, e una raffigurazione ingentilita della regina (fig. 2).

Qualche anno dopo, nel 1783, la pittrice prediletta da Maria Carolina, Angelika Kauffmann, ritrae la famiglia reale in un'ambientazione all'aperto secondo la moda inglese. Fra le braccia di Maria Luisa, che diventerà granduchessa di Toscana, c'è la piccola Maria Amalia, che anni dopo, sposterà a Palermo Luigi Filippo

¹ ROTTGEN, S. (1980). «Iconografia borbonica». In: *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra. Firenze, pp. 401-404.

d'Orleans, futuro re di Francia. Siamo alla vigilia degli avvenimenti che stanno per travolgere l'Europa: gli eventi della Rivoluzione francese, le guerre di Napoleone Bonaparte e il crollo dell'assolutismo monarchico. Inizialmente, Ferdinando IV sembra attraversare indenne la fine di un mondo e di quel secolo — da cui nascerà l'Europa moderna — senza avviare riforme amministrative veramente sostanziali e durevoli. E il vento della rivoluzione non sembra intaccare la politica accentratrice del governo borbonico (fig. 3).



Figura 2. A. R. Mengs, *Ritratti di Ferdinando IV e di Maria Carolina, regina di Napoli*, 1772-1773. Madrid, Palazzo Reale.



Figura 3. Angelika Kauffmann, *La famiglia reale di Napoli*. Napoli, Museo e Gallerie di Capodimonte.

Ma il 26 dicembre del 1798, l'esercito francese, che con rapida controffensiva ha marciato in direzione di Napoli, è ormai prossimo alle porte della città. Al sovrano non resta a quel punto che la fuga e il riparo nei territori del Regno al di là del faro. Sotto scorta della marina britannica, la famiglia reale sale a bordo del vascello dell'ammiraglio Orazio Nelson in compagnia di lady Hamilton e del primo ministro John Acton. Insieme alla corte viene imbarcato anche gran parte del tesoro reale con numerose opere d'arte antica e moderna. Dopo cinque giorni di traversata con mare in tempesta, i sovrani approdano a Palermo per la prima volta dopo circa quaranta anni di regno. Ricevono accoglienze calorose, in particolare dalla nobiltà che, nostalgica dei fasti del regno normanno, mal sopporta la distanza dalla corte di Napoli. Ma al re, e in particolare alla regina Maria Carolina, il popolo non piacerà e loro finiranno col non piacere al popolo. Certamente Palermo non è Napoli con le regge di Portici e Caserta, Capodimonte, la vita di corte, le relazioni con le famiglie regnanti di Europa, il circolo degli intellettuali stranieri, gli ambasciatori². Quanto alle tenute reali e ai boschi di San Leucio, al re, che non rinuncia alle predilette battute di caccia, i nobili palermitani fanno di tutto per soddisfarlo: il marchese Artale mette a disposizione le campagne alle porte di Palermo; i proprietari dei fondi nella piana dei Colli, il principe di Niscemi, il principe di Salerno, il duca di Pietratagliata, gli Airoidi e i Malvagna offrono i terreni che costituiranno il Parco reale della Favorita, dove sorgerà la real casina «alla cinese».³ Sebbene l'aggiornamento decorativo dell'edificio secondo il nuovo progetto di Giuseppe Venanzio Marvuglia avvenga di fatto a partire dal 1805, il sito reale della Favorita diviene il luogo prediletto dai sovrani per la caccia e le feste sontuose, organizzate con sfarzo e senza badare a spese, come attestano le lettere dei numerosi creditori nel carteggio tra il maggiordomo maggiore del re, marchese del Vasto e il consigliere di Stato, Francesco Seratti.⁴ Al contempo, nel 1799, il bosco della Ficuzza, ricco di ogni specie di selvaggina, è individuato dall'ingegnere di corte, Carlo Chenchi quale luogo più idoneo per la costruzione di una palazzina di caccia.⁵ La sede

² MAZZOCCA, F. (2002). «Le corti e la promozione delle arti: il Regno di Napoli». In: *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo- 28 luglio 2002). Milano, pp. 246.

³ GIUFFRÈ, M. (1994). «La Casina Cinese di Palermo da Benedetto Lombardi a Ferdinando di Borbone». In: *Nel Regno delle Due Sicilie. Le cineserie*. Palermo, pp. 109-121, in part. p. 116.

⁴ MALIGNAGGI, D. (1991). «Le collezioni d'arte». In: *Il Palazzo dei Normanni*. Palermo, pp. 134-183, in part. p. 151. Documenti 1800-1801, pp. 301-303.

⁵ MIRANDA, M. (1988-1989). «Per una storia dei siti reali borbonici in Sicilia». *B.C.A.*, a. IX-X, n. 1-2, pp. 79-109.

istituzionale rimane il Palazzo reale, dove per ospitare la «numerosa sua corte», vengono tolti e trasferiti altrove tutti gli archivi.⁶ Al suo arrivo a Palermo, Ferdinando trova una città in trasformazione.⁷ Sebbene non possa competere con Napoli, Palermo, seconda sede del regno, è già caratterizzata da imponenti edifici civili e religiosi, i cui prospetti disposti lungo i principali assi viari del Cassaro, di via Maqueda e di via Alloro, definiscono il volto barocco del centro urbano, al quale si è aggiunta — come previsto dal piano Regalmici del 1778 — una nuova direttrice stradale fuori della cinta muraria.

DIMORE NOBILIARI E NUOVI SISTEMI DECORATIVI

Gli ambienti interni delle dimore nobiliari⁸ erano stati modificati nell'arco di un cinquantennio grazie sia ad estese ristrutturazioni —inglobamento di giardini e corpi di fabbrica, ampliamento degli spazi e valorizzazione dei saloni di rappresentanza in una sequenza ad *enfilade* di due o tre anticamere— sia alla scelta di nuovi sistemi decorativi, in linea con le moderne tendenze europee del gusto: dal tardo barocco al rococò e ai neo stili. Ad esempio, nel 1745, il *Giudizio di Paride* di Olivio Sozzi nel soffitto del salone di Palazzo Drago rifletteva pienamente il gusto accademico tardobarocco. Il dipinto è composto tecnicamente alla stregua di un «quadro riportato». Il pittore catanese si era formato alla bottega romana di Sebastiano Conca, punto di riferimento dei pittori siciliani del primo Settecento, ma aveva anche recepito in ultima istanza la maniera pittorica luminosa di Corrado Giaquinto.⁹ È proprio la portata innovativa della pittura di Giaquinto —il modo di sintetizzare la struttura compositiva e di sciogliere in atmosfere rarefatte le esperienze cromatiche dei Napoletani, da Luca Giordano a Francesco Solimena— che attrae il maggior

⁶ Gli archivi e i «corrispondenti tribunali» furono trasferiti a Palazzo Chiaromonte alla Marina, v. G. Di Marzo in F. M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Diari della città di Palermo...*, *op. cit.*, p. 17, n. 1; riportato in GUTTILLA, M. (2010). «Ferdinando IV e la Sicilia. La promozione delle arti a Palermo negli anni di esilio della corte borbonica». In: *Palazzo d'Orleans Borbone, Presidenza della Regione Siciliana*. Palermo, pp.15-39.

⁷ GUTTILLA, M. «Cantieri decorativi a Palermo dal Tardo Barocco alle soglie del Neoclassicismo». In: GUTTILLA, M. (2008) (a cura di), *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*. Palermo, pp.177-206.

⁸ PIAZZA, S. (2005). *Architettura e nobiltà. I Palazzi del Settecento a Palermo*. Palermo.

⁹ SCOLARO, M. (2005) (a cura di). *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, con scritti di A. Emiliani, Alfonso E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, C. Gelao, M. Volpi, M. di Macco, M. Scolaro, R. Muzii, catalogo della mostra. Cesena, Biblioteca Malatestiana- Palazzo Romagnoli, 9 dicembre 2005 - 15 marzo 2006.



Figura 4. Olvio Sozzi, *Il giudizio di Paride*. Palermo, Palazzo Drago.

artista palermitano del tempo, Vito D'Anna.¹⁰ Entrato nella bottega di Sozzi —di cui sposerà la figlia Luisa— grazie al sostegno del suocero va a Roma, e, al suo ritorno, è in grado di introdurre le novità continentali e di intercettare gli umori della committenza aristocratica, portando al vertice la pittura rococò in un tripudio di oro, specchi e vetri, come emerge dalla serie di affreschi eseguiti tra il 1760 e il 1762 (fig. 4).

¹⁰ GUTTILLA, M. (2012). *Vito D'Anna. Esordi e presentimenti*. Palermo. Cfr. anche PAOLINI, M.G. (1986) «D'Anna Vito». In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.



Figura 5. Vito D'Anna, *Trionfo di Palermo* (1760), Palermo, Palazzo Termine di Isnello.

Nella volta del salone di Palazzo Isnello, D'Anna raffigura nel 1760 il *Trionfo di Palermo*. La pittura rappresenta nella parte centrale l'antica icona della città, personificata tra simboli e metafore nelle sembianze di un vecchio canuto e incoronato che stringe al petto un serpente; il *Genio di Palermo* è circondato da personificazioni allegoriche: *Commercio*, *Fama*, *Gloria*, *Abbondanza* e *Giustizia* (fig. 5).

Nel 1762, a Palazzo Termine-Marassi di Pietratagliata,¹¹ D'Anna realizza —entro le partizioni spaziali progettate da Giovanni Del Frago e tra gli orna-

¹¹ MARAFON PECORARO, M. (2011). *Palazzo Alliata di Pietratagliata 1476–1947. Cinque secoli di architettura, pittura e decorazione in Sicilia*, con testi di P. Palazzotto e M. Vesco. Milano.



Figura 6. Vito D'Anna, *Trionfo del principe virtuoso* (1762). Palermo, Palazzo Termine-Marassi di Pietratagliata

ti in stucco di Francesco Licciardi— il *Trionfo del principe virtuoso*, illustrando le virtù del principe secondo i canoni dell'estetica encomiastica (fig. 6).

Nel corso dello stesso anno completa la decorazione pittorica del soffitto nel salone d'onore della villa di don Federico di Napoli e Barresi con la *Gloria del principe di Resuttano tra le Arti e le Scienze* (fig. 7).

È probabilmente quest'ultima pittura, per invenzione compositiva ed estro cromatico, il vertice della maniera di D'Anna. L'artista costruisce con gran dispiego di mezzi e tecniche un complesso e articolato teatro; dai bordi della cornice modellata con scorci prospettici —una sorta di balconata continua— sporgono i busti di personificazioni allegoriche identificabili grazie a precisi attributi iconografici, già descritti nell'*Iconologia* di Cesare Ripa;¹² si tratta delle *Arti Liberali*, *Scienza*, *Medicina*, *Botanica* e *Grammatica*. Di quest'ultima

¹² RIPA, C. (1986). *Iconologia ovvero Descrizione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* (1593), ed. cons. Torino.



Figura 7. Vito D'Anna, *Gloria del principe di Resuttano tra le Arti e le Scienze*, (1762), Palermo, Villa del Principe di Resuttano

figura esiste un'illustrazione tratta da un'edizione tedesca dell'*Iconologia* (1760), che potrebbe essere stata la fonte diretta dell'immagine riprodotta da D'Anna.¹³ Nel centro della scena, Apollo e Minerva rappresentano *Ars Poetica* e *Scienze Matematiche*. Il senso della rappresentazione realizzata in stile rococò allude all'omaggio di Arti e Scienze a Federico, principe di Resuttano.

Arte di corte, come viene definito, il Rococò succede allo stile tardo barocco e si basa soprattutto su aspetti decorativi improntati a grazia e leggerezza, linee sinuose e asimmetriche, colori chiari e un vasto repertorio di motivi ornamentali: conchiglie, racemi, riccioli, cartocci, fregi frastagliati e specchi, come può vedersi nella decorazione del salone di villa Palagonia a Bagheria,

¹³ GUTTILLA, M. (2000). «Pittura e incisione». In: *Storia della Sicilia, Arti Figurative e Architettura in Sicilia*. Roma, vol. X, pp. 287-364, con bibliografia precedente.



Figura 8. Salone degli specchi. Bagheria (PA), Villa Palagonia.



Figura 9. Andrea Gigante - Gaspare Fumagalli (attr.), Salone degli specchi (1757-1759). Palermo, Palazzo Valguarnera Gangi.

ornato di superfici riflettenti con pareti in finto marmo, dove nei cantonali del soffitto sono riprodotte decorazioni bizzarre, simbolo del gusto rocaille, a cui si intrecciano ibridi fantastici (1770-1777) (fig. 8).

Gli interni di ville e palazzi palermitani decorati in questo stile sono tra gli esempi più alti del rococò europeo: la loro suggestione è data dall'unità delle arti, dalla coralità armoniosa dell'insieme. La pittura stessa non è protagonista ma comprimaria alle altre tecniche decorative —boiseries, specchi, stucchi bianchi e dorati, pavimenti in maiolica, lampadari in vetro di Murano— e concorre a definire una spazialità organica e coerente. Fra gli esempi più illustri emerge il soffitto con fastosa decorazione del salone da ballo di Palazzo Valguarnera-Gangi nel quartiere della Kalsa, progettato da Andrea Gigante (1757-1759) (fig. 9).¹⁴

Dalla scuola di D'Anna discendono Giuseppe Crestadoro (*Gloria del Principe virtuoso*, 1763-1766, Palazzo Ajutamicristo) e Antonio Manno (*Gloria della Famiglia Calderone*, 1771, Palazzo Fatta), ultimi rappresentanti di un gusto ro-

¹⁴ PIAZZA, S. (2005). *Il Palazzo Valguarnera Gangi a Palermo*. Palermo.

caille che si estende ben oltre il suo tempo.¹⁵ A livello iconografico, i soggetti rappresentati negli affreschi celebrano allegoricamente il trionfo del committente e della sua nobile famiglia. Non è un fatto nuovo nella storia dell'arte: le arti figurative, grazie alla forte carica simbolica delle immagini, sono «utilizzate» spesso come strumento di propaganda politica e manifesto ideologico del ceto dominante (fig. 10).



Figura 10. Andrea Gigante - Giuseppe Crestadoro, *Gloria del principe virtuoso* (1763-1766), Palermo, Palazzo Ajutamicristo.

¹⁵ Per gli affreschi di Crestadoro v. ZALAPI, A. (1998). *Dimore di Sicilia*. Verona; per di Manno, v. SIRACUSANO, C. (1986). *La pittura del Settecento in Sicilia*. Roma; si rimanda a tali testi per altre notizie e riferimenti bibliografici.

GIOACCHINO MARTORANA ED ELIA INTERGUGLIELMI

Altri temi, invece, riguardano episodi tratti da miti e leggende, che vengono illustrati, come ad esempio nella pittura del palermitano Gioacchino Martorana, mediante una maniera artistica impetuosa e il ricorso a figure monumentali.¹⁶ Nei lavori di Palazzo Costantino, Martorana si ispira, su probabile suggerimento del committente, all'episodio di *Diana ed Endimione* (post 1764), ricavato dalle *Metamorfosi* di Ovidio (fig. 11).



Figura 11. Gioacchino Martorana, *Diana ed Endimione* (post 1764), Palermo, Palazzo Costantino.

¹⁶ Su Gioacchino Martorana vedi GUTTILLA, M. (2008). «Martorana Gioacchino». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.71. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*; EADEM, «Gli studi pionieristici di Maria Accascina sulla pittura del Settecento. Sviluppi conferme e qualche novità». In: DI NATALE, M.C. (2007) (a cura di). *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, Palermo, pp. 300-315.

Intorno al tondo centrale, la partizione spaziale della volta di chiara impronta rocaille alterna scomparti con pitture a monocromo a bordi in stucco bianco su cui sono evidenziati motivi a cartoccio, racemi e tralci fogliacei in stucco dorato. Invece, a Palazzo Comitini il pittore affronta nel *Trionfo dell'amor di virtù sulle passioni d'amore* un tema moraleggiante, anche in questo caso su indicazione del principe (1770). L'affresco è al centro del soffitto progettato da Nicolò Palma ed è affiancato ai quattro angoli da personificazioni di virtù cardinali: *Prudenza, Fortezza, Giustizia e Temperanza*.¹⁷ Più complesso è il sistema decorativo nei soffitti dei saloni di Palazzo Branciforte dei principi di Butera, dove il senso del contenuto iconografico è legato alle idee massoniche del committente. I soggetti alludono in senso simbolico ad emblemi della luna e del sole (rappresentati rispettivamente con le personificazioni di Diana (fig. 12) e di Apollo (fig. 13)) —intesi quali stadi di un percorso che si svolge in chiave esoterica— e alla loro congiunzione astrale, meta finale dell'opus alchemico, secondo le indicazioni del principe Salvatore Branciforte, Primo Barone del Regno e Capo del Parlamento di Sicilia, eletto nel 1765 Maestro Venerabile della Loggia palermitana di San Giovanni di Scozia.¹⁸



Figura 12. Gioacchino Martorana, *Diana sul carro della luna*. Palermo, Palazzo Branciforte dei principi di Butera.

¹⁷ ZALAPI, A.; ROTOLO, M. (2011). *Palazzo Comitini da dimora aristocratica a sede istituzionale*. Palermo.

¹⁸ GUTTILLA, M. (1982). *Monumenti e mito, Cultura antiquariale, restauri e simbologie in Sicilia dalla seconda metà del '500 alla fine del '700*. Palermo.



Figura 13. Gioacchino Martorana, *Apollo sul carro del sole*. Palermo, Palazzo Branciforte dei principi di Butera.

Ma il pittore che rappresenta al meglio —in quel momento di transizione degli stili storici— il tramite tra Napoli e Palermo, elaborando la pittura partenopea in chiave palermitana e anticipando il gusto di corte ancor prima dell'arrivo di Ferdinando IV, è Elia Interguglielmi (1742-1834)¹⁹, che ottiene il favore della committenza aristocratica grazie alla serie di prestigiosi incarichi ottenuti per le decorazioni nei palazzi Gangi 1792, Lanza Filangeri 1793, Coglitore 1796, Butera 1799-1806²⁰. Nel palazzo dei Lanza Filangeri, oggi Mirto, l'apoteosi del

¹⁹ GUTTILLA, M. *Elia Interguglielmi e l'introduzione a Palermo del gusto napoletano*. In: «Ferdinando IV e la Sicilia...», *op. cit.*, pp. 19-25; EADEM, *Gli studi pioneristici di Maria Accascina sulla pittura del Settecento...*, *op. cit.*

²⁰ SCAGLIA, E. (2002-2003). *Elia Interguglielmi (1742-1834). Un artista del Settecento tra Napoli e Palermo*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte Moderna, L.U.M.S.S.A, relatore V. Abbate, correlatore M. Guttilla. Palermo, a.a.; e di recente, EADEM, «Un riesame della prima formazione di Elia Interguglielmi alla luce di nuovi apporti documentari». In: BARBERA, G. (2012) (a cura di). *Per Città Siracusano, Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, Messina, pp. 171-176; Ivi, anche BONGIOVANNI, G. *Nuovi contributi a Elia Interguglielmi*, pp. 177-181.

committente Bernardo Filangeri (1793) è un sorta di metafora del mito di Ercole, accolto nell'Olimpo al cospetto degli dei grazie alle sue straordinarie gesta; nella figura emblematica dell'eroe semidio tende ad identificarsi non solo il principe ma gran parte dell'aristocrazia siciliana (fig. 14).

La celebrazione di eroi e divinità pagane è assunta, infatti, dalla committenza nobiliare in chiave autoreferenziale. Ma quali ragioni profonde probabilmente si celano nel costante ricorso figurativo ai miti antichi? Quale potrebbe essere la ragione della presenza di così tante divinità nei cieli dei soffitti palermitani? Un'ipotesi verosimile —ma pur sempre un'ipotesi— è che la tradizione mitologica rappresentava ideologicamente una sorta di rifugio nel passato, un asilo sicuro in una perduta età dell'oro.

Quanto agli dei... Non è Tomasi di Lampedusa che nel *Gattopardo* fa dire al principe Fabrizio «i Siciliani si credono esseri perfetti» e, ancora, «noi siamo dei»? Eccoli allora gli dei, ecco forse spiegato il motivo della diffusione di tali rappresentazioni che non ha uguali nel panorama artistico europeo.

Questi manifesti ideologici sono però la spia di un atteggiamento miope che portò il ceto dirigente a rifuggire la realtà e a schivare i cambiamenti, non aggranciandosi al carro delle riforme che avrebbero potuto evitare un declino inesorabile. Invece la decadenza fu favorita, diversamente da quanto avvenne in altri centri europei, anche dall'assenza di un ceto borghese coraggioso ed illuminato. Al contempo, tuttavia, se rimane invariato il contenuto iconografico della pittura decorativa, è cambiato lo schema di partizione spaziale dei soffitti; dove riquadri geometrici sostituiscono i consueti fraseggi rococò e si alternano a fasce con motivi decorativi desunti da un vasto repertorio che si ispira alla moda di Napoli e al cosiddetto stile ferdinando, che viene interpretato, ad esempio, da Gioacchino e Francesco Navarra nelle fasce ornamentali a riquadri e losanghe entro cornici a finto stucco nel soffitto di Palazzo Mirto. È probabile che per i motivi a grottesca, entro le fasce decorative che



Figura 14. Elia Interguglielmi, *Trionfo del principe Bernardo Filangeri* (1793), Palermo, Palazzo Mirto.

incorniciano i riquadri con le scene di figure, le fonti di ispirazione siano state le immagini delle Logge Vaticane dipinte da Raffaello, che in seguito vennero diffuse dalle incisioni di Volpato, Ottaviani e Teseo; mentre, per quanto riguarda gli elementi ornamentali di gusto pompeiano, i legami più immediati discendono dalle immagini presenti sia nelle pubblicazioni delle collezioni d'arte greca e romana del barone d'Hancarville sia nelle raccolte grafiche contenute negli otto volumi delle *Antichità di Ercolano Esposte*. Inoltre, Interguglielmi si ispira alla pittura napoletana di Giuseppe Bonito —ma anche alla tradizione dei «putti» di Serpotta— nelle raffigurazioni di scenette di genere con giochi di fanciulli che ornano spazi marginali nelle volte di Palazzo Colitore e di Palazzo Comitini.²¹

L'introduzione della moda napoletana a Palermo è favorita da una serie di circostanze: da una parte, l'intensificarsi dei rapporti con Napoli dei pittori siciliani, che attratti tradizionalmente nell'orbita del classicismo romano e dell'Accademia di San Luca, guardano con interesse alla promozione delle arti avviata dal governo borbonico nella città partenopea; dall'altra, il ruolo della committenza laica palermitana, che va progressivamente affiancando —all'indomani della chiusura dei grandi cantieri chiesastici— quella religiosa, assumendo una funzione determinante negli orientamenti estetici delle decorazioni, che si vanno allestendo all'uso di Napoli in palazzi e ville di Palermo e dintorni. Questa nuova tendenza di partizione spaziale delle superfici è manifesta nell'ambiente ritratto da Interguglielmi, *Apertura del Parlamento nel Palazzo reale di Palermo*, che illustra la seduta solenne presieduta da Ferdinando IV di Borbone nel Palazzo reale di Palermo il 18 marzo del 1802 (fig. 15).

Il dipinto rappresenta Sala d'Ercole prima delle decorazioni realizzate da Velasco e Cotardi tra il 1811 e il 1812. Si tratta di uno schema decorativo che riflette la tendenza allora in voga di ripartire geometricamente le superfici mediante riquadri sull'esempio napoletano. La pittura nella volta entro il meggaglione che si intravede nel dipinto raffigura probabilmente la *Monarchia protettrice delle Scienze e delle Arti*, realizzata dallo stesso Velasco su commissione del principe di Caramanico, opera in seguito rimpiazzata da quella attuale per volere del sovrano.

²¹ GUTTILLA, M. *Gli studi pionieristici...*, op. cit.



Figura 15. Elia Interguglielmi, *Apertura del Parlamento nel Palazzo reale di Palermo*. Caserta, Palazzo Reale.

NAPOLI-PALERMO, PALERMO-NAPOLI. SECONDO ESILIO DELLA CASA BORBONICA

In quello stesso 1802 la corte reale fa ritorno a Napoli. A conclusione di questo primo periodo di esilio dal 1798 al 1802, c'è da dire che la presenza del sovrano a Palermo ebbe ricadute significative nell'ambiente culturale e artistico, accelerando l'aggiornamento del gusto anche grazie a due favorevoli congiunture: la prima è l'arrivo di artisti di corti nell'*entourage* del re, insieme ad un manipolo di intellettuali di livello europeo, ad esempio, il marchese Haus, filosofo e giurista tedesco, il fisico Giuseppe Poli, sir William Hamilton, collezionista di monete e vasi antichi. La seconda è la possibilità offerta agli artisti locali di osservare e studiare le opere delle collezioni reali. Infatti, l'inventario degli oggetti trasferiti da Napoli a Palermo redatto nel 1800 riporta il contenuto di 59 casse con «i pezzi più singolari del R. Museo Ercolanese»²² e della Collezione farnese, ereditata dal padre Carlo III per via materna, con lo statuario *Ercole farnese* e notevoli dipinti di scuola italiana e bolognese. Alla vigilia della partenza da Napoli, alcuni di questi capolavori della reggia di Portici, insieme ai gioielli della corona, erano stati trasportati «attraverso un passaggio segreto» sotto la guida di Lady Hamilton e imbarcati su una nave.²³

²² GONZÁLEZ-PALACIOS, A. (1979). «Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805». In: *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*. Napoli, pp. 76-95, in part. p. 93.

²³ HASKELL, F.; PENNY, N. (1984). *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*. Torino, p. 97; in GUTTILLA, M. «Ferdinando IV e la Sicilia...», *op. cit.*

A questi tesori, si aggiunsero in quegli anni, per sottrarli alle mire dei Francesi, importanti sculture antiche provenienti dalla Galleria degli Uffizi, tra cui il *Vaso Medici*.²⁴ Palermo custodì dunque sino al 1802 alcuni dei maggiori capolavori dell'arte europea. Non è dato sapere quali e quante di queste opere venissero esposte, forse non molte, conoscendo la tradizionale gelosia del sovrano per le sue collezioni; tuttavia gli storici riportano che il re ebbe cura di allestire proprio a tale scopo la Galleria del Palazzo reale, consentendone l'accesso agli artisti²⁵. Dopo poco meno di quattro anni dal ritorno dei sovrani a Napoli, le vicende politiche e militari che infiammavano l'Europa travolgono il Regno meridionale. L'esercito francese guidato da Gioacchino Murat giunge alle porte della città; e nel gennaio del 1806, la corte reale è di nuovo costretta a trovare rifugio in Sicilia. Questa volta, la Casa borbonica vara un imponente piano di trasloco che — come riportano gli inventari — comprende, oltre ai nuovi reperti tratti dagli scavi di Pompei,²⁶ numerose casse di opere d'arte e vestiario, arredamenti completi con salotti, arazzi, porcellane, orologi ecc., provenienti dai siti reali. In sintesi, l'intera mobilia di gusto neoclassico del Gabinetto ricco di Caserta,²⁷ arredi dal sito reale di San Leucio, dal Palazzo reale di Portici e dalla Villa Favorita di Resina, in parte eseguiti nei Laboratori napoletani tra il 1796 e il 1799.²⁸ Rispetto a quanto riportato dall'inventario della Real Casina alla cinese, del 2 settembre 1807, redatto da Antonio Ferrari²⁹ ben poco rimane oggi a Palermo, salvo rare eccezioni. Tra i beni elencati in un documento relativo ad oggetti già nella villa di Resina e trasferiti a Palermo nel 1806, è citata, ad esempio, una serie di arazzi.³⁰ A tale serie, Gonzàles Palacios collega quelli con le *Storie di Abramo* di Pietro Duranti,

²⁴ HASKELL F.; PENNY, N. *L'antico nella storia del gusto...*, op. cit. In: GUTTILLA, M. *Ferdinando IV e la Sicilia...*, op. cit.

²⁵ GALLO, A. (1836). *Vincenzo Riolo*. «Il Vapore», p. 168. Si avvale di questa opportunità anche VELASCO, G., di cui è nota l'inclinazione nell'esercizio del disegno, vedi MALIGNAGGI, D. «Identità del percorso disegnativo nell'arte siciliana del XVIII secolo». In: BARBERA, G. (a cura di). *Per Città Siracusano...*, op. cit., pp. 207-212.

²⁶ HASKELL, F.; PENNY, N. (1984). *L'antico nella storia del gusto...*, op. cit., p. 97.

²⁷ GONZÁLEZ-PALACIOS, A. (1979). *Le arti decorative...*, op. cit., p. 80.

²⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS, A. (1984). *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia tra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, 2 voll., Milano, p. 374.

²⁹ *Inventario generale del Real Casino della Real Villa dei Colli, denominata «la favorita», Palermo, 2 settembre 1807*, riportato da GIUFFRIGA, R. (1994). *Nel Regno delle Due Sicilie. Le cineserie*. Palermo, pp. 109-121, in part. p. 116.

³⁰ GONZÁLEZ-PALACIOS, A. (1979). «The furnishings of the Villa Favorita in Resina». *The Burlington Magazine*, n. 913. pp. 226-243; SINISCALCO, M. *Arazzi*. In: *Civiltà del '700...*, op. cit., pp. 103-104.

realizzati nel 1777 dalle Manifatture borboniche;³¹ due di essi in lana e seta, *Rebecca ricevuta da Abramo* e il *Banchetto di Isacco e Rebecca*, si trovano oggi a Palermo, rispettivamente nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis e a Palazzo delle Aquile.³² Nello stesso inventario compare anche il tavolo con piano ovale in legno pietrificato e ametista, uno dei capolavori assoluti dell'ebanisteria europea, prodotto nel Laboratorio delle Pietre Dure di Napoli e proveniente dalla Camera detta dei Pampini di Resina e oggi nella Sala di Ruggero del Palazzo Reale di Palermo (fig. 16).³³



Figura 16. Giovanni Mugnai (disegno), *Tavolo con piano ovale in legno pietrificato e ametista*. Palermo, Palazzo Reale, Sala di Ruggero.

Sul fronte della promozione delle arti, il secondo esilio dal 1806 al 1815 è caratterizzato dal completamento dei progetti edilizi e decorativi messi già in cantiere a partire dal 1799 nei siti borbonici dei Colli e della Ficuzza e nel Palazzo reale di Palermo. Nella piana dei Colli esisteva, prima dell'arrivo di Ferdinando IV, una Casina «alla cinese», progettata in legno da Giuseppe

³¹ GONZÁLEZ-PALACIOS, A. *Le arti decorative...*, op. cit., parte I, pp. 76- 95, in part. p. 93.

³² ABBATE, V. «Fra Napoli e Palermo: ritratti d'ambiente del tardo Settecento». In: *Artificio e realtà...*, op. cit., pp. 35-59; Idem. «Premessa». In: MAZZOLA, M. G. (1993). *La Collezione della Marchesa di Torreatsa*. Palermo, pp. 9-12, in part. p. 12. Sulle vicende successive, vedi MAZZOLA, M. G. *Pietro Duranti*, ivi, pp. 122-123.

³³ *Inventario generale...*, op. cit.; GONZÁLEZ-PALACIOS, A. *Le arti decorative...*, op. cit., pp. 182-183.

Marvuglia su incarico del barone Benedetto Lombardo e Lucchese, giudice della Gran Corte Civile e Criminale del Regno. Il principe di Aci su delega del sovrano l'aveva acquistata dagli eredi. Un acquarello dipinto a tempera realizzato da Pietro Martorana j., ante 1797, raffigura una fase della costruzione della palazzina.³⁴ Dopo l'acquisto, i lavori proseguono sotto lo stesso architetto che realizza il progetto in muratura, mantenendone lo stile. Tuttavia il completamento decorativo di questo edificio, considerato dai critici moderni l'esempio più raffinato di cineseria europea (Honour), avviene di fatto, come si è detto, a partire dal 1805, in aderenza al gusto marcatamente eclettico di stampo internazionale (fig. 17).



Figura 17. Giuseppe Venanzio Marvuglia, Real Casina «alla cinese» Palermo, Parco della Favorita.

L'insediamento della corte a Palermo si svolge contestualmente alla definizione degli ultimi apparati decorativi nella terza fase dei lavori, sotto l'abile regia di Marvuglia e del figlio Alessandro Emanuele e grazie ad una schiera di

³⁴ La tempera è databile entro il 1797, anno di morte del pittore secondo la storiografia artistica. Pietro Martorana junior, nato a Palermo il 5 agosto 1760 (Palermo, Archivio Parr. S. Ippolito, 1759-60, atto di battesimo n. 438, con il nome di Giovanni, Pietro, Giuseppe ecc., padrini Don Niccolò Palma e Rosa Magliolo), conosciuto come autore di vedute di campagna e antichità, si era stabilito a Napoli, «ove morì»; v. GALLO, A. (2005). «Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia». In: PASTENA, G. (a cura di). *I manoscritti di Agostino Gallo*. Palermo, p. 72, pp. 77-78, p. 80.

pittori ed estrosi decoratori: Velasco, Vincenzo Riolo, Benedetto Cotardi, Raimondo Gioia.³⁵ Se rimane pregnante lo stile «alla cinese», in voga nei *boudoirs* delle dimore siciliane, almeno a partire dalla metà del secolo, intervengono altri motivi decorativi, *trillages*, elementi alla pompeiana e alla moresca, paesaggi e ruderi.³⁶

Intanto sotto le pareti calcaree di Rocca Busambra, il sito reale, progettato nel 1802 da Carlo Chenchi sull'esempio dell'edilizia vanvitelliana, viene ultimato dai Marvuglia nel 1807. La facciata è sovrastata da un medaglione in stucco con lo stemma borbonico al centro e, ai lati, le sculture del dio Pan e della dea Diana (fig. 18).³⁷



Figura 18. Carlo Chenchi- Giuseppe Venanzio Marvuglia, Corleone (PA), Real Casina di caccia nel bosco della Ficuzza.

Dopo una serie di distruzioni e ristrutturazioni e un lungo periodo di abbandono rimangono negli ambienti interni talune decorazioni in cui elementi residui del periodo di Ferdinando si alternano ad altri più tardi. Sono opera del marmorario Giosuè Durante che scolpisce i camini in marmo di

³⁵ GALLO, A. *Parte seconda...*, *op. cit.*, p. 396 sgg.; RUGGIERI, M.C. «Gioia, Raimondo». In: SARULLO, L. *Dizionario degli artisti...*, *op. cit.*, p. 233.

³⁶ Cortei orientali, motivi a grottesche e scene esotiche erano dipinti già a partire dalla metà del secolo a palazzo Valguarnera-Gangi a Palermo, villa Palagonia a Bagheria e palazzo Biscari a Catania.

³⁷ MIRANDA, M. *Per una storia dei siti reali borbonici...*, *op. cit.* Sull'argomento v. anche, FATTA, G.; CAMPISI, T. (1999). *La costruzione della Real cosina di Ficuzza*, in MARCHESI, A.G. (a cura di). *Il Barocco e la regione, corleonese*, atti della giornata di studio (Chiusa Scalfani, 5 ottobre 1997), con introduzione di GIUFFRÈ, M. e premessa di GOVERNALI, G. Palermo, pp. 169-230.

Carrara, dello stuccatore Giovanni Firriolo e di Giuseppe Velasco. Nella camera da letto del re, le sottili colonne dal capitello a campana rovesciata, realizzate da Giuseppe Durante intorno al 1822, introducono al vano dell'alcova e richiamano analoghi esemplari della Real casina «alla cinese». Lo schema ornamentale del soffitto riproduce, invece, temi zodiacali e motivi all'egizia che alludono a similari decorazioni a Palazzo Mirto e nel Palazzo reale di Caserta. Quanto al Palazzo reale di Palermo, Velasco dipinge, tra il 1811 e il 1812, il soffitto e le pareti dell'attuale Sala d'Ercole con l'*Apoteosi di Ercole* e le celebri *Fatiche*.³⁸ Il senso allegorico della pittura della volta rinvia ancora al trionfo del potere politico e all'autocelebrazione del sovrano, ritratto come Ercole nel momento della gloriosa assunzione nell'Olimpo. Le *Fatiche*, illustrate entro riquadri a monocromo, sono intervallate da pannelli con motivi a grottesca, realizzati da Benedetto Cotardi e dalla sua *équipe* (fig. 19).



Figura 19. Giuseppe Velasco-Benedetto Cotardi, Pareti laterali. Palermo, Palazzo Reale, Sala d'Ercole.

³⁸ MALIGNAGGI, D. (1991). «Le collezioni d'arte», *op. cit.*

Frattanto, nel 1808, sulle sponde siciliane era approdato Luigi Filippo duca d'Orléans, che sposerà un anno dopo la figlia del sovrano, Maria Amalia nella Cappella Palatina del Palazzo reale. Gli sposi vivranno sino al 1814 nell'attuale Palazzo d'Orléans, in quel Parco della Garofala, creato nel 1797 dal principe di Aci con l'unione dei suoi poderi.³⁹

³⁹ GULI, A. (1985). «Origine e originalità dei giardini nelle residenze nobiliari palermitane del secolo XVIII». In: GIUFFRÈ, M.; LA MOTTA, M. (a cura di). *Le Arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo, pp. 61-70, in part. p. 68.

El desenvolupament de l'economia catalana del darrer terç del set-cents va propulsar una important transformació social i cultural en els sectors més actius, representatius i poderosos del moment. Va generar una etapa de benestar econòmic que va beneficiar l'activitat constructiva i la producció artística, vinculada als nous corrents estilístics europeus. Així, es van remodelar i decorar les estances privades i públiques de palaus i cases de l'aristocràcia, l'alta burgesia i les jerarquies eclesiàstiques, de manera molt semblant a altres zones de l'àrea mediterrània, sobretot Roma, Nàpols i Palerm, ciutats amb què ens uneixen forts lligams històrics i artístics. Encara que poc coneguts, a Barcelona n'hi ha valuosos exemples, un patrimoni que, en alguns casos, es troba permanentment en risc, sotmès a destruccions, modificacions i restauracions poc sensibles.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions