

L'ÈPOCA DEL BARROC I ELS BONIFÀS

Bonaventura Bassegoda, Joaquim Garriga i Jordi París
(Editors)



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Universitat Autònoma de Barcelona



Universitat de Girona

L'ÈPOCA DEL BARROC I ELS BONIFÀS

Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya

Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006

L'ÈPOCA DEL BARROC I ELS BONIFÀS

Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya

Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006

Bonaventura Bassegoda, Joaquim Garriga i Jordi París

(Editors)



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Universitat Autònoma de Barcelona



Universitat de Girona

© PUBLICACIONS I EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2007
Adolf Florensa, s/n; 08028 Barcelona; Tel. 934 035 442; Fax 934 035 446;
comercial.edicions@ub.edu; www.publicacions.ub.es

Comitè científic de les jornades:

Dr. Joan Bada. Universitat de Barcelona
Dr. Bonaventura Bassegoda. Universitat Autònoma de Barcelona
Dr. Joaquim Garriga. Universitat de Girona
Dr. Joaquim Maria Puigvert. Universitat de Girona
Dr. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Universidad Autónoma de Madrid
Dr. Bruno Tollon. Université de Toulouse-le Mirail

Presidència de les seccions:

Arquitectura: Dr. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos
Arts figuratives: Dr. Bruno Tollon
Arts decoratives: Dr. Joan-Ramon Triadó
Els Bonifàs i Valls: Maria Martinell i Taxonera

Revisió editorial:

Caterina Capdevila
Ida Mauro
Elisenda Martí

La publicació d'aquest llibre ha estat possible gràcies a un ajut del Ministerio de Educación y Ciencia (Projecte BHA2003-09140-C01/C02) i de la Generalitat de Catalunya dins el projecte 2005 SGR00832.

ISBN: 978-84-475-4054-9 (Universitat de Barcelona)
978-84-490-2522-8 (Universitat Autònoma de Barcelona)
978-84-8458-254-0 (Universitat de Girona)

Queda rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

Índex

| | |
|------------------------------|----|
| <i>Presentació</i> | 11 |
|------------------------------|----|

PRIMERA SECCIÓ

ARQUITECTURA

| | |
|---|----|
| L'arquitectura a l'època del barroc, per <i>Marià Carbonell</i> | 17 |
|---|----|

COMUNICACIONS:

| | |
|---|----|
| Una revisió de la genealogia dels Morató de Vic, per <i>Elisenda Martí</i> | 31 |
| Breus estades dels arquitectes acadèmics Josep Prat i Joan Antoni Rovira a Valls: la prudència de la tradició versus l'airat academicisme, per <i>Anna I. Serra</i> | 47 |
| La capella dels Dolors de l'església de Sant Joan de Valls: L'arquitectura al servei de l'escenografia barroca, per <i>Anna I. Serra</i> i <i>Jordi París</i> | 55 |
| La suggestió de Palladio i l'arquitectura religiosa barcelonina vista per Josep Renart, per <i>Maria Garganté</i> | 63 |
| Les esglésies dels Jesuïtes de Tarragona, per <i>Josep Llop</i> | 77 |
| Le esequie napoletane di Filippo IV e i disegni di Micco Spadaro per l'apparato di Santa Chiara, per <i>Ida Mauro</i> | 93 |

SEGONA SECCIÓ

ARTS DECORATIVES

| | |
|--|-----|
| Les arts decoratives catalanes a l'època del barroc, per <i>Jaume Barrachina</i> | 109 |
|--|-----|

COMUNICACIONS:

| | |
|--|-----|
| L'obra de Luigi Valadier a Lleida (1779-1780), per <i>Isidre Puig</i> i <i>Joan Yeguas</i> | 135 |
| Lluís Bonifàs i Jaume Fontanet al monestir de Vallbona de les Monges. L'urna del monument de Dijous Sant, per <i>Ester Balasch</i> i <i>Sofia Mata</i> | 157 |

| | |
|--|-----|
| Fragments d' <i>ornato</i> i <i>atrezzo</i> . Mobles i estances en la primera meitat del set-cents barceloní, per <i>Rosa Maria Creixell</i> | 165 |
|--|-----|

TERCERA SECCIÓ

ARTS FIGURATIVES

| | |
|---|-----|
| L'art del retaule: els recursos inventius, per <i>Joan Bosch i Ballbona</i> | 189 |
|---|-----|

COMUNICACIONS:

| | |
|---|-----|
| Joan Gallart (c.1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions, per <i>Francesc Miralpeix</i> . . | 209 |
| Miquel Anglada (env.1663-1710). Sculpteur et expert à Perpignan au début du XVIIIe siècle, per <i>Julien Lugand</i> i <i>Sophie Duhem</i> | 233 |
| El retaule del Roser de la Catedral de Tortosa. Una aproximació documental (1766-1778), per <i>Hilari Muñoz</i> | 247 |
| L'antic retaule major de santa Maria del Pi de Barcelona (1730-1736). Noves aportacions documentals, per <i>Teresa Avelli</i> | 261 |
| Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya de finals del segle XVIII i inicis del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1804), per <i>Esther García Portugués</i> | 279 |
| Les confraries del Roser com a comitents de retaules en els segles XVI, XVII i XVIII. El cas de la confraria del Roser d'Olot, per <i>Caterina Capdevila</i> | 299 |
| L'escultor Mariano Novellas Briansó, deixeble de Lluís Bonifàs, per <i>Isidre Puig Sanchis</i> | 313 |

QUARTA SECCIÓ

ELS ESCULTORS BONIFÀS

| | |
|--|-----|
| Els escultors Lluís i Francesc Bonifàs i Massó, per <i>Sofia Mata</i> i <i>Ester Balasch</i> . . . | 345 |
|--|-----|

COMUNICACIONS:

| | |
|---|-----|
| Els Bonifàs i Riudoms, per <i>Joan-Ramon Corts</i> i <i>Joan Torres Domènech</i> | 375 |
| La vinculació dels Bonifàs amb Riudoms, per <i>Eugeni Perea</i> | 395 |
| Els secrets de Lluís Bonifàs a través de la seva correspondència (1763-1771), per <i>Joan Yeguas</i> | 403 |
| L'inventari dels béns de Lluís Bonifàs i Massó, <i>Jordi Paris</i> | 419 |
| Els retaules de Lluís Bonifàs i Massó a les esglésies parroquials d'Almòster i l'Aleixar, per <i>M. Rosa Barbarà Solé</i> | 439 |
| Francesc Bonifàs i Massó, arqueòleg, per <i>Jaume Massó</i> i <i>Carballido</i> | 449 |
| Noves aportacions sobre l'escultor acadèmic Francesc Bonifàs, per <i>Anna I. Serra</i> . . | 465 |

CINQUENA SECCIÓ

PATRIMONI I RESTAURACIÓ

| | |
|--|-----|
| Guerres, destrucció i saqueig del patrimoni eclesiàstic a l'època moderna: el Bisbat de Girona (segles XVI-XVII), per <i>Xavier Solà</i> | 471 |
| Retaules de segona mà. La nova destinació del retaule de l'altar major de l'església del convent de Sant Francesc de Reus a la parroquial de Sant Miquel de l'Albiol (1826), per <i>Josep Maria Grau</i> i <i>Roser Puig</i> | 493 |
| Joan-Antoni Güell i López (1876-1958), segon comte de Güell, tercer marquès de Comillas i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca, per <i>Bonaventura Bassegoda</i> | 499 |
| Obres restaurades de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó, per <i>Inma Amorós</i> , <i>Eulàlia Aragonés</i> , <i>Rosaura Janó</i> i <i>Judit Sanromà</i> | 519 |
| Recuperació de la decoració pictòrica de la Capella i del cambril de la Mare de Déu dels Dolors de l'església de Sant Joan de Valls, per <i>Pau Arroyo</i> i <i>Agid Serrano</i> . . | 529 |

ANNEX

| | |
|--|-----|
| Bibliografia d'història de l'art sobre l'època moderna a les comarques tarragonines (1977-2006): trenta anys de recerca, per <i>Roser Puig</i> i <i>Maria Recasens</i> | 545 |
|--|-----|

PRESENTACIÓ

El volum que teniu a les mans recull amb fidelitat les ponències i comunicacions presentades i discutides dins les *Jornades d'història de l'art a Catalunya. L'època del Barroc i els Bonifàs*, que es celebraren a Valls els dies 1, 2 i 3 del juny del 2006. Aquesta trobada d'investigadors relacionats amb l'art de l'època barroca va ser organitzada conjuntament pel Museu de Valls –dirigit per Jordi París– i pel *Grup d'Art del Renaixement i del Barroc a Catalunya*, un equip de recerca universitari, reconegut per la Generalitat de Catalunya, i format per dos conjunts d'historiadors, un de la Universitat de Girona dirigit pel Dr. Joaquim Garriga i un altre a la Universitat Autònoma de Barcelona encapçalat pel Dr. Bonaventura Bassegoda. Aquest equip fa més de deu anys que treballa amb finançament del Ministerio de Educación y Ciencia y de la Generalitat, amb nombrosos resultats en el camp de les publicacions científiques, en la participació a congressos i en el del comissariat d'exposicions. Aquesta, però, ha estat la primera ocasió en què el grup ha estat promotor d'unes jornades científiques. La nostra intenció amb aquesta iniciativa era la de donar més visualitat a la tasca de recerca realitzada pels diversos membres del nostre equip, però també i especialment, volíem oferir un marc de trobada obert entre els investigadors universitaris i els estudiosos del nostre patrimoni barroc que treballen en l'àmbit dels museus, en els centres d'estudis comarcals i locals, o en el camp de la restauració-conservació. La proposta de col.laboració avançada pel Museu de Valls va ser recollida tot d'una sense reserves, atesa l'excel·lència de la tradició artística barroca de la ciutat, amb la figura insigne de Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786), de qui celebràvem els 275 anys del naixement, i la del seu germà Francesc Bonifàs (1735-1806), de qui es complien 200 anys de la mort. D'altra banda, l'origen vallenc de l'arquitecte i historiador Cèsar Martinell i Brunet (1888-1973), il·lustre precursor en la reivindicació i en l'estudi de l'escultura i l'arquitectura barroques feien encara més adient la seu de Valls per a aquestes Jornades.

El record de Cèsar Martinell, que d'alguna forma ja presidí les Jornades gràcies a la presència de la seva filla Maria Martinell, és encara imprescindible en qualssevol sessions d'estudi dedicades a l'art català d'època moderna. Els seus treballs, i en particular la monumental *Arquitectura i escultura barroques a Catalun-*

ya (1959-1963), enllacen directament amb el programa regenerador del Noucentisme, una ambiciosa perspectiva per al patrimoni històrico-artístic català que quedà reflectida només “incompletament” en la instal·lació del Museu d’Art de Catalunya inaugurada el 1934, segons explicitava el president de la Junta de Museus Pere Coromines en el mateix discurs d’inauguració –prevista per al 7 d’octubre, però traslladada al mes de novembre–. Com remarcava Coromines, entre les obres medievals, “que són una bella revelació del nostre Museu, i l’esclat de la nostra Renaixença vuitcentista, [...] resta un període en blanc: el dels tres segles que veieren les esplendideses de l’art barroc entès amb l’amplitud que li donen els arqueòlegs alemanys. De la història del barroquisme a Catalunya poca cosa en sabem i no trobareu aquí d’aquest art més que alguna escadussera i encara mal compresa manifestació, com la d’aquest desconcertant Viladomat, que no podem considerar com un llamp que solca les tenebres. Es tracta de tres segles de la nostra decadència que cal estudiar, perquè les poques figures d’aquell temps que emergeixen d’un injust oblit ens permeten d’esperar que hi hagi belles descobertes a fer, i que el Museu d’Art de Catalunya haurà d’enriquir-se amb noves i avui insospitades valors, quan els nostres barrocs vinguin a ocupar el lloc en aquest Panteó de la nostra cultura”. La tràgica Guerra Civil de 1936-1939, amb la seva espantosa seqüela de destruccions –que es van acarnissar molt sistemàticament amb les obres de dedicació religiosa del període barroc–, i successivament la negra nit cultural del franquisme, que eliminà tota afirmació de la cultura pròpia de Catalunya, van estroncar brutalment la continuació natural i la culminació del projecte col·lectiu de la generació noucentista.

No obstant això, per fortuna, el treball tenaç i silencios d’algun dels seus protagonistes més joves sobreviscuts a la guerra va permetre establir un cert enllaç de continuïtat amb els propòsits formulats el 1934. I és aquí –i precisament a Valls– ara cal evocar la figura destacada de Cèsar Martinell, per la seva tasca en l’estudi de l’art renaixentista i barroc a Catalunya –d’aquell període de “tres segles en blanc” que havia lamentat Pere Coromines. Una tasca que es manifestà capdavantera i modèlica, perquè fou flanquejada i seguida per estudiosos de la generació successiva –com el documentalista Josep M. Madurell i els historiadors Joan Ainaud i Santiago Alcolea, per recordar només algun dels noms més rellevants–, i perquè, ja sense solució de continuïtat, s’ha estès fins a les generacions més joves, fins avui mateix. En resum: la bibliografia actual sobre les arts d’època moderna a Catalunya, per no dir la fornida participació a les presents Jornades vallenques, semblen un indicatiu clar que, des de 1934 i amb la tasca de Martinell, la inèrcia del desconeixement i del desinterès general sobre els “tres segles en blanc” s’ha començat a conjurar.

No ens correspon a nosaltres ara valorar el resultat de les Jornades. La lectura i la consulta a Internet dels materials aquí aplegats permetran, als qui vam viure la intensitat d’aquells dies i als qui s’acosten ara per primer cop a aquesta iniciativa, emetre una opinió meditada, crítica i fonamentada. El que sí que volem posar de manifest és que el nostre objectiu principal –l’obertura i la projecció de la recerca– ha estat plenament assolit. Si agrupem les ponències i comunicacions en funció de la procedència dels investigadors participants veurem que més de la meitat

–20– van ser presentades per estudiosos sense vinculació a la Universitat, mentre que la resta –13– van ser llegides per investigadors universitaris, set per membres del grup organitzador i sis més per professors d’altres universitats. El que posa de manifest la riquesa del teixit d’estudi i la preocupació entorn del patrimoni artístic i monumental, i per tant la conveniència de programar amb periodicitat raonable encontres i plataformes com la present, per tal de compartir i confrontar entre tots l’estat del coneixement i les diverses experiències –en particular sobre història de l’art català d’època moderna–.

Les Jornades no haurien estat possibles sense una suma de factors i de voluntats. En primer lloc hem de celebrar i agrair el treball dels ponents i dels comunicants sense el qual res no tindria sentit. Al comitè científic per la tasca de tria i selecció del materials presentats, i als que presidiren les meses per la seva funció d’orientar correctament el debat. A l’Institut d’Estudis Vallencs que ens va cedir la seva seu per a la realització de les sessions, al Museu de Valls per la tasca d’organització material de l’encontre i finalment al Ministerio de Educación y Ciencia que ens va concedir un ajut econòmic dins la seva convocatòria de *Ayudas complementarias* (BHA2003-09140-C01/C02) per a la celebració de les Jornades. A tots ells la nostra sincera gratitud.

Bonaventura BASSEGODA
Joaquim GARRIGA

PRIMERA SECCIÓ

ARQUITECTURA

L'arquitectura a l'època del barroc

MARIÀ CARBONELL I BUADES

Inaugurar aquestes jornades sense esmentar Cèsar Martinell fóra una descortesia i sobretot un acte d'injustícia. Per molt tòpic que pugui semblar, Martinell és un referent obligat, perquè la seva obra magna en el camp de la historiografia artística, els tres volums de *l'Arquitectura i l'escultura barroques a Catalunya*¹, continuen essent el fonament sobre el qual és imprescindible assentar qualsevol estudi mínimament seriós sobre el tema que ens ocupa, tant per les hipòtesis que formula com per un irremplaçable recull fotogràfic anterior a la Guerra Civil, almenys en bona part. Tant li fa si, com ens ha revelat la seva filla, Maria Martinell², el seu afany responia a un suggeriment de Puig i Cadafalch, llavors president de la Mancomunitat, i tant li fa si ara no combreguem amb algunes o moltes de les seves tesis, com després precisarem, perquè la formidable publicació martinelliana mai no deixarà de tenir el valor d'haver estat la primera vindicació integral del barroc a Catalunya, fins aquell moment una producció arquitectònica i artística vilipendiada, si no del tot refusada, si fem excepció d'un altre precursor –i, potser no per casualitat, també arquitecte i gaudinista–, Josep F. Ràfols i Fontanals³. Com X. Company ha posat en solfa, no podem desvincular l'actitud de Martinell, ni tampoc la de Ràfols –el qual definia com a barrocs Gaudí, Jujol i el pintor Josep M. Sert– de la influència exercida per Eugeni d'Ors i, en general, per l'ideari noucentista⁴. Ens ho il·lustra un passatge del mateix Martinell:

1. C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Barcelona, 1959-1963, 3 vol. Vegeu-ne un avanç a *L'art català sota la unitat espanyola*, Barcelona, 1933, i una síntesi a "L'arquitectura", *L'art català*, Barcelona, ed. Aymà, vol. 2, p. 17-72.

2. M. MARTINELL, "Cèsar Martinell i Brunet, l'home", a J. MALUQUER i LL. MELICH, *Cèsar Martinell i la seva època, I Jornades martinellianes (1999)*, Tarragona, 2001, p. 37-56. L'arquitecte s'ocupa dels escultors Bonifàs des del 1915.

3. J. F. RÀFOLS, *Entorn del nostre barroc (1936)*, Barcelona, 1992. El text, escrit durant la Guerra Civil, va ser objecte d'un informe de Martinell molt favorable, el qual n'aconsella l'edició l'any 1968, encara que finalment no es publicà fins anys més tard.

4. X. COMPANYY, "Martinell, historiador de l'art: la seva visió del barroc català", J. MALUQUER-LL. MELICH, 2001, p. 241-262.

En el moviment pendular que determina l'evolució dels estils històrics, el Barroc és el fenomen artístic que es destaca en diametral oposició al concepte de cosa clàssica, tot i haver emprat els elements clàssics per a la seva expressió artística. Tant és així, que aquest art, representatiu d'una modalitat històrica que es desenrotlla entre els segles XVII i XVIII, ha donat el seu nom a totes les modalitats que en altres temps se li han asseblat per l'exaltació de la forma, per llur inquietud i llur patetisme. Pres en sentit genèric, el Barroc no és un sentiment de durada limitada, sinó una constant a la qual la humanitat se sotmet com obeint un ritme, en els intervals del qual brolla de nou l'afecció al classicisme [...].

És a dir, Martinell creu, com Ors, que l'oposició Renaixement/Barroc no és un fenomen aïllat, delimitat històricament i cronològica, sinó un joc de categories absolutes, recurrent al llarg de la història de la humanitat. Fent-ne un ús abusiu, Ors aplica l'etiqueta de *barroc* a vint-i-dues manifestacions artístiques, des de la prehistòria fins a l'arquitectura del seu temps. Fa temps que aquesta interpretació de la noció de *barroc* ha deixat de convèncer, relegada per una concepció més restrictiva, que entén el barroc com una categoria de la història de la cultura, una definició sens dubte més neutra però també –com totes les grans categories històriques o historicoartístiques– de significació global més difícil, sobretot si n'ampliem les primigènies afrontacions cronològiques, geogràfiques o culturals per a les quals va ser forjada. Dit d'una altra manera: diferents conjuntures culturals, diferents cronologies, diferents paisatges..., potser exigeixen diferents nomenclatures. En tot cas, fa temps que es detecta una paràlisi del debat acadèmic a l'entorn del concepte de *barroc* i, en particular, del barroc arquitectònic. De fet, sembla haver-se estancat amb la celebració del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, que va tenir lloc a Venècia l'any 1954 i va debatre com a tema principal la relació entre la retòrica i el Barroc, amb les aportacions d'Argan, Ors, Altheim, Chastel, Francastel i Batllori, entre d'altres⁵. Després, pel que fa a l'arquitectura, l'argument només ha estat desenrotllat esporàdicament, per exemple per Manfredo Tafuri⁶ i Bruno Contardi⁷, dos historiadors prematurament desapareguts. No es pot dir el mateix pel que fa a les arts figuratives, com ho demostra l'exemple eloqüent de Marc Fumaroli, entre d'altres⁸. Per a l'arquitectura, l'excepció a la paràlisi de la controvèrsia conceptual sembla que correspon al noruec C. Norberg-Schulz, desaparegut fa uns quants anys, que va indagar l'origen del concepte espacial del Barroc en les idees de Giordano Bruno, en el sistema filosòfic de Descartes, en els nous descobriments científics⁹. No debades, aquest an-

5. L. ANCESCHI, *La idea del Barroco: estudios sobre un problema estético*, Madrid, 1991, p. 41 i seg. on es reproduïx un article de l'any 1955 sobre aquesta qüestió.

6. M. TAFURI, "Retorica e sperimentalismo. Guarino Guarini e la tradizione manierista", a *Atti del Convegno su "Guarini e l'internazionalità del barocco"* (Torí, 1968), text reproduït a *Retòrica y experimentalismo: Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1978.

7. B. CONTARDI, *La retorica e l'architettura del barocco*, Roma, 1978.

8. M. FUMAROLA, *L'école du silence: Le sentiment des images au XVIIe. siècle*, París, 1994.

9. N. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura barroca*, Madrid, 1989 (Milà, 1972); "The Baroque and its Buildings", a H. A. MILLON (ed.), *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe 1600-1750*, Venècia, 1999, p. 57-79.

tic alumne de S. Giedion, influït per la teoria de la Gestalt, s'havia ocupat amb insistència de la noció més genèrica *d'espai arquitectònic*.

Però a l'època postmoderna, com dic, el debat sobre l'essència de l'arquitectura barroca s'ha diluït o, millor dit, s'ha volatilitzat, qui sap si com un refús implícit al component ideològic d'algunes interpretacions tradicionals –penso tant en W. Weisbach i el seu barroc interpretat com l'art de la Contrareforma¹⁰, com en la dialèctica establerta per A. Hauser entre el barroc catòlic cortesà i el barroc protestant burgès¹¹, per esmentar dos casos prou divergents, però també ens podríem referir a algunes idees arganianes, com ara l'antítesi entre arquitectura de composició i arquitectura de determinació espacial¹² o la definició de barroc com “una revolució cultural al servei de la ideologia catòlica”¹³, etc.–. Potser per això s'endevina una tendència historiogràfica al retorn a posicions formalistes, fins i tot en autors insospitats. Fa una trentena d'anys, per exemple, Anthony Blunt intentava establir una sèrie de trets específics –únicament morfològics i compositius, sense prestar atenció al “contingut”- que permetessin definir de manera diàfana l'arquitectura barroca romana, en part seguint el model de Wolfflin (1888), encara que l'anglès ho negava explícitament –segurament atesa la manca d'interès del suís per l'arquitectura¹⁴. Blunt en el model de Wolfflin advertia la preferència per treballar a gran escala, l'ús de formes irregulars i complexes, la fusió de les arts, la preferència pels jocs perspectius i les llums direccionals, la riquesa dels materials i una concepció dramàtica de l'espai. Certament, ens ho deixa fàcil: usant els seus paràmetres, l'arquitectura barroca catalana es troba a les antípodes de la romana, almenys fins al segle XVIII, si és que admetem l'existència d'una arquitectura barroca catalana.

Per acabar, el trajecte metodològic ha desembocat en la més absoluta simplificació: el barroc convertit en un fenomen purament estilístic, en una moda. Així ho entén Robert Harbison, professor universitari a Londres, en un llibre recent on fa una idealista declaració de principis¹⁵:

Definir el significat de Barroc a consciència generalment és més difícil. El que pot haver començat com una declamació intimidadora pot convertir-se en una celebració de l'agitació per raons pròpies, l'equivalent en art a un corrent d'aigües ràpides, i aquesta exuberància no sempre roman dintre dels límits de l'art. És una moda que comença a

10. W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlín, 1921.

11. A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, 1980 (1951).

12. G. C. ARGAN, *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*, Buenos Aires, 1982 (recull les lliçons d'un curs impartit l'any 1961).

13. G. C. ARGAN, *Renacimiento y barroco*, Madrid, 1987.

14. A. BLUNT i C. DE SETA, *Architettura e città barocca*, Nàpols, 1978 (l'article de Blunt data del 1973).

15. R. HARBISON, *Reflections on Baroque*, Londres, 2000, p. vii: “To define the significance of the Baroque for consciousness generally is more difficult. What may have begun as intimidating declamation can become a celebration of turbulence for its own sake, the equivalent in art of white water rafting, and such exuberance does not always remain within the bounds of art. It is a mode which begins in Italy and eventually encompasses all of Catholic Europe, with distinct local forms in Spain and Portugal, Austria, southern Germany and Bohemia, Sicily, Piedmont and France [...]” La visió simplista de l'autor també afecta –i potser n'és una justificació– la bibliografia utilitzada.

Itàlia i eventualment abraça tota l'Europa catòlica, amb formes locals distintives a Espanya i Portugal, Àustria, el sud d'Alemanya i Bohèmia, Sicília, el Piemont i França.

També és significatiu que Harbison, probablement seguint les petjades d'Omar Calabrese¹⁶, dediqui un capítol al neobarroc i al pseudobarroc, amb al·lusions als cubistes txecs, a l'arquitectura de Franck O. Gehry o al cementiri d'Igualada d'Enric Miralles i Carme Pinós. Així doncs, finalment, la postmodernitat ha assolit la condició de categoria historicoartística, bé que prestada, amb el permís i l'aclamació pòstuma de Xènius.

Tornant al nostre tema, és comprensible que l'arquitecte vallenc no s'enredés en vel·leïtats teòriques, perquè hagué d'emprendre una tasca més bàsica i probablement més feixuga: la recollida i l'ordenació de dades pràcticament *ex nihilo*, essent aquesta la vàlua principal del seu esforç; a més, cal no oblidar-ho, de professió no era historiador, sinó arquitecte. Dit això, i encara que no voldria fer psicologia de taula braser, convé d'afegir que –i perdoneu-me la contundència– per poder créixer és hora de matar el pare. L'obra de Martinell és colossal i admirable, però ens ha pesat com una llosa. També, perquè durant molt de temps el seu impuls no va trobar seguidors. Es va perdre una generació virtual d'historiadors catalans de l'arquitectura moderna. D'això, se'n ressenten les benintencionades síntesis d'Arnau Puig¹⁷, Joan Ainaud¹⁸, Joan Ramon Triadó¹⁹ o Josep de C. Laplana²⁰, entre d'altres²¹, encara que més recentment el mateix Triadó i Antònia M. Perelló s'han permès de corregir, si no de replantejar, alguns aspectes de l'edifici del Sis-cents, religiosa i civil, respectivament, gràcies a l'aparició en els darrers vint anys, d'algunes recerques monogràfiques²². Més sort ha tingut el segle XVIII, que compta amb la redacció de dues tesis doctorals imprescindibles per a la reinterpretació de l'arquitectura de l'època, la del malaguanyat Manuel Arranz (1979)²³, de publi-

16. Sobre aquesta qüestió, incloent-hi una intervenció del mateix Calabrese, vegeu ara P. AULLÓN DE HARO (ed.), *Barroco*, Madrid, 2004. Alguns textos d'aquest volum han estat reeditats a F. J. PANERÀ (comp.), *barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, catàleg d'exposició, Salamanca, 2005.

17. A. PUIG, *Història de l'art català: Del Renaixement al barroc*, Barcelona, 1970.

18. J. AINAUD, "Arte. El Renacimiento, el barroco y el neoclásico", a AA. VV.: *Cataluña II*, col·l. "Tierras de España", Madrid, 1978, p. 73-132.

19. J. R. TRIADÓ, "L'època del barroc, s. XVII-XVIII". *Història de l'art català*, vol. V, Barcelona, 1984. Vegeu, també, J. R. TRIADÓ, "L'art català del segle XVII. Estat de la qüestió i problemes metodològics", *D'Art*, núm. 12 (1986), p. 161-171.

20. J. de C. LAPLANA, "L'esplet del Barroc", a M. C. FARRÉ (ed.), *L'arquitectura en la història de Catalunya*, Barcelona, 1987, p. 197-230.

21. J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. MARTÍN GONZÁLEZ i J. M. PITA, *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, Summa Artis XXVI, Madrid, 1983, 2a ed.; J. CAMÓN, J. L. MORALES i E. VALDIVIESO, *Arte español del siglo XVIII*, Summa Artis XXVII, Madrid, 1984. Més independent, vegeu l'obra del precursor, G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae XIV, Madrid, 1957.

22. A. M. PERELLÓ, "Renaixement i Barroc. Arquitectura civil i urbanisme", a *Urbanisme. Arquitectura civil i industrial*, Art de Catalunya, Ars Cataloniae, Barcelona, 1998; J. R. TRIADÓ, "Arquitectura religiosa moderna", a *Arquitectura religiosa moderna i contemporània*. Art de Catalunya, Ars Cataloniae, Barcelona, 1999.

23. M. ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters: La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, 1991, i *La menestralia de Barcelona al segle XVIII: Els gremis de la construcció*, Barcelona, 2001.

cació pòstuma, i la de Josep M. Montaner²⁴, a més d'alguns estudis més específics, tant sobre els enginyers militars²⁵ com sobre l'arquitectura civil²⁶. Però aquest balanç ja ens l'ha ofert amb més detall Silvia Canalda en el llarg capítol que li dedica en una recent història de l'art català, de manera que no caldrà insistir-hi²⁷.

Un dels aspectes que cal revisar amb més contundència és la qüestió terminològica, perquè solem actuar amb apriorismes, de manera que ens veiem hipnòticament compelsos per algun motiu inextricable –però lligat, és clar, a la innata necessitat de comunicar-nos i a una propensió a la síntesi epistemològica– a ajustar els fenòmens artístics i arquitectònics a uns límits cronològics o geogràfics que prèviament ens hem imposat o, millor dit, que hem manllevat a la historiografia convencional. És el que, parlant de l'humanisme i del Renaixement, Lola Badia anomena *la fascinació ideològica de les etiquetes historiogràfiques*²⁸. Quan el procediment hauria de ser el contrari. Per això, Martinell i els que l'hem seguit després ens hem vist obligats a justificar allò que el mestre anomenava *primer barroc* i ocupava tot el primer volum de la seva història. L'explicació martinelliana era de tipus ètnic i cultural: segons Martinell, la moderació formal d'aquest barroc incipient seria la sortida siscentista a una sobrietat atàvica que caracteritza l'arquitectura catalana des de l'edat mitjana. Avui en dia, estem obligats a indagar altres explicacions, bé que no seré jo qui negui una inveterada tendència a la contenció ornamental en l'arquitectura local. D'altra banda, alguns hem intentat fer exercicis de funambulisme similars per explicar altres fenòmens a primera vista anacrònics o que no encaixen en la que podria haver estat –però que no fou– una seqüència estilística més clara i lineal, per exemple la continuïtat de solucions constructives gòtiques durant els segles XVI i XVII²⁹. Ara descobrim amb perplexitat que la historiografia francesa –la qual mai no ha patit els nostres complexos– recupera una arquitectura molt similar, la reivindica i l'estudia amb l'ajut d'enfocaments metodològics innovadors. Fins i tot, la bateja de nou: el gòtic *modern* o el gòtic *dels temps moderns*³⁰. Potser és ara quan estem en condicions de percebre les profun-

En una línia similar, vegeu A. M. PERELLÓ, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Abadia de Montserrat, 1996, i G. DOMÈNECH, *Els oficis de la construcció a Girona. 1419-1833*, Girona, 2001.

24. J. M. MONTANER, *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya, 1714-1859*, Barcelona, 1990 (però aquesta tesi doctoral fou defensada l'any 1983).

25. J. M. MUÑOZ, *Los ingenieros militares de Flandes a España (1691-1718)*, 2 vol., Madrid, 1993, i J. MORA, *La construcció a Catalunya en el segle XVIII: La Universitat de Cervera com a paradigma de l'arquitectura dels enginyers militars*, Guissona, 1997.

26. S. ALCOLEA, *El palau Moja*, Barcelona, 1987; M. ARRANZ i J. FUGUET, *El palau Marc*, Barcelona, 1987.

27. S. CANALDA, "L'estudi de l'art a Catalunya. Balanç al canvi de segle", a *Art i nació catalana*, Art de Catalunya, Ars Cataloniae, vol. 1, Barcelona, 2003, p. 200-235.

28. L. BADIA, "Sobre l'edat mitjana, el Renaixement, l'humanisme i la fascinació ideològica de les etiquetes historiogràfiques", *Revista de Catalunya*, 8 (1987), p. 143-155.

29. Pel que fa al Renaixement, vegeu J. GARRIGA, "L'art cincentista català i l'època del Renaixement. Una reflexió", *Revista de Catalunya*, 13 (1987), p. 117-144.

30. T. H. COCKE, "Gothique moderne. The use of Gothik in Seventeenth Century France", a *Medieval architecture and its intellectual context: Studies in honour of Meter Kidson*, Londres, 1990; H. ROUSSEAU-CHAMBON, *Le gothique des Temps modernes: Architecture religieuse en milieu urbain*, París, 2003.

des diferències existents entre solucions goticitzants de l'arquitectura siscentista catalana que abans catalogàvem senzillament com a anacronismes, ficant-les totes en un mateix sac, sotmeses a una mateixa lògica. Que al llarg del segle XVII un conspicu grup d'esglésies es van cobrir encara amb voltes de creueria és cosa prou sabuda; ho solem atribuir als comportaments inercials d'uns constructors poc ave-sats a les noves tècniques constructives, o al desig de clients plens de prejudicis. Però no tots els casos són iguals. Per exemple, l'església parroquial d'Igualada, que deriva de dos projectes elaborats per Pere Blai i Rafael Plansó, tots dos morts l'any 1620. La volta de la nau és de creueria, però podem desvincular en aquest cas el tipus de coberta de l'aparició sorprenent d'un pseudotrifori a la nau, en substitució de les més habituals galeries de mig punt? No deu ser que el P. fra Lorenzo Nieto, abat de Montserrat i autor de la traça definitiva del cimbori montserratí, va intervenir a Igualada més del que hom pensava? O bé, té algun significat més enllà del canvi estilístic la reforma endegada per Claudi Casals a partir del 1623 a la seu de Solsona, amb la intenció de substituir les voltes romàniques per unes altres de gòtiques i d'alçar un absis per englobar els tres absis romànics primitius? No sembla, més aviat, que l'operació amaga la voluntat de tenir una catedral gòtica, a imitació de les més prestigioses del país, poc després de la creació de la nova diòcesi solsonina, i de fer-ho amb el menor cost possible? I, encara, l'acabament del pati dels Tarongers del Palau de la Generalitat, a Barcelona, ha de ser interpretat únicament com una concessió a l'homogeneïtat del conjunt o amaga alguna altra significació simbòlica, com si la continuïtat compositiva i morfològica no fos sinó la imatge en pedra de la continuïtat institucional, per exemple?

En tot cas, el segle XVII català –o, millor dit, l'arquitectura del període, sempre tan incompresa– s'entén fàcilment si se li suprimeix de soca-rel i una vegada per totes l'etiqueta de *barroc*. Es tracta senzillament de vèncer els prejudicis, evitar els eufemismes i afrontar la realitat. Fins a l'últim quart de segle no és possible de constatar episodis arquitectònics que mereixin el qualificatiu de *barroc*, sempre prenent com a referents els nuclis de producció europeus més importants (a la pràctica, els centres cortesans italians, francesos i hispans). Abans, exceptuant les manifestacions goticitzants, només podem parlar d'*arquitectura de tradició renaixentista* o, més genèricament, d'*arquitectura classicista* –sense que ara puguem entrar a debatre aquest altre relliscós concepte, que pot presentar múltiples declinacions–. N'és un paradigma (per no dir *el* paradigma) el més important tracista de l'època, fra Josep de la Concepció, ara ben conegut gràcies a Carme Narváez³¹. L'obra del carmelita, d'una coherència tan extraordinària que en bona part només es pot explicar per una atracció impertorbable envers els models de l'anomenada *escuela del camp*, és d'una uniformitat exasperant. Ni tan sols quan se n'aparta, com en el projecte de la catedral de Vic (1679), pot alliberar-se del llast renaixentista: la cúpula, amb l'exterior del tambor articulat per un ordre jònic de columnes, bascula entre la tradició local i la influència de la basílica vaticana, mentre que la façana evoca la de l'església d'Ull-demolins de Jaume Amigó, però encara més la de Giacomo della Porta per al Gesù de Roma. És clar que s'escapa d'aquest esquema la capella de la Immaculada de la

31. C. NARVÁEZ, *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Abadia de Montserrat, 2004.

seu de Tarragona (1673), ara deixant de banda que l'aspecte barroc és el resultat sobretot del revestiment ornamental, de l'escultura del tàndem Rovira-Grau i de les pintures de mossèn Josep Juncosa, de l'*horror vacui* i de la varietat de materials, de l'acusat cromatisme, però no tant de l'estructura arquitectònica, sotmesa, com sempre, a una rígida contenció classicista. La mateixa Carme Narváez confessa la seva estranyesa en pensar en fra Josep com a autor de la traça del retaule i no exclou la decidida participació del patrocinador, el canonge Diego Girón de Rebolledo. També sembla indicar el mateix el retorn de fra Josep al guió clàssic en la posterior capella funerària dels marquesos de Tamarit a l'església prioral de Reus.

L'aparició de novetats coincideix amb la desaparició dels mestres de la generació següent a Pere Blai; per exemple, Pere Pau Ferrer –l'arquitecte que acabà el Palau de la Generalitat i, pel que sembla, responsable principal del projecte de la Casa de Convalescència– mor l'any 1675. I els dos últims arquitectes de la dinastia Santacana –encarregada de la construcció dels edificis conventuals més importants de principis del segle XVII, com ara la Mercè i Sant Francesc de Paula– treballen encara després de la Guerra dels Segadors, sense haver alterat llurs procediments projectuals: Josep mor l'any 1663 i el seu fill Jeroni, devers el 1680.

La cosa és que l'epifania de l'arquitectura barroca catalana pot ésser datada al darrer quart del segle XVII i primer en organismes secundaris, abans d'abastar edificis sencers i en particular, esglésies. Salvant les distàncies, descobrim un ritme similar en l'arquitectura valenciana: el col·lega i amic Joaquín Bérchez comença la seva magnífica monografia sobre el tema –per cert, prologada per Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, aquí present– amb l'obra de Juan Pérez Castiel, i sense caure en la temptació de justificar-ho!³² El referent valencià fa al cas, perquè l'altra gran capella que a Catalunya exterioritza les noves orientacions del gust arquitectònic, a més de la de fra Josep a la catedral tarragonina, és obra d'un arquitecte procedent del Regne de València. Es tracta de la capella de la Cinta de la seu de Tortosa, traçada l'any 1672 per Diego Martínez Ponce de Urrana, el mateix tracista que havia dissenyat la capella dels Desemparats i la reforma del presbiteri de la catedral de València. Els motius per recórrer a un arquitecte foraster –sense entrar a debatre les relacions intenses que des de sempre hi ha hagut entre Tortosa i València– no es coneixen, però es poden intuir: els models prestigiosos més pròxims no es podien trobar a Barcelona ni encara menys a Tarragona, sinó al regne veí. La capella tortosina, acabada cinquanta anys més tard, té una planta longitudinal de quatre trams, el tercer dels quals adopta una planta quadrada i està cobert amb una cúpula hemisfèrica. No és una tipologia especialment innovadora, però el conjunt, molt sumptuós per la riquesa dels materials i la decoració pictòrica, més aviat mediocre, dels valencians Dionís Vidal i Josep Medina, sense comptar el retaule de pedra, més tardà, assenjala un punt d'inflexió en l'arquitectura catalana i mereix l'estudi monogràfic que encara no ha rebut. De la mateixa manera, resulta sorprenent desconèixer qualsevol dada sobre les vicissituds constructives d'unes altres dues capelles famosíssimes, encara que d'interès desigual. La més arcaica, pel que fa a la composició arquitectònica, és la de Sant Benet, a l'església monàstica de

32. J. BÉRCHÉZ, *Arquitectura barroca valenciana*, València, 1993.

Sant Cugat. Se sap que les pintures de Pasqual Bailón Savall i el retaule de Francesc Santacruz foren contractats el 1688, un *ante quem* per a l'estructura arquitectònica. Però vet aquí tota la informació. Com en la capella tarragonina de la Immaculada, l'aire barroc es desprèn de l'ornamentació o, millor dit, d'una abundant decoració integrada en un conjunt unitari, a la manera del *bel composto* berninià, també salvant totes les –més que dilatades– distàncies. En canvi, la composició de l'alçat, amb un segon ordre o pseudotambor format per serlianes, i la solució de la coberta, una volta vuitavada amb els nervis ressaltats, són solucions ja anacròniques, per bé que, almenys en el cas de les serlianes, insòlites al Principat. Finalment, l'altra capella que vull esmentar és la dels Dolors de Mataró, construïda a partir del 1697. D'estructura més senzilla –planta longitudinal de tres trams, absis poligonal de tres panys i voltes de canó–, encara en desconeixem la història constructiva i l'autor. Em pregunto si hi van tenir alguna cosa a veure els constructors o, millor dit, els reconstructors de l'actual parròquia de Santa Maria. Aquesta obra va ser contractada l'any 1675 per Benet Juli, fill del constructor de l'església barcelonina de Betlem, encara que fou ajudat per l'escultor mataroní Antoni Riera. Tanmateix, sembla que ningú ha reparat que la traça de Santa Maria, de línies classicistes, si fem abstracció dels afegits escultòrics dels Morató, i amb una innovadora articulació de l'absis i el transepte, es deu a Ercole Torriello, un enigmàtic milanès –suposem que enginyer de professió– llavors resident a Barcelona³³.

Simplificant, hom constata a les acaballes del Sis-cents la coexistència de dos tipus de professionals del disseny arquitectònic: d'una banda, els forasters (sobretot, els enginyers militars) i els tracistes independents (és a dir, els eclesiàstics, com fra Josep Concepció); de l'altra, els mestres de cases, amb una activitat subjecta a les ordinacions gremials i una formació tradicional i eminentment pràctica. En aquest sentit, és significativa la cultura teòrica o "llibresca" dels mestres. Tenim una gran fal·lera per descobrir llibres i tractats d'arquitectura cultes en llurs inventaris *post mortem*, però tant o més significatiu és constatar l'absència majoritària d'aquestes lectures, que s'afegeix a la pervivència d'uns coneixements alternatius, profundament arrelats en el bagatge professional dels nostres arquitectes –però també dels valencians i els balears–. Ho dic perquè ha passat desapercebut –menys per a A. M. Perelló, que n'ha fet conèixer l'existència, encara que sense estudiar-lo a consciència, com es mereix– un tractat d'estereotomia molt tardà, el *Llibre de traces de biaix i monea* de Josep Ribes, datat l'any 1708 i conservat en una col·lecció particular. El nom de l'autor resultarà familiar als estudiosos de l'arquitectura setcentista, perquè Josep Ribes i Margarit va ser el constructor del famós palau Sessa-Larrard del carrer Ample de Barcelona. Home molt ric i de gran projecció social, es va dedicar sobretot a la indústria i els negocis, com va documentar M. Arranz. Tanmateix, per la cronologia, no pot ser l'autor del tractat esmentat. Ni potser tampoc ho és el seu pare, Josep Ribes i Ferrer, perquè l'any 1708 sols tenia vint-i-cinc anys, aproximadament. Després, va assolir un gran patrimoni gràcies a l'activitat constructiva i, sobretot, a l'especulació immobiliària. En

33. M. RIBAS i M. D. RIBAS, *El retaule major de Santa Maria de Mataró i l'ampliació del temple, segles XVII-XVIII*, Mataró, 1979.

l'inventari dels seus béns apareixen, en un estudi adjunt a l'habitació de l'alcova, cinquanta-dos llibres d'arquitectura, matemàtiques “y un poch de història”. Tot plegat, haurem d'atribuir el llibret de traces, que incorpora interessants dibuixos d'arcs, escales, ponts, etc., a l'avi i el pare respectius dels dos mestres citats, és a dir, a Josep Ribes, mort l'any 1713 o el 1714, el primer de la família que es dedicà a la construcció. El tractat traeix la perdurabilitat d'una cultura que, a l'època, es manifesta per exemple en l'afecció pels capitells penjats o en l'abundància d'escales rampants, solucions que no necessàriament (o no exclusivament) depenen de tractats més “cultivats” o erudits, com ara l'*Arquitectura civil recta y oblicua* de Caramuel (1678) o, més pròxim per cronologia, el *Compendio matemático* del P. Tomàs Vicenç Tosca (1707-1715). Potser no està de més recordar que Joan Fiter, un mestre de cases més conegut per haver participat en les obres de la Ciutadella i de Sant Sever de Barcelona, a més de les de l'església de Caldes de Montbui, també disposava, entre un aplec format per 37 llibres, d'un manuscrit “de biaix i montea”, qui sap si el mateix que havia redactat mestre Ribes. D'aquest tipus de llibre n'hi havia també de francesos, prou coneguts pels mestres setcentistes catalans. Caldrà en el futur insistir en aquest tema. És clar que altres tractats, més formals o acadèmics, no només circulaven pel Principat, sinó que s'utilitzaven profusament, però en general resultaren més profitosos per a la traça escultòrica, inclosa la d'escultura aplicada a l'arquitectura. Penso sobretot en les anomenades portades-retaule. La portada de Betlem, per exemple –i addueixo aquest cas, perquè crec que encara ningú ho ha dit–, tradueix literalment una de les traces que incorpora el P. Pozzo al seu popular tractat de perspectiva i arquitectura.

Aquesta disjuntiva entre professionals de la traça arquitectònica es va mantenir fins ben entrat el segle XVIII, canviant els protagonistes. De la guerra de Successió ençà l'avantguarda passa a mans dels enginyers filipistes (Verboom, Retz, Montaignu, Marín, Cermeño, etc.), acèrrims defensors del classicisme francès, que només ocasionalment i superficial es tenyeix de rococó³⁴. Llurs obres i la gran influència que exerciren sobre els mestres locals fins als anys 70 han estat tema preferent dels historiadors: Juan M. Muñoz, Josep M. Montaner, Josep Mora, Frederic Vilà. Els més entusiastes seguidors dels enginyers foren, com és natural, els seus col·laboradors més pròxims, mestres de cases com els Bertran i els Soriano que es convertiren en els principals “assentistes” del país. No entrarem a debatre aquesta qüestió, prou ventilada, però hem de constatar que centrar l'estudi de l'arquitectura catalana del Setcents sota aquest prisma pot desvirtuar-ne la comprensió global. Dit d'una altra manera, encara no s'ha dibuixat amb suficient precisió el perfil de l'arquitectura catalana de la primera meitat del segle XVIII. Perquè, al marge de l'activitat tracista dels enginyers militars i de la influència que exerciren sobre els mestres locals –una influència elàstica, depèn del cas: tipològica, tècnica, compositiva o ornamental–, què en sabem de l'arquitectura que es projectava arreu del país? Potser les

34. De nou hem d'alertar sobre l'ús de certes categories historiogràfiques. El “classicisme” francès és un neologisme inventat al segle XIX aplicat a la literatura per referir-se a la imitació de models de l'antiguitat. Emprat en història de l'arquitectura és en general una simplificació gratuïta. Ho és, per exemple, qualificar Versalles de *classicista*, sense més precisions.

experiències esmentades abans del primer barroc (Tarragona, Tortosa, Sant Cugat, etc.) no van tenir continuïtat? Totes les esglésies que es construïen al Principat seguïen les pautes de Betlem i Sant Sever de Barcelona –dos temples de tipologia arcaica, fins i tot exempts de les solucions més monumentals usades per fra Josep de la Concepció, com ara el transsepte i la cúpula sobre el creuer– i només eren barroques per la màscara decorativa? Com és possible que fins ara no haguem estat capaços d'estudiar amb el rigor que es mereix una església tan singular com la de Sant Carles Borromeu de Barcelona? Quan va aparèixer el cambril a Catalunya, quina difusió va tenir i amb quines formulacions? És segur que la implantació de l'església de tres naus només es pot vincular als models imposats pels enginyers militars? Hem de mantenir encara el mite d'una cort arxiducal de primera magnitud en matèria artística i arquitectònica, més enllà de la predilecció del pretendent per la música i el teatre? Perquè, si la petja de la cort només es pot trobar en els esporàdics retrats fets per Andrea Vaccaro i Pere Crusells o en la nebulosa relació de Bibiena amb els cercles artístics locals –llevat de la col·laboració amb Viladomat en la decoració al fresc de l'església de Sant Miquel de la Barceloneta, l'any 1711, i potser algun altre vincle, esporàdic, amb artistes catalans–, que és el que sabem ara per ara, llavors és més prudent posar en quarantena l'ascendent de la cort austriacista. Ni tan sols sabem què passà amb Conrad Rudolf del 1707 ençà, és a dir, des que va decidir abandonar València (on residia des de principis de segle, després de passar per París i Roma) per incorporar-se al seguici del futur Carles VI, és a dir, del mateix monarca que, un cop consolidat el poder imperial, va fer construir a Fischer von Erlag la Biblioteca Imperial i l'església de Sant Carles Borromeu de Viena. I això que, de València estant, Rudolf havia dissenyat dues construccions al·legòriques per a Barcelona: una columna commemorativa de la Immaculada i una escenogràfica glorificació de l'arxiduc. D'altra banda, Ferdinando Galli Bibiena, que va arribar a Barcelona el 1708 per encarregar-se de les decoracions efímeres i operístiques de la cort, devia tenir més interès a redactar el seu tractat d'arquitectura civil, publicat a Parma el 1711, que a relacionar-se amb l'ambient artístic local, format bàsicament per artesans i menestrals. Més enigmàtica és encara l'activitat d'Anton J. Ospel a la cort barcelonina. En definitiva, i repeteixo el que he dit en alguna altra ocasió, el que la cort de l'arxiduc va aportar a l'arquitectura catalana és un enigma, més enllà d'especulacions o d'hipòtesis sense verificar³⁵.

Una avaluació més ponderada de la nostra arquitectura exigeix, encara, treballs de camp i estudis monogràfics, bé d'abast geogràfic, bé temàtics. Dues tesis doctorals en procés de publicació han permès d'omplir alguns buits: Anna Serra s'ha dedicat a l'anàlisi de l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la diòcesi taragonina, posant l'èmfasi en l'obra de Josep Prat i en la dialèctica entre els acadèmics i els mestres d'obres locals³⁶, mentre que Maria Garganté ha estudiat l'ar-

35. Trobareu les notícies més recents sobre Rudolf i la resta d'artistes vinculats a la cort austriacista a P. GONZÁLEZ TORNEL, *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, València, 2005, en particular p. 255 i seg.

36. A. I. SERRA, "Acadèmia i tradició: Josep Prat i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la diòcesi de Tarragona", tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004. De l'autora, vegeu, a més, *L'església parroquial de Sant Martí de Vilallonga del Camp*, Valls, 1998.

quitectura religiosa setcentista a la Segarra i l'Urgell, amb un preàmbul dedicat a la del sis-cents i un epíleg que guaita cap al segle XIX³⁷. Aquest últim treball és complementari de la recerca paral·lela d'Isidre Puig, que també se circumscriu al territori lleidatà³⁸. A més, ara podem comptar amb el treball de recerca d'Elisenda Martí, elaborat des de la Universitat de Girona i centrat en la carrera dels Morató, en particular la de Josep Morató Sellés³⁹. Deixant l'arquitectura religiosa a banda –sens dubte, la producció més rellevant dels constructors vigatans–, una qüestió important és la contribució dels Morató a la definició de la masia setcentista (en particular, per a Morató Sellés, el mas de les Ferreres a l'osonenc poble de Sant Bartomeu del Grau, aixecat per voluntat de Miquel Ferreres l'any 1762) i de la casa senyorial fora de Barcelona, a la manera de la casa Parrella de Vic, que també conserva la decoració pictòrica de Lluís Romeu, deixeble del vigatà. Es tracta d'un assumpte interessant, perquè el parent pobre de l'arquitectura barroca catalana ha estat l'edifici residencial, senyorial o domèstica, amb les excepcions, ben comprensibles considerant llur magnificència, dels palaus March i Moja de la Rambla barcelonina⁴⁰. Sembla que ara també es vol treballar en la redacció d'una monografia sobre el palau de la Virreina, per al qual encara hem de recórrer a Adolf Florensa⁴¹ i al biògraf del virrei Amat, Alfredo Sáenz-Rico⁴². Que una recerca pacient pot concedir-nos sorpreses ens ho demostra el treball publicat sobre la casa o el castell del Morell, de nova planta, un encàrrec de Josepa Bru, vídua de Pere de Montoliu, fet l'any 1778 per set mil lliures al mestre de cases tarragoní Carles Morera⁴³. Tanmateix, resta per endegar una investigació més contundent de la casa senyorial del segle XVII, ja que l'experiment més recent –el d'Albert Garcia Espuche– ha resultat, per diferents motius que ara no podem entrar a detallar, incomplet i, per tant, fallit, sempre des del meu punt de vista⁴⁴.

37. M. GARGANTÉ, "L'arquitectura religiosa set-centista a la Segarra i l'Urgell", tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2003. Mentre es publicaven les *Actes*, aquesta tesi ha estat editada per la Fundació Noguera (Barcelona, 2006). De la mateixa autora, vegeu, entre d'altres, "Els Salat. Mestres d'obres de Santa Coloma de Queralt i l'església de Savallà del Comtat", *Aplec de Treballs* 20 (Montblanc, 2002); "La universitat de Cervera i els mestres de cases: l'exemple dels Borràs", *Palestra Universitària*, 15 (Cervera, 2002), p. 111-137; "Arquitectura religiosa vuitcentista a l'Urgell: alguns exemples", *Urtx*, 16 (Tàrraga, 2003), p. 223-240; "L'església parroquial de Tàrraga durant els segles XVII i XVIII: del classicisme de fra Josep de la Concepció al barroquisme de Pere Costa", *Urtx*, núm. 17 (2004), p. 183-207.

38. I. PUIG, "La darrera activitat constructiva a la Seu Vella i l'arquitectura a la Lleida del segle XVIII", *Seu Vella*, núm. 4 (2002-2003), p. 67-333. Del mateix autor, vegeu també "D'arquitectura i mestres de cases a la Lleida del segle XVIII: els Biscarri", *Urtx*, 16 (Tàrraga, 2003), p. 165-214; "D'arquitectura i mestres de cases a la Lleida del segle XVIII: els Batiste", *Urtx*, 17 (2004), p. 233-285.

39. E. MARTÍ, "L'arquitectura vigatana al segle XVIII. El mestre de cases Josep Morató Sellés (1712-1768): biografia i catàleg d'obra", treball de recerca dirigit per J. Garriga, Universitat de Girona, 2006.

40. Cfr. nota 26.

41. A. FLORENSA, *El palacio de la Virreina del Perú en Barcelona*, Barcelona, 1961.

42. A. SÁENZ-RICO, *El virrey Amat*, 2 vol., Barcelona, 1967, en particular vol. II, p. 423-470.

43. J. M. VALLDOSERA i J. GRANELL (ed.), *El castell del lloc del Morell: Aspectes històrics i de la restauració del casal dels Montoliu*, El Morell, 1994.

44. A. GARCÍA ESPUCHE, *Barcelona entre dues guerres: Economia i vida quotidiana (1652-1714)*, Vic, 2005. És lloable la recerca documental de l'autor, però, en canvi, es troba a faltar una part substancial de la bibliografia existent sobre la casa senyorial catalana de les edats mitjana i moderna.

L'ocàs de l'arquitectura barroca catalana s'eternitza, allargassant el predomini d'aquell "classicisme" a la francesa que havia impedit o dificultat la difusió de models italians. Aquests també ens van arribar, ben entrat el segle XVIII i, naturalment, ja passats de moda. N'és un exemple prou conegut la façana de Mas i Dordal per a la Mercè, però també podem esmentar el projecte del retaule major de Santa Maria del Mar, de l'any 1771, obra del fuster i tallista Deodat Casanoves –el mateix que havia participat en la construcció del Col·legi de Cirurgia de Barcelona, traçat per Ventura Rodríguez–, que encara s'inspirava en el baldaquí berninià de Sant Pere o, potser, els murs curvilinis d'algunes esglésies tardanes, com ara la capella dels Dolors de Valls o diversos temples traçats pels Morató. De nou apareixen els dubtes de nomenclatura –amagant, és clar, un problema conceptual. Així, Josep Renart i Closes, en els seus famosos *Quincenarios* (1808-1810), qualifica l'església barcelonina de Santa Marta –desapareguda, llevat de la façana, i amb un interior atribuïble a Josep Juli i Fabregat– com una de les primeres que es feren a la ciutat "del gusto moderno", ell que es declarava devot de Milizia i es rendia incondicional al "príncep dels arquitectes" Palladio (però d'aquí a poder qualificar-lo de *neoclàssic* hi ha un esvoranc, si no un abisme). La prudència exigeix més rigor a l'hora d'etiquetar aquests fenòmens arquitectònics. La necessitat de comunicar-nos i d'entendre'ns no pot justificar l'ús indiscriminat de la terminologia historicoartística convencional. Es pot parlar de neoclassicisme amb relació amb l'església de les Preses (Garrotxa), obra de l'acadèmic Andreu Bosch, com apuntava Manuel Arranz? No és millor, un cop coneguts, almenys en bona part, els models de Joan Soler i Faneca per a la Llotja, que encara el vinculen estretament amb la tradició francesa, deixar l'autor en el purgatori dels neoclàssics, encara que haguem de contradir l'opinió d'un expert com Josep M. Montaner? I què en direm de l'eclecticisme de Josep Mas i Dordal, de la indefinició estilística de Josep Prat, no obstant la seva vocació acadèmica? Aquí, doncs, no ens enfrontem amb un problema exclusivament estilístic. A falta d'un passat heroic que pogués justificar el retorn al model clàssic –a excepció d'espòriques al·lusions des del Renaixement a la fundació hercúlia de Barcelona o d'un vague interès per les ruïnes tarragonines–, i amb escasses possibilitats d'èxit l'excusa moral o cívica –un component ideològic que es troba a la base de cert art europeu contemporani–, la imposició del nou classicisme només podia ser una qüestió de gust o, encara, de moda. És clar que tot és relatiu (també E. Kaufmann qualificava Milizia *d'eclectic*, i B. Zevi el considera un reaccionari): així, què en podem pensar, del suposat paradigma neoclàssic local, el lleidatà Antoni Celler, que addueix com a models d'autoritat arquitectònica Juan de Herrera amb El Escorial i, encara més sorprenent, Pere Blai amb la façana de la Generalitat?

COMUNICACIONS

ELISENDA MARTÍ

ANNA I. SERRA

ANNA I. SERRA I JORDI PARÍS

MARIA GARGANTÉ

JOSEP LLOP

IDA MAURO

Una revisió de la genealogia dels Morató de Vic

ELISENDA MARTÍ

En el context de l'art català de l'època moderna, els escultors i mestres de cases de la família Morató constitueixen una de les nissagues d'artistes més importants del Principat. Tot i així, malgrat el volum d'obra conservada i l'ampli radi d'actuació dels seus membres, són pocs els estudis dedicats a aprofundir en el seu coneixement i en l'anàlisi de les seves obres. A banda de la investigació puntual d'historiadors locals, entre els quals destaquen Eduard Junyent, Mn. Pladevall o Mn. Galobart, i de la menció laconica que els han dedicat diverses publicacions de caràcter general, tradicionalment, la nissaga dels Morató ha estat oblidada per la historiografia¹. Tanmateix, l'any 1988, Miquel Mirambell i Maria Alba Erra van publicar dos articles destinats a ordenar i sistematitzar totes les dades conegudes –que havien estat publicades de manera dispersa en diversos estudis al llarg de cinquanta anys–, per a la qual cosa van elaborar un arbre genealògic i un catàleg d'obra que ha constituït un dels punts de partida fonamentals del nostre estudi².

Per altra banda, el nostre projecte de treball de recerca centrat en la figura de Josep Morató Sellés (1712-1768) ha permès localitzar algunes dades inèdites sobre els membres de la nissaga vigatana. La major part de les notícies obtingudes provenen dels fons notariais i parroquials de l'Arxiu Episcopal de Vic –capítols matrimonials, testaments, exàmens de mestratge, procures, contractes i plets. També ens hem servit de les dades localitzades en altres arxius, com l'Arxiu del Miracle de Riner (Solsona) o l'Arxiu Històric Municipal de Vic, l'Arxiu Històric de Girona, l'Arxiu i Museu Municipal de Calella de la Costa i l'Arxiu Històric Fidel Fita d'Arenys de Mar. L'aparició de referències concretes sobre membres de la nissaga fins ara desconeguts, alguns amb obra documentada, ens ha portat a ampliar la genealogia i a configurar un esquema revisat que hem volgut presentar en ocasió d'aquestes Jornades sobre l'Època del Barroc i els Bonifàs.

Els Morató representen un dels episodis més dilatats i prolífics de l'art cata-

1. Entre la bibliografia existent destaquen diversos estudis de Mn. Gudiol, E. Junyent, Mn. Galobart, R. Ordeig, A. Pladevall, C. Martinell, J. M. Ràfols, S. Alcolea, J. R. Triadó i J. Calassanç.

2. M. MIRAMBELL, M. A. ERRA, "Genealogia de la família Morató i inventari arquitectònic", *Ausa*, vol. XIII, núm. 121, Vic (1988), p. 139-151. M. MIRAMBELL i M. ERRA, "Obres de la família Morató al Berguedà", *L'Erol: Revista Cultural del Berguedà*, núm. 32, Berga (1990), p. 19-22.



Figura 1. *Façana de l'església de la Pietat de Vic. Construïda per Josep Morató I, Josep Morató Pujol i Joan Francesc Morató Pujol. Segona meitat del segle XVII.*

là dels segles XVII i XVIII. Al llarg de més de dos segles –el darrer membre de la dinastia, Josep Morató i Codina, morí el 1826– el taller vigatà va proporcionar una extensa nòmina de mestres de cases i escultors que van organitzar un obrador dinàmic i eficaç. Al llarg del segle XVII els seus membres es van consolidar en el mercat artístic vigatà com una de les famílies més actives, de manera que van acaparar gran part de les comandes de més prestigi de la ciutat –com la construcció de l'emblemàtica església de la Pietat³ (figura 1) o les reformes i ampliacions del Palau Episcopal i la Casa Consistorial⁴. Paral·lelament, la fama

3. La fàbrica del nou temple de la Pietat –que substituiria l'antiga església de Sant Sadurní, on es custodiaven les relíquies dels sants patrons de Vic, Llucià i Marcià– va començar el 1619 i no es va finalitzar fins al 1690, tot i que va ser objecte de modificacions importants a mitjan segle següent. En la seva construcció hi van participar diversos membres de la nissaga: Josep Morató I, Josep Morató Pujol, Joan Francesc Morató Pujol i Josep Morató Sellés. (Vegeu C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya (Monumenta Cataloniae)*, Barcelona, 1959-1963, vol. II, p. 47. E. JUNYENT, "El claustro de Sant Domènec de Vich" *Revista de Vich*, Vic (1965), p. 31.

4. Els dos edificis van ser objecte d'importantes reformes al llarg del darrer terç del segle, projectades per fra Josep de la Concepció. Josep Morató Pujol i un Francesc Morató (Pujol o Soler ?) van treballar en el Palau Episcopal entre 1673 i 1680 (C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. II, p. 103; C. NARVÁEZ, "El tracista fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya", Tesi doctoral inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2000, p. 215-223). Les possibles intervencions dels membres de la nissaga a l'Ajuntament de moment no són clares, però la fornicula destinada a allotjar les figures dels sants màrtirs és obra de Joan Francesc Morató Pujol, que les va esculpir cap al 1680 (Vegeu E. JUNYENT, "L'escultor Joan Francesc Moretó", a *Revista de Vich*,



Figura 2. Interior de l'església del Santuari de Santa Maria del Miracle de Riner (Solsona) Construcció: Josep Morató Soler (1664-1672). Retaule: Carles Morató Brugarolas (1747-1759).

del seu bon ofici es va estendre més enllà de l'oficialat de Vic i rebien encàrrecs d'altres poblacions allunyades, com Riner, (figura 2) Tàrrrega o Manresa⁵. Durant el Set-cents, els Morató es convertiren en uns dels artífexs més reconeguts de la Catalunya Central i esdevingueren veritables empresaris, capaços d'acaparar i simultaniejar múltiples encàrrecs a la seva diòcesi –moltes de les esglésies parroquials bastides al llarg del segle es deuen a la seva mà–, a altres comarques del

Vic (1968), p. 27-28; J. F. RAÍFOLS, *Diccionari d'artistes de Catalunya, València i Balears*, vol. III, Barcelona, 1980, p. 796.

5. Josep Morató Soler va dirigir les obres de construcció de la monumental església del santuari de Santa Maria del Miracle de Riner, al Solsonès, on va treballar des del 1664 fins a l'any de la seva mort, el 1672. Vegeu C. BARAUT, *Santa Maria del Miracle*, Barcelona, 1990, p. 28-33. El mateix any va realitzar la visura del campanar de Santa Maria de l'Alba de Tàrrrega, església que finalment va ser enderrocada i construïda de nou segons el projecte de fra Josep de la Concepció a partir de 1672. Vegeu C. NARVÁEZ, *El tracista fra Josep de la Concepció...*, p. 174-188. D'altra banda, Joan Francesc Morató Pujol es va formar a Manresa al taller de Pau Sunyer des del 1674, en un moment en què la capital del Bages era un dels centres escultòrics més actius de la Catalunya Central. Vegeu J. BOSCH, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, 1990, p. 82.

Principat –el Ripollès, el Solsonès, el Barcelonès, el Maresme, la Garrotxa, l'Empordà, el Bages o el Berguedà⁶– i al sud de França⁷.

La seva posició privilegiada a la cúpula del gremi de sant Antoni, sant Roc i els Quatre Màrtirs –que agrupava els mestres d'obres vigatans des de 1565–, i la tendència a l'endogàmia característica de les corporacions professionals catalanes⁸, els impulsà a relacionar-se amb altres famílies importants de constructors vigatans, com els Mombardó –o Bombardó– o els Mas. Així, es van establir una sèrie de vincles professionals i familiars entre els mestres vigatans més actius –dels quals hem pogut documentar diversos matrimonis–, que afavoriren el creixement del taller i el seu reconeixement més enllà de la seva ciutat.

La importància de l'obra moratonià, la projecció dels seus membres més destacats i la rellevància d'algunes de les seves obres en el context del Principat –pensem en el magnífic santuari de la Mare de Déu de la Gleva (figura 3) o en la nova catedral de Vic–⁹, ens han portat a considerar la necessitat de revisar la seva genealogia. També volem donar a conèixer la personalitat de nous membres que han engruixit aquesta dinàmica dinastia.

6. El cambril del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses va ser projectat, construït i decorat per Josep i Jacint Morató Soler entre 1710 i 1715. Vegeu C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. II, p. 103. A mitjan segle XVIII, Joan Francesc Morató Soler, Josep Morató Sellés, Ramon Morató i Pere Morató Brugaroles, van participar en la reforma del cor i la façana de l'església parroquial de Sant Feliu de Codines. Vegeu P. A. DE PALMA DE MALLORCA, *Historia de la Villa de San Felio de Codines. Datos y Referencias*, Sant Feliu de Codines, 1946, p. 103. AEV, fons parroquial de Sant Feliu de Codines: G/1, Arxiu Parroquial de Sant Feliu de Codines, llibre de l'obra (1660-1730). Josep Morató Soler i Josep Morató Sellés van acabar el creuer, el presbiteri i el cambril de l'església parroquial de Santa Maria de Moià a partir de 1730. Vegeu (J. GALOBART, "L'església parroquial de Santa Maria de Moià i els seus constructors (1673-1749)", *Modilium*, núm. 8-9 (Moià, 1993), p. 45-70. L'església parroquial de Santa Maria i Sant Nicolau de Calella de la Costa va ser projectada per Josep Morató Sellés el 1747. Vegeu C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. III, p. 62 i 92. Recentment hem pogut documentar la presència de Josep Morató Sellés a la Bisbal d'Empordà l'any 1738 (ACF, núm. 3.120, f. 306r. i seg., diumenge 9 de novembre de 1738). A l'últim terç del segle, el seu germà Antoni i el seu nebot Carles també es desplaçaren a la població empordanesa amb relació a les obres d'edificació de les noves casernes. (Vegeu I. CADIÑANOS, "Documentos para la historia del arte en la Corona de Aragón. II. El Principado de Cataluña", *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. XCVI (2005), p. 87.

7. Josep Morató Soler i Isidre Morató (Soler?) van participar en la fàbrica de l'església parroquial de Saint-Étienne Ille-sur-Tête al primer quart del segle XVIII. Vegeu D. FONTAINE, "La nouvelle église Saint-Étienne d'Ille 1664-1736", *Chaiers des Amis du Vreil Ille et des Villages Voisins*, núm. 110, (s/d), p. 5-74; J. TOSTI, "L'Eglise Saint Etienne (Sant Esteve del Pedreguet)", *D'Ille et d'Ailleurs*, núm. 11, p. 13-30.

8. M. ARRANZ, *La menestralia de Barcelona al segle XVIII: Els gremis de la construcció*, Barcelona, 2001, p. 50-55; G. DOMÈNECH, *Oficis i arts de la construcció a Girona*, Girona, 2001, p. 120-123.

9. El santuari de la Gleva va ser projectat i construït per Josep Morató Sellés des de 1759 seguint un esquema de planta centralitzada insòlit al Principat. Vegeu J. GUDIOL, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, 1933, p. 644. Igualment, la nova catedral de Vic, projectada i dirigida per Josep Morató Codina a l'últim terç del segle XVIII. Vegeu C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. III, p. 98. Aquest edifici representa l'episodi final i a la vegada la culminació de la trajectòria de la nissaga. Alhora, testimonia la quasi total dissolució de les formes i tipologies tradicionals emprades pels seus antecessors en els nous corrents estilístics classicitzants irradiats a partir del darrer terç del segle des de l'Academia de San Fernando madrilenya.



Figura 3. *Façana de l'església del Santuari de Santa Maria de la Gleva. Projectada i construïda per Josep Morató Sellés entre 1759 i 1766.*

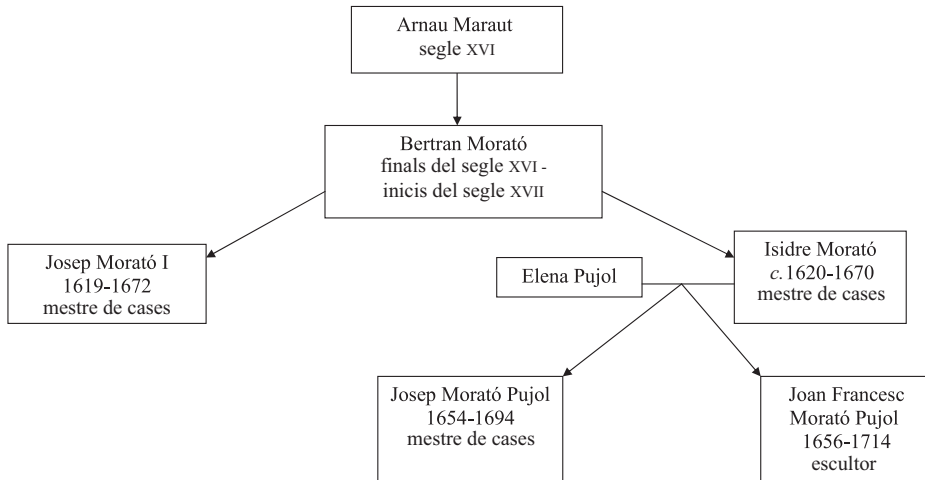
Per al seguiment de l'origen de la família i per a la primera i la segona generacions hem mantingut l'ordenació que apareix a l'estudi de Mirambell i Erra, però alhora hem volgut citar les fonts originals. També hem seguit aquesta ordenació pel que fa a la descendència de l'escultor Jacint Morató Soler, entre els membres de la qual destaca la figura de l'escultor Carles Morató Brugaroles¹⁰. La documentació consultada ens ha permès precisar determinades cronologies de la tercera, la quarta i la cinquena generacions, ja que hem documentat nous membres agrupats a l'entorn de Josep Morató Soler i Josep Morató Sellés. Per això hem centrat la nostra aportació en aquesta branca familiar. Tot i així, el tema resta obert i en el futur es poden localitzar noves dades que permetin dur a terme un seguiment més exhaustiu de les diverses generacions.

La branca vigatana de la família arrenca del segle XVI¹¹ (quadre 1). No se sap en quin moment el francès Arnau Maraut, originari del Bearn, es va establir a Vic i va donar origen a la nissaga¹². Ara com ara, ignorem a què es dedicava i quines raons

10. La major part de la seva activitat es va desenvolupar lluny de Vic, al Rosselló, Barcelona, Girona i a la diòcesi de Solsona, i, per tant, queda fora del marc de la nostra recerca, centrada en l'activitat arquitectònica del taller al bisbat de Vic.

11. Sabem de l'existència d'altres *moratons* en diverses zones del Principat, alguns relacionats amb els oficis de la construcció, com Francesc i Joan Morató, germans fusters de la Barcelona del segle XVIII, però no podem precisar si provenen del mateix tronc familiar. Vegeu M. ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters: La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, 1991, p. 331.

12. M. MIRAMBELL i M. A. ERRA, *Genealogia de la família Morató...*, p. 139. Cap dels historiadors consultats al llarg de la nostra recerca, ni el mateix Mirambell, especifica la procedència d'aquestes dades, que hem d'imaginar localitzades en la seva major part a l'Arxiu Episcopal de Vic.



Quadre 1

el van portar a establir-se a la capital osonenca. En qualsevol cas, podem relacionar la seva vinguda amb l'important fenomen migratori francès que va afectar Catalunya al segle XVI. Entre el gruix de la població nouvinguda hi havia molts mestres de cases i pintors d'origen occità i gascó que s'establiren al Principat al llarg de la centúria¹³. Arnau va tenir almenys un fill, Bertran, que apareix documentat com a pagès i traginer amb el cognom catalanitzat com a Morató¹⁴. Tot i que no disposem de notícies exactes sobre la seva vida, les dades conegudes dels seus fills ens permeten situar-lo entre la segona meitat del segle XVI i la primera meitat del segle XVII.

Bertran Morató va tenir almenys dos fills. Josep Morató –a partir d'ara, Josep Morató I– va néixer c. 1619 i va morir el 1672¹⁵. Es tracta del primer membre documentat de la nissaga dedicat a l'ofici de la construcció. Esdevingué un artífex reconegut no només a Vic, sinó també en d'altres indrets de la Catalunya Central¹⁶. Del seu germà Isidre Morató (c. 1620-1670), també mestre de cases, descendeixen els següents membres coneguts de la nissaga, ja que ara com ara no tenim cons-

13. J. GARRIGA i J. BOSCH, "L'art català dels segles XVI i XVII en l'òrbita del 'Renaixement' i del 'Barroc', a *Història de la cultura catalana*, vol. II, *Renaixement i Barroc, segles XVI-XVII*, Barcelona, 1997, p. 199.

14. Al llarg del segle XVI i durant tota la centúria següent, el cognom apareix escrit amb *a* i sense accent a la *o* però al llarg del segle XVIII l'accentuació de la *o* final es va anar normalitzant i fins i tot en algun cas apareix escrit amb *e*: "Moretó". Aquesta darrera grafia s'utilitza en molts pocs casos i és per això que hem optat per transcriure'l tal com l'escriuen els mestres de cases als quals dediquem el nostre estudi: "Morató".

15. En la data de la seva mort confirmen els pagaments enregistrats als llibres de comptes del santuari del Miracle de Riner, a Solsona. El 1672 és el darrer any en el qual trobem pagaments al mestre Morató. Vegeu C. BARAUT, *Santa Maria...*, p. 28-33, Arxiu del Miracle, núm. 47 (1668-1684).

16. Ja hem vist que va participar en la construcció de l'església del santuari de Santa Maria del Miracle de Riner des de 1664. Vegeu C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. I, p. 83. També va viurar el campanar de Santa Maria de l'Alba de Tàrraga el 1672. Vegeu C. NARVÁEZ, *El tracista Fra Josep de la Concepció...*, 2000, p. 175.

tància que Josep Morató I tingués cap fill. Pel que fa al coneixement del dos membres d'aquesta primera generació, encara existeixen incerteses. És dubtosa la data de naixement de Josep Morató I –o, en tot cas, cap investigador especifica en quina font es fonamenta. De tota manera sembla sospitós que coincideixi exactament amb les cronologies establertes pel seu germà Isidre, a menys que fossin bessons. És per això que hem preferit les datacions aproximades, tot i que investigacions posteriors poden permetre fixar-les amb major precisió.

De l'activitat professional d'Isidre Morató només sabem que el 1664 estava treballant a la façana de l'església de la Pietat de Vic amb el seu germà Josep¹⁷. Es va casar en una data incerta –anterior a 1654– amb Elena Pujol, amb la qual va tenir almenys dos fills: Josep Morató Pujol (1654-1694) –que va ser l'hereu i el continuador del taller– i Joan Francesc Morató Pujol (1656-1714) –que va preferir dedicar-se a l'ofici d'escultor, tot i que els límits entre les dues especialitats sovint són porosos i difícils d'establir¹⁸. Això és el que s'observa en el cas de Joan Francesc Morató Soler i el seu germà Francesc, i, dels fills de Jacint Morató Soler, Francesc i Pere Morató Brugaroles, que van practicar els dos oficis de manera desimbolta¹⁹.

De Josep Morató Pujol sorgí una tercera generació de constructors amb la qual es consolidà el reconeixement professional de la nissaga (quadre 2). Josep Morató Pujol va contraure matrimoni amb Paula Soler abans de 1677 i d'aquesta unió van néixer almenys set fills, tots dedicats a l'ofici familiar. El primogènit i continuador del taller vigatà va ser Josep Morató Soler (1677-1734)²⁰. Per altra banda, Jacint Morató Soler (1683-1736) va preferir especialitzar-se exclusivament en l'art de la talla escultòrica. L'alt nivell de qualitat assolit per aquest artífex li va proporcionar un ampli reconeixement a tot el Principat (quadre 2a). A causa dels encàrrecs rebuts al llarg de la seva trajectòria –va treballar al Ripollès, al Rosselló, a Girona i a Barcelona–, traslladà el seu taller a Solsona, cosa que contribuï a la projecció de l'obrador per les terres del bisbat veí²¹. En aquesta ciutat van néixer els seus fills, entre els quals destaca l'escultor Carles Morató Brugaroles (1721-1780)²².

17. R. ORDEIG, *L'església de la Pietat de Vic*, Vic, 1978, p. 16.

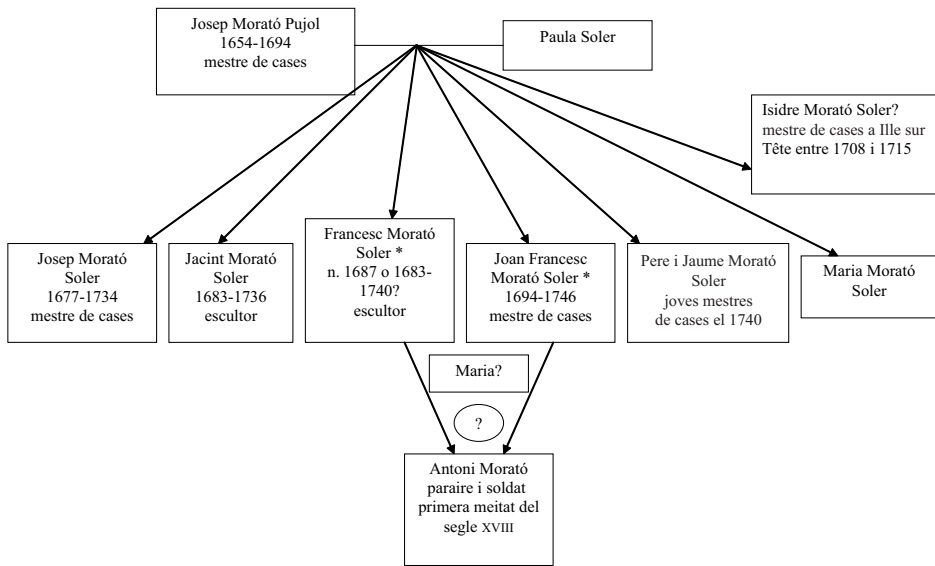
18. Sovint la historiografia ha confós Joan Francesc Morató Pujol, escultor format a Manresa, amb Joan Francesc Morató Soler, mestre de cases i escultor de la següent generació que va participar en les reformes de la portalada i el cor de l'església de Sant Feliu de Codines a la primera meitat del segle XVIII i va traçar el projecte urbanístic del Pla dels Màrtirs de Vic, projecte que no va ser executat fins una trentena d'anys més tard per Josep Morató Sellés.

19. J. GUDIOL, *Nocions d'arqueologia...*, p. 702; C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. II, p. 47; E. JUNYENT, *Estudis d'història i art (s. IX-XX)*, Vic, 2001, p. 445-449; M. Mirambell i M. A. ERRA, *Genealogia de la família Morató...*, p. 140.

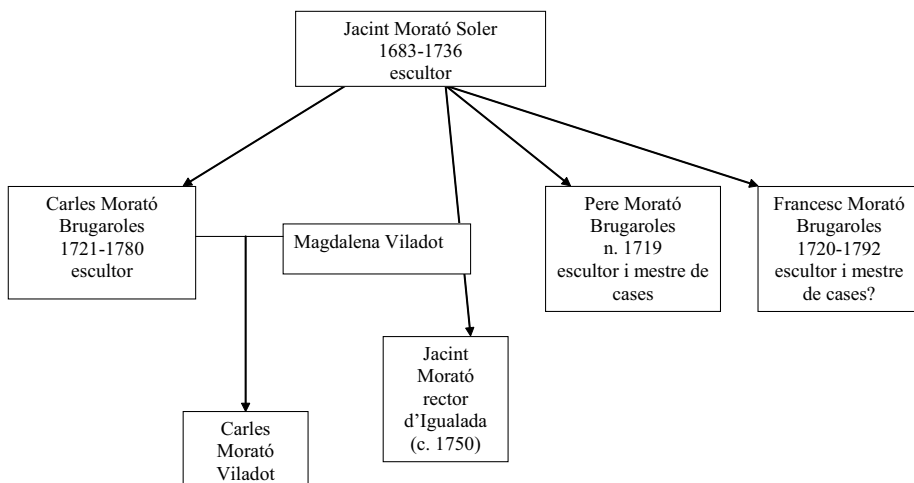
20. Aquestes dates ja van ser fixades anteriorment per C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. II, p. 103 i 104, però avui disposem de nombrosos documents que confirmen l'any de la seva mort (ACFV, núm. 3.648, not. Fr. Abadal, Testaments, 1709-1740, 23 de gener de 1734, f. 144r. i seg.).

21. E. JUNYENT, "L'escultor Jacint Moretó Soler"; *Revista de Vich*, Vic (1969); L. AUSSEIL, "L'orgue de l'église Saint Etienne d'Ille-sur-Tet"; *Chaiers des Amis du Vreil Ille*, núm. 72, p. 14 i seg.; D. Fontaine, "La nouvelle église...", p. 31; T. AVELLÍ, *Noves aportacions al catàleg d'obra de Jacint Morató Soler: el retaule major de Sant Lluc de Girona*, en premsa.

22. E. JUNYENT, "L'escultor vigatà Carles Moretó Brugaroles"; *Revista de Vich*, Vic (1970). Carles Morató Brugaroles es va casar amb Magdalena Viladot i van tenir almenys un fill: Carles Morató i Viladot.



Quadre 2



Quadre 2a

En canvi, Pere Morató Brugaroles (nascut el 1719) i Francesc Morató Brugaroles (1720-1792) es van dedicar a les dues vessants de l'ofici familiar i van fixar l'obrador a la mateixa ciutat de Solsona²³. Darrerament hem localitzat noves referències sobre l'altre fill homònim de Jacint Morató es va dedicar a la carrera religiosa i el trobem documentat a mitjan Set-cents com a rector d'Igualada²⁴.

Tornant a Josep Morató Pujol, aquest va tenir com a mínim quatre fills més. Ara com ara, existeix certa confusió entre la personalitat de dos d'ells. Ens referim a Francesc Morató Soler i Joan Francesc Morató Soler. Els seus noms apareixen citats en els documents indistintament, de manera completa o abreviada, sota el nom de Francesc. Això ha generat problemes d'identitat que posteriors troballes documentals haurien de permetre distingir. De moment seguim Mirambell i mantenim tots dos membres²⁵. Francesc Morató Soler va néixer a l'entorn de 1687, va morir cap al 1740 i es va dedicar als oficis d'escultor i constructor²⁶. Per altra banda, Joan Francesc, mestre de cases, va estar actiu entre el 1694 i el 1746²⁷. Un dels dos germans es va casar amb Maria, de la qual desconeixem el cognom, i van tenir almenys un fill anomenat Antoni Morató. Aquest membre de la família apareix documentat com a "paraire" i soldat al segon quart del segle XVIII i, per tant, s'escapa de l'objecte d'aquest estudi²⁸.

23. M. MIRAMBELL i M. A. ERRA, "Genealogia de la família Morató...", p. 140.

24. LLORENS I SOLÉ, *La de Mare Déu del Claustre Solsona*, Solsona, 1966, p. 163. AHMV, *Llibres d'acords de l'Ajuntament*, núm. 37, f. 69r. i seg., 27 d'octubre de 1749: hi apareix Jacint Morató, prevere i rector d'Igualada, en relació amb la tria d'habitges per allotjar soldats a la ciutat de Vic. Tenia una casa a la plaça de Sant Miquel i en aquell moment estava habitada per Francesca Pou, viuda. Vegeu ACFV, núm. 3.180, not. Joan Padrosa, 1742, f. 164r.

25. Mirambell segueix J. F. RÀFOLS, *Diccionari d'artistes...*, vol. III, p. 797-798, a l'hora de distingir els dos germans Morató Soler.

26. M. MIRAMBELL i M. A. ERRA, *Genealogia de la família Morató...*, p. 140. A part de les dades ja publicades (J. ARMENGOU, *El santuari de la Mare de Déu de Queralt: Notícia Històrica*, Granollers, 1971, p. 27-81; J. F. RÀFOLS, *Diccionari d'artistes...*, vol. III, p. 797; R. ORDEIG, *Vic i els seus monuments: Guia itinerària*, Vic, 1988, p. 58; M. MIRAMBELL i M. A. ERRA, *Obres de la família...*, 1990, p. 19-22), l'hem pogut documentar en diverses ocasions: l'any 1739 va fer una visura de la pedra amb la qual el mestre de cases Jeroni Torrents estava construint la casa de la ciutat de Manresa. La documentació ens va ser facilitada per Teresa Avellí. (AHCM, *Llibre d'actes de l'Ajuntament de Manresa AMI-50*, 1737, 1/9-1743, 12/23. AHPM, Not. Francesc Rallat, Manual de 1739, 15 de desembre de 1739). El 1740 va fer un reconeixement de totes les cases de la ciutat de Vic (AHMV, Acords, núm. 36, dilluns 1 de febrer de 1740, f. 88r). En el testament de Francesc Morató Soler, aquest es declara mestre de cases de la ciutat de Vic. Aquest document ens ha servit per situar-lo correctament dins l'arbre genealògic, ja que s'enumeren els pares i tots els germans. No es va casar ni tampoc va tenir fills. (ACF, núm. 3648, not. Francesc Abadal, *Testaments*, 28 d'octubre de 1740). D'altra banda, hem localitzat una època de dues lliures i deu sous que Pere Morató Soler, paleta, va cobrar en nom del seu germà Francesc Morató Soler, també paleta difunt, per unes obres realitzades al mas Masnou de Sant Romà de Sau. (ACF, núm. 3.123, not. Francesc Abadal, 1741-1742, f. 32v i 33r, dissabte 21 de gener de 1741).

27. M. MIRAMBELL i A. ERRA, *Genealogia de la família Morató...*, p. 140 i seg. Les úniques obres segures que se li poden atribuir són les que van més enllà de 1740, quan el seu germà homònim ja havia mort. Així va ser ell qui, el 1746, va substituir Pere Morató en la direcció de les obres de l'església de Sant Feliu de Codines, on els Morató treballaven des de principis del segle XVIII (J. F. RÀFOLS, *Diccionari d'artistes...*, vol. II, p. 798, Arxiu Parroquial de Sant Feliu de Codines, llibre de l'obra, 1660-1739, núm. P-10).

28. ACF, núm. 3.114, not. Francesc Abadal, 1712-1732, f. 98v. ACFV, núm. 3.178, not. Joan Pedrosa, 1740, f. 7r.



Figura 4. Portalada principal de l'església parroquial d'Ille-sur-Tête, al Rosselló. Primer quart del segle XVIII. Josep i Isidre Morató Soler, entre d'altres.

Coneixem dos descendents més de Josep Morató Pujol que es van dedicar a l'ofici familiar. Es tracta dels germans Pere i Jaume Morató Soler, que trobem documentats com a joves *mestres de cases*²⁹. Aquests dos membres ja eren coneguts per la seva participació en la construcció del cambril del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses³⁰. Finalment, Josep Morató i Paula Soler van tenir també una filla anomenada Maria Morató Soler, que apareix documentada en el testament del seu germà Josep³¹.

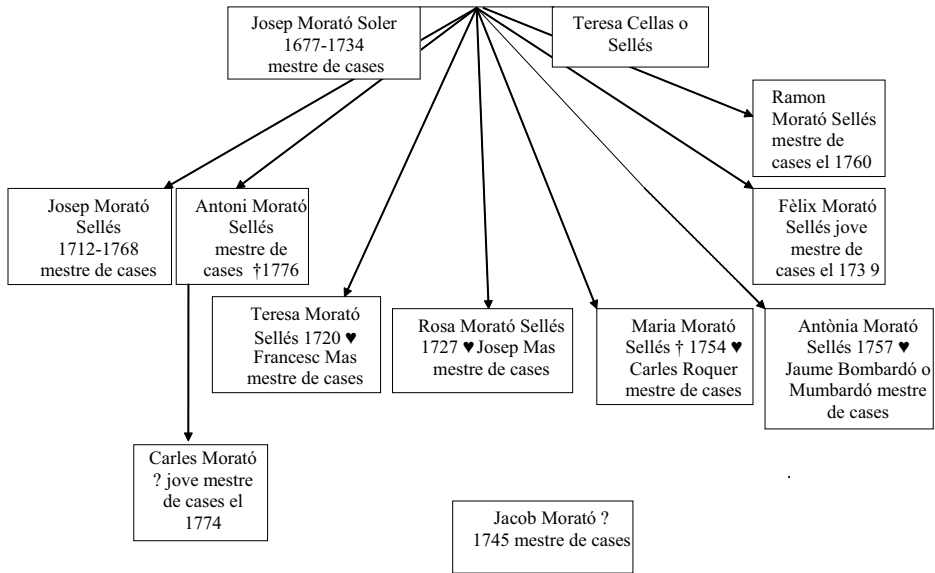
Devem als investigadors francesos Denis Fontaine i Jean Tosti la localització d'un seguit de documents referents a un altre membre de la nissaga anomenat Isidre Morató. Documentat entre 1708 i 1715 al sud-est francès, va treballar dirigint les obres de construcció de la nova església parroquial d'Ille sur Tête, al Rosselló (figura 4). Atenent les referències cronològiques i la col·laboració amb Josep Morató Soler en les obres de l'església francesa –on el 1714 també treballa Jacint–, suposem que Isidre era un altre dels germans Morató Soler³². De to-

29. ACF, núm. 3.648, not. Francesc Abadal, *Testaments*, 28 d'octubre de 1740: Pere i Jaume Morató Soler apareixen mencionats en el testament del seu germà Francesc. ACF, núm. 3.123, not. Francesc Abadal, 1742, f. 32r: es tracta de l'època de la qual hem parlat més amunt, signada per Pere Morató. ACF, núm. 3.124, not. Francesc Abadal, 1743-1744, f. 276r, 2 de novembre de 1744: Pere Morató signa una procura a favor de Josep Pradell i Ponsich, mercader i causídic de Vic.

30. L. LLADÓ, *El cambril del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses*, 1991; AHCG, *Llibreta de comptes de la construcció del cambril*, 1715, f. 30r.

31. ACF, núm. 3.648, not. Francesc Abadal, *Testaments*, 1709-1740, f. 144r i seg.

32. He d'agradir a Teresa Avellí la seva ajuda a l'hora d'aclarir quina hauria de ser la relació de parentesc d'Isidre amb els Morató de Vic. Tot i així, aquesta dada no és concloent, ja que és estrany que no aparegui en els testaments localitzats.



Quadre 3

ta manera no l'hem pogut documentar a la seva ciutat d'origen, ja que devia quedar-se a viure a França, on es casà amb Margarita Mas, d'Ille sur Tête, l'any 1708, i en aquesta població va comprar-hi una casa el 1715³³.

La quarta generació arrenca del casament de Josep Morató Soler amb Teresa Cellas o Sellés (quadre 3). Aquesta branca familiar, dedicada exclusivament a l'ofici de la construcció, va esdevenir la generació més viva i dinàmica, tant pel que fa al bon ofici i a la projecció dels seus membres –entre els quals destaquen Josep Morató Soler, Josep Morató Sellés i Josep Morató Codina–, com per l'engrandiment de l'obrador familiar, que al llarg del segle XVIII es va convertir en una important empresa constructora. El matrimoni va tenir almenys vuit fills: quatre nois i quatre noies. El fill primogènit, hereu dels béns i de l'ofici del seu pare, va ser Josep Morató Sellés (1712-1768), un dels membres més destacats de la dinastia³⁴.

Els seus tres germans també es van dedicar a l'ofici de la construcció. Fèlix Morató Sellés el trobem documentat el 1739 com a «juvenis domorum artifex»³⁵, i Ramon o Raimon Morató Sellés, que no va fer l'examen de mestratge fins al 1760, ja el trobem documentat el 1747 a Sant Feliu de Codines, també com a “jove mestre de cases”³⁶. El darrer membre masculí d'aquesta branca és Antoni

33. D. FONTAINE, *La nouvelle église...*, p. 29-33; J. TOSTI, *L'Eglise Saint Etienne...*, p. 15.

34. M. DURLIATT, *L'art català*, Barcelona, 1967, p. 325; C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. III, p. 92; M. MIRABELL i M. A. ERRA, *Genealogia de la família Morató...*, p. 140.

35. ACF, núm. 3.153, not. Josep Serra, 23 d'agost de 1739, f. 153v. Es tracta d'una àpoca per un censal i Fèlix Morató hi actua com a testimoni en nom de Jeroni Pou, espadenyer de Vic.

36. ACF, núm. 3.185, not. Joan Pedrosa, 1747, f. 32v i 33r: Josep Morató Sellés l'institueix procurador amb plens poders a la vila de Sant Feliu de Codines. Pensem que Ramon participava en



Figura 5. Façana de l'església parroquial de Santa Maria de la Pobla de Lillet. Dirigida per Ramon Morató entre 1761-1766.

Morató Sellés. Desconeixem la data del seu naixement però sabem que va morir el 1776³⁷. Antoni formava part activa de l'obrador i també va col·laborar, com a constructor, amb el seu germà Josep a l'obra de l'església parroquial de Sant Genís de Taradell³⁸ (figura 6). Antoni va tenir almenys un fill: Carles Morató, que apareix com a *jove mestre de cases* el 1774³⁹. Carles també va participar en alguna de les obres empreses pel seu pare i el seu oncle però finalment es va es-

les obres de l'església parroquial on els mestres vigatans havien treballat durant la primera meitat del segle. Igualment va dirigir la nova construcció de l'església parroquial de Santa Maria de la Pobla de Lillet (Solsonès) entre 1761 i 1766 (*Llibre de entrades y eixidas de las obres de Santa Maria de la Pobla de Lillet*, f. 79r i ss.) (figura 5).

37. Mirambell situa l'activitat d'Antoni entre 1755 i 1765 però aquesta darrera dada s'ha d'avançar al 1775 o 1776. AEV: Arxiu Notarial de Sant Hipòlit de Voltregà, notari Feliu Rovira, man. 1773-1774 (reg. 292), f. 232v: l'any 1769 està dirigint la fàbrica de l'església parroquial de Sant Hipòlit de Voltregà on torna a estar documentat el 1776 amb relació a l'acabament del nou temple (AEV, Arxiu Notarial, notari Josep Saura i Pujol, man. 1776 [reg.746] f. 167v., 169). Totes aquestes dades han estat publicades per C. DORICO, "L'església parroquial de Sant Hipòlit de Voltregà a mitjans del segle XVIII", *Ausa*, XVII, 139, p. 401-406). Recentment l'hem documentat a La Bisbal d'Empordà entre 1773 i 1774 en relació a la signatura d'una procura a favor del seu fill Carles, que en aquell moment també habitava a la Bisbal (AHG, *Manual de 1773-1774*, ref. LB1047, ff. 310v-311). Tot i que en la documentació de Sant Hipòlit ja es feia referència a la seva estada a la vil·la empordanesa fins ara no se l'havia pogut documentar a la diòcesi de Girona.

38. A. PLADEVALL, *Taradell. Passat i present d'un terme i vila d'Osona*, Taradell, 1995, p. 346 i 347.

39. CARLES MORATÓ l'ha donat a conèixer C. DORICO, *L'església parroquial...*, p. 406. Apareix documentat a Sant Hipòlit de Voltregà on cobra 40 lliures en nom del seu pare Antoni. En el mateix document també es fa referència a la seva estada a La Bisbal.

Figura 6. Interior de l'església parroquial de Sant Genís de Taradell, projectada per Josep Morató Sellés i construïda per Antoni Morató Sellés a partir de 1755.



tablir com a mestre independent, ja que el 1783 treballava com a picapedrer en la construcció d'unes noves casernes a la Bisbal d'Empordà⁴⁰.

Pel que fa a la vessant femenina de la quarta generació, hem pogut documentar quatre noies. Curiosament, totes es van casar amb reconeguts mestres de cases vigatans. Teresa Morató Sellés es va casar el 1720 amb Francesc Mas, mestre de cases i fill de Llorens Mas, que també era mestre en el mateix ofici. Val a dir que la família dels Mas sovint va treballar en empreses conjuntes amb els Morató⁴¹. Així mateix, Rosa Morató Sellés es va casar amb Josep Mas –germà de Francesc– el 1727⁴². Per altra banda, Antònia Morató Sellés va contreure matrimoni el 1757 amb Jaume Bombardó o Mumbardó, membre d'una altra nissaga de constructors locals⁴³. La darrera filla, Maria Morató Sellés, es va casar amb Carles Roquer –també d'una família dedicada al mateix ofici– i va morir el 1754⁴⁴.

Hen d'incloure en aquesta branca familiar a Jacob Morató, mestre de cases do-

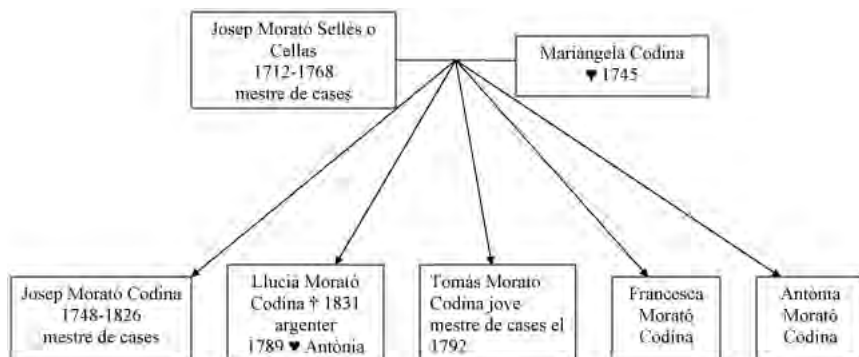
40. I. CADIÑANOS, *Documentos para la historia del arte...*, p. 87.

41. ACF, núm. 3.479, not. Francesc Abadal, *Capítols matrimonials*, 1707-1737, f. 202r i seg. AHCO, *Memorials de l'Hospital de la Santa Creu de Vic*, lligalls núm. 17, 27, 28, 31, 35, 36, 37, 38, 39 i 75: entre 1739 i 1740 Josep Mas treballava a l'Hospital amb Josep Morató Sellés (AHCO, *Memorials de l'Hospital de la Santa Creu de Vic*, lligalls núm. 17, 27, 28, 31, 35, 36, 37, 38, 39 i 75). També van treballar junts en obres menors a la catedral. (ACV, *Obra de la Seu*, arm. 3/25 bis i 3/26) i a l'església parroquial de Sant Feliu de Codines (Arxiu Parroquial de Sant Feliu de Codines, *Llibre de l'obra (1731-1860)*, p. 17).

42. ACF, núm. 3109, not. Francesc Abadal, 1727, f. 7r., *Capítols matrimonials*.

43. ACF, núm. 3194, not. Joan Pedrosa, 1757, f. 186v., *Capítols matrimonials*. Els Mombardó també van col·laborar amb els Morató (Arxiu Parroquial de la Pobra de Lillet, *Llibre d'entradas y eixidas de las obras de Santa Maria de la Pobra de Lillet*, f. 79r i seg.).

44. ACF, núm. 3873, not. Joan Pedrosa, *Inventaris*, 1737-1756, f. 220r. Els Roquer també havien treballat a l'església de la Pietat de Vic el 1763 (AEV, *Libro segundo de la confraria de Sant Lluçia i Marcià*, acf. f. 12/251, f. 57v).



Quadre 4

cumentat a Vic el 1745. Ara con ara no podem situar-lo en el nostre arbre genealògic, ja que no hem localitzat cap document que especifiqui el parentiu amb els altres Morató⁴⁵.

El buidatge arxivístic també ens ha permès ampliar la cinquena i darrera generació, a la qual hem pogut afegir quatre membres (quadre 4). Josep Morató Sellés es va casar amb Mariàngela Morató Codina el 1745 i van tenir almenys cinc fills⁴⁶. L'hereu, el darrer membre de la nissaga dedicat a l'ofici de la construcció, va ser Josep Morató Codina (1748-1826)⁴⁷. Amb la seva mort es perdé la continuïtat de la nissaga i sembla que s'extingí el taller familiar⁴⁸. El seu germà, fins avui desconegut, es deia Tomàs Morató Codina. L'hem pogut documentar com a "jove mestre de cases" l'any 1792, però no li coneixem cap intervenció⁴⁹. Gràcies a la documentació consultada, podem parlar d'un tercer germà, Lluçia Morató Codina, que es va especialitzar en l'ofici d'argenter i el 1789 es va casar amb Antònia Puigguillem, que era filla d'un altre argenter vigatà⁵⁰. Pel registre dels enterraments de l'Arxiu Municipal de Vic sabem que Lluçia va morir l'any 1831, sense descendència, a l'edat de setanta-un anys⁵¹. Finalment, del matrimoni Morató-Sellés també van néixer dues noies: Francesca i Antònia Morató Codina⁵².

45. ACF, núm. 3125, not. Francesc Abadal, 1745, f. 61v i 62r i v. Es tracta del pagament de 232 lliures a Jacob Morató, mestre de cases de Vic, pels treballs realitzats a casa de Daniel Rafat, traginer també de Vic.

46. M. MIRAMBELL i M. A. ERRA, *Genealogia de la família Morató...*, p. 140; ACF, núm. 3483, not. Joan Padrosa, 9 de desembre de 1745, f. 134r i seg. *Capítols matrimonials*.

47. C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura...*, vol. III, p. 97; M. MIRAMBELL i M. A. ERRA, *Genealogia de la família Morató...*, p. 140.

48. De moment no hem pogut localitzar el seu testament, a partir del qual potser podríem saber si va tenir fills i si aquests, en el cas d'existir, van seguir l'ofici patern.

49. ACF, núm. 3.238, not. Jaume Pou, 1791-1797, f. 148v, abril de 1792: ell i el seu germà Josep actuen com a marmessors testamentaris quan morí la seva cunyada Antònia.

50. ACF, núm. 3.237, not. Jaume Pou, 1789, f. 195r, *Capítols matrimonials*.

51. La informació ens va ser facilitada per Francesc Rocafiguera, arxiver municipal de Vic.

52. ACF, n.º 3200, not. Joan Padrosa, manual de 1768, f. 72-78. Apareixen citades en el testament del seu pare.

Així doncs, a partir de Josep i Tomàs Morató Codina es perd el rastre dels mestres de cases Morató a la ciutat de Vic. En qualsevol cas, estudis posteriors dedicats al darrer membre de la nissaga poden desvetllar documents inèdits que ens permetin seguir construint aquest complex i imbricat arbre genealògic.

Breus estades dels arquitectes acadèmics Josep Prat i Joan Antoni Rovira a Valls: la prudència de la tradició *versus* l'airat academicisme

ANNA I. SERRA

1. Josep Prat i Joan Antoni Rovira: arquitectura eclèctica i acadèmica a finals del segle XVIII a l'arxidiòcesi de Tarragona

Les següents referències documentals només volen ser una petita contribució per referenciar el pas pel municipi vallenc, a finals del segle XVIII, de dos magnífics arquitectes acadèmics: Josep Prat Delorta (Barcelona, c. 1730-Isla de León, 1788) i Joan Antoni Rovira (Tarragona, c. 1729-1803). Els dos professionals tenen un paper rellevant dins la història de l'arquitectura, ja que impregnaren la construcció barroca i, per extensió, la gremial, d'una estètica classicista¹.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fou l'encarregada d'encaminar l'art de finals del segle XVIII cap a un esperit academicista. Viatgers, teòrics i arquitectes esbossaven dibuixos sobre el paper i parlaven d'obres amb perfils, volums, sensibilitat, ornaments i composicions antagoniques a les doctrines que havien format, centenàriament, els mestres de cases, frares fabricuers o "arquitectes". Joan Antoni Rovira i Josep Prat iniciaren la seva labor artística sota el zel protector gremial i el seu talent els féu avançar per camins que confluïren en un paisatge constructiu difícil d'imaginar i d'assimiliar només uns anys enrere.

Els, com altres arquitectes peninsulars, s'han d'inscriure dins d'un llarg registre de creadors privilegiats (pocs mestres de cases o fills de mestres de cases podien anar a formar-se a Madrid) que esdevingueren acadèmics de mèrit, titulació lliurada per la Real Academia de San Fernando. Ser artista acadèmic equivalia, en aquells moments, a poder realitzar tot tipus d'obres amb plena llibertat i amb un criteri expressiu totalment correcte, apartat de les empremtes estètiques barroques. En el des-

1. Aquestes aportacions s'extreuen de la meua tesi doctoral, titulada "Academia i tradició: Josep Prat i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la diòcesi de Tarragona", UAB, 2005, dirigida pel doctor Marià Carbonell Buades. Per tant, no es copiaran totes les notes corresponents a les dades aportades, ja que es troben en aquesta tesi, que s'editarà properament. La bibliografia anotada s'ha limitat a la que correspon a les cites, és a dir, se n'ha fet una petita selecció.

envolupament artístic de les terres de l'arxidiòcesi de Tarragona participaren al llarg de molts anys diversos acadèmics. Hem de parlar dels escultors Lluís Bonifàs i Francesc Bonifàs, i dels arquitectes Joan Antoni Rovira i Josep Prat; ocasionalment també hi treballaren arquitectes com Ignasi Tomàs i altres acadèmics procedents bàsicament de Barcelona. Cadascú, però, s'ha d'inscriure dins d'un perímetre delimitat per les seves conjuntures personals i pel seu bagatge cultural.

Prat i Rovira van esdevenir acadèmics en unes circumstàncies força especials i particulars. Josep Prat era fill d'un mestre de cases barceloní que treballà al costat d'afamats constructors de la Ciutat Comtal. Formà part del Gremi de Mestres de Cases i Molers de Barcelona i excel·lí en el treball de la pedra. Algunes de les seves primeres obres foren escultòriques; entre aquestes cal comptar la talla d'uns escuts d'un pavelló dels desapareguts quarters reusencs. Prat arribà a les terres tarraconines amb l'exèrcit curiosament. Fins al moment sabem que l'any 1759 era a Reus amb l'exèrcit d'Àfrica i a poc a poc la seva labor va anar guanyant pes i posicions en aquesta arxidiòcesi. Pel que sembla, domiciliat i casat a Tarragona des del 1762, encara que els seus viatges a Barcelona eren freqüents, podem dir que va implicar-se en la transformació de la realitat arquitectònica de l'arxidiòcesi tarraconina fins l'any 1785, uns vint-i-sis anys. Desafortunadament, només va viure cinquanta-vuit anys.

Josep Prat esdevingué arquitecte acadèmic de mèrit el 6 de març de 1774, quan ja s'havia consolidat com un professional de primer ordre. Avalaven la seva trajectòria obres com la capella de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, l'avançament de la construcció de la catedral de Lleida, múltiples encàrrecs dels enginyers militars, cos pel que podem intuir va formar-se i omplir un imaginari artístic consolidat amb l'ús d'un llenguatge universal propi del pensament dels enginyers i de l'època il·lustrada. A banda de dibuixar molts plànols d'esglésies parroquials en una època d'espectacular i frenètica edíficia religiosa, participà en obres que definien tan bé una època com les de les noves poblacions que s'aixecaven per la Península. Col·laborà en projectes idíl·lics que buscaven convertir-se en realitat: ocupar un territori i fer-lo esdevenir un nucli quasi emblemàtic a escala social o econòmica, com el de la nova població de Sant Carles de la Ràpita o, més lluny, la seva participació a San Carlos, a l'illa de León (San Fernando, Cadis). Poc abans de morir va prendre part en el desenvolupament d'una polèmica i suggeridora obra: la catedral de Cadis.

De Prat queda encara un llarg camí documental per recórrer, com per exemple esbrinar quines obres va deixar a Barcelona, lloc on contínuament viatjava, quin fou el seu paper real i el dels seus fills, també dedicats al món de la construcció, en obres tan impressionants com la creació de la nova població de Sant Carles de la Ràpita, què aportà al món de l'escultura... Caldria legitimar i explicar pas per pas quins esbossos va fer per a la catedral de Tortosa, tasca que resta per aclarir. En altres catedrals la seva feina no va ser tan hipotètica; en aquest sentit, podem esmentar la seva participació a les catedrals de Tarragona, Lleida o Cadis.

Joan Antoni Rovira va protagonitzar una imparable i creixent promoció laboral, encetada no com a aprenent de mestre de cases, sinó com a fuster. Els secrets

d'aquest ofici no li eren estranys, ja que el seu pare pertanyia a aquest sector professional. D'aquí passà al Gremi de Mestres de Cases de Tarragona i va viure una etapa de transició artística, ja que va acabar treballant com a arquitecte. Després va dedicar-se intensament al món de la construcció i el seu enginy va fer que, un any abans de morir, l'Academia de San Fernando el condecorés com a arquitecte de mèrit. El seu prestigi i la seva vàlua professional foren apreciats per les terres tarragonines durant gairebé quaranta anys de labor arquitectònica contínua.

De Rovira podem dir que no va traïr el llegat barroc, que coneixia perfectament, i que tampoc no va voler deixar de banda els seus companys mestres de cases. Va acaronar de prop el gust per conèixer una nova moda que alleugeria d'ornaments l'art en general.

Però Rovira també va saber mirar cap al passat clàssic, antic per fer-lo present, tal com pregonaven els acadèmics més puristes. Així, l'Ajuntament de Tarragona, quan buscava un arquitecte per a les noves obres de reconstrucció que s'havien de fer a l'arc de Berà, va dir d'ell que era² "sujeto de los más hábiles e inteligentes en punto de antigüedades".

La vida artística de Rovira tenia un brillant referent a prop seu, Josep Prat, home que li obria les portes a una arquitectura que demanava una mesura, un estalvi econòmic de materials i una solidesa expressada en obres amb una estètica agressiva pel que ell havia après i reproduït. En definitiva, aquest particular camí artístic acompanyava la consolidació d'una societat creixent i una mentalitat il·lustrada que s'anava implantant arreu.

Els buits documentals que encara envolten aquests creadors expliquen el fet que el 1789 l'Academia de San Fernando va voler que Rovira remodelés la riera de l'Aleixar, activitat de la qual no resten notícies i no sabem ben bé en què havia de consistir. Això vol dir que l'Academia valorava la tasca del tarragoní tot i no sent acadèmic, no sabem si d'ençà del dibuix del plànol que havia de portar aigua a la ciutat de Tarragona (l'arribada real de l'aigua va ser més tardana). Gràcies a aquesta empresa l'arquitecte va esdevenir arquitecte de mèrit, és a dir, gràcies a l'excel·lent resolució d'una obra excepcional i a una carrera envejable, lamentablement Rovira va aconseguir la distinció el 1802, amb setanta-tres anys, i va morir el 14 d'abril de 1803.

La remor de l'èxit que despertaven els dos arquitectes fou segurament el que els va fer arribar a Valls. Era habitual sol·licitar el parer d'altres mestres de que no fossin de la vila per tal que opinessin d'una manera més imparcial que no pas els mestres de cases locals. Per avalar el treball fet per aquests homes comptem, excepcionalment, amb plànols signats pels dos artistes. El futur, amb noves investigacions, serà qui completarà els aspectes biogràfics i laborals d'aquests creadors. Malgrat la seva distingida fama, a Valls hi havia excel·lents mestres de cases, com Josep Forés, Joan Pallàs, Jaume Gatell... agombolats al seu gremi de mestres de cases, que dotaven aquell vell nucli d'una intensa vida artística barroca.

2. X. DUPRÉ, *L'arc romà de Berà, Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, 1994, p. 127.

2. Josep Prat a Valls

1. La capital actual de l'Alt Camp tindria una obra d'aquest revaloritzat arquitecte si no fos que, tal com succeïa en moltes viles catalanes, l'economia va frenar de cop i volta moltes empreses constructives i urbanístiques. Josep Prat va estudiar quin seria el millor emplaçament per edificar el nou campanar de Sant Joan Baptista, element estructural inexistent en aquella fàbrica d'ençà de la seva construcció. L'any 1777 Prat va projectar un campanar d'ordre dòric per a l'església parroquial, però per qüestions econòmiques no es va realitzar. El 14 de setembre de 1777 es va posar la primera pedra de la torre a uns nou pams de fondària. Segons E. Riba, l'empresa no va quallar perquè el dibuix que Prat proposava no va agradar al poble i encara menys l'impost sobre les carns destinat a pagar el cloquer³. Segons F. Puigjaner, la feina no es va dur a terme perquè els vallencs no estaven d'acord amb l'impost aplicat i per la manca de recursos⁴. L'empresa s'inicià seguint els tràmits habituals per construir les fàbriques parroquials⁵. L'any 1777 es prengué nota de tots els individus que contribuirien monetàriament a la construcció de l'obra. Aquest control per part de les autoritats tenia respostes desiguals i necessàriament generava certs conflictes⁶:

Lo Ajuntament per dita fàbricha per barras alegiren 24 homes so es 2 per barri. Y per dita fàbricha resulgeren los elegits 24 en companyia del ajuntament pussar per pexó diner per lliura a la carn mentres dureria dita fàbricha. Y cridarán tots los endeviduos de la vila si venian be. Y lo segretari de la vila que ere lo Sr. Joseph Notari los preguntava si estavan contens en dit pexó, de diner per lliura a la carn y de la resposta que feyan cada endevido, ho sentavan y los prenía lo nom y sen llava hunt acta [...]

Un cop ja s'havien iniciat els primers tràmits burocràtics, es va celebrar la col·locació de la primera pedra. Però l'empresa no va quallar i el campanar no va arribar, després de moltes queixes, fins a finals del segle XIX⁷:

La serimònia que se féu, fou la següent, a 4 hores de la tarde lo dit dia 14 de 7bre de 1777, ensepeganse en diumenja, tocaren las campanas y la Comunitat, ab lo dit Sr. rector, ab companyia del ayuntamiento, feren professó, ab la vere Creu. Y lo Ajuntament al derre-re, y los comicionats que alegí la vila al devant, y hunt moso ab una safata devant del so-

3. E. RIBAS, *Monografía de la Iglesia Parroquial de Sant Joan Baptista de la ciutat de Valls*, Valls, Ed. Castells, 1913, p. 9. Altres autors van filar més prim en la qüestió del campanar: "En l'any 1777, se feren los planos del campanà dòrich que no arribà a construir-se. Se arreplegaren gran blocs de pedra que permanesqueren en la plazeta de la Abadia fins que allà l'any 1844, les dites pedres del campanar y altres de grans que també hi havia en la planta baixa dels incomplets quartels desaparequeren. Lo propi succehí de les que hi havia en la reparació de les carniceries. Lo campanar se farà quant hi hagi un bon Ajuntament, puig en Valls hi ha medis per a aixòs, que encara no s'han utilitats [...]" (PAPELL/QUÍLEZ; 1999, p. 80).

4. F. PUIGJANER, *Historia de la vila de Valls desde su fundación hasta nuestros días*, Valls, Imprenta de Francisco Pellicer, 1861 (reed. 1981), p. 257.

5. *Ibidem*, p. 257.

6. C. MARTINELL, *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*, Valls, E. Castells editor, 1917, p. 47.

7. *Ibidem*, p. 45-46.

bre dit Ajuntament: y a la dita safata y avia lo martell y palete y huna escarpere, enpletyat. Aribaren la dita prodesó al lloch ha hont se construeix lo campanar, los fonaments ja hoberts, beneyiren lo puesto. Y lo dit rector prengué la dita palete y possa arguamasa y pussa la pedra. Y en dita pedre y avia esculpit las armes de la vila ab lo any &.

Fins i tot, després de veure durant anys amuntegats al voltant de Sant Joan els materials preparats per començar el campanar, l'Ajuntament va obrir una investigació per esbrinar què havia passat amb aquell projecte⁸.

Puigjaner exposa que, quan ell va redactar la seva *Història de la villa de Valls*, a finals del segle XIX, va trobar uns plànols corresponents al campanar dòric que proposava Prat i que reproduïm. En l'exposició del relat, que contenia tots els esdeveniments corresponents a la fàbrica del campanar, indica també que van trobar uns plànols d'aquest signats pel fadrí mestre de cases Pablo Forés i datats el 1789. Tot i així, el mateix autor no acaba d'aclarir si aquests segons plànols corresponen al dibuix del primer. Ell creu que Prat devia fer els plànols, ja que se'l va proposar per a aquesta tasca. L'autor vallenc precisa les mides i algunes característiques que hauria de tenir aquesta torre⁹:

[...] presentan un campanario esbelto, compuesto de tres cuerpos y cúpula, todo de forma dórica y de treinta y ocho canas de elevación, igual á 59 metros 90 milímetros desde planterreno. Desde los fundamentos hasta la altura de 50 palmos, es decir, hasta sobre la bóveda del altar de Sta. Úrsula, la obra debia ser macisa, empezando á ser practicable interiormente desde aquella altura por una ancha escalera de caracol. Desde el suelo hasta la esfera del reloj debia tener 148 palmos; desde allí hasta la bóveda del primer cuerpo, destinado á la colocación de campanas, 70 palmos y medio; de tercer cuerpo, tambien con ventanales para lo mismo, debia tener 53 palmos y medio, y de cúpula 30 palmos. El tercer cuerpo debia tener una ancha y bonita galeria exterior con una sólida baranda, y la cúpula terminada por una elevada veleta. Podian tener colocación en esta grandiosa obra diez y seis campanas, ocho en cada cuerpo.

El que sí que és cert és que el campanar oferia una imatge molt més esvelta que la dels campanars coetanis, més robustos i de presència més pesada. La seva estructura era la usada en torres purament barroques, però ara el dibuix del conjunt tenia un paper determinat. Aquest trencament s'aconseguiria gràcies a diverses fórmules: per exemple, als vuit costats de la part baixa sobre els quals descansava el cloquer es volien guarnir amb una espècie de plafons. Aquesta tasca aprimava i verticalitzava la base fins a l'alçada del rellotge. Damunt d'aquest apareixia una faixa que anticipava un espai perfilat amb fines motlures que se suprimien en aplicar els carreus còncaus de les altres torres fabricades en el mateix moment i que permetien passar del volum de quatre costats de la base a un cos compost majoritàriament per vuit costats. Les motlures desembocaven en un altre cos de vuit costats que actuaria com a repòs de la primera línia de finestrals del campanar. Els finestrals havien de ser molt estilitzats, allargassats i d'una alçada considerable. A sobre d'aquests, un altre cos més petit de finestrals suportaria una

8. F. PUIGJANER, *Historia...*, p. 256-257.

9. *Ibidem*, p. 255.

cúpula revestida de ceràmica. Els angles de la torre es refermarien simulant petites pilastres que reforcen la idea de verticalitat de tot el conjunt.

En realitat és una variant del disseny dels campanars dels nuclis de les rodalies, com els de les esglésies parroquials de Vallmoll, Rocafort de Queralt o fins i tot Sant Martí de Maldà (malgrat la darrera reforma, dibuixat inicialment per Prat).

L'atreuiment d'aquesta torre rau a buidar part del mur dels pisos on van les finestres per transformar-les en obertures; el campanar guanyava en airostat i en dinamisme, i fins i tot la seva elegància podia mostrar una certa fragilitat. En relació amb l'acabament dels dos pisos superiors, es fa necessari recordar el campanar de l'església parroquial de Vilanova i la Geltrú (1670-1706) o el de l'església parroquial de Falset (que s'acabava al 1788), entre altres, però tampoc no es pot oblidar el model de F. Melet per a la catedral de Lleida del 1759-1760.

2. El 28 de juny de 1780 l'arquitecte signava una «revisió de l'estat dels ponts de Sant Francesc, d'en Cabrer i del Riu Francolí»¹⁰ i de les reparacions que calia fer-hi perquè esdevinguessin estructures duradores i sòlides¹¹. El barceloní coneixia a la perfecció aquestes tasques destinades a la revisió de ponts o de camins. Feia poc, el 1778, el tècnic havia estudiat l'estat dels camins des d'Alcover fins a Montblanc. M. Arranz recalca la importància de la tasca duta a terme per Prat en aquesta matèria respecte al conjunt català¹². En un altre municipi, a Vinyols, arranjà les carreteres d'aquell lloc, que es trobaven en molt mal estat¹³.

3. Un any després, el 1781, dibuixà un plànol que situa el «convent dels Mínims de Valls i les terres del voltant» (és a dir, el convent i l'església de Sant Francesc). Aquest plànol fou encarregat per la família Monguió per un plet que va encetar amb el convent de Sant Francesc de Paula. La valoració i la supervisió del mur que els membres de la família Monguió van fer aixecar per delimitar les terres dels frares es va encarregar al mestre de cases tarragoní Jordi Miralles¹⁴.

3. Joan Antoni Rovira a Valls

Lluny de voler fer una relació exhaustiva –i impossible– de l'activitat de l'arquitecte, només volem citar algunes de les obres que coneixem d'ell fetes a Valls.

10. Aquests tres ponts encara existixen avui en dia. El primer, molt remodelat al llarg dels segles o fins i tot mig destruït l'any 1939, volat per l'exèrcit republicà durant la retirada, se situa a la carretera de Barcelona, damunt del torrent de Sant Francesc. El pont d'en Cabrer es troba emplaçat al principi de la Costa del Portal Nou i salva el desnivell del torrent del Sant Pou, i el darrer, el del Francolí, és a la carretera de Valls a Alcover, a uns tres quilòmetres de la capital de l'Alt Camp.

11. AMV, Fons Moragas, 7150-17.

12. M. ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters: La construcció a Barcelona en el segle XVII*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991, p. 662.

13. AMVI, núm. 888, *Cuentas del lugar de Vinyols y Archs, del Corregimiento de Tarragona del año de 1778*, s/f (lligall per classificar). El rebut que Prat va fer arribar era del 18 de febrer de 1778 i ascendia a quaranta rals.

14. AHCV, MN 1051 (Valls), 3 de juliol de 1781, f. 91 i seg.

Pretendre abastar amb profunditat els seus moviments fóra una tasca incompleta, ja que les noves aportacions documentals suposen un degoteig continu de treballs arquitectònics desconeguts fins ara.

1. El 9 d'abril de 1769, Joan Antoni Rovira, llavors amb trenta-vuit anys, i el mestre de cases tarragoní ja esmentat Jordi Miralles, de cinquanta-vuit, acudiren a un notari per fer una declaració jurada sobre els problemes que generaven les aigües pluvials que arribaven a la porta del Carme i que afectaven la casa de Josep Veciana¹⁵.

2. Poc després, el 31 de maig de 1772, Joan Antoni Rovira va rebre 308 lliures per l'amidament de l'obra del quarter de Valls, en la qual va treballar des del 10 de juliol de 1771 fins a finals de febrer de 1772, és a dir, cent deu dies, a raó de 2 lliures i 16 sous diaris¹⁶. El quarter s'inicià l'any 1752 i la primera fase de les obres durà fins al 1764, malgrat que quedaren a mig enllestir i es paralizaren del tot l'any 1780¹⁷.

3. També coneixem, de l'any 1794, un plànol corresponent a un plet, en relació amb la terra d'Ignasi Vilamajor, a la partida vallenca anomenada Palau de Reig (situada a l'actual carretera del Pla de Santa Maria), ocorregut a Valls i datat el 13 d'agost 1794, del qual no tenim gaires notícies més¹⁸.

Cloenda

Totes aquestes activitats parlen de la varietat de feines que els arquitectes podien executar a finals del segle XVIII i per a les quals estaven plenament capacitats: arranjament de ponts, resolució de conflictes entre propietaris de terrenys (tasca pròpia dels agrimensors), reconducció del curs de les aigües que omplien els carrers quan plovia i molestaven els veïns... Els dos arquitectes en qüestió mostren que, per una banda, estaven lligats a una manera de fer més tradicional. Però tant l'un com l'altre encaminaren les seves creacions cap a uns nous horitzons artístics que a poc a poc van ser coberts per una espècie de gruixuda capa de magma teòric acadèmic que anava ocupant la sensibilitat artística i tota la creació barroca existent. Prat s'afilià a aquesta tendència molt més aviat que Rovira (perquè formava part del cos d'enginyers, perquè va ser acadèmic més jove, etc.), però el tarragoní topà amb un dels altres centinelles que vetllaven per crear una arquitectura funcional, sòlida i rígida: la dels enginyers militars. Rovira acudí a mesurar el quarter que s'estava enllestint a Valls.

Si la veritable raó de l'oblit de la fàbrica del campanar de Sant Joan de Valls fou que hom no estava d'acord amb les línies dibuixades perquè s'allunyaven dels criteris barrocs, llavors el fet té una nova i bella dimensió. Hom es rebel·lava contra un gust artístic que parlava amb uns codis i uns signes massa estranys i abruptes per fer-los propis ràpidament.

15. AHCV, MN 1039 (Valls), 9 d'abril de 1769, f. 46r-v.

16. AHC., MN 1041 (Valls), 31 de maig de 1772, f. 73r-v.

17. F. MURILLO, "El quarter de Valls (I)", *Cultura*, núm. 640 (2003), p. 5-8.

18. ACA, Plànols, MP-445/1.

Prat i Rovira, cadascun amb les influències rebudes dels seus estudis i del seu entorn cultural, acabaren, l'un per convicció i l'altre per inèrcia i acomodament a la realitat artística existent, inventant un paisatge ple de noves formes, de simplicitat constructiva que entorpia la plàstica local habitual. Però aquest paisatge constructiu era molt complex; s'hi creuaven moltes tendències, moltes mirades, cosa que el feia provocador, en la mesura que es feia difícil d'explicar i de transmetre. No sabem fins quan hauria durat el barroc com a tal sense la irrupció de l'esperit academicista. Quan els dos arquitectes treballaren a Valls, existia a la ciutat un esperit barroc molt sòlid, plenament vigent, i les tasques que ells hi van anar a desenvolupar les podien dur a terme perfectament els mestres locals. De totes aquestes tasques dutes a terme per arquitectes forans caldria saber què en pensaven documentalment els mestres de cases vallencs, quina era la seva resposta en veure que la seva pràctica artística resultava obsoleta i arribaven a la ciutat una espècie de corresponsals de la nova arquitectura.

Qui sap si el dibuix del campanar, fos de qui fos, ja era una consigna que marcava un canvi de rumb artístic, un petit desafiament cap a nous i selectius gustos arquitectònics.

La capella dels Dolors de l'església de Sant Joan de Valls: l'arquitectura al servei de l'escenografia barroca

ANNA I. SERRA I JORDI PARÍS

1. Una devoció lligada a un segle

Moltes de les esglésies construïdes al segle XVIII van veure com s'hi alçaven capelles dedicades a les devocions de moda del moment, com ara les del Roser, la de les Ànimes del Purgatori, la de la Mare de Déu de l'Assumpta o la dels Dolors, i a més, d'ençà de la contrareforma, a la creació d'espais dedicats a renovar el Santíssim Sagrament. A Valls, la capella dels Dolors de l'església parroquial de Sant Joan de Valls no fou una excepció.

El culte a la Mare de Déu dels Dolors vallenc ja venia del segle XVII, del 1688, l'any en què aquest culte fou acollit pels primers servites de Valls. Al segle XVIII, la Congregació dels Dolors i la Germandat del Sant Crist disposaven d'una capella, situada sota el cor de l'església, al costat de l'epístola, on es veneraven el Sant Crist i la imatge dolorosa. L'any 1725 eixamplaren la capella incorporant-hi un cambril. Com que la veneració per la Mare de Déu dels Dolors era creixent, els confreres proposaren de tenir un espai més adequat i de més cabuda per als seus feligresos. La nova seu proposada tindria l'espai lliurat per l'anterior capella més un terreny que oferí l'Ajuntament i part del fossar vell. Els murs de la nova seu els formaren també les despulles de l'església romànica de Sant Miquel, temple on es reunien els jurats de la vila, enderrocat per aixecar la nova capella. De la suma de la nova organització d'aquells espais, en resultà una capella d'una sola nau tancada per una volta amb arcs de mig punt, amb cor, trona, dues tribunes, dues capelles, cambril, sagristia i sala capitular.

L'actual capella dels Dolors està situada de manera paral·lela a la nau gòtica aixecada a les darreres dècades del segle XVI. De totes les capelles de l'església parroquial és la de majors dimensions. Sobre un plànol podem veure que el seu perímetre equival a tres trams de la volta que tanca l'església; a l'exterior, la seva capçalera sobresurt del costat de l'epístola fonent-se amb les cases veïnes, que limiten l'església i formen la placeta de l'Església.

2. La construcció: breus aportacions documentals

Si bé els jurats de la Casa de la Vila van fer un esforç material cedint el seu lloc de reunions, en detriment de la pèrdua i l'oblit d'una capella en el temps i en l'espai (en resta un portal tapiat refós amb el pany de mur del carrer de la Muralla de Sant Antoni), ara arribava a la població vallenc l'esforç o sacrifici econòmic. Per fer front a les despeses d'aquest tipus de fàbriques es podia arribar a situacions límit, com ho van demostrar els components de la Congregació de la Mare de Déu dels Dolors de Valls¹. Aquests van demanar a la Corona permís per fer rifes sense que poguessin molestar els qui es dedicaven professionalment al negoci de les loteries. La iniciativa no va ser acceptada:

“Decreto de s.e. de 15 de febrero parque v.e. informe al memorial del Corrector y Prior de la Congregación de la Virgen de los Dolores de Valls, en que exponen que con aprobación del Rdo. Arzobispo de Tarragona y del Yntendente por razón del terreno se amplió la Capilla de ella; pero como para costear una obra de tanto importe no tenga la Congregación otros medios que lo que ofrece la Devoción: recurren a la benignidad de v. e. suplicando se sirva darles permiso de hacer algunas extracciones o rifas de escapularios coronas o otras cosas semejantes que no perjudicaran a la Real Lotería, como puede informar el mismo lotero a fin de adelantar dicha fábrica”.

Gràcies a un² “Compta que Anton Baldrich y Janer de Valls presenta a la venerable Congregació de Nostra Senyora dels Dolors de la mateixa Vila del que dit Baldrich ha pagat y cobrat per la fàbrica de la capella de dita Congregació, y lo que quedan en son poder”, sabem com es va finançar l'obra i qui la va administrar. Baldrich esmenta que va rebre diverses partides de vi i aiguardent que, una vegada venudes, s'utilitzaren per pagar la construcció. Els donants foren Francesc Llagostera; Benet, batlle de Vilavert, i els marmessors de Tecla Miró i Veciana. També féu una donació substancial el rector de Valls, Joan Soberano.

L'administrador de l'obra fou Anton Baldrich, que també s'encarregà de pagar-ne una part. El seu fill, en una nota necrològica trobada a l'interior del llibre de la família, esmenta, entre altres coses, que va deixar una bona suma de diners perquè es pogués fer l'obra, concretament nou-centes lliures, que a més va “pagar un palaleta tot lo temps que duraren las obras [...] y a més pagà lo cost de la tribuna de la esquerra”.

El permís per construir la capella s'obtingué el 1773, però l'església no es va be-neir fins al 8 de desembre de 1781. Josep Forés, mestre de cases vallenc³, signava el 12 de juny de 1781 un rebut, a Anton Baldrich i Janer de Valls, de nou-centes cinquan-

1. ACA, Audiencia, Registros, núm. 921, acord ordinari, 7 de març de 1774, f. 155v. Al costat de l'escrit s'anota que “no ha lugar, y arréglese la congregación suplicante al Edicto de 26 de febrero de 1774”.

2. AMV, Fons Baldrich-Coll, 1781-1784, reg. 1247, *Construcció de la capella dels Dolors, Comptabilitat presentada per Anton Baldrich i Janer*, s/f.

3. Aquest mestre es troba actualment en fase d'estudi documental. El que hem pogut esbrinar és que havia treballat extensament a Valls i en molts pobles de les rodalies.

ta-vuit lliures i set sous a “bon compte del preu fet de la obra de la capella de Nostra Señora dels Dolors de la present vila”. El rebut detalla que des del 19 d’octubre de 1775 fins al 26 de febrer de 1781 el mestre va treballar a l’edifici. No sabem si el constructor i el dibuixant del plànol de la capella foren el mateix personatge. Sí que sabem que Francesc Cases va realitzar la trona, Joan Baptista Dalmau va cobrar pel “vestiment de melis y de la mampara” (segurament la porta que tancava la capella) i Josep Pomés pels treballs de ferro aplicats a la capella. També coneixem que Anton Bover va rebre una suma important de diners “per dita hobra ab diferents partidas”.

Malgrat aquestes aportacions documentals, encara tenim massa dubtes sobre qui fou el veritable autor de l’edifici i sobre l’avançament de les seves obres. Fins al moment hi ha una suma de xifres que no es posen d’acord en la data d’inici real de la fàbrica valenca. F. Puigjaner diu que la capella dels Dolors es va beneir el 8 de desembre de 1781. Ell havia vist a l’arxiu parroquial certs documents que deien que la construcció havia durat quatre anys. Lluís Bonifàs matisava, però, que l’“arquitecte” Domingo Llobet (entès com a mestre escultor) va principiar l’obra el 12 d’abril de 1779⁴. C. Martinell afirmava que el retaule de la capella va ser executat per Lluís Bonifàs, amb la col·laboració de l’arquitecte fuster Domènec Llobet, entre 1779 i 1781 per encàrrec del bisbe de Caracas Marià Martí Estalella⁵ (prelat que tenia arrels valenques).

Seguint aquesta línia de dubtes, a l’hora de parlar de dates el mateix Lluís Bonifàs esmenta l’encàrrec del nou retaule per a la capella, però obvia fins i tot l’any⁶: “Avui dia de 177 consertaren lo retaule de les Dulors de la Capella Nova, lo pedestral y gradas y cornises com ell ó te en hunt paper per lo preu fet 60 ll te rebut 30 ll”. Si fem cas a una altra nota del mateix llibre, sabem que l’any 1776 ja s’estava treballant en l’obra, i la xifra inacabada de la cita anterior podria ser aquest any⁷: “Vuy en lo Any 1776 me a dat horde lo Senor Dr. Gregori Marti per fer hunt Retaula de Esculptura per la Capella nova que estan treballant de Nostra Señora de las Dulors de la Venerable Congragació de la Vila de Valls”. La informació existent sobre el retaule indica diverses dates que podrien donar l’inici de les obres a la capella, però de moment la data més certa és la de 1775.

El poder de les preguntes que genera aquesta obra encara la fan més atractiva, més curiosa als ulls dels historiadors de l’art. Amb aquestes premisses, el present article és només una incipient proposta de reivindicació i coneixement d’una obra de la qual s’ha parlat poc en el context de l’arquitectura barroca de la diòcesi i també suposa una recollida de dades documentals que podrien aclarir les conjectures constructives que ara només podem resoldre parcialment. Tampoc no es vol treballar aquí la construcció del retaule, ja que els autors només volem fer un breu incís en el treball arquitectònic de la capella.

4. F. PUIGJANER, *Historia de la vila de Valls desde su fundación hasta nuestros días*, Valls, Imprenta de Francisco Pelliser, 1881 (reed. 1981), p. 249.

5. C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. III, Barcelona, Editorial Alpha, 1963, p. 80.

6. LI. BONIFÀS, *Llibre de notes de feines de Lluís Bonifàs 1758-?*, Col·lecció Família Llagostera Bonifàs, f. 515.

7. *Ibidem*, f. 27v.

Fins al moment, es coneixen millor els detalls artístics i sobretot ornamentals de la capella corresponents al segle XIX que no pas els corresponents al segle XVIII. Devem aquest mèrit a E. Ribas, gràcies a diversos articles divulgats a *La Crònica de Valls* que parlen acuradament de com era la capella especialment al segle XIX, ja que ell va accedir als llibres que guardava la germandat i que li permeteren redactar els articles impresos a *La Crònica*. Avui, després de la destrucció de la Guerra Civil, aquest espai resulta excessivament nu d'ornaments per tal com havia estat dibuixat i pensat.

3. Les formes i els volums arquitectònics

La capella està plantejada quasi com si fos una petita església: d'una sola nau (24,2 m x 9,25 m), té el cor als peus, un altar vigilat per un cambril, la volta tancada per una successió de voltes bufades tancades per arcs torals, trona, tribunes amb les seves gelosies (la de la part de l'evangeli es destinà al bisbe Marià Martí Estalella i la de l'epístola, a la família Baldrich), l'orgue del cor, del segle XIX, en substituïa un de més petit, diverses capelles i altars, el retaule de Sant Pelegrí, les capelles del Sant Crist i la del Sant Sepulcre, que s'anaren guarnint a mesura que passaven els anys.

Recentment, la capella s'ha restaurat i s'han pogut recuperar els seus colors originaris. Aquest arranament ha fet més visibles i, per tant, més interessants certs elements de la capella que ens acosten a la seva factura original.

Fins al 1847, l'accés a l'espai religiós era per l'espai que havia ocupat l'antiga capella del Sant Crist, però aquell any es va obrir l'entrada actual; en el moment de la construcció, doncs, s'accedia a la nau de manera perpendicular. Tot fa pensar que orientar l'entrada cap a l'altar major de l'església no hagués permès disposar de l'espai guanyat al costat de la façana principal i que sobresurt considerablement cap a la placeta de l'Església.

Al cor s'hi accedeix per una petita escala situada al costat de l'evangeli, quasi camuflada sota la mateixa arquitectura. A la banda oposada, darrere l'altar, hi ha una sagristia i un cambril on hi ha, recentment restaurada i oberta de nou al culte, la Mare de Déu dels Dolors amb Crist. El 1799 es va incorporar a l'església la capella de les Dolores, com a sala capitular de la Congregació de Nostra Senyora dels Dolors.

Als murs laterals de la capella i per damunt de la línia d'entaulament, hi neix un destacat fris que rodeja tota la nau i acaba a l'altar, guarneix el cor i té un destacadíssim paper en la presentació arquitectònica de l'estança⁸. És clar que aquest fris s'haurà de cenyir i adaptar a l'ondulació del mur que en arribar a prop de l'altar es trenca i quasi violentament es doblega i es fa tallant. Podem pensar, des de la nostra distància actual, que des del cor fins a l'altar hi ha un *tempo* entès com un espai d'aproximació cap a l'altar, és a dir, el fris i els murs s'acceleren amb certa passió i contundència per aturar-se, per rendir-se torçats just a l'escenari que im-

8. Al mur que limita amb la nau central de l'església de Sant Joan, hi ha a la part superior diverses finestres tapiades.

portava en aquell lloc, és a dir, l'altar amb el retaule i el cambril que conté Crist resposant als genolls de la Mare de Déu dels Dolors. El constructor d'aquell edifici proposà un mur en tensió; no en va, alguns erudits com D'Ors indicaven que l'art barroc és l'art de les formes que volen. Potser l'arquitectura volia que el fidel se sentís aclaparat, envoltat per una vida espiritual indivisible de la vida diària; la fe n'era la mateixa superació. Però ja hem dit que els fidels que anaven a la capella al segle XVIII no tenien la mateixa visió dels peus de la nau cap a l'altar que tenim nosaltres, sinó que entraven més o menys per la meitat de la nau.

L'observació d'aquesta obra obliga, salvant les diferències, a pensar en certs elements arquitectònics d'una ermita, la del Remei d'Alcover. La raó és doble, primer perquè la minsa documentació conservada de l'ermita parla de la participació de Lluís Bonifàs en el dibuix d'aquesta i, segon, perquè és un marc arquitectònic barroc excepcional. Com a Valls, arquitectura i escenografia tornen a aclaparar el fidel. El gener de 1766 es pagava una lliura i quinze sous a un conegut mestre de cases de Montblanc, Francesc Tomàs, i a Lluís Bonifàs perquè plantegessin l'ermita nova⁹. El 28 d'agost de 1774 es va anar a buscar un arquitecte de Valls perquè clavés “serafins y florons junt ab las gargolas y claus [...] 2 ll, 5 s.”. Aquest arquitecte podria ser el mestre Forés o qui va participar en el disseny de la capella dels Dolors, o Lluís Bonifàs, que actuà en certes empreses arquitectòniques. Fins i tot, seguint Cèsar Martinell, L. Bonifàs va tenir alguna cosa a veure amb el dibuix de la capella dels Dolors. Aquestes possibilitats deriven de la presència d'elements ornamentals semblants a les dues seues religioses.

El Remei d'Alcover es va construir usant trets barrocs amb ple convenciment i plena llibertat. El ràfec ondulat que tanca la façana o les torres circulars situades a banda i banda de la porta d'accés, que recorden vells esquemes compositius centenaris, presenten una façana amb uns trets molt particulars. Al seu interior, la planta centralitzada serveix per matisar i fer més poderosos els moviments ondulats del mur que tanca el petit cor, i fins i tot els graons corbs d'accés a l'altar formen part d'un conjunt amb una clara unitat estètica. L'entaulament es converteix en una àmplia faixa que aglutina diverses bandes ornamentals. La més treballada i vistosa és la central, vestida amb unes garlandes que uneixen fruits i fulles. Per damunt d'aquesta faixa, dues bandes més treballades avancen des del mur per formar una cornisa molt valenta, fistonejada, que s'adapta als angles de les parets, crea un cert moviment i demostra que la van executar unes mans molt hàbils, fet molt evident quan l'entaulament topa amb la suavitat del relleu de les columnes inserides a les parets dels dos laterals que formen la planta de vuit costats¹⁰. De manera molt pulcra i elegant, l'entaulament embolcalla la columna situada en un angle recte que forma un dels braços de la planta, fins que, salvant tots els obstacles, és a dir, columnes i angles rectes, mor just davant de les parets que tanquen l'altar.

A Valls, un nou i vistós entaulament s'apodera de la part alta dels murs just on arrenca la volta. Aquí el fris incorpora de nou diverses faixes decoratives, però la

9. C. MARTINELL, p. 263.

10. C. MARTINELL, *El escultor Luis Bonifàs i Massó 1730-1786: Biografía crítica*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona y Museos de Artes de Barcelona, 1948, p. 263.

més ampla és la que correspon a unes garlandes amb fruits i flors que rodegen tota l'estança. A més d'aquest fris, ressalta la disposició de les pilastres inscrites als murs laterals i la seva continuació, per damunt de l'entaulament, com si fossin arcs faixons, dels arcs que sostenen la volta. Les pilastres, els arcs faixons i l'entaulament aconsegueixen dotar la capella i d'un ritme molt marcat que fineix a l'arc triomfal de punt rodó que configura el presbiteri.

El fris que descansa damunt de les pilastres estriades de la nau, amb capitells compostos, com a Alcover, és molt més humil que el que es va preveure per al santuari alcoverenc. Al vallenc hi ha primer un fris del qual destaca una composició amb garlandes de fruits separats per nusos i cintes; damunt hi ha més bandes decoratives que formen quasi dues sanefes. El primer deixa un espai que reforça la presència del mur i, a continuació, el domina una altra faixa de plantejament més humil. A Alcover, aquesta motllura és un element d'ostentació i de contrast cromàtic.

No dubtem que hi va haver una clara intencionalitat de jugar amb els murs laterals de la nau: a mesura que aquests tancaven l'altar, es van voler suavitzar, ja que es trenquen quan arriben al presbiteri com si fossin una ona. Potser els arquitectes que van construir la capella tingueren presents els principis més barrocs de l'arquitectura recta i obliqua romana, que donava corporeïtat i vida als murs que mai n'havien tingut.

La base de les pilastres, que no neix directament de terra, sinó que està elevada, té una faixa ornamentada que Bonifàs (suposadament) ja va usar (de manera semblant) en les columnes de l'entrada de l'ermita del Remei (sota de l'atri) i en les semiencastades pilastres de l'interior de la nau. L'ermita s'executava de manera paral·lela a la capella valenca, però el seu mestre de cases fou Francesc Tomàs.

Les fotografies antigues que reproduïxen la capella dels Dolors mostren l'obertura que permetia veure la imatge del cambril, que actuava com un marc i tenia una ornamentació rococó molt semblant a la que hi ha a la façana de l'ermita del Remei d'Alcover. Aquest fet indica una qüestió: l'ús de diferents plantilles nascudes potser a partir de gravats de l'època que s'usaven indistintament en molts llocs. La factura d'aquests gravats també fa sospitar que potser Bonifàs col·laborava amb uns picapedrers coneguts o habituals.

Pensem que Francesc Tomàs, que va treballar a l'ermita, estimava prou aquestes formes per deixar-les també esculpides, per exemple, a la façana de l'església parroquial de Barberà de la Conca. Avui dia, aquesta mena de motllures rococós han desaparegut de la capella valenca i han estat substituïdes per un marc de fusta.

El cambril és un altre punt de connexió entre l'ermita del Remei i la capella dels Dolors. En ambdues estances esdevé un punt clau de la configuració compositiva i visual ideada inicialment; els cambrils eren estructures que reforçaven el paper d'atracció i d'enaltiment de les imatges que guardaven. Als cambrils s'hi accedia per les escales situades a banda i banda de l'altar. En el cas de Valls, aquest és un espai molt cuidat: té una cúpula amb un llanternó del qual s'ha recuperat una finestra tapiada. Havia estat pintat, com ho demostren les pintures aparegudes en la darrera restauració (querubins), tapades des de l'any 1962, i a les parets hi ha altres pintures que imiten teixits brodats.

Cloenda

En unes determinades dècades del segle XVIII, Valls va veure com es modificava o creixia el seu patrimoni arquitectònic religiós d'una manera extraordinària. Una trentena d'anys abans de construir la capella dels Dolors, els vallencs estrenaven l'església de Sant Francesc, i mentre s'alçava la capella dels Dolors, encara es treien les bastides de l'església parroquial i el convent de Sant Antoni, o alguns feligresos anaven a sentir missa a l'església del Carme —que duu, a la seva façana, la data de 1763—, també estrenada recentment i parlaven sobre els problemes que generava el campanar d'aquesta església. La capella dels Dolors, tot enyorant un campanar projectat per un acadèmic l'any 1777 i mai no executat per damunt de la seva teulada, no seria el punt final a aquesta intensa activitat edilícia. Mentrestant la capella, totalment flamant, feia ostentació de fins a quin punt l'arquitectura i l'escultura es fonien amb la màxima sensualitat i emotivitat que la plàstica barroca podia proporcionar. Pocs anys després, al tombant del segle, els vallencs podien visitar els vells temples de sempre remodelats i embellits de nou; tal fou el cas de la capella de Sant Roc, remodelada el 1798, o la capella dels Terciaris del Lledó, remodelada el mateix any.

Enmig d'aquesta delirant activitat arquitectònica, hi tenia cabuda la custòdia estètica endegada per l'Academia de San Fernando de Madrid, que es va obviar en el plantejament del dibuix de la capella estudiada. La manca d'aquest control plàstic en l'execució i el consegüent dubte respecte a la paternitat del traç de la capella només fan que augmentar el desig d'explorar nous terrenys documentals. Cal també esbrinar quins llibres i gravats s'usaven per tal d'explicar quina fou la veritable veu artística i popular que va voler estèticament un tipus de capella o un altre.

La suggestió de Palladio i l'arquitectura religiosa barcelonina vista per Josep Renart*

MARIA GARGANTÉ LLANES

Josep Renart i Closes i els *Quincenarios*

Tal i com ho explica Manuel Arranz, “[l]a família Renart és protagonista d’un dels processos d’ascensió social més interessants de la Barcelona de finals del Setcents i de començaments del segle XIX, un procés que l’eleva des de les files de la pagesia, amb Josep Renart –documentat a la primera meitat del segle XVIII– fins a les de la burgesia, passant per les de la menestralia”¹. Efectivament, els Renart no van emprar el trampolí del comerç, la manufactura o els arrendaments de tributs i monopolis, sinó que sempre es van mantenir com a professionals de la construcció, lluitant per aconseguir la màxima qualificació en aquest ram, atès que s’havien adonat que aquesta qualificació podia esdevenir un bon instrument d’ascensió social. És per això que, com molt bé assenyala Arranz, els Renart endevinaren –a diferència de molts dels seus col·legues– que, més enllà de les qüestions tècniques i els rudiments de l’ofici, l’arquitectura esdevindria ben aviat una professió liberal².

Josep Renart i Closes, malgrat que no pertanyia pas a una família de l’elit de mestres de cases, va tenir una formació força modèlica. Va treballar com a manobre i aprenent dels deu als setze anys al costat del seu pare, en obres d’envergadura com el Col·legi de Cirurgia de Barcelona, a partir d’aquesta edat va ascendir a oficial, categoria en la qual es va mantenir fins als vint-i-sis anys. Durant els deu anys d’oficialia i gràcies al contacte amb mestres experimentats, va perfeccionar “l’ofici”, va aprendre

* Per a la redacció de la comunicació hem utilitzat les següents abreviatures: AHAT (Arxiu Històric arxidiocesà de Tarragona), BC (Biblioteca de Catalunya) i RABASJ (Reial Acadèmica de Belles Arts de Sant Jordi).

1. Manuel ARRANZ, *Mestres d’obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, UPC, 1991, p. 397.

2. La família Renart també ha estat estudiada per Joan BASSEGODA, “La família Renart”, *Memòria de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, vol. XLIV, n^o 13. Barcelona: 1979, Jaume MATEU; José Luis GONZÁLEZ MORENO NAVARRO, “Un estudio sobre el proceso de desvinculación de los contenidos de construcción en los tratados de arquitectura de los siglos XVI al XIX”. Tesis doctoral, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1987. Part d’aquesta tesi fou publicada a *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

a dirigir grans equips de treballadors i va adquirir sòlids coneixements de dibuix, matemàtiques, arquitectura, esteorotomia i enginyeria civil i militar, que el van posar en condicions d'aspirar al títol d'arquitecte que expedia la Real Academia de San Fernando. Aquests coneixements, els adquirí a les aules de la Reial Acadèmia Militar de Matemàtiques i assistint a les classes que, fins a l'expulsió de l'orde, feia el jesuïta Tomàs Cerdà al col·legi de Cordelles³. Pel que fa a la praxi, ell mateix explica que

“[...] de los dieciséis a los veinticuatro trabajaba por las tardes y por las mañanas estudiaba y hacía diferentes planos: planos de casas como son las de la calle de San Pablo, de los agustinos, y otras, y diferentes planos de iglesias, como es la Casa de Déu que habitan los agustinos a una hora de Martorell; de la iglesia de Palamós, también de agustinos, hice también sus planos; hice el perfil de la fachada que cierra el patio de San Agustín de Barcelona; hice la copia de una iglesia de Valencia; hice muchas mediciones de casas y cálculos de ellas, como son las del Palau que dan a la calle dels Escudellers y otras; concurrí a las mediciones y cálculos de la obra del camino y puente del Llobregat; copié los planos del Colegio de Cirugía”⁴.

La seva producció d'arquitectura religiosa es concentrà gairebé en aquesta primera etapa, ja que la major part de les seves obres van estar destinades al que ell anomena els “reparos de la plaza de Barcelona”, és a dir, hi treballava com a sobreestant major de les obres de fortificació i altres obres d'arquitectura civil.

Montaner ha destacat també la faceta docent de Renart, que havia constituït temporalment a casa seva una petita acadèmia. El mateix Renart es refereix a aquesta activitat quan explica que “en las noches estudiaba y enseñaba la arquitectura, cortes de cantería, geometría y aritmética a más de treinta personas, de hijos de maestros de casas, mancebos o fadrins y aprenents... todo en balde”⁵. De fet, Josep Renart també era assidu a les reunions que tenien lloc a casa del mestre d'obres Ignasi March, traductor de Milizia –un dels referents ineludibles de Renart–, i que tenien com a objecte discussions vàries al voltant de l'arquitectura⁶.

Josep Renart va escriure, entre 1808 i 1810, unes memòries professionals titulades *Quinzenarios* i adreçades al seu fill Francesc Renart i Arús, que va esdevenir arquitecte i escriptor teatral. Aquests “quinzenaris” eren sis quaderns en els quals Renart i Closes tenia el propòsit i l'ambició de plasmar tots els seus coneixements professionals per tal de transmetre'ls al seu fill, de manera que aquest pogués encarar-se amb professionals més experimentats. Els “quinzenaris” havien d'esdevenir, doncs, un complement dels tractats i manuals existents, una llibreta de secrets, un codi deontològic moral, unes memòries personals i un testament professional⁷. En definitiva, havien de constituir un testimoni de primera mà sobre allò que a comen-

3. ARRANZ 1991, *Mestres d'obres i fusters...*, 391.

4. BC, Fons Renart, lligall XVIII (1).

5. MONTANER, J. M., *La modernització de l'utilitatge mental en l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990, p. 362.

6. Montaner situa com a participants en aquestes tertúlies a mestres d'obres i arquitectes com P. Serra i Bosch, J. Soler i Ferrera –fill de J. Soler Faneca– i Antoni Ginesi, entre d'altres. MONTANER, op cit., 361.

7. Jaume ROSSELL COLOMINA, “La construcció en l'arquitectura de Barcelona a final del segle XVIII” (tesi doctoral inèdita), Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1996.

çaments del segle XIX un mestre de seixanta anys pensava que una persona havia de saber per fer de mestre de cases i d'arquitecte.

El menys estudiat d'aquests "quinzenaris" és el tercer, el dedicat a l'arquitectura religiosa, que, segons el mateix Renart, "trata de las iglesias modernas de esta ciudad; y de la fábrica de algunos conventos anexos a dichas iglesias; y assí mismo de los retablos de los altares de dichas iglesias"⁸. Renart defensa la utilitat d'aquest "quinzenari" i d'estudiar les obres que s'hi tracten "para hacer brillar a un arquitecto civil", i apel·la novament a la seva experiència "ya por los libros que he visto, ya por la práctica que he tenido, ya por edificios que he visto construhidos de grandes hombres; ya por fin de haber tratado muchos sujetos instruídos en estas materias, y que yo he aprendido mucho con ellos"⁹.

L'anàlisi que Josep Renart fa d'aquestes esglésies és indissociable del gust imperant a començaments del segle XIX i de la interiorització que Renart i Closes havia fet dels seus tractadistes de referència: Francesco Milizia i Andrea Palladio. Renart deia de Milizia:

"Este insigne autor ha sido el hombre que ha filosofado toda la arquitectura civil del modo más elegante, sutil e ingenioso, haciéndonos ver muy palpablemente el buen gusto y el mal gusto de la arquitectura, los defectos que se han cometido en ella, discerniendo lo bueno y lo malo"¹⁰.

Precisament aquest discerniment d'allò que és bo i allò que és dolent és el mètode que Renart utilitza a l'hora d'analitzar els temples setcentistes barcelonins, i podríem resumir la seva posició vers Milizia en clau d'acceptació del principi que cada element constructiu s'ha de justificar i explicar racionalment.

D'altra banda, l'admiració per Palladio li venia del coneixement que tenia dels quatre volums que, amb el títol de *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio*, va publicar Ottavio Bertotti Scamozzi a Vicenza entre 1776 i 1783. Renart, després de qualificar Andrea Palladio de *príncep dels arquitectes*, afirmava que en tots els seus edificis "se ve la profundidad de ideas y ornatos que había en este célebre hombre, porque la mayor parte de ellos están con un gusto muy elegante, causando mucha gravedad por su coordinación tan brillante de todas sus partes, y pueden sacarse de ellos mucha enseñanza y muy copiosas ideas"¹¹.

Les esglésies setcentistes barcelonines segons Renart

Renart comença la seva anàlisi per una de les primeres obres que esdevé conseqüència de la construcció de la Ciutadella, el testimoni material més important de l'ocupació borbònica de la ciutat de Barcelona: es tracta de la nova església de

8. La transcripció dels diversos fragments dels *Quincenaris* que reproduïrem es localitzen en la següent referència: Biblioteca de Catalunya, Fons Renart, lligall XVIII, tercer "quinzenari".

9. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

10. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

11. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

Santa Marta¹², construïda al carrer de la Riera de Sant Joan –propietat del marquès de Sentmenat–, per tal de substituir la que fou enderrocada al barri de la Ribera, juntament amb l’Hospital Desvilar.

Pel que fa a la façana –posteriorment desmuntada i que avui forma part del complex modernista de l’hospital de Sant Pau–, Renart considera que “encima de dicha puerta hay demasiada escultura, que esto es más bueno para retablos (y aun de los antiguos y no de los modernos) que no para fachadas”. Tot i això, es mostra condescendent amb el que ell considera defectes pel fet que es tracta d’un temple construït feia molts anys. Així, segueix: “Y al fin ay otros defectos, defectillos, que no aparecen bien a la vista; pero sin embargo de todo esto, por ser dicha obra hecha a los principios de la centuria 1700, que hay más de 80 años que es echa dicha iglesia, y no deja de tener algun mérito, porque es una de las primeras que se hicieron en esta ciudad del gusto moderno”.

Aquesta mateixa condescendència la tornem a trobar a l’església jesuítica de Betlem¹³, acabada l’any 1732, de la qual d’entrada critica el cor alt situat als peus del temple, perquè considera que sembla una “gruta”, i que afegeix que “[e]l coro se puede hacer en el detrás del altar del presbiterio, como está en la iglesia de Nuestra Señora del Pino, y causará más gravedad y será más despejada dicha iglesia”. Sobre la façana, considera que “aunque en el día no es del gusto mejor, porque parece un retablo, no obstante en aquellos tiempos era muy bueno, porque el buen gusto aun no se había introducido especialmente de iglesia en esta ciudad”.

La comparació de la façana de Betlem amb un retaule, anticipant la denominació de *façana retaule* que s’utilitza de forma comuna, permet constatar l’afinament en els judicis de valor de Josep Renart, quan compara, per exemple, l’interior de tres naus de Sant Miquel del Port –que havia començat Pedro Martín Cermeño l’any 1753– amb el “salón que había en la diputación o audiencia, que daba dicho salón a la fachada de la parte de San Jaime”, és a dir, el saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat.

De Sant Miquel del Port¹⁴ també fa afirmacions interessants que situa en boca del seu promotor, el marquès de la Mina. Diu: “Después de haber hecho la iglesia y viendo que su población se iba aumentando de casas y gente dijo (el marquès de la Mina) estas formales palabras: Sino que la gente dirían que soy loco, haría deshacer algunas obras, porqué –dijo– la iglesia para hermita es grande y para iglesia es pequeña”. Aquesta afirmació és força assenyada i gairebé visionària si tenim en compte que, efectivament, a mitjan segle XIX es practicà una notable reforma d’engrandiment del temple. I continua encara:

“También le supo mal, a no haber puesto un convento de frailes capuchinos; porque estos sin tener nada se ganan la vida y hubiera quedado la gente de dicha población más abastada de pasto espiritual. También le supo mal al dicho marquès el no haber hecho las calles que mirasen o desembocasen todas a la parte de Montjuich y a la parte del baluarte de San Carlos: en efecto, si se hubiesen hecho así tendrían

12. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

13. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

14. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

más vista y por consiguiente serían más alegres, porque quan más se puede descubre la vista, da mucho más espirito y alegría.”

Un dels temples –i convent en aquest cas– al qual dedica més atenció és el de Sant Agustí Nou¹⁵ (1728-1735), respecte al qual també comença lamentant-se de l’existència del cor elevat als peus del temple o de la presència de tribunes:

“Pero todas estas circunstancias, no hay duda que dicha iglesia hubiera estado mejor, pero como en aquel tiempo estaba en uso en hacer el coro encima de las capillas y la puerta principal de entrada a la iglesia, especialmente en las de los religiosos por la conveniencia de introducirles desde sus celdas al coro y por medio de las tribunas, poder lograr de la iglesia sin haber de bajar en ella: y así mismo poder colocar en un día de función en las tribunas diferentes gentes de distinción y ser dichas tribunas un deseo para la iglesia, este me parece que es motivo que se ha introducido estos abusos.”

Més que a l’interior de l’església, però, Renart dedica gran part de la seva atenció a parlar dels claustres –avui desapareguts de l’antic convent. I no es limita pas a fer-ne una descripció o presentar les seves habituals objeccions –“[e]stos claustros hubieren sido mejor si todos dos hubieren formado uno solo, aun que este hubiera resultado un cuadrilongo, hubiera sido muy magno, esperitoso, más alegre y más grandioso por su grande espíritu que hubiera tenido”–, sinó que fa tota una dissertació (que no reproduïrem *in extenso*) sobre com s’han de configurar els arcs que formen el claustre i sobre si aquests s’han de sustentar sobre pilars o bé sobre columnes –el claustre de Sant Agustí tenia les columnes exemptes:

“[...] La verdad es que los arcos no son de tanta magnificencia y hermosura como las columnatas seguidas; pero son más sólidos y más acomodados para patios, entradas, plazas y para todos los vanos de extraordinaria luz, como las puertas por donde pasan coches. También es verdad que ay varios modos de fabricar y adornar los arcos: 1º con columnas solas, 2º con machones sencillos; 3º con machones acompañados de columnas o pilastras [...]. Las columnas solas no pueden usarse en los arcos sino de dos maneras: La una consiste en poner el arranque de los arcos inmediatamente sobre el capitel de las columnas. Esto es un disparate que se ha cometido por espacio de mucho tiempo y se comete todavía el día de hoy, sin embargo de ser muy perceptible que carga en falso el pie del arco y que repugna con la solidez real y aparente. El segundo modo consiste en voltear los arcos encima del sobreornato de las columnas que reciban de plano dicho sobreornato [...] porqué en qualquier obra se ha de tener la mira que todas las ofecinas de ella vengan en un mismo nivel, porqué no hay peor cosa que aber de subir y bajar (y que tengan que decir a uno cuidado, no se caiga usted)”.

I conclou finalment: “Los arcos más vistosos son los de medio punto; los escarzanos, peraltados y rebaxados lo son menos; pero los peor vistos son los arcos apuntados.”

15. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

El següent temple que ressenya és el de la Mare de Déu de la Mercè¹⁶, del qual assenyala els antecedents:

“[...] en el año 1764 se empesó el proyecto de la iglesia moderna que en el día existe; primeramente hizo un plano Juan Garrido Arquitecto, padre de este Garrido, que consistía en hacer una recomposición de la iglesia vieja, añadiendo y quitando algunas cosas. Mi padre fue consultor de este proyecto y yo copié los planos, pero este proyecto no tuvo efecto porque quisieron los frailes o los aconsejaron que se pudiera hacer otro proyecto mayor”.

Es construiria, doncs, un temple més gran, projectat per Josep Mas Dordal, al qual Renart dedica un bon grat d'elogis com a arquitecte i com a persona:

“Hombre hábil y entendido en el arte de arquitectura civil y algo instruído en la arquitectura hidráulica. Yo había tenido algunas visuras y trato con el. Era hombre muy natural, y de un corazón muy sano (que así deben ser los hombres, por muy grandes y entendidos que sean a su facultad y otras ciencias; siempre hace ser sencillo y tener un buen corazón y no tener vanidad ni superdecerse de su saber, porque el hombre por mucho que sabe, no sabe nada, por lo mucho que ignora y por lo mucho que hay que saber, porque todo bien y don viene de Dios, y el hombre sin Dios no es nada”¹⁷.

El crèdit que Josep Mas mereix a Renart, fa pensar a aquest que, si l'església de la Mercè té tribunes per sobre de les capelles, el cor elevat als peus del temple i, en definitiva, totes aquestes característiques que ell critica, deu ser no pas per voluntat de l'arquitecte, sinó dels frares, que així ho devien voler, tal com es desprèn del següent fragment:

“Por otra parte veo que el arquitecto puede ser que si hubiera propuesto algunas de estas cosas, como es, su entrada de dicha iglesia, que el coro no cargase sobre el arco, como en el día carga; que no hubiesen tribunas, que los altares no fuesen de madera, sino de obra cocida y otras cosas digo que podría ser muy bien que los frailes no lo ubieran querido.”

Sobre la façana, Renart diu:

“[N]o hay duda que está bien ordenada y proporcionada, y hace un aspecto muy agradable y si la plaza, que no tiene sino 50 palmos de ancho tuviera más, aun haría más gravedad y se demuestra muy bien que es una fachada de un templo y no de casas ni palacio, circunstancias que deben tener estas especies de fachadas de iglesias: lo que parece muy mal es el frontón de la puerta principal, porqué en toda fachada no debe haber más

16. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

17. Josep Mas Dordal (1724-1725 i 1802-1805) va treballar majoritàriament a Barcelona, on va ser mestre d'obres de l'Ajuntament i va esdevenir membre de la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts. A Barcelona realitzà les seves obres més importants, com l'església de la Mercè, la nova església de Sant Vicenç de Sarrià i els palaus Moja i Episcopal. Fora de la ciutat realitzà el projecte urbanístic de la nova vila d'Almacelles. ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters...*, p. 298-305.1. BC, Fons Renart, lligall XVIII (4).

que un solo frontón, porque este represente la vertiente de un tejado y habiendo de este no más que uno, no ha de haber más que un frontón”.

D'aquest fragment, en podem extreure que, efectivament, malgrat que avui la façana de la basílica és fàcilment visualitzable, en el seu temps quedava encaixonada en un carrer estret, de manera que la utilització de les formes còncaues donava espacialitat al conjunt, ja que trencava la monotonia que hauria suposat l'encarament de dues superfícies planes i paral·leles entre si. D'altra banda, la mateixa combinació de frontó semicircular a la portada i frontó triangular a la testera Josep Mas la utilitzarà a l'església projectada per a la nova població d'Almacelles.

Finalment, Josep Renart es refereix a les obres barcelonines amb una intervenció directa seva, com l'església parroquial de Sants i la capella del llavors beat Josep Oriol. Sobre Santa Maria de Sants¹⁸, comenta entre d'altres aspectes:

“[T]ambién se podía poner el orden compuesto en lugar del jónico que hay, de esta suerte habría resultado la obra, hasta baxo de la bóveda, tres palmos más alta [...]. En el frontispicio, en lugar de la ventana del medio, ha de hacer un óvulo del ancho de la puerta y los dos tercios de alto o de eje menor unido con los montantes de la puerta, a especie de recuadro, guardando simetría ya en si mismo y demás con las ventanas [...]. Que encima del frontón se ha de poner una cruz, con su pie de piedra, a fin que dicha fachada aparezca que es de una iglesia y no de una casa”.

Es tracta d'un edifici que ja estava començat quan els Renart van començar a treballar-hi, per la qual cosa es van trobar amb alguns elements predeterminats, tot i que Josep Renart hi introduí algunes de les modificacions que proposava sobre el paper. Pel que fa a la capella del beat Josep Oriol¹⁹, Renart comenta sobretot la importància que els elements arquitectònics tinguin una utilitat clara, fugint d'allò estrictament superflu, de manera que “la bóveda, así como carga encima de la pared, ha de cargar encima de las columnas, porque fuera un grande defecto que estas estubiesen sin sostener nada, porque en la arquitectura no se ha de poner ninguna cosa que no haga su oficio”.

Conclou la relació d'esglésies barcelonines que el seu fill podia prendre com a model i fet prèviament l'examen de les seves virtuts i els seus defectes, Josep Renart el remet finalment a les fonts escrites, així com als edificis de les grans ciutats europees, que li procurarien una visió integral d'aquest tipus d'arquitectura²⁰:

“En fin, todas las instrucciones que hasta aquí te he dado tocante al modo de idear y construir las iglesias, atendiendo los libros de Palladio en los 4 libros, de los edificios, de sus obras, [...] en el libro de Aviler, la iglesia del Jesús de Roma, hecha por Viñol. En la iglesia catedral que lleve Bayils en su tomo 9º de Arquitectura Civil, el libro de Meloch que tiene tu tío, que trata casi todo de iglesias. En el libro de la iglesia, y convento y palacio de la obra de San Lorenzo del Escorial a siete leguas de Madrid; la iglesia de San Pedro en Roma, que está estampada; las iglesias que llevan a los qua-

18. BC. Fons Renart, lligal XVIII (4).

19. BC. Fons Renart, lligall XVIII (4).

20. BC. Fons Renart, lligall XVIII (4).

tro tomos de arquitectura francesa, hechas en París y otras iglesias y capillas que son hechas en Italia y España.

Quiero decir con esto, que cuando hagas un diseño de una iglesia, sea de catedral, parroquia, convento, como también capilla, miras con atención las obras de estos autores y así mismo las iglesias construidas, junto con las que tenemos en los papeles de casa, de la iglesia de Sants y de la que se podía hacer si los cimientos no hubiesen estado hechos, como también en los papeles de las capillas, como son la del palacio de Madrid, la del Beato Oriol, la que se quería hacer en la torra de Rosas, la que quería hacer en el palacio del obispo de Barcelona y las que se encuentran en los libros; para que unidas todas estas obras, puedas sacar de ellas un pensamiento o idea adecuada y arreglada a lo que piden, guardando las máximas o preceptos que lleva Milizia y Baïls para su mayor acierto: Esto es todo lo que he podido henquerir y te dejo escrito en este tratado para tu mayor instrucción.”

Josep Renart i els retaules

És un fet que el retaule escultòric va anar decandint al llarg del segle XVIII –cosa a la qual ajudà la circular de Carles III sobre la prohibició de realitzar retaules en fusta–, sobretot a les noves esglésies de tres naus, algunes de les quals van eliminar les capelles laterals, i amb això el nombre de retaules habituals en una església va minvar considerablement. Però el retaule encara s’entenia com a complement important, sinó indispensable, en la decoració i el significat d’un temple. És per això que els retaules construïts a l’últim terç del segle XVIII també van ser objecte dels comentaris de Renart, que considerava²¹:

“Los retablos, lo mejor es hacerlos de mármol, que son los más nobles y más grandiosos, de piedra labrada y de mahones o de obra cosida; y hacerlos lo más ligeros que se pueda, sin cargarlos de demasiados adornos, porque nada hace más bueno en esta especie de obras que las columnas, y después de ellas las pilastras. Las ventajas que se siguen haciendolas así que es que resultan más sencillas y hermosas las obras, como también más baratas, que su coste no es tanto, y así mismo no va a peligro de pagarse fuego, como los de que son hechos de madera. Y si estos retablos se pueden poner, las columnas o pilastras asentadas al nivel de la mesa del altar; y pueden seguir estas columnas o pilastras a todo el redor de la iglesia; hacen una grande y hermosura y gravedad, verbigrace como es el de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced y el de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen [...]. El retablo de Nuestra Señora de la Merced es en pilastras y acaba muy bien la iglesia, segun el plan que estaba hecha: solamente parece que la Virgen no está muy bien, que esté metida dentro del nicho. El retablo de Nuestra Señora del Carmen tiene el mismo defecto, como también los nichos de los lados.

El retablo de la iglesia de Sant Justo y Pastor no deja de estar bien, pero el coro y presbiterio es pequeño, quanto mejor hubiera sido que el presbiterio y coro hubieran cogido todo el ancho de la iglesia y no hubiesen quedado los parajes o callejones de los lados; y así como se entra a la iglesia por el detrás del altar, se hubiese entrado por un

21. BC. Fons Renart, lligall XVIII (4).

lado o lugar que ocupa una capilla, todo hubiera quedado más grandioso y hermoso y hubiera tenido más esperito.

El retablo de la iglesia de Sant Miguel de Barcelona, quando mejor hubiera sido que las columnas hubieran sido más grandes y que huviesen, en pesado, en el nivel de encima la mesa y que en lugar de arquitraba, friso y cornisa no hubieran habido sino una arquitraba y de esta manera resultaba que las columnas hubieran tenido más altura y hubiera dicho retablo quedado más sencillo: porque en esto de cornisas y especialmente las que vuelan demasiado no parecen bien en lo interior de las iglesias, quanto menos vuelan en caso se hagan, es mejor.

El retablo de las capillas de San Miguel y el de Nuestra Señora de los Desamparados de la iglesia de Nuestra Señora del Pino estan muy bien, solo aparece que el de Sant Miquel, los entrecolumnios de los lados son demasiado anchos, pero segun tengo entendido lo quisieron assí los dueños de el, porque quedase un asiento más espacioso y largo sin ningun embaraso, del sócul que se había de hacer si se hubiese puesto otra columna.

Los altares, pequeños, de los altares mayores como son, el de Nuestra Señora del Pino y el de la parroquia de San Pedro hazen muy bien, por dejar puesto por el presbiterio y coro; y al detrás de este hay otros altares o retablos mayores, como son en dichas iglesias; hacen mejor el sagrario de San Pedro, hecho de dos columnas, una más avansada que la otra, y con sus pilastras detrás de aquella, sin disminución, haciendo tres resaltos en cada lado dos de las columnas y uno de las pilastras y siin imposta el arco del medio; digo que hace muy bien dicho sagrario y muy bien ordenado.

Los retablos del altar mayor y el del crusero de cada lado de aquel, de nuestra iglesia de Santa Maria de Sans estan muy bien con dicha iglesia”.

Dels retaules –alguns desapareguts– ressenyats per Josep Renart, podem extreure la presència d’almenys dos dels grans noms de l’escultura catalana de la Il·lustració: Salvador Gurri i Ramon Amadeu. El primer, el trobem intervenint, per exemple, a l’església dels Sants Just i Pastor i a l’església de Santa Maria del Pi, on es conserva la imatge titular per al retaule de Sant Miquel. També a l’església del Pi trobem Ramon Amadeu, que hi va construir el retaule de la Mare de Déu dels Desemparats. Tot i això, no podem oblidar que la part que més interessava Renart era la part arquitectònica dels retaules, per la qual cosa el “quinzenari” no fa referència a la imatgeria pròpiament dita, ni tampoc als seus artífexs.

La pràctica arquitectònica de Renart i Closes: les seves obres d’arquitectura religiosa

Arranz posa de manifest que la devoció de Josep Renart per Palladio i Milizia en els *Quincenarios* contrasta amb l’estil de les obres que ell mateix havia projectat més de trenta anys enrere, com l’església dels agustins de Palamós. Aquest temple, projectat cap al 1770 i dedicat a la Mare de Déu de Gràcia, presenta una gran semblança, pel que fa a la seva façana –per la divisió vertical en tres cossos, la testera semicircular i la portada–, amb l’església de Sant Felip Neri, de cronologia anterior –podem situar la façana cap als anys cinquanta–, per la qual cosa podem

afirmar que Renart fa en aquest temple un plantejament força retardatari, però que no obstant això, encara té plena vigència per a molts constructores –alguns amb força prestigi, com Josep Morató i Codina, que utilitza la testera semicircular en obres tan tardanes com l'església parroquial de Vidrà (iniciada el 1780) o la d'Orís, començada el 1792. En el cas de Josep Renart, doncs, la discordança entre el resultat de la seva praxi arquitectònica amb les idees que manifesta un cop entrat el segle XIX, ha de ser vista, segurament, com una simple acomodació als gustos de cada moment, imposats en part per grups socials reduïts però amb una gran projecció, i per institucions oficials o protegides pels poders públics.

Recordem, de la mateixa manera, que la primera traducció íntegra al castellà de *I quattro libri dell'architettura* de Palladio va fer-se l'any 1797 a Madrid, sota el patrocini de la Real Academia de San Fernando –anteriorment només se n'havia publicat el primer llibre. És per això que, en temps de les seves obres a Palamós o a Castellví de Rosanes, els referents teòrics de Josep Renart ben segur que eren uns altres, com l'arxiutilitzat Vignola o bé el tractat de Serlio. D'aquesta forma, les obres de Renart i Closes s'inscrivien dins l'art propi de la seva època. No obstant això, el seu pare, el seu germà i ell mateix van dedicar part de la seva trajectòria professional a participar en les grans empreses barcelonines del moment, com el Col·legi de Cirurgia o Sant Agustí Nou.

A part de les esmentades església de Sants –que acabà el seu fill– i la capella de Sant Josep Oriol, l'any 1807 projectà, també juntament amb el seu fill, el campanar de l'església parroquial de Cornellà de Llobregat, la construcció del qual, però, es va perllongar força anys i s'enllestí finalment entre 1831 i 1832.

La suggestió de Palladio: de Renart i Closes a Renart i Arús

La creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix sota el patronatge de la Junta de Comerç va contribuir –juntament amb la tendència il·lustrada representada per determinades autoritats civils i eclesiàstiques i per la influència de la Real Academia de San Fernando– que els darrers vint-i-cinc anys del segle XVIII fossin més permeables al classicisme acadèmic ja iniciat anteriorment en obres d'acadèmics madrilenys com Ventura Rodríguez, artífex del projecte del Col·legi de Cirurgia de Barcelona –en la construcció del qual havien participat els Renart.

Però, si bé ja hem comentat que Josep Renart i Closes va ser un artífex del seu temps, amb una pràctica arquitectònica ben empeltada d'un cert barroc acadèmic –i amb les seves obres centrals realitzades durant els anys setanta del Set-cents–, el seu fill i destinatari dels *Quincenarios*, Francesc Renart i Arús (1783-1852)²², sí que va evidenciar en la seva arquitectura la influència academicista i la lliçó ben apresada de Palladio, com es pot observar en el projecte (1821-1824) de la irrealit-

22. Home polifacètic, dedicat a l'arquitectura, l'urbanisme i el teatre, va ostentar càrrecs de caràcter tècnic, com el d'arquitecte substitut al Tribunal Real Ordinario, càrrec del qual fou destituït i posteriorment readmès després d'haver obtingut el títol d'arquitecte l'any 1830. F. FONTBONA, *Història de l'art català*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1983, p. 53.

zada església de Sant Feliu de Llobregat, magnífic antecedent frustrat de la d'Antoni Celler a Sabadell i del seu projecte, també irrealitzat, per a l'església del Vilosell.

Les esglésies de Sant Feliu i de Santa Maria de Sants –que ja havia iniciat amb el seu pare i que va concloure vers el 1828– constitueixen bells exemples de neoclassicisme anteriors a l'església escolàpia de Celler, ja que introdueixen elements que es repetiran després en aquella, com és el cas de l'arc serlià o la finestra termal o palladiana. Les dues esglésies –Sant Feliu i Sants– es divideixen horitzontalment en dos cossos mitjançant una potent cornisa i verticalment en tres, el central culminat per un frontó triangular. El projecte d'ambdues esglésies considerava un campanar de torre a ambdós costats –l'església de Sant Feliu no es va arribar a fer segons aquest projecte i a la de Sants només es va construir un campanar i en una data molt posterior. A l'església de Santa Maria de Sants hi ha una rosassa a la façana, mentre que a Sant Feliu aquest mateix lloc l'ocupa una finestra palladiana²³.

Precisament aquest tipus d'obertures –inscrites dins d'un arc serlià o preses directament de Palladio– van constituir un dels motius més recurrents i distintius d'aquesta arquitectura neoclàssica vuitcentista, tal com s'evidencia no únicament a Sabadell, sinó a la gòtica església barcelonina de Santa Maria del Mar, on un gran finestral d'aquest tipus defineix exteriorment la capella del Santíssim, situada vora la capçalera del temple. El projecte d'aquesta capella va ser aprovat l'any 1831 per la Real Academia de San Fernando i va construir l'edifici Francesc Vila entre 1832 i 1834²⁴. Lleugerament posterior però igualment és la restauració que Francesc Daniel Molina va fer de la façana de l'església parroquial d'Olost, al Lluçanès, presidida per un gran finestral²⁵.

Altres esglésies construïdes a prop de Barcelona van ser les de Molins de Rei, amb projecte de Francesc Vallès²⁶, i Pallejà, que partia d'un primer projecte de Joan Merlo i va ser acabada, l'any 1862, per Joseph Domènech i Fontseré, col·laborador d'Antoni Cellés a l'església dels escolapis de Sabadell.

L'església de Pallejà és la que sembla reemprendre o inspirar-se de forma més clara en el projecte irrealitzat de Renart per a l'església de Sant Feliu, tant per l'estructura de la façana –amb la preceptiva obertura palladiana– com per la presència de dos campanars de torre. D'altra banda, però, hem de tenir present la col·laboració que Domènech i Fontseré havia tingut amb Antoni Cellers a l'església de Sabadell, i si bé les concomitàncies amb el temple sabadellenc no són tantes, ben segur que Domènech i Fontseré coneixia el projecte –que tampoc no va materialitzar-se– que Antoni Cellers havia fet per a l'església del Vi-

23. Sobre el projecte de l'església de Sant Feliu de Llobregat, vegeu BC, Fons Renart, lligall XX (1), i sobre el de Santa Maria de Sants, vegeu BC, Fons Renart, lligall XXIII (5).

24. J. BASSEGODA, *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Editores Técnicos Asociados, 1973, p. 26.

25. RABASI, *Projectes (s. XIX)*. Olost.

26. Qui dirigia l'obra era el mestre de cases Francesc d'Assís Gallart, que Bassegoda documenta amb el títol de mestre d'obres antic –obtingut el 26 de setembre de 1841 (J. BASSEGODA, *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Editores Técnicos Asociados, 1973, p. 26).

losell (les Garrigues), que sí que presenta un temple amb dos campanars de torre, si bé l'accés es fa mitjançant un pòrtic amb columnes²⁷.

A Molins de Rei –on durant les primeres dècades del segle XIX s'havien fet obres importants, com el Real Canal de la Infanta–, suposem que Francesc Vallés –que hi figura com a arquitecte– projectà un atri d'entrada amb pòrtic clàssic, que, juntament amb els dos campanars i medallons –que aquí no es decoren amb relleus, sinó que fan la funció de rellotge– ens poden remetre tant als projectes de Cellers –Sabadell i el Vilosell– com al ja llunyà *excursus* de Vilallonga, tot i que, per la proximitat amb Sant Feliu de Llobregat, el ressò del primitiu projecte per a l'església també hi és present.

Encara més lluny de la influència barcelonina, les terres de Ponent –Antoni Cellers era de Lleida– presenten un eco insòlit i interessant d'aquest neoclassicisme incipient, encapçalat per la irrealitzada església del Vilosell i seguit per exemples com les esglésies parroquials de Vallbona de les Monges, la Foradada o Rocafort de Vallbona²⁸. També les comarques gironines aporten exemples remarcables provinents d'un mateix arquitecte: Martí Sureda i Deulovol, autor dels projectes per a l'església parroquial de Sant Joan de Mollet (Baix Empordà) i la inacabada església de Roses (Alt Empordà), mentre que segueix una línia semblant, si bé en desconeixem l'autor, la façana de l'església parroquial de Sant Hilari Sacalm (la Selva). D'altra banda, ja en una data tardana i a la comarca tarragonina de la Conca de Barberà, la nova església del poble de l'Espluga de Francolí (iniciada l'any 1860)²⁹, amb plànols d'Ignasi Jordà i sota la direcció de Josep Molner i Josep Mesres, va donar com a resultat una façana austera que pretenia recuperar d'alguna manera –i de forma encara més simple– les línies de la façana de l'església parroquial de Sants, amb la divisió en tres cossos i la testera amb frontó triangular.

En tot cas, i per concloure la nostra comunicació, volem insistir en la importància de recuperar els *Quincenarios* i els escrits de Josep Renart com a matèria útil per als historiadors de l'art –insistent en el fet que no es tracta de material del tot inèdit, i insistim que fins ara s'ha tractat exclusivament des del punt de vista dels arquitectes. Es tracta d'un tractat “casolà” d'arquitectura, en definitiva, però que té la virtut de fer de frontissa entre el llegat setcentista, del qual Renart i Clores és un bon exponent, i la incipient projecció del classicisme palladià, que podem observar en les obres del seu fill i en altres exemples d'arquitectura religiosa que hem assenyalat breument.

Comptat i debatut, observem al segle XIX que la voluntat classicista en arquitectura religiosa no fou pas un fet aïllat –en canvi sí, mal conegut–, ja que el classicisme acadèmic (encara ens fa certa recança qualificar-lo obertament de *neoclassicisme*) va imposar-se amb força en alguns temples de nova planta que van construir-se sobretot durant la primera meitat de segle, mentre que a partir del se-

27. AHAT. Fons Parroquial del Vilosell, *Projecte de l'Església*.

28. M. GARGANTÉ, “Arquitectura religiosa vuitcentista a l'Urgell: alguns exemples”, *Urtx*, Tàrraga, Arxiu Comarcal i Museu Comarcal, 2003.

29. J. ROCA ARMENGOL, *Història de l'Espluga de Francolí*, Vol. V, *Segle XIX*, Lleida, Pagès Editors, 2000, p. 147-156.

gon terç, aquesta classicitat es veurà disolta i apartada per una altra tendència que s'imposa de forma gairebé implacable: el neomedievalisme. Exemple d'aquest canvi és la continuació de l'església de Sant Feliu de Llobregat, que d'un primer projecte d'arrels neoclàssiques, obra de Francesc Renart i Arús, passa a concloure's segons el projecte neorromànic de Josep Simó i Fontcuberta.

Les esglésies dels jesuïtes de Tarragona

JOSEP LLOP

Un gran desconeixement –per no dir confusió– envolta tot allò que es refereix a les esglésies dels jesuïtes de Tarragona. La comunicació present estableix de forma definitiva l'existència d'una primitiva església renaixentista, probablement traçada per Jaume Amigó, i reconstrueix hipotèticament la seva planta. També aporta llum sobre el tracista i l'època de la nova església, bastida a l'entorn de l'any 1730 sobre l'antiga.

A banda de l'escassa bibliografia consultable, el treball es fonamenta en una atenta lectura de diversos plànols: un aixecament de la planta de l'església actual, una planta de l'antic conjunt conventual publicada a l'estranger, una altra d'inèdita i uns plànols, també inèdits, de la cripta descoberta l'any 1969 i avui inaccessible.

1. Les primeres dades disponibles

L'església de Sant Agustí, l'antiga església dels Tres Reis dels jesuïtes, és, possiblement, la més bella de la ciutat de Tarragona després de la catedral. En canvi, continua sent un monument desconegut en l'actualitat. No és pas estrany, si es té en compte el tradicional desinterès que ha merescut l'època barroca.

Els escassos estudis de què es disposa se centren en l'etapa fundacional del col·legi dels jesuïtes i en la seva primera església, sobretot a càrrec del pare Borràs¹. Com és sabut, doncs, els jesuïtes van arribar a Tarragona l'abril de 1575 sota el guiatge del cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta. El 18 d'abril de 1576 col·locaren la primera pedra del convent i de l'església, que fou consagrada el 4 d'abril de 1584, al cap de vuit anys, quan estava acabada la seva part essencial. També es-

1. La qüestió ha estat perfectament aclarida pel jesuïta Antoni BORRÀS i FELIU en la seva obra "El cardenal Gaspar Cervantes, fundador de la casa-noviciat de la Companyia de Jesús a Tarragona (1574-1575)", *Anuari 1987 de la Societat d'Estudis d'Història Eclesiàstica Moderna i Contemporània de Catalunya*, 1988. Abans d'ell s'hi va referir José Sánchez Real en una sèrie d'articles periòdics. I, després, Sofia Mata i Marià Carbonell, en un article, aquest últim, que recull –i amplia– les informacions anteriors, sobretot les d'indole arquitectònica. Tant Sánchez com Mata i Carbonell són citats en notes posteriors.

tava acabat el convent, almenys de forma suficient, perquè el dia següent els jesuïtes hi van traslladar la seva residència definitiva². Sofia Mata apunta –i Carbonell ratifica– la possibilitat que la traça d’aquesta església fos deguda, amb alguns retocs, a Jaume Amigó, rector de Tivissa i una de les figures cabdals de l’arquitectura renaixentista a Catalunya³. De segur que la traça d’Amigó no es limitava a l’església, sinó que abastava el conjunt conventual. Un altre dels grans mestres d’obres de l’època, Pere Blai, també va tenir alguna mena d’intervenció en les obres de la casa noviciat a l’entorn de l’any 1590⁴.

A partir de finals del segle XVI, la documentació coneguda és força escassa. Carbonell afirma que l’església actual no és la primera, tesi que s’intentarà reforçar i demostrar en les línies que hi ha a continuació. El mateix autor, tot i que reconeix que la datació de l’església actual és força complexa, diu que no sembla il·lògic datar l’inici de la construcció “cap a la meitat del segle XVII, encara que potser les obres tardaren a completar-se”⁵. També Sabatè⁶, sense més justificació, indica que “la fàbrica de l’església correspon a l’estil jesuític del segle XVII”. Per contra, Liaño parla d’una “obra barroco-clasicista del siglo XVIII”⁷. El mateix Pare Borràs escriu: “lo que entonces existía, como edificio, era muy poco; la misma iglesia, asemejaba más a una capilla. Será el siglo XVII quien asistirá a la erección de la majestuosa iglesia y el siglo XVIII quien presenciara su enriquecimiento. Durante la década del 1726 al 1736 se completará la decoración tanto de la fachada como del interior del templo. Mármoles y jaspes recubrirán sus paredes.”⁸

Efectivament, una simple anàlisi de la planta de l’església actual, reproduïda a la figura 1, demostra que no és una construcció renaixentista, sinó plenament barroca. La primitiva església havia de ser una obra gairebé provisional, una capella dimensionada per subvenir a les necessitats de la comunitat, en els inicis del convent i del noviciat que els jesuïtes hi establiren.

Tanmateix, Emili Morera⁹ explica que els jesuïtes van ser acusats de partidaris de Felip V durant la Guerra de Successió i, per protegir-los, el consell municipal de la ciutat acordà, el 2 de setembre de 1703, “que dieran las cátedras de gramáti-

2. Juan SALVAT i BOVÉ, *Tesoro bibliográfico de la “Confraria i Congregació de la Sanch de Jesuchrist” –Tarragona– siglos XVI-XIX*, Diputació de Tarragona, 1987; Emilio MORERA LLAURADÓ, *Tarragona Cristiana (V)*, Institut d’Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1959.

3. Sofia MATA, *L’arquitecte humanista Jaume Amigó, homo peritissimus, i l’església de Sant Agustí de Tarragona (1575)*, Congregació de Senyores sota la Invocació de la Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist i de la mare de Déu de la Soledat, Tarragona, 2006; Marià CARBONELL i BUADES, “La construcció de la casa noviciat dels jesuïtes de Tarragona: notícies d’arxiu”, a *El temps sota control, homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*, Diputació de Tarragona, 1997.

4. M. CARBONELL, “La construcció de la casa noviciat...”, 1997.

5. *Ibidem*.

6. Josep M. SABATÉ i BOSCH, *Monges, frares, canonges, capellans i capellanets: La Tarragona religiosa a les acaballes de l’Antic Règim*, Publicacions de l’Ajuntament de Tarragona, 1992.

7. Ema LIAÑO MARTÍNEZ, *Inventario del patrimonio artístico de España: Tarragona y su provincia*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

8. Antoni BORRÀS i FELIU, “Gaspar Cervantes fundador del noviciado de la Companyia de Jesús de Tarragona”, article inèdit mecanografiat, sense data, que es conserva a l’Arxiu dels pares claretians de Tarragona, carpeta 2/8.3.3

9. E. MORERA, *Tarragona Cristiana (V)*, Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona, 1959.

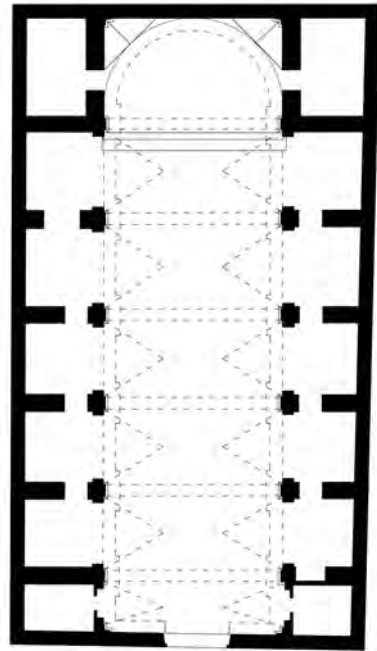
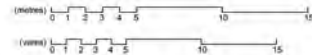


Figura 1. *Planta de l'actual església de Sant Agustí.* Aixecament realitzat per Neus Boqué Estil·les, Isabel Vernis Lavergne i Josep Solé Mateu, per al COAC de Tarragona.



ca en el colegio y no en la Universidad literaria, pues los estudiantes les molestaban y apedreaban al salir de ellas”. També explica que es van veure obligats a deixar el convent per tal que servís de caserna durant la guerra, i es van haver de traslladar a una casa de la plaça de la Font fins que el 3 de juliol de 1731 l’Ajuntament acordà abonar-los el lloguer i arreglar els desperfectes del convent per tal que el tornessin a ocupar “como lo ocuparon en dicho año”.

Aquesta última notícia no és gens coherent i, de fet, col·loca els investigadors sobre una pista falsa que caldrà aclarir: si els jesuïtes eren botiflers, no seria lògic que, un cop guanyada la guerra, fossin castigats amb el desallotjament del convent, convertit en caserna fins l’any 1731. Efectivament, consultat l’acord municipal, es constata l’error de Morera. No va ser el convent el que va ser ocupat per les tropes, sinó la casa que els jesuïtes tenien a la plaça de la Font.

L’any 1969 es realitzaren obres per adequar l’altar major a les noves exigències del Concili Vaticà II. Durant la seva execució es va descobrir una cripta funerària de dimensions considerables, de la qual es van aixecar una planta i dues seccions¹⁰. Aquest aixecament serà d’una gran utilitat per desvetllar bona part dels problemes que ara mateix es plantegen sobre la construcció de l’església.

10. Els plànols es conserven en poder dels pares claretians, actuals rectors de l’església.

Es té notícia de dos enterraments realitzats a la cripta els anys 1707 i 1708, de sengles membres de la família Kies. El primer, de Maria Gertrudis Kies, de quinze anys, filla de Joan i Mariàngela, que va ser enterrada en el nínxol superior dels quatre que contenia el primer compartiment, situat a mà dreta baixant l'escala¹¹. El segon enterrament fou el del pare de l'anterior, Joan Kies, que va ser dipositat a la tomba construïda a terra a l'interior de l'església¹². Es constata una incoherència en el primer document, perquè s'hi indica l'existència de quatre nínxols en columna en el primer compartiment o lòcul, però segons el plànol de l'any 1969, només n'hi ha tres, en aquest i en els altres lòculs. Sigui com vulgui, en aquesta cripta s'enterraren alguns personatges distingits de la ciutat –els Kies ho eren–, que devien haver-ne adquirit el dret lliurant a l'orde una determinada quantitat de diners¹³.

Ara pla, davant d'aquest garbuix d'informacions, de vegades inconnexes, de vegades contradictòries i sempre incompletes, encara és possible aportar una mica de llum sobre la construcció de la nova església de Sant Agustí; església que, no s'ha d'oblidar, estava íntimament relacionada amb el convent del qual formava part. Convent, noviciat i església constituïen una unitat que cal estudiar conjuntament si es volen extreure conclusions profitoses.

A partir d'aquí, doncs, s'analitzarà –en allò que interessa– l'evolució constructiva de tot el conjunt. Per tal d'assolir aquest objectiu, s'utilitzarà com a base un plànol encara inèdit que és un aixecament firmat per Francisco Campaña el 12 de juliol de l'any 1824, quan el convent ja era dels agustins. Conté la planta baixa i la primera de tot el conjunt conventual i es reproduïx en la figura 2¹⁴.

2. La construcció del conjunt conventual (fins a la guerra de Successió)

Iniciem el recorregut cronològic.

Segons Blanch¹⁵, “als 27 d'octubre de dit any 1575 se obriren los fonaments

11. Arxiu Històric de Tarragona (AHT), notari Francesc Fochs de Tarragona, manual de 1707, 11 de juny de 1707. Diu així: “In parte inferiori scale dicte sepulture in primo loculo ad manum dexteram in departamento superiori ex quattuor departamentis in dicto loculo factis et existentibus.”

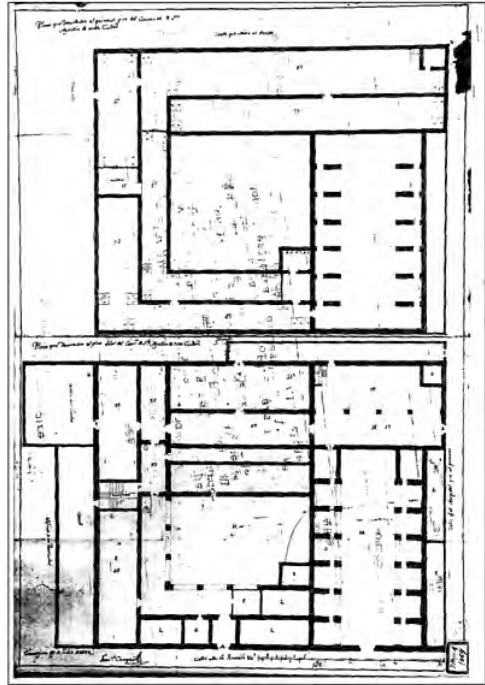
12. AHT, notari Francesc Fochs de Tarragona, manual de 1708, 16 d'agost de 1708. Diu així: “Sepultura dicta Ecclesia dicta Domus Probationes quo constructa et fabricata est in terra in introhito Ecclesia.”

13. Joan Kies Hellmond era holandès, cònsol del seu país a Barcelona i vinculat al negoci de l'aiguardent al Camp de Tarragona. Va comprar el castell de Vila-seca i després l'enderrocà i en deixà només la sòlida torre coneguda avui com a *Torre de l'Homenatge*. Posteriorment va bastir un nou i gran edifici inspirat en les cases de camp holandeses. Cavaller des del 1692, el 4 d'agost de 1694 va batejar, a Vila-seca, la seva filla Anna Kies Sala. El 16 d'agost de 1708 fou enterrat a l'església dels jesuïtes. S'ha de remarcar que no era gaire habitual que les famílies distingides escollissin sepultura en aquesta església: dels vuit enterraments certs enregistrats per Rovira abans de l'any 1730, només el cos de Joan Kies hi fou dipositat (Salvador J. ROVIRA I GÓMEZ, *Rics i poderosos, però no tant (la noblesa a Tarragona i comarca al segle XVIII)*, Cercle d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver, Tarragona, 2000).

14. Una còpia d'aquest plànol es conserva al Centre de Documentació del Col·legi d'Arquitectes, demarcació de Tarragona. Se'n desconeix la procedència.

15. J. BLANCH, *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, transcripció de Joaquin Icart, Tarragona, 1951.

Planta alta



Planta baja

Figura 2. *Plantes de Francisco Campaña (1824).* Plànol conservat al COAC de Tarragona.

de la casa que vuy tenen, y als 18 de abril de l'any següent se posà la primera pedra al cantó de la casa que dóna envés lo Portalet". Es a dir, la primera pedra es col·locà davant del carrer del Portalet, a la cantonada amb l'antic camí del port (avui carrer de Sant Agustí), o sigui, a la cantonada dreta de la façana de l'actual església. Tot indica que la traça de la construcció era de Jaume Amigó, segons sembla que es dedueix d'una carta del 29 de juliol de 1575 esmentada per Borràs, Mata i Carbonell. Tanmateix, les obres del conjunt s'alentiren i no fou fins al 7 de maig de 1581 que va arribar una carta del general de la Companyia amb l'autorització per continuar-les. La carta indicava la necessitat de construir la part de l'edifici que servís per a la instal·lació d'alguns novicis, deixant per a més endavant l'obra de l'església¹⁶. Naturalment, era més peremptori poder allotjar els novicis que no pas construir una nova església, perquè la comunitat es podia servir d'altres, com la de Natzaret, utilitzada ja en ocasions anteriors.

A finals de l'any 1581 se substituï el superior dels jesuïtes de Tarragona i el seu successor intentà de modificar la primitiva traça, intent que no reeixí. Al mes de juny de 1583, des de Roma s'ordenava que les obres tiessin endavant, però el nou superior es mostrà reticent un altre cop, fins que claudicà el 10 de febrer de 1585, data en què adreçava una carta al general per la qual indicava que l'edifici es faria d'acord amb la traça primitiva. Mentrestant, l'església conventual fou beneïda el 5

16. M. CARBONELL, "La construcció de la casa noviciat...", 1997.

d'abril de 1584, enmig de la polèmica sobre la traça que s'havia d'utilitzar, cosa que, entre d'altres assenyalades per Carbonell, no deixa de ser un indicatiu de la seva provisonalitat. Es deixa per a més endavant escatir on estava situada l'església, amb l'objectiu de seguir ara les obres del convent, que fins aleshores (1584) havien estat finançades totalment o parcialment amb vint mil lliures procedents de l'arquebisbat¹⁷.

Una missiva del pare provincial al general de Roma, datada el febrer de 1585, explicava que la casa noviciat "no está acabada de obrar". En aquell moment hi havia –se suposa que entre d'altres peces– dues sales iniciades. La primera tenia ja set cambres. La segona, quan estigués acabada, havia de tenir-ne més de vint-i-cinc cambres¹⁸. En aquella època, el claustre ja devia estar finalitzat. Només disposava de dos costats, de tres i cinc arcades, respectivament. A mitjan 1590 ja s'havia de reparar, perquè quatre pilars havien cruït i fet moviment. Un contracte signat el 25 d'agost de 1590 informa d'aquesta incidència i descriu les obres de reparació previstes, que consistien, en essència, a construir dos arcs petits bessons dins de cada arcada¹⁹. El document és de gran interès per conèixer amb força precisió les característiques d'aquest claustre de dues ales. Es desconeix si les obres que s'hi esmenten van ser realment executades, perquè en l'aixecament de 1824 de Francisco Campaña només s'hi reflecteixen les tres i les cinc arcades, de cada costat, sense duplicar²⁰. Sigui com vulgui, el 4 de juny de 1592 es firmava una època en compliment del preu fet.²¹

El mateix any del contracte del paràgraf anterior se'n subscriu un altre, datat el 3 de novembre de 1590, en què es concordava picar la cornisa del claustre i els capitells que la sostenien, alguns dels quals estaven "trencats o cruïts". En aquest nou document es remarca la dimensió de les dues ales del claustre, de tres i cinc arcades respectivament, i, a més, s'especifica que els executors de l'obra havien de treballar "tot a coneguda del mre. Pere Blai o de dos mestres de cases"²². Heus aquí, doncs, que els dos grans mestres de l'anomenada *escuela del camp renacentista*, Amigó i Blai, coincidiren també –ben probablement– en la casa-noviciat dels jesuïtes a Tarragona.

Finalment, Carbonell dóna notícia d'un tercer contracte, firmat el 9 de juny de 1592 amb motiu de la construcció d'una part força significativa de la casa noviciat. Es tracta de la perllongació cap al sud de l'ala de llevant del claustre, la de les tres arcades. En amplada, la nova actuació havia d'ocupar dues crugies: la primera, un passadís o corredor de la mateixa llum que el claustre; la segona, d'una llum de 38 pams, també coincident amb la de la crugia preexistent que es perllongava. Unes quantes peces importants es projectaven en aquesta ampliació: el rebost, de 24 pams de longitud, a l'extrem més proper al convent de Santa Clara; la cuina, de 44 pams,

17. Josep Maria RECASENS i COMES, *La taula de canvi i de dipòsits de Tarragona i la ciutat del seu temps*, Cercle d'Estudis Històrics i Socials Guillem Oliver, Tarragona, 2001.

18. M. CARBONELL, "La construcció de la casa noviciat...", 1997.

19. *Ibidem*.

20. No obstant això, un plànol que es referenciarà més endavant i que s'ha de datar a la primera meitat del segle XVIII reflecteix paraments amb finestres, sense columnes.

21. M. CARBONELL, "La construcció de la casa noviciat...", 1997.

22. *Ibidem*.

a continuació; el refector, que només s'havia de tancar, entre la cuina i l'escala; i l'escala nova, de 33 pams i mig, amb 36 graons repartits en quatre voltes i amb quatre replans, tot pavimentat amb pedra negra. L'obra s'havia d'acabar en el termini de 9 mesos, però es devia retardar, perquè no fou visurada fins al 8 d'abril de 1594²³.

Des que es col·locà la primera pedra l'any 1576 fins que s'acabaren les obres descrites anteriorment l'any 1594, havia transcorregut un termini de divuit anys durant el qual s'havia bastit un conjunt conventual que havia de satisfer les necessitats de la Companyia de Jesús a Tarragona durant la propera quarantena. El claustre quedaria només amb dues ales, sense tancar, pel que sembla amb una forma volguda, encara que pogués donar la sensació que era una obra inacabada, tal com explicava Gaietà Barraquer Roviralta a l'inici del segle XX tot dient que el pis inferior del claustre estava format per galeries "aún hoy incompletas"²⁴.

Així doncs, cap a l'any 1600, l'edificació estava organitzada tot conformant una planta en forma d'ela, a l'angle interior de la qual hi havia un claustre de dos únics costats desiguals. El primer pal de l'ela constituïa la façana a la Rambla Vella, que s'iniciava just a la cantonada de l'actual església (la primera pedra s'havia col·locat allí), a la cantonada del camí del port, i tenia una longitud aproximada de 60 m. El segon pal de l'ela és el que s'havia perllongat en la planta baixa el 1594. On era, doncs, la primitiva església? La hipòtesi que es tractarà de demostrar és que estava situada sobre la cripta, separada de la resta d'edificacions i perpendicular al camí del port. Aquesta cripta ocupa ara el primer tram de la nau de l'església actual, després del presbiteri, i s'allarga per les dues capelles laterals. Es va descobrir l'any 1969, tal com ja s'ha relatat, se'n van aixecar plànols i es va tornar a clausurar l'entrada, que ara queda sota el paviment actual de l'església, a mitja nau aproximadament i sense cap senyal que ho indiqui; abans del 1969, aquesta entrada estava sota una làpida sepulcral. La cripta conté diversos nínxols a les parets i disposa també d'una finestra al parament que abans donava al camí del port, tal com es mostra en la figura 3.

Seria versemblant, i així es planteja, que l'església consagrada el 1584 tingués les mateixes dimensions que la cripta, amb una amplada suficient per contenir els nínxols laterals. L'entrada a l'església devia ser lateral, per la façana nord, la més propera al convent, i pel costat de l'accés a la cripta. Però mirem de continuar cronològicament les notícies disponibles.

El 7 de novembre de 1628, el consell municipal atenia una petició dels "pares de la Companyia en la qual demanan que la Ciutat se servezca de donarlos en lo camí que va al port sinch pams de ambit quels convé per fer la obra de la iglesia ques va fabricant y que se servezca lo magch. Consell de ayudarlos en alguna charitat de diners per adjut"²⁵. El municipi acceptà de fer la donació.

L'any següent, el 1629, els jesuïtes sol·licitaren a la ciutat que els deixessin les bi-

23. *Ibidem*.

24. El text de Barraquer és a la seva obra *Las casas religiosas de Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906, i és citat a M. CARBONELL, "La construcció de la casa noviciat...", 1997.

25. José SÁNCHEZ REAL, *Obra menor III*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1994.

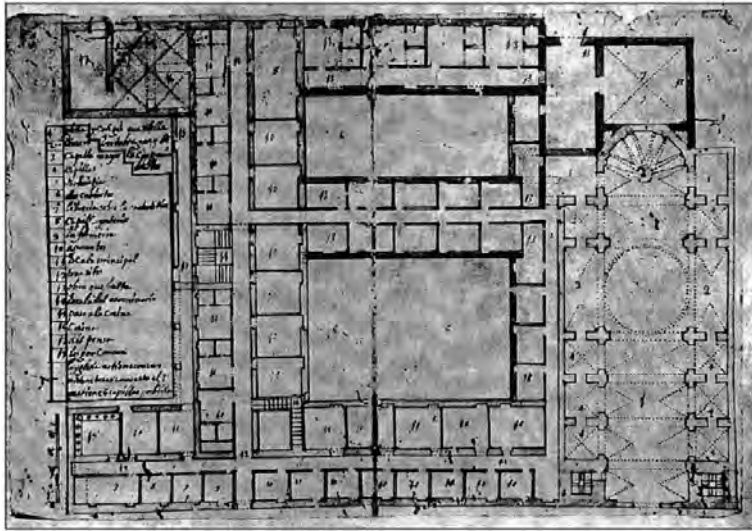


Figura 3. Planta d'Antonio Forcada, publicada per Guillermo Furlong.

gues que hi havia a les arcades de la font del Llorito per poder fer bastides per a l'obra de l'església, bigues que retornarien quan els fos indicat. S'acordà atendre la petició el 28 de maig de 1629, per la qual cosa es va prendre bona nota del nombre, característiques i les dimensions de les bigues deixades²⁶. Però les obres que s'emprengueren en aquella època no es corresponen amb les de l'església actual. Devia tractar-se d'obres de certa consideració, possiblement la construcció d'una nova façana al camí del port, davant de la primitiva, amb la formalització d'un accés públic amb escales incloses, o bé la construcció de tribunes sobre les capelles laterals. Fet i fet, caldria que passés més temps encara abans d'iniciar les obres definitives de la nova església.

No és probable que durant la Guerra dels Segadors (1640-1644) s'enregistrés alguna activitat constructiva. Quan les tropes reialistes van ocupar la ciutat l'any 1640, es van plantejar la qüestió d'enderrocar les edificacions situades al sud de la muralleta —entre aquestes les dels jesuïtes— per tal de fortificar la ciutat, però la gran despesa d'aquest projecte va desaconsellar-lo finalment i la fortificació va construir-se més cap al sud²⁷. Després, l'exèrcit francès va sotmetre la ciutat a dos setges: el primer, entre el 13 de maig i el 23 d'agost de 1641; el segon, entre el 8 d'agost i el 13 de novembre de 1644, quan la ciutat va ser atacada amb violència, des del mar i des de terra, amb continus bombardeigs.

26. J. SÁNCHEZ, *Obra menor III*, 1994.

27. Sofia MATA, "Els estralls de la Guerra dels Segadors en el patrimoni arquitectònic religiós de Tarragona (1641-1644)", a *El temps sota control, homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*, Diputació de Tarragona, 1997.

L'any 1642 es van enterrar a l'església les despulles del cavaller Onofre Morell, que havia col·laborat generosament a sufragar les despeses de determinades obres. Va ser enterrat sota una làpida que es va conservar al llarg dels anys i que l'any 1969, amb motiu de les obres d'adequació de l'altar major, va ser traslladada a una paret²⁸. Del cavaller Morell se'n sap ben poca cosa²⁹ i la inscripció de la làpida sepulcral tampoc no en precisa gaire, com és natural. Diu així: "Fundador d'aquest temple i promotor munificentíssim de tota la fàbrica adjacent"³⁰. L'època de la fundació del temple quedava fora de l'abast temporal de l'acció de Morell, de manera que el títol de fundador havia de ser més honorífic o simbòlic que no pas ajustat a la realitat estricta. D'altra banda, cal remarcar la doble característica que s'atorga al personatge: fundador d'una cosa i promotor d'una altra. I la de promotor és la que té més pes en la frase laudatòria: promotor de les obres adjacents a l'església, és a dir, les del convent i el noviciat. Fossin de reparació, de condicionament o bé d'ampliació, eren les que requerien la destinació de més recursos, atesa la seva magnitud, i amb les quals Morell va mostrar la seva munificència, si hem de fer cas del text de la inscripció. Per tant, si bé no es pot descartar que una part dels donatius s'apliquessin a obres diverses a l'església (per exemple, la nova façana del camí del port), és més versemblant que s'utilitzessin per a les obres adjacents.

És poc probable que es fessin obres entre els anys 1703 i 1714, perquè durant la Guerra de Successió els jesuïtes passaren una època poc favorable perquè eren sospitosos de simpatitzar amb la causa de Felip V.

A falta de més notícies, caldrà fer cas de les que dona el pare Borràs quan afirma, tal com ja s'ha dit anteriorment, que "durante la década del 1726 al 1736 se completará la decoración tanto de la fachada como del interior del templo"³¹. És possible que entre 1726 i 1736 es realitzessin efectivament obres importants, segurament les que conformaren el temple amb el seu aspecte contemporani.

3. La traça de la nova església

Es fa necessari ara deturar-se en una notícia publicada per Guillermo Furlong³² que conté un plànol interessant. Diu que el germà Antonio Forcada havia nascut a

28. M. CARBONELL, "La construcció de la casa noviciat...", 1997; J. SÁNCHEZ, *Obra menor III*, 1994.

29. No consta en els llibres de baptismes ni matrimonis de Tarragona. El pare Cardona el troba com a síndic dels caputxins de la ciutat (P. Cardona, t.) *Convent dels frares menors caputxins a la ciutat de Tarragona (1589-1959)*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1994. Recasens deixa constància de la seva presència en dues operacions realitzades a la taula de canvis de Tarragona als anys 1635 i 1636, quan era donzell; en morir, prop de nou mil lliures que va recollir en qualitat de dipositari de les rendes destinades als caputxins, van passar també als jesuïtes. RECASENS, *La taula de canvi...*, 2001.

30. "Templi hvuivs fvndator totivsque fabricae adiacentis promotor mvnificentíssimvs."

31. A. BORRÀS, article inèdit mecanografiat.

32. Guillermo FURLONG, "Algunos planos de iglesias y colegios de la Compañía de Jesús en España", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, núm. 28 (1959).

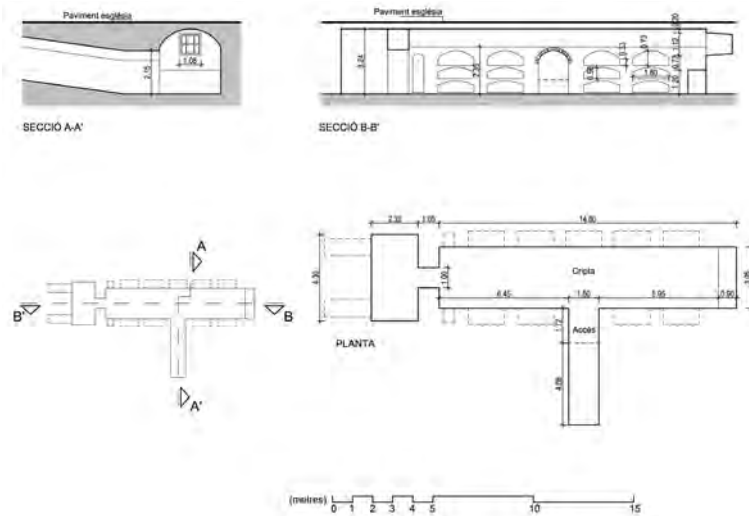


Figura 4. Plànols de la cripta de Sant Agustí, aixecats l'any 1969. Autor desconegut.

Saragossa el 22 de març de 1701 i va ingressar a la Companyia de Jesús el 12 de setembre de 1735. El juny de 1745 va arribar a Buenos Aires en una expedició de missioners i va viure a l'Amèrica del Sud fins a la seva mort l'any 1767. El germà Forcada era arquitecte i consta que va treballar al Río de la Plata en moltes edificacions, algunes de les quals s'han pogut precisar. Doncs bé, Furlong li atribueix la propietat d'un lot de plànols referents a construccions americanes i espanyoles que hi ha al col·legi jesuític de la Inmaculada, a Santa Fe. Tots els plànols són de col·legis i esglésies de la Companyia de Jesús i tenen la mateixa cal·ligrafia en les llegendes i anotacions. Hi ha un conjunt d'onze plànols d'edificacions espanyoles, de les quals vuit estan situades a la província jesuítica d'Aragó, que comprenia els antics territoris de la corona aragonesa. Un d'ells és el de la "yglesia y Colegio que se h(a)lla En Tarragona de la Compañia de Jhs.", que es reproduïx en la figura 4.

En el plànol esmentat es projecta una ampliació del convent ("obra que falta"), que tancava el claustre pels dos costats lliures i en creava un altre al darrere. Pel que fa a l'església, era sospitosament similar a l'actual, però tenia un absis semicircular i un creuer amb cúpula. En canvi, pel que fa a les dimensions de la nau i la disposició dels contraforts, les diferències són mínimes. Més endavant es veurà que l'atenta lectura d'aquest plànol en relació amb el plànol de 1824 i els de la cripta, ajudarà força en l'aproximació cronològica de la construcció de l'església actual, com també en la situació i la forma de l'església antiga.

El plànol no està firmat ni datat, però probablement fou traçat per Antonio Forcada. El problema consisteix a saber-ne la data, que de moment no es pot precisar i haurà de romandre desconeguda fins que altres investigacions aportin noves dades. Amb tot, es pot situar en un període possible que cal acotar entre els anys 1726 i 1745. En la primera data, Forcada tenia vint-i-cinc anys i, tot i que no ha-

via estat ordenat germà, de segur que s'estava al seminari de Tarragona, que, cal remarcar, era l'únic seminari de tota la Corona d'Aragó on es podia fer el noviciat dels jesuïtes. La segona data és la del viatge a Buenos Aires, d'on ja no va tornar. No seria gens agosarat rebaixar uns quants anys aquesta segona data. I això, per les dues raons que s'exposen tot seguit.

La primera raó és que, si Forcada va assolir efectivament una certa perícia en l'art de l'arquitectura i una certa fama, les seves intervencions extraprovincials a Madrid i Cadis, d'on també posseïa plànols, s'havien de produir en els últims anys de la seva presència a Espanya. La segona raó és que al final de la llegenda del mateix plànol examinat hi diu: “[L]a Yglesia no tiene cruzero ni tiene torres como esta el 1³³ que tiene 6 capillas por linia”. Això vol dir que possiblement tota la llegenda va ser afegida al dibuix posteriorment i que el mateix Forcada, abans de marxar cap a Amèrica, ja va veure que la nova església que es construïa —o bé que ja s'havia construït— era diferent de la que ell havia reflectit en el plànol. Potser, fins i tot, Antonio Forcada havia traçat l'església quan ja havia estat definitivament bastida. Tot plegat, no resulta inversemblant que aquest plànol fos dibuixat entre 1726, com ja s'ha dit, i 1740. La primera data és cinc anys abans que Forcada fos ordenat germà, i la segona, cinc abans de marxar cap a Amèrica. Això desmentiria la tesi del pare Borràs, que afirma que l'església va ser erigida al segle XVII.

4. El replanteig de la nova església en funció de la vella

A falta de documentació escrita, per avançar en el coneixement de les dues esglésies dels jesuïtes, la vella i la nova, caldrà examinar amb atenció els documents gràfics de què es disposa: el plànol del germà Forcada, el plànol de Francisco Campaña i els plànols de la cripta. S'ha de fer parlar els plànols i s'han de trobar les condicions necessàries per saber-los escoltar. Si s'aconsegueix, el resultat de l'exercici pot ser altament satisfactori.

Doncs bé, d'aquest procés gairebé iniciàtic es desprenen les conclusions que hi ha a continuació i que sembla que deixen tots els caps lligats. El primer tracista de la nova església fou, efectivament, el germà Antonio Forcada, perquè les quatre primeres tramades de l'església coincideixen precisament amb la seva traça. Forcada pretenia mantenir íntegre el claustre i deixar un pas entre aquest i l'església per tal de possibilitar l'ampliació del convent de la manera que també tenia projectada i que s'observen en la figura 4. Un cop enderrocada la part afectada de l'ala nord del convent i iniciades les operacions de replanteig, es va adonar que la proposta situava l'església d'una manera que comportava haver de malmetre considerablement la cripta de l'església vella. Així doncs, es va decidir desplaçar l'església uns tres metres i mig cap a llevant per tal de salvar la cripta, encara que amb aquesta nova disposició s'hagués de sacrificar la cinquena arcada del claustre. El respecte als difunts pesava més que qualsevol altra consideració.

L'església es començà a construir pels peus, de la prevista i fins a arribar a la

33. A la llegenda, el número 1 correspon a la nau de l'església.

vora de l'església vella, encara operativa, on s'havia projectat el creuer. En arribar en aquest punt, s'havia d'enderrocar l'església vella, i en aquest moment es reconsiderà el projecte i s'hi feren dues modificacions importants. De primer es decidí prescindir del creuer i de la cúpula i continuar la nau iniciada amb dues tramades més, potser aprofitant com a contrafort alguna part de paret de l'antiga església. Per aquesta raó, les dues tramades afegides són d'una longitud diferent –més gran– que les anteriors.

La segona modificació introduïda també és substancial. Es tractava de substituir l'absis semicircular per un altre de planta rectangular, de profunditat sensiblement igual a la meitat de l'amplada de la nau. D'aquesta manera, es pretenia cobrir el presbiteri amb dues trompes que sostindrien una volta de quart d'esfera, sistema que ja s'havia assajat a l'església de l'Ensenyança (1719-1720) i potser també a la de la Trinitat (1723-1734). Aquest innovador sistema hauria estat del gust dels jesuïtes, que el preferiren davant de l'opció inicial, de connotacions més goticitzants. Es desconeix el paper d'Antonio Forcada en les modificacions, per bé que n'hi devia tenir algun. Com a mínim n'era coneixedor, perquè altrament no hauria fet l'anotació en la llegenda del seu plànol: “[L]a Yglesia no tiene cruzero ni tiene torres como esta el 1 que tiene 6 capillas por linea”

S'han de remarcar les diferències entre la traça en planta del presbiteri de l'església dels jesuïtes i els que pretesament s'havien construït abans. El dels jesuïtes està cobert només per la volta de quart d'esfera i no disposa del petit tram de volta de canó que hi ha a l'Ensenyança i a la Trinitat per tal d'assegurar la correcta tangència entre la part corba i la part rectilínia de la cornisa. Tot i així, als jesuïtes es va jugar amb una mena de ficció de molta precisió: la volta de quart d'esfera no és perfecta, sinó que té una profunditat igual a la suma del radi més la volada de la cornisa. D'aquesta manera s'aconseguia la tangència buscada amb la mínima profunditat possible. Aquest detall projectual demostra una adequada comprensió del sistema per part del seu autor, més fins i tot que en el cas de la solució emprada en l'església barcelonina de Betlem, on es va prescindir del segon sumand. Una segona diferència, que causa certa estranyesa, consisteix en el fet que les dues trompes de l'església dels jesuïtes són còniques i no cono esfèriques, com a l'Ensenyança i a la Trinitat. Es diria que són més primitives, però, de fet, no és així.

Encara que la construcció de la portalada de la façana de l'església dels jesuïtes no correspongui exactament a la finalitat d'aquest treball, és convenient apuntar quelcom interessant que pot ajudar a la seva datació. Si més no per dilucidar si és anterior a l'expulsió dels jesuïtes l'any 1767 o bé si, per contra, va ser encarregada pels trinitaris, que l'ocuparen fins al 1780, o bé pels agustins, que aconseguiren el convent i l'església per una reial cèdula de Carles III de 5 de desembre de 1780. Aquesta portalada sembla un conjunt harmònic i unitari, és a dir, dissenyat i executat amb unitat de criteri. Conté tres motius que cal remarcar. Els dos primers són d'inspiració clarament jesuítica: l'escut d'armes d'Onofre Morell, gran benefactor de les obres de la Companyia, mort el 1642 i enterrat a l'església, i un baixrelleu amb la representació de l'adoració dels tres reis de l'Orient, sota l'advocació dels quals estava l'església primitiva en consideració als desigs del cardenal Gaspar Cervantes. El tercer, l'escut reial de Carles III, és el motiu que pot in-

duir al rebuig de la hipòtesi que l'execució de la portalada fos deguda als jesuïtes, que van ser expulsats per aquest rei. No obstant això, a *contrario sensu*, ni els trinitaris ni els agustins haurien gosat fer referència a uns símbols antics i que no els pertanyien. Per tant, o bé l'escut de Carles III fou afegit posteriorment, o bé –cosa més probable– formava part del conjunt inicial, que, si fos així, s'hauria construït entre l'any 1759, el de l'accés al tron de Carles III, i l'any 1767, el de l'expulsió de l'orde. Perquè l'enemistat del rei envers els jesuïtes no fou constant des de l'inici del seu regnat.

5. L'església vella

L'antiga església dels jesuïtes estava situada sobre la cripta. L'estudi dels plànols i del procés constructiu de la nova església permet fer una bona aproximació al coneixement de la seva planta, si se superposen de les figures 5 i 6.

La nau principal tenia la llargada de la sala gran de la cripta, mentre que l'amplada coincidia amb la de la cripta més els nínxols laterals. Així, les dimensions netes eren de 75 per 25 pams, és a dir, un rectangle d'escassa superfície amb els costats seguint la relació 1:3.

Els contraforts donaven lloc a un nombre imparell de capelles laterals, probablement tres per cada banda i de manera que les escales d'accés a la cripta quedaven centrades en la segona capella lateral esquerra. La profunditat neta de les capelles havia de ser d'uns deu pams, per tal que hi cabés l'altar, al fons, i un espai davanter on se situaria l'oficiant i on es podia fer algun enterrament. Probablement, les capelles laterals estaven un parell de graons més altes que el paviment de la nau.

El presbiteri tenia una amplada de 22 pams i una profunditat de 22 o de 25. L'amplada és idèntica a la del cos petit de la cripta i una mica inferior a la de la nau, tal com era costum –això últim– en les esglésies renaixentistes, on se solia disposar una mena de diafragma entre la nau i el presbiteri que podia adoptar la forma d'un arc de triomf clàssic. La profunditat de 25 pams correspon a la de la sala petita de la cripta més els nínxols col·locats de punta en el parament frontal. No obstant això, fóra ben inusual que el presbiteri tingués més profunditat que amplada, i per això es considera més possible una planta perfectament quadrada de 22 pams de costat.

L'entrada de l'església antiga es devia fer des del convent per la façana lateral nord, la més immediata, possiblement pel costat de l'escala que, iniciada a l'exterior de l'església, menava a la cripta. També hi devia haver una altra porta per al públic a la façana del camí del port, aixecada uns quants graons sobre la rasant d'aquest camí, tal com ho prova l'existència d'una finestra a la cripta, en el mateix parament. Fet i fet, tant l'església antiga com la seva cripta s'havien projectat per al servei conventual, de manera que el paviment del convent seminari estaria a la mateixa alçada que el de l'església i, per tant, més alt que la rasant del camí, que baixava des del Portalet. No resulta estrany, doncs, que inicialment no hi hagués entrada des del camí del port i que quan es va construir –segurament als anys 1628 i 1629– calgués dotar-la d'una bona escalinata.

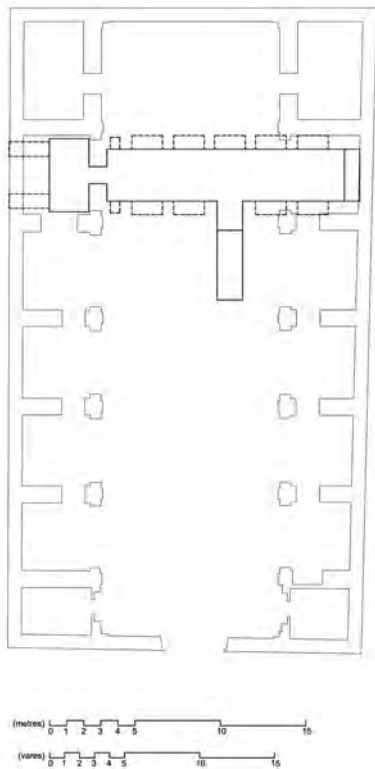


Figura 5. *La cripta, superposada a la planta actual.*

La construcció de la nova església significà la desaparició total de la vella, però també el manteniment de la cripta, de la qual, tot i així, se'n clausurà l'accés pel fet que interferia molt negativament en la presència dels fidels a la vora del presbiteri. Així quedaven esborrats gairebé tots els vestigis de la construcció renaixentista, la que probablement traçà Jaume Amigó. Però no pas tots, pel que s'explicarà tot seguit i perquè la cripta es redescobrí l'any 1969.

Ara és el moment de recuperar aquella notícia de l'enterrament del benefactor i cavaller Onofre Morell l'any 1642, sota una làpida situada al presbiteri de l'església nova i que representava un veritable trencaclosques cronològic. Com era possible un enterrament del 1642 al presbiteri d'una església que encara no estava construïda? El problema de la datació de l'església actual és complicat, segons Marià Carbonell, a causa de l'existència d'aquesta làpida. Aquest autor especula que "no és necessari avançar la datació al segle XVIII, com alguna vegada s'ha suggerit" i també que "no sembla il·lògic datar-ne l'inici cap a la meitat del segle XVII, encara que potser les obres tardaren a completar-se"³⁴. Doncs bé, després d'haver llegit el missatge dels plànols i d'haver fet una reconstrucció gràfica aproximada de l'església vella, es pot concloure sense dubtes que Onofre Morell

34. M. CARBONELL, "La construcció de la casa noviciat...", 1997.

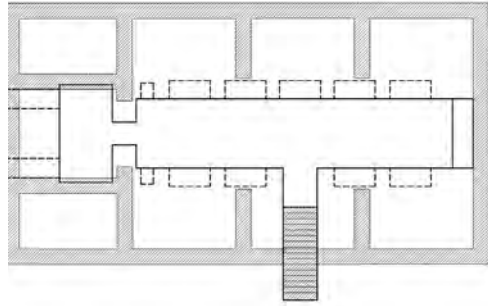
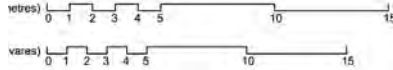


Figura 6. *Reconstrucció hipotètica de la planta de l'església vella, sobre la cripta.*



va ser enterrat a la primitiva església, però no pas a la cripta, sinó, en senyal de més distinció, a la primera o la segona capella lateral dreta, de manera que, quan es va construir la nova església, la làpida de l'enterrament va quedar perfectament enrasada amb el paviment del nou presbiteri i una mica descentrada cap al costat de l'epístola. Allí mateix va quedar com a testimoni de l'antiga construcció renaixentista; testimoni que, havent-ne perdut la memòria, havia esdevingut altament enigmàtic però que finalment s'ha convertit en l'element que confirma definitivament la situació de l'església antiga.

Per tant, l'església antiga era realment petita i es podia considerar una construcció provisional. Si bé als anys 1628 i 1629 s'hi feren obres importants, cent anys més tard es va escometre l'obra definitiva, que va fer desaparèixer gairebé qualsevol rastre de la primitiva, de la qual només quedara la cripta i la tomba del benefactor Onofre Morell. L'una i l'altra resten avui ocultes i inaccessibles sota el paviment.

Le esequie napoletane di Filippo IV e i disegni di Micco Spadaro per l'apparato di Santa Chiara

IDA MAURO

Nel 1670, all'apertura del testamento dell'impresario teatrale napoletano, Gregorio delle Chiavi¹, vengono ritrovati nell'inventario del suo magazzino (pieno zeppo di ogni sorta di attrezzatura scenografica) "un'affacciata di telare, con tele, che servì nella castellana del Re Nostro Signore Filippo Quarto. Item la Castellana di mezzo la chiesa che servì per detta funzione"². Era quello che restava di uno dei più grandi apparati montati a Napoli nel Seicento, comprato dal delle Chiavi subito dopo la cerimonia, tenutasi in Santa Chiara il 18 febbraio 1666³. E precisamente, stipati chissà come nel magazzino dell'impresario, avevamo le parti principali (ornamento della facciata e catafalco) del monumento funebre per il re Filippo IV, commissionato dal viceré Cardinal Pascual de Aragón a Francesco Antonio Picchiatti, Luca Giordano e Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro.

I funerali in Santa Chiara furono il momento culminante di una lunga serie di manifestazioni di *duolo* organizzate da arciconfraternite, comunità religiose, e rappresentanze politiche a partire dall'arrivo a Napoli della *nuova* della morte del re⁴.

* Studio realizzato con il supporto del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació della Generalitat de Catalunya e del Fondo Sociale Europeo.

1. Su Gregorio delle Chiavi e suo figlio Gennaro, protagonisti dell'attività teatrale napoletana a metà Seicento, vd. U. PROTA GIURLEO, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di E. Bellucci, G. Mancini, Napoli, Il Quartiere, 2002, 3 v., III p. 236-237.

2. Idem, III p. 239. Archivio di Stato di Napoli (ASN), *Notai del Seicento, Geronimo de Roma*, sc. 1214, prot. 11, f. 165.

3. Idem, I pp. 220-221. ASN, *Notai del Seicento, Francesco Antonio Montagna*, sch. 1133, prot. 14, f. 460-462.

4. Vd. i funerali organizzati dalla confraternita dell'Immacolata Concezione presso il collegio dei Gesuiti (*Argomento dei funerali celebrati alla Maestà Cattolica di Filippo IV dalla Congregazione dell'Immacolata Conceptione*, Napoli, Luc'Antonio di Fusco, 1666), dal Monte dei Poveri (A. RUBINO, *Notitia di quanto è occorso in Napoli dall'anno 1648 fino al tutto 1669*, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Ms. XXIII D 16, f. 408-424), dai Deputati delle piazze della città (tenutosi nella cappella di San Gennaro del Duomo; *Memorie di quello che si è fatto in Napoli per la morte del Rè Filippo quarto*, Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN), Ms XV E 2, f. 6r), dalla chiesa dell'Annunziata (*Notitia...*, Ms. XXIII D 16, f. 393-408) e, ovviamente, dalla nazione spagnola, nella chiesa di San Giacomo (*Notitia...*, Ms. XXIII D 16, f. 424-428).

L'eccezionalità di queste celebrazioni è testimoniata un manoscritto mutilo conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, *Memorie di quello che si è fatto in Napoli per la morte del Rè Filippo Quarto*, che ci offre una versione monografica e approfondita delle informazioni tramandateci dai cronisti dell'epoca⁵.

La notizia della morte del re verrà pubblicata a Napoli il 20 ottobre, sebbene già da qualche giorno ne girasse la voce per le strade della città e, come non tralasciano di rilevare i *Giornali* di Fuidoro, fosse già iniziata la speculazione sui tessuti neri per il lutto⁶. Dopo la parentesi festosa della cavalcata per l'acclamazione del nuovo re Carlo II, infatti, "tutta la città in questa occasione era piena di lutti, et l'aria medesima spirava lutto"⁷, e l'invito a prestare ossequio al monarca defunto, contenuto anche nella lettera spedita dalla regina-reggente Marianna d'Austria, trovò risposta in tutte le città del Regno⁸.

La quantità di simili dimostrazioni di lealismo e la loro diffusione a tutti gli strati della società napoletana (per quanto atto obbligatorio di sudditi) non va interpretata come dimostrazione della ritrovata fedeltà dopo la rivolta del 1647⁹, rivolta che

5. Per il manoscritto vd. la nota precedente. Tra i cronisti, oltre al già citato Rubino, bisogna aggiungere i *Giornali* di Fuidoro (I. FUIDORO, *Giornali di Napoli dal 1660 al 1680. Volume secondo (1666-1671)*, a cura di A. Padula, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1938), e Bulifon (A. BULIFON, *Giornali di Napoli dal 1547 al 1706*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1932, p. 185). Rubino, che dedicherà una buona parte del terzo volume dei suoi manoscritti alla minuziosa descrizione delle esequie più importanti, è probabilmente la fonte più completa e omogenea per lo studio di questi avvenimenti.

6. I. FUIDORO, *I Giornali di Napoli dal 1600 al 1680. Volume primo: 1660-65*, ed. a cura di F. Schiltzer e V. Omodeo, Napoli, Società Napoletana di storia Patria, 1934, p. 295-296. "E perché questa mattina 14 [di ottobre] si sono visti motivi di provisioni luttuose, destramente portate in castello, et oggi alcuni ministri togati inferiori si mandano prevedendo li lutti per via di altre persone senza comparerci et essendosi penetrato che può essere, si è murmurato con certo timore di parlare e cautela che sia passata a miglior vita la maestà del re Filippo IV [...] Don Sebastiano Hierro, marchese di Castelforte, Presidente della Regia Camera di spada e cappa, ha comprato diecemila ducati di lutti e l'ha portati in Castello per farci la mercanzia (come ch'è di origine ebreo e portoghese) e perciò sono alzati di prezzo a carlini trentadue la canna; nondimeno altri ministri superiori hanno fatto la loro provvista col dominio et autorità che tengono et il baronaggio e nobiltà aspettano che si pubblica la nova del cardinale viceré per fare uscire il banno a causa che li venditori e l'ebrei de la Giudeca tengono nascosti li lutti e vendono con gran condizione come broccato, dovendosi fare la dimostrazione, come si notará."

7. *Memorie...*, f. 3v.

8. Si veda ad esempio il pagamento che documenta il funerale celebrato il 30 marzo 1666 in un centro minore come Castellammare di Stabia. Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco dei poveri, Giornale di cassa*, mat. 414, 1 aprile 1666 "A Don Andrea Vaccaro d'Oratio ducati diece e per lui al molto reverendo signor maestro Antonino de Mari, disse a compimento di ducati 249, tari 2.21, atteso li altri ducati 239 tari 2.21 li ha spesi a servizio della castellana fatta alli 30 del passato mese di marzo 1666 nella città di Castell'a mare di Stabia, nel modo seguente: ducati 110 per l'affitto della macchina, aparatura, apportatura de' lutti, a fattura di legge, et ogni altra cosa che ha stat'opera di maestri d'ascia, altri ducati 30 per cento lumi di cera, altri ducati ventidue per la musica, altri ducati sei e mezzo per la carrozza di detti musici, altri ducati 25 per l'orazione funerale fatta da detto Padre M. Antonino de Mari [...]".

9. Questo era il "sutil significado" che Minguez afferma di cogliere nel catafalco napoletano di Filippo IV (V. MINGUEZ, "Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinastica a través de un programa astrológico", in *Ars Longa*, II (1991), p. 61; poi ripreso da I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER, "La fiesta en la 'Italia Spagnola", in *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, p. 46). Lo studioso inoltre interpreta i numerosi trofei che decorano il cata-

anzi era nata proprio al grido di “Viva il Re, muoia il malgoverno”. Erano state piuttosto manifesto di riconciliazione con la corte di Madrid le feste organizzate dal Conte d’Oñate per la resa di Barcellona nel 1652¹⁰, in cui si approfittò per inaugurare un nuovo salone del Palazzo Reale decorato con i ritratti dei viceré, la figura istituzionale che era stata il principale bersaglio della rivoluzione. Sempre l’Oñate celebrò con una processione di ringraziamento, il 6 aprile di ogni anno del suo mandato, l’anniversario della vittoria di Juan José de Austria sui rivoltosi. La fedeltà alla corona era stata poi ribadita con le sontuose celebrazioni per la nascita di Filippo Prospero nel 1658, durante la reggenza del Conte del Castriello, e di Carlo II nel 1662, indette dal Conte di Peñaranda¹¹.

Per quanto riguarda le dimostrazioni che seguirono la morte di Filippo IV, invece, ci troviamo davanti alla manifestazione di una profonda riverenza alla figura del re lontano. Basti il confronto con le esequie tenutesi a Barcellona, altro fulcro di rivolte antispannole durante la guerra dei 30 anni, un tono di particolare freddezza sembra avvolgere le celebrazioni, per le quali ci si attenne a ripetere fedelmente quanto eseguito nel 1643 per i funerali di Luigi XIII (il quale, nel corso dei moti, aveva assunto il titolo di conte di Barcellona¹²). In realtà tra la città, che riempie il catafalco con i suoi scudi (quasi più numerosi di quelli reali), e la figura di Filippo IV si erano avuti più momenti di tensione fin dalla prima visita del re nel 1626, per il formale giuramento davanti alle *Corts Catalanes*, cui seguì un secondo viaggio nel 1632, conclusosi con un totale fracasso¹³.

A Napoli, invece, abbiamo dimostrazioni direi quasi spontanee, o comunque di una certa schiettezza; quali ad esempio il rarissimo volantino in dodicesimi conservato nella collezione Portier-Moix della Biblioteca de Catalunya di Barcellona¹⁴, contenente due canzoni scritte in omaggio al re defunto da un tale Rincolfo

falco (coerenti attributi per la *pira* di un re-eroe) come riferimento al trionfo di Juan José de Austria sugli insorti e le truppe del duca di Guisa.

10 *Notitia...*, Ms. XXIII D 14, f. 72-77.

11. Per la descrizione di queste feste vd. A. CIRINO, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del serenissimo Principe di Spagna*, Napoli, Carlo Faggioli, 1659 e *Notitia...*, Ms. XXIII D 16, f. 10-41; f. 50-57.

12. Cfr. A. DURAN i SAMPERE i J. SANABRE, a cura di, *Llibre de les solemnitats de Barcelona. II (1564-1719)*, Barcelona 1947, p. 282-329; è significativo che non sia stata realizzata alcuna relazione a stampa della funzione, tenutasi nella cattedrale di Barcellona il 9 ottobre 1665. Per i funerali di Luigi XIII vd. *ivi* p. 242-276 e le due relazioni che vennero mandate alle stampe per l’occasione: J. PUIG, *Sermo que predica [...] en les Reals Exequies que la molt Illust. y Nobilissima Ciutat de Barcelona celebrà a 20 de Juny de 1643. A la grata y bona memoria de Lluis XIII lo Iust, Rey de França, y de Navarra, Comte de Barcelona [...] Amb una breu relacio, de lo succeit en elles*, Barcellona, Jaume Matevat, 1643; B. CERES, *Oracion funebre en la insigne ciudad de Barcelona, al Ildefonso de Maria, al Elias de la Iglesia, al Moysen de Cataluña, y al Fines de la Real, y Magestuosa casa de Borbon, Luys 13. Christianissimo Rey de Francias y de Navarra, Principe de Cataluña, y Conde de Barcelona en la Illust. y sumptuosa Capilla de la Diputacion [...]*, Barcellona, Iayme Matevad, 1643.

13. Il clima teso affettò, ovviamente, anche le feste organizzate in occasione della visita reale, vd. M. A. PÉREZ SAMPER, “Les festes reials a la Catalunya del Barroc”, in A. ROSSICH i A. RAFANELL, a cura di, *El barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 345-377.

14. *Napoli dolente per la morte del Cattolico Re Filippo Quarto di Rincolfo Codimo. Con il Pausillipo Funebre d’altro Autore*, Napoli, Paci [1665].

Codimo (evidente pseudonimo di non facile identificazione) e da un “altro Autore” anonimo; testi non relazionabili con nessuna delle esequie celebrate a Napoli e di probabile diffusione *popolare* (considerato il linguaggio e la metrica).

Per quanto poi concerne l’aspetto ufficiale del lutto, nella corte vicereale scattò immediatamente quel meccanismo di rituali per la realizzazione delle esequie di stato¹⁵, alle quali bisognava provvedere con celerità, ma senza trascurare il dovuto fasto, cercando di tener testa a quelle che a poco a poco si stavano celebrando nei principali centri della penisola, e non solo nelle capitali dell’Italia spagnola¹⁶. L’eco dell’impatto che ebbe questa impresa effimera sui napoletani si ritrova nell’abbondanza di fonti che tramandarono l’evento¹⁷ insieme alla tradizionale relazione a stampa del funerale (parte integrante del rituale celebrativo) redatta da uno degli esponenti del pensiero politico napoletano, il consigliere Marcello Marciano, prestato dall’attività giuridica all’elaborazione di epigrammi per le iscrizioni del monumento¹⁸. [figura 1] La scelta di Marciano non fu affatto casuale: era autore di diversi testi a carattere giuridico, ma soprattutto di un dotto *pamphlet* politico, *De Baliatu Regni Neapolitani*, relativo proprio alla successione di Filippo IV, in cui si rifiutava la pretesa della Santa Sede di reggere il Regno di Napoli durante la minore età di Carlo II¹⁹.

15. Su questa prassi vd. M. A. ALLO MANERO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia y Hispanoamerica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993, p. 40 e s.

16. Questo senso di ansia per la “concorrenza” si legge, ad esempio, nella relazione dei funerali organizzati a Roma da Pietro Antonio de Aragón, fratello del viceré di Napoli, cfr. A. PÉREZ DE RUA, *Funeral hecho en Roma en la yglesia de Santiago de los espanoles a 18. de diciembre de 1665*, Roma, Giacomo Dragonelli, 1666, p. 14 «Este grande aparato [...] se reduxo a perfeccion en menos de dos meses; que segun la opinion comun en muchos mas no se podia acabar; pero el deseo de la brevedad, que en su Excelencia reconocieron los que executaban sus ordenes, parece que infundio celeridad en las manos: y verdaderamente el Señor D. Pedro odiaba la tardanza en rendir este ultimo obsequio a su Rey, para que no faltasse este illustre exemplo de generosidad, que siente disgusto en la dilacion de lo que ofrece, mereciendo esta prontitud particulares alabanzas [...]».

17. Oltre alle fonti già citate bisogna aggiungere la testimonianza di Domenico Antonio Parrino, che 25 anni più tardi, nel suo *Teatro eroico*, dedicherà largo spazio nella sua narrazione del breve mandato del viceré Cardinal de Aragón al racconto delle esequie reali (D. A. PARRINO, *Teatro eroico, e politico de’ governi de’ vicere del regno di Napoli*, Napoli, Domenico Antonio Parrino & Michele Luigi Muzio, 1694, 3 v., III, p. 160-175). La relazione dei funerali di Parrino è contenuta anche in un manoscritto del Settecento conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, compilazione di notizie di storia napoletana da differenti testi (BNN), Ms XV G 29, *Historia di Napoli*, ff. n.n.). Il testo è stato pubblicato in R. DE MAIO, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1983, p. 257-59, dove però non viene colta la corrispondenza con Parrino. Non va tralasciato, infine, il rilievo dato all’avvenimento dal Giannone, ben un secolo più tardi, all’interno della sua storia “civile” del Regno (G. GIANNONE, *Istoria Civile del Regno di Napoli*, Napoli, Gravier, 1770, 6 v., V, p. 351-354).

18. M. MARCIANO, *Pompe funebri dell’Universo nella morte di Filippo IV, il grande monarca delle Spagne*, Napoli, Egidio Longo, 1666. (p. 5 «il consigliere Don Marcello Marciano avvocato fiscale del Real Patrimonio, a cui dell’invenzione, e componimenti si comise la cura: impresa poco conforme al suo poco talento, se non l’avesse renduto superiore la prontezza dell’affetto, e la sicura speranza di essere compatito nella sua debolezza, riconoscendosi ciò che operava per parto più adottivo dell’ossequio, che naturale della professione»).

19. Il *De Baliatu* è stampato in appendice a T. GINESIO GRIMALDI, *Istoria delle leggi e magistrati del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Orsiniana, 1774, XI, p. 259-334. Per un’analisi di questo testo cfr. G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 104-106.



Figura 1. F. Pesche, *Frontespizio di "Pompe funebri dell'Universo"*. (Foto: Biblioteca de Catalunya).

Tornando alle esequie, per prima cosa andava scelto il luogo: dato che il Duomo era territorio impraticabile per il governo vicereale, a causa dei continui screzi tra il cardinal vescovo e il cardinal viceré (il Cardinal Filomarino e i suoi *criati* furono gli unici a Napoli a non osservare il lutto²⁰), meglio optare per la monumentale chiesa del real monastero di Santa Chiara, stabilmente controllato dagli spagnoli, e non a caso in continua combutta col Filomarino²¹. Qui andava montato l'apparato (affidato alla soprintendenza di Don Fabrizio Caracciolo, Duca di Girifalco²²), che si decise di reppresentare un discorso celebrativo di tematica astronomica, tralasciando un primo progetto più *classico* (relazionato alla biografia di Filippo IV) di cui ci informa un testo pubblicato nel dicembre 1665 dal Duca di Diano, Don Carlo Calà²³.

Una prima idea per il tema astronomico potrebbe essere nata da una serie di

20. Cfr. *Memorie...*, f. 4r.

21. Vd. G. D'ANDREA, "Il monastero femminile di Santa Chiara di Napoli alla metà del secolo XVII", in *Studi e ricerche francescane*, IX (1980), p. 170-171.

22. A sua volta controllato, per l'aspetto economico, dal Presidente della regia Camera della Sommaria Giovan Domenico Astuto "Ministro vigilantissimo dell'erario" (*Pompe funebri...*, p. 4-5).

23. C. CALÀ, *Elogii, inscrittioni, et imprese del presidente d. Carlo Calà duca di Diano nelli funerali del re nostro signore Filippo quarto il grande di gloriosa memoria*, Napoli, Novello De Bonis, 1665. Non sono ancora riuscita a verificare se fu indetto una sorta di concorso per la scelta del programma del catafalco, e perché, soprattutto, questo testo fu dato alle stampe prima della cerimonia, quasi come se il duca di Diano volesse promuovere il suo programma, o prendersi una rivincita in seguito all'esclusione.

componenti poetici in latino, *In morte Catholica Maiestatis Philippi Quarti Hispaniarum Regis Domini Nostri Planetarium Obsequium*, allegati al pesame inviato al viceré dal loro autore, Don Vit'Angelo Carlucci, cappellano regio di Altamura²⁴. Il tema era dei più adatti per la glorificazione del *Rey Planeta*²⁵, anche se a Napoli era già apparso qualcosa di simile per la festa di San Giovanni del 1629 (festa tradizionalmente dedicata ai viceré), illustrata dalla relazione di Francesco Orilia *Lo Zodiaco, ovvero l'idea di perfettione di prencipi*²⁶. Qui però le virtù del governante erano relazionate ai 12 segni dello Zodiaco, secondo un testo di fine Trecento (il *De Civitate Christi* di Giovanni Genesio Quaia), mentre nel nostro caso lo *speculum* della monarchia è una volta celeste descritta quasi scientificamente, così come sarebbe potuta uscire dalle dissertazioni dell'Accademia napoletana degli Investiganti²⁷.

Questo programma astrologico presentava, dunque, prima il mondo elementare, nell'atrio, poi il mondo celeste, con i pianeti rappresentati nella facciata e i 60 medaglioni delle costellazioni (relazionati a 60 antenati della casa d'Austria) nella navata, ed infine, nel catafalco eretto al centro della chiesa, il mondo terreno su cui Filippo IV aveva governato²⁸. Tutte le parti dell'Universo intero ("L'Universo creato, con Greca Ethimologia chiamato Cattolico"²⁹) inneggiavano al re attraverso le iscrizioni e ne rispecchiavano le virtù e la nobiltà, attraverso le allegorie.

Passando alla "moltitudine degli'artefici, che stavano con la mano all'opra"³⁰, da una lettura attenta delle fonti capiamo che l'atrio e la facciata furono lavoro esclusivo dei pittori, essendo ricoperte da grosse tele dipinte, mentre opera propriamente di architettura fu il catafalco di cui

"devesi la lode dell'Inventione al Regio Ingegniere Francesco Antonio Picchiatti, à cui di tutta l'opera fu commessa la cura, e della di lui diligentissima applicatione si riconobbe, e la vaghezza degli ornamenti, e l'Unità del tutto nella dispositione."³¹

24. ASN, *Segreteria dei Viceré. Viglietti originali*, f. 299 (lettera datata 18 novembre 1665).

25. Sulle allegorie astrologiche cfr. F. J. PIZARRO GÓMEZ, "Astrologia, emblematica y Arte Efímero", in *Goya*, n. 187-188 (1987), p. 47-52. Sull'impiego dell'attributo di *Rey Sol* e *Rey Planeta* per le esequie di Filippo IV cfr. *Exequias de la Casa de Austria ...*, p. 571-573.

26. Cfr. J. A. MARINO, "The Zodiac in the Streets: Inscribing "Buon Governo" in Baroque Naples", in *Embodiments of power. Building baroque cities in Austria and Europe*, University of Minnesota, 18-20 settembre 2003, con molte informazioni interessanti sul valore istituzionale della festa di San Giovanni.

27. Sulla fiorente attività dell'Accademia degli Investiganti in quegli anni vd. M. H. FISCH, "L'Accademia degli Investiganti", in *De Homine*, n. 27-28 (1968), p. 24-41.

28. Per un'illustrazione dell'iconografia dell'apparato (con l'elenco delle 60 "costellazioni austriache") rimando allo studio di Victor Minguez (*Exequias de Felipe IV...*, p. 55-60).

29. *Pompe funebri...*, p. 6.

30. *Notitia...*, Ms. XXIII D 16, f. 428.

31. *Pompe funebri...*, p. 145. Sulla figura dell'architetto regio Francesco Antonio Picchiatti e di suo padre Bartolomeo vd. F. MARIAS, "Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti: arquitectos de los virreyes españoles de Nápoles", in *Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige*, a cura di B. Borngässer, Göttingen, Künzler, 1997, p. 67-85. Sulla sua attività di collezionista ed esperto di antichità vd. invece I. M. IASIELLO, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Napoli, Liguori, 2004, p. 188-196.

La costruzione, di 33 metri d'altezza, era una sorta di torre ottagonale, catalogata dalla Berendsen sotto la tipologia di catafalco-pira di importazione spagnola; ed è strutturata fin dalla base, costituita da un ammasso di rocce-montagna su cui poggiano figure fluviali (lontano ricordo della fontana dei fiumi di Bernini³²), secondo « the typical neapolitan distaste for compositional vacuum»³³. [figura 2]

Per le pitture invece:

“fù scelta la mano di Luca Giordano, che Protheo della nostra Età, sà trasformarla nelle più celebrate dell'Antichità, dando vita con i colori alle Tele, e con i proprij atteggiamenti all'affetti. Solamente il desiderio della gloria li fù sprone ad abbracciare opera sì vasta, e bastantemente la conseguì dall'applauso comune, che riconobbe i Raggi del suo illustre Pennello, quando credevasi occultato nel chiaro oscuro di quelle Tele, che nei marmi, che rappresentavano, parevano meritare l'Eternità nella duratione.”³⁴

Quest'elogio è la prima considerazione ad essere diffusa a stampa delle straordinarie qualità di Luca Giordano, il più illustre esponente di una nuova generazione di artisti, le cui opere erano già da una decina d'anni entrate a far parte delle più importanti collezioni spagnole. La partecipazione del Giordano alle esequie di Filippo IV, non inclusa nella *Vita* del pittore scritta dal De Dominicis, ma attestata dalla maggioranza delle fonti in esame, è sempre stata trascurata dagli studi sull'autore. Non ancora documentata dalla presenza di eventuali studi preparatori, la notizia è appena citata nella monografia del 1992, mentre scompare nel regesto delle opere annesso al catalogo dell'ultima mostra dedicata all'artista³⁵. Era suo compito coordinare le decorazioni pittoriche, eseguite anche da artisti maggiori di lui in anni e esperienza. Tra questi figurava Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro, sul quale si pensava avere ben poche notizie posteriori al 1656, anno della pestilenza che dimezzò la popolazione napoletana (da cui trovò scampo soggiornando nella Certosa di San Martino insieme alla corte vicereale). Afferma invece Marciano, parafrasato poi da Parrino, a conclusione della descrizione della facciata:

“Questa fu la disposizione della Facciata dipinta à meraviglia da Domenico Spataro, chiamato dal Giordano à parte dell'honore; che se non sarà stata pienamente spie-

32. Come già osservato in M. FAGIOLO, “Athor barocco: l'effimero come labor-oratorium e il segno della Scogliera”, in *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Skira, Milano, 2004, p. 189-190.

33. O. BERENDSEN, *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*, New York, New York University, 1961, p. 140-141. Per l'evoluzione del catafalco-pira spagnolo (torriforme), composto da vari corpi architettonici sovrapposti, vd. *Exequias de la Casa de Austria...*, p. 85-90.

34. *Pompe funebri...*, p. 7-8. La notizia della partecipazione di Giordano è anche nelle relazioni di Parrino (*Teatro eroico*, p. 168) e Rubino (“delineato dal famoso pennello di Luca Giordano, di cui fu ancora tutto il disegno dell'altre pitture”, *Notitia...*, Ms. XXIII D 16, f. 429).

35. Cfr. O. FERRARI, a cura di, “Regesto”, in O. FERRARI i G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, Electa, 1992, 2 v., I, p. 240 e R. RUOTOLO, “Regesto documentario della vita e delle opere”, in *Luca Giordano*, p. 479-491.



Figura 2. F. Pesche (incisione), Francesco Antonio Picchiatti (disegno), *Catafalco di Filippo IV*. Da “*Pompe funebri dell’Universo* (Foto: Biblioteca de Catalunya).

gata dell’infelicità della mia Penna, l’haverà bastantemente supplito il torchio, con l’impressione della presente figura.”³⁶

La preziosa testimonianza di Marciano è perfettamente coerente con l’altro dato a noi noto sull’ultima attività del pittore: l’intromissione in una commissione affidata al Giordano per la serie di santi tra i finestroni della navata di Santa Maria Regina Coeli [1664]³⁷. Potremmo dunque ipotizzare che negli anni ’60 i due artisti colla-

36. *Pompe funebri...*, p. 18. Parafasato da Parrino: “La facciata del tempio, che doveva rappresentare il Mondo Celeste. Quivi fu innalzata una machina di cento palmi di altezza, e sessantacinque di larghezza, la quale fu coperta di tele dipinte da Domenico Spataro, che con Luca Giordano partecipò dell’onore di impiegare il pennello in servizio del proprio principe.” (*Teatro eroico...*, p. 169).

37. “Aveva il celebre Luca Giordano ivi dipinto i quadri della Cappella dedicata a S. Agostino ed a lui medesimo allogarono quelle nobili Monache tutti i quadri, che andavano tra finestroni; avendo [Giordano] allo Spadaro tutto il rispetto, non volle a patto veruno che di tutti foss’egli escluso; laonde convenne a quelle Dame farne lavorare a Domenico quella parte di essi, che si vedono a nostri giorni.” B. DE DOMINICI, *Vite de’ Pittori, Scultori et Architetti Napoletani*, Napoli, stamperia del Ricciardi, 1743, 3 v., III p. 195. Per le tele eseguite da Micco Spadaro per Santa Maria Regina Coeli (due monumentali e quasi neo-veneti papi *San Sergio* e *San Felice*) vd. B. DAPRÀ, a cura di, *Micco Spadaro. Napoli ai tempi Masaniello*, Napoli, Electa, 2002, p. 170; G. SESTIERI e B. DAPRÀ, *Domenico Gargiulo detto micco Spadaro. Paesaggista e “cronista” napoletano*, Milano-Roma, Jandi Sapi 1994, p. 326-327, con bibliografia relativa. Sul monastero benedettino di Santa Maria Regina Coeli vd. F. DE ROSSI e O. SARTORIUS, *Santa Maria Regina Coeli. Il monastero e la chiesa nella storia e nell’arte*, Napoli, Editoriale Scientifica, 1987.

borassero stabilmente, ossia che Giordano chiamasse lo Spadaro a prendere parte ai suoi numerosi lavori come artista indipendente, e non mero aiutante (ad esempio firma a chiare lettere le tele di Santa Maria Regina Coeli), così come sarebbe stato lasciato libero di disegnare le decorazioni della parte che gli spettava dell'apparato. Nell'incisione del Pesche che illustra la facciata dipinta di Santa Chiara³⁸ (la "presente figura" a cui si riferiva Marciano) vediamo il prospetto della chiesa gotica trasformato in quello di una chiesa moderna, molto vicina a fabbriche fanzaghiane contemporanee come Santa Teresa a Chiaia, di cui si riprende il coronamento, oltre che le figure di santi in nicchie e gli obelischi usati come elementi decorativi. [figura 3] Dominava la facciata effimera un Atlante che reggeva il mondo, implicito riferimento a Filippo IV (e più in generale ai re di Spagna), come ben interpretava Rubino:

"Poi per finimento della facciata, ergevasi sopra il secondo ordine che stava ancora vagamente ornato di puttini et altri lugubri freggi, una base, che sosteneva atlante, incurvato sotto il pondo del Celeste Globo, quale per mostrare che vacillava il mondo alla caduta del Gran Filippo, vero Atlante della Fede Cattolica, faceva leggere in un cartellone che aveva di sotto, per mezzo d'un Iscrizione, quanto fusse stata grande la di lui perdita."³⁹

A Napoli la raffigurazione del monarca come Atlante si prestava anche a una lettura allegorica dell'istituto del vicereame, come mostra l'incisione antiporta del terzo volume del *Teatro eroico e politico delli signori Viceré* di Parrino, rappresentante la dodicesima fatica di Ercole, in cui un Atlante-re passa il mondo sulle spalle di un Ercole-vice perché lo sostituisca temporaneamente⁴⁰.

Di questa figura fu certamente studio preparatorio uno splendido disegno a penna del Gargiulo, eseguito col suo consueto tratto veloce, molto espressivo (chiara derivazione dell'attività grafica del Ribera), conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Nazionale di Capodimonte⁴¹. [figura 4] Il disegno, più volte esposto in mostre⁴² per essere particolarmente emblematico di quella "ef-

38. Una delle molte incisioni inserite nella relazione delle esequie (3 per l'apparato e 60 per ogni costellazione della navata). Sulla sfuggente figura del Pesche, attivo a Napoli nella seconda metà del secolo, vd. G. DE NITTO, "L'arte tipografica napoletana del Seicento", in R. PANE, *Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, p. 472-492; A. OMODEO, *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai nella Napoli del Seicento*, Napoli, Regina, 1981, p. 56; BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, a cura di, *Leggere per immagini: Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli, secoli 16 e 17*, Napoli, Arte tipografica, 2005, p. 67-68.

39. *Pompe funebri...*, p. 430.

40. Sulla raffigurazione di Filippo IV come Atlante (e l'utilizzo della scena della dodicesima fatica per i familiari del re) vd. F. MORENO CUADRO, "Vision emblematica del governante Virtuoso", in *Goya*, n. 187-188 (1985), p. 18-20.

41. Museo di Capodimonte, *Gabinetto Disegni e Stampe*, inv. 984. Il disegno faceva parte della collezione Firmian (vd. R. MUZZI, a cura di, *La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte*, Trento, Temi, 1984) ed è normalmente esposto nella sezione del museo dedicata alle arti grafiche.

42. Vd. i cataloghi delle seguenti mostre: W. VITZTHUM, a cura di, *Disegni napoletani del Sei e Settecento*, Napoli, L'Arte tipografica, 1966, n. 16; R. CAUSA e W. VITZTHUM, a cura di, *Disegni napoletani del Seicento e del Settecento*, Roma, Istituto grafico tiberino, 1969, n. 16; W. VITZTHUM, a cura di, *Disegni napoletani secolole XVII-XVIII*, Bucarest, Muzeul de Arta al Republicii Socialiste Romania, 1969, n.



Figura 3. F. Pesche, *Facciata effimera della chiesa di Santa Chiara*. De “Pompe funebri dell’Universo” (Foto: Biblioteca de Catalunya).

ficace incisività pur con la sobrietà dei mezzi impiegati⁴³ che caratterizza lo stile del Gargiulo disegnatore, è stato sempre interpretato come *Studio di figura virile*, da relazionarsi con la frequentazione dell’“Accademia del nudo” del Vaccaro di cui ci parla De Dominici⁴⁴. Spesso è stato anche annoverato tra le prove di un suo viaggio studio a Roma⁴⁵, data la somiglianza con l’*Ercole che sostiene il globo terrestre* dipinto da Annibale Carracci nel Camerino Farnese. In realtà il disegno potrebbe piuttosto ispirarsi alla composizione di Francesco Albani, *Ercole-Atlante che sostiene il globo tra Mercurio e Apollo*, per un’incisione di Francesco Villamena⁴⁶, questa sì strettamente influenzata dal medesimo soggetto del Carracci.

16; *Collections del Musées de Naples. Dessins napolitains, XVII-XVIII siècles*, Paris, Ecole nationale superieur des Beaux-Arts, 1983, n. 25; R. MUZZI, a cura di, *Il disegno barocco a Napoli*, Gaeta, Centro Storico Culturale “Gaeta”, 1985, n. 21; R. MUZZI, in *Micco Spadaro...* 2002, p. 215. Su questo disegno vd. anche R. MUZZI e N. SPINOSA, *I grandi disegni italiani nella collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, Milano, Silvana Editoriale, 1987, n. 61; SESTIERI, in *Domenico Gargiulo...* 1994, p. 380.

43. G. SESTIERI, *Domenico Gargiulo disegnatore*, in *Micco Spadaro...* 2002, p. 60.

44. “Imperciochè continuando egli a disegnare nell’Accademia del nudo, che in Casa del Vaccaro si esponeva per la perfetta intelligenza de’ muscoli, ed esattezza de’ regolati contorni, divenne un eccellente disegnatore del corpo umano, e formò opere in grande con maestria dipinte, e con intelligenza disegnate.”, *Vite de’ Pittori...*, III p. 194.

45. Cfr. *Il disegno barocco...* 1985, n. 21.

46. Vd. S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, in *L’Idea del Bello. Viaggio nella Roma di Giovan Pietro Bellori*, Roma, De Luca, 2000, p. 255-256, con bibliografia relativa.



Figura 4. Domenico Gargiulo, *Studio preparatorio per l'Atlante della facciata*. Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli. (Foto: Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano).

A questo disegno di Capodimonte andrebbe associato un altro studio della collezione Dúrcal del Metropolitan⁴⁷, su cui possiamo vedere una diversa interpretazione del re-Atlante: l'immagine di un gigante inginocchiato che regge un globo su cui svetta un cavaliere, probabilmente il piccolo erede al trono Carlo II. Infatti la figura di Atlante va anche interpretata come un diretto riferimento alla regina Maria Ana d'Austria, e alla lunga *reggenza* che si prospettava dopo la morte del re.

Sull'altra faccia dello stesso foglio [figura 5] vediamo, poi, disegni di un dio fluviale, palme, stemmi e una testa di caprone. La personificazione del fiume e gli stemmi sono relazionabili al primo ordine del catafalco, dove ogni regione del regno di Filippo IV era rappresentata da una personificazione, un fiume, una montagna e il suo stemma (uno di quelli del disegno in questione è probabilmente del Regno di Sardegna). Mentre la testa di caprone alle spalle del dio fluviale richiama quella della costellazione del Capricorno della serie di emblemi che adornavano la navata⁴⁸. [figura 6] Inoltre, un altro disegno, proveniente dalla stessa collezione statunitense⁴⁹, con una figura femminile col capo chino, è avvicicabile alle personificazioni delle regioni piangenti del primo ordine. Questo dimostra che lo Spadaro non lavorò solo alla facciata della chiesa, progettando anche le decorazioni a tutto tondo dell'interno.

47. J. BEAN, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979, p. 158, n. 202; SESTIERI, in *Domenico Gargiulo...* 1994, p. 398. Daprà (in *ivi*, p. 258-259) ritiene il disegno studio preparatorio per il *Cicno si trasforma in uccello*, ma abbiamo differenti studi di divinità fluviali del Gargiulo (cfr. quello conservato nel Museo del Louvre e un altro in collezione privata napoletana, *ivi*, p. 384) ma solo questo presenta dati che lo avvicinano alle figure dell'apparato.

48. Cfr. l'incisione dell'emblema in *Pompe funebri...*, p. 82.

49. *17th Century Italian...*, p. 158, n. 203. Il disegno non è riportato nel catalogo dei disegni stilato da Sestieri nella già citata monografia del 1994, anche se presenta tutti i caratteri dello Spadaro disegnatore: il tratto a penna molto spesso, il tratteggio continuo, la velocità di espressione.



Figura 5. Domenico Gargiulo, *Studio preparatorio per altre decorazioni dell'apparato di Santa Chiara*. Metropolitan Museum of Art, New York. (Foto: The Image Library, Metropolitan Museum of Art).

Considerato che dei circa 80 disegni noti del Gargiulo solo pochissimi possono essere messi in relazione con le sue opere pittoriche e che ancora meno sono quelli dedicati a complesse scene corali o a paesaggi⁵⁰, sarebbe da chiedersi se buona parte di queste velocissime opere grafiche a penna non sia da relazionarsi ad un altro genere di produzione, lontana dalle sue “storie rappresentate con figure piccole”⁵¹, quale appunto quella per apparati effimeri. D'altronde la vicinanza alla corte vicereale⁵² e la sua nota facilità nella produzione di immagini fantasiose lo rendeva un candidato ideale a questo genere di incarichi. Potrebbe sostenere questa azzardata ipotesi l'analisi di disegni come l'*Allegoria con donna cavalcante un dragone*⁵³, in collezione privata milanese, dove il riferimento è chiarissimo ai carri allegorici napoletani e soprattutto alle *Tarascas*, dragoni cavalcati prevalentemente da figure femminili che si portavano in processione a Madrid e in altri centri spagnoli durante la festa del Corpus Domini⁵⁴.

Queste ipotesi (che dovranno essere verificate nel corso di future ricerche) si raffrontano con l'assenza di studi approfonditi sull'esecuzione di apparati per feste a Napoli⁵⁵ prima dell'avvento degli architetti-scenografi Filippo e Cristo-

50. Micco Spadaro... 2002, p. 55.

51. *Vite de' Pittori...*, III, p. 194.

52. Nonché alle più alte cariche amministrative, vd. “Cause di Stravaganze”..., p. 484 e s.

53. *Domenico Gargiulo...* 1994, p. 375.

54. B. J. GARCÍA GARCÍA, “Fiesta sacramental y religiosa”, in *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, p. 193, n. 89-90; J. PORTÚS PÉREZ, *La antigua procesion del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, p. 109-153.

55. Il principale apporto allo studio dell'effimero barocco napoletano è ancora la carrellata di scenografie redatta nel 1968 da Franco Mancini (F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal vicereame alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968), dedicata soprattutto alle realizzazioni Sette- Ottocentesche; vd. anche F. MANCINI, “L'immaginario di regime. Apparati e scenografie alla corte dei viceré”, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, Electa, 2 v., II p. 27-35.



Figura 6. F. Pesche, *Emblema del Capricornio* (dalla serie di 60 costellazioni nella navata di Santa Chiara). Da “Pompe funebri dell’Universo”. (Foto: Biblioteca de Catalunya).

foro Schor, giunti al seguito del marchese del Carpio nel 1683 (anno scelto, non a caso, come data di inizio per l’unica mostra dedicata all’effimero napoletano⁵⁶). Studi che, date le scarse testimonianze grafiche, dovrebbero contare quasi unicamente sulle fonti scritte, ma che metterebbero in luce l’immensa produzione artistica generata da questi momenti di “comunicazione collettiva”, in cui si codificava l’ordine della complessa struttura sociale napoletana⁵⁷.

Tornando al punto di inizio, sarebbe davvero interessante sapere se e in che modo qualche parte dell’apparato riuscì ad essere riciclata dalle Chiavi per nuove e più allegre funzioni teatrali. Se ciò avvenne fu grazie alla minore presenza di elementi funerei che caratterizzava l’apparato, in confronto, ad esempio, con l’analoga macchina realizzata a Firenze (su disegno di Ferdinando Tacca), dove scheletri, teschi e *fregi funesti* riempiono l’intera decorazione⁵⁸. La funzione funeraria è qui figurativa-

56. *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Napoli, Electa, 1998.

57. Il valore della festa come “regolatore fondamentale della comunicazione sociale dell’area” è stato studiato da Michele Rak, in M. RAK, “Il sistema delle feste nella Napoli barocca”, in G. CANTONE, a cura di, *Barocco napoletano*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, p. 299-327. Lo stesso autore ha svolto una profonda analisi tipologica della festa napoletana del Seicento (M. RAK, “A dismisura d’uomo. Feste e spettacolo del barocco napoletano”, in M. FAGIOLIO, a cura di, *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987, p. 259-312).

58. G. B. BORGHERINI, *Esequie di Filippo IV, cattolico re di Spagna, celebrate in Firenze dal serenissimo Ferdinando II, Granduca di Toscana*, Firenze, Stamperia di Sua Altezza Serenissima, 1665. Piena di scheletri, che si alternano nella ricca decorazione, è anche la facciata su piazza Navona della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli per i funerali romani di Filippo IV (incisa da Nicolas Pinson in *Funeral hecho en Roma...*, p. 46-47). Per l’abbondanza di decorazioni macabre si veda anche il catafalco leccese, riprodotto a stampa in L. PAPPACODA, *Pompe funebri celebrate all’augusto monarca Filippo IV*, Lecce, Pietro Micheli, 1666.



Figura 7. F. Pesche, *Monumento equestre effimero a Filippo IV*. De “Pompe funebri dell’Universo” (Foto: Biblioteca de Catalunya).

mente espressa dalla solennità dell’impianto decorativo e dai teli neri che tappezzavano interamente la chiesa⁵⁹, oltre che dalle lacrime della sirena Partenope presso il monumento equestre fittizio montato nell’atrio⁶⁰. [figura 7].

Nessun trionfo della morte bensì la glorificazione di un monarca che, alla stregua degli eroi dell’antichità, entra a far parte del firmamento come una in più delle costellazioni. Tutto è trasfigurato in una magniloquente allegoria astronomica, proprio in un contesto in cui, 20 anni prima, il termine astronomico *rivoluzione* era passato definitivamente al campo della politica, nelle descrizioni dei moti del 1647⁶¹.

59. *Notitia...*, Ms. XXIII D 16, f. 431 “Passatosi poscia dentro la chiesa, si osservarono le mura coverte dal tetto sino a terra di funesto lutto, senza che vi penetrasse uno spiracolo di luce, con il soffitto ancora tutto intessuto d’oscurissime tele”. *Pompe funebri...*, p. 19 “Fu quella ricoverta intieramente di panni neri, anche nel tetto, & con accese innumerabili faci, che occupavano il vastissimo giro della medesima su’l risalto de i corridori, che sopra le cappelle si distendevano.”

60. Sirena che sembra ispirarsi a quella scolpita da Cosimo Fanzago nel basamento della guglia di San Gennaro [1660].

61. A. MUSI, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli, Guida, 2002, p. 252 “Solo negli anni Quaranta del Seicento il termine entrava prepotentemente nella pubblicitica politica sulle rivoluzioni europee: basti citare l’opera del Giraffi su Napoli, tradotta in inglese da Howell, quella dell’Assarino sulla Catalogna, del Reina su Palermo.” (A. GIRAFFI, *Le rivoluzioni di Napoli*, Venezia, Baba, 1647; J. HOWELL, *An Exact History of the Late Revolution in Naples*, Londra, Lowndes, 1650-52, 2 v.; L. ASSARINO, *Delle rivoluzioni di Catalogna*, Genova, G. M. Farroni, 1644, 4 v.; P. REINA, *Delle riuoluzioni della citta di Palermo auuenute l’anno 1647*, Verona, Francesco de’ Rossi, 1648. E ancora G. B. BIRAGO AVOGADRO, *Historia delle Rivoluzioni del Regno di Portogallo*, Genova, Stefano Gamoneto, 1646).

SEGONA SECCIÓ

ARTS DECORATIVES

Les arts decoratives catalanes a l'època del barroc

JAUME BARRACHINA

Per convenció, alguns temes històrics s'han de començar amb una lamentació sobre el seu escàs coneixement. Això és un tòpic per a les arts decoratives espanyoles, així que, en primer lloc i seguint la tradició, lamentem que el seu estudi no es trobi en un nivell satisfactori. Malgrat tot, una cosa és tenir un bon nivell equiparable amb el d'altres arts, i una altra cosa fóra estar mancats de coneixements, tant generals com específics, per a les nostres arts industrials durant els segles XVII i XVIII¹. Hi ha unes dotzenes de síntesis –molt útils o massa esquemàtiques– amb les quals tenim visions generals suficients. Abunden potser més els catàlegs que deixen classificats una bona part dels millors i més significatius exemplars; a més, hi ha aportacions puntuals. També els museus solen presentar els seus exemplars amb unes retolacions normalment irreprotxables. Així doncs, si tenim síntesis suficients, catàlegs correctes i museus ben retolats: on és el problema?

Potser el principal element negatiu és el molt escàs nombre d'investigadors que es dediquen actualment a les arts decoratives. D'investigadors, no de professionals. Si revisem la llista de museus catalans, veurem que una cinquantena són d'arts industrials o tenen fons importants d'aquestes. Quants tècnics d'aquests museus tenen acreditat el coneixement en aquesta àrea, és a dir, han publicat algun estudi d'investigació, no de divulgació? És delicat dir-ho, però segurament menys d'una dotzena². Tanmateix, ja hem dit que els objectes en els museus estan normalment ben classificats: també hi ha diversos catàlegs guia recents i correctes. El

1. El terme *Barroc* lliga malament amb el conjunt de les arts industrials; en principi ve de l'orfebreria (perles barroques), tècnica per la qual es justifica perfectament, però és impossible d'aplicar, per exemple, a un vidre bufat. Per no distreure'ns en categories estètiques, tractarem en aquest article, no de l'estil, sinó de l'època compresa entre 1600 i 1800.

2. Sempre que hem donat una visió crítica de l'estat del coneixement de les arts decoratives, hem tingut ofesos per al·lusions. Qui això escriu està inclòs –òbviamen– entre els professionals que no aconseguim augmentar en qualitat i quantitat els estudis pertinents. Ha de quedar clar que en tot el nostre plantejament es vol deixar incòlume el prestigi individual de les persones: tractem d'una panoràmica. En el cas que ara comentem dels professionals dels museus, no han de ser forçosament investigadors i, segons com, ni tan sols coneixedors dels fons si no estan a l'àrea de la conservació: poden dedicar-se a la pedagogia o a la gestió. Ara bé, el tema de la gestió *versus* el coneixement de les col·leccions (molt actual) s'està convertint en un fals problema tremendament atrotinat. Si el museu ha de ser preferible-

modus operandi per a aquestes classificacions museístiques és la contractació de tècnics externs. Per a les arts decoratives, són molt poques persones que constitueixen una mena d'equip consultiu no oficial dels nostres diferents museus. Una curiositat és que alguns d'aquests tècnics de reconegut prestigi i abundant utilització no han pogut integrar-se de manera estable en cap institució museística (els llocs de treball sovint estan ocupats pels diversos i providencials gestors).

Així mateix, el tema que ens ocupa rep escassa dedicació per part del professorat universitari i, en conseqüència, de l'alumnat. Aquesta escassa dedicació universitària a aquest tema té una certa explicació. En l'estudi de les arts industrials adquireix una evident importància l'aspecte pericial: l'especialista pot i ha de tenir tots els coneixements documentals, històrics, arqueològics..., però ha d'ésser també un *connaisseur*, un bon classificador dels objectes i un detector de les restauracions i falsificacions. Aquesta pràctica s'aconsegueix amb molta més dificultat a la universitat que en els museus o en el món del col·leccionisme o dels antiquaris. Però és una dificultat que es pot vèncer i de fet hi ha exemples de professors universitaris que han donat un tomb als estudis de les arts industrials, explorant al màxim les fonts documentals, donant rigor a les anàlisis formals i formant deixebles competents, la qual cosa ha tingut com a resultat un avenç bibliogràfic inusitat. D'altra banda, la perspectiva universitària tendeix naturalment a les anàlisis i síntesis culturals, i algunes de les arts que aquí estem tractant, com per exemple el mobiliari, són extraordinàriament útils per reflectir formes de vida, classes socials, influències foranes, etc. Esperem que ben aviat algun professor de qualsevol de les nostres universitats lideri una renovació d'aquests estudis i es produeixi un avenç en el seu coneixement tan important com el que hi ha hagut en el terreny de les arts liberals del nostre barroc.

En qualsevol cas, els historiadors de l'art catalans han tingut un paper suficient en els estudis de les nostres arts industrials, amb una presència rellevant en els estudis generals per a tota Espanya: els Gudiol, Ainaud, Alcolea, García Llansó i Llubià serien els referents clàssics. Molt rarament els historiadors catalans han publicat estudis notables d'arts estrangeres (Marçal Olivar, Rosa M. Martín...). Les històries generals d'arts decoratives espanyoles han aportat també visions generals dels nostres temes; les més valuoses i concretes, les citarem específicament en el lloc corresponent. En termes generals, vegeu: Santiago Alcolea, *Artes decorativas en la España cristiana*, Madrid, Plus Ultra, 1958 (col·l. "Arts Hispaniae", vol. XX); Antonio Bonet Correa (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en Es-*

ment dirigit per un gestor (essent una institució, gairebé sempre, relativament simple i que mou una quantitat de negoci modesta), per què en institucions més potents i amb economies excepcionalment superiors no és així? Semblaria –tot seguint la moda gestora– que una capitania general, un hospital o una diòcesi serien millor gestionades per l'inefable gestor. El lector comprovarà fàcilment que sempre ocupa el vèrtex un capità general, un metge o un bisbe.

De la mateixa manera, quan citem l'escassa dedicació del professorat universitari ens referim a l'aspecte quantitatiu, no a la qualitat, de vegades excelsa, dels pocs estudis sorgits en el nostre camp del medi universitari.

paña, Madrid, Cátedra, 1982. Alberto Arraiza Bartolomé, *Las artes decorativas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1999 (col·l. “Summa Artis”, 2 vol.).

En el moment present, només de ceràmica catalana hi ha abundant bibliografia, fins i tot actual, que es pot trobar a les llibreries. Altres temes que es van tractar antigament, com és el cas del vidre, estan mancats de síntesis actuals i de fàcil adquisició.

De fet, sembla que fins i tot el mercat reclama síntesis útils i accessibles. N’hi ha de modèliques, per exemple de ceràmica i mobiliari però en falten clarament en matèria de vidre i orfebreria. I no tan sols síntesis, que pel seu valor general poden tenir un públic més ampli: hi ha estudis monogràfics que per la seva importància no estan condemnats a sòbries edicions per a especialistes, sinó que poden publicar-se en edicions comercials: els mobles de Barcelona o de l’Empordà al segle XVIII, la plata civil catalana –un diccionari de marques de la plata catalana (imprescindible), històries tipològiques riques, una història de l’almorratxa... A part d’aquest tipus de publicacions d’èxit ampli assegurat, hi ha infinitat d’investigacions puntuals obertes als universitaris, a condició que estiguin ben dirigits: des d’estudis monogràfics dels petits centres argenters (no només Barcelona va marcar la plata), fins als estudis d’inventaris de personatges notables. Els temes són molts i molt atractius, i només falta que uns quants investigadors decideixin canviar l’actual atonia i rebin un impuls proporcionat –institucional i econòmic– per poder treballar, ensenyar i divulgar. Finalment, és clar que per a algunes arts, substancialment la ceràmica, i una mica també el vidre, la forja i l’armeria, un impuls importantíssim per al seu millor coneixement vindrà donat per l’arqueologia. De fet, ja ha vingut, però una bona part és mal rendibilitzada. L’arqueologia de l’època moderna és duta a terme gairebé sempre per arqueòlegs especialitzats en l’Antiguitat. No obstant això, els objectes moderns són classificats per aquests professionals, que no tenen cap formació en aquests materials (l’arqueologia és un mètode, és cert, i es pot aplicar a qualsevol època i cultura)³.

Ara ja són abundants les excavacions de llocs amb riquíssims i capitals fons arqueològics moderns.

Seguint la pràctica habitual arqueològica, el director de l’excavació no comunica la naturalesa d’aquestes troballes (ens referim principalment a la ceràmica, i secundàriament al vidre i a altres arts) fins que ha realitzat la memòria preceptiva. En principi aquest és el procediment comú i lògic, i és natural que l’arqueòleg director vulgui fugir d’un bombardeig d’opinions diferents i evitar que una troballa seva sigui publicada anticipadament per un d’aquells visitants. Però, d’altra banda, l’experiència habitual d’aquests tipus d’estudis, amb ocultació dels materials fins a la publicació de la memòria, dóna resultats poc desitjables, principalment des de la nostra òptica, és a dir, des del foment de l’estudi de les arts industrials. Per a l’arqueòleg no són materials valuosos en si mateixos, sinó “fòssils directors”. D’aquesta manera, la seva publicació exhaustiva –o almenys suficient– pot negligir-se una vegada han donat la seva informació sobre el jaciment. A vegades, l’aprofitament d’aquesta informació és mínim. Vegem-ne un cas, en abstracte. Tindríem un

3. Hem vist arqueòlegs especialitzats en ibèric en jaciments medievals absolutament estupefactes davant un fragment de “cuerda seca” que hagués entusiasmat qualsevol ceramòleg.

exemple d'aquest tipus en una excavació arqueològica d'un monestir romànic, abandonat durant la desamortització de Mendizábal: de casos com aquest, en trobem a dotzenes. Les excavacions i els informes s'encaminaran a datar la fàbrica arquitectònica, principalment en les seves primeres fases. Però la vida del monestir ha estat de nou segles, i en les excavacions apareixeran abundants fragments d'objectes moderns. En les publicacions derivades de l'estudi, aquests fragments amb prou feines –o en absolut– seran estudiats. Tot i així, per a nosaltres aquests fragments seran de gran interès, perquè ens donaran una idea de la vida en el monestir en els temps moderns –de tant interès per a la història com els temps medievals. Ens comunicaran la riquesa de la comunitat, els seus usos culinaris, el seu cosmopolitisme, les seves relacions. I, respecte al coneixement de les manufactures, aprendrem coses sobre la seva cronologia, la seva freqüència, la seva difusió, la seva excepcionalitat, les seves importacions.

A Catalunya, la no-incorporació d'un especialista en arts industrials modernes en aquests equips arqueològics és un inconvenient per a aquests i per a l'estudi d'aquestes arts. Per als equips, perquè han de consultar vergonyantment les peces difícils. Per a la nostra història de l'art, perquè aquests nous descobriments s'aprofiten tard i amb incomoditats, és a dir, quan l'equip arqueològic considera que ja ha publicat el jaciment. Aleshores es pot accedir, amb les dificultats inherents, al magatzem on totes les restes es troben empaquetades. S'ha de dir que la descoordinació que comentem és típicament catalana –un vici en realitat no gaire antic– i que en altres llocs és un problema inexistent, ja que l'equip arqueològic integra un o diversos consultors als quals es presenten els materials moderns i els quals, posteriorment, redacten una part de la memòria. La mala pràctica catalana ha generat ja abundants col·lisions amb els ceramòlegs i, de moment, sembla que no hi ha cap mesura més que la denúncia, a la qual hem dedicat aquestes poc amenes línies.

Mercaderies

Totes les arts es mouen, fins i tot l'arquitectura viatja (viatgen els arquitectes, els models i els plànols). Ara bé, en pintura i escultura és molt freqüent l'obra per encàrrec, per a un lloc determinat. En les arts decoratives això existeix en molt poca proporció, fora de les grans obres d'orfebreria. Per tant, és essencial per a l'estudi d'aquestes arts la consideració que són mercaderies que s'ofereixen en la major quantitat possible de mercats demandants. Aquesta visió ha de respectar el fenomen sempre íntim de la creació artística. Però ja se sap que un esperó magnífic per a la inspiració i el treball artístic és la necessitat econòmica. Per tant, el fenomen tan corrent en les arts decoratives (en realitat, en totes les arts) de les influències externes, que a vegades deriven en còpies *sui generis*, no necessàriament ha de tenir una explicació metafísica o banal (capritx i derivació estètica), sinó que l'explicació pot ser simplement la competència amb manufactures importades que s'apropien del mercat propi⁴.

4. Recordarem, ara mateix, la quantitat de marques locals dedicades a la indumentària que tenen nom italià. És exactament el fenomen que estem descrivint.

Volem enfocar aquesta qüestió transcendent, no com una determinació històrica, sinó com l'autèntica realitat: tot es converteix en història i és analitzable històricament.

És una visió ingènua considerar que qualsevol manufactura cobreix totalment, satisfactòriament i autònomament les necessitats de la societat que la crea. Potser alguna cultura primitiva i aïllada pot haver-ho aconseguit. Però el comerç és implacable. Les classificacions tipològiques dels museus poden induir-nos a l'error: som a la sala de la ceràmica catalana del segle XVII. Ens imaginem que aquesta era la ceràmica que es feia servir a la Catalunya del segle XVII. Sí i no. En primer lloc, la producció tendria a exportar-se, amb o sense èxit. En segon lloc, la Catalunya del segle XVII tindria aquella ceràmica, i també abundant ceràmica del nord d'Itàlia, porcellana xinesa i manufactures més o menys freqüents de dotzenes d'altres centres productors, incloent-hi els que es consideraven freqüentment enemics. Perquè, certament, la possibilitat de tancar els mercats era tan remota que quasi sempre se'n desistia. Es procurava, en tot cas, gravar-los fiscalment i en ocasions s'establí un percentatge major d'impost per a les importacions dels enemics en guerra! Contràriament, s'exportava també als mercats prohibits. Els vidres catalans es venien a Amèrica al segle XVII, abans de la liberalització del comerç decretada per Carles III. El mecanisme era senzill: es venien a Sevilla a un agent català, i un cop eren a Sevilla, es reenviaven a Amèrica.

Ara bé, les anàlisis de fins a quin punt les produccions (les mercaderies) artístiques catalanes dominaven el seu propi mercat, en quina proporció aquest estava obert a les importacions controlades, quin nivell de contraban hi podia haver i quin èxit podien tenir les exportacions, tot això és difícil d'avaluar correctament. I es tracta de quelcom molt important, ja que estem parlant de la seva autèntica història. Malgrat això, la convenció admet que una història de la ceràmica o del cuir artístic tracti molt per sobre tots els aspectes que no són formals. Encara que ja hem advertit que fins i tot aquests tenen a veure amb el comerç o, més àmpliament, amb la història econòmica. Però precisament aquesta disciplina ha fet poc cas a la nostra matèria. És lògic: hi ha milers de dades econòmiques, contractuals o de qualsevol caràcter públic referents a les nostres arts industrials del barroc, però són dades relativament individuals i, per tant, poc valuoses per a la macroeconomia i, en conseqüència, poc significatives per a una història autènticament general de Catalunya. El resum –la caricatura, si es vol dir així– de la nostra història econòmica als segles XVII i XVIII és aquest: tèxtils, vi i aiguardents contra cereals. En aquest nucli essencial no hi entren les arts, com sí que ho fan en els resums econòmics d'altres països, regions o ciutats. Encara que ja ha aparegut una de les paraules clau: tèxtils. Han estat bàsics en la nostra història econòmica. És enorme la quantitat de mà d'obra utilitzada, de legislació, de relacions canviants –moltes vegades tenses– entre artesans, comerciants i l'Administració, d'exportacions i importacions, d'imitacions de tipus estrangers que desplaçaven els locals, etc. Tot això ha estat estudiat en profunditat pels historiadors generals i econòmics. Però, curiosament, no hi ha correspondència en el nostre camp, atès que els historiadors de l'art quasi no han tractat el tema, almenys en síntesis útils. Els tèxtils es consideren en els nostres museus obres d'art sempre que no excedeixin el Renaixement, o que es tracti de brodats (terns litúrgics) o tapissos. Si

no, no es consideren artístics⁵. En qualsevol cas, s'estudiï o no, la producció tèxtil ha estat la nostra gran artesanía: davant la seva importància, la resta és poca cosa. Sens dubte, els empleats en aquest sector van ser moltíssims més que els de totes les altres tècniques artístiques sumades, i mai cap gremi o col·legi artístic ha tingut la importància, per exemple, del barceloní de *perayres*.

L'arqueologia serà molt útil –ja ho és fa temps– per perfeccionar el coneixement de l'ús de la ceràmica. Pot servir, molt menys, per al vidre: la fragmentació fa que un bon percentatge de fragments no tinguin cap significació. Sent –com som– en un zona on es va produir *façon de Venise*, seria de gran interès veure quin percentatge d'originals venecians hi havia al nostre territori (o d'altres centres manufacturadors de *façon de Venise*). L'experiència ens indica que, tret d'exemplars molt determinats, això és molt difícil, ja que un element diferenciador és la qualitat de les pastes, i aquesta s'endevina molt malament a causa de l'agressió que l'enterrament produeix en la superfície vítria. L'arqueologia és molt útil també per als metalls, la majoria no artístics, encara que poden ser d'interès les guarnicions per a mobles. En qualsevol cas, la ceràmica és fonamental en arqueologia, fins al punt que hipertrofia la seva importància real en l'època. Ara bé, per a les èpoques modernes, com és el cas de la que estem tractant –amb moltes més informacions no arqueològiques que en períodes més antics–, l'arqueologia pot ser poc valuosa per proporcionar dades dels espècimens més sofisticats, segurament poc freqüents en l'època però que, pel fet de pertànyer a les elits, podien ser les ceràmiques líders, que calia imitar sempre que fos possible⁶. Sabem que a Catalunya les classes populars consumien ceràmiques pintades; també als abocadors de les masies es poden trobar plats pintats. Però només tindriem un mostreig arqueològic variat si s'excavessin hàbitats de diverses

5. També és ben cert que un important sector econòmic del tèxtil d'aquella època no tenia res d'artístic i es referia a lones o a teixits grollers. A més, és gairebé impossible la dedicació d'un historiador de l'art convencional a l'estudi dels teixits històrics, ja que es necessiten uns coneixements de les tècniques que no es poden aconseguir sense un entrenament específic.

6. Sense dubte, la importació d'objectes artístics a Catalunya –com en qualsevol altre país– derivava de les classes més altes, és a dir, noblesa i alt clergat (que és la noblesa dedicada a l'església). De fet, els nobles no tenien traves fiscals o legals, per la qual cosa tenien majors facilitats per adquirir objectes sofisticats, sumant-hi també els diners i l'hàbit cultural. El baró de Maldà, que tant parla de la seva taula (J. D. Domènech, *Xocolata cada dia*, Barcelona, La Magrana, 2004), parla de la seva vaixella anglesa. Seria xinesa, de companyia d'Índies, comercialitzada des de Anglaterra? Igualment, l'alt clergat importava (a part dels seus objectes domèstics) orfebreria religiosa, moltes vegades portada dels seus desplaçaments obligatoris. Es veu molt bé aquest cosmopolitisme d'objectes artístics en els fons del monestir de Pedralbes, molt lligat a la noblesa catalana i on es reflecteix bé aquesta aportació d'elements, que poden ser profans portats per les monges de les seves llars en professar, obsequis familiars (de nobles, normalment) o bé adquisicions de la comunitat. Els fons artístics d'aquest monestir constitueixen per al nostre interès una espècie de jaciment per sobre de terra.

A part d'aquestes importacions d'alt nivell –que serien les que mourien a la imitació dels artistes locals–, hi havia també les importacions de baix nivell, motivades únicament pels preus baixos, com les ceràmiques lligurs marbrejades o els vidres de finestra. Aquests darrers surten en documents de duana. Com se sap, el preu d'aquests vidres (com el dels miralls) depenia fonamentalment del sistema industrialitzat per fer-los i de la seva mida (els molt grans eren caríssims per les dificultats tècniques de realització i de transport. Bé que caldrien, doncs, més d'un viatger descriu Catalunya (no Barcelona) com un país amb els vidres de les finestres trencats.

classes socials, incloent-hi les més altes. Així doncs, per acabar aquest breu plantejament direm que tot el que té constatació arqueològica és segur: el que ja no és tan segur és que aquesta reflecteixi fidelment la cultura material de l'època: si comparem un inventari amb una excavació, ambdós del mateix lloc, la mateixa època i la mateixa classe, el resultat és demolidor; el jaciment només mostra els objectes inorgànics, que a l'inventari es mostren com a secundaris i escadussers.

El recurs a la documentació és, òbviament, l'usual en la història. Si seguim l'exemple anterior, és a dir, la confrontació entre un jaciment i un document, un inventari en aquest cas, aquest serà molt més sintètic i revelador d'una manera de vida. Ara bé, per al tema que ens ocupa, l'inventariador serà sempre lacònic per ignorància. Classificarà els objectes segons el seu ús i només ens donarà classificacions artístiques en els inventaris fets per especialistes per a les propietats de les grans famílies. D'altra banda, per conèixer el nivell de vida dels nostres artesans del barroc tenim un bon elenc d'inventaris i testaments. Però s'ha de tenir cura: els inventaris poden mostrar un nivell de pobresa tan elevat que sigui inimaginable d'un mestre d'ofici artístic, d'una família de mestres del mateix ofici. S'han de tenir en compte els interessos de l'hereter respecte als temes fiscals i les qüestions hereditàries o les càrregues familiars que el testador volgués assegurar. Contràriament, quan els documents citen centenars d'objectes, tenim la sensació d'haver entrat intel·lectualment a la casa que s'està documentant.

En fi, la documentació revela preus, artistes, rutes, manufactures, centres productors, càrregues fiscals, ordenances, relacions laborals, immigració. S'entén que és la rèplica de l'anàlisi de l'objecte artístic. En els capítols següents comentarem què pot aportar la documentació al tema que ara tractem específicament: la dominació parcial de les nostres arts decoratives del seu propi mercat.

Finalment, la mateixa anàlisi dels nostres objectes artístics serà reveladora de fins a quin punt aquests van acusar la presència en el mercat català d'altres manufactures. Ja vam dir que l'anàlisi de les influències pot tenir aquest sentit, en alguna proporció. De fet, la bibliografia recull aquest sentit habitualment: es parla de ceràmica d'influència de Savona, de candelers de plata d'estil Lluís XVI, de vidres *façon de Venise*. No obstant això, és possible que puguem rastrejar petites o grans adequacions locals a importacions usuals a Catalunya (fins al punt que poden ser la comprovació més directa possible d'aquelles importacions). Així doncs, les ceràmiques catalanes del segle XVIII, amb grans temes i en dos tons de blau, tan diferents de les del segle XVII, poden indicar (les de faixes i cintes, singularment) la influència de les de Savona, sense necessitat de recórrer a les que són rèpliques. Es pot rastrejar una influència de Delft en la nostra ceràmica? Esquematzacions com les del "tipus Escornalbou", no deuen ser xineries esquemàtiques tretes de Delft? O les rajoles "d'oficis", no deuen tenir alguna relació? (S'ha de pensar que a Sevilla es va fer *Delftwere*.) O l'aplicació de *retortolis* a les nanses o dipòsits de càntirs catalans tardans, no deu indicar que arribaven peces venecianes o copes *twist* angleses? Els laticinis en vidre català *façon de Venise*, no s'havien aplicat tradicionalment en *retortoli*. No s'intentaria fabricar cristall? Sembla improbable que la importantíssima indústria vidriera catalana no en fes cap intent. El cristall entra-

va pertot arreu i a la cort de Barcelona de l'arxiduc (Carles III) per força hi havia d'haver cristall tallat de Bohèmia.

Tornarem a les qüestions conceptuals al final de l'article. Ara farem un lleuger repàs a les quatre tècniques artisticoindustrials de les quals hi ha bibliografia abundant. No van ser les úniques: el treball del cuir va ser una gran activitat en la Catalunya de l'època. També va poder haver-hi glíptica: els camafeus eren un element essencial de l'ornament femení: eren tots italians? Però únicament les arts que ara tractarem tenen bibliografia nombrosa i és possible fer-ne l'estudi de l'estat de la qüestió. No serà convencional: procurarem analitzar-lo amb certa perspectiva llunyana, veient els seus components ideològics. També procurarem retratar l'activitat present i proposar vies o temes d'estudi.

Orfebreria

No es pot recomanar al lector un manual suficient sobre l'orfebreria catalana dels segles XVII i XVIII. I això, segurament, no per falta d'interès (obres i documentació), sinó per excés d'informació. Tampoc no hi ha cap tipus d'article introductor sobre les peculiaritats del marcatge de la plata catalana, per la qual cosa els especialistes poden moure's amb facilitat per les classificacions, però no així aquells que no estan avesats a aquesta pràctica, a causa de l'excés de l'ús del punxó a Barcelona. D'altra banda, les joies catalanes de la nostra època es troben en l'extraordinari mostrari dels llibres de passanties de Barcelona (Arxiu Històric de la Ciutat). Una síntesi breu d'aquest últim punt i de tot el nostre tema en general es troba a Núria Dalmases i Daniel Giralt-Miracle, *Argenters i joiers de Catalunya* (Barcelona, Destino, 1985). En aquest títol es pot trobar molt abreviada la història dels grans noms i d'obres singulars. Els autors especialistes en plata medieval (Dalmases) i en art contemporani (Giralt-Miracle) són més prolixos en els períodes de la seva especialitat. Malgrat això, la professora Dalmases ha estat i és la investigadora de referència per a la nostra orfebreria antiga. La mateixa autora té diverses síntesis del nostre tema: *L'orfebreria* (Barcelona, Dopesa, 1979, col·l. "Conèixer Catalunya") i "L'orfebreria", al catàleg de l'exposició "L'època del barroc" (Barcelona, 1983). D'entre les històries generals, vegeu especialment el capítol "Plateria", de José Manuel Cruz Valdovinos, a *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (Madrid, Càtedra, 1982), de Bonet Correa. És una llàstima que la nostra argenteria del barroc no s'hagi beneficiat d'una acció sistemàtica del professor Cruz Valdovinos, que ha renovat els estudis d'orfebreria principalment per a la Corona castellana. Malgrat això, li devem extraordinàries fitxes del catàleg de l'exposició "Thesaurus" (Barcelona, "La Caixa", 1986) i altres de més succintes a *Ars Sacra: Els tresors artístics de la catedral de Lleida* (Lleida, Ajuntament de Lleida, 2001). Respecte a això, s'ha d'assenyalar la importància excepcional que té per al nostre tema la bibliografia catalanal, ja que hi ha un nodrit elenc d'obres (extraordinàries o més usuals) publicades en diversos catàlegs, normalment d'exposicions, sobretot les de protagonisme eclesiàstic: "Pulchra. Museu Diocesà de Lleida (1893-1993)"

(Lleida, Generalitat de Catalunya, 1993); “Millenium” (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989); “Pallium” (Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992).

Els catalogadors més habituals són Aixalà, Alarcia, Carbonell, Company, Dal-mases, Escudero, Fité, Martínez Subias, Puig i Trallero.

L’argenteria catalana del barroc va ser d’importància, segurament creixent amb el gran auge econòmic i de població que es va anar produint al llarg del segle XVIII (un cop finalitzada la Guerra de Successió); importància sens dubte quantitativa, ja que a partir d’aquest segle es començaren a produir grans quantitats d’obres civils estàndard, que no necessitaven encàrrec previ. En qualsevol cas, diverses de les millors obres subsistents són anteriors a aquest moment d’auge, que podem situar a partir de les ordenances de 1732 que tractarem després. És en aquest moment en què s’establí el triple marcatge. Cruz Valdovinos creu que els inicis d’aquest gran moment de l’argent català són balbotejants, fruit de la crisi del segle XVI. Els dissenys serien retardataris i el predomini inicial en la Confederació correspondria a l’argent aragonès. En qualsevol cas, l’argent català es va difondre abundantment pels altres països de la Confederació malgrat que havia de pagar el gravamen duaner. S’ha de dir que al segle XVII, Barcelona va viure diverses fases d’excés d’argent en metàl·lic. En efecte, el nostre port era el d’embarcament per al pagament a Gènova del metall vingut d’Amèrica que la monarquia retornaria als préstecs bancaris genovesos. En repetides ocasions, la ciutat es va negar a encunyar més argent per evitar la inflació. L’última crisi d’excés d’argent, pel motiu abans mencionat, va ser al 1699.

Encara que els llibres de passanties presenten abundants peces civils, la pràctica totalitat del nostre argent del segle XVII conservat és religiós. De fet, les produccions civils comencen a ser quantitativament significatives només a mitjan segle XVIII.

Resumirem ara els grans trets del marcatge del nostre argent. Es tracta d’un marcatge típicament espanyol, d’una sola marca –usualment– fins més o menys les ordenances de 1732, en què devia haver-n’hi tres. D’altres països en tenen perfectament cinc, però sense marques per a les importacions (que s’havien de controlar, però, sense marques o amb remarques de garantia per a peces anteriors, com la francesa del cigne). Sembla que quinze ciutats catalanes van tenir marca específica (encara és possible alguna novetat, ja que n’hi ha que són de troballa recent). Serien Barcelona, Girona, Lleida, Manresa, Montblanc, Perpinyà, Reus, Tarragona, Vic, Castelló d’Empúries, Solsona, Cardona, Cervera, Tàrraga i Tortosa. D’altra banda, hi ha argenters documentats almenys a Figueres, Mataró, Olot, Montserrat, Valls, Vilafranca del Penedès i Sant Feliu de Guíxols.

Ara bé, en l’època que ara tractem, les ciutats que marcaven sembla que eren simplement Barcelona, Girona, Vic, Tortosa i Tarragona, explicitades en l’ordenança de 1732 com a importants (“ricas y de comercio”). És evident que es marcava també a Reus, Lleida i Cervera. Manresa i Solsona són només possibles, quasi sense exemplars segurs. Perpinyà passà a França. La resta acabaren de marcar a finals de l’edat mitjana. Ara bé, en les citades ordenances es posen tots els centres argenters (tallers i botigues, i fins i tot fires) sota la jurisdicció de Barcelona. S’entenia que els llocs amb molt poca producció no oferien garanties d’assegurar la llei del metall, atès que era poc probable que uns quants artífexs es fiscalitzessin bé entre

ells. Perquè és cert que les marques d'argent que avui són una base essencial per a l'estudi (classificació, paternitat i datació), van ser a la seva època simples garanties de la llei del metall, i els artífexs no marcaven perquè eren els autors artístics, sinó perquè eren els primers garants que l'aliatge complia els mínims legals. Resumint, doncs: el marcatge és únic des del segle XIV fins a aproximadament el 1732: hi ha la marca de la ciutat. A partir de l'ordenança, marcarà la peça l'agent del contrast (citada al document reial com a "cònsol marcador" o, a vegades, "congregant"), amb la seva marca específica i la de la ciutat. L'artífex també haurà marcat. Aquesta és la norma, ben clara, encara que és evident que, observant a primera vista una peça d'orfebreria, l'estudiós no podrà saber qui era l'autor i qui era l'agent del contrast: podrà saber-se o hipotetitzar-se segons la documentació externa.

Però les dificultats i anomalies són abundants. Vegem-ne algunes. Hi ha marques d'argenter abans del 1732 (com a tot Espanya); així, la de Gaspar Arandes (GAR) a l'arca del Dijous Sant de la catedral de Tarragona (1685) no va acompanyada de la marca municipal. Possiblement la catedral primada la va dispensar de l'examen de la llei; alguna cosa semblant devia succeir en l'abundant argent religiós sense cap marca: o eren peces directament gestionades entre l'Església i l'argenter, o eren irregularitats incontrolades com les que se citen en els documents públics, que s'han de combatre. Es tractava d'economitzar: el marcador cobrava per la seva feina a tant el pes. Les obres que presenten una marca de ciutat que no és la de Barcelona, estan efectivament fetes en aquella ciutat. Això no passa en les que porten la marca barcelonina, que podien ser tant obrades a la Ciutat Comtal com en qualsevol altra, i que havien estat portades al col·legi barceloní per a la seva comprovació de llei i havien estat marcades allà, o havien esperat la visita del cònsol marcador que les havia marcat a la seva població de manufactura però amb la marca de Barcelona, que feia de marca oficial del Principat. Perquè, efectivament, l'ordenança borbònica de 1732 volia fer una marca única per al Principat; com que això era contrari a la pràctica centenària, es toleraven d'altres marques municipals, tutelades pel col·legi barceloní, que actuava de fet, com a marcador de Catalunya. Per tant, una d'aquestes peces, si presenta la marca d'un cònsol barceloní documentat i la marca d'un argenter documentat inqüestionablement en una altra ciutat, estarà fabricada en aquesta ciutat i no a Barcelona, que només garanteix la llei. Això és suficient per veure quins tipus de consultes es faran en els diccionaris de marques⁷ i quines garanties de classificació ens oferiran aquests. Hi ha, naturalment, casos més misteriosos o comple-

7. Encara que Vilaseca inclou en el seu estudi les marques del Col·legi de Reus (*El Reial Col·legi d'Argenters de Reus: els seus antecedents*, Reus, Associació d'Estudis Reusenses, 1970), de fet el diccionari de marques útil és el d'Alejandro Fernández, Rafael Munoa i Jorge Rabasco, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, autors, 1984, actualitzat i especialitzat pels mateixos investigadors a *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Anticuaria, 1992). Ambdues obres són d'un mèrit extraordinari i el servei que presten és impagable. No obstant això, el tema és de prou importància perquè es publiqui un diccionari exhaustiu de marques catalanes. Aquest sempre podrà ser revisable, però tindrà utilitat pràcticament completa si incorpora les marques i els documents bàsics dels argenters barcelonins. Aquesta obra no només és factible, sinó que la va realitzar Manuel Trallero. Malauradament, ha quedat inèdita.

La plata reusenca ha tingut un altre estudi aprofundit en la tesi doctoral de Martínez Subias, la publicació de la qual s'està intentant en aquests moments.

xos, com el de les dues marques diferents de Barcelona que va posar alguna vegada Francesc Via (com a la Verge de la Cinta, de Tortosa), o el dels jocs de canelobres civils, idèntics, per al mateix propietari, marcats en ciutats diferents... Cal tenir una precaució: les marques BAR en lletres gòtiques, no precedides de la creu, han d'examinar-se atentament, ja que es confonen amb DAR: Daroca.

El coneixement científic (la bibliografia en quantitat i qualitat), el col·leccionisme i l'expectativa corrent del públic culte català, consideren el nostre argent dels segles XVII i XVIII quelcom secundari. No hi ha una consciència generalitzada que pugui tractar-se d'una manufactura catalana d'importància. És cert que no es va fer aquí un argent de primera magnitud europea, i les tipologies són sovint adaptacions locals de models forans. Però quelcom semblant es podria dir també de la nostra ceràmica i el nostre mobiliari, els quals, malgrat això, tenen una millor acceptació popular i també investigadora. L'argent no és pitjor –en comparació– que la pintura i l'escultura catalanes, i aquestes arts han estat molt reivindicades, encara que molt recentment i per un nombre d'investigadors reduït. Ja hem comentat la falta de bibliografia general, de síntesis útils i suficients; i també d'exposicions, encara que en les últimes de caràcter sacre el nombre d'objectes d'argent (de grans objectes moltes vegades) és enorme. Malgrat això, el fet de no tractar-se d'exposicions monogràfiques sol convertir l'argent en una espècie d'escultura metàl·lica. A Catalunya hi ha col·leccions privades d'argent, potser d'una última generació (les d'altres arts són de diverses generacions del segle XX), gestades a partir dels anys setanta.

Però els nostres col·leccionistes d'argent, contràriament a d'altres col·leccionistes, no s'especialitzen ni prefereixen l'argent català. Potser perquè les estrelles del col·leccionisme modern d'orfebreria espanyola són les millors obres de caràcter civil: gerres de bec, salers, “talleres”. D'aquests objectes –que es feren a Catalunya, segons el que veiem en els dissenys de les passanties–, gairebé no se'n troben de catalans. És curiosa, per cert, aquesta falta d'orfebreria catalana civil fins a mitjan segle XVIII, com ja hem repetit. En principi –si més no a Barcelona–, hi havia una població mercantil capacitada per posseir-la i, certament, la va haver de posseir. Però, mentre que es conserven molt bones peces de la Corona castellana (i, no cal dir-ho, franceses i angleses), aquí és quelcom de supervivència molt escassa. També es feien servir peces importades, com ho demostra l'acarnissament que els dedica la disposició borbònica de 1732 al·legant la falta de control de la llei, sens dubte motivada per la falta de control... fiscal (els nobles importaven pràcticament el que volien i s'equiparaven si podien amb els usos sumptuaris vistos a d'altres nobles forans).

En definitiva, a l'orfebreria no li escau l'adjectiu d'*art menor*; que de vegades és sinònim d'*art aplicat, industrial o decoratiu*. Els seus artífexs eren els més cultes en comparació amb els de qualsevol altre art: eren escultors (escultures exemptes), gravadors, dibuixants (burinats), pràctics fisicoquímics (dauradors, assajadors). Estaven més controlats perquè manejaven metalls preciosos: l'aprenentatge havia de durar (en la normativa de 1732) sis anys (de “mancebo”), havien de tenir al seu taller un exemplar de les ordenances, és a dir, s'entenia que eren lletrats (i els petits argenteres incultes i incontrolats de fet quedaven fora de la llei). Es aquest un camp obert a l'estudi acadèmic que, pel que fa a l'època que aquí tractem, està encara divulgat a un nivell inferior al de la mitjana espanyola.

Mobiliari

La primera síntesi sobre el moble català és molt tardana: del 1976⁸. Per tant, ja hi havia abundant bibliografia circumstancial, succinta o integrada en històries del moble espanyol. Mainar, l'autor d'aquesta síntesi, era ebenista i el llibre es va publicar quan tenia prop de vuitanta anys. El recordem a casa, al costat del seu famós i premiat secreteer de Santiago Marco; era una persona pulcríssima i sempre anava encorbatat (segur que sempre hi va anar, fins i tot al seu taller); era conversador, pausat i elegant. Mainar era un mestre d'ofici tan culte que va desenvolupar altres treballs intel·lectuals sense cap relació amb la seva feina. *El moble català* és, per tant, obra d'un professional del ram amb una gran cultura humanística que s'havia documentat àmpliament amb cites textuais de mobiliari: coneixia els noms antics dels tipus, els seus canvis, les cites tècniques, els ebenistes clàssics.

Malgrat la importància i l'estima –en el seu temps, ja que havia viscut el noucentisme i l'historicisme de després de la Guerra– dels mobles catalans dels segles XVII i XVIII, els concedí un espai relativament petit, similar al dels mobles medievals (tan rars) i menor que el dels d'èpoques més modernes. Sembla que l'induí a això el fet de tractar-se de l'època de la decadència catalana: decadència política igual a decadència del moble. El seu mètode expositiu és la tipologia mesclada amb la nomenclatura històrica i amb observacions sobre la tècnica de l'ofici. Fa una apreciació curiosa en considerar Holanda la principal influència del nostre moble barroc. Es tracta d'un llibre de màxim interès i mèrit, però, tanmateix, la bibliografia moderna del mobiliari ha tendit més a considerar els mobles com a indicis de formes de vida, que a considerar els seus aspectes més estrictament morfològics. Això últim no és un defecte, ja que l'orientació formal, estilística i documental és la usual en la bibliografia de les arts industrials. De tota manera, en els estudis actuals sobre mobiliari acostuma a quedar una mica transcendida. El llibre conté unes il·lustracions excessivament àmplies que inclouen no només exemplars balears i valencians, sinó també algun d'estranger. Aquest defecte és molt més accentuat en el *best-seller* del tema en aquella època: *El mueble español* de Luis Feduchi (Barcelona, Polígrafa, 1969). Feduchi era un arquitecte amb abundant bibliografia sobre mobiliari: el títol que estem tractant és un manual discret i breu, que comptà amb un gran desplegament editorial per a l'època en què fou editat. L'elecció d'il·lustracions (i els seus peus), que potser no s'ha d'atribuir a l'autor, és francament frívola, ja que inclou com a originals diverses falsificacions o pastitxos del segle XIX.

La historiografia és abundant i és subscripta, essencialment –a més a més dels ja esmentats– amb referència a Espanya, per Aguiló, Castellanos, Echalecu, Junquera, Byne i Contreras, i, més específicament per a Catalunya, per Escudero, Alarcia, Bassegoda Hugas, Piera, Creixell i Triadó.

Com ja hem avançat, la bibliografia sobre el mobiliari ha tingut una certa decantació cap a la història de la vida quotidiana. Segurament és la tècnica artística més apta per a això. Les causes d'aquest fet són diverses. Per una banda, la dedi-

8. Josep Mainar, *El moble català*, Barcelona, Destino, 1976. Id., *Vuit segles de moble català*, Barcelona, Dalmau, 1989.

cació docent de bona part dels investigadors, naturalment amb major tendència a la història de les idees que a la de les tècniques manufactureres. De l'altra, certa possibilitat de publicar per a un públic ampli, també més receptiu als arguments històrics i vivencials que als constructius. Finalment, podríem assenyalar les benèfiques influències de certa bibliografia de vegades no coincident, però sempre molt propera, des de les especulacions sobre el gust de González Palacios o Mario Praz, fins a les suggeridores, divertides i fins i tot provocadores insinuacions ideològiques sobre la casa de Lawrence Wrigth als anys seixanta o Witold Rybczynski als vuitanta. També hauríem de considerar la possible influència de la tensió teòrica dels estudis sobre decoració i disseny. Mirem de resumir aquesta línia bibliogràfica innovadora i transcendent en l'estudi d'un art industrial.

Probablement, la fita més clara del ja citat és el catàleg de l'exposició "El Mueble Español. Estrado y dormitorio" (Madrid, Consejería de Cultura, 1990). A part de l'excel·lent història bibliogràfica de Moya, assenyalarem també l'estudi d'Aguiló: orientació cultural dels àmbits domèstics, rituals d'ús, canvis estacionals, etc. (Aguiló firma també el capítol corresponent al volum coordinat per Bonet Correa, ja esmentat), i el de Junquera, amb un excel·lent enfocament dels canvis tipològics el qual proposa el 1700, amb el canvi de dinastia regnant, com a final de la cultura del bufet i la paperera, i principi de la cultura de la consola, la calaixera, el sofà i el buró.

Poc després, l'exposició "El moble català" (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994) repregué aquells i altres aspectes. Bassegoda Hugas introduí el tema en el mateix sentit que ho fem aquí, és a dir, remarcant que hi ha una tendència, en l'estudi del mobiliari, cap a les consideracions d'antropologia cultural o d'història de les mentalitats. Seguí amb uns interessantíssims resums d'història gremial –vuit anys d'aprenentatge, a Catalunya, per accedir al grau de mestre. I, en l'extrem contrari, assenyala una primera querella catalana entre les arts mecàniques i les liberals. Creixell i Triadó incideixen en el nou concepte (segle XVIII) de *decoració* i revisen les tipologies i les seves derivacions internacionals. Pel que fa al focus de Girona, proposen la novetat que va ser exportat a la resta del Principat. Mònica Piera, en un bon treball tècnic i divulgatiu, tracta a la vegada qüestions estilístiques, documentals i històriques, i procura sintetitzar culturalment en el sentit que tractem aquí. Posteriorment, aquesta mateixa autora ha publicat *El moble a Catalunya* (Barcelona, Fundació Caixa Girona, 1999), on planteja el canvi tipològic que abans havia tractat Junquera, entre els segles XVII i XVIII, aquest darrer "edat d'or" del nostre mobiliari. Aquesta síntesi i el catàleg de l'exposició "El moble català" són els títols de referència perquè el lector es faci una idea global, suficient tècnicament i potent intel·lectualment, del nostre mobiliari dels segles XVII i XVIII. Una interessant monografia seria la d'Assumpta Gou, *La cadira dels segles XVIII i XIX a Catalunya* (Vilanova i la Geltrú, 1994).

Una de les darreres aportacions és l'extraordinària comunicació de Creixell publicada en aquest mateix volum: es tracta de la part més concretament dedicada al moble de la seva tesi doctoral, "Cases grans. Interiors nobles a Barcelona (1739-1761)" (Universitat de Barcelona, 2005). La seva tesi de llicenciatura es titulava "Els llits policromats catalans al segle XVIII: els focus d'Olot i Mataró" (Universitat de Barcelona, 1997). D'altra banda, és també una important aportació el catà-

leg “El moble de l’Empordà al segle XVIII” (Girona, Fundació Caixa Girona, 2006): es tracta d’un primer lliurament d’una prolixa investigació signada per Mònica Piera (autora de la memòria de llicenciatura “Los mueblistas de Barcelona a finales del siglo XVIII”, Universitat de Barcelona, 1997) i en la catalogació de la qual també intervenen Kel Domènech, Dolors Ferrer i Natalia Guillamet, tots de l’Associació per a l’Estudi del Moble. Es tracta d’un treball extraordinari, austere en la seva presentació (cosa que es deu deure a la sobrietat financera de l’organitzador), però modèlic en el contingut, atès que és una molt ben organitzada síntesi entre el coneixement general de la matèria i els coneixements específics de documentació i morfològics d’un nutridíssim contingent d’exemplars. Per a l’any 2007 hi ha previst publicar un estudi exhaustiu del mateix equip que ha fet el primer lliurament en aquesta exposició de 2006. És lògic que l’Associació per a l’Estudi del Moble hagi fet la seva primera publicació sobre mobles de l’Empordà, ja que constitueixen una espècie de quinta essència dels mobles catalans de qualsevol època, o, si més no, així són percebuts pel públic culte. L’Associació per a l’Estudi del Moble és un organisme amb escassa relació pública (està vinculat al Museu d’Arts Decoratives de Barcelona) i, en aquest cas, es podria posar en paral·lel (amb força diferències) amb l’Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa.

Els mobles i la ceràmica mouen ara la societat civil, culta, catalana; no passa el mateix amb l’orfebreria o el vidre. En un registre similar, hem de recordar que a Catalunya hi ha col·leccionistes de mobles: col·leccionistes autèntics, que han hagut d’habilitar edificis nous o antics (a vegades magatzems) per disposar les seves col·leccions, per exemple Boixareu-Antolí, o Carro, amb el precedent de Júlia Quintana, esposa de Miquel Mateu. A aquestes col·leccions s’han de sumar les moltes col·leccions “normals”, és a dir, les que no excedeixen l’àmbit domèstic. En qualsevol cas, els grans col·leccionistes catalans mai no van ser especialistes en moble català, sinó, com a mínim, en moble espanyol. Una altra cosa era l’intent d’aconseguir privilegiadament el major nombre possible de mobles locals. Des de fa molts anys (més o menys a partir dels anys seixanta), el moble empordanès ha estat –com ja hem dit– el moble antic català col·leccionable. Fins al punt que, durant un temps, la demanda va provocar el poc ortodox sistema de marquetejar imitativament mobles antics que estaven mancats d’aquesta decoració tan característica.

S’ha de lamentar, en qualsevol cas, que pràcticament manquem d’interiors particulars amb les decoracions originals dels segles XVII (cap) i XVIII. D’aquest darrer, només hi ha edificis públics; els privats que presenten conjunts estimables (Can Noguer de S’Agaró i molt pocs més) tenen moltes interpolacions més modernes. No succeeix aquí, per tant, com a Palma de Mallorca, on encara hi ha uns quants palaus amb la decoració original, o com en els palaus reials, amb abundància de conjunts més o menys intactes o recompostos.

La bibliografia que hem anat citant incideix també en una perspectiva que aquí ens ha interessat ressaltar, que és el moble com a mercaderia: la difusió de les manufactures, les importacions... L’extraordinària adaptació dels tipus i els estils als corrents internacionals ens indueix a plantejar-nos si el mercat local (Barcelona essencialment) va rebre importacions massives o bé si es tracta d’una adaptació a les modes. Perquè en ocasions no es copien les línies estilístiques, sinó les decora-

cions: per exemple, en l'abundant contingent de mobles de xarol (és a dir, de laques, segurament amb xineries, que hem de pensar que derivaven d'Anglaterra) que es documenten a la segona meitat del segle XVIII a Barcelona. Les importacions són indubtables i, si són molt seriades, poden donar documentació comercial. S'importaven cadires de Marsella: suposa això que també podien arribar nombroses calaixeres provençals? Cal recordar el caràcter més o menys provençal de moltes calaixeres catalanes, encara que pugui enriquir-se, amb un estil més castís, amb marqueteries. Un altre cas: al segle XVII hi ha abundant documentació d'arquimeses, papereres..., és a dir, mobles d'ús internacional amb molts exemplars conservats a la Corona de Castella, Flandes, sud d'Alemanya i Itàlia. Malgrat el seu ús a Catalunya, hi ha molt pocs exemplars subsistents raonablement catalogables com a catalans. Acostumen a ser de caràcter molt sobri: significa això que els millors eren importats? O bé es contrafeien aquí, i avui no es distingeixen dels originals importats? En un sentit radicalment oposat, Piera documenta (2006) una abundant casuística d'ebenistes mòbils que realitzaven les seves obres a les mateixes masies.

Ceràmica

Com el mobiliari, la ceràmica catalana experimentà, segons la cronologia establerta, un canvi notable a partir de 1700; però, a diferència del mobiliari, aquest canvi no fou especialment determinat per la influència francesa. Al segle XVII, el més característic de la nostra ceràmica era la decoració blau cobalt intens, d'un sol to i amb dibuixos esquemàtics: es tracta d'un tipus de ceràmica relacionable amb moltes altres produccions (una mica secundàries) de l'oest europeu: Portugal, Espanya, produccions provincianes franceses i italianes... Es produí l'acabament gradual de la pisa daurada a Barcelona i Reus. La policromia era secundària i s'atribueix més aviat a la zona de ponent del Principat. Contràriament, la rajoleria era gairebé sempre policroma, i molt important (especialment el taller de Passoles); les primeres policromies documentades, anteriors, són de Talavera. El canvi d'estil està ben reflectit en els plats de transició: la seva estètica és encara totalment del segle XVII, però diversos elements iconogràfics han de referir-se a la Guerra de Successió. Al segle XVIII la característica era el blau en dos tons; les ceràmiques acostumaven a ser més pictòriques. Ja abans hem plantejat les influències que podien revelar: Savona, França, potser Delft. Les importacions han estat tan tradicionals que els noms canònics les reflecteixen: la rajoleria pintada és "rajol de València", la ceràmica decorada és "pisa", pel nom de la república on s'embarcaven i on es comercialitzaven diverses manufactures del nord d'Itàlia, fonamentalment Montelupo, l'estil del qual es reconeix en els nostres plats de "la corbata", per exemple. Doncs, efectivament, el nostre mercat estava saturat d'importacions. Els nostres centres productors principals eren Barcelona i Reus, però sense cap mena de dubte n'hi havia diversos de secundaris. Sembla que aquestes ceràmiques es van expandir bé per tot el Principat: per descomptat, molt bé per la costa, i segurament pitjor pel nord muntanyós. Hi ha abundants jaciments importants o molt circumstancials que permetrien, recopilant-los, fer un mapa aproximadament fide-

digne de la distribució de les nostres pises autòctones. Fins on van arribar les exportacions és molt més difícil d'esbrinar: sens dubte, a les Balears, i possiblement a l'Aragó. Caldria veure Sicília, ja que Palerm era (juntament amb Palma) el port de major comerç amb Barcelona. Si no hi ha ceràmica catalana (i vidre) a Sicília només pot ser perquè hi havia un millor abastament, no per manca de facilitat comercial.

La primera síntesi sobre ceràmica catalana és la de Batllori i Llubia⁹, de 1949, “essent poquíssim el que s’ha publicat fins a la data”. Efectivament, si revisem la seva bibliografia, veurem que es refereix a altres manufactures espanyoles prestigioses: del nostre tema, els autors gairebé no n’aprofiten la bibliografia directa (sí la indirecta i els fons documentals). Aquest treball pioner és extremament important, però també una mica incòmode d'utilitzar, ja que les referències creuades són poc pràctiques. En qualsevol cas, el punt de partida d’ambdós autors és l’agrupació tipològica feta pel col·leccionisme, que ja en la seva època i bastant abans era (i seguiria essent) molt important.

En realitat, aquest títol inaugura aquesta tendència habitual en els nostres estudis de ceràmica: la mediatització del col·leccionisme, atès que aquest constitueix el principal públic per a les publicacions. S’ha de ressenyar que aquest títol va ser la presentació pública de Llubia, factòtum de l’importantíssim Museu de Ceràmica de Barcelona. El pare Batllori (parent d’ambdós autors, cosins entre ells) assenyalà en el seu pròleg a l’edició anastàtica de 1974 que es preparava una edició corregida pels autors, fonamentalment depurada d’atribucions catalanes de peces valencianes [daurades], depuració que està encara pendent, però que no afecta el període que aquí tractem.

Així doncs, Batllori i Llubia daten els diferents tipus de ceràmiques decorades catalanes, que poden agrupar-se d’acord amb les terminologies tradicionals del col·leccionisme: són dates àmplies, de segle, que, encara que una mica més perfilades actualment, no presenten errors. Així, estableixen que les daurades arribarien fins a l’inici del segle XVII; les de blau intens, monocrom, serien del segle XVII, com les de la “corbata”, de la “ditada” i de “Poblet” (manufatura de Reus?); les de “transició” i “Segarra” (policroma), a cavall dels segles XVII i XVIII; del segle XVIII serien les de “la botifarra”, les “faixes i cintes” (durant tot el segle), “influència francesa” (mitjan segle), l’“arracada” i les “blondes”; la “cirereta” seria la final, del segle XIX.

Aquesta síntesi inaugural, d’especialistes en ceràmica i coneixedors del món del col·leccionisme, es contraposa amb una altra de posterior feta per un historiadore general: Ainaud de Lasarte¹⁰. Aquest text, menys útil per a la consulta, és una de les escasses publicacions sobre el nostre tema des d’una perspectiva històrica general, poc atenta als tics del col·leccionisme. Fa una contínua contraposició entre les peces, la documentació, els noms coneguts i les referències a influències estrangeres. És un text en el qual el proverbial rigor d’Ainaud queda excessivament

9. Andreu BATLLORI i MUNNÉ i Lluís Maria LLUBIÀ i MUNNÉ, *Ceràmica catalana decorada*, Barcelona, Tuebols, 1949 (segona edició anastàtica, 1974).

10. Juan AINAUD, *Ceràmica y vidrio*, Barcelona, Plus Ultra, 1952 (col·l. “Ars Hispaniae”, vol. X).

tocat de laconisme, possiblement com a reacció als interessos aplicats del públic aficionat a la ceràmica.

Molt posteriorment va arribar una altra important síntesi: la de Cirici¹¹, l'any 1977. És evident que mentrestant hi havia hagut aportacions puntuals. El llibre de Cirici és actualment un text fonamental. A la seva època es va considerar possiblement un intent de llibre comercial: Cirici no era especialista, i es tracta d'una síntesi atípica, teoritzant, catalanista ("catalana" és tota la ceràmica del País Catalans, inclouent-hi –una mica exageradament– la de Terol), publicada en el gran moment del col·leccionisme de la ceràmica catalana: mai no hi ha hagut tants col·leccionistes en un mercat tan àvid, actiu i que arribi a preus tan alts. Cirici, per tant, va compondre una obra de perspectiva general que desbordava la intencionalitat classificatòria per manejar molt bé un mètode històric, crític i fins i tot iconogràfic. La frase inicial "la ceràmica és un art alegre" ja avisa que sortirà dels paràmetres convencionals. Cal recordar també que l'època (i Cirici) valorava molt els aspectes teoritzants en l'apreciació de l'art. Així doncs, si el text de Cirici va ser considerat en l'època una certa frivolidat entre els especialistes i un "Cirici" de tema inusual entre els abundants seguidors del prolífic escriptor, avui el veiem com la millor síntesi divulgativa que s'ha publicat sobre el tema, amb una acceptable competència històrica i tècnica i amb el més entrenat pensament plàstic que ha donat la nostra bibliografia en aquesta branca.

Als anys noranta va seguir la producció: Clopas¹² va publicar un resum molt bàsic i un repertori de col·leccions (una mica arbitrari i avui dia poc útil). Encara que la bibliografia de Clopas és escassa, va ser gran tècnic, durant decennis conservador del Museu Vicenç Ros de Martorell, col·lecció de proporcions autènticament desmesurades. Telese¹³, col·leccionista i ceramòleg, va publicar l'any 1991 el seu més estricte títol historicoarqueològic, amb un nutridíssim elenc d'elements decoratius formalitzats de les troballes arqueològiques i amb apreciacions sobre cronologies i centres productors. És un llibre important que assenyalava el punt de major inflexió que els nostres estudiosos provinents del col·leccionisme han aplicat a la ciència convencional (amb un tic estrany d'ideologia col·leccionista: la proposta de noms castissos per a les tipologies proposades). S'ha d'assenyalar la importància d'una memòria arqueològica, modèlica, que estudia un conjunt d'unes quatre-cents peces, una mica inusuals, a Mataró¹⁴.

Una monografia excepcionalment prolífica¹⁵ sobre les rajoles d'oficis (un peu forçat del nostre col·leccionisme durant tot el segle XX) és principalment un repertori, amb subdivisions i rareses gairebé filatèliques, i on s'afronten també, amb brevetat, aspectes d'interès general. Amb tots els mèrits (i l'esforç editorial és ex-

11. Alexandre CIRICI, *Ceràmica catalana*, Barcelona, Destino, 1977.

12. Isidre CLOPAS, *Ceràmica catalana decorada*, Barcelona, Fundació Roger de Belfort, 1991.

13. Albert TELESE, *Vaixella blava catalana 1570-1670*, Barcelona, Telese, 1991.

14. Josep Antoni CERDÀ I MELLADO, *La ceràmica catalana del segle XVII trobada a la plaça Gran (Mataró)*, Barcelona, Associació Catalana de Ceràmica i Terrissa, 2001.

15. A. TELESE COMPTE; Miquel SALOMÓ I AGUILAR; Francesc FARRÉS I MALIAN; Manuel SÁNCHEZ ROVIRA, *Les rajoles catalanes d'arts i oficis (1630-1850)*, Barcelona, M.S., 2002.

traordinari), és més específicament un catàleg de col·leccionistes per a col·leccionistes. La seva intencionalitat exhaustiva ja ha quedat una mica superada per la caústica i els autors, si hi hagués una reimpressió, haurien d'incorporar unes desenes de tipus exclosos.

L'última aportació general és el catàleg de l'exposició de la Fundació Godia l'any 2005¹⁶. L'exposició i el seu catàleg eren excepcionals, atès que només s'exhibien peces fora de sèrie, per la qual cosa es trencava el caràcter una mica seriàtic de les nostres manufactures concretables en les peces estandarditzades segons les orles. Fins avui és el títol amb major concreció –la més revisada– pel que fa a estilística i cronologia.

Aquesta brevíssima revisió de les nostres aportacions ceramològiques essencials i d'interès general no vol treure el mèrit a altres propostes més puntuals, com els catàlegs d'exposicions i col·leccions¹⁷, o les peces per a farmàcia, un tema d'ús continuat per a les classificacions¹⁸.

Hem vist, per tant, que el col·leccionisme ha mediatitzat (eliminem la connotació negativa) bona part de la nostra bibliografia sobre ceràmica, fins al punt que la bibliografia marginal sobre el tema queda en minoria. Actualment, el col·leccionisme s'expressa més en termes d'intercomunicació que no pas en termes de mercat. En efecte, els col·leccionistes importants han esgotat el contingent de peces d'excepció, que només molt rarament apareixen i són adquirides a preus alts. Els exemplars "normals" tenen una comercialització actual complicada si no és a molt bon preu: és molt difícil actualment iniciar una bona col·lecció de ceràmica catalana, per la raresa dels millors exemplars i la falta de desinversió dels col·leccionistes que retenir els exemplars. En aquest camp sí que s'ha donat un col·leccionisme específic de ceràmica catalana en solitari, encara que és cert que la majoria de les col·leccions –les millors– privades i públiques són de ceràmica espanyola. Contràriament, no hi ha gairebé demanda de pisa catalana antiga fora de Catalunya: és l'art industrial menys desitjat fora del Principat dels que tractem en aquest article. Possiblement, als segles XVII i XVIII va passar una cosa semblant. També és probable que fos exercit pels artesans més modestos, i no seria improbable que dones i nens col·labores-sin en els treballs menys penosos, és a dir, en la decoració de la pisa, tal com va intuir González Martí. Poc pot proposar-se sobre la investigació en aquest camp més enllà del que ja hem dit. És obligada una bona publicació dels jaciments arqueològics i desitjable alguna síntesi cultural a l'estil de la de Cirici. L'ambient creat pels afeccionats (singularment l'Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa) anirà generant naturalment bibliografia i iniciatives d'interès; de fet, ja es publica un butlletí, el *Butlletí Informatiu de Ceràmica*.

16. M. A. CASANOVAS; J. A. CERDÀ; A. TELESE, *El descobriment de la ceràmica catalana*, Barcelona, Fundación F. Godia, 2005.

17. Destacaria entre tots potser Luis MONREAL AGUSTÍ, *El Conventet: La colecció de ceràmica*, Barcelona, Ed. Privada, 1972. També Jordi LLORENS, *Ceràmica catalana de reflex metàl·lic: Segles XV al XVII*, Barcelona, autor, 1989.

18. Robert MONTAGUT, *El món de la farmàcia*, Barcelona, Sala Artur Ramon, 1990-1993. Aquest autor rescata un estudi similar molt anterior: Benito DEL CAÑO i Rafael ROLDÁN, *La ceràmica farmacéutica*, Madrid, Jesús López, 1928.

El vidre

El vidre català es registra com a desitjat pel col·leccionisme i els estudiosos des de finals del segle XIX. Malgrat tot, va tenir un moment d'efervescència als anys vint i trenta (una vintena escassa de col·leccionistes catalans van esgotar la pràctica totalitat de les peces fonamentals, tret de les exportades al segle XIX), i posteriorment va caure en una total atonia. El nombre d'experts catalans reconeguts per a les classificacions solvents –i coneixedors a la vegada de les altres manufactures espanyoles– segurament no arriba a cinc.

Internacionalment el vidre català és apreciat: és, de totes les arts que hem tractat, la que no té fronteres per a la seva adquisició pública i privada. Les subhastes internacionals ofereixen –molt de tant en tant, per escassetat– exemplars d'interès. Sobre el nostre vidre pesa un clixé: és una *façon de Venise*, potser la més important i diferenciable. No és aquest el lloc per tractar un tema tan crucial que és gairebé “el tema” per aclarir: en el període que aquí ens interessa, l'aspecte més literal *façon de Venise* es va anar perdent. La seva vigència estricta va arribar fins a mitjan segle XVII. Ara bé, la qüestió és complexa perquè ja ho és en origen. A Catalunya hi ha restes arqueològiques dels segles XIV i XV que són paral·leles o potser més avançades que les de Venècia quant a novetats tècniques. Falta casuística i precisió en les dates, però és possible que els nostres vidres fins, baixmedievals, no comencessin imitant els de Venècia, sinó que tinguessin un naixement més o menys paral·lel, i que anessin continuant aquest paral·lelisme i comencés una certa derivació a mesura que la qualitat i la quantitat del vidre de Murano es convertís en el paradigma europeu. La bibliografia incideix repetidament en alguns altres temes recurrents: el procés de popularització (en el sentit de pèrdua de qualitat) en el pas del segle XVII al segle XVIII, la concentració de forns de vidre fi a Mataró –on hi havia la fabricació de totes les peces fines, de manera que a Barcelona van quedar les “empreses”, és a dir, els comerciants i els vidriers de llum. També es tracta habitualment la valoració històrica internacional dels nostres vidres: la cort, el papat o la recenment descoberta exportació a Amèrica (García Espuche).

Ho discutirem tot amb brevetat. Sobre la “popularització”, s'ha de reconèixer, encara que seria millor canviar-ne el nom. Es tractaria més aviat de cert anquilosament: a Catalunya es va seguir fent molt bon vidre tradicional fins a la primera meitat del segle XIX, però se seguia fent amb les tècniques tradicionals, que internacionalment es van veure una mica desfasades. Gairebé no han quedat opalines catalanes i cal recordar que Venècia (que sí que va perseguir sempre estar a la moda) feia pseudoporcellana amb l'opalina. Aquí no es va fer cristall (si més no, no ho hem detectat). El vidre esmaltat, tan important des del contrafet de Damasc del segle XIV, va desaparèixer pràcticament a mitjan segle XVII. És a dir, pot ser que sigui cert que els millors exemplars catalans siguin els “renaixentistes”, fins a mitjan segle XVII, però no és visible una crisi posterior, sinó una esclerotització. També és cert que les cronologies establertes són còmodes, però revisables: l'arqueologia hi ajudarà. Vegeu aquesta dada: Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, esbossa una sorpresa quan veu per primera vegada unes vinagreres dobles, de taula, l'any 1779, a Sant Feliu de Llobregat (vid. J. D. Domènech, op. cit., p. 90). Aquest és un

objecte típic, publicat sempre com del segle XVIII. Ara bé, el baró va viure a la segona meitat del segle XVIII, fins passada la Guerra del Francès, i atès el coneixement del món que tenia, és difícilment explicable que el citat objecte fos comú i ell no el conegués. Per tant, la irrupció d'aquest disseny devia ser a finals d'aquest segle i devia prolongar-se fins al segle XIX. En general, la cronologia tipològica és ara complicada de matisar, però s'ha de considerar imprescindible.

Sobre la concentració de forns, el panorama queda de la següent manera: a la baixa edat mitjana els forns de vidre fi devien ser encara a Barcelona. Disposicions legals els prohibiren, principalment pel perill d'incendis. S'establiren a Mataró. És molt important diferenciar entre vidriers artistes i vidriers industrials; aquests darrers estaven dispersos per tot el territori català, especialment per les zones boscoses, ja que l'element essencial per a la fabricació del vidre és la llenya per fondre'l. Aquesta idea, que apareix de manera difosa a la bibliografia, haurà de ser matisada, ja que en el moment que tractem, la preeminència de Mataró en el vidre fi era incontestable, però sense cap mena de dubte no era exclusiva. Apareixerà, paral·lelament a la present publicació, un estudi de Camiade i Fontaine¹⁹ que recull una abundant quantitat de forns a l'Albera, fonamentalment a la cara nord. Aquests forns, ben documentats en la seva vessant industrial, laboral i comercial, tenien contacte amb Mataró i, encara que no han estat excavats, s'han recollit materials superficials entre els quals hi ha laticini en morfologia anterior a 1650. Per tant, és clar que, com a l'edat mitjana (forn de vidre de Bell-lloc, avui al Museu d'Història de la Ciutat de Sant Feliu de Guíxols), els bons vidriers es van establir també a llocs remots, al bosc, fabricant peces fines i industrials al mateix temps.

Sobre la difusió del nostre vidre, la bibliografia repeteix la documentació antiga administrativa i literària, ja que importants escriptors, com Lope de Vega i Tirso de Molina, van publicar elogis dels vidres catalans a les seves obres. A part de a la cort, el nostre vidre va tenir una bona difusió marítima (se n'han trobat restes arqueològiques a Múrcia) i van arribar a Sevilla, des d'on, per mitjà d'agents catalans, es reenviaven a Amèrica. S'ha de dir que, encara que l'estratagema sembla fet per esquivar el privilegi de Sevilla amb el comerç americà, també és cert que els exportadors catalans de qualsevol gènere procuraven sempre treballar amb agents importadors o receptors també catalans, introduïts en altres regnes. Queda la qüestió poc clara de Mallorca. Palma ha estat pràcticament sempre el port amb més comunicació amb Barcelona. Hi ha peces classificades com a catalanes que se sap que procedeixen de Mallorca. Són sempre exportacions nostres? L'estudi del vidre mallorquí potser demostrarà que a l'illa hi va haver produccions similars a les catalanes, encara que la relació comercial sigui una realitat històrica incontrovertible.

Si Catalunya era exportadora de vidre, quedava al marge de les importacions? Giménez Raurell (*El vidre bufat a Mallorca*, Palma, Àmbit, 1996) no tracta aquest complicat tema, que esperem que serà afrontat per Miquel Àngel Capellà en la seva tesi

19. Previsiblement l'edició quedarà així: Martine AMIADE, Denis FONTAINE, *Verreries – verriers catalans: Albera – Palau del Vidre – Perpignan*, Perpinyà, Sources, 2006. Agraïm a la Sra. Camiade i al Sr. Jean Pierre Lacombe la seva amabilitat en mostrar-nos els llocs arqueològics i algunes mostres recollides i en fer-nos un resum de les seves investigacions abans de ser publicades.

doctoral, en curs. De fet, és impossible i esperem que l'arqueologia aportí dades. En qualsevol cas, per força s'importava alguna cosa de Venècia, ja que els vidriers catalans sembla que coneixien les seves decoracions sofisticades, que aplicaven sempre de manera molt simplificada: laticinis, naturalment, retortolis senzills i cap *reticello*. Tampoc no va ser pràcticament empleat aquí el vidre de colors, a excepció del color blau (i el blanc del laticini). Hi ha molt poc vidre d'altres colors, però, en qualsevol cas, no és rellevant. A l'inici d'aquest apartat comentàvem l'absència testificada de cristall fins al segle XIX. Però, sense cap mena de dubte, s'importava alguna peça gravada de cristall potàssic de Bohèmia o Silèsia: la cort barcelonina de l'arxiduc l'havia d'utilitzar forçosament. Cal tenir present que la no-producció de cristall a l'Espanya del segle XVIII era un problema anacrònic que va motivar la fundació de la Real Fábrica de la Granja, a prop de Segòvia. Farem un petit excurs per analitzar la possibilitat que s'hagués provat la fabricació de cristall a Catalunya. Com ja hem dit, la Real Fábrica es va fer després d'una espècie de prova de funcionament *in situ* (1728) del vidrier català Ventura Sit, que abans havia estat a la frustrada manufactura de Nuevo Baztán, de Juan de Goyeneche, tesorero de la reina. És obvi que els vidriers catalans eren famosos a tot Espanya a inicis del segle XVIII i que la prova podia pensar-se per analitzar la viabilitat del lloc pel que fa a matèries primeres, transports i molèsties. Ara bé, hi havia vidriers molt més propers a la cort, incloent-hi els que, com Sit, s'havien de recol·locar després del tancament de Nuevo Baztán. No es devia encarregar la prova a Sit, de procedència més llunyana, perquè tenia certa pràctica cristallera, que de fet és el que es volia fabricar? Hi ha una gran cristalleria trobada als galions Guadalupe i Tolosa, ambdós enfonsats simultàniament el dia 25 d'agost de 1724 a L'Espanyola, procedents de Cadis²⁰. Aquesta cristalleria és d'estil centreeuropeu, molt simplificat, molt semblant al que va fer poc després La Granja, però és anterior a la fundació d'aquesta: exactament, del moment de màxima activitat de Nuevo Baztán (a partir de 1720). Ventura Sit i el també català Carlos Sac, actius en aquest moment, tenien cognoms no catalans, cosa que pot significar que eren de famílies centreeuropees, potser de cristallers. En qualsevol cas, la poca documentació conservada sobre Sit ens revela la seva procedència de la Sènia com a tractant en matèries primeres i, ja a Castella, treballant fonamentalment en vidres plans. Hi ha una possibilitat que la troballa marítima sigui una producció d'aquest forn de Goyeneche, o bé una producció catalana com la que Sit potser devia estar provant en terres castellanès. Es tracta d'una concatenació d'hipòtesis, però la cronologia precisa la possibilitat, com també el previsible desig de Catalunya de subministrar cristall a un mercat mancat d'aquest.

Definitivament, és il·lògic que una manufactura artística catalana de tanta rellevància històrica com el vidre no tingui més investigadors actius i sembla estrany que no hi hagi al mercat un llibre actual –i actualitzat– sobre aquesta indústria històrica. Tant el públic local com l'internacional asseguruen l'èxit d'una publicació tan necessària. És cert que, si no hi ha aportacions prèvies, no té gaire sentit repetir el mateix. Però hi ha documentació abundant: hi ha inventaris de vidriers que permeten conèixer el seu tipus de vida, hi ha abundant documentació comercial amb una molt rica

20. Catàleg de l'exposició amb el títol, "Huracán 1724. Navegantes y Naufragos. Galeones en la ruta del mercurio", Barcelona, "La Caixa", 1996.

nomenclatura que de vegades encara està per aclarir, hi ha troballes. Esperem que un bon contingent d'aportacions parcials propiciïn una bona síntesi en un futur pròxim.

La bibliografia del nostre vidre és sumària. Cal dir prèviament que la classificació dels vidres espanyols per manufactures ha tingut un procés molt lent de construcció. La literatura ocasionalment contribuïa més a la confusió que a la determinació d'uns criteris clars. En ocupar-me d'aquests temes vaig recórrer als historiadors catalans que s'havien significat en la publicació sobre els vidres espanyols: era a mitjan anys setanta. Ainaud, que no era especialista però que havia publicat el volum d'"Ars Hispaniae" (1952, vid. nota 10), s'havia documentat en un moment en què la sistematització tipològica dels vidres espanyols encara tenia elements confusos; ell era encara molt escèptic en el moment de la meua consulta. Creia que l'atribució de tipus de vidres a centres productors documentats s'havia fet probabilísticament: així, si es trobava un tipus de vidre per la zona de Conca, es proposava com de Recuenco... Creia que aquestes classificacions s'havien anat esbossant des del segle XIX i començaments del XX. Els autors devien ser els pioners: Riaño, Artiano i potser també els antiquaris. No ens detindrem en aquest tema perquè no és el d'aquest article: segurament els escrúpols d'Ainaud eren raonables. De tota manera, el seu estudi és encara més laconic que el de la part consagrada a la ceràmica. Tots aquests dubtes raonables no han d'afectar especialment el vidre català, ja que la seva evolució és molt coherent. Si de cas, pot haver-hi algun dubte sobre si una peça concreta, inusual, és catalana, veneciana, o *façon de Venise*: els perits acreditats per a aquests casos difícils són raríssims.

La nostra bibliografia sintètica comença per una obra important: l'estudi de Gudiol Ricart de 1936²¹. Gudiol m'explicava que va considerar aquest volum un encàrrec "alimentari". El seu oncle, Gudiol Cunill, havia estudiat una mica el tema (va fer el catàleg de la col·lecció Amatller el 1925) i tenia moltes dades d'arxiu. Com que el col·leccionisme de vidre es trobava en ple auge a Barcelona i ningú no l'estudiava acadèmicament, va introduir el seu molt jove nebot en el sector i li va encarregar el catàleg de la col·lecció Macaya (1935), supervisat per Artiano, la conservació de la col·lecció de Teresa Amatller i el llibre del qual tractem, corresponent a la col·lecció Monumenta Cataloniae, pagada per Cambó. Gudiol Ricart va estudiar com i amb qui va poder i va aprofitar les dades històriques ofertes pel seu il·lustre oncle. Va determinar que la tasca principal per a la classificació era diferenciar les obres catalanes de les venecianes, que ja tenien abundants experts a Europa. Amb aquests estudis, Gudiol Ricart va començar la seva carrera d'historiador de l'art (era arquitecte), però immediatament va abandonar l'estudi del vidre. En aquest context s'elaborà el primer i principal estudi sobre el nostre vidre, que realment és molt bo, independentment d'aquests condicionants.

S'ha de dir que el que se sap sobre el vidre català al món (si més no fins no fa gaire) no procedeix de la lectura de l'estudi de Gudiol (que realment és una rara obra de bibliòfil), sinó de la divulgació i la reelaboració realitzades per Alice Wil-

21. Josep GUDIOL RICARD, *Els vidres catalans*, Barcelona, Alpha, 1936 (col·l. "Monumenta Cataloniae", vol. III).

22. Es veurà substancialment *Hispanic Glass*, Nova York, Hispanic Society of America, 1941; *Barcelona Glass in Venetian Style*, Nova York, Hispanic Society of America, 1956; *Spanish Glass*, Londres, Faber & Faber, 1963.

son Frothingham, una investigadora adscrita a la Hispanic Society de Nova York que va estar treballant amb Gudiol Ricart a l'inici de la seva carrera²². Frothingham va superar de seguida els contrasentits classificadors que tenia bona part de la bibliografia prèvia del vidre espanyol i va oferir unes panoràmiques sòlides amb les quals s'han format els estudiosos de tot el món. La més breu de les seves tres publicacions principals en aquest sentit és un estudi específic dels vidres catalans com a *façon de Venise*.

Un estudi singular és el de Leopoldo Planell (*Vidrio: Historia, tradición y arte*, Barcelona, Emporium, 1948, 2 vol.). La seva intencionalitat sembla que és fer una història del gremi de vidriers barceloní, però acaba essent una miscel·lània lleugera. És de més interès el capítol històric fet per Aureli Capmany.

Altres síntesis més modernes són la de Justina Rodríguez García²³ i, molt recentment, la d'Ignasi Domènech en el seu llarg capítol sobre el vidre espanyol (amb especial atenció al català) en el volum XLV de *Summa Artis* (1999). Aquest darrer autor i Teresa Carreras han fet la classificació de les col·leccions vítries del Cau Ferrat de Sitges (*Museu Cau Ferrat: La col·lecció de vidre, Sitges*, Sitges, Consorci de Patrimoni, 2003) i del Museu Episcopal de Vic. Domènech ha publicat també "Spanish Façon de Venise Glass", a *Beyond Venise: Glass in Venetian Style 1550-1700*, Nova York, The Corning Museum of Glass, 2004, p. 84-113. Té actualment en preparació l'estudi d'un molt important vidre esmaltat català trobat a Morella (informació directa de l'autor que agraim), i a ell i a Jordi Carreras es deuran bona part de les futures aportacions sobre el nostre vidre²⁴.

Com a aportacions parcials, cal destacar l'esmentada de García Espuche²⁵ sobre el *modus operandi* per a l'exportació de vidre català a Amèrica a través de Sevilla, i un fonamental estudi documental i arqueològic sobre una família de vidriers, els Roig, de Mataró, fet per Jiménez Blasco²⁶, treball paral·lel a un altre de Cerdà Mellado sobre una molt important excavació mataronina²⁷. Aquests darrers, com l'esmentat al començament, de Camiade i Fontaine, són el tipus d'aportacions específiques que marquen els autèntics avenços en el coneixement d'aquesta tan important manufactura. Esperem que d'altres treballs, i concretament el del jaciment del Born, si es publica extensament, marquin altres fites històriques en aquesta línia.

23. Aquesta autora té en la seva tesi doctoral inèdita sobre el vidre venecià dels segles xv al xviii la seva influència a Catalunya; és resumida a "La influencia del vidrio veneciano en Cataluña", a *Anales du 10e. Congrès de la Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, Madrid i Segòvia, 1985, p. 421-432. També id., "Piezas de vidrio suntuario catalán en la 'Bichierografia de Giovanni Maggi (1604)'" , *D'Art*, 15, Barcelona, p. 181-191.

24. Jordi CARRERAS BARREDA, "Els vidres catalans a la Façon de Venise del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona", a *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre. Actes. Monografies 1*, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Barcelona, 2001, p. 143-153.

25. Albert GARCÍA ESPUCHE, *Un siglo decisivo: Barcelona y Cataluña, 1550-1640*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 206-225.

26. "Els Roig, un llinatge de vidriers al Mataró del segle xvii", a *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre. Actes. Monografies 1*, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Barcelona, 2001, p. 179-189.

27. "El conjunt de vidre mataroní trobat a les excavacions de la plaça Gran de Mataró (1982)", *Laietania*, 11 (1998), Mataró, p. 163-200.

Final

A començaments del segle XVII un atrabiliari personatge va visitar Barcelona. Va ser convidat per Don Antonio Moreno, que a casa seva li va fer una broma de gust dubtós: la del cap parlant; un de tants caps parlants que apareixen i desapareixen per la història. En qualsevol cas, el viatger queda tocat pel meravellós. Encara que sabem que a la cambra del cap parlant no hi havia res més, és natural que el senyor Moreno i els seus veïns tinguessin bons objectes artístics a les seves llars. El viatger burlat, malgrat els seus molts contratemps i la tragèdia de la derrota, quan deixa la ciutat diu a un interlocutor: “y aunque los sucesos que en ella [Barcelona] me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella, sólo por haberla visto.” Aquesta ciutat meravellosa i de les meravelles estaria envoltada de pobresa i de bandolers. Molt a poc a poc algunes altres ciutats catalanes (Mataró, Reus, Lloret, Manresa...) s’anirien despertant. Barcelona, aquest grup de ciutats i unes quantes més serien molt actives econòmicament, a mesura que avançés el segle XVIII. El nostre període començaria per l’extrema prostració catalana, no barcelonina, i acabaria amb molta més gran riquesa, més dispersa pel territori que aniria engrandint molt la seva població. En arts decoratives conservem per aquesta causa moltes més obres del segle XVIII (i més com més avançat) que de l’anterior.

La prostració econòmica catalana era avaluada de manera distinta des de la Cort. Va arribar a tal punt la penúria a la Corona de Castella, que es considerava Catalunya (la seva industrialització, laboriositat, comerç i estructura territorial) la zona que podia regenerar la monarquia: l’Holanda o l’Anglaterra d’Espanya. Durant aquest període va anar apareixent i desapareixent la idea d’una companyia catalana que monopolitzés certes activitats industrials i artístiques. Unes vegades els instigadors de la companyia eren a la Cort; d’altres eren teòrics catalans, com Feliu de la Peña. Normalment, la indústria i el comerç catalans van ser reticents a la idea, perquè era contrària a la pràctica habitual i perquè podia derivar en mecanismes de control. Però és curiós pensar que manufactures com els vidres artístics haguessin pogut quedar inclosos en una macroestructura oficial. La idea és significativa quant al fet que es veien possibilitats extraordinàries a les exportacions de manufactures catalanes, sense que això fos obstacle perquè el mercat local anés important d’altres o similars manufactures, com hem anat comentant.

Si es va veure aquesta gran importància en les nostres grans manufactures (naturalment, ja que no tan sols en les que avui considerem artístiques), és obvi que mereixen ara un major estudi, ja que són un sector molt important de l’art català. Pensem que, excepte el vidre, les nostres arts aplicades no són exactament les millors d’Espanya en aquest període: possiblement València va donar millor ceràmica, Còrdova millor plata... La singularitat catalana rau que aquí –i fonamentalment a Barcelona– es va donar una varietat molt important d’arts distintes, signe d’una industrialització, d’una clientela i d’una capacitat comercial notables. Falomir (1996) ha estudiat l’ambient artísticosocial a València entre 1472-1522, sense discriminar les arts liberals i les mecàniques. Tant de bo tinguem aquí aviat un panorama similar de totes les arts indistintament.

COMUNICACIONS

ISIDRE PUIG
JOAN YEGUAS
ESTER BALASCH
SOFIA MATA
ROSA MARIA CREIXELL

L'obra de Luigi Valadier a Lleida (1779-1780)

ISIDRE PUIG I JOAN YEGUAS

Escultura i ornamentació a la catedral nova de Lleida

La construcció de la Seu Nova és el fet artístic més important que es produeix a la ciutat de Lleida durant la segona meitat del segle XVIII¹. L'obra arquitectònica es va iniciar l'any 1761 i, finalment, es va consagrar el 1781². Per donar compliment a les funcions litúrgiques de la catedral, així com per tal d'ornar l'interior del nou temple, es portaren a terme diferents obres escultòriques. Tot-hom ho sap: entre totes les obres destacava el cor de Lluís Bonifàs i Massó (1732-1786), escultor de Valls i acadèmic de San Fernando. El 1774 el capítol signava un contracte amb Bonifàs i el fuster de Reus Francesc Bellver per a la fàbrica del cadiram del cor. El 1779 l'escultor aragonès Juan Adán féu una sèrie de reformes en aquest cor i Felip Saurí féu quatre petits altars per al rerecor (els quals, potser, es poden relacionar amb els relleus de sant Jeroni, sant Anastasi i sant Josep conservats al Museu Diocesà i Comarcal, quasi sempre atribuïts a Adán). Per desgràcia, el cor, així com tots els retaules i el mobiliari litúrgic en fusta, foren destruïts l'any 1936. Francesc Bonifàs (1735-1806), germà de Lluís i cunyat de Francesc Bellver, va executar entre els anys 1775 i 1785 els retaules de sant Isidre i sant Pelegrí, així com el de la capella de sant Roc l'any 1780. Salvador Gurri (1749-1819), director d'escultura a l'escola de la Llotja de Barcelona, al marge de dissenyar el faristol del cor (executat per Eudald Galtaires), també va realitzar el retaule de santa Eulàlia i l'aiguamans de la sagristia o "font de les oques" a partir del 1788³.

Un altre dels escultors actius a la Seu Nova fou Juan Adán (1744-1816), escultor oficial del rei Carles III i director d'escultura de la Real Academia de San Fer-

1. Treball que s'inscriu dins de les activitats del Grup de Recerca Consolidat de la Universitat de Lleida "Art i Cultura de l'Època Moderna", núm. 2005SGR00618 (dirigit pel Dr. Ximo Company), reconegut pel Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya. Abreviatures d'arxiu: ACL (Arxiu Capítular de Lleida) i ADL (Arxiu Diocesà de Lleida).

2. Vegeu Frederic VILÀ TORNOS, *La catedral de Lleida*, Lleida, 1991.

3. Vegeu Ximo COMPANYY; Isidre PUIG; Joan YEGUAS, "La plàstica del renaixement i el barroc a les terres de Lleida", *Arrels Cristianes*, vol. 3, Lleida, en premsa.

nando, el qual ja hem esmentat per la seva intervenció en el cor⁴. Adán va anar a Roma el 1765 i després va rebre una pensió extraordinària de l'esmentada acadèmia de belles arts madrilenya. El 6 de novembre de l'any 1774 fou nomenat acadèmic de mèrit per l'Academia de San Fernando, i en la mateixa sessió s'afirma que ja passaven vuit mesos del temps normal de gaudi d'una pensió, que eren sis anys (per tant, la rebia des del març de 1768). El gener de 1775 era elegit membre de la romana Accademia di San Luca.

El 6 de febrer de 1776 el marquès de Grimaldi explicava al comte de Florida-blanca que l'escultor Juan Adán demanava diners per viatjar a Espanya, "a donde le llama el encargo que el obispo de Lérida le ha confiado de executar varios altares en aquella catedral"⁵. Ja sigui per l'encàrrec lleidatà, ja sigui perquè se li hauria acabat la pensió de l'Academia de San Fernando (el gener de 1775 José Nicolás de Azara creia que s'havia de prorrogar "uno o dos años más" aquesta ajuda), cap a la primavera de 1776 arriba a Lleida. No queda gens clar en quins termes estava fet l'encàrrec. Possiblement fou una promesa factible, a través d'un intermediari, no consensuada pel bisbe i el seu entorn. Segons les deliberacions del capítol, el 21 de maig de 1776 "Lo Sr. Canonge Malegat fa present a V.S. que respecte que lo escultó que ha vingut de Roma, per lo present no te feina en que treballar, si apar a V.S. se li podria fer treballar lo retaulo de les Animes. Delibere V.S. que se li fesse fer un diseño del dit altar"⁶. Sabem que aquest retaule de les Ànimes fou realitzat el 1777, però, finalment, el disseny de l'obra seria de Lluís Bonifàs, i en la seva fàbrica es van utilitzar restes d'antics retaules procedents de la Seu Vella. A partir d'aquí, Juan Adán va fer una sèrie d'obres a la nova catedral: entre els anys 1777 i 1778, el retaule de la Immaculada; entre 1778 i 1781, els retaules de la Pietat, del Pilar i de sant Jaume; cap al 1780, el retaule del beat Simó de Rojas, i abans de l'any 1783, els retaules del sant Crist i de la Soledat. El 1782 es va cremar el retaule major de l'Assumpta (substituït després per un altre de Manuel Martín Rodríguez encarregat el 1791); de l'accident, se'n van culpar Adán i els seus col·laboradors, que foren empresonats, fet que va provocar la marxa d'Adán cap a Madrid, de manera que deixà inacabat el retaule de sant Pau i sant Joan. Adán també va intervenir, juntament amb Felip Saurí i Bonaventura Corcelles, en la fàbrica dels elements escultòrics de l'orgue de la Seu Nova, datats entre 1773 i 1783.

Al marge de l'escultura, també es devien de comprar diferents objectes d'aixovar litúrgic, tant d'orfebreria com d'indumentària. Per exemple, el 18 de gener de 1781 D. Pedro Eulogio de Castro, des de Roma, enviava una carta al bisbe de Llei-

4. Vegeu Enrique PARDO CANALÍS, "El escultor Juan Adán", a *Seminario de Arte Aragonés*, vol. VII-IX (1957), p. 5-63; Dimas VAQUERO PELÁEZ, "El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido", *Turiaso*, núm. X (1992), p. 549-562.

5. E. PARDO CANALÍS, "El escultor Juan Adán...", p. 17.

6. ACL, *Deliberacions de 1776 a 1780*, fol. 20v. Hi ha una carta del marquès de Grimaldi al comte de Florida-blanca, del 6 de febrer de 1776, on diu que Juan Adán vol tornar a Espanya perquè té un encàrrec del bisbe de Lleida per fer retaules a la nova catedral (PARDO CANALÍS, op. cit., 1957, p. 17). Aquesta notícia en certa manera contradia allò expressat pel capítol de Lleida, quan diu que Adán, vingut de Roma, no tenia feina. No es conserva cap encàrrec del bisbe a Juan Adán; tal vegada el que va existir és la voluntat de donar-li feina, més que no pas un encàrrec formal.

da, D. Joaquín Sánchez Ferragudo, oferint-li un tern nou disponible “por haverse muerto el que hizo el encargo”; el 8 de febrer de 1781 el bisbe lleidatà responia que “acabo de hazer cinco ternos enteros de tisú de todos colores, fabricados en Leon de Francia para esta mi Iglesia Catedral, que me han costado pasados de treinta mil ducados”⁷. També trobem l’encàrrec de sis ceptres d’argent, que ja consten en un inventari de l’any 1787, i una custòdia que, amb altres objectes, van desaparèixer durant la Guerra de la Independència, obres encarregades a l’argenteria més famosa de finals del segle XVIII a Madrid, la d’Antonio Martínez. O el fantàstic marc que acompanya un tapís que segueix un disseny del Guido Reni (Museu de Lleida, núm. d’inventari 1874), comprat el 1791 en la subhasta dels béns de l’infant Gabriel de Borbó (1752-1788), fill de Carles III, que fou regalat “así como está, con el mismo marco, por el papa Gandaneli [Clement XIV, 1769-1774]”⁸. I un marc rectangular de fusta daurada, que en els carcanyols dels angles té representats els instruments de la passió de Crist envoltats per cordes (martell, tenalles, daus amb la cartel·la “Inri”, i claus), i que a la part superior té les urpes del que havia estat una au, la qual descansava sobre una mena de bastons, emmarcat per una garlanda que penja cap als laterals. Aquesta obra remet als marcs, amb el mateix tema iconogràfic del Crist de Guido Reni, que havia fet el 1775 l’argenter Paolo Spagna (1736-1788) per al papa Pius VI (figura 1)⁹.

Luigi Valadier

Luigi Valadier (Roma, 1726-1785) és un dels argenters més acreditats del segle XVIII i des de la seva ciutat natal, Roma, treballa per a les corts reials i eclesiàstiques (cardenals i bisbes) d’arreu d’Europa. Era fill d’un argenter francès, Andrea Valadier (Aramont, 1695 – Roma, 1659), establert a la Ciutat Eterna des de molt jove, ja que obre el seu taller a la Via Pellegrino l’any 1714. Quan mor el pare, són els seus fills, Luigi i Giovanni (1732-1805), els seguidors d’un taller que continua actiu fins ben entrat el segle XIX, amb els fills de Giovanni: Filippo, Tommaso i Luigi; cal no oblidar el destacat arquitecte neoclàssic, fill del nostre protagonista, Giuseppe Valadier (1762-1839). També cal tenir en compte l’encàrrec fet pel papa Pius VI a Luigi Valadier: la restauració de la col·lecció papal de bronzes i camafeus antics. Els Valadier treballen un gènere difícil d’etiquetar, anomenat de múltiples formes: les arts decoratives, les arts aplicades, les arts de l’objecte o, també, les arts menors. Fabriquen una sèrie d’objectes diversos (des d’una escultura exempta fins a un camafeu, passant per un marc d’una porta, una xemeneia, una làmpada, una àmfora...) utilitzant materials nobles de molt diferent caire (des

7. ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1. Leon de França segurament es tracta de la vila de Saint-Pol-de-Leon.

8. Frederic VILÀ i Ximo COMPANYY, “Cap de Crist crucificat”, a *Ars Sacra. Seu nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida* (a cura de Josefina Planas i Francesc Fité), Lleida, 2001, p. 50-51.

9. Àlvar GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milà, 2004, p. 227-237.



Figura 1. Paolo Spagna? Marc de fusta daurada, 1769-1774. Museu de Lleida Diocesà i Comarcal.

del marbre fins al bronze), i obtenen uns objectes amb un estil característic, sovint amb motius històrics, inspirats en el món clàssic (Grècia i Roma), i amb tocs rococó. Van exercir una important influència en el moviment neoclàssic europeu.

A través de la correspondència localitzada a l'Arxiu Diocesà de Lleida, hem pogut conèixer, segurament, unes de les obres d'orfebreria més valuoses i belles que es van fer per a la nova catedral de Lleida a finals del segle XVIII, unes àmfores d'argent amb sobredaurats, a imatge de les existents a la basílica laterana de Roma, i un conjunt litúrgic d'or, amb calze, patena, plateret, canadelles, cullereta i campaneta, executat pel mestre plater romà Luigi Valadier¹⁰.

La primera de les cartes conegudes és del 31 de gener de 1779 i per aquesta sabem que l'escultor Juan Adán, que realitzava diferents retaules a la nova seu, tenia un cunyat anomenat "Luis Valadier" (figura 2), que vivia a Roma i d'ofici era "platero" (doc. 1); les seves respectives dones eren germanes. Durant la seva estada a Roma, entre 1766-1776, Adán va contraure matrimoni amb Violant della Valle, mentre que Valadier estava casat amb Caterina della Valle, les dues filles de Filippo della Valle (1698-1768) i Silvia Parciari¹¹. L'esmentat dia 31, el bisbe de Lleida enviava una carta a Roma dirigida a D. Pedro Eulogio de Castro, per la qual encarregava a Valadier la fàbrica de tres àmfores per a la consagració dels sants olis, amb els respectius vas i cullera, per fer la mescla de l'oli i el bàlsam. La capacitat de les àmfores havia de ser de "doze quartillos castellanos" (= 0,504 litres),

10. Cèsar Martinell fou el primer a constatar l'execució d'aquestes àmfores per Luigi Valadier, sense aportar cap altra referència ni document acreditatiu, tot i que esmenta com a font documental l'arxiu capitular de Lleida: Cèsar MARTINELL, *La Seu nova de Lleyda*, Valls, ed. Castells, 1926, p. 261.

11. Pardo CANALÍS, op. cit., 1957, p. 30.

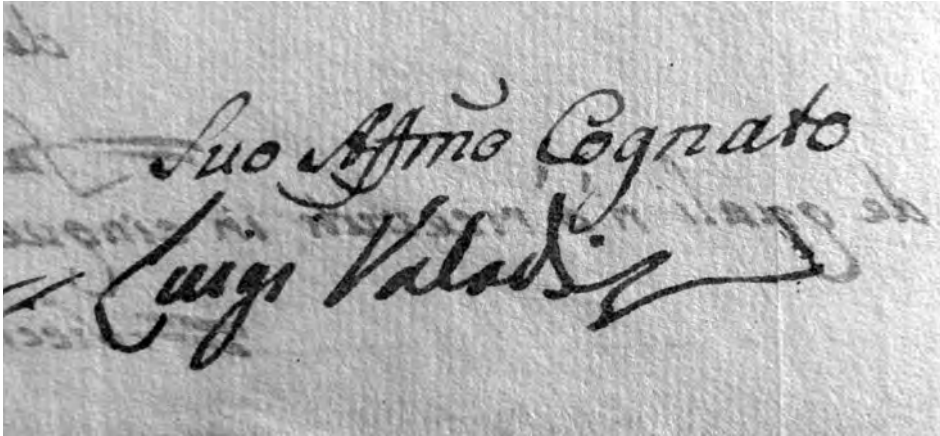


Figura 2. Signatura de Luigi Valadier a la carta dirigida al seu cunyat Juan Adán el 23 de març de 1780 (foto: I. Puig).

és a dir, aproximadament sis litres. El bisbe no volia gaire treballs de relleu, només els necessaris. El vas per barrejar l'oli havia de tenir forma de "barquillo", amb la capacitat d'un "quartillo escaso". La cullera havia de ser un "poco honda". Totes les peces havien de presentar les armes del bisbe, i cada àmfora, a la panxa, el rètol corresponent. A més, el bisbe afirmava que aquestes àmfors sempre solien ser blanques, però deia que, si per obtenir una obra més perfecta, aquestes havien de ser sobredaurades, ell deia "no reuso este gusto" (doc. 1).

D. Pedro Eulogio va transmetre la voluntat del seu bisbe a Valadier i l'11 de març de 1779 envià a Lleida el disseny de les àmfors, juntament amb un altre disseny corresponent a les àmfors que tenia la basílica laterana de Roma¹². Pocs dies després Valadier va demanar diners per comprar l'argent, sol·licitud que D. Eulogio va transmetre al bisbe en una carta datada el 8 d'abril¹³. Observats els dos dissenys que va rebre de Roma, el bisbe va optar per les àmfors de la basílica romana, tot fent algunes consideracions expressades en un correu de l'11 d'abril. La capacitat havia de ser de 13 "folletas", equivalents als dotze "quartillos" castellans,

12. "Il·lustrísimo Señor / Mui Señor mio: Luego que recibí la mui apreciable de V.S.I. de 31 de enero mandé a llamar al Platero Luis Valadier, y le informé de quanto se sirve V.S.I. indicarme sin faltar en un ápice a sus deseos, y quedó de contestar por mi conducta, hasta ahora no le he visto, puede ser que lo hubiese echo en drechera por el correo a su cuñado Dn. Juan Adán. [...] Roma, 11 marzo de 1779. / Después de escrita esta me mandó el Platero la adjunta con el diseño de las ánforas, que reconocerá V.S.I., y aún que va también el diseño de otras ánforas más chicas que tiene esta Basílica Lateranense para su comodidad, puede V.S.I. disponer solo lo que agrada, y prevengo también que la libra romana solo es de doce onzas." ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

13. "En 11 de marzo remití a V.S.I. la facultad para la aplicación de la indulgencia "in artículo mortis", y el diseño de las consabidas ánforas, que me avia entregado el Maestro Platero, quien me ha significado, que si era de la aprobación de V.S.I., y antes de trabajar las dichas ánforas, necesitaba algún poco dinero, para comprar la plata, le ofrecí, como lo hago, participarlo a V.S.I. a fin se sirva disponer lo que fuere de su agrado. [...] Roma 8 de abril de 1779." ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

i la cullera havia de ser més profunda. Enviaria per Barcelona els diners necessaris per començar al més aviat possible l'encàrrec, així com els dissenys. També va acceptar el daurat que proposava Valadier i li preguntava què costaria una caixa folrada de vellut carmesí, amb un calze, patena, platet, canadelles, cullereta i campaneta, tot amb la seva heràldica episcopal (doc. 2). Segurament les àmfores dissenyades per Valadier eren molt semblants a unes gerres que es conserven en una col·lecció particular italiana (figura 3)¹⁴, llevat de les bases, o també molt paregudes a les que actualment hi ha a la catedral de Lleida, del 1950-1952, que tenen forma de gerro bombat.

El 24 d'abril, des de Barcelona es va enviar una lletra de canvi de 1.060 lliures i 10 sous (equivalent a 6060 julis romans) al mestre Luigi Valadier, per l'import de les àmfores¹⁵. D. Eulogio, el dia 6 de maig, va comunicar al bisbe que havia rebut els dissenys i que els retornaria immediatament a l'orfebre perquè pogués treballar les àmfores elegides. També estava esperant que Valadier li entregués el nou disseny del conjunt litúrgic amb el preu de cost¹⁶. En una altra carta del 20 de maig, D. Eulogio avisava el bisbe que en data 28 d'abril havia rebut la lletra dels 6.060 julis a través de D. Francisco Bermúdez de Sotomayor, tesorero de la cort a Roma, dels quals va entregar a Luigi Valadier 310 escuts (= 3.100 julis) per continuar l'obra de les àmfores, i va reservar la resta per a la seva finalització¹⁷.

El 30 de maig el bisbe de Lleida comentava que els dissenys que Valadier havia fet del conjunt litúrgic, calze, patena i altres objectes, tots d'or, li agradaven;

14. Àlvar GONZÁLEZ-PALACIOS, "Di alcuni vasi di Luigi Valadier", *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 10 (1996), p. 121-129.

15. Segons la carta del bisbe de Lleida a D. Pedro Eulogio del 28 d'abril de 1779: "[...]En ella decía [recorda la carta anterior del dia 11 d'abril] que el Maestro Platero se pusiere inmediatamente a la obra, y que su importe le remitiría prontamente por la via de Barcelona, como así lo ejecutó en la letra adjunta dada por dn. Thomas González contra el Sr. Dn. Francisco Bermudez de Sotomayor, thesorero extraordinario de S.M. C. En esa Corte, fecha de 24 de este mes, de la cantidad de seis mil y sesenta julios, que es el importe de los seiscientos y seis escudos romanos, queel mismo Maestro dice en su carta tendrán de coste las tres ánforas; cuia letra entregará V.m. a dicho Maestro platero, tomando el correspondiente recivo de ella con expresión del fin para que se le entrega, porque como somos mortales unos y otros, bueno es que siempre conste supongo que aunque el ha regulado así la obra, puede ser que después de hecha no salga tan justa, y haya algún pico de una parte a otra: Espero que V.m. esté a la mira, para que se trabaje prontamente encargandole al Maestro toda perfección en ella: Pues concluida en quanto a su remesa me ratificó en lo dicho en mi anterior, como que venga encajonada y completa de suerte que no se eche a perder. Quedo esperando la regulación del cajoncito con las alajas, que dije en dicha mi última, sobre la que no se havra descuidado dicho Maestro Platero [...]" ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

16. ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

17. "Mui Señor mio. Recibí la muy apreciable de V.S. Ilma. en fecha de 28 abril con la letra de seis mil y sesenta julios moneda romana dada por Dn. Thomas González contra este Dn. Francisco Bermúdez de Sotomayor, quien los satisfizo, y de ellos solo entregué al Maestro platero, como consta de su recibo, trescientos y diez escudos, para proseguir la obra de las ánforas, quedando lo restante en mi poder hasta la conclusión de la obra, siendo esta la práctica, que aquí se tiene por los varios incidentes que se pueden dar, y porque el mismo maestro dice, que quando este concluida la obra, se observará, si es semejante a la orden, que se le ha dado, y si su valor es correspondiente, lo que sirva a V.S. de gobierno para disponer lo que fuere de su agrado [...]" ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 20 de maig de 1779.



Figura 3. Luigi Valadier, ànfores d'alabastre amb bronze daurat, 1778-1779. Col·lecció privada.

però el pes sembla que era excessiu, unes 118 onzes, mentre que a Madrid el farien per 89 onzes; el calze, per exemple, pesaria 42 onzes, cosa que provocaria que no s'utilitzés amb facilitat. El bisbe desitjava que D. Eulogio comunicés a Valadier que intentés rebaixar tot el pes que fos possible “sin perjuicio del primor, y perfección de la obra”, i li recordava que en els dibuixos de les peces faltava afegir-hi les armes episcopals, “circunstancia precisa que no debe olvidarse”. A més, no va tornar els dissenys, perquè creia que Valadier no els necessitaria, “pero si no fuese así con su aviso [el de D. Eulogio] los ejecutaré” (doc. 3). Pels comptes finals de l'obra, sembla que no va rebaixar gaire el pes, ja que tot el conjunt sumava un total de 9 lliures, 8 onzes i 12 argensos, és a dir, gairebé 117 onzes (vid. doc. 5)¹⁸. Juntament amb els dissenys esmentats, Valadier va aportar una llista amb el cost i el pes de cadascuna de les peces. El calze, explica Valadier, estaria ornat amb baixrelleus que representarien els misteris de la passió amb caps de querubins, i costaria 588 escuts més uns altres 350 per a les mans, “modelli, stampe, et altre spese”, aproximadament un total de 936 escuts romans, equivalents a unes 1.638 lliures catalanes, de les quals només l'or costava més de 1.000 lliures. El cost total del conjunt fou de 4.656 lliures¹⁹.

El bisbe va respondre el 20 de juny enviant-li 12.000 julis perquè Valadier com-

18. Cada lliura d'or valia 168 escuts romans, equivalent a 294 lliures catalanes. L'unça sortia a 14 escuts.

19. ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

prés or per al conjunt litúrgic, i el 8 de juliol D. Pedro li notificava que Valadier començaria el conjunt intentant reduir el pes, però necessitava que li tornessin els dissenys, i li deia que evidentment les obres serien “trabajadas con perfección”²⁰. Uns dies després, el dia 15, novament va escriure al bisbe recordant-li que Valadier necessitava el disseny del calze per treballar i que havia entregat al mestre 4.000 julis (= 700 lliures o 400 escuts romans) per comprar or; la resta, la donaria quan tornessin els dibuixos i iniciés l’obra, ja que les ànfores encara estaven al principi²¹. El 25 de juliol, el bisbe, un cop llegida la darrera carta de D. Eulogio, diu que “debuelvo los diseños del caliz, patena, platillo, vinageras y cucharilla, para que el maestro Platero ponga mano a la obra, a fin de concluirla con la brevedad posible, con toda perfección”²².

El 31 d’octubre el bisbe es fa ressò d’una carta de D. Eulogio del 14 del mateix mes, en la qual li comunicava que les ànfores estaven ja enllestides, recordant que quan poguessin les enviessin a D. José A. Sanrromà, canonge de la catedral de Lleida²³.

A finals d’any, el 9 de desembre de 1779, D. Eulogio comunicava al bisbe que, per indicació del Sr. José Nicolas Azara²⁴, no havia d’enviar les ànfores a Barcelona, pel perill del viatge per mar, atès que els corsaris de l’illa de Maó “tienen

20. “Muy Señor mio: Aviendo inteligenciado al Platero Luis Baladier de quanto se sirve V.S.I. comunicarme en sus dos apreciables de 23 y 30 mayo, me respondió que inmediatamente pondría mano a la consabida obra del cáliz con lo aderente, pero era preciso, que V.S.I. se sirviese a buelta de correo devolver los diseños con copia de ellos, me dijo también que procuraría minorar el peso del oro, y que las alajas fuesen trabajadas con perfección, y mejor de lo expuesto en los diseños, lo que no dudo ejecutará, porque lo he puesto en empeño. Las ánforas se quedan trabajando y me ofreció concluirlas en breve, pasaré de quando a estimularlo, para que se verifique su promesa, y V.S.I. sea servido, como desea.” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 8 de juliol de 1779.

21. “Muy Señor mio: El correo parado participé a V.S.I. como el Artifice Baladier no se avia quedado con la copia de los diseños del cáliz y más aderente, y por lo mismo se sirviese devolverlos para inmediatamente poner manos a la obra. Con esta le indico como he recibido las dos letras de 500, la una, y la otra de doce mil julios, que se han cobrado, y de esta solo di quatomil al dicho platero, que dijo necesitaba para comprar un poco de oro, ofreciéndole darle lo restante, quando vuelvan los diseños, y participe la obra, pues la de las ánforas aun se está al principio, no obstante que no lo dejo de mano, ni lo dejaré, porque así conviene, y oy mismo le he dicho, que queria en todo el mes de agosto enviar a V.S.I. las dichas ánforas afin sea más solícito.” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 15 de juliol de 1779.

22. ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 25 de juliol de 1779.

23. “Muy Señor mio y mi dueño y amigo: Recibo la de V.m. de 14 del que corre, en la que se sirve participarme que estan ya concluidas enteramente las Ánforas con la naveta y cucharilla conforme a mi encargo al Maestro Platero Luis Baladier, a quien tiene V.M. encargado las encajone bien para remitirlas a Barcelona a dn. Joseph Antonio Sanrroma. Canónigo de esta Santa Iglesia en embarcación segura, que cree V.m. se le proporcione en este mismo mes, a cuio fin tiene hablado a un comerciante, y hablará también al Sr. Joseph Nicolas de Azara, que tiene igualmente que remitir algunas cosillas para Madrid; sobre cuias buenas y acertadas disposiciones nada tengo que decir sino dar a V.m. las debidas grazias por su actividad y cuidado, quedando yo esperando el próximo correo para ver si se me avisa V.m. haver salido ya mi encargo, y prevenir lo correspondiente en Barcelona.” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 31 d’octubre de 1779.

24. Sobre aquest personatge, vegeu Esther GARCÍA PORTUGUÉS, “José Nicolás de Azara i la Seu Nova, un punt d’entrada del nou gust clàssic a Catalunya”, *Revista Pedralbes*, vol. XXIII, núm. 23 (2003), p. 629-650.

apestado estos mares” i s’havia declarat la guerra als anglesos. En tot cas, estava disposat a buscar una embarcació que fes el trajecte i assegurés la mercaderia, però demanaven un deu per cent del seu valor. Tot va quedar a la decisió del bisbe de Lleida²⁵.

El mateix Luigi Valadier el 23 de març de 1780 va escriure a Juan Adán confirmant que les àmfores estaven acabades des del mes d’octubre de l’any anterior i que l’import total del treball havia estat de 629,81 escuts romans (aproximadament 1.102 lliures). L’altre encàrrec, el del calze, la patena i els altres objectes del conjunt, necessitaria almenys uns tres mesos per enllestir-lo i el seu cost seria de 2.636 escuts romans (unes 4.613 lliures). Mostra els comptes dels dos treballs, el seu import total, el que ha rebut en diferents pagaments i el que encara li falta rebre, que eren unes 2.721 lliures, i demana al seu cunyat que intercedeixi perquè li avancin uns 700 o 800 escuts (unes 1.225 o 1.400 lliures) (doc. 4).

El bisbe de Lleida, el 9 de juliol de 1780, es va fer ressò d’aquesta carta enviada per Valadier a Juan Adán i va comunicar D. Eulogio que ja sabia que les àmfores estaven enllestides, que per acabar el segon encàrrec encara faltarien uns tres mesos i que, sobre els diners que demanava l’argenter, havia aconseguit enviar una lletra de 5.033 julis i dos *baiocos* (unes 1.384 lliures) al Sr. Francisco Bermúdez de Sotomayor, que a la vegada li entregaria a ell perquè pagués a Valadier, amb el corresponent rebut signat²⁶.

25. “Muy Señor mio: Por consejo del Señor Dn. Joseph Nicolas Azara no remití asta ahora el cajón con las consabidas ánforas, por no exponerlo a que sea predado de los corsario maoneses que tienen apestado estos mares, como lo han hecho cerca del Puerto Especie con una embarcación catalana del Patrón Pedro Villaseca que venía a esta corte, y aunque está después fue sacada al Maones por otro corsario catalán, no obstante el pobre Villaseca sucumberá a los gastos ni indiferentes, que en estas circunstancias ocurren. Tenía dicho Señor Azara algunos cajones también que enviar, y se abstiene por el temor que no sean cojidos. Si V.S.I. gusta que su cajón lo asegure, hallaré embarcación, que lo conduzca, pero piden a lo menos un diez por ciento de aseguración asta Barcelona, sirvase V.S.I. avisarme lo que debe ejecutar para en caso que no encuentre ambarcación franca, enviar el cajón asegurado, que espero no pasarán los gastos de sesenta pesos duros [...]” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 9 de desembre de 1779.

26. “Muy Señor mio dueño y amigo: Con fecha de 23 de marzo de este año escribió el maestro Platero Luis Baladier a su cuñado dn. Juan Adán, que aun se mantiene aquí trabajando en las obras de la nueva Catedral, y entre otras cosas le decía, que las ánforas estaban enteramente concluidas, y encajonadas, y que aunque tenía adelantado el estuche y obra de oro consabida, le faltarían tres meses para concluir la enteramente, y pedía por merced, que a cuenta de todo se le remitiesen setecientos, o ochocientos escudos: Aquella carta tardó bastante en llegar, pero mucho más hemos tardado en encontrar letras para Barcelona, porque la falta de comercio por las guerras tiene mui atrasado el pequeño negocio de esta ciudad. Finalmente se ha podido poner en Barcelona el dinero necesario para la letra adjunta de cinco mil treinta y tres julios y dos bayocos contra el Sr. Dn. Francisco Bermúdez de Sotomayor, la que espero merecer a V.m. entregue a dicho Luis Baladier para su cobranza, tomando el correspondiente recibo, y que no la embio de toda la cantidad que pedía por el motivo de dicho de no encontrar letra para Barcelona y mediante que si se ha verificado la que decía pasados ya los tres meses tendrá concluido el estuche y obra de oro, se puede echar la cuenta final del importe de ambas obras, y saberse a punto fijo el resto que se le debe a Baladier, y avisármele V.m., para que vaya disponiendo la letra correspondiente. Espero merecer a V.m. haga una visita en mi nombre al Sr.dn. Nicolás Azara, diciéndole que me conformo enteramente con su dictamen de no exponer esta alajas mientras durasen las guerras [...]” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 9 de juliol de 1780.

El 14 de setembre Valadier es va dirigir al bisbe en una carta en la qual consignava el preu dels seus treballs, les àmfores i el conjunt d'or, amb la relació de pagaments i la quantitat entregada: cinc l'any 1779, les dues primeres amb un total de 710 escuts i les altres tres els dies 24 i 28 d'agost i 14 d'octubre; finalment, la darrera, de 27 de juliol de 1780, feia un total de 2.213,22 escuts romans cobrats, de manera que restaven només per rebre 1.077,59 escuts. D'altra banda, desglossava les despeses de cada obra: les àmfores pesaren 26 lliures romanes, 7 unces i 8 argenços, i valien un total de 629 escuts romans i 81 *baiocos*, i el conjunt litúrgic d'or pesava 9 lliures, 8 unces i 12 argenços, i tenia un cost de 2.661 escuts (doc. 5) (figura 4).

El 22 d'octubre de 1780 D. Eulogio va rebre, en una carta del bisbe de Lleida, dues lletres, una de 986 escuts i 8 julis, que va entregar a Valadier, de manera que restava només abonar-li poc més de 91 escuts, segons que va comunicar al bisbe en l'altra carta del 6 de novembre, on també comentava que l'orfebre tenia “quasi concluidas las obras de V.S.I.”²⁷.

Una vegada gairebé enllestides les obres romanes, el bisbe de Lleida el 29 de novembre de 1780 es va posar en contacte amb el Sr. Varon de la Linde, superintendent general de la Real Hacienda a Barcelona. Li va explicar el tipus d'obra que havia encarregat fabricar a Roma, les àmfores i el conjunt, i que estaven a punt per embarcar-se cap a la Península enviades per D. José Nicolás de Azara, agent general del rei a la cort romana. El bisbe, per mitjà del seu apoderat a Madrid, havia sol·licitat i obtingut del rei que les obres entressin en un port lliures de drets aranzelaris, i per aquesta raó preguntava a Varon de la Linde si havia rebut “la expresada orden y Real indulto” (doc. 6). La resposta del superintendent, del 2 de desembre, fou afirmativa i confirmava que el dia 8 de novembre s'havia notificat a l'administració de rendes del rei de Barcelona l'exempció de les peces d'or i argent de Lleida i que sense cap problema quan arribessin les entregarien al comissionat determinat pel bisbe²⁸.

Sembla que a començaments de l'any 1781 la seguretat marítima encara era pre-

27. “Muy Señor mio: Con la muy favorecida de V.S.I. de 22 del pasado recibí las dos letras que la acompañan, una de 986 escudos y ocho julios, que entregué puntualmente al artífice Luis Valadier, sacando su recibo, y la otra de catorce escudos siete julios, y tres baiocos para los gastos, que ocurren. El dicho Valadier tiene quasi concluidas las obras de V.S.I., de las que haré cargo en la manera, que V-S-I- me manda, y quando se proporcione conductor seguro se remitiran a Barcelona con la inteligencia del Señor Dn. Joseph Nicolas de Azara a quien en nombre de V.S.I. he visitado, y le manifesté quanto se sirve indicarme en su carta, y me ha impuesto presentar a V.S.I. sus respetos, y darle las debidas gracias por lo mucho que ha favorecido al Señor su hermano [...]” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 6 de novembre de 1780.

28. “Muy Señor mio: Recivo la carta de V.S.I de 29 del pasado, y en su consecuencia he practicado las diligencias correspondientes para saber, si havia llegado a alguna de estas oficinas Real Orden, que exima de los derechos de entrada de Reyno las alajas de Plata, y oro, que V.S. I.me dice deben venir de Roma, para servicio de esa Santa Iglesia, y encuentro, que efectivamente con fecha de 8 de noviembre anterior, se ha comunicado a esta Administración de Rentas Orden del Rey, para la exempción de dichas alajas, en cuyo supuesto, luego que lleguen a la aduana de esta capital, y las solicite algún comisionado de V.S.I. se le entregarán francamente sin la menor contribución [...]” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 2 de desembre de 1780.



Figura 4. Lacre amb el monograma “L. V.” de la carta que Luigi Valadier dirigí al bisbe de Lleida el 4 de setembre de 1780 (foto: I. Puig).

cària i el bisbe accepta la demora de l’enviament de les seves obres seguint el consell de D. José Nicolás de Azara, segons comenta a D. Eulogio en una missiva del 13 de maig de 1781, en resposta a una del 26 d’abril, assegurant-se que estan ben embalades i custodiades. Era el moment en què el bisbe de Lleida, com ell diu, estava “mui ocupado con la traslación de la residencia a la nueva Catedral y su consagración”²⁹.

No fou fins l’any 1782 que es va presentar l’ocasió d’enviar les obres, ja que D. Pedro Eulogio el 17 de gener de l’esmentat any va comunicar al bisbe de Lleida que “puede ser que en breve aiga una ocasión segura de todo género de corsarios, en la qual (con el dictament del Señor Dn. Josef Nicolas de Azara) remitiré a Barcelona las obras que ha hecho para V.S.I. Maestro Luis Valadier, de que avisaré preventivamente a V.S.I”. Immediatament, el 6 de febrer, el bisbe li va respondre:

“mucho me alegraré, que según V.m. me insinua, se presente embarcación segura, y libre de todo género de corsarios, para enviar a Barcelona las alajas, que me ha trabajado Luis Valadier, con el dictamen, y auxilio de el Sr. Dn. Josef Nicolas Azara, y

29. “Muy Señor mio: Por la mui favorable de V.S.I. de 8 febrero quedo enterado de lo que se sirve indicarme sobre los consabidos ternos, y en quanto a las Ánforas, y estuche, no se espera otro que la segura ocasión para su conducción, la que este Señor Dn. Joseph Nicolas de Azara tiene por mui difícil en las presentes circunstancias, y no se atreve por ellas a enviar también varios encargos, que haze tiempo tiene encajonados [...]”, 26 d’abril de 1781, carta de D. Pedro Eulogio al bisbe de Lleida. “Mui Sr. Mio, dueño y amigo: Recibo la de V.m. de 26 de abril proximo y quedo enterado de la dificultad que el Sr. Dn. Josef Nicolas de Azara encuentra en la remesa de mis dos encargos de ánforas y estuche en las presentes circunstancias, por lo que conformándome con su dictamen, según antes de ahora le tenía insinuado V.m. havremos de esperar hasta que estas cosas se compongan para que vengan con toda seguridad, y quando el Sr. Azara lo tenga por oportuno y el mismo disponga enviar los recados que estan detenidos en su poder para Madrid, pues supongo que mis encargos estarán bien compuestos, encajonados, y guardados de suerte que nada padezcan por la dilación [...] estoy mui ocupado con la traslación de la residencia a la nueva Catedral y su consagración [...]” ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1, 13 de maig de 1781. La catedral fou consagrada oficialment el 28 de maig de 1781.

que me avise V.m. preventivamente para hacer el encargo de recogerlas en dicha ciudad”³⁰.

Definitivament, el 19 de juliol de 1782, el secretari del bisbe, D. Joaquín Carrillo y Mayoral, va entregar al capítol de la catedral de Lleida:

“[...] un estuche de oratorio, con caja doble, que contiene cáliz, patena, y cucharilla, platillo, vinageras, y campanilla, todo de oro; las tres ánforas para la consagración de los santos óleos, con otro cajoncillo, que contiene el vaso, y cucharilla para la mezcla del bálsamo, el que como las ánforas, son de plata, con algunos sobredorados; cuyas alajas mandé fabricar en Roma para el servicio de Nuestra Santa Iglesia: por lo que espero que V.S. me haga la honra, de presentarlas en mi nombre a la Soberana Reyna Nuestra Patrona.”³¹

Aquestes peces, realitzades per Luigi Valadier, consten en un inventari de 1787: “un calse, canadelles, barquilla, cullereta y campaneta, tot d’or” i “tres anfores de plata mig dorades, barquilla, y cullereta de plata dorat”³². A l’inventari del 23 de gener de 1809 apareix novament “un calis de oro con el recado correspondiente del mismo metal. Un platillo, vinajeras, campanillas y cucharita” i només “dos ánforas o jarras de plata para la consagración del Chrisma y Santos Oleos”, mentre que al de 1833 ja no s’esmenta ni el conjunt d’or ni les àmfores³³. La Guerra de la Independència (1809-1811) va minvar l’aixovar litúrgic del patrimoni artístic de la catedral lleidatana, moment en què van desaparèixer les obres de Valadier. De fet, el 17 de maig de 1810 el notari de Lleida i del capítol, Josep Xavier Berga, va redactar una interlocutòria pública amb la descripció de l’espoli que van sofrir la sagristia i les oficines de la catedral, on es diu concretament que, examinant els armaris i caixons “donde se guardaban las Alajas de plata, y los vestidos o ornamentos destinados al Culto Divino estaban violentados, destrosados, y varias de dichas Alajas y ropas, y que de los despojos de ellas estaban tirados por el suelo, faltando en algunas de dichas vestiduras, los galones con que estaban guardadas”³⁴.

És, aquesta, la fi d’unes de les obres més importants d’orfebreria encarregades pels bisbes de Lleida per a la nova catedral. Un aixovar litúrgic, sens dubte, d’una gran qualitat i bellesa artística del qual no hem pogut gaudir i que només va fruir el capítol de la catedral durant trenta anys.

30. ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

31. ACL, *Cartulari de 1782 a 1783*, 19 de juliol de 1782. També en l’esmentat arxiu en quedà constància en el llibre de les *Deliberacions de 1781 a 1785*, fol. 107v-108r: “Aventse llegit la carta del Illm. Señor Bisbe de esta Santa Iglesia de fecha de dinou del corrent en que regale a la mateixa un estoug de oratori ab caixa doble que conté calse, patena, cullereta, plateret, canadelles, y campaneta tot de or, y també las tres anfores per la consagració dels Sants olis ab altre caixó que conté vas y cullereta per la mescla del balsam, lo que com y las aforas son de plata ab algun sobredaurat. Delibere V.S. dacort que se li donen les mes expresives gracias per tan singular obsequi.”

32. Francesc FITÉ (cur.), “Apèndix documental”, a J. PLANAS i F. FITÉ (cur.), *Ars Sacra, Seu Nova de Lleida: Els tresors artístics de la catedral de Lleida*, Lleida, 2001, doc. 8, p. 249.

33. *Ibíd.*, doc. 13 i 14, respectivament, p. 255-257.

34. Frederic VILÀ, *op. cit.*, 1991, doc. R-4.3, p. 149.



Figura 5. Taller de Filippo della Valle, *Sant Jordi*, abans de 1768, Museu de Lleida, Diocesa i Comarcal (foto: A. Benavente).

Un sant Jordi de bronze

En el Museu de Lleida, Diocesa i Comarcal, amb el número d'inventari 1875, trobem el *Sant Jordi eqüestre* que fins al 1998 es conservava al tresor de la catedral lleidatana, una obra de bronze amb restes de daurat, que ja apareix citada el 24 de març de 1787 en un inventari de l'esmentat tresor (figura 5). Digne d'esment és la figura del cavall, amb un cos d'anatomia quasi perfecta, amb un rostre ben treballat i amb uns cabells plens de moviment i força. En canvi, un pèl més fluïda és la imatge del sant, vestida a l'antiga, tot i que s'ha de destacar el moviment de drapeig de la part de inferior del vestit, així com la gràcia del casc.

L'obra ha estat atribuïda a Lluís Bonifàs per Pérez Santamaría³⁵. L'atribució es basa en dues premisses: 1) l'experiència de Bonifàs en un tipus iconogràfic similar, el tema de sant Miquel, per l'actitud i la positura del personatge en dues obres no conservades, el titular del retaule major d'Almòster i el retaule de la parròquia de Sant Miquel del Port, a Barcelona; i 2) la datació entre 1755 i 1760, que també està ben trobada, ja que el 1755 Bonifàs feia un model en fusta d'un sant Pau

35. Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, "Sant Jordi Eqüestre", *Ars Sacra...*, p. 66-67.



Figura 6. Lluís Bonifàs, *Sant Miquel amb el dimoni*, 1755, església de Sant Miquel del Port, Barcelona, imatge desapareguda al 1936.

per a què l'argenter lleidatà Pere Lleopart en fes la imatge en plata, i a partir d'aquelles dates se li documenten diferents treballs a les terres de Lleida³⁶.

L'atribució de Pérez Santamaría té la seva lògica en el context escultòric català de la segona meitat del segle XVIII, ja que l'obra lleidatana té algunes semblances amb les obres esmentades de Bonifàs, sobretot amb el sant Miquel de la Barceloneta (figura 6). De tota manera, aquesta tipologia iconogràfica era molt habitual arreu d'Europa, i qualsevol artífex de certa categoria era capaç de fer una

36. El 1758, un sant Crist per a un canonge de la catedral; entre 1759-1764, el retaule de les Santes Espines de Tàrraga; el 1760, un sant Pere per a Granyena de les Garrigues; el 1761, el retaule de sant Cristòfor per a l'Espluga Calba; entre 1762 i 1765, el retaule de sant Antoni de Pàdua per a Verdú; el 1762, una traça per al retaule major d'Anglesola; entre 1763 i 1764, el retaule de sant Ignasi per a la Granadella; el 1764, part d'un sant Felip Neri per a un altre canonge; el mateix 1764, una urna de plata per a Vallbona de les Monges; entre 1764 i 1769, el retaule major de Cubells; el 1765, dos frontals d'altar per a Vallbona de les Monges; entre 1766 i 1668, portava a terme el retaule major de les Borges Blanques; el 1770 féu la traça per al retaule major de l'església parroquial d'Aitona; el mateix 1770, el retaule major dels Omellons; entre 1770 i 1776, el retaule major de Golmés; el 1774 féu les traces per a un parell de retaules que s'havien de fabricar a la seu nova i l'inici de l'esmentat cor, i el 1779, també una traça per al retaule major de l'església parroquial de Serós. Vegeu Cèsar MARTINELL, "El escultor Luis Bonifàs y Massó 1730-1786. Biografía crítica", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI-1 i vol. VI-2 (1948).



Figura 7. Dominico Antonio Vaccaro, *Sant Jordi amb el drac i la princesa*, circa 1730. Museu de les Arts Decoratives, Barcelona.

obra d'aquestes característiques. Al marge de semblances puntuals i també deixant de banda els possibles dubtes que poden sorgir (les obres d'orfebreria són molt rares en el catàleg de Bonifàs), un fet que s'ha de destacar és que, si observem el *Sant Jordi eqüestre* des d'una perspectiva de conjunt, l'obra en qüestió no respira, en absolut, l'art de Lluís Bonifàs. Nosaltres pensem que ofereix una lectura alternativa, en clau italiana.

Un model similar el trobem en figures de sant Jordi o de sant Miquel realitzades per l'argenter napolità Lorenzo Vaccaro (1655-1706) a finals del segle XVII, arquetip que va divulgar el seu fill Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745), com podem veure en un exemplar conservat al Museu de les Arts Decoratives de Barcelona (figura 7)³⁷. Però aquestes obres dels Vaccaro són d'una qualitat diferent i, a més, estan realitzades en plata. De tota manera, l'obra del Museu de Lleida seria una peça, la principal, d'un grup més ampli, similar al que hem esmentat adju-

37. José Carlos BRASAS, "Un 'San Jorge' de plata napolitano en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 51 (1985), p. 511-514. Vegeu també Ferdinando BOLOGNA, "A Silver Sculpture ascribed to Domenico Antonio Vaccaro", *The Burlington Magazine*, vol. CXXI 912 (1979), p. 220-225.



Figura 8. Filippo della Valle, *Àngel amb canelobre*, 1751. Detall de l'altar major de Santa Maria Maggiore, Roma.

dicat als Vaccaro: un grup format per una base en la qual s'ubicarien el sant Jordi a cavall i, com a mínim, el drac; potser també hi podríem trobar la princesa.

El *Sant Jordi eqüestre* és producte de l'èxit dels models italians arreu de les corts d'Europa, realitzat per algun taller de Roma ja en la segona meitat del segle XVIII. De qui devia ser l'autoria? Una possibilitat seria que Luigi Valadier hagués fabricat alguna obra més, no documentada, més enllà de les àmfores, per al bisbat de Lleida; tot i que aquesta hipòtesi és difícil de demostrar, a causa de les enormes diferències de qualitat que trobem en el taller de Valadier. Més lògic seria que fos una obra que hagués portat Juan Adán en el seu retorn de Roma el 1776. Potser Adán duia una escultura de valor sentimental realitzada pel seu sogre Filippo della Valle, mort feia pocs anys, el 1768. Della Valle utilitzava el bronze, i la figura de sant Jordi i el cavall ofereix motius d'estil pròxims a d'altres obres de l'artista: les marcades ninetes dels ulls o l'angulós drapejat de la roba (figura 8). Un paral·lel del rostre del sant Jordi el trobem en el monument de Lady Walpole a l'abadia de Westminster (còpia d'una escultura romana).³⁸ Tot i això, notem una altra mà diferent a la de Della Valle: algun membre del taller que podria estar personificat en el mateix Adán.

38. Hugh HONOUR, "Filippo della Valle", *Connoisseur*, vol. CXLIV (1959), p. 172-179; Vernon H. MINOR, "Filippo della Valle as Metalworker", *The Art Bulletin*, vol. LXVI (1984), p. 511-514; Vernon H. MINOR, *Passive tranquillity: the sculpture of Filippo Della Valle*, Filadèlfia, 1997.

Apèndix documental

1

1779, gener, 31. Lleida

Carta del bisbe de Lleida a D. Pedro Eulogio de Castro. Encàrrec a l'argenter romà Luigi Valadier, de les ànfores per a la consagració de la nova catedral de Lleida.

ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

Con esta fecha encargo al celebre Maestro Platero Luis Valadier, que vive en esta corte, al Teatro de Liberta (y me dicen es conocido de V.m) por medio de su cuñado e escultor Dn. Juan Adán, que está aquí trabajando en las obras de esta nueva Catedral, las tres ánforas para la consagración de los Santos Oleos, junto con el vaso y cuchara, en el que se hace la mezcla del óleo y bálsamo para la consagración del Santo Chrisma: Quiere que cada ánfora tenga la cabida de doze quartillos castellanos, que en nuestra Galicia, si Vm se acuerda, es lo mismo que doce netos: Por otra frase medio cántaro castellano menos quatro quartillos; porque el cántaro castellano tiene treinta y dos quartillos, y por consecuencia el medio cántaro diez y seis quartillos: Y yo solo quiero que cada ánfora tenga, como llevo dicho, la cabida de doze quartillos; Y a fin de que Vm. Pueda explicar esta medida a dicho Platero le hago a Vm. Esta relación, porque no las quiero ni más, ni menos; porque de mayor cabida no se podrían manejar en la función y consagración de los Santos Óleos, en la que cada una lleva un Diacono en la procesión, y de menor cabida no contendrían los Santos Óleos bastantes para repartir en todas las Parroquias del Obispado. Las demás circunstancias que han de tener dichas Ánforas se las explica a su cuñado el Maestro Platero Dn. Juan Adán, con la advertencia de que si encontrase alguna duda tome el trabajo de preguntarnos, que responderemos a buelta de correo, bien que estando ahí en la fuente fácilmente se podrá informar de lo que es la obra, según que la usan en las Basílicas de esa Corte: En la inteligencia de que yo ni las quiero de mucho peso, ni cargadas de plata, de suerte que no se puedan manejar; ni tampoco tan débiles que con qualquiera golpecito se abollen, sino en una buena proporción: Quierolas sobre lo lico porque si se las echan labores, o relieves es preciso cargarlas de plata, y yo todas las que he visto son lisas, y así aun quando tenga preciso echarle algo de labor ha de ser la menos que se pueda, esto es una cosa miñima el vaso para la mezcla referida regularmente es en forma de Barquito de cabida de un quartillo escaso: La cuchara ha de ser un poco honda, porque con ella se saca el óleo para la mezcla: Todas las piezas han de tener mis Armas, y cada ánfora en la barriga el rótulo del óleo que le corresponde: Todas las que he visto son en blanco, pero si para la perfección de la obra, y según el uso de la Iglesia Romana, deben ser sobredoradas, no reuso este gasto: Vuelvo a decir, que todo lo explicará mejor que yo dn. Juan Adán, como que las ánforas no han de ser de barriga rotunda, sino un poco ovalada, y que la tapa de cada una ya sea en rosca, o en otra forma unida, o suelta, ha de ajustar bien.

1779, abril, 11. Lleida

Carta del bisbe de Lleida a D. Pedro Eulogio de Castro per a explicar-li les característiques de les ànfores que desitjava.

ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

Y empezando por este encargo digo, que aquí no necesitamos más que tres Ánforas, y en vista del diseño me gusta y escojo las tres grandes de que usa la Basílica Lateranense, sobre cuió diseñonada tengo que advertir, sino que el pitón debe llegar hasta la proporción de la boca de la ánfora, para no perder aquella cabida, y que no las quiero enteramente rotundas, sino que sean un poco ovaladas o chatas. La cabida ha de ser cada una de 13 folletas, para que haviendo echo aquí algunos experimentos hemos encontrado que la folleta tiene poco más o menos que un quartillo castellano, con que enteniendo cada ánfora 13 folletas, vendrá a contener la cabida de 12 quartillos castellanos. La naveta o platillo me parece bien, pero no la espátula, porque ha de ser en forma de cuchara un poco honda, para poder sacar el óleo para la mezcla con el valsamo. Queda a mi cuidado remitir el dinero por la via de Barcelona, lo que se ejecutará prontamente, como así también quiero que el Maestro se ponga a la obra. Y como también me acomoda tanto el peso como el precio, y todo lo demás que dice el maestro Platero, nada más tengo que añadir a este encargo, sino que concluida la obra havra de quedar al cargo de V.M. remitirla de suerte que venga segura a Barcelona a poder de dn. Joseph Antonio Sanromá, canónigo de esta Yglesia. También apruebo todo el dorado, con todas las demás circunstancias que se explican, y debuelbo el mismo diseño, por sí acaso el Maestro no se quedó con otro ejemplar. También dirá V.m. a dicho Platero Valadier, que me haga el favor de regular y echar el computo de lo que costará un cajoncito o estuche forrado por dentro en terciopelo carmesí, que contenga dentro un cáliz, patena, platillo, vinageras, cucharilla y campanilla, todo de oro, y bien travajado, y de buena y regular proporción, y avisarmelo sin pérdida de tiempo en la inteligencia que todas las dichas piezas han de tener las armas, diciéndole al mismo tiempo que no extrañe el que no le escriba, porque no pudiendo hacer más que en castellano, siempre se havria de valer de V.m. para que le leyera y explicara la carta, y lo haze por mi su cuñado dn. Juan Adán.

Ilmo. Señor Obispo de Lérida

1779, maig, 30. Lleida

Carta del bisbe de Lleida a D. Pedro Eulogio sobre el pes i el preu de les obres encarregades.

ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

Mui Señor mio, mi Dueño y Amigo: He visto y reflexionado los diseños que Nuestro Maestro Platero Luis Baladier embia de el cáliz, patena, cucharilla, platillo, vinageras, y campanilla a correspondencia de mi encargo, y la regulación de su importe, haviéndose de fabricar todas estas piezas de oro y con el mayor primor y perfección, y digo en primer lugar que dichos diseños me gustan y mucho más porque confio en que el Maestro hechará todo el resto de su habilidad, para que salga perfectísima esta obra, y con mayor lucimiento que el que pueden demostrar los diseños. Pero el peso no me acomoda por lo excesivo, pues regula a toda la obra el de 118 onzas; siendo así que en Madrid me dicen

que harán toda la obra con el peso de 89 onzas, por cuia cuenta excede la de Baladier nada menos que en 29 onzas, que es muchísimo, añadiendo también las hechuras de dichas 29 onzas; y cuio exceso hace subir tanto la obra este se conoce más bien aun cotejadas las piezas de por sí porque el Caliz le regula en 42 onzas, que aunque allí vaya inclusa la patena, es mucho peso, y será causa de que no se maneje con facilidad. Lo mismo sucede con las vinageras, que las pone cada una de 18 onzas, lo que me parece aun mayor exceso, y poco menos las demás: Por lo que dira V.m. a dicho Maestro Baladier, que rebaje de dichas piezas todo el peso que se pueda sin perjuicio del primor, y perfección de la obra, que ha de ser siempre el principal objeto, con lo que explico claramente mi intención. A mi me parece, que el peso regulado en Madrid es muy competente siempre dos o tres onzas mas o menos, y así me alegraré que el Maestro pueda acomodar a este peso dicha obra sin perjuicio como llevo dicho de toda su perfección.

También me parecen algo subidas las hechuras porque regula por cada 12 onzas 100 escudos, que es mucho; bien que sobre este particular tengo menos reparo, porque me hago cargo, que siendo tan primorosa la obra, como ofrece, necesita mayor recompensa, especialmente revajando el peso, porque de otra suerte las muchas onzas sin necesidad aumentan considerablemente el precio. Sin embargo espero que aun sobre las hechuras se arregle también todo lo posible, teniendo consideración a que la patena es cosa lisa y de poco trabajo.

Hablo de la patena, aunque en la regulación nada dice el maestro de ella, pero pienso que la embia dibujada detrás de la copa del Caliz a manera de un resplandor, porque nunca creo se podía haver olvidado de ella.

Tampoco haze mención de las Armas que ha de traer cada pieza y esta es una circunstancia precisa que no debe olvidarse.

Bajo todas estas prevenciones, y de lo mucho que confio en la habilidad, y hombría de bien de Luis Baladier, y que procurará desempeñar como tal y a toda mi satisfacción el encargo, sirva V.M. decirle que ponga desde luego mano a la obra, procurando concluir la con la brevedad que le sea posible, y de cuio tiempo poco más o menos, según la relación que le hiciere me avisará V.m. para mi gobierno. No devuelvo los diseños, porque creo que no los necesitará, pero sino fuese así con su aviso lo ejecutaré.

Tengo ya pedidas las letras en Barcelona tanto para pagar a V.m., como para que Luis Baladier vaya comprando el oro, y creo tenerlas aquí mui en breve, y así serán seguras semana más o menos, y digo esto porque para esta circunstancia no se detenga el Maestro en dar principio a la obra.

Que es quanto por ahora puedo decir en el asunto, el que pongo todo al cuidado de V.m., no solo para que explique al maestro menudamente de suerte que lo entienda todo este mi pensamiento, sino para que vele sobre la obra para que se trabaje sin intermisión y con la mayor perfección y espero el aviso del recibo de mi letra anterior, y del estado en que se hallan las ánforas. Quedo para servir a V.m. con fino y verdadedo afecto con el que ruego a Dios le guarde muchos años.

Sr. D. Pedro Eulogio de Castro.

1780, març, 23. Roma

Carta de Luigi Valadier al seu cunyat Juan Adán sobre les característiques de les ànfores i del conjunt litúrgic, amb el cost del material i de la mà d'obra.

ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

Carisimo Cognato

Roma 23 Mzo. 1780

Sommamente e gradito la sua lettera in risposta della quale dico che le Anfore per li Sagri Olei sono terminati, et incapati sino dal mese d'ottobre 1779 ma il signore dn. Nicolo Azzara dice non volerle mettere in corso per le guerre perché potrebbero soffrir qualche danno e perciò n'aspetta in sicuro tempo a spedirle.

| | | |
|---|------------|-------------|
| L'importo di esse, con prattino e cuchiarlo per | l'argento | 335,31 |
| | Lavoratura | 182 |
| | Doratura | 105 |
| | Casse | <u>7,50</u> |
| | | 629,81 |

Il Calice d'oro com ampolle, piattino, e campanello sono molto avanti nel lavoro, e non si tralasciono, ma essendo una opera in oro abbondante di bassirilievi et ornati per perfezzionarli richiede molto tempo d'altri tre mesi in circa.

Il prezzo di essa secondo lo seandaglio mandato a mons. Eccmo. Ascende a 2636, su di che rispose che potevasi restringere l'oro in quanto a mè farò quanto potrò, pa per poche oncie d'oro intendo fare un lavoro stabile e buono per che non sono spese che si fanno continuamente.

| | |
|--|-----------------|
| Uniti li sud.: due lavori cioe dell'ànfore sud. In | 629,81 |
| Del lavoro d'oro circa | <u>2.636</u> |
| Fanno la Osma di | 3.265,81 |
| De quali n'o'ricevuti in cinque diversi tempi | <u>1.709,90</u> |
| Sicche mancono circa | 1.555,91 |

Se di d^a Osma S.Eccza. bolése favorirmi sette in ottocento scudi mi farebbe una grazia e lo lasso in sua libertà.

Sono ramaricato che fin ora non possa veder le anfore perché spero che ne restera contento et in tanto riverentemente le hagio le sagre mani.

Il libro che desidera della descrizione di civita vecchia stà in d^a capsia.

A tutti à fatto qualche risentimento sa perdita della prima lor prole, sono in tempo però d'averne in buona copia: Ivtte. Le cognate e cognati si ritrovano in buona salute eccettvata la mia consorte che sono cinque mesi che soffre una malatia di reuma e per tre medi seguiti guarda il letto; grazie a Iddio stà meglio e per qualche ora del giorno principia ad abandonarlo sperando quanto prima lo lasserà del tutto. In tanto tutti li salute-no ambe due godendo del buon incontro che V.S. a falto a Madrid; Averò curà scrivere a Giovannina come m'impone la Sig^a Violante assicurandola che la med^a hà bene come tutte l'altre.

Scrissi una lettera a V.S. con alcune annotazioni per quello desiderava ma non ne o re-

cevuto alcun rincontro e ringraziandolo delle premure che si prende per mè come sarà lo stesso in me commandandomi e mi dichiaro.
Suo Affectisimo Cognato
Luigi Valadier

5

1780, settembre, 14. Roma

Carta de Luigi Valadier al bisbe de Lleida, on exposa el cost i el pes de les obres, així com els comptes dels diners rebuts fins al moment.

ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

Eccmo. Mio Signore e Pro.

Roma 14 Sett. 1780

Faccio sapere all Eccza Vra. d'aver compito, calice, ampolline, piattino, e campanello d'oro, qual opera secondo il parere, e gusto non mio, ma di chiunque l'osservano ne restono contentissimi, e sorpredi così che mi danno a sparare che anche dall'Eccza. Vra. Saranno guardati con quel piacere e contento, e io ne restero assai piu contento come il propio Padrone, e coraggioso di una non si picciola spesa.
Gli trasmetto due notarelle e dell'Anfore e del serv^o. di oro sud^o.

| | |
|---|---------------|
| Quella dell'Anfore ascende a | 629,81 |
| Quella del servizio d'oro ascende a | <u>2.661</u> |
| Che in tutto sono scudo romani = | 3.290,81 |
| Ne è ricevuti in div. Tempi, e rate cioè: | |
| Nell'anno 1779 una partita di | 400 |
| Altra di | 310 |
| Alle 24 d'agosto di d ^o . anno | 533,67 |
| Alli 28 di d ^o mese | 266,23 |
| Alli 14 di ottobre di d ^o anno | 200 |
| Alli 27 di Iug ^o del anno 1780 | <u>503,32</u> |
| Che sono | 2.213,22 |

| | |
|----------------|-----------------|
| Dico | <u>2.213,22</u> |
| Sicchè mancono | 1.077,59 |

Tutto ciò glie lo notifico per sua regola officiche possa prenderne quei provvedimento necessari e sicuri per che possano giungere costi felicemente, e goderli giacche a vuto si grand animo di farsi un piccolo servizio sagro che da pochi personaggi anno l'equale Altro non mi resta che degnarsi di presentare i miei saluti alla cognata, e cognato, in tanto che ansioso de suoi venerabili commandi mi pratesto.

Di Vra. Eccza.

Vmo. Oblmo. Deumo. Servitore

Luigi Valadier

A

Sua Eccza. Rma. Monsig. Vesco.

D. Joacchimo Sánchez Ferragudo

Lerida

.../...

| | | |
|--|-----------------|-----------|
| Nota dell'Anfore = | | |
| Li trè vasi grandi con naveta, spatola e cucchiarino pesano | <u>26:07:08</u> | |
| L'argento importa | 335,31 | |
| Fattura e doratura de tre vasi | 255 | |
| Fattura e doratura della naveta | 32 | |
| Auccio e casse | <u>7,50</u> | |
| | 629,81 | |
| | | |
| Serv°. D'oro | | |
| Calice, ampolline, piattino, e campanello, cuchiarino | 9:08:12 | 1.631 |
| Fatture e calo del calice | | 350 |
| Fatture e calo delle ampolle | | 300 |
| Fatture e calo del piattino | | 1.250 |
| Fatture e calo del campanello e cucchiarino | | 85 |
| Auccio di velluto cremisi trinato d'oro con cassa di cordoano e imballata | | <u>45</u> |
| | | 2.661 |

6

1780, novembre, 29. Lleida

Carta del bisbe de Lleida al Sr. Varon de la Linde, per demanar que les obres que havia encarregat a Roma per a la nova catedral de Lleida no paguessin aranzel en entrar al port de Barcelona.

ADL, Bisbe Joaquim Sánchez Ferragudo, lligall 1.

Muy Señor mio y mi más venerable dueño: He mandado fabricar en Roma tres ánforas de plata con el platillo y cuchara correspondiente, para la consagración de santos óleos, por la misma idea y modelo porque lo están las de la Basílica de San Juan de Letrán: También mandé fabricar un estuche de oratorio que contiene cáliz, patena y cucharilla, platillo, vinageras, y campanilla de oro, todo para el uso y servicio de esta mi Iglesia Catedral, cuyas alajas están enteramente concluidas, y prontas para venir en la primera ocasión de embarcación segura en derecho a este puerto, a dirección de dn. Josef Nicolás de Azara Agente General del Rey en aquella Corte y mi feligrés. Con este motivo y el de estar dedicadas estas alajas al servicio de la soberana Reyna del Cielo Patrona de esta mi Iglesia Catedral, cuyo nuevo edificio sabe V.S. que se construye a expensas de la Real Piedad, acudí a S.M. pidiéndole se sirviese extender su Real Magnificencia y liberalidad a estas alajas, mandando que entraren en ese puerto, o en otro qualquiera del Reyno a que arribaren, libres de todos derechos. Mi agente y Apoderado en Madrid me avisa que el Rey Nustro Señor me ha concedido piadosa y liberalmente esta gracia, y que en consecuencia se ha despachado la correspondiente orden a Barcelona, sin enviarme ni haver podido recoger otro algun documento en esta razón. Y considerando yo que si se ha despachado la expresada orden en la forma que se me asegura, no puede ser a otro que a V.S. com superintendente General de la Real Hacienda en este pRincipado, me valgo de su favor y fineza para que se sirva decirme si ha recibido la expresada orden y Real indulto, de suerte que esté seguro que quando lleguen mis alajas entrarán libres y francas de todos derechos; O si me resta que hacer alguna diligencia para conseguir este fin. Renuevo a V.S. mi obediencia y verdadero deseo de servirle y complacerle con el más fino afecto que quedo rogando a Dios me guarde a V.S. muchos años. Lérida y noviembre 29 de 1780. Sr. Varon de la Linde.

Lluís Bonifàs i Jaume Fontanet al monestir de Vallbona de les Monges. L'urna del monument de Dijous Sant

ESTHER BALASCH i SOFIA MATA

El monestir cistercenc femení de Santa Maria està ubicat al bell mig del poble de Vallbona de les Monges, a la comarca de l'Urgell, i limita amb la comarca de la Conca de Barberà. Dit monestir conserva en el seu fons patrimonial la part central de l'urna del monument de Dijous Sant que manà executar l'any 1763 l'abadessa perpètua Maria Teresa de Riquer i de Sabater¹, una abadessa que va tenir un paper ben destacat al capdavant del monestir, en un moment de decadència monàstica, fruit de les guerres del segle XVIII i accentuada pels problemes seriosos dels seus dominis, que tot sovint van generar plets i que van derivar en la pèrdua important de rendes². Nasca el 1712, hom ignora la data del seu ingrés al monestir, si bé és esmentada en la documentació interna de l'any 1763, en què va ocupar el càrrec de presidenta major mentre era abadessa Agnès Cortit. Filla dels Riquer, una de les famílies nobiliàries més destacades de la Catalunya del segle XVIII, Maria Teresa de Riquer va detentar el càrrec d'abadessa de Vallbona al llarg de trenta-quatre anys, una llarga i dilatada trajectòria al capdavant del monestir en la qual va dur a terme obres de reforma i reconstrucció del cenobi. Del seu abadiat cal fer esment de la construcció, l'any 1775, de la gran portalada d'accés al monestir, que constitueix un interessant exemple de portada barroca. L'església conventual es va veure enriquida mercès a la construcció del retaule major, erigit sota l'advocació de l'Assumpció de la Mare de Déu, malauradament perdut per l'acció del foc en el marc del moviment iconoclasta de la darrera contesa civil de 1936-1939. Era un retaule degut al patronatge de la nostra abadessa, del qual no podem fer una anàlisi estilística atès que ens hem de remetre únicament

1. Donem mostra d'agraïment a l'abadessa i la priora del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges, Na Anna Maria Camprubí i Argany i Na Glòria Nogué i Ribert, respectivament, per excel·lir en la pràctica de l'acolliment, per la seva cordialitat, disponibilitat i amabilitat i perquè un cop més ens han deixat entrar als murs de la clausura a la recerca de les seves relíquies, dels reliquiariis i del llegat patrimonial, i, especialment, per la voluntat de compartir-lo amb nosaltres.

2. Vegeu Gener GONZALBO i BOU; Pilar ROVIRA i GIMENO, "Vallbona de les Monges", a *Catalunya Romànica: El Segrià, les Garrigues, el Pla d'Urgell, la Segarra, l'Urgell*, vol. XXIV, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 573.

a fotografies antigues on no és possible percebre amb claredat ni les escenes que el configuren ni tampoc l'estil, però esperem que la documentació ens afavoreixi en aquesta tasca, tot i que Piquer i Jover³ n'esmenta un estil neoclàssic, sense anar més enllà. El 1784 Teresa de Riquer manà que es fes la campana grossa –dita popularment “la campana dels perduts”, probablement a causa que el seu so se sentia en la llunyania quan donava orientació als caminants desorientats–, una interessant peça de fonèria que encara es conserva en el seu lloc d'emplaçament⁴. Aquesta abadessa va fer gala d'un gran mecenatge artístic i va impulsar obres per tal de proveir el monestir d'allò necessari pel al seu culte. Cal destacar en aquest sentit la comanda efectuada a Lluís Bonifàs i Massó d'un parell de frontals d'altar, com es consigna en el *Llibre de feines* en el qual l'escultor tenia cura d'anotar i enregistrar tot allò referent a les comandes de les obres, la seva execució i el seu cobrament. La revisió del fons patrimonial del monestir no ens ha permès identificar els frontals que executà Bonifàs, tot i que, ara com ara, s'hi conserva un gran marc de fusta treballat, ornat amb volutes i elements afins a l'estètica barroca, que serveix de suport a un teixit del segle XVIII⁵. De fet, es tracta d'un marc ornamental amb clares funcions de frontal d'altar, en què s'hi combinen fusta i teixit, com s'adverteix en una fotografia antiga servada al fons del monestir, on es constata la seva presència davant de l'altar i del retaule major ubicat a la capçalera de l'absis carrat de l'església conventual. No podem adscriure amb seguretat aquest frontal d'altar al nostre escultor, atès que no hem localitzat cap document que ens ho permeti, cosa que hauria permès perfilar i engrandir la nòmina d'obres conservades de l'artista vallenc Lluís Bonifàs.

Dins de la seva tasca de regiment del monestir, el 1788 Teresa de Riquer va haver de solucionar conflictes sobre la jurisdicció del cenobi femení amb l'abat del monestir de Santes Creus, litigis que va haver d'afrontar amb les mateixes cases de l'orde, i també amb l'episcopat. L'abadessa va encomanar la defensa del cenobi a l'il·lustre premonstratès pare Jaume Caresmar⁶, aleshores resident a Barcelona. Felip de Riquer, germà de l'abadessa, va fer d'intermediari entre ambdós religiosos i els

3. Vegeu Josep PIQUER I JOVER, *Abaciologi de Vallbona: Història del monestir, 1153/1990*, Vallbona de les Monges, Fundació Roger de Belfort, 1990, p. 31.

4. Martí de Riquer ens ofereix la transcripció de la llegenda que acull la campana i que deixa testimoniatge de la data d'execució, del comitent de l'obra i del mestre de campanes de la vila de Calaf. El text, en llatí, castellà i català, diu així:

MARIA ASUMPTE BENETA BARBARA ORATE PRO NOVIS
 IESUS CHS REX GLORIE VENIT YN PASE
 A FULGURA TESPESTATE LIBERA NOS DOMINE
 MUY ITI SA DA MARIA THERESA DE RIQUER Y DE SABATER
 ABSA DEL RE MONASTERIO DE VALLBONA
 ME FEU LLOHIS Y ADJUTORI MESTRES DE CALAF ANY 1784

Vegeu Martí de RIQUER, *Quinze generacions d'una família catalana*, Barcelona, Planeta, 1979, p. 324-349.

5. És una peça de teixit de seda llavorada amb trames de colors de fil de seda afí al tipus de teixit de la segona meitat del segle XVIII. El teixit presenta un acusat desgast, fruit del pas del temps, i alguna pèrdua de fils que n'han provocat l'esfilegament.

6. Vegeu Martí de RIQUER, op. cit., p. 344.

dos monestirs en l'afer del litigi interposat. La correspondència entre els germans Felip i Teresa de Riquer va ser força activa al llarg de tot el temps que durà el litigi, com posa de manifest Martí de Riquer en el seu llibre sobre les quinze generacions d'aquesta família catalana. Les lletres conservades i publicades per Martí de Riquer ens permeten veure l'estret vincle familiar entre els germans, i també certes apreciacions i punts de vista que tenia l'abadessa referents al poble de Vallbona, que esmenta reiteradament com "aquest racó de món"⁷, una abadessa de la qual podem resseguir les petjades en determinats afers i la seva preocupació per tot allò referent a la vida monàstica, preocupada i interessada també per les relacions amb la família Castellví, per la climatologia de la vall del Corb, per l'agricultura, i especialment entusiasmada i interessada pel tema de les recerques arqueològiques que es van emprendre en la troballa de les relíquies de sant Pere Nolasc.

Retornant al litigi, cal fer esment que aquest va tenir un ressò de cert abast, ja que el pare Caresmar havia de defensar el monestir de Vallbona a Citeaux davant de l'abat general de l'orde. El 10 d'octubre de 1788, el Consell d'Estat del Regne de França publicava un decret on s'encomanava al pare Caresmar l'estudi històric i de la documentació servada al monestir. Quan morí Caresmar, va continuar les tasques el pare Jaume Pasqual, que redactà una memòria que porta data del 17 de juliol de 1800. En la documentació exhumada per Caresmar, cal fer notar que Teresa de Riquer manà que es compilés tot allò referent a l'arxiu directament vinculat amb la fundació del cenobi i altres documents en un cartulari dit el *Llibre verd*, que recull tota la documentació referent a la historiografia generada al voltant del monestir (figura 1). Preocupada i interessada en la conservació del fons documental, l'abadessa manà que es construís un sumptuós armari per guardar els pergamins, els lligalls i els documents importants del monestir, un moble de fusta que sortosament ha arribat fins als nostres dies.

Maria Teresa de Riquer va ser sebollida al cor de l'església conventual, com testimonia la làpida sepulcral que encara es conserva, disposada, com és habitual, al monestir en l'enllosat del terra. Aquesta llosa presenta un lleuger desgast, fruit del pas del temps i de l'acció continuada del frec del calçat, tot i que no afecta la lectura de la lauda. Juntament amb el text, també hi és present l'heràldica, que testimonia el seu llinatge nobiliari. La làpida és un bloc únic de pedra amb un marc ornamental que ressegueix tot el perímetre, ornat amb fulles de palmeta. La part central inclou les armes de l'abadessa i el text al·lusiú a la data del seu òbit i l'edat de la finada⁸.

7. *Ibid.*, p. 342.

8. Els símbols heràldics afins a la seva condició d'abadessa i els corresponents als quaters de Riquer, Sabater, Guiu i Alemany, les branques familiars de Maria Teresa de Riquer i Sabater: escut timbrat amb casc i bàcul, quarterat. El primer quarter acull l'àliga dels Riquer; el segon, dues sabates en pal referents als Sabater; el tercer, un griu de la branca Guiu, i el quart, una àliga bicèfala i als pits, un escussó amb dos llops en pal, de la branca Alemany.

El text diu:

SEPULTURA DE D^a. M^a. TERESA DE RIQUER, MURIÓ DÍA 10
DE ENERO DE 1802, DE EDAD DE 89 [AÑOS] Y ABADESA
A.E.R.I.P.

De fet, el necrologi del monestir recull també les dades dels òbits de les abadesses.

De tota la intensa activitat que manifestà l'abadessa Riquer en el si del monestir, cal destacar per sobre de tot, i pel que ens ocupa, la comanda d'una urna per al monument de Dijous Sant, destinada al culte de la comunitat (figura 2). Una empresa artística que ens interessa especialment, ja que es tracta d'una urna que ha restat pràcticament ignorada per la historiografia catalana i que avui hem rescatat de l'oblit dels historiadors, ja que aquesta peça d'argenteria es donava per desapareguda després de la darrera guerra civil. L'urna respon als criteris estètics propis del barroc i engrosseix la nòmina d'urnes destinades a exposar les relíquies, els cossos sants i l'eucaristia el Dijous Sant, com advertim en el conjunt de peces servades al llarg del nostre territori i perfectament documentades⁹.

Gràcies al *Llibre de feines* de l'artista vallenc, sabem que Lluís Bonifàs va executar el disseny de cinc urnes destinades al monument de Dijous Sant. D'aquestes cinc, almenys una, la de Vallbona, va ser executada en argent. El disseny de l'urna i els angelets de fusta exempts van ser realitzats per Lluís Bonifàs, i l'execució de traspasar el disseny en argent va ser a cura de l'argenter targarí Josep Fontanet i Bertran, que l'enllestí l'any 1763 (figura 3). Estem davant d'una peça d'argenteria que endemés ens interessa com a testimoni històric de la col·laboració en l'activitat artística entre Lluís Bonifàs i Massó i Josep Fontanet. L'autoria de l'obra no admet dubte mercès a les notes manuscrites del mateix escultor, que anotà al seu *Llibre de feines*, i que avui ens serveix de base documental: "los modelos de la hurna que se feu de plata per las monges de Vallbona ab lo Joseph Fontanet Argenter de la vila de tarrega, 1764."¹⁰ A partir d'aquesta font documental, Cèsar Martinell, en la seva obra *El escultor Luis Bonifàs y Massó*¹¹, va aportar una breu notícia d'aquesta urna, tot i que la donava com a desapareguda arran de la Guerra Civil. S'ha conservat una fotografia antiga mercès a la qual podem saber amb tota certesa com era en origen, abans de la dispersió de la peça.

La part central de l'urna de Vallbona és d'argent en el seu color sobre una ànima de fusta que li serveix de suport tant en la base com en els caires. Repussada i cisellada, inicialment estava estructuralment composta de tres parts diferenciades: la base o peanya, el cos central i el coronament. Després de la Guerra Civil, del conjunt executat per Josep Fontanet tan sols ens ha pervingut la part central, que acollia el cos de Crist en la litúrgia de Dijous Sant. Aquesta part central amida 64 x 48 x 30 cm i presenta forma de paral·lelepípede amb la part superior troncopiramidal, on es conserva encara l'encaix per a l'espigó a fi de sostenir el coronament –malauradament avui desaparegut– i que mostrava la forma d'un sol de custòdia l'interior de la qual acollia els tres claus passionals i una ornamentació radial a base de cristalls de roca incrustats. És una peça que, per la seva mobilitat, tal vegada va ser reaprofitada com a coronament d'alguna altra custòdia, però sembla

9. Vegeu Núria DALMASES, Daniel GIRALT-MIRACLE i Ramon MANENT, *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Edicions Destino, 1985, p. 160-170.

10. La data consignada de 1764 fa referència a la data de cobrament del disseny de l'urna, no a la data d'execució. Aquest any de diferència es deu al fet que l'artista consignava al seu *Llibre de feines* tot allò referent a les comandes, els comitents i els pagaments, un cop acabada l'obra. Mai, però, no fa referència a descripcions iconogràfiques de la seva producció artística.

11. Cèsar MARTINELL, *El escultor Luis Bonifàs y Massó*, Barcelona, 1948, p. 166.

que la podem donar per perduda definitivament, ja que una acurada revisió del fons del monestir no ens ha proporcionat cap notícia positiva sobre el referit objecte. La base de l'urna, de plata sobredaurada, malauradament va seguir la mateixa sort que el coronament, ja que és en parador desconegut. Aquesta base o suport acollia, com advertim en la fotografia servada, la representació d'una santa faç sobredaurada i en baix relleu, sostinguda per dos querubins també sobredaurats¹². Dos angelets exempts de fusta policromada, sens dubte obra de Bonifàs, eren portadors d'atributs passionals, l'un sostenia una llança i l'altre una esponja, figures angelicals que flanquejaven el conjunt.

Una decoració pròpia del barroc ressalta el que ens resta del conjunt, que està ornat amb rocalla, fullatge, òvuls, garlandes, querubins i marcades arestes, que contrasten amb les parets de vidre que deixen veure el seu interior (figura 4). És interessant destacar els pendelocs o penjolls articulats a partir de fulles enllaçades unides en cadena. Un disseny, el de l'urna, que sens dubte porta l'empremta de Lluís Bonifàs, atès que la decoració de la part superior de la porta que presideix la part frontal de l'objecte es localitza en altres obres de l'artista, com advertim en el marc del relleu de sant Sebastià de l'Academia de San Fernando, en el relleu central del retaule de Santa Eulàlia de Riudecols, en la cadireta del misteri de la Mare de Déu de la Soledat de Valls o en el plafó de la temptació de la capella de Sant Aleix de Valls, per posar alguns exemples. Si aquesta és la marca personalitzada de Lluís Bonifàs, l'argenter targari Josep Fontanet ens deixa com a document manuscrit en la mateixa urna tot allò referent a la data i el nom de l'artífex. Així, en la base de fusta es localitza una inscripció: "1763. Esta obra de Plata, es treballada per Joseph Fontanet y Bertran Argenter de la dita vila de Tàrraga, Any 1763." Un testimoni documental més que interessant, que vol deixar constància documental en la mateixa obra i especialment en una part del conjunt prou vulnerable a la dispersió física d'aquest, com ha succeït. De fet, el fons patrimonial del monestir ha sofert en el transcurs del temps una notable dispersió, com es donà el 1812 quan el duc d'Albufera destinà al culte de la catedral nova de Lleida objectes provinents del monestir entre els quals destaquem "una urna para el monumento de plata", un objecte que s'integrà al tresor catedralici després de la Guerra de la Independència (1808-1811), també en parador desconegut¹³.

12. A l'arxiu del monestir es conserva una nota manuscrita d'una germana que ens deixà el testimoni descriptiu de l'urna tal com la veié abans de la Guerra Civil: "el pedestal era de escultura dorada, había una santa faz de relieve de plata, con dos serafines que sostenían la santa faz. Arriba habían dos ángeles de escultura de madera llevando uno la lanza y lloraba y el otro la esponja mirando hacia arriba. El remate también nos falta era de hoja de plata con la aureola de cristal de roca". Sens dubte es tracta d'una valuosa informació, ja que podem constatar que els angelets exempts no eren de plata, sinó de talla de fusta i, per tant, possiblement realitzats per Lluís Bonifàs, fet que ens permet deduir que hi havia una combinació de materials, argent per una banda i fusta policromada per una altra. Altres exemples servats que mostrin angelets, si bé en aquest cas d'argent policromat, els trobem a la parròquia de Santa Maria de Verdú, en una custòdia amb el sol similar al de l'urna de Vallbona. Vegeu Esther BALASCH, *Patrimoni a la llum: Santa Maria de Verdú*, Tàrraga, Parròquia de Santa Maria de Verdú, 2004, p. 202-204.

13. Vegeu el catàleg *Ars Sacra. Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida*, Ajuntament de Lleida, 2001; especialment, Francesc FITÉ, "Apèndix documental", p. 245; Esther BALASCH, "Creu processional", p. 71, i "Missal", p. 145-155; Josefina PLANAS, "Liber Missalis II", p. 152-153.

Es tracta d'una interessant peça d'argenteria que contrasta amb altres de contemporànies, tot i que no disposem d'un mostrari massa ampli d'aquesta tipologia de peces per poder veure'n la seva projecció en el territori. Pocs exemples ens han arribat, si bé cal esmentar com un exemplar interessant l'urna de Sant Bernat Calbó, obra de Joan Matons¹⁴, l'arca del monument de Dijous Sant de Francesc Via¹⁵ i l'urna de Sant Pere Ermengol, de Pere Lleopart (1755)¹⁶. Però l'urna que realment ens interessa com un exemplar proper i que de fet s'allunya de les formes estandarditzades és el reliquiari de la Mare de Déu de la Cinta de la catedral de Tortosa, obra de Francesc Tramulles, argenter de Barcelona, i del seu fill Josep Tramulles i Ferrera, "manzebo platero", obra executada entre 1727 i 1729¹⁷. La forma troncocònica invertida té més punts formals de connexió amb l'urna de Vallbona que no amb les urnes i arques abans esmentades. No podem perdre de vista tampoc els vincles professionals i de formació de Lluís Bonifàs i Sastre, avi de Lluís Bonifàs i Massó, amb Llätzer Tramulles. L'obra de Tortosa, o bé algun dibuix preparatori, tal vegada va servir d'inspiració a l'urna que Lluís Bonifàs traçà per al monestir de Vallbona, o fins i tot a les urnes executades per a l'església de Sant Joan de Lleida o la de Blancafort, que malauradament no es conserven.

Dels artistes Lluís Bonifàs i Josep Fontanet, cal dir endemés que estaven units per vincles professionals i d'amistat. Josep Fontanet i Bertran, argenter de Tàrraga i amic personal de Lluís Bonifàs, va ser procurador seu en diversos treballs en atorgar-li aquest darrer poders davant de notari. El 1764 va intervenir en la contractació del retaule major de Cubells. El mateix any va encarregar a l'escultor un model de fusta per a una urna de plata destinada al monestir de Vallbona de les Monges, objecte d'aquesta comunicació. El 1770 intervingué en la contractació del

14. Vegeu Núria de DALMASES, Daniel GIRALT-MIRACLE i Ramon MANENT, op. cit., p. 160.

15. Vegeu Manuel TRALLERO, "Francesc Via", a *Thesaurus studis: L'Art als Bisbats de Catalunya, 1000/1800*, Barcelona, Fundació «Caixa de Pensions», 1986, p. 291-292.

16. Manuel TRALLERO, "Pere Lleopart", op. cit., p. 302-303.

17. L'urna de la Santa Cinta de Tortosa fou contractada el dia 11 d'agost de 1727 a Barcelona, davant del notari Francesc Busquets, entre l'argenter Francesc Tramulles i el seu fill Josep Tramulles, amb el canonge tortosí Jaume Vidal, administrador de la Santa Cinta, pel preu de 3.036 lliures i 10 sous. Segons notícies documentals que ens ha proporcionat el Dr. Marià Carbonell i Buades (AHPB, 871/25, Francesc Busquets menor, manual 1725-1727, f. 19), aquest Francesc Tramulles argenter era germà d'un altre Josep Tramulles, també argenter, tots dos fills de Josep Tramulles i Piris, "major", argenter que l'any 1671 es casava a Barcelona amb Maria Company i que era germà de Llätzer Tramulles i Piris o Llätzer Tramulles el Jove, l'escultor que fou autor del retaule major de la Selva del Camp i que havia estat mestre de Lluís Bonifàs i Sastre, l'avi de Lluís Bonifàs i Massó. Sembla que l'urna tortosina segueix un model de fusta que va ser enviat prèviament per mar des de Tortosa a Barcelona, d'autor desconegut. Els argenters van utilitzar 1.600 unces de plata vella, procedents de llànties de la mateixa capella de la Santa Cinta. Un cop feta, va ser portada a Tortosa, dividida en diverses peces, amb cavalleries. Vegeu Ramon O'CALLAGHAN, *Anales de Tortosa*, tom II, Imp. Catòlica de Gabriel Llasat, Tortosa, 1887, p. 37-38; Josep MATAMOROS, *La catedral de Tortosa: Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Ed. Catòlica, Tortosa, 1932, p. 182-183 i 208. Núria DALMASES, Daniel GIRALT-MIRACLE i Ramon MANENT, op. cit., p. 161-162; Enrique BAYERRI BERTOMEU, *La Virgen de la Cinta: Patrona de Tortosa*, Ed. Mercedes Vidal, Vda. de Bayerri, Tortosa, 1989, p. 76; *Lux Dertosa: La devoció a la Santa Cinta, 1178-1617-2004*, Bisbat de Tortosa, Capítol de la Seu de Santa Maria de Tortosa, Reial Arxiconfraria de la Mare de Déu de la Cinta, Cort d'Honor de la Mare de Déu de la Cinta, Tortosa, 2004, p. 174.

retaula major de Golmés, on representà Lluís Bonifàs, i cobrà en el seu nom la quantitat estipulada. Finalment, els vincles entre tots dos esdevingueren de caire familiar, ja que un nét de Josep Fontanet, Pau Antoni Fontanet, argenter de Tàrraga, es casà el 1798 amb Maria Sabina Arnet i Bonifàs, néta de Lluís Bonifàs i Massó.

Vincles professionals, relacions d'amistat i de parentiu fan d'aquesta relació un interessant element que cal estudiar, com advertim també entre la nissaga dels Tramulles i la dels Bonifàs. Semblantment esdevingué entre el pintor Viladomat i el vitraller Francesc Saladrigues, que executà per a la seu gironina els vitralls de les rosasses amb la imatge de Sant Miquel i de l'Assumpta, o a la mateixa seu nova de Lleida, on també treballà i on de ben segur el vitraller es relacionà amb Lluís i Francesc Bonifàs en coincidir temporalment amb ells al mateix edifici catedralici lleidatà¹⁸.

En definitiva, aquesta és una interessant urna per a ús i culte privat de la comunitat femenina de Vallbona, vinculada al culte de l'eucaristia i la seva exaltació, i per preservar el santíssim en el marc de la litúrgia de Dijous Sant, de la qual s'ha perdut la millor part del conjunt, però no s'ha de perdre l'esperança que en un futur es pugui localitzar.

18. Vegeu Esther BALASCH, "El cicle de Nadal als vitralls de la Seu Nova de Lleida", *Taüll. Secretariat Interdiocesà i Promoció de l'Art Sacre de Catalunya*, núm. 2 (2002).

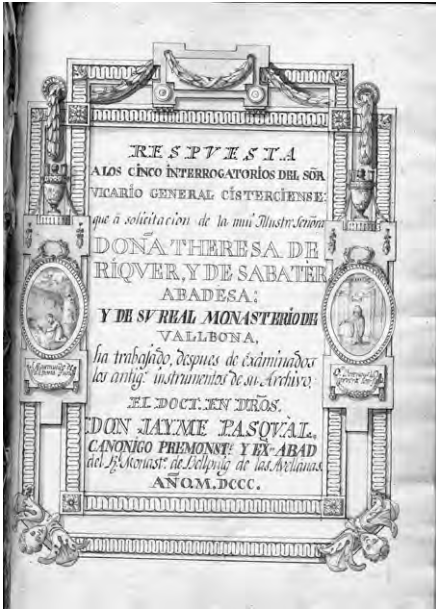


Figura 1. Frontispici del Llibre Verd.
 (Foto: Arxiu del monestir de Vallbona de les Monges).



Figura 2. Josep Fonanet (argenter),
 Lluís Bonifàs (dissenyador), *Urna de
 Dijous Sant*. Argent al seu color i so-
 bredaurat, amb elements de fosa, cise-
 llat i polit. Fusta policromada i cristalls
 incrustats. Monestir de Vallbona de les
 Monges.
 (Foto: Arxiu Cèsar Martinell. Museu de
 Valls).



Figura 3. L'abadessa Anna Maria Camprubí
 i Argany ens mostra la base de l'urna que ser-
 va el testimoniatge de l'argenter Josep Fonta-
 net. (Foto: Esther Balasch).



Figura 4. Detall de l'urna, on advertim
 l'element ornamental caracteristic de Lluís
 Bonifàs. (Foto: Esther Balasch).

Fragments d'*ornato* i *atrezzo*. Mobles i estances en la primera meitat del set-cents barceloní¹

ROSA MARIA CREIXELL

El lujo de las galas, la suntuosidad de los muebles, la delicadeza de las mesas, la superioridad de los gastos, la licencia de las costumbres, la curiosidad en las cosas santas, y los otros desórdenes de la vida han llegado a un extremo inaudito.

JUAN ENRIQUE DE GRAEF. *Discursos mercuriales*

La crítica que Juan Enrique de Graef fa de les festes fastuoses, dels mobles magnífics, de les taules elegants, de les despeses considerables i del relaxament de costums, és un clar símptoma dels canvis en què es veia immers el segle XVIII. Quelcom estava variant en la societat europea del moment, i no era altra cosa que la seva manera de mirar i presentar-se al món. També a Catalunya s'iniciava el llarg i lent camí que culminaria amb la construcció d'unes noves formes de privacitat i amb un nou model de societat que partia de profunds canvis en la mentalitat de l'aristocràcia del país. En els gestos i les maneres d'estar davant els altres, en el pas d'una societat "obligada" a una d'"escollida", en les pràctiques quotidianes de l'aristocràcia –rebre a casa, menjar i divertir-se–, així com en determinades celebracions –casar-se, prendre l'hàbit o morir-se–, l'ornamentació del cos i l'engegament de l'habitatge –les seves *cases grans*– van tenir un paper rellevant, car eren els actors i les escenografies del gran teatre de dita societat.

Pólvores, joies, vestits, pigues, cintes, petits artefactes sumptuosos per crear el teatre més perfecte de la "joia de viure". L'encert en el pentinat, el vestit o el maquillatge indicat en cada ocasió eren elements de summa importància que denotaven aspectes de transcendència social. De la mateixa manera, les escenografies domèstiques esdevenien espais idonis per mostrar i mostrar-se, llocs adients per representar els actes d'una quotidianitat elegant, espais viscuts des d'on es podia

1. Aquest article és una aproximació a l'estudi de la casa i el mobiliari en el context de la primera meitat del segle XVIII a Barcelona. Recull algunes de les aportacions de la tesi doctoral "Cases grans. Interiors nobles a Barcelona (1739-1761)", dirigida per la Dra. Teresa M. Sala i llegida el 14 de desembre de 2005 a la Universitat de Barcelona. Aquest escrit s'insereix en el Plan Nacional I+D BHA 2003-03215, amb finançament del Ministeri de Ciència i Tecnologia.

articular un món silenciós de luxe. Però, sobretot, casa i cos possibilitaven crear una *imatge parlant* (vegeu la figura 1). I, per tant, des d'aquesta perspectiva, els actes de *vestir la casa* i *vestir el cos* prenen una carrega simbòlica fonamental en les *maneres d'habitar*. Entenent la casa i el seu interior com una *obra composta* volem proposar, centrant-nos en el marc de la Barcelona aristocràtica de la primera meitat del set-cents, un exercici d'aproximació a partir d'abordar una parcel·la fragmentada, en aquest cas el mobiliari, del que hom ha denominat *arts decoratives*.

Cases grans. Breus notes a l'entorn de l'habitatge aristocràtic barceloní

Abans de passejar-nos per estances i salons per admirar el mobiliari existent, és necessari tipificar la *casa gran* com el model d'habitatge pertinent a les classes aristocràtiques i benestants de la Ciutat Comtal. Tipològicament, la *casa gran* era la unió, amb un cert desordre, de diferents habitatges preexistents que s'havien anat transformant al llarg del temps. En aquest sentit, és important indicar que moltes de les cases grans –designades freqüentment en plural– tenien en els seus fonaments antigues residències de l'època medieval. Estructuralment, en la planta baixa, a peu de carrer i a partir d'un pati interior que articulava la circulació, es trobaven botigues, cotxeres i altres dependències –estudis, magatzems, cellers, pati, hort, etc.–, espais tots ells vinculats al treball, ja fos al servei de la residència principal o llogats a individus forans al nucli familiar que hi obrien petits negocis.

Pel que fa a l'alçat, el més habitual era que la casa aristocràtica barcelonina comptés com a mínim amb dos sostres a partir de la planta noble o primera planta, amb una estratificació clarament simbòlica. Així, la planta noble esdevenia la part més pública de la casa i s'hi aplegaven les estances més ben guarnides, les quals evidenciaven la posició i la importància de la família: sales grans, estrades o sales, a més del menjador i alguna estança. En canvi, a mesura que hom anava pujant, les habitacions tendien a ser parades més pobrament i assolien també



Figura 1. Gravats *El hijo prodigo vive luxuriosamente*. Col·lecció particular.

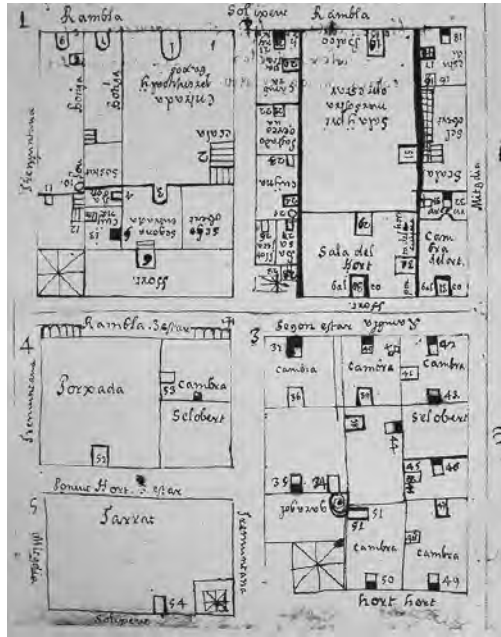


Figura 2. Plànol de la “Casa gran” de Josep d’Amatller a la Rambla (AHCB).

usos més inconcrets i polivalents. El nombre d’estances per planta era d’una gran diversitat numèrica segons la composició dels pisos, ja que, en termes generals i sempre centrant-nos en les cases més importants, podien oscil·lar entre quatre i vint en la primera planta, i minvaven a set o vuit en els segons i tercers sostres. A tall d’exemple, estem en disposició d’indicar que el marquès de Vélez, duc de Sessa, ocupava una mansió que tenia dotze estances en la segona planta, de les quals sis eren sales, i catorze estances més en la primera on, entre d’altres, destacava la capella². A partir de la segona planta, apareixen terrasses i habitacles que servien com a rebost i on molt comunament s’ubicava el galliner i/o el colomar. És també aquest pis, lluny del tràfec quotidià, un dels llocs escollits pel senyor per situar el seu arxiu, tot cercant el recolliment, quan no l’havia situat en un dels estudis de l’entrada, així com les cambres ocupades per dormir. Finalment, en aquesta radiografia compositiva dels espais essencials d’una *casa gran* no es poden ometre ni el jardí, ni les terrasses enjardinades de la planta noble, ni l’hort, espais exteriors de gran importància simbòlica, car foren la prolongació natural on es desenvolupaven els actes d’una societat més galant, en esdevenir veritables salons a l’aire lliure³ (vegeu la figura 2).

2. AHCB (Axiu Històric de la Ciutat de Barcelona), *Cadastre*, “Cases, censos i censals. Repartiment de cases. 1716”.

3. L’hort, a més de permetre el passeig entre arbres fruiters, afegia a les seves funcions la de ser un espai de producció d’aliments i herbes medicinals i la de ser un espai de treball domèstic.

Posada en escena. Vestir les estances

La lectura d'alguns dels fragments escrits per Ramón de la Cruz obliguen a determinar que al voltant dels anys seixanta s'havien desterrat dels interiors la majoria dels artefactes ornamentals que havien definit la centúria anterior pel que fa a la decoració. Els barcelonins, en aquest sentit, tampoc no van ser indiferents a les novetats i, en la mesura que es podia, van intentar adequar-se a les propostes de gust i elegància que dictaven els nous temps. Tanmateix, aquests canvis van anar solidificant-se de manera lenta, per la qual cosa podem definir la primera meitat del segle XVIII com un període de transició estilística on la casa i els seu agençament esdevenen el mirall perfecte de convivència entre allò nou, anomenat "a la moderna", i aquells artefactes que van quedant relegats a les estances menys importants, en voga en el passat però que ara són consignats com "a la moda antiga". La convivència entre artefactes sumptuosos de diverses èpoques es converteix en un dels aspectes més remarcables de la primera meitat del set-cents i en un dels seus elements característics, que revela la casa com un espai viu en permanent transformació.

En termes generals, un dels trets distintius de tots els interiors aristocràtics barcelonins fou la gran varietat de colors que conformaren el que hom pot denominar *escenografia domèstica* (vegeu la figura 3). En aquest sentit, cal insistir que l'aiguabarreig de colors en una estança esdevé un fet característic del període, una varietat cromàtica assolida de forma natural amb l'excés i la diversitat d'artefactes i objectes artístics, fruit dels més diversos materials i tècniques, així com la disposició de revestiments en els murs, on cal destacar els arrimadors en les parts baixes, les pintures al fresc o l'ús de teles. Pareds acolorides que eren rematades amb la disposició de quadres, tapissos, cornucòpies i alguns llums, desvetllant el sentit d'*horror vacui* que presidia les estances de l'aristocràcia local encara en la primera meitat del XVIII.

Dèiem que en les *cases grans* barcelonines els revestiments del mur esdevenen una constant que afectà fins i tot el revestiment de portes, les quals eren cobertes amb mampares de llenç pintat. Tanmateix, tot i que no eren un tret exclusiu dels habitatges nobles catalans ni, evidentment, barcelonins, cal centrar l'atenció en l'ús dels arrimadors, revestiments per protegir les parets inferiors de les estances. Els arrimadors eren un element habitual en el parament de les estances interiors de la noblesa i no poden ser considerats com a elements econòmics del parament domèstic, ni tan sols els coneguts com *estora de València*, perquè també en els habitatges que pertanyien a membres del braç major de la noblesa barcelonina s'ha localitzat freqüentment aquest model de revestiment. En realitat, el fet que siguin consignats de manera molt general s'ha d'entendre com que eren elements decoratius fortament arrelats en la decoració i, per tant, es tractava d'una manufactura poc innovadora en l'agençament dels interiors benestants. Tampoc no pot tipificar-se la seva presència en determinats espais de manera contundent, encara que el més habitual en aquesta època és localitzar-los situats en estances de certa importància o representativitat dins el conjunt de l'habitatge. Els trobem preferiblement en aquells espais ocupats pels membres principals de la família, com les cambres personals i de dormir, o en estances on accedien amics i convidats. En l'habitatge



Figura 3. Ageñament aristocràtic. Retaulle de la parròquia arxiprestal de Sant Joan Baptista. Lluís Bonifàs, Valls.

del noble Ramon de Dalmases i la seva muller, Maria Terré, hi havia arrimadors en dues estrades, la gran, que donava al carrer, i la que donava al jardí, en la cambra de les filles, anomenada “de les senyoretetes” i en la qual morí la mateixa *doña* Maria. En canvi, i a diferència d’altres habitatges, ni el saló principal, ni la capella, ni altres estances de dormir de la família, comptaven amb aquest tipus de revestiment decoratiu en les parets⁴.

Encara que amb una certa dificultat, és factible confeccionar un catàleg inicial dels models d’arrimadors més emprats, atesa la coincidència i repetició en la descripció d’alguns d’ells. És possible, fins i tot, indicar l’existència d’un repertori tipificat comercialment. A tall d’exemple, podem dir que tant els arrimadors de la casa del noble Anton Móra com els de la casa familiar d’Antoni Sunyer Massip⁵ o els del saló del barceloní Joan Novellet⁶, eren peces de palla o espart que combinaven motius en blanc i negre. L’ús d’arrimadors d’estora o palla de València fou significatiu entre 1739 i 1760, moment en què són descrits com peces velles i dolentes. Cal insistir, doncs, en el fet que, juntament amb els més rics, pintats sobre

4. AHPB (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona), Not. Campllonch, Fèlix, *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*, 1752-1755, any 1755, fol. 516r-525r.

5. AHPB, Not. Veguer Avellà, Fèlix, *Primus liber inventariorum et encantum*, 1752-1755, any 1754, fol. 262r.

6. AHPB, Not. Ferrusola, Gerard, *Llibre primer de Inventaris y Encant*, 1735-1751, any 1747, fol. 74r-75v.

teles que representaven els més diversos motius, personatges o històries, era aquest el model més comú també en les llars de l'aristocràcia barcelonina i de les classes benestants, com els que tenia l'impressor reial Josep Teixidor, on es mostraven figures i edificis⁷. En ocasions, aquestes estores de València eren pintades d'una única tonalitat, preferentment de color groc o vermell o imitant les vetes del marbre. Una major diversitat presenten els arrimadors de la casa de lloguer que habitava el noble Josep de Copons i Boixadors al carrer del Carme. La majoria eren de tela encerada i pintats, però en una estança havien estat substituïts per “uns arrimaderos de indianas, que tenen vuyt canas y mitja ab son llistó perfilat de or”. Curiosament, és també aquest mateix personatge el que guardava en una habitació, en què ja hi havia arrimadors, “sinquanta y un tros de set palms quiscun, de teles enceradas y pintades noves”, que cal suposar que haurien servit per ornamentar altres parts de l'habitatge.

En tot cas, la varietat de models en la llar obliga a tractar els realitzats amb teixits, menys citats però d'igual rellevància, que podien anar de conjunt amb la resta de tapisseria de l'habitació i dels quals podem donar un extens nombre d'exemples, sobretot en la dècada dels cinquanta. Un cas simptomàtic el trobem en la residència del noble Pere Jeroni de Quintana, que havia fet revestir una estança amb “tretse trosos del mateix tafetà de flamulas, forrats de tela que serveixen per los arrimadillos de dos estrados”⁸, però que també s'havia emprat per a la roba del llit, en les cortines o en els vint-i-quatre tamborets que vestien aquest espai. En tots els casos, però, indistintament de si presentaven imatges o no, la seva disposició era la mateixa: emmarcats a manera de quadres amb fons llistons de fusta, llisos o amb mostra, bàsicament amb perfils de colradura, daurats o jaspiats.

En la configuració dels interiors aristocràtics, les tapisseries en les parets, els cortinatges i els cobertors de riques teles destinats a enriquir el mobiliari⁹ van estar al servei de la configuració dels espais interiors (vegeu la figura 4). Van servir per crear atmosferes amb una certa coherència i amb una imatge unitària, tot i que certament molt vinculada encara als models imperants en la centúria anterior, sobretot per la pervivència dels colors carmesí i verd.

Cadires, llits i calaixeres. Breus apunts sobre les tipologies de mobles en les cases grans

En la creació d'una atmosfera elegant que reflectís el prestigi, la posició i el gust per estar a la moda dels seus estadants, el mobiliari escollit per vestir els es-

7. AHPB, Not. Avellà, Josep Marià, *Manuale contractuum et instrumentorum tertium*, 1757, fol. 4r.

8. AHPB, Not. Comelles (major), Antoni, *Septimum manuale instrumentorum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantuum*, 1737-1753, any 1751, fol. 34r.

9. Malgrat que en cap història sobre el moble català i de la Península no es nega, ans al contrari, la importància dels elements tèxtils, són poques les referències al costum de vestir o cobrir els diversos mobles que ocupaven les diferents estances d'una llar.



Figura 4. Tapet per cobrir una calaixera. Museu Tèxtil de Terrassa.

país esdevenia fonamental. Si centrem la mirada en el conjunt de sales més ben agençades que podia tenir una *casa gran*, cal destacar, per sobre de totes, l'estrada o *estrado*, que entrava en competència directa amb el saló i la sala gran pel que fa a magnificència i parament luxós. Entre les estances més particulars, en les quals permetre l'entrada d'estrany esdevenia un acte de confiança, cal destacar les cambres de dormir. Retornant a l'estrada, aquesta era una peça destinada a acollir molta gent, disposada entre el menjador i el jardí com a pas intermedi entre les activitats del menjar i del passeig en societat, on l'activitat principal era la conversa¹⁰. En tot cas, en les mansions aristocràtiques barcelonines, tot i la pervivència de l'estrada, cada cop fou més habitual l'aparició de sales i saletes com a punt de reunió, i del saló com a escenari principal de la representativitat social on poder passar el temps amb balls i saraus.

Un dels aspectes que més sorprendria el visitant contemporani si fos possible assistir a un sarau de l'aristocràcia barcelonina de la primera meitat del set-cents, seria justament la gran quantitat de seients que hom podria trobar en qualsevol habitatge de cert rang. El tipus de seients recollits en la documentació notarial del període permet manifestar que els models tipològics de més èxit en la centúria ja eren coneguts i emprats en les *cases grans* de la ciutat durant la primera meitat del segle, com succeeix amb el conegut com a *cadira poltrona*. En aquest sentit, són poques les novetats, puix que, en realitat, les tipologies de seient emprades en el moment corresponen en la seva gran majoria als models existents a la casa barroca de la centúria anterior. No obstant això, també és cert que els seients foren la tipologia de moble més nombrosa en els interiors, com a reflex de la societat del moment, amiga de les reunions i vetllades musicals, i se'n podien comptabilitzar quantitats desorbitants en una mateixa sala. El fet que en algunes cases benestants se sumin a l'entorn de cent cinquanta cadires és un fet prou demostratiu de l'activitat social¹¹.

Centrant-nos en els diferents tipus de seients que vestien les estances de l'aris-

10. La diferència amb la sala gran rau en el fet que aquesta servia per jugar, escoltar música o oferir refrescos als amics. B. BAILS, *Elementos de matemática: Tratado de arquitectura civil*, Madrid, Imp. Ibarra, 1783.

11. Hi ha, però, una segona raó: "Une garniture de chambre est, d'un lit & de douze ou dix-huit sièges", segons el *Dictionnaire universel français et latin vulgairement appelé Ditionnaire de Travaux*, París, 1743, p. 1561.

toçr cia barcelonina de la primera meitat del segle XVIII, es pot fer una primera classificació segons els materials emprats en la seva construcció. Una primera classificació la configuren les cadires amb els seients realitzats amb palla, espart o boga, diferents de les anomenades *angleses*, amb seient i resp tller de reixeta o enxarolades. Un segon grup foren les cadires amb seient i resp tller de cuir, entre les quals no es poden oblidar les entapissades amb diferents teixits, models tots ells que podien anar amb o sense braços. De tota manera, dins d’aquesta primera classificació cal acotar diferents models que apareixen en la documentació esmentats com a *cadira de rep s*, *cadira de Moscòvia*, *cadira de Marsella* o *cadira poltrona*, entre d’altres. No són, però, les úniques, car també se citen cadires de campanya, d’estrada, negres o de vaqueta, a l’anglesa, capitonada, de tisora o contrafetes,  s a dir, fetes “segons la manera de”. Malgrat tot, insistim en la presència de models bàsics: els seients confeccionats amb fusta i cuir, aquells que optaven per emprar fibres vegetals com la palla o boga i els revestits amb tela, que van anar evolucionant i adequant-se a les noves modes.  s gràcies a les notícies del plet iniciat entre fusters i basters, discussió sobre les competències que pertocaven a cada un d’aquests oficis, que queda clar que durant el període es repeteixen dos tipus bàsics de cadires: d’una banda, les de cuir fort, vulgarment anomenades *cadires negres* o *de Moscòvia*, i, d’altra banda, les de seient capitonat amb cuir o roba, en relació amb les quals s’ha d’especificar que el terme *acolchar* consistia a fer “almoada de pelo o crin”¹².

Entre tots els models descrits en els inventaris, cal parlar primer de les “cadires de rep s”, habituals en el segle XVII, popularitzades dins els habitatges a partir del regnat de Carles V i que van mantenir-se amb força fins ben entrat el set-cents. En la pintura espanyola del Segle d’Or  s fàcil trobar-hi un ampli repertori d’aquest tipus de seient que, popularment i fruit d’una errònia tradició oral, han arribat designades com a *cadires de frare*. Es tracta d’un seient l’estructura del qual era principalment realitzada amb fusta de noguer i el seient i resp tller, amb cuir o luxoses teles, com dom s o vellut, clavades amb tatxes met liques de llautó o coure. No és agosarat pensar que moltes de les cadires anomenades simplement *cadires* o *cadires de braços* en la documentació facin referència a aquesta tipologia del tot popularitzada i normalitzada en el període. Reafirma aquesta idea el fet que són escassos els inventaris on apareixen consignades d’aquesta manera entre la classe noble. Sols en el cas dels nobles J. Cordelles, de la marquesa de Gironella i de Bernardí Ardena es fa  s d’aquesta denominació, i, en aquest sentit, és important assenyalar que tots ells van morir abans de 1745, període en què únicament trobem aquest terme.

Respecte als cuirs, aquests podien ser de les més diverses qualitats, i caldria aquí també establir una certa categoria en funció de la seva factura, car en ocasions són anotades segons el tipus de pell emprada. Així doncs, en les *cases grans* barcelonines del moment són citades com a *cadires de Moscòvia*, *cadires de vaqueta negra*, *cadira de luda vermella*, *vaqueta encarnada*, *de badana*, *va-*

12. AHCB, *Gremi*, Gremi de fusters, “Legajo con 8 pleitos con el gremio de silleros, recibos e impresos, s. XVII-XVIII”, any 1752.

queta de Moscòvia vermella o *marroquí encarnat*. Les anomenades *de Moscòvia* o *de vaqueta de Moscòvia* fan referència a les realitzades amb pells procedents de Rússia. La consulta del *Dictionnaire de travaux*¹³, així com del *Dictionnaire universel de la géographie*¹⁴, fa possible ampliar el que fins al moment s'ha dit sobre aquesta qüestió. En el primer diccionari s'explica en la veu *cuir* que el de Rússia era realitzat amb pell de vaca, mentre que el d'Hongria era fet amb pell de bou i de cavall, i el del Marroc, també conegut com a *cuir marroquí*, era d'ovella, i l'anomenat *cuir verd* era sense preparar¹⁵. En el segon diccionari podem perfilar més enllà respecte al tema de les qualitats de la pell emprada en la construcció de mobles i altres artefactes domèstics. Constata l'autor que Rússia havia estat un país de manufactures mediocres on sols la indústria del cuir havia sobresortit i havia aconseguit ser considerat el millor de l'Imperi rus i també d'arreu d'Europa. La causa –sempre segons l'autor– radicava en el fet que els cuirs eren adobats segons antigues i secretes receptes heretades dels pobles tàrtars que cap estranger havia pogut conèixer i amb les quals havien aconseguit donar-los un llustre i una suavitat inimitables. Els millors cuirs eren, per ordre de procedència, els de les fàbriques de Kronstrom i Jaroslow, seguits pels de les de Wologde, Nogorad, Moscou, Preslaw, Casan i, finalment, Lugosk¹⁶. A banda de les cadires de vaqueta de Moscòvia, que podien ser de color negre¹⁷ o vermell –les cadires de repòs de la marquesa de Gironella eren, per exemple, de vaqueta de Moscòvia vermella, així com les de *don Anton Sunyer*, que va morir l'any 1754–, també eren habituals les peces de badana, cuir més tou i menys resistent que s'emprava molt cops com a folro d'altres cuirs¹⁸. Les tintures de totes aquestes pells podien ser dels més diversos colors i, malgrat que el més comú era el negre, hi havia una forta preferència pel color vermell, considerat de moda, segons la declaració que feu Jaume Darder a mitjan segle tot referint-se a la dècada anterior¹⁹. Era el vermell també la tonalitat predilecta entre les cadires pintades o les cobertes de teixits, cosa que podria explicar-se per la influència dels nous co-

13. *Dictionnaire universel français...*, op cit., 11.

14. J. PEUCHET, *Dictionnaire universel de la géographie commerçante: contenant tout ce qui a rapport à l'étendu du chaque Etat commerçant aux productions de l'agriculture [...] aux manufactures...*, París, Chez Blanchon, 1798-1800.

15. *Dictionnaire universel français...*, 11, vol. 1, p. 778.

16. *Dictionnaire universel de la géographie...*, 14, vol. 5, p. 498. La sortida dels cuirs russos es produïa, bàsicament, pels ports d'Archangel i de Sant Petersburg. El procediment és explicat amb els següents termes: “la teinture de ces cuirs était en partie composee d'écorce de bouleau, que le mordant qu'on employait était absorbé ou recouvert per une espèce de graisse, dont une sorte d'huile de poisson était l'ingrédient principal, et que d'ailleurs, les eaux du pays avaient une qualité particulière, analogué à la nature des cuirs et à leur preparation”. *Ibidem*, p. 497.

17. Per la documentació consultada, sembla que el color negre era el més habitual. Així, a més dels documents citats en el discurs, podem aportar les explicacions que Benet Andreu i Francesc Quadres, assaonadors, fan en un document datat el 1745 sobre les diferents pells que treballen. Les anomenades *de Moscòvia* eren fetes amb pells negres embetumades o encerades. AHPB, Torres, Pere Màrtir, *Decimum tertium manuale*, 1744-1745, any 1745, fol. 21v-22v.

18. S. COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1977 (1611).

19. AHCB, *Gremis*, Gremi de fusters, “Legajo con 8 pleitos con el gremio de silleros, recibos e impresos, s. XVII-XVIII”, any 1752, “[...] no menos de piel colorada se llaman a la última moda”.

lors de les peces lacades, així com per la càrrega de dignitat que s'atribueix històricament a aquest color.

Un segon model de seient important en el període va ser la poltrona. Creiem que amb aquest mot s'intentava definir totes aquelles cadires amb o sense braços que podien proporcionar certa comoditat, que eren fonamentalment amples i còmodes, les quals s'adequaven amb el pas del temps a les noves modes. En aquest sentit, sembla un error intentar tipificar un únic i exclusiu model amb aquesta designació i caldria establir fins a quin punt la denominació rep contaminacions de models forans. En el *Diccionario de Autoridades* es defineix la *cadira poltrona* com una “silla baja de brazos que la común, pero de más magnitud. Suele tener unos hierros con varias muescas, para dexar caer el respaldo todo lo que se quiere, para la mayor conveniencia de la persona, que se recuesta en ella, para el sueño o poltrenería, de donde tomó el nombre”²⁰. D'on parteix la definició donada pel *Diccionario de Autoridades*? Molt probablement, l'autor d'aquest diccionari coneixia el *Dictionnaire universel français et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Travaux*, on es defineix *chaise de commodité* amb els següents termes: “[...] une chaise bien rembourrée, qui a un pupitre pour pover lire & ecrire, une cremaillère pour pover hausser ou baisser le dossier, selon qu'on veut, où l'on peut dormir & appuyer”²¹. Aquí, a més de tenir un mecanisme mecànic per poder apujar i abaixar el respall, s'incideix en el fet que és una cadira amb el seient plena de crin, és a dir, encoixinada, i en el fet que presenta determinats accessoris que permeten al seu ocupant recolzar-se i fins i tot dormir. Constatem l'existència d'un seient citat com a poltrona on aquesta és descrita com una “cadira gran poltrona cuberta de badana ab son coixí del mateix i una post que servia de taula”. Altres portaven rodes²². Creiem que en el cas de les cases aristocràtiques barcelonines es tendí a indicar amb el nom de *poltrona* una gran varietat tipològica, però especialment les encoixinades, que eren considerades més modernes perquè havien estat introduïdes feia pocs anys, segons es recull en la documentació generada pel gremi de fusters. En el plet entre fusters i basters citat anteriorment, però datat anys després, al 1758, s'indicava que els cuirs havien caigut en desús i, malgrat que es mantenien les cadires amb vaqueta negra o de Moscòvia, ja no eren considerades a la moda. Per això no ha d'estranyar que fins i tot algunes cadires amb seients de palla fossin anomenades vulgarment *poltrones*, les quals, això sí, sempre anaven vestides amb coixins. D'aquesta espècie eren la “cadira de palla poltrona ab un coixí cubert de domàs carmesí” de

20. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963 (1726), p. 314.

21. *Dictionnaire universel français...*, 11, p. 1899. L'evolució de la *chaise de commodité* es fa evident si consultem el *Dictionnaire domestique*, de 1765, on només consta com a tret característic el fet de ser abatible per poder “prendre la poltrona” en català i *chaise de commodité* en francès. Aquest últim terme va ser emprat a França com a sinònim de *cadira de repòs*, amb la qual cosa queda clar que amb aquesta darrera denominació s'estava esmentant una cadira encoixinada.

22. AHPB, Not. Ferrusola, Gerard, *Llibre primer d'inventaris y encants*, 1735-1751, any 1739, fol. 31r. Francesc de Copons, abat del monestir de Ripoll, tenia una poltrona amb “un bassi de aram”. AHPB, Not. Tos Romà, Jaume, *Secundum librum inventariorum et encantuum*, 1752-1755, any 1755, fol. 156r.

l'estrada del marquès d'Alfarràs²³, “una cadira poltrona de palla ab brassos y coxins de marroquí ab clin dintre usada”²⁴ del noble *don* Quintana, o les “nou cadires de boga tornejades, y una de poltrona de jonchs” del mateix fuster Mateu Puig²⁵.

Un dels models de seients més citat entre el mobiliari que vestia les diferents estances és, sens dubte, la cadira “a l'anglesa” o “contrafeta a l'anglesa” (vegeu la figura 5) També aquí és necessari marcar una evolució dels models consignats que denota l'acceptació que van tenir els estils Guillem i Maria, primer, i el reina Anna, pocs anys després. Les més citades, les de pergami, és a dir, amb seient i respall de reixeta, corresponen a un dels models més habituals entre les cadires d'estil Guillem i Maria, deutor alhora del mobiliari dels Països Baixos, encara que també apareixen en els inventaris consultats un gran nombre de peces enxarolades o pintades i entapissades que seguien les formes reina Anna. Tal suposició parteix del fet que en la demanda de restitució de sis cadires per part del mestre Jacint Casals, matalasser, el gremi de fusters li contesta que “eren de madera y nuevas y de las vulgarmente dizen hechas a la inglesa sin brasso, y que eran encolchadas, y cubiertas en el asiento y parte del respaldo de una ropa de seda”²⁶.

L'augment de les cadires encoixinades entre els anys quaranta i cinquanta²⁷, més còmodes, no va fer disminuir la considerable quantitat de cadires amb seient de palla dins els interiors aristocràtics. En la primera meitat de la centúria, en les cases benestants de Barcelona es podien trobar cadires designades com de València, Mallorca, Holanda²⁸, Gènova, Marsella i Nàpols, malgrat que no s'especifiquen les diferències existents en cada cas. Així, sols coneixem la referència d'unes cadires de València per l'inventari datat el 1718 del sastre barceloní Andreu Rossell, sense que ens sigui possible fins al moment determinar unes característiques particulars per a aquesta zona de producció. El mateix succeeix amb les cadires mallorquines localitzades en un inventari de 1740, on resta clar, però, que podien ser de diverses mides²⁹. En aquest període, les més nombroses procedien de Gènova³⁰, que eren a finals del sis-cents les de més èxit, i de Marsella, molt en

23. AHPB, Not. Olzina Cabanes, Joan, *Manuale quartum testamentorum seu ultimarum voluntatum, ac quintum inventariorum et encantarum*, 1759-1761, any 1759, fol. 40r.

24. AHPB, Not. Comelles (major), Antoni, *Septimum manuale instrumentorum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantuum*, 1737-1753, any 1751, fol. 32v.

25. AHPB, Not. Galí, Bonaventura, *Inventariorum et encantarum liber septimus*, 1752-1756, any 1754, fol. 8v.

26. AHCB, *Gremis*, Gremi de fusters, “Lejago documentos gremio”, núm. 47.

27. AHCB, *Gremis*, Gremi de fusters, “Legajo con 8 pleitos con el gremio de silleros, recibos e impresos, s. XVII-XVIII”: “en el tiempo del real privilegio (1742) solo se estilavan hazerse assientos de sillas de vaqueta negra o de moscovia, y es de persuadir que solo se hizo mención de aquellas. De forma que el hacerse modernamente introducido las sillas y tamboretos encolchados [...]”.

28. Les cadires holandeses a finals del segle XVIII encara eren considerades les millors, com consta en les “Ordenanzas de los maestros sillas de paja, fuelles, rastrillos, jaulas, ratoneras [...]”, a *Memórias de la Sociedad Económica de Amigos del País*, Madrid, Impt. Antonio Sancha, 1780, p. 71.

29. AHPB, Not. Ferran, Francesc, *Liber primus inventariorum et encantuum*, 1711-1752, any 1740, fol. 200r.

30. En aquesta primera meitat del segle localitzem cadires de Gènova fetes de palla, però també fetes de vaqueta de procedència russa.



Figura 5. Cadira a l'anglesa enxarolada. Museu Episcopal de Vic.

voga en la dècada dels anys vint i trenta, i que van deixar pas posteriorment al model procedent de Nàpols. Els colors més freqüents en les cadires de palla eren, per ordre, el vermell, el verd i el blanc, i en menor grau, el blau, amb parts daurades o colrades, sense oblidar les que eren pintades de colors foscos, com el de xocolata o cafè, i les negres amb flors pintades, que eren considerades genoveses³¹. En alguns inventaris les cadires de Marsella són identificades com les de color vermell i les napolitanes com les verdes³².

Si els cadiratges foren una tipologia nombrosa dins els habitatges aristocràtics, la substitució de la caixa per la calaixera va fer d'aquest darrer un dels mobles principals en l'agençament a la moda en el segle XVIII. L'assimilació d'aquest moble dins l'habitatge va suposar un canvi de categoria en l'ordenació de les coses guardades, una revalorització del contingut a partir del continent, així com un canvi en les històries marcades pels gestos. A ningú no se li escapa que l'aparició de la calaixera fou una millora en l'agençament de les estances, però fonamentalment un avantatge pràctic en la domesticitat diària. Aquest nou moble, amb la particular terminologia del qual es fa palesa aquesta voluntat de funcionalitat, oferia amb la seva

31. Tot i que en cap inventari dels nobles hem localitzat aquest tipus, en coneixem nombrosos exemples. Així, l'argenter Pere Codina tenia a casa seva l'any 1754 nou cadires pintades "d'obscur ab flors vermelles" i seient de boga de diferents mides. AHPB, Not. Fontana, Josep Bonaventura, *Liber primus inventariorum et encantum*, 1751-1755, any 1751, inv. núm. 5.

32. AHPB, Not. Cerveró, Bartolomeu, *Pliego de inventarios y almonedas*, 1704-1743, any 1732, s/f.

estructura –buc amb calaixos– avantatges respecte a la caixa. Mantenia la capacitat d'acumulació en el seu interior, alhora que afavoria el seu accés i millorava la disposició i organització dels continguts que s'hi havien de desar. En definitiva, ara els objectes disposats en les parts més baixes ja no quedaven soterrats, com succeïa en les caixes.

Novament, però, tot i la substitució gradual de les caixes per modernes i pràctiques calaixeres, al llarg de tota la primera meitat del set-cents es pot afirmar que en els habitatges de la noblesa barcelonina va produir-se una convivència entre el nou i l'antic contenidor, conseqüència d'una lenta assimilació de les novetats. Per aquest motiu, no sorprèn trobar, a més dels característics baguls nuvials, coberts de vaqueta i ornats amb tatxes metàl·liques, les més elegants, amb nanses de ferro i peus daurats i folrades de tafetà, exclusives en aquest cas de les dames de l'aristocràcia, caixes de noguera, de pi o d'alba, que reiteraven decoracions emprades ja en la centúria anterior, com l'ús de la talla o els motius realitzats amb incrustacions d'altres fustes. En alguns casos, en gran quantitat. Anton Sunyer Massip era propietari de dos baguls de tomba coberts de pell, un cofre llarg i vell que era emprat per contenir les cendres, una caixa per guardar la fruita seca, una caixa pintada i daurada, possiblement molt antiga, de la qual no s'especifica l'ús, així com una de mostrejada de dauets d'os, per fora i per dintre, que contenia la roba personal, a més d'altres de pi de factura extremament simple. La roba de casa, en canvi, estava disposada dins dues modernes calaixeres d'aspecte rococó³³. En realitat, la desaparició de les caixes dins els habitatges barcelonins va ser lenta, si tenim en compte que al llarg de tota la primera meitat del set-cents localitzem fusteries que realitzen aquest tipus de moble. En el taller de Joan Corriol, al carrer de Sant Pere més Baix, l'any que li sobrevingué la mort, el 1742, van trobar-se a mig fer “quatre parells de caixes de fusta de noguer de la forma major novas, çò és dos parells de cabades, un parell en blanc y lo altre vestides”³⁴.

La varietat de models és innegable si es ressegueixen els habitatges de la noblesa de la ciutat. Podem destacar la calaixera amb guarnició d'escultura de Joan Plana; les dues calaixeres d'Olot de la família Padellàs, que cal preguntar-se si estaven embotides de fil d'argent, com les conservades a la casa Trinxeria; les dues calaixeres revestides de fullola dels nobles Orís, amb els caps i nanses de bronze que permetien una major mobilitat, o les de perfils de boix o taronger de Josep Sadurmí, entre d'altres. Algunes peces, com per exemple les que posseïa Josep Molinés o les de les famílies Pastor i Olmera, obliguen a admetre un alt grau d'artisticitat en la seva factura, ja que eren “dos calaixeres de noguer, ab quatre calaixos, y sinch calaxets sobre ab sas cantoneras ab una petxina dorada en cada una, guanidas ab mareperla”³⁵ o decorades amb *art povera*. Més interessant, des

33. AHPB, Not. Veguer Avellà, Fèlix, *Primus liber inventariorum et encantum*, 1752-1755, any 1754, fol. 258v.

34. AHC B, *Notarial*, “Inventari dels béns de Joan Corriol”, any 1742, s/f. [I.66].

35. AHPB, Not. Campillonch, Fèlix, *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*, 1752-1755, any 1754, fol. 286r-286v.

del punt de vista de les estructures, era la calaixera d'alba que tenia Anton Móra en morir l'any 1753, perquè pot ser identificada com una calaixera amb portes, la descripció de la qual és “a modo d'armari amb tres calaixos dins”³⁶, i tampoc no s'han d'oblidar les inicialment citades de *don* Anton Sunyer Massip, que corroborarien l'acceptació i assimilació de manera ràpida de les modes importades de l'estranger per part de la noblesa local, emmirallant-se en aquest cas en el model francès. No és agosarat considerar aquestes dues calaixeres de cor de noguera fetes a la moderna amb els cantons ovats com a peces d'estil Lluís XV, és a dir, d'influència rococó.

També aquí, com succeeix amb els seients, cal mencionar les peces procedents d'altres llocs, com Malta, Roma o Nàpols. Fet extensible, encara que en menor grau, a una de les seves variants més particulars, el canterano, que pot ser definit com un “mueble de dos cuerpos, el inferior en forma de cómoda, en cuyo tablero reposa el superior o canterano, más estrecho, en forma de armario con dos batientes, cuyo interior se divide en anaqueles y, ocasionalmente, presenta algún cajón. (...) Las puertas del canterano pueden ser de madera, con rejilla metálica, con vidrios transparentes o con espejos, siguiendo los ejemplos de otros centros europeos, especialmente de Londres y de algunas ciudades italianas”³⁷ (vegeu la figura 6). En aquest moment, però, és en ocasions difícil determinar si les descripcions dels notaris i escriptors descriuen en realitat aquesta tipologia de mobles. Així succeeix en el cas de Ramon Xammar, que l'any 1748 tenia entre les seves pertinences un “canterano” o “calaixera embotida guarnida llautons i la mesa de pedra ab quatre calaixos dins”, que s'emprava per a la roba d'ús de la filla del difunt.³⁸ Entre els models de canteranos localitzats, portessin en la seva part superior armari amb portes, escaparates o capelles, alguns procedien d'altres contrades, com els procedents d'Holanda, de fusta d'olivera³⁹, o els de fusta de noguer amb miralls a les portes, de clara influència anglesa⁴⁰.

Si les calaixeres, juntament amb els armaris, eren els contenidors més moderns, no es poden deixar de banda altres contenidors, alguns heretats tipològicament dels segles precedents. Entre aquests apareixen els escriptoris, nom amb què es designaven dues peces diferents: per una banda, una variant de la mateixa família tipològica de la calaixera, i, per l'altra, el contenidor de més èxit del segle XVII. Estructuralment, l'escriptori, com a model del passat, responia a una caixa de forma paral·lelepípedica amb una sèrie de calaixos i compartiments en la seva cara frontal que se sostenia o es disposava sobre diferents tipus de taules. Gràcies al notari

36. Creiem que es tracta del model francès conegut com a *commode à vantaux* o *à portes*, tot i que el darrer terme no compta amb el consens dels especialistes. AHPB, Not. Fontana, Josep Bonaventura, *Liber primum inventariorum et encantum*, 1751-1755, any 1753, fol. 490v.

37. M. PIERA, *La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipologicas en el siglo XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, p. 22. [Tesi doctoral]

38. Podria tractar-se del moble conegut a Anglaterra amb el nom de *chest of drawers*, format per una taula i a sobre una calaixera.

39. AHPB, Not. Bosom Grosset, Josep, *Primer liber aut manuale omnium testamentorum publicationum, inventariorum, et encantum*, 1728-1751, any 1745, fol. 162r.

40. AHPB, Not. Ferran, Francesc, *Liber secundus inventariorum et encantum*, 1753-1764, any 1760, fol. 87v.



Figura 6. Canterano, possible factura de Torroella. Col·lecció particular.

que féu l'aixecament dels béns del noble Josep Sadurní, tenim una descripció detallada de quina era l'estructura que es mantenia respecte als escriptoris singulars del sis-cents. Era una peça que presentava les seves cinc cares guarnides de banús i xacaranda, amb decoració florejada de diferents colors de fusta i ivori i que en la seva cara frontal contenia “17 calaixets i una portatera al mig ab son escut de plata”, a més dels panys i les claus.⁴¹ En el segon cas, com a variant de la calaixera, el moble responia a una estructura a manera de buc amb tapa abatible que en el seu interior també tenia un seguit de calaixets i fins i tot podia amagar algun calaix secret.⁴² Aquesta tapa era sostinguda, un cop oberta, sobre unes guies que es desplaçaven des de l'interior de l'estructura de la calaixera cap a l'exterior.

La decoració del buc i dels calaixos de les arquilles, en nombre sempre parell, sis o vuit preferentment, s'insereix, com a moble que fou de gran acceptació en el segle XVII dins les llars de la Península, en els cànons estètics barrocs. Es tracta de la pervivència d'un moble del passat que encara marca una certa sumptuositat dins les estances principals dels habitatges barcelonins en aquesta primera meitat del segle XVIII. Des d'aquest punt de vista, cal assenyalar novament que el ventall decoratiu és ampli i variat, i trobem peces guarnides amb carei –material considerat luxós i molt preuat al llarg de tot el sis-cents–, amb planxes de llautó, ivori o vidre, amb escenes pirogravades o pintades en els calaixos, revestides de banús o de xarol en el seu buc, amb preferència pel color negre, o embotides de diversos tipus de fusta. Les fetes a l'antigalla, amb les armes de la família, són sostingudes

41. AHPB, Not. Prats, Sebastià, *Liber quartus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventariorum, auctionum, requisicionum, deliberacionum, compromissorum et aliorum diversorum*, 1755-1758, any 1757, fol. 249r-249v.

42. També conegut com a *escriptori a l'anglesa*, tal com consta en l'inventari del doctor Joan Sans, de l'any 1741: “Un escriptori ab calaixos fet a la anglesa en la present ciutat molt ordinari.” AHPB, Not. Cussana, Joan, *Libri inventarium*, 1741-1755, inv. núm. 23.

per veritables elements d'escultura i, en la seva banda superior, rematades amb flo-
 reres o amb una barana. Dèiem abans que les més antigues portaven els escuts de
 la família, i així ho podem exemplificar amb tres casos concrets. El primer, que es-
 devé simptomàtic del desig d'adequar-se a les modes, són les dues arquilles, de
 considerable volum, revestides de carei que havien portat les armes de la casa
 Orís, però que l'any 1746, en morir el seu propietari, *don* Carles d'Orís, el notari
 fa constar que havien estat eliminades quan les esmentades arquilles van renovar-
 se⁴³. El segon cas eren les que tenien els marquesos de Barberà, descrites com “dos
 arquilles ab calaixos guarnits de vidres i en lo peu de cada una hi ha dos negres ab
 las armas de Casa Pinós”. Finalment, l'últim exemple eren les “fetes a l'antigalla
 amb les armes de Casa Oliver i Miralles”. I també podem citar les sumptuoses pe-
 ces dels marquesos de Cerdanyola. En morir el senyor marquès, l'any 1747, en una
 estança hi havia, entre una gran varietat de mobles, “dos arquilles grans guarnides
 y vidres pintats de fusta banús ab sos peus de fusta pintada de negre ab dos agu-
 llens i dos angels d'escultura negra⁴⁴, i en la galeria dues arquilles grans de fusta
 de ebano ab vidres pintats de part de dintre grans ab guarnició de conxa los vidres
 contenen diferents historias i los peus de escultura pintats”. Aquest model d'arqui-
 lla gran, amb pintures, no era exclusiu de l'àmbit català. De fet, tal com s'indica
 en l'aixecament de l'inventari de Maria Terré, muller de *don* Ramon Dalmases, era
 un model napolità de gran acceptació en les llars barcelonines del període⁴⁵, que
 també són consignades sempre amb parelles ricament guarnides⁴⁶.

A més de les calaixeres, primer disposades en espais de representació pública
 i posteriorment destinades a les estances de descans, no es pot ometre entre el
 parament domèstic el valor simbòlic que va anar prenent el llit com a moble prin-
 cipal en les cambres. Bé preuat entre els diferents tipus de mobles que vestien la
 casa, bé heretable de pares a fills, és present en la vida de l'individu des del nai-
 xement fins a la mort. És un espai de gestos íntims, de promiscuïtat, de descans,
 de privacitat, tàlem nupcial o de representació social, depenent de les seves
 formes, èpoques i usos.

Una primera constatació que s'ha de fer, que entronca amb el tema de la im-
 portància del tèxtil com a configurador d'espais, és la rellevància de les teles en con-
 traposició amb les estructures, ja que en aquest període, el terme “llit” designava el

43. Concretament, en l'inventari de *don* Carles d'Orís podem llegir: “dos arquilles molt grans
 guarnides de conxa las quals antigament hi havia las armas de casa Orís y se tragueran quant se fer-
 an renovar ditas arquillas.” AHPB, Not. Olzina Cabanes, Joan, *Manuale secundum inventariorum et
 encantorum*, 1746-1752, any 1746, fol. 27r.

44. AHPB, Not. Gomis, Jeroni, *Secundus liber inventariorum et encantuum*, 1745-1758, any 1747,
 fol. 39r.

45. AHPB, Not. Campllonch, Fèlix, *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concor-
 diarum, inventariorum et auccionum*, 1752-1755, any 1755, fol. 517r. “Dos arquilles grans de Nàpols
 ab pintures sota vidre de diferents fàbulas [...] y los peus de ditas arquillas peus escultura ennegrits.”

46. Segons recull la documentació, el moment de més auge d'aquesta tipologia s'ha de situar
 a l'entorn dels anys vint. Un exemple eren les “dos arquilles grans ab sa capalleta en quiscuna ab
 diferents personatges pintats sobre vidre ab diferents pessas de conxa ab sos peus a la moda de
 Nàpols bona” del noble Joan Catta. AHPB, Not. Mollar, Pau, *De inventariis et auctionibus*, 1722-
 1743, any 1726, s/f.

conjunt del parament tèxtil, conformat pel cobricel, les cortines, l'entorn dels peus i la part superior, segons la tipologia, coneguda com a sanefa, així com per la vànova. Entre els diferents models que convivien en els interiors de l'aristocràcia barcelonina pervivia encara amb força la *camilla*, model imperant al llarg del segle XVII, que es componia d'un llit de pilars amb el capçal conformat per pilarets i guarnit amb peces de bronze daurat o punts de dauradura⁴⁷, i que són considerats peces molt antigues en la dècada dels quaranta.

Això no obstant, si fem cas a la documentació, l'estructura que més es reiterava en els interiors barcelonins, incloent-hi els de la noblesa, és la del llit de peu de gall. Es tracta d'un model en què els bancs que sostenien les posts eren fets a manera de dues forquetes en forma d'*u* invertida, que podien ser de fusta o de ferro. Les fustes emprades per a aquest tipus de peu i el seu corresponent capçal, quan en portaven, eren sempre fustes toves i econòmiques, com el pi i l'alba, car anaven policromades o revestides de teles en la majoria dels casos. Un tret distintiu que donava una idea de la seva importància i qualitat eren les mesures i la quantitat de matalassos que portaven. En el cas dels llits de peu de gall, hom observa que els més petits portaven dues posts, mentre que els més grans podien arribar a tenir-ne vuit, i els més habituals eren els de tres i quatre. Respecte al nombre de matalassos, s'ha d'indicar que moltes vegades depenia del nombre de posts, i els millors podien arribar a portar quatre peces de llana.

Pel que fa a la decoració dels capçals, que –insistim– poden formar part de diferents models en funció de la seva ornamentació tèxtil, a mitjan anys cinquanta la majoria eren policromats. Serveixi d'exemple el fet que Salvador Tamarit, en morir l'any 1744, tenia “un llit de peu de gall pintat de blanc i perfilat de or ab sa capsalera corresponent”; Ramon Sans, dos llits enguixats; el noble castellà Carlos Herrera, un de pintat de blanc i jaspi amb el nom de Maria esculpit, i Carles d'Orís, un de color perla i or. Malgrat que la documentació sobre els habitatges nobles no explicita gaire aspectes sobre la producció de llits policromats, la revisió d'habitatges d'altres estaments permet indicar que les capçaleres pintades a escenes es trobaven de moda a l'entorn dels anys quaranta. El que tenia Ramon Meca, per contra, al tombant dels anys seixanta, és descrit com “un llit gran a la moda ab capsalera jaspeada ab perfils d'or i el nom de Maria”. El gust pel color perla combinat amb el daurat fou un tret peculiar del moble neoclàssic i, per tant, evidencia la ràpida assimilació dels gustos i les modes en l'agençament dels interiors. Són peces innovadores que van conviure amb capçals en els quals es representaven escenes i imatges religioses, depenent de les devocions particulars de cada propietari, com la Verge de la Concepció, per exemple⁴⁸, “una camilla jas-

47. En l'inventari de 1732 del comerciant Colomer constatem la presència de dues *camilles* que eren realitzades una a “tall de candelero” i l'altra a “la salomònica”. AHPB, Not. Cerveró, Bartolomeu, *Pliego de inventarios y almonedas*, 1704-1743, any 1732, s/f.

48. El comerciant Bonaventura Ferrer, quan morí l'any 1753, tenia un llit de peu de gall amb capçalera a la moda, jaspiat i daurat i amb la imatge de Nostra Senyora de la Concepció. AHPB, Not. Prats, Sebastià, *Liber Quintus capitulorum matrimonialium, concordiarum, societatum, inventarium, auctionum, requisicionum, compromissorum et aliorum diversorum*, 1759-1761, any 1753, fol. 134v-136v.

peada a la xinesca”⁴⁹, o capçals policromats amb l’escut de la família en la seva tarja.

Entre la gran varietat existent s’ha de destacar el citat *llit a la imperial*, que corresponia al model conegut a França com a *lit à la duchesse* o també *lit à la française*, en el qual el capçal podia respondre a diferents models, bé fossin policromats, bé jaspiats o de tela, com s’acaba d’exposar (vegeu la figura 7). Pel que fa al cobricel, es distingia per cobrir la llargada total del jaç o llit, i se sostenia en el sostre. Molts d’aquests capçals jaspiats o amb escultura, amb peus de peu de gall o potes de formes més modernes⁵⁰, conformaven aquest *llit a la imperial*, on el tapisser tenia un paper fonamental en comparació amb el fuster. La majestuositat d’aquest tipus de llit s’aconseguia amb l’ús de riques teles, entre les quals la coneguda com a *imperial* va ser la predilecta dels tapissers. Segons consta en les tarifes de bolla catalana, amb aquest nom es coneixia el teixit de seda ornamentat amb figures en el seu fons, al qual molt probablement fa referència la tipologia.



Figura 7. Llit a la imperial. Dibuix de Manuel Tramulles. MNAC, Barcelona.

49. AHPB, Not. Ribes Granés Josep, *Primum protocolum inventariorum et encanatum*, 1752-1764, any 1754, fol. 33r.

50. És simptomàtic fins a quin punt els llits de peu de gall estaven arrelats en els interiors domèstics catalans. Fixem-nos en la següent descripció d’un llit propietat del noble Anton Sunyer i Massip, l’any 1754: “un llit de peu de gall de fusta de alba, los peus bocellats ab sa capsalera fet a la moderna tot nou”. És evident que aquestes potes eren de formes més sinuoses i, en canvi, en termes generals aquests llits encara se citen com de peu de gall.

Els colors predilectes de la noblesa per vestir els seus llits *a la imperial* van ser el carmesí, el verd i, en tercer lloc però ja en menys quantitat, el color llimó. Una diferència fonamental entre el llit de columnes, característic del període anterior, i aquest nou model va ser que en el primer els cortinatges i el cobricel conformaven un espai clos, mentre que el segon presentava un aspecte més lleuger, seguint les imposicions de l'època, atès que el nombre de cortines era inferior, encara que mantenia els guarniments en el cobricel de les més diverses espècies: en forma de flor, de fusta policromats, recoberts de la mateixa tela que la resta de la tapisseria, de fusta daurada o combinats en blanc i or.

Finalment, en aquest breu i fragmentat recorregut a l'entorn d'alguns dels mobles que vestien les estances més rellevants d'una *casa gran*, cal fer esment de les taules. La importància de la taula com a tipologia mobiliària ha estat desigual en el transcurs històric dels interiors domèstics, car és bo no oblidar que ha estat un moble sotmès en ocasions a la importància del tèxtil, i no és estrany, especialment durant el barroc, que siguin peces concebudes com a simples estructures, poc ornamentades, disposades per anar recobertes amb rics tapets o tapisseries. En la primera meitat del segle XVIII hom pot sentenciar que encara estava fortament arrelat el costum de recobrir les taules amb catifes o teles sumptuoses, encara que començaven a proliferar les taules descobertes o nues, que a mitjan set-cents es van tornar més sumptuoses; aleshores van aparèixer nous models ornamentats amb materials i tècniques més refinades, amb un increment de les taules de factura més artística, xapades o policromades. Peces, totes elles, a les quals s'adjudicà una funció concreta, com les taules de joc, però en les quals no es renuncià a una elegant ornamentació en consonància a les modes imperants.

Pel que fa a la presència de taules en els interiors benestants barcelonins, entre els models més comuns hom pot destacar les taules rodones, de diverses mides, grans o mitjanes, així com les mitges taules que en ajuntar-se conformaven una única peça. Continuen vestint algunes estances les taules amb traves de ferro, també de totes les mides, així com les vestides ja amb domassos o amb vistosos guadamassils, algunes de les quals responen a la tipologia coneguda com a *bufet* i que servien com a suport de les arquilles o arquetes, tot i que també era molt comú disposar sobre seu petits quadres, imatges o altres artefactes d'ordre decoratiu. En aquest sentit, és necessari remarcar la forta pervivència d'aquest model dins les llars barcelonines del període, indistintament de l'estatus social dels seus propietaris, i cal insistir en el gran ventall tipològic existent, característic i propi de la centúria anterior, on es mantingueren com a peces luxoses les realitzades en pedra o jaspi, les que combinaven fustes de diferents tonalitats, les fetes amb planxes de banús i ivori i les que anaven cobertes amb teles, principalment amb domàs o pell.

És justament remarcable el gust i la proliferació de les taules fetes amb pedra o jaspi combinat amb fustes en els interiors estudiats. Són nombroses les descripcions que fan referència a models italians, concretament genovesos, i també les que s'anomenen *de pedra de Tortosa*, molt similars a les foranes, les quals possiblement van aparèixer en el mercat com a peces que imitaven els esmentats models, amb totes les seves possibles variants tipològiques. No oblidem que de Gènova s'extreia una gran varietat de marbre i que aquesta ciutat conformava un dels principals mer-

cats del territori itàlic. Aquest tipus de taula, indistintament de si el seu taulell de marbre provenia de la regió italiana o de les terres catalanes del sud del país, és citat fins quasi al tombant dels anys cinquanta. Especialment elegants eren les de Salvador Tamarit: una és descrita com una peça amb una pedra negra al mig, guarnida de fusta amb figures de lleons al seu voltant, que recorda algunes peces de procedència mallorquina que s'han conservat fins a l'actualitat, i també tenia dues tauletes de noguer amb “una pedra marmol al mig pintadas ab rams de diferents colors”⁵¹. El model que tenia Josep Marimon, per contra, era amb els peus de fusta, el taulell de pedra de Tortosa i les travesseres de bronze⁵². D'aspecte més curiós era la que tenia amb peu de llebre i tres calaixos⁵³. I d'inqüestionable artísticitat era la taula pintada d'Eulàlia Giralt, de la família dels Massanés, que presentava en el seu taulell “un joch de cartes, un violó, polsera y tinter”⁵⁴, molt semblant a la conservada en el Museu Maricel de Sitges; o la de Joan Novell, amb diferents animalons i floratges,⁵⁵ més modernes totes elles que les guarnides amb planxetes d'os pintades, o les dues taules amb taulell de pedra de marbre i peus d'escultura daurats de Ramon Dalmases i la seva muller, Maria Terré, que disposaren en el saló⁵⁶.

També entre les taules van ser corrents els models lacats o pintats a imitació del xarol amb diferents tipus de motius, moltes de les quals procedien d'Holanda. Curiosament, entre les pertinences del noble Pere Jeroni Quintana trobem tres taules circulars, la primera amb pintura fina i personatges, la segona amb pintura basta i diferents ocells i la darrera amb pintura de diferents colors, que podrien ser identificades segons les tècniques decoratives del xarol, la policromia i el jaspiat, respectivament⁵⁷. Anton Sunyer Massip en tenia una de gran i ovada, pintada a la xinesa⁵⁸. Les taules d'Holanda, de xarol negre i motius daurats, pintades o de fusta sense vestir, tot i que eren conegudes, són poc citades en les residències dels nobles del moment, però cal suposar que algunes de les taules pintades eren models holandesos.

Una menció especial entre el mobiliari requereixen les taules de joc, les quals van augmentar la seva presència en els interiors barcelonins en el transcurs de les dècades. Realitzades amb noguera, encara que també és possible localitzar-ne de decorades amb policromia o xarol, presentaven en el seu taulell un tapet que podia ser de color verd o blau. S'han de destacar per la seva bellesa les que tenia el notari Pau Borràs, que eren fetes a la moda amb un sol peu i decorades amb pai-

51. AHPB, Not. Gomis, Jeroni, *Liber primus inventariorum et encantum*, 1729-1745, any 1744, fol. 220r.

52. AHPB, Not. Gomis, Jeroni, *Secundus liber inventariorum et encantum*, 1745-1758, any 1747, fol. 39r.

53. *Ibidem*, fol. 40v.

54. AHPB, Not. Bosom Grosset, Josep, *Primer liber aut manuale omnium testamentorum publicacionum, inventariorum, et encantum*, 1728-1751, any 1745, fol. 162r.

55. AHPB, Not. Ferrusola, Gerard. *Llibre primer de Inventari y Encants*. 1735-1751, any 1745, s/f.

56. AHPB, Not. Campllonch, Fèlix, *Liber secundus capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*, 1752-1755, any 1755, fol. 517v.

57. AHPB, Not. Comelles (major), Antoni, *Septimum manuale instrumentorum, concordiarum, capitulorum, matrimonialium, testamentorum, inventariorum et encantum*, 1737-1753, any 1751, fol. 32v.

58. AHPB, Not. Veguer Avellà, Fèlix, *Primus liber inventariorum et encantum*, 1752-1755, any 1754, fol. 254r.

satges⁵⁹. Algunes d'aquestes taules mostren una gran complexitat estructural, i entre totes sobresurt la que tenien els Amat, que heretà Fèlix d'Amat i Lentisclà, la qual havia estat consignada anys abans en l'inventari de la seva mare i havia estat descrita com "una taula de noguer que la mitat se plega sobre altra ab tres fulls de fusta podentse obrir cada un de per si fent tres diferents mostrars de taula, la una llisa, la altra cuberta de panyo vert y la altra ab un encaxos de fusta vermella y groga per ajadres, y jaquet ab un tou a la part de sota à modo de calaix ahont son les pessas corresponents per lo jaquet usada"⁶⁰; es tracta d'un mecanisme de gran complexitat que apropa aquesta taula als models anglesos⁶¹.

A tall de cloenda

Acabem de mostrar unes imatges escollides de les moltes possibles que configurarien una història sobre "l'art de la casa". En aquest sentit, és del tot evident que, per motius d'extensió, altres estances i altres tipologies mobiliàries hauran de ser abordades en futurs treballs o articles. Tanmateix, però, creiem que s'han mostrat, de manera inequívoca, la visió i la configuració dels interiors aristocràtics de la primera meitat del set-cents barceloní. Trets idiosincràtics que poden ser resumits en el fet de ser espais que mostren una convivència perfecta entre el mobiliari heretat i les peces encomanades, models inserits en els nous gustos estètics, on el color i la preferència per determinats motius, com podien ser els d'inspiració oriental, van tenir un paper fonamental (vegeu la figura 8).

I és que cal no oblidar que "un arredamento non è sempre fatto di colpo. Può essere il risultato di aggiunte e varianti operate de più di una generazione. Come un manoscritto alterato dalle interpolazioni di molti estensori, diventa un'opera diversa non solo nella forma ma anche nel contenuto, un interno può essere un palinsesto che registra sensibilità diverse, a volte apposte"⁶².

59. Dues taules priones de jugar, a la moda, que no tenen sinó un peu i que contenen dos països pintats. AHPB, Not. Gaspar Grases, *Plego inventarios i almonedas*, 1702-1745, any 1745, s/f.

60. AHPB, Not. Campllonch, Fèlix, *Liber primus, capitulorum matrimonialium, concordiarum, inventariorum et auccionum*, 1740-1751, any 1749, fol. 467v.

61. L'any 1736, el noble Pere Pérez Moreno en tenia dues amb peus de cama de camell, cosa que fa pensar que seguïen els peus en forma d'unglot. AHPB, Not. Guasqui Brull, Tomàs, *Llibre de inventaris*, tom I, 1728-1744, any 1736, s/f.

62. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto: Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, Milà, Longanesi, 1984, 2 vol., vol. I, p. 16.



Figura 8. Detall d'un capçal plegable enxarolat amb motius a la xinesa. Col·lecció particular.

TERCERA SECCIÓ

ARTS FIGURATIVES

L'art del retaule: els recursos inventius

JOAN BOSCH I BALLBONA

He de començar reconeixent que la coincidència en el temps de la celebració d'aquestes jornades vallenques amb la redacció d'una monografia sobre el mestre siscentista Agustí Pujol i amb els preparatius de l'exposició "Alba daurada" al Museu d'Art de Girona i el seu catàleg han encaminat cap a l'escultura el meu tema introductor i a la sessió dedicada a les arts plàstiques, concretament cap al món dels retaules i els seus autors, tot i que la majoria de les argumentacions que formularé podrien extrapolar-se a l'art de la pintura, ja que tenen a veure amb la cultura artística pròpia dels obradors autòctons. Bàsicament desenvoluparé arguments a l'entorn d'una qüestió que m'ha interessat des de fa molts anys –el primer article que vaig publicar se n'ocupava ja–: la dels mecanismes de la "fabricació" de la imatgeria devota i, de manera especial, dels vincles de la plàstica catalana amb l'art europeu contemporani¹, un tema que ara entenc com un mitjà ben útil per endinsar-se en la mentalitat d'aquests artesans i per constatar el grau major o menor d'empenta creativa en els tallers.

Tenint en compte que la gran majoria de les imatges creades pels nostres escultors i pintors de l'època moderna van ser concebudes per formar part de retaules, és evident que l'investigador interessat per les fonts gràfiques dels mestres s'ha de preguntar també pels orígens dels materials arquitectònics emprats en dissenys i construccions i, més endavant, per la modalitat d'ús que se'n fa. Com que no vull incórrer en més encavallaments dels necessaris respecte als altres texts que tinc a les mans aquests dies, evitaré expressament d'entrar en els detalls sobre el capítol relatiu al llenguatge arquitectònic i al sistema ornamental de les trames reticulars de la primera meitat de segle. Com és sabut, es tracta de la llarga etapa que s'estén des del darrer quart del segle XVI fins a la darrereria del XVII, en la qual els obradors es mantingueren fidels a la gramàtica del classicisme arquitectònic "romà" divulgada pels tractats de Jacopo Barozzi da Vignola (1562) i, en menor manera, de Sebastiano Serlio (d. 1537). Això sí, el "classicisme" de les fonts s'evaporava en entrar en

1. Joan BOSCH BALLBONA, "El limitado itinerario artístico de Joan Grau: tres vías de contacto con la 'modernidad europea', a *Los caminos y el arte: Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte*, vol. II, Santiago de Compostela, 1989, p. 333-345.

l'òrbita artesana. Les lliçons dels manuals eren llegides amb ulls d'artesà: l'equiparació de riquesa amb sacralitat, la idea que els retaules eren un símbol de l'esplendor celestial, donaven ales al bigarrament decoratiu. A Catalunya, com a moltes regions europees allunyades dels centres d'avantguarda, l'auster llenguatge vignolesc es presentava embolcallat de decoració i adaptat a unes exigències ornamentals estranyes a les fonts i, paradoxalment, contradictòries amb la mateixa idea de *classicisme*. Com saben tots els interessats en aquests temes, la presència del *Vignola* està perfectament documentada des de l'arribada del text a Barcelona, aproximadament cap al 1580, en què ja s'invocava a la fàbrica del major de Palamós, fins a mitjan segle XVII, perquè el contracte del retaule de Santes Creus sol·licitava que els elements es configuressin "conforme ensenya Vinyoles"². Com a molts altres centres hispànics, el tractat de Vignola va ser decisiu per als oficis lligats al retaule, fins al punt que podem considerar-lo, com he dit en altres publicacions, el manual de gramàtica clàssica dels tallers³.

Ara per ara no sembla pas que les novetats "salomòniques", desembarcades als tallers en iniciar-se el darrer terç del segle XVII, tinguin l'origen en materials de semblant entitat, ni que hi hagi un tractat arquitectònic de l'època barroca tan influent en el disseny d'estructures retaulístiques. Sembla que no hi ha un "Vignola" per a l'etapa en què la columna de sis espirals revestida de pàmpols, sarments, aus i "minyons", domina l'articulació de les pantalles dels retaules, normalment encara estrictament reticulars i de funcionament narratiu. De fet, es diria que el *Vignola* és encara la guia, per bé que, al seu vell repertori d'ordres, els obradors hi afegeixen el salomònic i el fan funcionar amb la normativa pròpia del compost⁴.

Tampoc no sabem gaire cosa de les fonts gràfiques dels dissenyadors i constructors de retaules de l'etapa tardobarroca, tot i que és un dels moments que més atenció ha rebut per part de la historiografia. Tots els lectors tenim al cap les aportacions de Carles Dorico i les nombroses pàgines que la professora Aurora Pérez hi ha dedicat. En concret, els lectors del *Locus Amoenus* recordem bé l'intercanvi d'articles entre els autors a propòsit del fals problema del retaule de Santa Clara

2. El document palamosí va ser publicat a Pere TRIJUEQUE, "Retaules del segle XVI a Palamós, Vila-romà i Vall-llobrega", *Estudis del Baix Empordà*, núm. 9 (1990), p. 115-140; i el referit a Santes Creus, per Joaquim VICENTE IBÁÑEZ, "El contracte del retaule major del monestir de Santes Creus", *Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus*, núm. XIX (2002), p. 7-24. Quant als llibres de Serlio, recordo que el vincle més interessant remarcat fins ara remet encara al retaule del Sant Nom de Jesús de la catedral de Tortosa (1582), "llavorat conforme està una trassa està estampada en un llibre intitulat Sebastaan Cernio bolonyes en cartes cinquanta nou", analitzat a Joan BOSCH BALLBONA, "Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps", tesi de doctorat inèdita, Universitat de Barcelona, 1994, p. 678-679.

3. Joan BOSCH, *Els Agustí...*, op. cit., p. 673-689; Joaquim GARRIGA RIERA, "Escultores renacentistes en Catalunya (c. 1500-1640)", a M. Carmen Lacarra Ducau (Coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del gótico al barroco*, Saragossa, 2002, p. 259-302.

4. Significativament, als inventaris tan tardans com els del fuster i escultor Jeroni Escarabatxeres (AHPB, Gaspar Sayós, *Llibre quart d'inventaris i almonedes*, 1710-1715, llig. 21, fòl. 1-27) i de l'escultor Miquel Llavina (AHPB, Gaspar Sayós, *Llibre quart d'inventaris i almonedes*, 1716-1727, llig. 22, fòl. 184-191), que ha localitzat i m'ha facilitat amablement Santi Torras, datats, respectivament, el 1710 i el 1725. El tractat no tan sols hi figura, sinó que hi destaca entre molt pocs tractats que li facin competència.

de Vic i de l'“academicismo” *avant la lettre* de Jacint Morató. En dic un fals problema perquè gairebé tots els que hi pensàvem estàvem d'acord en els arguments que impulsaven la recerca de Carles Dorico: el retaule conegut per les fotografies de l'Arxiu Mas no té res a veure amb l'actual retaule major de l'església de Cadaqués de Pau Costa, ni pot ser una obra de Jacint Morató i Josep Sunyer i Raurell realitzada el 1721, i, en canvi, és extraordinàriament proper a les traces de Pere Costa, és a dir, a la modalitat de retaules característica dels anys 1730-1770. Una evidència confirmada més tard per la troballa documental que dataria els treballs definitius entre 1748 i 1753, tot i que és veritat que, com deia J. A. Céan Bermúdez, alguns elements escultòrics, particularment la mateixa Mare de Déu⁵, haurien estat reaprofitats dels treballs de Jacint Morató i Josep Sunyer i Raurell, interromputs per raons que s'ignoren. És estrany, però, que en aquest debat ningú no hagi donat bel·ligerància a la traça per a un retaule dedicat a santa Eulàlia que forma part de la rica col·lecció de dissenys atresorada pel Museu Episcopal de Vic. Tot i passar desapercebut, aquest dibuix aclareix encara més el debat ja que, ara sí, planteja un retaule gairebé idèntic al major de Cadaqués –amb el seu ordre gegant avançat davant de la fornícula àmplia i profunda de la titular i amb la pantalla ocupada per relleus narratius, aixoplugant-la com si fos un baldaquí monumental– i evidencia com devia ser el projecte de Jacint Morató i Josep Sunyer per al de l'església conventual de Santa Clara⁶.

Com deia, no obstant debats escadussers com el que acabo de ressenyar, la majoria de les qüestions clau del període tardobarroc ja enunciat als projectes de Jacint Morató estan per plantejar, començant per la mateixa descripció de què s'entén per *cultura arquitectònica tardobarroca* quan parlem de retaules i continuant per la qüestió relativa als tractats d'arquitectura –a les làmines dels tractats d'arquitectura– inspiradores dels mestres retaulers. Pel que fa a la primera qüestió, em sembla evident que a la bibliografia cohabitaven denominacions contradictòries aplicades als retaules i els autors d'aquest moment: *tardobarroc*, *barroc acadèmic*, *academicisme* i *neoclassicisme*, encara usades, com si de Cèsar Martinell ençà no ens haguéssim dotat d'uns instruments analítics més precisos. És probable que la supervivència d'aquesta indefinició en les publicacions actuals s'hagi de retreure al fet que alguns estudiosos i erudits tenen una consciència massa precària de la història de

5. Vegeu J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800 [edició facsímil, Istmo-Akal, Madrid, 2001], p. 365-367; Carles DORICO i ALUJAS, “El retaule de Sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757)”, *Locus Amoenus*, núm. 3 (1997), p. 123-145, especialment p. 127; Aurora PÉREZ SANTAMARIA, “El academicismo de Jacint Moretó y su influencia en retablos catalanes del siglo XVIII”, a *IX Congreso Español de Historia del Arte*, vol. II, Lleó, 1992, p. 213-224; Aurora PÉREZ SANTAMARIA, “Retaules catalans del barroc tardà. Algunes consideracions”, *Locus Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), p. 215-225.

6. Ara publicada a Joan BOSCH BALLBONA, “L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 c.)”, a Joan BOSCH BALLBONA (ed.), *Alba Daurada: L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, Museu d'Art de Girona, Barcelona, 2006, p. 41. Però el dibuix ja havia estat inclòs a l'inventari de Bonaventura BASSEGODA, “Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg”, a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades sobre el barroc català (Girona, 1987)*, Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, 1989, p. 187-264, núm. 66, làmina 47, amb atribució a Antoni Real i Vernis.

l'art i l'arquitectura modernes. Per exemple, normalment es consideren retaules acadèmics peces perfectament sintonitzades amb les maneres altobarroques internacionals només perquè semblen més desornamentats i tenen una presència més arquitectònica que els retaules de la generació salomònica.

Quant a les fonts gràfiques, a les làmines internacionals que van poder “excitar” alguna solució compositiva o algun detall ornamental entre els retaulers del segle XVIII, en sabem poqueta cosa, però tenim bons materials per construir una interpretació rica i complexa si ens esforcem a conèixer més i millor les “biblioteques” dels obradors i dels artistes. Entre aquestes només recordaré la de Lluís Bonifàs, publicada per Cèsar Martinell, on figuren, entre d'altres, *L'Architettura civile* (1711) de Ferdinando Bibiena o el sobri *Elementos de toda la arquitectura civil* del jesuïta Christian Rieger (1763)⁷. A part, faig menció dels materials inèdits que ens expliquen que l'escultor Miquel Llavina, a més d'un *Diego de Sagredo*, un *Juan de Arphe*, un *Vignola*, un *Palladio* i un *Dietterlin*, comptava amb materials tan originals com un volum del *Della architettura* (1629, amb reedició el 1677) del pintor i arquitecte paduà Giuseppe Viola Zanini (Vicenza 1575-Pàdua 1631) –no sabem si era el referit a la decoració amb *quadratura*–, un altre de *Li cinque libri di architettura* (Roma, 1684) de Giovanni Battista Montano (1534-1621), dedicats a recopilar dissenys de temples, sepulcres i ornaments de l'antiguitat “cavati dall'antico” però reconstruïts imaginativament, i un de “Joan Batista de Rosa que conté los palacios y entigüetats de Roma”, probablement un dels llibres de les *Antichità di Roma* sortits de l'estamperia dels De Rossi⁸.

Hi ha molta feina per fer en aquest terreny. Cal acarar els retaules conservats o coneguts d'aquesta etapa amb les làmines dels tractats siscentistes i setcentistes per comprovar-ne les relacions o desmentir-les, tant amb llibres com els indicats com amb el G. G. de Rossi: “Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma” (1684) o el “Tabernacles, frises, grotesques et moresques, chaires de predicateurs, tombeaux ou mozoles, grotesques et moresques à la romaine, portails d'église à l'italienne, escusons, ou entrées de cerures, nouveaux dessings pour orner et embellir les carosses, bordures de tableau à la romaine, frisses, feuillages et ornements”, per citar només una publicació de Jean Le Pautre (1618-1682), les làmines del qual també podien arribar soltes a casa nostra.

S'hauran de prendre en consideració tots els reculls de làmines documentats als inventaris per anar entenent com van entrar als repertoris locals, per exemple, motius de filiació borrominiana als frontons cimers dels retaules majors de l'església de Sant Lluç de Girona, de Jacint Morató, o de la capella dels Dolors de Valls o de Sant Pere de Cubells de Lluís Bonifàs i Massó, un autor que sembla citar el gran arquitecte barroc als capitells de volutes invertides del cor de la catedral de Lleida. Especialment, s'haurà d'acarar la retaulística setcentista amb les il·lustracions del tractat d'Andrea Pozzo (1642-1709) *Perspectiva pictorum et architectorum*

7. Cèsar MARTINELL, *L'escultor Luis Bonifàs y Massó (1730-1786): Biografía crítica*, Barcelona, 1948, p. 63-68.

8. AHPB, Gaspar Sayós, *Llibre quart d'inventaris i almonedes, 1716-1727*, llig. 22, fol. 184-191. Com he dit, el document va ser localitzat per Santi Torras, a qui he d'agrair moltíssim el regal d'un material tan útil.

(1693-1700), un bon punt de partida per explorar els fonaments dels nostres dissenyadors de retaules o les fonts d'inspiració de llurs solucions. Com he dit en un text "simultani", "les sòlides mènsules volades que aguanten imatges o columnes, les motlures pronunciades, l'abundància de volutes amb desplegament vertical transmutant-se en pilastres per vincular cossos superposats, els frisos tous dels entaulaments, el gust per les cornises protuberants i per anar encaixant trams curts d'entaulament, la presència del capitell d'acanaladures, semblen adreçar-nos cap a les làmines d'aquest tractat de tanta difusió europea"⁹. Tanmateix, en aquest moment només ens consten un parell de casos, i molt tardans, inspirats per la invenció del jesuïta romà a l'altar de sant Ignasi de l'església de San Ignazio de Roma: el de sant Jaume i el de la verge del Pilar de la Seu Nova de Lleida, de Juan Adán. I aquest lligam s'explica per un tràmit directe, ja que l'aragonès el veié i l'estudià durant l'estada a la Ciutat Eterna.

Afortunadament, ja s'han fet passos en aquesta línia de recerca. Fa temps que amb Carles Dorico havíem remarcat la coincidència entre el mòdul del monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona (1735) i el dels tractats de Bibiena¹⁰. Més tard, documents trobats per aquest estudiós del món de Pere Costa certificaven el vincle d'aquest amb Ferdinando Galli Bibiena, després i tot que el bolonyès marxés de Barcelona¹¹. Francesc Miralpeix va donar contingut a aquesta informació acarant el projecte del retaule de Sant Felip Neri de Pere Costa amb el llenguatge bibienesc¹². Finalment, si analitzem amb cura els retaules dissenyats per Ferdinando Galli, servint-nos dels dibuixos publicats dels majors de Santa Maria della Steccata de Parma (1704 ca.) i de l'abadia de Melk (1725), el vincle del món de Bibiena amb els avarars retaulers del nostre país i particularment amb Costa ens semblarà enfortit.

Com explicava en començar, ara el meu interès primordial remet a les arts plàstiques, als mecanismes de la "fabricació" de la imatgeria devota i, de manera especial, als vincles de la plàstica catalana dels segles XVI, XVII i XVIII amb l'art europeu contemporani. Evidentment, la complexitat del tema supera de molt la disponibilitat d'un article com aquest. Per tant, em limitaré a esbossar-ne les línies mestres, a manera d'eixos vertebradors d'un estudi que espero completar en un futur no gaire llunyà.

El primer pas d'aquest programa és, no cal ni dir-ho, ben elemental i prové, si es vol, d'una constatació prèvia però fonamental que ja he formulat en altres publicacions: en el medi artesà de la producció d'imatgeria devota, els gravats d'importació foren la principal font d'informació gràfica. Com expliquen amb eloqüència inventaris i obres, la majoria dels mestres, fins i tot els més exigents, construïen els recursos compositius, formalitzaven els temes i collien les referències de les abundants estampes que circulaven per Europa tot divulgant les invencions dels artistes dels centres d'avantguarda i dels fabricants d'estampes de les grans editorials fla-

9. Joan BOSCH, "L'art del retaule...", op. cit., p. 43.

10. Joan BOSCH i Carles DORICO, "El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735", *D'Art*, núm. 16 (1990), p. 253-260, concretament p. 256.

11. Carles DORICO, "El retaule de Sant Sever...", op. cit., nota 13.

12. Francesc MIRALPEIX, "El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític", tesi de doctorat inèdita, Universitat de Girona, 2004, p. 74.

menques o italianes. Els gravats importats eren eines d'estudi, mitjans que permetien seguir a distància els esdeveniments de l'art modern als centres d'avantguarda i, més sovint, drecceres compositives, patrons i guies segurs per resoldre figures i relleus¹³. És clar que les estampes no van ser l'única referència gràfica dels autors. Com expliquen els inventaris *post mortem* dels mestres, als tallers abundaven també els dibuixos. Molts devien ser notes preses davant de treballs que els van interessar i anotacions sobre "invencions" pròpies. Alguns guardaven dissenys aliens de mestres acabats de morir i que normalment es compraven als encants. També hi circulaven traces encarregades pels clients, com ara les que podien tenir aquelles "personas peritas asi de architectura com de esculptura y entre dits perits haver-hi varietat de sentits sobre la electio del que haura de ser, y haverse despres cridades altres personas molt enteses y hauran vist moltes cosas curiosas e retaulas en la ciutat de Roma com en altres parts", cridades pel concurs de traces del retaule i sepulcre de Sant Oleguer a la seu de Barcelona¹⁴. Però, en no tenir-ne cap, quedem a la intempèrie, confosos entre les hipòtesis, sense saber a qui els compraven o si algun dels nostres autors en va fer durant alguna estada lluny de Catalunya. De tota manera, a la conclusió d'aquest article direm quelcom aclaridor sobre aquesta fosca matèria.

L'ús de les estampes estava tan estès i era tan generalitzat que ara són el principal aliat de l'estudiós que vol caracteritzar l'evolució del llenguatge pictòric i escultòric del segle XVI al XVIII. Amb les estampes descobrim un segle XVII marcat fins al darrer quart per la cultura del tardomanierisme internacional, i que des de 1670-1680, aproximadament, els obradors comencen a manipular fórmules pròpies del barroc que a la segona meitat del XVIII s'enriquiran amb materials propis de l'etapa tardobarroca de l'escultura i la pintura romanes.

Als tallers de la primera meitat del XVII encara senyoregen les làmines de Cornelis Cort, Agostino Carracci, Gisjbert van Veen, Raffaello Guidi, Jan Sadeler I o Martino Rota, que ja modelaven taules i relleus del darrer quart del XVI. I les de Jakob Matham, Raffaello Schiaminossi o, sobretot, Gilles Sadeler (c. 1570-1629), que s'hi van sumar en començar el segle XVII. Amb aquestes làmines quedava a disposició dels retaulers locals un variat repertori d'interpretacions de temes hagiogràfics i marians creades pels pintors del tardomanierisme romà i bolonyès, o per manieristes nòrdics o centreeuropeus de la talla de Marteen de Vos, Hans von Aachen, Hans Rotterhammer o Bartolomeus Spränger. Els rastres d'aquests gravadors i "inventors" es poden seguir a l'obra conservada de Claudi Perret (+1621), dels dinàmics Francesc, Jaume i Jacint Rubió –on ni la manera elemental no camufla del tot els manlleus a Cornelis Cort–, d'Onofre Fuster (1566-1620), d'Antoni Comes, de Rafael Rocafort, etc. La marca de la cultura tardomanierista arriba fins a mitjan segle i amara l'obra d'autors com ara Josep Tramulles (1603-1676), Joan Grau o –il·lustro aquest capítol amb els materials menys divulgats– l'anònim mestre dels retaules del Roser de Ponts, Agramunt o Sant Martí de Riner, tres magní-

13. J. GARRIGA RIERA i J. BOSCH BALLBONA, "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII", a *Història de la cultura catalana*, vol. II, *Renaixement i Barroc, segles XVI-XVII*, Edicions 62, Barcelona, 1997, p. 193-238, en concret p. 200; i, ara, Joan BOSCH, "L'art del retaule...", op. cit., p. 46-57.

14. Joan BOSCH BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, 1990, p. 220.

tics conjunts conservats que podríem datar a mitjan segle XVII. L'anònim d'aquestes peces conegué i usà abundantment les làmines dels *Quindecim Mistèria Rosarii Beatae Mariae Virginis* de Raphaello Schiaminossi (1609). Significativament, Cornelis Cort encara es reviscolava a l'obra de Lluís Genes (1671, retaule major de Baixas) i de Pau Sunyer (retaule del santuari de la Mare de Déu de la Gleba, 1683), és a dir, més de cent anys després de sortir de la planxa, un segle després de la primera vegada que un autor local, el pintor Joan Mates, cità un paper del gravador De Hoorn a les sarges del retaule de Sant Joan de la catedral de Barcelona (1577)¹⁵.

La segona etapa de l'evolució de la plàstica escultòrica al llarg dels dos segles "barrocs" s'enceta al darrer quart del XVII. Únicament aleshores el món dels oficis del retaule comença a exhibir expressions homologables al barroc europeu, de manera especial a l'escultura romana. Lògicament, les estampes continuaven essent un material preciós. Ara per ara, el cas més ben conegut és el de Pau Costa, que n'usà diverses a Arenys i a Olot, d'antigues de Gijsbert van Veen o Gilles Sadeler, i de barroques de Carlo Maratti, Schelte Adams Bolswert o Teresa del Po¹⁶. I un dels més espectaculars és el de Josep Sunyer i Raurell a propòsit tant del *Sant Andreu* de François du Quesnoy¹⁷, com de la sèrie dels sagraments del francès Nicolas Poussin (1594-1665), que Jean Duguet passà al gravat i que el manresà convertí en grans relleus a Espirà de Conflent¹⁸. Des de fa poc, sabem que el 1684 l'anònim del retaule del Roser de l'església parroquial de Sitges cità Rubens en una estampa de l'*Assumpta* d'Schelte Adams Bolswert, que Llätzer Tremulles II adaptà la *Visitació* de Van Veen al retaule de la Immaculada de Perpinyà i replicà una font marattiana, la *Fugida a Egipte* de Robert van Audenaert al retaule del Remei de Sitges, que Joan Roig II convertí la *Presentació al Temple* de Carlo Maratti gravada per Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603-Roma, 1684) en un dels diorames dinàmics del retaule dels Dolors de Sitges, i que Joan Torras, un col·laborador maldestre de Pau Costa als relleus del *Lavatori* i de *Jesús donant la comunió als apòstols* del retaule major de Cadaqués, transcriví en fusta, literalment, estampes en què Jean Audran (1667-1756), gravador ordinari de Lluís XIV, traduïa invencions d'Antoine Dieux (1662-1727)¹⁹.

Sembla que els obradors d'escultura arriben al final del segle XVIII gestionant referències del barroc internacional, com les indicades més amunt. Lluís Bonifàs i Masó, per exemple, segueix la *Càtedra de Sant Pere* al seu retaule de Sant Pere de Cubells²⁰, Carles Morató usa un gravat del *Sant Andreu* de Duquesnoy per al sant

15. Vegeu una síntesi de tot plegat a Joan BOSCH, "L'art del retaule...", op. cit., p. 47-49.

16. Vegeu Josep Maria PONS GURI, "Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major", *Vida Parroquial*, núm. 24, Santa Maria d'Arenys (1968), i Joan BOSCH BALLBONA, *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys de Mar*, Barcelona, 2004, p. 102-116. Per contrast, observeu els repetits intents fallits d'Aurora PÉREZ de connectar Pujol amb l'art italià a "Inspiración y creación de Pau Costa en la inmaculada del retablo de la catedral de Girona", *Lecturas de Historia del Arte* (1994), p. 278-286, i "El escultor Pau Costa y el arte italiano", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 80 (2000), p. 261-287.

17. Joan BOSCH, *Els tallers...*, op. cit., p. 152-153.

18. Yvette CARBONELL-LAMOTHE, "Les retables sculptés du diocèse d'Elne (1643-1697)", tesi doctoral inèdita, Université de Toulouse-Le Mirail, 1971, p. 200.

19. Joan BOSCH, "L'art del retaule...", op. cit., p. 53-54.

20. Cèsar MARTINELL, *L'escultor Luis Bonifàs...*, op. cit., p. 165.

titular del retaule de La Sala de Linya²¹, i probablement la font del *Sant Sever* de Pau Costa al retaule major d'aquesta església a Barcelona neix d'una làmina de l'altar de sant Ignasi del pare Pozzo. Tanmateix, no em sento gens còmode fent aquestes afirmacions. Em trobo en fals, de fet, per culpa que l'escultura del XVIII no s'ha analitzat des del punt de vista d'aquestes pàgines. Ara mateix, no hi ha indicis que els escultors de mitjan segle tinguessin accés a fonts tan innovadores com l'ús d'una estampa de Jakob Frey basada en una invenció de Sebastiano Conca per part d'Antoni Viladomat²². Les úniques novetats que puc esmentar en aquest moment, les acabo de donar a conèixer al catàleg d'"Alba daurada": afecten al treball d'un mestre del darrer quart del segle, Josep Pujol i Juhí, ja conegut per haver usat gravats dels germans Klauber a la capella dels Colls de Sant Llorenç de Morunys²³. Em refereixo a l'evident lligam entre els seus apòstols del retaule major de Sant Pere de Matamargó (1792-1792) i l'apostolat de San Giovanni in Laterano realitzat durant el papat de Climent XI per Camillo Rusconi (1658-1728), Pierre Etienne Monnot (1657-1733), Pierre Le Gros *el Jove* (1666-1719) o Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), entre d'altres. Ara mateix, l'única evidència que puc aportar de l'efecte d'aquestes figures en la tradició retaulística local em du al cas tardà de l'escultor Josep Pujol i Juhí i al retaule major de Sant Pere de Matamargó. Encara no conec les làmines concretes, si usà la sèrie que l'estamperia dels De' Rossi preparava i que consten com a "opera nuova non pubblicata" de F. Aquila, V. Franceschini i G. Frezza a les *Note all'Indice del 1735 e alle tavole sinottiche* (Grelle, 1996, p. 26, c. 7 del facsimil), o si, més probablement, consultà materials tardans –i moderns per a ell– com les incisions d'Angelo Campanella (1746-1811), un autor que també convertí en gravat l'enèrgic profeta *Elies* de Sant Pere del Vaticà. És clar que no s'hauria de descartar la influència sobre ell de materials que posseïa l'aragonès Joan Adán, responsable del moblatge d'altars de la Seu Nova de Lleida, que visqué a Roma, des d'on envià motllos de les creacions més destacades de l'art antic i contemporani a l'Academia de San Fernando. Ell mateix s'aprofità del *Sant Jaume* de Rusconi al retaule de sant Jaume de la Seu Nova²⁴.

El guió que he seguit fins aquí és el més elemental que es pot redactar a propòsit de l'impacte dels gravats sobre un panorama artanalitzat com el que analitzem. Com s'ha comprovat, es basa a seguir un fil conductor clar i segur, el que crea la successió "estilística" i cronològica de les estampes que arribaven al Principat. Anar-lo descabdellant és un pas necessari i el fonament d'una recerca més aprofundida que aspira a comprendre, com explicava en començar, la mecànica de la fabricació de la imatgeria a l'època moderna i la mentalitat dels seus autors. Per això és important no quedar-se en la mera catalogació dels gravats i dels autors que els van posseir i usar. Convé concentrar-se en l'anàlisi de com els autors de

21. Joan BOSCH, "L'art del retaule...", op. cit., p. 54-56.

22. Francesc MIRALPEIX VILAMALA, "Una pintura d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a Manresa: l'*Assumpta* de Santa Maria de l'Alba", *Locus Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), p. 227-240.

23. Assumpta ROIG, "Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la Capilla de la Mare de Déu dels Colls de Sant Llorenç de Morunys", *Archivo Español de Arte*, núm. 56 (1983), p. 1-18.

24. Joan BOSCH, "L'art del retaule...", op. cit., p. 57.

les taules van adaptar les lliçons i les informacions figuratives i compositives de les estampes als relleus i a les escultures –o a les pintures. Això ens hauria de permetre construir una útil gradació dels nostres autors de més artesanitzats a més creatius i gràficament cultes, de més dependents de l'estampa a més lliures i capacitats per inventar amb la pròpia “imaginació”, una facultat, aquesta, ja pròpia d'una mentalitat artística i, per tant, rara en el context català. D'aquesta manera, veurem els autors que no accedien al mitjà de l'estampació, alguns que tenien estampes però no gaire capacitat tècnica per adaptar-les correctament, els que en posseïen i n'utilitzaven i eren capaços de traduir-les a la fusta sense trair-ne la informació original però també sense apartar-se'n gens, aquells que estaven al dia dels models més actuals i estaven dotats per fer traduccions correctes de la informació gràfica manllevada i sentien alguna vocació d'originalitat, ni que fos la tan rudimentària de combinar préstecs de més d'una estampa en un tot “nou”, els que amaniaven els manlleus amb motius personals i, finalment, els que usaven les làmines d'importació com a eina d'aprenentatge, d'estudi i d'inspiració sobre la qual fonamentaven un discurs nou, una invenció autèntica. Fins i tot, per a aquests últims, haver traçat una “topografia” de l'estampa és d'utilitat: ens ajuda a calibrar molt bé quines creacions són realment innovadores i originals.

Deixarem de banda l'estrat dels autors maldestres i menys informats. Només anotaré, gairebé entre parèntesis, o en veu baixa, que no és fàcil descobrir mestres que no usessin gravats, que desconeguessin aquest útil recurs tan aprofitat per tots els seus col·legues. De vegades, a la classe d'art català m'agrada posar l'exemple del mestre Çanou, autor de la *Resurrecció* del retaule del Roser de Sant Julià de Ceuró, un pintor barroer que sembla remot a qualsevol referència “cultura” i a qui descobrim, en canvi, transcrivint gravats de Cornelis Cort amb enormes dificultats²⁵. Pel que fa als escultors del XVII, un exemple força clar d'una posició impermeable respecte dels models importats és l'escultor Pedro Fernández, actiu a Manresa i Cardona durant el primer terç del segle. En canvi, autors amb un sistema compositiu i figuratiu tan rudimentari com els Rubió o el mallorquí Antoni Vidal, van inspirar-se en gravats. Els primers a Esparreguera i Rubí; el mallorquí, deixeble d'Agustí Pujol I, a Santa Maria de Mediona.

M'estimo més mirar detingudament el cas dels mestres que integraven les estampes al procés de fabricació de retaules i en seguien el guiatge amb suficiència, sia mimetitzant-ne la composició sencera o només algunes figures o parts de l'escenari, sia adaptant sectors o personatges de dues o tres làmines que es combinaven amb relativa eficàcia per fer un nou “tot”. El millor exemple que puc citar en aquest context vallenc és la intervenció d'Onofre Fuster (1566-1620) a la predel·la del retaule major de Sant Joan de Valls, decorada amb vuit grans plafons alabastrians que relaten episodis de la passió treballats en relleu –ho està encara, ja que aquests relleus són, a més, l'únic vestigi que ens ha quedat del conjunt original, quasi completament destrossat el 1936–; n'hi havia dos de format més gran que, flanquejats per plaques d'alabastre decorades amb figures de les santes Tecla, Úr-

25. Joaquim GARRIGA, “Retaule/Marededéu del Roser”, a *Catàleg s. XVI-XX*, vol. 1, *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, 2004, p. 54-56.

sula, Margarida i Magdalena, decoraven els carrers intermedis, i tres més de mida menor que embellien els daus dels pedestals prominents dels quals arrencaven els estrets carrers de tancament del retaule.

D'esquerra a dreta de la predel·la, les vuit escenes s'ordenaven en ordre cronològic: *Oració a Getsemani*, *Flagel·lació*, *Coronació d'espines*, *Ecce Homo*, *Pujada al calvari*, *Els preparatius per a la crucifixió*, *Lamentació*, *Visita de les Maries al sepulcre*. Sectors fonamentals d'aquestes composicions tenen el seu origen en informacions gràfiques manllevades del recull de gravats que, com qualsevol altre artesà plàstic del moment, devia atresorar Onofre Fuster. Per descomptat, es va servir d'invençions figuratives pouades de l'ampli catàleg de Cornelis Cort (c. 1533-1578) –a començaments del XVII les estampes del flamenc eren un recurs inevitable per a qualsevol obrador de pintura o d'escultura. En concret, Fuster va manipular –i ho va fer amb eficàcia– làmines del *Moisès i Aaró davant del faraó* (1567), basada en una idea de Federico Zuccari, i de l'*Ecce Homo* per resoldre, respectivament, la part dreta de la *Coronació d'espines*, el soldat de l'extrem dret dels *Preparatius* i una part substancial de la composició i de les figures de l'*Ecce Homo*. Igualment, va aprofitar determinats personatges de la làmina de la *Lamentació* de Giacomo Franco, un gravador venecià contemporani de Cort, com a base de les figures de la Verge i de Josep d'Arimatea del plafó de Valls. Però també va beneficiar-se de treballs de gravadors més moderns, com Raffaello Guidi o Gilles Sadeler (1568-1629). Gràcies a la seva producció, el mercat de l'estampa es va actualitzar amb reproduccions, entre d'altres, d'algunes obres dels grans pintors italians del final del segle XVI, com ara Federico Barocci o Giuseppe Cesari, *il Cavalier d'Arpino*. Onofre Fuster posseïa una làmina basada en una invenció d'aquest darrer, una *Flagel·lació* que van gravar tant Guidi com Sadeler i que assolí una considerable fortuna entre els tallers catalans del segle XVII –hi serà present com una referència gràfica efectiva fins entrada la segona meitat del segle. Se'n va servir per resoldre amb evident mimetisme la zona esquerra del plafó, corresponent a aquest episodi al retaule vallenc. Però només aquest sector, ja que l'àrea dreta, que inclou la figura de Crist, és completament diferent, potser perquè està basat en un acte igualment mimètic però referit a una font que no he aconseguit identificar.

L'obra d'Onofre Fuster és útil per evocar la modalitat adaptada per la relació entre un escultor autòcton de bon nivell tècnic i la cultura gràfica que arribava als obradors catalans mitjançant les vies europees de l'edició i el comerç d'estampes. Tot i la seva dependència del gravat d'importació, aquest mode es caracteritza per un cert espurneig d'originalitat, per un esforç de singularització respecte dels aclaparadors models d'arrel italiana o flamenca –de vegades un esforç intens que conduïa, però, a resultats migrats. Així, Onofre Fuster, que tenia les estampes com a punt de partida figuratiu i compositiu, les manipulava de tal manera que el resultat final tenia un aire original, ni que fos relativament, perquè les seves fonts resultaven visibles en excés. Com deïa, és un comportament que delata una comprensió artisanalitzada del treball plàstic, una comprensió mecànica, no intel·lectualitzada, perquè no entén com un demèrit ni com una mancança el recurrent ús de citacions alienes, que no converteix en un problema mantenir els gravats com

una eina més de l'obrador: l'instrument precís que servia per «inventar» personatges i històries. A diferència dels mestres que usaven l'estampa, normalment en la fase formativa, com a punt de partida d'una proposta personal, distintiva, Onofre Fuster, tot i l'habilitat tècnica i la voluntat d'originalitat, és encara a Artesania, un país que fa frontera amb Art.

Per sobre del graó que ocupen mestres com Onofre Fuster, Rafael Rocafort, Josep Tramulles, Joan Grau o Pau Costa, aquest a cavall dels segles XVII i XVIII, hi ha els escultors de més tremp creatiu. Són aquells que fan un ús més desinhibit del gravat d'importació, els que mostren la capacitat de desplegar una poètica pròpia, d'inventar composicions i personatges singulars, innovadors, dotats de personalitat i de força i convicció dramàtica. Estan capacitats per crear històries d'invenció, singulars en el context general de la invenció de composicions per a l'oceànic repertori de les històries sagrades, el seu motiu principal. En alguns d'aquests podem reconèixer una mentalitat que revela trets artístics: gaudeixen d'una tècnica ben refinada que els permetia de no evitar la dificultat, es diria que arriben a experimentar figurativament a través del dibuix, és evident que són més conscients de la complexitat de la representació del cos humà que els seus contemporanis més artesanalitzats, i són sensibles als requeriments d'una narració persuasiva, a més de convincent. Fa l'efecte que han adquirit consciència o s'han acostat als requisits creatius de l'art escultòrica. No sempre les condicions del mercat i la clientela, la tradició del gènere del retaule, els permetien de desplegar-la o els impulsaven a fer-ho.

Jo diria que alguns dels escultors més destacats de les generacions “barroca” i “tardobarroca”, com Andreu Sala, els Joan Roig, Lluís Bonifàs besavi, Josep Sunyer i Raurell i, per descomptat, els ja acadèmics Lluís Bonifaç i Massó o Pere Costa, s'han d'ubicar en aquest àmbit. Sens cap mena de dubte, comptaven amb les referències de les estampes que devien abundar en les lleixes de les seves petites biblioteques. Abundaven, per exemple i per continuar amb un document ja citat, a l'inventari de Miquel Llavina de l'any 1725, relligades en diversos llibres: “ab cubertas de pergami, autor Calot”, “la vida de sant Ignasi, en làminas”, “un llibre en octau ahont si troban differents estampas”, “altre llibre de quart ab differents estampas”, “unllibret de la vida de santa Catharina, ab differents estampas”, “un llibre de estampas de differents sepulturas y differents cosas”, “un altre llibre de differents estampas”, etc²⁶. Però s'hi relacionaven creativament, com feien els artistes de l'època en altres territoris hispànics i europeus. Per a ells, l'estampa era una eina d'aprenentatge i d'estudi, un còmode sistema per mantenir-se al dia de la producció exterior, d'algunes novetats, un punt de partida per fonamentar la creació d'uns treballs originals, amb personalitat pròpia.

La contemplació de les obres d'aquests mestres des de l'enfocament que em guia aquí permet encarar qüestions d'interès, a banda, òbviament, de descobrir algunes interessants citacions d'estampa, com ara la de la *Presentació al Temple* de Cornelis Bloemaert per part de Joan Roig II, o l'“excèntrica” menció a Dürer per

26. Joan BOSCH, “L'art del retaule...”, op. cit., p. 53.

part dels Roig o Llätzer Tremulles²⁷, o de constatar la familiaritat de tots ells amb l'escultura i els temes de l'alt barroc de temàtica religiosa formulats en l'ambient artístic romà, sobretot. Permet adonar-se que als catàlegs respectius hi ha moltes imatges i relleus que no broten del gravat, almenys no directament, sinó de la inventiva del mestre, alimentada pel coneixement de l'art de la seva època a fora del Principat, per l'anàlisi de materials gràfics diversos del mitjà de l'estampació.

Lamentablement per a nosaltres, les vies que aquests autors capdavanters van seguir per familiaritzar-se i amarar-se dels recursos del llenguatge del barroc religiós són quasi completament desconegudes. No sabem quina mena de formació van rebre per acabar comportant-se de manera més exigent que els altres retaulers, què els va preparar per explorar la fabricació de personatges propers a la sensibilitat moderna, genuïnament barroca. En definitiva, no sabem quins altres materials manejaven a més de les abundants estampes que els permetien mirar com eren algunes de les grans escultures del barroc internacional: la *Càtedra* de Sant Pere o la *Santa Bibiana* de Bernini, el *Sant Andreu* de Sant Pere del Vaticà, de François Du Quesnoy, el *Sant Felip Neri* de la Vallicella, d'Alessandro Algardi, el *Sant Tomàs de Villanueva* de Melchore Caffà, per limitar-me a les més espectaculars. O que els feien accessibles algunes invencions dels grans pintors de l'Europa barroca: Anton van Dyck i Rubens, Nicolas Poussin, Guido Reni, Pietro da Cortona, Carlo Maratti, gràcies als burins de Robert van Audeaert, Jean Dughet, Schelte Adams Bolswert, Lucas Vosterman, Pietro del Po, Nicolas Dorigny.

Sens dubte, al costat de les estampes, soltes o relligades en petits volums, tots ells guardaven aquells dibuixos propis o aliens als quals em referia més amunt. Els mestres d'aquesta generació, com els de l'anterior i els del segle XVI, guardaven molts dissenys que no ens han arribat, que sembla que no s'han conservat, tret d'un centenar de traces de retaules, majoritàriament de la segona meitat del XVIII. Sense aquests dissenys l'historiador perd una peça bàsica per al seu sistema interpretatiu. Alguns devien ser traces de retaules, però també hi devia haver anotacions sobre figures, esbossos de composicions, dibuixos d'escultures, relleus o pintures d'altres autors locals que els havien interessat, records gràfics de treballs observats en els seus itineraris per Catalunya, etc. Qui sap si també hi havia papers dibuixats amb notícies artístiques de fora del Principat, fets en algun centre hispànic, a Roma, etc. És impossible saber-ho, però segurament aquests materials ens explicarien, per exemple, el perquè de les semblances del *Sant Aleix* de Santa Maria del Mar, el *Sant Francesc Xavier* de la catedral de Barcelona, ambdues d'Andreu Sala, del *Sant Francesc Xavier* de Lluís Bonifaç, o del sepulcre del canonge Mulet de la seu de Manresa, de Josep Sunyer i Raurell, amb algunes obres mestres de l'escultura romana del XVII que no es van traslladar a la planxa de coure, com la *Santa Rosa de Lima* de Caffà o la *Beata Ludovica Albertoni* de Bernini.

Sembla que tenim mala peça al teler: com podem identificar quins dibuixos es

27. Vegeu Joan BOSCH, "L'art del retaule...", op. cit., p. 53; Joan BOSCH, "Sant Francesc de Paula, Crist entre els Doctors i Presentació al Temple, Camí del Calvari i Fugida a Egipte", a Joan BOSCH BALLBONA (ed.), *Alba Daurada*, op. cit., p. 217; Marià CARBONELL, "Santa Helena, Santa Elisabet amb Sant Joanet", a Joan BOSCH BALLBONA (ed.), *Alba Daurada...*, op. cit., p. 224.

guardaven als tallers, la seva mena, els seus autors, les obres que representaven? Ara mateix se'm acut una manera de saber-ho, en espera que algun dia algun dibuix ressusciti des del mercat dels antiquaris: mirar la producció coneguda i conservada buscant indicis d'aquesta mena de materials figuratius, buscant-hi referències que només amb ells puguem explicar. És un camí inexplorat, potser perquè, en tractar-se d'un context artesà, ens hem preocupat poc de pensar que els mestres autòctons, que gairebé mai no travessaven les fronteres catalanes, sí que devien estudiar les obres dels seus competidors, o els millors treballs del llegat artístic del país.

M'he adonat d'això analitzant l'obra i la fortuna crítica d'Agustí Pujol II (c. 1585-1628), l'autor més important del segle XVII i, com ara provaré de demostrar, l'autor de l'obra més influent de l'escultura catalana durant l'època moderna. La primera observació es justifica contemplant el retaule del Roser de la catedral de Barcelona (1618), el de la Immaculada de Verdú (1623), o les figures de l'ampliació del retaule de Sant Pere de Reus (1625-1628), un conjunt de treballs formidables que proclamen un òptim escultor. Va ser un artista exigent i de sòlids fonaments tècnics que demostrà capacitat d'invenió iconogràfica tant davant dels temes més actuals –el misteri immaculista, sant Isidre– com de les històries més convencionals –la vida de la Verge–, repensades originalment. Acreditava una ferma predisposició narrativa i era capaç de dotar les escenes d'una sincera concentració dramàtica. Es pot dir que gaudia d'una potent capacitat per crear imatges i històries versemblants i poètiques. Era un artista creatiu, capaç d'inventar figures i composicions, i de metabolitzar, després de laboriosos estudis, una rica cultura figurativa en productes moderníssims, sempre originals.

Fou un autor tan destacat que els seus treballs ens ajuden a demostrar que, com tots pensem, en efecte, les estampes no eren l'únic recurs creatiu dels nostres protagonistes més exigents, sinó només el que ha quedat al descobert –la punta de l'iceberg dels seus mecanismes creatius. Ens permeten intuir el paper dels dibuixos propis o aliens en la construcció del llenguatge dels escultors, ja que he observat que algunes de les seves obres esdevenen referències figuratives i compositives per als escultors posteriors, fins ben entrat el segle XVIII. Es tracta dels relleus del cos baix del retaule del Roser de la catedral de Barcelona –l'*Anunciació* i l'*Adoració dels pastors*– i de l'excel·lent invenció de la *Immaculada damunt l'arbre de Jessè* de Verdú. Josep Ratés, Domènec Rovira; l'anònim dels retaules del Roser d'Agramunt, Ponts i Riner; Francesc Grau, Domènec Rovira II, Antoni Riera, Lluís Bonifàs, Josep Sunyer i Raurell..., són alguns dels mestres que realitzaren relleus guiats per les invencions d'Agustí Pujol.

El primer dels Rovira escultors copià l'*Anunciació* de Barcelona al retaule major del convent del Bonsuccés (1643). Aquí el lligam és ben lògic, ja que el guixolenc era deixeble d'en Pujol. Significativament, el retaule dels servites el va daurar Joan Basí, com si en morir Pujol s'hagués convertit en el policromador de confiança del seu deixeble més dotat²⁸. Al retaule major de Nostre Senyora de Talamanca, avingut el 22 d'agost de 1628 entre l'escultor Josep Ratés i la universitat del lloc, ajudada per un particular, Montserrat Paradedà, que prometé pagar amb béns propis 200 de les 380

28. AHPB, Lluís Collell, *Manual* 22è, 1643, 15 de març.

lliures del cost “en consideració de que es estat rector de dita parrochial isglésia”²⁹, l’escultor tornà a calcar invencions pujolesques. Tenint en compte que Montserrat Paradedda era aleshores canonge de la catedral de Barcelona i els estrets lligams que Josep Ratés havia tingut amb Pujol, no cal donar gaires voltes al fet de les mencions pujolesques que conté aquest conjunt bagenc: citacions a l’*Anunciació* i el *Naixement* de la catedral de Barcelona i una rèplica d’un sector del disseny estructural, la cornisa de querubins entre permòdols que substitueix la predel·la que falta –tot plegat perceptible en la fotografia antiga prèvia a la seva destrucció, publicada per Sitjes i Molins³⁰. Significativament, anys després, al retaule major d’Olesa de Montserrat (cremat el 1936), per al qual Josep Ratés i Josep Boixadell havien realitzat des del 1649 els relleus i la imatgeria per a l’estructura dels fusters Joan Generes i Pau Boixadell (1632), Ratés encara era fidel a aquests materials³¹. Ara les instantànies de detall dels relleus de l’*Anunciació* i del *Naixement* ens mostren la qualitat del manlleu: l’inútil esforç de replicar les composicions barcelonines. Si bé a Olesa, com anys abans a Talamanca, mirà d’aconseguir una reproducció exacta, només assolí uns pàl·lids sucedanis. No-tem, doncs, la distància que separava Agustí Pujol II del nivell dels autors contemporanis, la transcendència del virtuosisme tècnic, del comprendre l’anatomia humana, d’estar capacitat per descriure qualsevol moviment del cos i l’ànima humana, de poder d’entendre els mecanismes d’una narració persuasiva.

Un altre escultor marcat pel llegat del nostre protagonista va treballar a mitjan segle a la Catalunya Central. Va ser l’autor –o un coautor– encara anònim dels valuosos, i poc reconeguts, retaules del Roser de l’església de Sant Martí de Riner (ara al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), de Santa Maria d’Agramunt i de Santa Maria de Ponts, tres magnífiques peces que podrien datar de mitjan segle i que componen un conjunt molt intrigant per culpa del seu obstinat anonim i de la probable autoria comuna. Però aquesta qüestió no ens pot entretenir ara. Els menciono per observar que, curiosament, mentre que al cos del retaule el descobrim manipulant les làmines dels *Quindecim Misteria Rosarii Beatae Mariae Virginis* de Raffaello Schiaminossi (1609), a les predel·les de tots tres, obrades pel mateix escultor amb històries en relleu que de tan idèntiques que són, semblen seriadades, es recorre a l’*Anunciació* i a la *Nativitat* del retaule del Roser de Barcelona. L’adaptació és més interessant que en d’altres ocasions: ha calgut una certa habilitat per encaixar les àmplies composicions barcelonines en l’exigu format apaïsat dels bancals. Fins i tot té un cert encant per la correcció de la transcripció i, especialment, per la manera en què l’anònim ha evocat amb l’Esperit Sant l’*Anunciació*, la presència del disseny diví, i ha comprimit les figures del *Naixement* a l’entorn de l’el·lipsi que formen els cossos de Josep i Maria, sintetitzant el tema de la glòria amb un sol angelet duent la filactèria³².

29. Josep Maria MADURELL I MARIMON, “Retaules antics”, *Ausa*, vol. VI (1968-1971), p. 320-333, en concret p. 331-333.

30. Xavier SITJES I MOLINS, “Retaules desapareguts, inèdits”, *Dovella*, núm. 39 (1991), p. 32-38; la imatge, a la p. 33.

31. Joan BOSCH, *Els tallers...*, op. cit., p. 177-178.

32. Joan BOSCH BALLBONA, “138. Retaule / Marededéu del Roser”, a *Catàleg s. XVI-XX*, vol. 1, *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, 2004, p. 207-212.

Al darrer terç del segle XVII, l'*Anunciació* del retaule del Roser de la catedral era encara una referència fonamental entre els escultors locals, i ho era per a Francesc Grau, que en serví una rèplica a l'imposant retaule major de l'església de l'Assumpta d'Alcover, ara desaparegut i només evocable amb fotografies d'arxiu. És a dir, el 1689 l'*Anunciació* del retaule del Roser era un model vigent, ben viu. Com en la resta de casos comentats, la versió és literal: la Verge és sorpresa mentre passava els fulls del llibre i l'arcàngel és transportat pels núvols, alçant el braç dret per assenyalar Déu Pare. El plafó alcoverenc arriba a calcar el Pare Etern i la seva glòria, on inclou fins i tot un motiu que sol escapar a l'atenció o a la perícia dels altres autors que seguiren tal referència: l'angelet abraçat als núvols. Dos anys després, els mestres Antoni Riera i Lluís Bonifaç insisteixen en el record dels plafons barcelonins al seu retaule del Roser de Mataró (1691). De tota manera, encara que el lligam amb l'*Anunciació* i l'*Adoració dels pastors* de la catedral és prou clar, fa la sensació que els dos mestres de Mataró van decidir aprofitar els models com a punt de partida, van mirar de singularitzar-se per mitjà d'aquests. Així, respecte de la primera, si bé l'estructura compositiva és idèntica, si bé és cert que l'escenari és el mateix i que Riera i Bonifaç van dibuixar atentament, fascinats, el delicat Gabriel i la seva suau gesticulació, també van optar per fer canvis substancials en els tres personatges. Déu Pare s'ha aturat i beneeix solemne el transcendent esdeveniment, la Verge sembla representada com si haguessin transcorregut uns segons respecte de l'escena de Barcelona, ara no s'estranya de la irrupció arcàngèlica, sinó que, girant-se cap a l'espectador, acull humil el mandat. En l'*Adoració* el comportament és idèntic: n'han pres la idea compositiva general, el motiu dels pares formant un arc que aïlla el nen, els apòstols en segon pla –uns mirant el nounat, els altres meravellats per la glòria–, la lacònica arquitectura ambiental i la nuvolada amb els angelets de la filactèria. N'han manllevat alguns personatges, els quals han sotmès, si de cas, a petites transformacions. Josep i Maria serien figures idèntiques, també per al daurador, que va respectar la solució de Basí de deixar el mantell del pare de Jesús com un brillant camper daurat, si no els haguessin canviat la posició dels braços, als quals ara fan fer gestos de devoció. I, finalment, han aplicat alguns canvis a la figuració de tipus iconogràfic: els pastors i els angelets ofereixen postures diferents, que, en qualsevol cas, no alteren la idea de partida. O gairebé no l'alteren, perquè els escultors del relleu de Mataró han injectat un punt més d'agitació a la història.

A cavall dels segles XVII i XVIII, l'*Anunciació* del retaule del Roser de la catedral de Barcelona es manté com una referència preciosa per als tallers. Josep Sunyer i Raurell en feia una rèplica a la predel·la del retaule major de Cotlliure (1698-1701), i des de la versió de Sunyer aquesta referència passà als repertoris d'altres tallers menys inquiets i menys potents actius en terres del Rosselló, el Conflent i la Cerdanya, per exemple al de l'anònim autor –d'aspecte “sunyerià”– del petit retaule del Mas Girvés, ara guardat al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà.

També a finals del segle XVII o a principis del XVIII, a Valls, el centre del taller dels Bonifaç, un mestre anònim va organitzar el retaule de la Immaculada de l'església de Sant Joan al voltant d'un grup escultòric de la *Immaculada damunt l'arbre de Jessè*, que qualsevol lector reconeixerà perquè el vigorós arbust poblat dels

bustos dels reis d'Israel brotant de l'adormit Jessè, és una rèplica de la famosa composició de Verdú. Però no la Immaculada pròpiament dita, que és diferent i "set-centista", i això la fa més convencional, sinó l'estructura inferior, que copia fil per randa la invenció d'Agustí Pujol II. O s'esforça per reeixir en una versió pròxima, seguint minuciosament cada detall, sense aconseguir-ho. Jessè és idèntic, tret que, més que adormit, apareix badant endormiscat. Però la manera de reposar el seu braç al maluc, la mà dreta entreoberta, el cap recolzat en el palmell de l'esquerra, la túnica botonada descordada per deixar passar el tronc genealògic, són iguals. I és ben semblant l'estructura arbòria, plena dels caps reials i amb tots els reis disposats en les mateixes actituds que a Verdú. Tanmateix, les limitacions tècniques de l'anònim han transformat en màscares aquelles verídiques i concentrades presències.

Davant d'una peça d'aquesta entitat, que il·lustra un fenomen tan rellevant –com un mestre local veié, dibuixà i recreà un model inventat gairebé un segle abans–, se m'acut pensar què hauria passat si el retaule de la Immaculada de Verdú hagués estat destruït i no se'n coneguessin imatges fotogràfiques, les que va fer Pere Català i Pic abans del 1936 (Arxiu Fotogràfic del Museu d'Art Modern de Tarragona). És a dir, si el retaule de Verdú hagués seguit la sort de la majoria de l'art religiós guardat a les parròquies del Principat. Com hauria estat la nostra reconstrucció històrica d'una figura com aquesta? No sospitaríem que en realitat era una rèplica d'una creació més sofisticada. Segurament, avui l'analitzaríem, entre desconcertats per la seva pobresa tècnica i admirats per la seva originalitat, com una peça fonamental de l'escultura autòctona i com una fita de la iconografia immaculista: la curiosa versió de la Immaculada sobre l'arbre de Jessè que un anònim artesà va col·locar al centre d'un retaule de l'església parroquial de Valls.

En fi, tenint en compte els interessos d'aquest article, em sembla que no cal buscar més exemples per provar que els mestres locals observaven els treballs aliens que tenien a l'abast, els dibuixaven i després es plantejaven d'aprofitar-ne els materials més interessants per a l'obra pròpia, adaptant-los tan bé com sabien. És clar que, justament en el context d'aquest article, que ha parlat tant de gravats, el lector podrà pensar que la font d'aquestes "anunciacions" podrien no ser les invencions del mestre Agustí, sinó un gravat comú, conegut per tots els escultors citats. Cal plantejar-s'ho, és cert, perquè el mateix Pujol alguna vegada cita alguna estampa de l'*Epifania* de l'holandès Jacob Matham al retaule del Roser de Sarrià. Tanmateix, em sembla molt clar que l'origen de les rèpliques és en Pujol. Com s'explica, si no, que aquesta composició només aparegui en tallers catalans? Si fos un bell gravat de difusió internacional, no el trobaríem en altres territoris europeus, en l'obra pictòrica o escultòrica de mestres d'arreu d'Europa? A més, les rèpliques sempre prenen elements, figures, escenaris, accessoris, que apareixen als relleus, més o menys simplificats; mai no incorporen un motiu que pugui procedir del presumpte gravat i que Pujol no hagués tingut present.

Ara per ara, la fortuna d'Agustí Pujol no és comparable amb la de cap altre autor de l'època moderna a Catalunya. Però ja coneixem altres casos que documenten que les "invencions" circulaven pels tallers mitjançant dibuixos. Ja fa temps em vaig referir al cas interessantíssim del lligam entre els relleus de Joan Grau al

retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa (ara al MCM) i la producció d'autors mediocres com Pau Sunyer o Josep Generes, els retaules major de Santa Maria d'Oló i del Roser de Moià, del primer, o el del Roser de Castellfollit del Boix, del segon. La majoria dels relleus d'aquests retaules són versions simplificades de les "creacions" de Grau, que, com sabem, depenen de gravats d'importació. Així, notem com les lliçons del tardomanierisme d'estampa amaren els obradors de mitjan segle XVII i, sobretot, com la novetat d'estampa penetra i se sedimenta entre els protagonistes de la retaulística, fins i tot entre els menys dotats i informats; observem com la plàstica es va modelant sota l'impacte de les novetats forasteres cospades per Generes i Sunyer davant dels plafons del mestre Grau.

Per acabar, voldria comentar la relació entre dues imatges, una de molt coneguda i insigne, l'altra inèdita i desconeguda: el relleu marmori de la *Santa Eulàlia davant del pretor* de Bartolomé Ordóñez, d'una banda, i el retaule de sant Isidre de l'església de Corró d'Avall, de l'altra. Un vincle sorprenent lliga l'esplèndida realització alt-renaixentista del burgalès italianitzat i el relleu que al retaule vallenc representa un sant o una santa davant d'un jutge o un pretor, a la nostra esquerra, al primer cos del retaule. Amb la fotografia que tinc, no en sé identificar el titular o la titular, tot i que sembla un personatge masculí que fa professió de fe en l'escena a la qual al·ludeixo i que és decapitat al plafó de l'altre carrer. Només veig amb claredat que el patronatge hi era compartit, perquè a la segona andana sí que hi reconec la figura de sant Isidre flanquejada per dues històries de la seva vida i miracles. En qualsevol cas, el que ara m'interessa del conjunt de Corró d'Avall és el fet extraordinari de la citació al rerecor de la seu barcelonina i, per tant, l'evidència que un escultor de la darrereria del XVII mirà atentament, dibuixà i estudià el preciós tema d'Ordóñez i l'adaptà a un material, un context i una iconografia ben diversa gairebé dos segles més tard. Un preciós exemple per recordar-nos que la recerca no ha fet més que començar

COMUNICACIONS

FRANCESC MIRALPEIX

JOAN GALLART

JULIEN LUGAND

SOPHIE DUHEM

HILARI MUÑOZ

TERESA AVELLÍ

ESTHER GARCÍA PORTUGUÉS

CATERINA CAPDEVILA

ISIDRE PUIG SANCHIS

Joan Gallart (c. 1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA

Fins la dècada dels anys seixanta del segle passat, la història de la pintura catalana de la primera meitat del segle XVIII es reduïa pràcticament a Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) i a quatre o cinc pintors més relacionats directament o indirecta amb el pintor barceloní¹. La situació no era gaire diferent per als pintors del segle XVII, si bé el famós *Parnaso* d'Acisclo A. Palomino de Castro (1724) ajudà a mantenir una mica més viva la memòria dels Arnau, Pasqual, Cuquet, Gassèn, Guirro o Juncosa. A més, a les poques dades biogràfiques conegudes d'alguns d'ells, bàsicament aparegudes en les brevíssimes veus biogràfiques del *Diccionario* de Juan Agustín Cean Bermúdez², s'hi havia de sumar l'absència d'obres conservades. Fins l'aparició dels estudis de Santiago Alcolea i Gil dedicats a la pintura catalana del segle XVIII, Joan Gallart (c. 1670-1714) era, com la immensa majoria d'artífexs actius a Catalunya durant la primera meitat del segle XVIII, un pintor que havia passat totalment desapercebut³.

Ja des de finals del segle XIX, però sobretot al llarg del primer terç del segle XX –moment de l'esforç d'estudiosos com Cèsar Martinell, Josep F. Ràfols o Joaquim Folch i Torres, entre altres, per rehabilitar la història de l'art català dels prejudicis abocats contra l'art de l'època del barroc durant més d'un segle i mig–, sortiren a la llum pintors com Pere Crusells, oblidat d'ençà dels comentaris que li dedicà Antoni Ponç al seu *Viaje de España* (1787). Paral·lelament, obres del període llavors encara anònimes començaren a cridar l'atenció d'aquest grup pioner d'estudiosos: l'any 1918, les pintures del Museu Rectoria i de la capella de Sant Benet del mo-

1. Aquesta comunicació s'emmarca en el projecte de recerca de la Universitat de Girona BHA2003-09140-C02-01, subvencionat per la DGICYT.

2. Juan Agustín CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imp. Viuda Ibarra, Madrid, 1800.

3. Vegeu J. GUDIOL, S. ALCOLEA i J. E. CIRLOT, *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, Tecnos, c. 1954; i Santiago ALCOLEA GIL, "La pintura en Barcelona en el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV (1959-1960) i vol. XV (1961-1962).

nestir de Sant Cugat del Vallès, foren apreciades per Joan Sacs, tant per trobar-les lluny de la retòrica academicista “d’arrenca queixals [sic]” com per la seva ingenuïtat i “contacte amb la naturalesa”⁴. No obstant això, foren els pintors de la segona meitat de segle els que reberen més atenció per part dels historiadors i erudits esmentats: Francesc Tramulles, Francesc Pla *el Vigatà*, Antoni Casanoves, Joan Carles Panyó, Josep Bernat Flaugier, etc., començaren a ser coneguts amb més concisió just abans del fatídic episodi de la Guerra Civil espanyola. Als de la primera meitat de segle, en canvi, la fama d’Antoni Viladomat els seguí eclipsant –per fer-nos una idea, entre 1877 i 1947 se li dedicaren tres grans biografies i nombrosos estudis parcials sobre aspectes relatius a la seva biografia i a la seva obra, amb especial atenció als seus dibuixos. Prova de la predominança de Viladomat en la historiografia d’aquells anys és el comentari de Joaquim Fontanals del Castillo, que deia que dels pintors Joan Grau, Joaquim Feu, Joan Porcell, Melcior Nogués, Jacint Font o Josep Ribas “[...] nadie sabe quien eran”⁵.

Encara ara, les paraules de Fontanals sonen a mal auguri, ja que Joan Grau és l’únic dels sis pintors esmentats per l’historiador amb obra identificada⁶. Sortosament, però, la pintura catalana del segle XVIII es va coneixent cada dia més, tant pel que fa a noves aportacions biogràfiques i/o catalogràfiques –darrerament han aparegut valuosos estudis en aquesta línia sobre Pere Crusells, Jaume Pons, Joan Grau Carbonell, Antoni Bordons, Francesc Tramulles, Marià Colomer, Francesc Pla, Pere Pau Muntanya o Josep Flaugier⁷–, com a estudis més generals i no menys in-

4. Joan SACS, “Els frescos de Sant Cugat”, *Vell i Nou*, any IV, núm. 71 [15 de juliol de 1918], p. 334.

5. Joaquim FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat: El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, Imp. Celestino Verdagué, 1877, p. 21.

6. Són les sis pintures de sants benedictins del retaule de la capella de Sant Benet del monestir de Sant Cugat del Vallès, de Joan Grau Preva. Cfr. Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona...”, 1961-1962, p. 89.

7. Sobre Pere Crusells, vegeu Joan BOSCH, “Pere Crusells. Flagel·lació de Crist”, *Un any d’adquisicions, donacions i recuperacions* (catàleg d’exposició), Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1992-1993, p. 60-66; Francesc FONTBONA, “Pere Crusells i la Vinguda de l’Esperit Sant”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi* [Barcelona], núm. IX (1995), p. 199-207; i, darrerament, Santi TORRAS, “El testament i l’inventari de béns del pintor barceloní Pere Crusells (1744)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi* [Barcelona], núm. XVIII (2004), p. 117-126. La notícia de l’inventari de Pere Crusells també la facilità Mònica PIERA, “La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII”, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, p. 461 (tesi doctoral inèdita). Vegeu una opinió diferent sobre l’atribució a Crusells del *Pentecostès* del MNAC, proposada per Fontbona i mantinguda per Torras, a Francesc MIRALPEIX, “El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític”, Girona, Universitat de Girona, 2005, p. 149-153 (tesi doctoral inèdita). Per a Jaume Pons, vegeu Daniel VENTURA, *Jaume Pons i Monravà, artista-pintor: Valls 1671-1730*, Valls, 1988. Per a noves atribucions al catàleg de Joan Grau (i quatre al·legories de les *Estacions* a Pere Crusells), vegeu Joan Ramon TRIADÓ i Rosa Maria SUBIRANA, “Pintura moderna i contemporània”, a Xavier BARRAL (coord.), *Art de Catalunya*, Barcelona, Edicions l’Isard, 2000. Per a Antoni Bordons, podeu consultar Ramon PLANES, “Antoni Bordons, pintor i daurador del retaule barroc del santuari del Miracle (Riner)”, *Cardener*, núm. 4 (1987), p. 83-93, i Francesc MIRALPEIX, *Llàgrimes de sant Pere* (cat. 50), *Frontal d’altar* (cat. 51), *Puríssima Concepció* (cat. 52), *Santa Magdalena penitent* (cat. 54) i *Sant Blai* (cat. 55), *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona: Catàleg segles XVI-XX-1*, Barcelona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 2004. A banda del

teressants dedicats a temes tan variats com l'organització i el funcionament de l'activitat pictòrica, la cultura artística i els models, o la clientela i el consum artístic⁸.

Ja haureu notat que hi manquen dos noms, en la llista anterior: el d'Antoni Viladomat i el de Joan Gallart. Antoni Viladomat, ja ho he dit, és un cas especial i aquest no és el lloc idoni per parlar-ne *in extenso*. En canvi, Joan Gallart me'l reservo a part perquè em proposo, partint de l'estudi de Carles Dorico sobre les pintures del retaule de les Ànimes de la catedral de Barcelona –documentades per l'autor de Joan Gallart– i de la hipòtesi exposada a la meua tesi doctoral sobre la possibilitat que Gallart sigui l'artífex de les pintures del sostre de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró, eixamplar el seu catàleg d'obra, al mateix temps que reflexionar sobre el seu aprenentatge, sobre la seva relació amb l'escultor Pau Costa, sobre la seva cultura figurativa i sobre el seu paper en la pintura catalana dels primers anys del segle XVIII. Aquest plantejament, inevitablement, em portarà a parlar breument d'Antoni Viladomat, ja que entenc

A banda del catàleg de l'exposició de Francesc QUÍLEZ i Ricardo GARCÍA, *La Màscara Reial: Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, Barcelona, MNAC, 2001, sobre Francesc Tramulles podeu consultar el monogràfic de la revista *Unicum* (2004), de manera especial l'article de Miquel MIRAMBELL, "Una pintura inèdita de Francesc Tramulles", *Unicum*, 2004, p. 16-29, i Francesc MIRALPEIX, "Les pintures i els pintors de la capella de Sant Sebastià de la Guarda", a *Palafrugell restaura: les pintures de Sant Sebastià del segle XVIII* (catàleg d'exposició), Palafrugell, Museu del Suro, 2001, p. 7-36. Sobre els dibuixos de Francesc i Manel Tramulles, vegeu Bonaventura BASSEGODA, "Observacions a l'entorn del dibuix català antic", a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, MNAC-IEC-Abadia de Montserrat, 1999, p. 65-71. Per al poc estudiat Manel Tramulles, vegeu Francesc QUÍLEZ, "Una obra inèdita de Manel Tramulles: el retrat de Carlos Antonio de Azcón Potay, comte de Vallcabra", *Butlletí del MNAC*, núm. 2 (1994), p. 185-199. Sobre el vigatà Marià Colomer, vegeu l'excel·lent treball de Ramon ORDEIZ MATA, "El pintor Marià Colomer i Parés (Vic, 1743-1831)", *Ausa*, vol. XXI, núm. 154 (2004), p. 479-493. Per als pintors Pla, Montanya o Flaugier, són imprescindibles els estudis de Francesc QUÍLEZ, "Tradició i modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol", a *L'albada de la modernitat: Josep Bernat Flaugier-Salvador Mayol: Els iniciadors de la pintura costumista a Catalunya a principi del segle XIX*, Barcelona, Artur Ramon Ed., 1994 ("Opera Minora", núm. 4); *ibid.*, "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", *Locus Amoenus*, núm. 4 (1998-1999), p. 201-207. Vegeu també Àngels COLL, "Francesc Pla, el Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta de Vic", *Locus Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), p. 241-252. També són d'interès els articles de Judith FIGUERAS, "La decoració de la casa Ribera de Barcelona", *Pedralbes*, any XXIII, núm. 23 (2003), p. 579-606, i de Beatriz GARCÍA SÁNCHEZ, "Las pinturas del Salón Noble de la Casa Castellarnau de Tarragona: ¿Reflejo pictórico del patrimonio de una familia?", *Pedralbes*, any XXIII, núm. 23 (2003), p. 561-578.

8. Vegeu respectivament Julien LUGAND, *Peintres et doreurs en Roussillon aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Perpinyà, Trabucaire, 2006; David ALBESA, "Ciro Ferri i la Cúpula de Sant'Agnes en Agone a la pintura catalana i valenciana del segle XVIII", *Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. I, núm. 18-1 (1998), p. 381-393; Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona: 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999; i, encara que corresponguin al segle XVII, els valuosos estudis de Marià CARBONELL, "Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650", *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, Barcelona, Col·legi de Notaris, vol. XII (1995), p. 137-190, i d'Immaculada SOCÍAS, "El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar", *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, vol. XVIII (2000), p. 267-282.

que una de les claus del seu ulterior èxit està associada a la prematura mort de Joan Gallart. No serà sobrer que els avanci, ja que proposaré que una catorzena de noves obres portin l'etiqueta de la paternitat de Gallart.

Dades biogràfiques i catàleg provisional

Joan Gallart era fill del llaurador de Barcelona Bartomeu Gallart i d'Isabel. Cap dels autors que han parat atenció en el pintor –Alcolea i Dorico, bàsicament– ha pogut esbrinar la seva data de naixement, que crec que caldria situar cap a la dècada dels anys setanta del segle XVII, ja que vers el 1700 encara se l'anomena *jove pintor* i la majoria de treballs pel seu compte al marge del gremi són dels anys noranta. Efectivament, el 24 de novembre de 1699, el *jove pintor* Gallart va rebre una visita dels mestres del Col·legi al seu domicili del carrer Santa Anna⁹. L'objectiu era denunciar-lo per haver estat treballant sense ser ni tan sols llicenciat. Els mestres, escrupolosos en l'aplicació dels seus privilegis i sempre ben informats en aquestes qüestions, detallaren quines havien estat aquestes feines il·legals de Joan Gallart: un retrat de *Dom Albert de sant Gaietà* (segurament un teati), un quadre dels *Sants Innocents*, una *Resurrecció*, una pintura per a una capella, un *Sant Pelegrí*, una *Verge dels Socors* (suposo que santa Maria de Cervelló, beatificada el 1689), un quadre del *Montcarmel* (potser una *Divina Pastora*?), cinc parelles de caixes i cinc cotxes¹⁰. Els deuria molestar especialment, però, la decoració de la cúpula del creuer de l'església del convent de Sant Gaietà de Barcelona, dels pares teatins¹¹.

La denúncia que va rebre dels mestres col·legiats va posar fi a la seva aventura en solitari. Com que no li quedava cap altra sortida, almenys si volia continuar treballant a la Ciutat Comtal, va decidir formar part del Col·legi de Pintors de Barcelona. El 17 de gener de 1700 va demanar el corresponent permís d'ingrés. Els mestres van acceptar la seva petició i van fixar per a la seva prova pública que pintés un quadre amb el tema de l'anunciació, de sis pams per vuit. Els tràmits van anar ràpids: el 15 de febrer es comprovava la seva puresa de llinatge i el 6 de març següent, després de ser avaluat positivament en examen públic, va ser admès al Col·legi de Pintors amb tots els drets i deures. Sembla que Gallart assumí la seva

9. Santiago ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XIV (1959-60), p. 37, i vol. XV (1961-1962), p. 79.

10. Santiago ALCOLEA, "La pintura en Barcelona...", vol. XIV (1959-60), p. 155, i vol. XV (1961-1962), p. 79.

11. Ainaud, Gudiol i Verrié anotaren que el 1936 encara s'apreciaven quatre evangelistes a la base de la cúpula, atribuïts a l'estil de Manel Tramulles. Els mateixos autors també li atribueixen les pintures del presbiteri i apuntaven que el retaule major era de Pere Costa. Duran i Sanpere, malgrat fer-se ressò de l'atribució de la volta a Tramulles, feia el retaule de Pau Serra i Joan Enric. Vegeu J. AINAUD-GUDIOL i F. P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España: La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, vol. I, p. 203; i Agustí DURAN, "Edificios que desaparecen. La iglesia y convento de San Cayetano", a *Divulgación histórica de Barcelona*, Aymà, vol. V (1948), p. 224-229. El primer a proposar l'autoria de Tramulles, tanmateix, és CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, p. 74. Se'n fa ressò també Gaietà BARRAQUER, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, Imp. de Altés i Alabart, 1915-1917, vol. III, p. 328.

nova condició sense dificultat: els anys 1707, 1711, 1713 i 1714 apareix citat en la documentació del Col·legi com a clavari. El 31 de març de 1714 figurava com a cònsol segon, però fou l'últim càrrec que ocupà, ja que morí els primers dies d'agost de 1714 –fou enterrat el dia 12. El setembre d'aquell mateix any, el setge borbònic sobre la ciutat posà fi a la vida de Pau Priu, tinent de l'esquadra dels col·legiats –passà d'alferes a tinent a causa de renúncia al càrrec de Josep Vives–, i de Jacint Pérez, oficial del taller de Gallart¹².

Gràcies al document de la inspecció de 1700, podem saber que Joan Gallart havia estat sis anys i mig amb el pintor Joan Grau Carbonell, que deuen correspondre als que habitualment s'estipulaven per a l'aprenentatge, i dos més amb Josep Vives, probablement com a fadrí. Grau i Vives deurien ser dos dels pintors més reputats de la Barcelona del seu temps, juntament amb l'ancià Joan Arnau. De Joan Grau Carbonell només cal comprovar les nombroses finques que posseïa o la categoria d'alguns dels seus clients –com ara l'ardiaca de la catedral de Tarragona Diego Girón de Rebolledo, del qual es conserva el retrat que li féu¹³, per fer-nos una idea força ajustada de la vida acomodada que li reportà l'ofici de pintor. Igualment per a Josep Vives –fill del famós Josep Vives, lloat, durant el procés de beatificació de santa Maria de Cervelló, el mateix que rebé l'encàrrec del marxant de quadres Pere Miquel Pomar¹⁴–, pel taller del qual passaren ni més ni menys que Pau Priu i Pere Crusells, dos dels pintors que agafaren més anomenada amb el canvi de segle.

Sortosament, de Joan Gallart es conserven obres. Carles Dorico va trobar la documentació que permet relacionar-lo amb les pintures de la capella de les Ànimes de la catedral de Barcelona¹⁵. Entre l'abril de 1709 i el gener de 1711, Andreu Foix, marmessor del testament del canonge Francesc Valeri, va pagar 214 lliures i 8 sous a Joan Gallart per haver pintat les grades de l'altar, la clau de volta, la cartella de la reixa i les set pintures del retaule esculpit per Marià Montanya, amb els temes pintats de la *Glorificació de la Verge* (al centre) (figura 1), del *Naixement* i de la *Presentació al temple* (a banda i banda del tauló gran); de la *Matança dels Innocents*, en dues versions emplaçades respectivament a cada banda de la fornícula que acull l'urna de sant Innocent; i dels dos *Àngels traient ànimes del Purgatori*, a les portes. A més, policromà i daurà l'interior i l'exterior de l'urna reliquiari esmentada i les grades.

No és l'única feina de Joan Gallart per a la catedral de Barcelona. Ha passat completament desapercbut, fins i tot per al mateix Dorico, un dels seus millors treballs, que donà a conèixer Francesc Baldelló de passada el 1965¹⁶. Es tracta de

12. Totes les dades provenen de Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona...”, vol. XIV (1959-1960), p. 43, i vol. XV (1961-1962), p. 79. L'altre oficial del seu taller era Joan Sans I (1678-1753). Vegeu Carles DORICO, “El llegat del canonge Francesc Valeri i el retaule de la capella de les Ànimes de la catedral de Barcelona”, *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, Barcelona, Col·legi de Notaris, vol. XV (1997), p. 250.

13. Santiago ALCOLEA, “La pintura en Barcelona...”, vol. XV (1961-1962), p. 86.

14. Agustí DURAN, *Barcelona i la seva història*, Barcelona, Curial, 1972-1975, vol. III, p. 21, i SOCIÀS, “El món del comerç artístic...”, p. 271.

15. Carles DORICO, “El llegat del canonge...”, p. 221-256.

16. Francesc BALDELLÓ, “Els ‘orgues menors’ de la catedral basilica de Barcelona”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XXXVII (1964), p. 378-379.



Figura 1. Joan Gallart, *Glorificació de la Verge*. Retaule de la capella de les Ànimes, catedral de Barcelona.

la decoració exterior i interior de l'orgue portàtil de la capella de Sant Oleguer de la catedral, realitzada el 1712 per un cost total de 77 lliures (figura 2). Es tracta del petit orgue construït per Josep Boscà, que substituï l'anterior de Llätzer Tramulles. Tot el moble és una riquíssima recreació de motius decoratius a base de fullatges, elements florals, garlandes, petxines amb querubins i angelots, etc. Als batents interiors de les portes hi ha representacions de mig cos de santa Eulàlia, amb la creu i la palma, i de santa Cecília, amb l'orgue que la identifica. A sobre del teclat hi ha una bella escena de paisatge, sota la qual es llegeix una inscripció moderna¹⁷. Amb les portes tancades, apareix un bonic marc vegetal en *trompe l'oeil* que serveix per emmarcar dues figures masculines de mig cos, una de les quals podria representar sant Oleguer. A la banda baixa, circumdada per una bella

17. La inscripció resa el següent: "JOSEPH BUSCA ANNO MDCCXII FACTUM * A BLANCAFORT ET CAPELLA ANNO MCMLXXII REFECTUM".



Figura 2. Joan Gallart, orgue portàtil. Capella de Sant Oleguer, catedral de Barcelona.

cartel·la amb detalls del repertori grotesc i amb ampul·loses volutes i llaçades, hi ha una al·legoria femenina de la música.

Noves addicions al catàleg

Els dos conjunts conservats a la catedral de Barcelona tenen unes particularitats estilístiques tan concretes i inconfusibles que m'han permès atribuir-li amb seguretat un seguit d'obres anònimes disperses en diferents punts de la nostra geografia. D'entrada, les més clares són dues pintures del fons del Museu Municipal de Mataró. Es tracta de dues composicions gairebé idèntiques –malgrat que una sigui apaïxada (MMM, núm. inv. 5246) i l'altra de format vertical (MMM, núm. inv. 5262) (figura 3A i 3B)¹⁸, que prenen de model el grup de la Verge amb sant Joaquim i santa Anna

18. La tela apaïxada fa 98 cm d'alçada x 133 cm d'amplada i porta la inscripció "Bru/ Teya", segurament relativa a la seva procedència de la vil·la del Maresme. L'altra mesura 118 cm d'alçada x 97,5 cm d'amplada.



Figura 3A. Atribuïda a Joan Gallart, *Inmaculada amb sant Joaquim i santa Anna*. Museu Municipal de Mataró (MMM, núm. inv. 5246).

del retaule de les Ànimes, sense la Trinitat, però. Les actituds i disposicions dels pares de la Verge són gairebé exactes, si bé és veritat que la tela de la catedral té una factura més acabada –l’emplaçament i l’import econòmic ho expliquen fàcilment. La paleta tampoc varia gens: els malves, els ocres i les gammes de verd i de turquesa són colors característics del seu repertori cromàtic, així com les carones d’aquests angelots d’ulls grans i foscos, amb les ales en forma de tisora. També és una pauta estilística ben clara la seva pinzellada nerviosa i puntejada, a més dels plegats rebregats de les vestimentes. I no cal dir, és clar, que la gran esfera que fa de pantalla a la Immaculada és el detall que rebla els lligams compositius existents entre les tres pintures. Només hi ha una petita diferència que afecta la iconografia: a les teles de Mataró, la Immaculada no espera ser coronada per la Trinitat. L’altra divergència, ja l’haureu



Figura 3B. Atribuïda a Joan Gallart, *Inmaculada amb sant Joaquim i santa Anna*. Museu Municipal de Mataró (MMM, núm. inv. 5262).

copsat: a la tela de la catedral, la Verge no llueix aquest atrevit i divertit pentinat a la francesa que sí que tenen les dues marededéus mataronines.

No dispo de l'espai necessari per entrar a comentar-ho a fons, però és evident que la reproducció seriada de temes i models és indicativa d'una concepció de l'ofici més aviat artesanal, tot i que he d'admetre que també és habitual trobar-la en els grans mestres¹⁹. Sigui per l'èxit de determinades composicions, per exigències del mateixos clients o per estalviar esforços, moltes pintures sortien de l'obrador com a simples còpies o versions d'un mateix model. És el cas d'una altra pintura, segurament del taller de Gallart, que aparegué a subhasta com a obra de l'escola sevillana del segle XVII al febrer de 2005 (figura 3C)²⁰.

La idiosincràsia figurativa i cromàtica tan particular del retaule de les Ànimes em permet adscriure a Gallart encara dues pintures més. La primera és una magnífica *Sagrada família o Trinitat terrestre* de la col·lecció de la Biblioteca de Catalunya (figura 3D)²¹. És, sens dubte, una de les pintures més belles de Joan Gallart, malgrat les anatomies lleugerament desproporcionades, la tendència a l'articulació ondulant dels cossos o la llum groguenca que banya tota l'escena, que provoquen un aire artificios a tota la composició, en sintonia amb el vermell cortinatge del darrere o amb el vol del mantell de la figura del Pare Etern. Sense abandonar l'habitual esquema piramidal, el pintor ha desplegat la seva càlida paleta de malves, ocres i rosats, i n'ha potenciat les respectives gammes en les amples ves-



Figura 3C. Atribuïda al taller de Joan Gallart, *Immaculada amb sant Joaquim i santa Anna*. Subastas Alcalà, Madrid.

19. Els repertoris relligats de traces de retaules que els escultors mostraven als seus clients també es podrien interpretar en aquest mateix sentit.

20. Aparegué a la casa Alcalá Subastas, febrer de 2005, lot 042: *Alegoria de la Immaculada Concepció* (97 x 135). Les gesticulacions i la disposició de santa Anna i sant Joaquim han estat intercanviades i lleugerament variades. Persisteix, en canvi, la tipologia "borbònica" de la Immaculada, l'esfera en forma de pantalla, la paleta, etc. D'altra banda, és evident que aquesta *Immaculada* s'allunya de la tipologia d'immaculades dreçades, més habituals de la tradició pictòrica andalusa.

21. Desconec la història de l'actual emplaçament d'aquesta pintura, però dedueixo que deuria haver format part dels fons de l'antic Hospital de la Santa Creu –o de la seva Casa de Convalescència. No he trobat cap referència exacta del conjunt ni en els inventaris antics ni en l'extensa i variada documentació sobre l'Hospital de la Santa Creu. Agraïxo les atencions que en el seu dia em va facilitar Pilar Salmerón, de l'Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.



Figura 3D. Atribuïda a Joan Gallart, *Sagrada familia*. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

timentes il·luminades per zones, com a la túnica daurada de Sant Josep. Com passa al retaule de les Ànimes i a les teles de Mataró, aquí també les figures del primer terme ocupen bona part de la superfície del llenç.

L'altra obra és l'*Anunciació* del sagrari del retaule major de l'església de Santa Maria d'Arenys de Mar (figura 4). Novament, la paleta virolada, les vestimentes rebregades, les fesomies dels querubins, la pinzellada nerviosa, etc., delaten sense fisures l'estil de Gallart. La cronologia del retaule no fa impossible la seva participació. Pau Costa enllestí el gran projecte arenyenc el 1709, data probable de col·locació de la pintura que tanca el sagrari. I potser aquesta no va ser l'única feina de Gallart per a l'església d'Arenys. No es fa estrany pensar que, si va pintar l'*Anunciació*, també realitzés les quatre teles inserides entre el fustam dels costats del presbiteri, avui desaparegudes. I, malgrat que ara sigui només una suposició, que fos també l'autor del repertori ornamental pintat al fresc en les superfícies dels murs i les voltes de les capelles de l'església i de les seves respectives arcades d'accés, carcanyols i emmarcaments²², emblancat en successives ocasions i alterat per les ampliacions posteriors que han afectat el temple. Amb tot, s'ha de tenir present una notícia que subratlla la

22. Extrec la descripció de la part arquitectònica de Joaquim GARRIGA, "L'edifici de Santa Maria d'Arenys", a Joan BOSCH, *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys*, Barcelona, Pòrtic, 2004, p. 32-33. Vegeu fotografies de les restes i comentaris d'aquesta decoració oculta a Miquel FANÉ, *L'església de Santa Maria d'Arenys i la seva restauració*, Barcelona, DAU, 1995, p. 19-21.



Figura 4. Atribuïda a Joan Gallart, *Anunciació*. Sagrari del retaule major de l'església d'Arenys de Mar, Barcelona.

relació entre Pau Costa i Joan Gallart i, per extensió, amb Arenys de Mar. El 14 de novembre de 1707, Pau Costa pagà cent lliures a Joan Gallart a compte de les despeses de manteniment del seu fill Pere Costa, que des del juliol vivia a la casa que el pintor tenia al carrer del Cap de les Tàpies de Barcelona²³.

Al meu entendre, els encàrrecs per als teatins –pintar la cúpula!– i per a la catedral de Barcelona subratllen l'anomenada que degué tenir l'art de Joan Gallart. Una reputació que deuria arribar a una altra població del Maresme, a banda de Teià (d'on prové una de les teles del fons del Museu de Mataró) i Arenys de Mar. Em refereixo a Mataró. El 16 de maig de 1708, el capellà Ramon Riera beneí la nova capella dels Dolors annexa a l'església de Santa Maria de Mataró, aixecada amb l'esforç dels integrants de la Congregació de Nostra Senyora dels Dolors. Aquell any, la cripta ja funcionava com a cementiri de congregants i la sala de juntes ja servia d'espai de reunió. Com vaig explicar àmpliament a la meua tesi, no hi ha raó per no pensar que les obres de decoració i embelliment de l'arquitectura no s'iniciessin al 1708, i no pas passada la Guerra de Successió, com tradicionalment s'ha interpretat. De fet, entre 1708 i 1714 –i malgrat el conflicte bèl·lic– a Catalunya s'emprengheren nombroses empreses artístiques, especialment en el camp de la retaulística.

Per qüestions d'espai, no puc entretenir-me a detallar fil per randa tots i cadas-

23. La notícia és de Carles DORICO, "El llegat del canonge...", p. 250. El mateix autor esmenta que el document fou donat a conèixer per Aurora Pérez, malgrat que l'autora no en comentí res. Vegeu Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, *Escultura barroca a Catalunya: Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730)*. *Projecció a Girona*, Lleida, Virgili Pagès, 1988, p. 582.

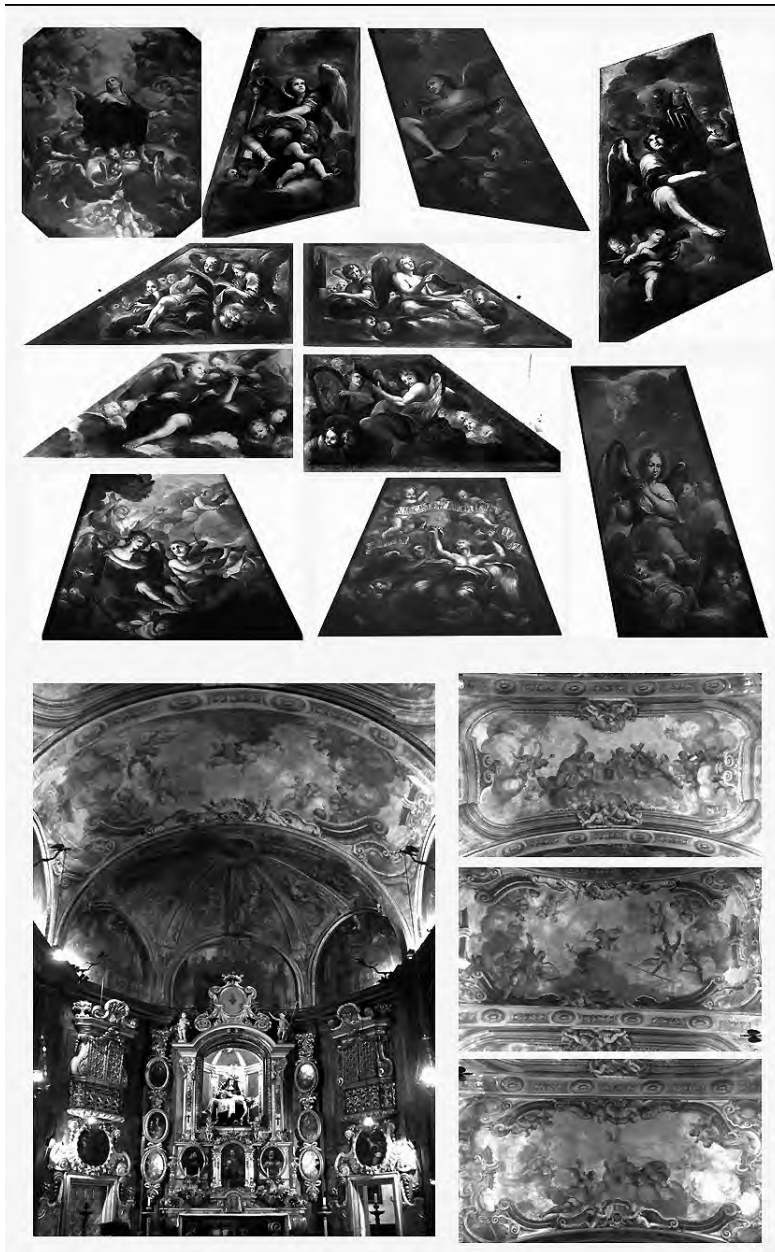


Figura 5. Atribuïdes a Joan Gallart, *Àngels i músics* i *Assumpta*. Sostre de la sala de juntes de la capella dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró. Vista general de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró.

cun dels arguments encaminats a proposar un canvi d'atribució de les teles del sostre de la sala de juntes i de la decoració de parets i voltes de la capella, en favor de Joan Gallart i en detriment d'Antoni Viladomat (figura 5). Només recuperaré, seguint els criteris d'adscripció estilística que he explicat, els lligams formals que ja vaig fer notar entre l'orgue de la catedral de Barcelona i les pintures del sostre de la sala de juntes. La meua proposta va en la línia de demostrar, atès que l'exploració arxivística no m'ha servit per localitzar cap prova documental de la intervenció de Joan Gallart –ni tampoc de la posterior d'Antoni Viladomat–, les observacions de Joan Bosch, que ja notava que la glòria assumpcionista no era feta per Antoni Viladomat, i de passada intentaré recuperar les atribucions de Juan Agustín Ceán Bermúdez, que amb un criteri ajustadíssim només va esmentar que eren de Viladomat les teles de la capella (viacrucis), les del retaule i les de l'apostolat.²⁴ És a dir, no hi va incloure la totalitat de la decoració de la sala –el corresponsal que l'informava només va especificar-li l'apostolat. Com tampoc no va precisar la decoració mural de la capella. Ni tan sols l'erudició mataronina del segle XIX les hi atribuïa.²⁵ Va ser l'entusiasta catalogació portada a terme per Joaquim Fontanals del Castillo, autor de la gran monografia sobre Antoni Viladomat, el que va donar peu que tot el cicle fos considerat d'una mateixa mà. No ens ha d'estranyar: l'any 1877, quan aparegué la seva obra, Joan Gallart era un pintor inexistent.

A banda de les particularitats biogràfiques d'Antoni Viladomat, que aquells anys no el feien el millor candidat, i de la cultura figurativa de Joan Gallart, de la qual parlaré més avall, els patrons estilístics de les figures de l'orgue de la catedral de Barcelona constitueixen un agafador segur a l'hora d'adscriure les pintures dels àngels músics i de l'*Assumpta* a Gallart. Ho vaig expressar d'aquesta manera:

“[...] la cal·ligrafia estilística d'àngels i santes [de l'orgue] és idèntica a la de les figures del sostre de la sala de Juntes de Mataró. A banda de trobar-hi els mateixos gravats, les fisonomies dels àngels delaten la mateixa mà, els mateixos pinzells: fixem-nos amb els ulls, grans, gairebé rodons i amb l'iris de color negre; amb els cabells, frondosos i flamejants; amb l'anatomia dels seus cossos corpulents; amb les ales, amples i ben plumades; amb els plecs de les robes, angulosos i d'un volum considerable; amb els angelets, grassonets i amb un tirabuixó de cabells al bell mig del front; o bé amb el rostre de l'Assumpta i amb el de santa Cecília, de llavis petits i colls llargs [...]”²⁶.

I el mateix vaig dir per a la pintura mural:

“La decoració de la capella dels Dolors és, en definitiva, més de l'univers de Joan Gallart que no pas del d'Antoni Viladomat. Efectivament, les decoracions a base de

24. Cfr. Joan BOSCH, “Sobre Antoni Viladomat (1678-1755). Arran de l'Exposició”, *Revista de Catalunya*, núm. 53 (1991), p. 83-91; Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, vol. V, p. 241. Vegeu també Francesc MIRALPEIX, “Les teles del sostre de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors tradicionalment atribuïdes a Antoni Viladomat. Un estat de la qüestió a partir d'un article d'Antoni Martí i Coll”, *Revista Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria, Mataró*, núm. 72 (gener de 2002), p. 25-34.

25. Francesc MIRALPEIX, “Les teles del sostre...”, cit. *supra*.

26. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, p. 104.

querubins rabassuts i juganers, de gerres, de garlandes de flors, de volutes invertides, de rocalla, etcètera, de tota la volta de la capella són com les que trobem en les decoracions de l'orgue de la Catedral de Barcelona de Joan Gallart, sense descartar, a més, que s'inspirin dels elements decoratius que acompanyen les arquitectures gravades a les làmines del volum primer del tractat d'Andrea Pozzo. Les tècniques diferents i el diferent estat de conservació ens poden posar algun impediment per a copsar-ho, però hi ha detalls que són significativament reveladors: els àngels de l'orgue que sostenen els medallons amb representacions de santa Cecília i santa Eulàlia són bessons, estilísticament parlant, dels àngels amb atributs de la Passió de la volta del presbiteri de la capella dels Dolors; o els angelets dins de petxines de l'interior de les portes de l'orgue: els trobem reproduïts a les cornises de la decoració mural dels Dolors, amb conxes senzilles i dobles –una altra cita que apareix al tractat de Pozzo. Per no dir, és clar, que lliguen perfectament amb aquest univers creatiu de Joan Gallart els problemes puntuals en la resolució de la perspectiva de les columnes, en la dificultat per resoldre correctament el *sotto in su* de les figures de la volta –tan evident en la sala de Juntes dels Dolors o en el sostre de la sala Capitular de la Catedral de Barcelona del seu coetani Pau Priu i, és clar, en la capacitat d'aconseguir recrear la grandiloqüència de la tradició decorativa italiana [...]²⁷.

Tenint en compte les obres susceptibles de formar part del seu catàleg provisional més segur, que crec que aporten un coneixement més ampli i exacte del seu estil, vull presentar un darrer paquet de pintures que opino que també poden adscriure's al seu repertori, si bé en un futur caldrà, en la mesura que es pugui, creuar-les amb documentació, tant per verificar o com per descartar això que ara són simples intuïcions meves.

La primera és la pintura d'un dels orgues conservats al Museu de la Música de Barcelona, la decoració del qual –a base de volutes, ornaments florals, llaçades, etc.– recorda vivament el repertori ornamental de l'orgue portàtil de la catedral de Barcelona –també hi remetent intensament l'àngel i la figura femenina en grisalla²⁸. S'hi poden relacionar també dues obres apaïsades que només conec a través de reproduccions fotogràfiques en blanc i negre de l'Arxiu Mas: són la *Santa Rosalia de Palerm* i la *Maria Magdalena*, d'anatomies plenes i vestimentes sinuoses (figures 6A i 6B).²⁹ La *Magdalena* es pot posar en relació amb les dolces fesomies dels àngels de Mataró o amb el rostre de santa Eulàlia de l'orgue de la catedral de Barcelona. El paisatge i els detalls naturalistes de primer terme –flors, fulles, arbustos– també són habituals del repertori de Joan Gallart. Es pot observar un exemple de pintura de paisatge de característiques similars a l'escena pintada a sobre del teclat de l'orgue de la catedral.

També penso que reuneixen tots els requisits estilístics esmentats fins ara un grup de pintures de sants: *Sant Onofre*, *Sant Francesc de Paula* i *Sant Jeroni* (fi-

27. Íbid., p. 109-110.

28. Vegeu-ne una reproducció a Francesc BONASTRE, "La música a Catalunya al segle XVIII", a *Història de la cultura catalana. El Set-Cents*, Barcelona, Edicions 62, 1966, vol. III, p. 253.

29. Per a la *Santa Rosalia de Palerm*: Arxiu Mas, E-4363 (166 cm amplada x 59 cm alçada); per a la *Maria Magdalena*: Arxiu Mas, E-4241 (115 cm alçada x 41 amplada). Vegeu l'atribució inicial com a cercle de Joan Gallart a Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, p. 939 i 940 (cat. 327 i 328).



Figura 6A. Atribuïda a Joan Gallart, *Maria Magdalena*. Comerç antiquari, Arxiu Mas.



Figura 6B. Atribuïda a Joan Gallart, *Santa Rosalia de Palerm*. Comerç antiquari, Arxiu Mas.

gures 7A, 7B i 7C) que formaven part dels fons històrics de l'Hospital de la Santa Creu, ara a les dependències interiors de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona. Totes tres tenen característiques molt similars: els sants estan ubicats en primer terme, il·luminats per una llum que crea intenses zones de clarobscur, amb grans fondalades de paisatge al seu darrere, alterades per saltants d'aigua i edificacions llunyanes –un castell al fons del *Sant Jeroni*, una ermita al fons del *Sant Francesc*. Dues pintures més, novament del fons fotogràfic de l'Arxiu Mas de Barcelona, remetent a aquestes composicions de l'Hospital. Es tracta del *Sant Francesc de Paula* de mig cos ubicat davant un fons de paisatge (figura 6C)³⁰ i del *Sant Jeroni* igual que el de l'Hospital, si bé aquí el fons del paisatge s'obre a banda i banda i s'hi veuen zones il·luminades amb saltants d'aigua, ruïnes arquitectòniques, ermites i frondoses illes boscoses (figura 7D)³¹. Els dos querubins d'aquesta darrera pintura remetent directament als característics angelets de Joan Ga-

30. Arxiu Mas, G-55606. No s'esmenten les mides. Vegeu una primera proposta d'atribució a Joan Gallart a Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, p. 924, cat. 314.

31. Arxiu Mas, E-13981. Les mides són 47 cm alçada x 151,5 cm amplada.



Figura 7A. Atribuïda a Joan Gallart, *Sant Francesc de Paula resant*. Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Barcelona.



Figura 7B. Atribuïda a Joan Gallart, *Sant Onofre*. Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Barcelona.



Figura 7C. Atribuïda a Joan Gallart, *Sant Jeroni*. Dependències de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Barcelona.



Figura 6C. Atribuïda a Joan Gallart, *Sant Francesc de Paula*. Arxiu Mas.

llart, però també hi remet la fesomia del *Sant Jeroni*, que sembla un calc de la de *Sant Joaquim* de les teles de Mataró i de la catedral. Si aquest encadenament estilístic no és suficient, val la pena fer notar un seguit de característiques formals i estilístiques més que trobo en les figures de Gallart, com ara els rostres dels sants, d'òrbites enfonsades i nassos punxeguts, o els cabells i les barbes espessides a base de multitud de pinzellades curtes i divergents, o els contrastos lumínics, o els drapajats rebregats. Però, per damunt de tot, hi ha un darrer detall que fins ara no he comentat i que és present en totes les seves obres: les mans. Les mans dels seus personatges tenen una peculiaritat en els dits, que són bonyeguts i ondulants. En favor de l'atribució, a més, potser serà interessant no passar per alt que Gallart ja



Figura 7D. Atribuïda a Joan Gallart, *Sant Jeroni*. Col·lecció particular, Barcelona.

hauria treballat per a l'Hospital de la Santa Creu, d'on segurament provenia la tela de la *Sagrada Família* de la Biblioteca de Catalunya, com també el fet que, com en altres casos, aquestes pintures també havien estat considerades d'Antoni Viladomat.

Finalment, em queda un darrer conjunt per considerar. Es tracta de les dues teles de les sobreportes del presbiteri de l'església de Sant Sever de Barcelona³². Són dues pintures molt plenes de brutícia i francament difícils d'observar i de fotografiar, però en els sectors on es pot veure mínimament la composició s'aprecia clarament la mà d'un pintor notable. Tant el *Martiri de sant Sever* (figura 8A) com la *Prèdica de sant Sever* (figura 8B)³³ són dues composicions molt barroques, en el sentit que els figurants adopten actituds molt mogudes i expressives –corpren la contemplació del truculent martiri de sant Sever– i que cada escena es complementa amb passatges secundaris escampats pel fons a alçades i profunditats diferents. En línies generals, són dues pintures molt properes d'aquest Gallart que es recrea en la il·luminació, en les fondalades, a banyar l'escena de llums càlides, a aplicar una gamma cromàtica viva, a pintar a base de pinzellades curtes i pastoses, etc. De tota manera, si no n'hi ha prou d'assenyalar aquestes característiques encaminades a subratllar l'adscripció de les dues teles a l'estil de Joan Gallart, fixem-nos també en les característiques mans de dits llargs i bonyeguts i, sobretot, en l'angelet que porta la corona de llorer en l'escena del *Martiri* (figura 8C) per advertir la semblança –gairebé és un calc– amb un dels àngels de la sala de juntes de Mataró (figura 8D). I no serà sobrer apreciar el marc pintat que vol simular la part inferior de la tribuna (figura 8G) –una solució de volutes i elements vegetals que recorda la del fals marc de les portes davanteres de l'orgue de la catedral (figura 8H)–, o les fesomies semblants de sant Sever i sant Joaquim (figures 8E i 8F). A més, crec que juga en favor de la paternitat de Joan Gallart el fet que el conjunt de la decoració de l'església de Sant Sever del col·legi de beneficiats de la catedral de Barcelona fos acabada el 1701 –el retaule major atribuït a Pere Costa és de mitjan segle XVIII³⁴. L'any 1701, la decoració de les tribunes i dels esgrafiats murals de Jeroni Escarabatxeres, Joan Fiter i Francesc Mas, escultors i daurador, respectivament, ja estava enllestida³⁵. Les pintures, per tant, entrarien dintre la lògica de la cronologia de l'activitat pictòrica de Joan Gallart. Un Joan Gallart, recordem-ho, que treballà per a la catedral en dues ocasions més: una, per pintar l'orgue portàtil de la capella de sant Oleguer –construït per Josep Boscà, el mateix orguener

32. Val la pena recordar que en la denúncia dels mestres col·legiats contra Gallart s'esmentaven unes pintures per a sobreportes. Cfr. notes 9 i 10.

33. Caldrà acabar de concretar la iconografia d'aquesta tela el dia que es restauri, que espero que sigui ben aviat.

34. La historiografia és poc precisa a l'hora de distingir les pintures en *trompe l'oeil* del presbiteri, pintades al tremp sobre tela simulant una prolongació de l'arquitectura del retaule, amb la decoració d'esgrafiats de Joan Fiter i Jeroni Escarabatxeres. Sóc del parer, en canvi, que cal aproximar-les cronològicament al moment d'execució del retaule i atribuir-les, com pensava Feliu Elias, a Antoni Viladomat. Vegeu Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, p. 250, i Feliu ELIAS, *Antoni Viladomat: la vida, l'obra, l'època de l'artista*, manuscrit inèdit (c. 1936), fol. 253.

35. Totes dues teles simulen un fals marc i una balconada vista des de sota, que intenten donar continuïtat a la decoració escultòrica de les gelosies.



Figura 8A. Atribuïda a Joan Gallart, *Martiri de sant Sever*. Presbiteri de l'església de Sant Sever, Barcelona.



Figura 8B. Atribuïda a Joan Gallart, *Prèdica de sant Sever*. Presbiteri de l'església de Sant Sever, Barcelona.

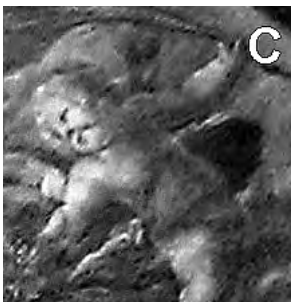


Figura 8C. Detall de l'àngel del *Martiri de sant Sever*.



Figura 8D. Detall d'un angelet del sostre de la sala de juntes de la capella dels Dolors de Mataró.



Figura 8E. Detalls del rostre de sant Sever.



Figura 8F. Detall del rostre de sant Joaquim de la *Immaculada amb sant Joaquim i santa Anna*. Museu Municipal de Mataró.



Figura 8G. Detall de la decoració arquitectònica de les teles de l'església de Sant Sever.



Figura 8H. Detall de la decoració de l'orgue de la catedral de Barcelona.

que el 1721 féu el petit orgue de Sant Sever—, que amb anterioritat havia estat la capella dels beneficiats; i una altra, per pintar la capella de les Ànimes. Podria ser ben bé, doncs, que quan alguns dels canonges de la catedral pensessin en Joan Gallart, ho fessin coneixent el seu treball per als beneficiats de Sant Sever. O a la inversa. I no només això: qui sap si ja coneixia Joan Gallart el canonge que el capítol catedralici designà per dirimir les diferències sorgides amb el Col·legi de Beneficiats, que no era altre que Anton Sayol, administrador de l'Hospital de la Santa Creu³⁶.

Sigui com vulgui, desitjaria que aquestes línies servissin, si no per clarificar l'autoria de les teles, sí almenys per proposar-ne una restauració urgent i necessària. Seria interessant, fins i tot, mostrar en un lloc més visible la bellíssima *Dolorosa* d'Antoni Viladomat de la sagristia, sens dubte una de les seves millors obres.

L'adopció de l'estètica altobarroca

Em resta un darrer aspecte per tractar: la cultura figurativa de Joan Gallart en el context de les arts figuratives catalanes de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. No m'entretindré a assenyalar totes i cadascuna de les fonts gràfiques que el pintor utilitzà per resoldre composicions i figures, bona part de les quals ja han estat assenyalades a l'article de Carles Dorico³⁷, a l'estudi de Joan Bosch sobre el retaule d'Arenys de Mar³⁸ i, per al conjunt dels Dolors de Mataró, a la meua tesi. Com a detall, només vull afegir, en relació amb les noves atribucions, l'ús d'una altra estampa de Pietro Aquila gravada a partir del tema de la *Verge amb sant Carles Borromeu i sant Ambrós* de Carlo Maratti (figura 3E)³⁹: Gallart utilitzà la figura de la verge del gravat per a la santa Anna de la tela de la Biblioteca de Catalunya —i potser també per a la disposició gestual del sant Joaquim del quadre de les Ànimes— i el Crist de la mateixa incisió per reconvertir-lo en el Pare Etern de la pintura de la capella del canonge Valeri⁴⁰. També penso que, per al quadre de la catedral i per als dos del Museu de Mataró, Joan Gallart adopta el motiu de l'esfera solar del gravat de Nicolas Dorigny a partir de la famosa pintura de *Sant Joan meditant sobre la Immaculada* que Carlo Maratti realitzà per a la capella Cybo de Santa Maria del Popolo de Roma, que ja li serví per a l'*Assumpta* del sostre de la sala de juntes de Mataró⁴¹. També el *Sant Onofre* és una

36. Pilar LLOPART, "Un monumento del barroco barcelonés: la iglesia de San Severo", *D'Art*, núm. 3/4 (1977), p. 2.

37. Carles DORICO, "El llegat del canonge...", *pàssim*. Bàsicament, Dorico detecta amb bon criteri l'ús d'estampes rafaeliques —per a la *Matança dels Innocents*— i del classicisme barroc per a la resta, des d'Annibale Carracci a Giovanni Francesco Romanelli, passant per Guido Reni.

38. Joan BOSCH, *L'esplendor de Santa Maria d'Arenys*, Barcelona, Pòrtic, 2004, p. 106 i 107. Bosch relaciona l'*Anunciació* del sagrari amb dues estampes, una de Robert van Audenaert a partir de Carlo Maratti per a l'àngel anunciador, i una altra de Ciro Ferri per a la Verge.

39. Biblioteca Nacional de França, Gabinet d'Estampes i Gravats (en endavant BNF-EG), ref. 56C11542-F. Agraïxo a Teresa Avellí que em facilités bones reproduccions d'aquestes estampes.

40. BNF-EG, ref. 56C11542-F.

41. Cfr. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, vol. II, p. 949-950.



Figura 3E. Pietro Aquila (gravat), Carlo Maratti (disseny), *La Verge amb sant Carles Borromeu i sant Ambrós*. Gabinet d'Estampes i Gravats de la Biblioteca Nacional de França, París.

cita literal del *Sant Onofre* de l'estampa de Cornelis Cort a partir d'una invenció de Girolamo Muziano (figura 7F)⁴², i el *Sant Francesc de Paula* ho és del sant homònim de l'estampa del gravador francès Charles Audran a partir d'una pintura de Claude Mellan (figura 7E)⁴³.

A banda dels vincles formals i estilístics que puguin presentar les seves pintures, la utilització d'un gran repertori d'estampes és una altra característica que s'ha de tenir en compte a l'hora de valorar l'obra de Joan Gallart. En aquest sentit, opino que és especialment interessant el maneig de fonts gràfiques de Carlo Cesio sobre la decoració que Giovanni Lanfranco féu per a la cúpula de Sant'Andrea della Valle dels teatins de Roma per resoldre els grups d'àngels –i no pas de Ciro Ferri, com pensava David Albesa, tot i que alguna cita a algun dels àngels de la cúpula romana de Sant'Agnes també hi apareix–⁴⁴ de la sala de juntes dels Dolors de Mataró. Crec que és una troballa de gran transcendència i no gens casual, ja que permet estrènyer el lligam entre la notícia de la seva intervenció a la cúpula dels teatins de Sant Gaietà de Barcelona i la seva més que probable participació a la sala de juntes de Mataró, imaginant per al cas que hauria conegut les estampes de la decoració de G. Lanfranco sota el guiatge dels teatins catalans.

Joan Ramon Triadó no anava gens errat quan intuïa que Gallart devia haver estat un pintor per damunt de la mitjana⁴⁵. Efectivament, amb Joan Gallart assistim

42. *The Illustrated Bartsch. Netherlandish artists. Cornelis Cort*, ed. a cura de W. L. Strauss i Tomoko Shimura, Nova York, Abaris Books, 1986, vol. 52, p. 140.

43. BNF-EG, ref. E036602.

44. Vegeu la relació de composicions gravades i figures d'àngels músics a Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...*, vol. I, p. 250-251, i vol. II, p. 952-968. Darrerament encara he identificat una altra estampa per a l'àngel tocant el violí, que també serví al perpinyanès Antoni Guerra per a l'àngel músic de l'*Èxtasi de sant Francesc de Paula* de Ribesaltes. En ambdós casos, l'estampa de partida és l'*Èxtasi de Sant Francesc* de Gérard Audran a partir d'una composició d'Annibale Carracci. Per a l'estampa, BNF-EG, ref. E036779. Vegeu també l'estudi d'ALBESA, "Ciro Ferri i la Cúpula de Sant'Agnes...", op. cit.

45. Joan Ramon TRIADÓ TUR, *L'època del barroc: segles XVII-XVIII*, a Francesc MIRALLES (ed.) *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1984, vol. V, p. 116.



Figura 7F. Cornelis Cort (gravat), Girolamo Muziano (gravat), *Sant Onofre al desert*. Fons digital de la Biblioteca Municipal de Lió, França.



Figura 7E. Charles Audran (gravador), Claude Mellan (disseny), *Sant Francesc de Paula resant*. Biblioteca Nacional de França, París.

a la irrupció del món formal del barroc romà, superant les propostes i l'estètica més aviat matussera de pintors com Pasqual Bailon Savall, Josep Loiga o Josep Bal. No ens hauria de sorprendre: Joan Gallart es formà al costat de Pau Priu –tots dos coincidiren als tallers de Joan Grau i Josep Vives–, un pintor que al sostre de la sala capitular de la catedral de Barcelona aplica una innovadora font de recursos figuratius en clara sintonia amb els models de l'alt barroc romà, malgrat que el resultat final tingui un regust certament casolà. Joan Gallart, a més, treballà per a l'església dels teatins, on Andreu Sala, l'escultor capdavanter en la introducció de la nova estètica del barroc a casa nostra, havia plantat el bellíssim *Sant Gaietà* a la façana. I no vull oblidar la relació amb Pau Costa, un dels primers artífexs a traduir a l'escultura les composicions observades a les estampes de Carlo Maratti, el màxim representant del classicisme barroc de la fi del segle XVII. Joan Gallart, que triomfà en els pocs anys que pogué dedicar-se a l'ofici, és també el pintor que entronca millor amb el llegat pictòric de Josep i Joaquim Juncosa. La seva paleta colorista i generosa i les seves figures mogudes i d'expressió accentuada recorden els olis de mossèn Juncosa de la capella de la Immaculada de la catedral de Tarragona, al mateix temps que els detalls naturalistes de la seva obra semblen apropar-nos cap a les propostes de fra Joaquim. Qui sap, de fet, si aquestes qualitats foren definitives perquè els congregants dels Dolors de Mataró li confiessin un programa tan ambiciós –també se m'acut que hi podria haver ajudat el fet de disposar d'un taller preparat per a grans encàrrecs. Fixem-nos-hi: quan els congregants dels Dolors decidiren reprendre les obres d'embelliment de la seva capella pels volts dels anys vint, cridaren Antoni Viladomat. No crec que sigui anecdòtic: l'obra de Joan Gallart representa un agafador segur per insistir en la idea que Antoni Viladomat no sortí ni del no-res ni necessàriament de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria, sinó d'una tradició pictòrica que s'estroncà sobtadament el 1714.

Miquel Anglada (env. 1663-1710) Sculpteur et expert à Perpignan au début du XVIII^e siècle

JULIEN LUGAND - SOPHIE DUMEN

Des études d'Yvette Carbonell-Lamothe¹ et de Bruno Tollon², jusqu'aux récents travaux de Teresa Avelli³, la sculpture roussillonnaise de l'époque baroque a, depuis de nombreuses années, fait l'objet d'études approfondies. Il s'agit, pour nous, d'aborder ici un sujet aux marges de la production de ces ateliers, celui de la formation et de la culture visuelle des sculpteurs, sujet que nous souhaitons explorer plus avant, et dont nous ne présentons ici qu'un modeste état de la question à travers la personnalité du sculpteur perpignanais Miquel Anglada (env. 1663-1710). Le choix de ce sculpteur, peu connu, peut surprendre. Il n'existe, en effet, qu'une notice le concernant⁴ et seule une de ses œuvres –le retable du Christ de l'église paroissiale de Rivesaltes (1701)– nous est parvenu. C'est en fait la nature de la documentation que nous avons rassemblée sur cet artiste –le procès que lui intente son maître Lluís Generes (1685), son expertise du retable majeur de l'église paroissiale de Saint-Hyppolite (1701) ou encore son inventaire après décès (1710)– qui justifie ce choix.

La formation des sculpteurs: de la théorie... à la pratique

Le métier de sculpteur, dans le Roussillon des XVII^e et XVIII^e siècles, est un métier encadré et réglementé par un collège de métier –le collège Saint-Luc– dans lequel les sculpteurs sont rassemblés depuis 1630 avec les peintres, et à partir de 1698 avec les doreurs et les brodeurs⁵. Comme dans toute profession artisanale,

1. Y. CARBONELL-LAMOTHE, "Les retables sculptés dans le Diocèse d'Elne (1643-1697)", Thèse de 3^e cycle, Université de Toulouse-le Mirail, 1971.

2. B. TOLLON, "Les retables sculptés en Roussillon et Cerdagne française au XVIII^e siècle", Thèse de 3^e cycle, Université de Toulouse-le Mirail, 1972.

3. T. AVELLI CASADEMONT, "Josep Sunyer i Raurell" (projet de recherche soutenu à l'université de Girona en 2003, qui ne concernait que l'activité en Roussillon de ce sculpteur). L'auteur poursuit ses recherches, dans le cadre d'une thèse, concernant cette fois tout l'oeuvre de l'artiste.

4. E. CORTADE, *Retables baroques du Roussillon*, Paris, Connaissance du Roussillon, 1973, p. 199.

5. Concernant la création et le fonctionnement du collège Saint-Luc, J. LUGAND, *Peintres et doreurs en Roussillon aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Canet, Trabucaire, 2006, p. 21-39.

l'apprentissage fait l'objet d'un acte public passé devant un notaire, signé par le maître et les parents, la famille ou les tuteurs de l'apprenti. Les termes de l'engagement restent vagues. Seuls la durée de l'apprentissage, le salaire versé au maître, les conditions d'hébergement et d'entretien de l'élève sont indiqués. Le contenu *artistique* ne fait l'objet d'aucune indication, le notaire se contentant de rappeler –comme nous l'avons noté pour les peintres et les doreurs⁶– que l'enseignement se ferait “de la meilleure manière que le maître saura” tandis que l'apprenti apprendrait le métier “selon les capacités que Dieu lui a données” et qu'il s'engageait à servir son maître “en toutes choses honnêtes et licites”. Ces termes, on ne peut plus vagues, ne permettent pas d'appréhender le véritable contenu de la formation des sculpteurs.

De ce point de vue, les dépositions de Lluís Genères et de son apprenti Miquel Anglada lors du procès qui les oppose en 1685 fournissent des informations précieuses⁷. Plus que la procédure –le maître poursuit le jeune Anglada qui est devenu son élève en 1679 car celui-ci a quitté l'atelier avant d'avoir achevé les six années de formation prévues par le contrat– ce sont les témoignages de l'apprenti qui révèlent des conditions de formation pour le moins étonnantes. Miquel Anglada explique en effet au juge que s'il est parti de l'atelier c'est que “durant cinq ans (...) [Lluís Genères] ne luy aurait point appris le mestier de sculpteur comme il auroit promis (...) [qu'il] ne luy a point appris a faire des figures, et tout au plus il luy a appris de faire des feuillages et broderies”. Surtout, il insiste sur le fait que son maître l'a employé “à d'autres usages (...) [comme] donner les vivres aux moissonneurs ou coupeurs de bled des champs (...) aller cueillir les olives (...) faire les fonctions de servante”, et qu'en raison de ces mauvais traitements “il se serait rompu une coste”. Il exige donc “que le dit Genères soit condamné a luy payer les louages de deux ans et demy qu'il a servi comme valet”. On pourrait penser qu'il s'agit d'un cas extrême, que justifie le recours en justice. Pour autant, il faut rappeler qu'à la même période (1691-1692), le jeune apprenti doreur Francesc Drullet attaque son maître Francesc Monadé pour des raisons similaires⁸. Cette déposition nous permet surtout de formuler plusieurs remarques.

La première est, qu'à l'époque baroque, en Roussillon, l'apprentissage du métier de sculpteur n'a rien d'académique ou de libéral. Il se résume encore à la reproduction du geste magistral et à l'appréhension des recettes d'atelier. Le fait qu'aucun contrat ne mentionne d'autre type d'enseignement –tel que le dessin⁹, l'arithmétique ou la lecture– le prouve. La seconde concerne le statut de ces apprentis. Les obligations matérielles inscrites dans le contrat montrent que le quotidien de ces élèves reste plus proche de celui d'un valet que de celui d'un apprenti. C'est un fait général, que l'on remarque dans de nombreux foyers artistiques de

6. Ibidem, p. 41-48.

7. Archives Départementales des Pyrénées-Orientales (à présent ADPO), 9B, p. 355.

8. J. LUGAND, op. cit., p. 45-46.

9. B. TOLLON n'a découvert qu'une seule mention d'apprentissage du dessin, entre le sculpteur Lluís Ribera et Joseph Vilardebo en 1695. Il faut cependant préciser que ledit Vilardebo est déjà maître menuisier. B. TOLLON, op. cit., p. 22.

l'époque¹⁰, particulièrement inscrit dans les mentalités roussillonnaises de la période. Au regard des dépositions du maître et de l'apprenti, les juges ne décident-ils pas de condamner le jeune sculpteur plutôt que son maître? Enfin, la dernière remarque ne concerne que la personnalité de Miquel Anglada. Celui-ci, dans la même déposition, a expliqué au juge "que le dit Generes ne luy ayant rien appris, il a esté contraint d'aller apprendre son mestier aux villes de Narbone, Montpellier, Marseille et Talon". Cette information, précieuse, prouve non seulement l'importante mobilité des apprentis –ici dans tout le sud du Royaume de France– mais également la démarche volontaire d'un jeune sculpteur, orphelin, qui cherche par ses propres moyens à se constituer une solide formation. Ce sont certainement ces expériences extérieures au Roussillon –et non l'enseignement de Lluís Generes– qui lui ont permis d'élargir son horizon visuel, comme le prouve son inventaire après décès (1710) recensant plusieurs livres. Cela reste, à cette période en Roussillon, un fait exceptionnel pour un sculpteur. Nul doute que cette culture justifie la pertinence de ces remarques lors de l'expertise du retable majeur de l'église paroissiale de Saint-Hippolyte.

L'expertise du retable de Saint-Hippolyte: mai 1700-décembre 1701

Parmi les documents d'archives exceptionnels qui renseignent le parcours de Miquel Anglada figurent les comptes-rendus d'une expertise réalisée par le sculpteur au cours de l'année 1701¹¹ pour les consuls et la *commune* de Saint-Hippolyte. Deux documents sont conservés, respectivement datés du 26 avril et du 12 décembre 1701 qui évoquent tous deux la *visure* ou l'expertise du retable de l'église, décidée à la suite d'une convention qui fut passée le 12 mai 1700 entre Emmanuel Rivière (sic en fait Lluís Ribera) –le dessinateur et sculpteur du retable– et la *commune* de saint Hippolyte. Ce pacte sans doute discuté oralement fut ensuite ratifié par un premier arrêt de la Cour daté du 25 février 1701, puis par un second, du 23 juin de la même année, qui exigèrent la comparution répétée de Miquel Anglada devant Joseph Da Selva, "conseiller du Roi en la cour...", Jean Salonone, "procureur de l'université de Saint Hippolyte" et Louis Rivière (Ribera) "à l'origine de la requête". L'un des textes précise qu'une "ordonnance...fut faite en conséquence d'arrêt de la cour du 25 février..." le 12 avril 1701. Les dates mentionnées, nombreuses, s'étendent ici sur près de vingt mois et rendent bien compte de la longueur des procédures et des formalités administratives qu'il convenait de remplir dans le cadre d'une expertise prévue pour le retable d'une église, au demeurant assez modeste. Les exigences de la *visure* originelle, listées sous la forme d'articles, n'ont pas été conservées mais la précision avec laquelle Miquel Anglada répond aux questions dans les deux rapports successifs et la rigueur du scribe permettent

10. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Arte Catedra, 1984, p. 19.

11. Documents réunis et transcrits par Julien Lugand. ADPO, 2 B419, visure du retable de St Hippolyte.

d'en saisir la teneur. L'objet du déplacement est rappelé à deux reprises: notre expert vient constater si "[...] les piesses qui ont este mises au retable de leglise du dit lieu sont conformes [...] au dessin par le nommé Rivière dressé". Le premier rapport est donc dressé le 26 avril 1701. Les précisions sont exemplaires: douze articles énumèrent la nature des travaux et modifications qui ont été apportées, la plupart jugées satisfaisantes étant "conformes au dessin dressé", faites "suivant l'art de sculpture...", le sculpteur "y ayant satisfait suivant ladite visure". En effet, Lluís Ribera s'est appliqué à «corriger» ou à ajouter des éléments à l'ornementation: un cul de lampe sous la statue de saint Michel, un "cimier ou piramide", des oiseaux avec des ailes, une corniche en cordons de feuilles de laurier sur le devant d'autel, des fleurons autour des reliefs du premier corps. Il a pensé à restituer le tabernacle après l'avoir *orné* dans son atelier. Enfin, quelques remarques mettent en évidence des préoccupations qui ne relèvent pas seulement du détail ornemental mais de l'harmonie d'ensemble: le couronnement ou *cimier* du retable "est en forme suivant ledit plan"¹². Le sculpteur de Saint-Hippolyte aura eu le temps, en près de douze mois, d'achever la plupart des modifications exigées lors de la visure du retable. Mais l'expert n'est pas entièrement satisfait: quelques passages mettent en défaut les compétences techniques du sculpteur, son sens des proportions et de l'équilibre architectural. La figure du Père Éternel est "irrégulière et doit être corrigée [...], les pilastres n'ont pas la largeur du dorsal de la cornisse comme on porte l'ordre de l'architecteure", la figure de saint Michel est "trop haute, il faudra la recourrir danbas", et si les oiseaux avaient été plus grands, ils auraient eu "plus de grâce et auraient mieux rempli la place". Le retable n'a malheureusement pas été conservé, ni son dessin. Seul le retable de la Passion du Christ sculpté par Miquel Anglada vers 1700-1701 pour l'église de Rivesaltes (figure 1) permet d'apprécier les goûts de notre expert en matière d'ornementation et d'imaginer quels furent peut-être les conseils prodigués à son collègue pour sculpter au mieux la figure du Père, qui orne le couronnement, les ailes des oiseaux ou les bases des colonnes.

Une expertise faite selon les usages

Les comptes-rendus détaillés de Miquel Anglada permettent de s'interroger sur l'expertise des retables en Catalogne, et plus largement dans d'autres provinces d'Espagne. L'enquête est à ce stade encore embryonnaire mais laisse apparaître les lacunes de la documentation sur le sujet. Le Pr. Martín González donne des précisions sur le droit qu'avaient les clients de faire examiner les travaux en cours ou achevés¹³ et quelques publications plus récentes portant spécifiquement sur les re-

12. Lluís Ribera a également inséré des pilastres ainsi que les *mesmes bases ou ayguières* sous les colonnes décorant les premier et second corps, des degrés jusqu'au pied du retable et les portes sur les côtés.

13. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Arte Catedra, 1984, p. 42.



Figure 1. Miquel Anglada, Retable de la Passion de l'église paroissiale de Rivesaltes (1703).

tables y consacrent des développements: celles de R.J. Payo-Hernanz, de F. Herrera García, de V. Mendez Hernán¹⁴. Pour la Catalogne, les travaux publiés par J. Bosch i Ballbona, M. Carbonell i Buades, T. Avellí i Casademont et par J. Lugand sont précieux¹⁵ ainsi que la publication collective sur les *Retables, architectures ou théâtres d'images* (2004). L'enquête est en cours. Elle a permis de recenser pour le Roussillon quatre expertises de sculpture dont deux documents inédits qui viennent s'ajouter à l'expertise de Miquel Anglada¹⁶.

14. R.-J. PAYO HERNANZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, 1997; F.-J. HERRERA GARCÍA, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, diput. De Sevilla 2001, p. 116. V. MÉNDEZ HERNÁN, *El retablo en la diócesis de Plasencia, siglos XVII y XVIII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2004.

15. J. LUGAND, *Recherche documentaire et archivistique sur le mobilier religieux des Pyrénées Orientales*, DRAC Languedoc Roussillon, Conservation Régionale de l'Inventaire, 2002; *Regards sur les retables, architectures ou théâtres d'images*, Actes Sud, C. Langé et H. Palouzié (dir.), 2004; J. BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, 1986; J. BOSCH I BALLBONA, *Santa Maria d'Arenys de Mar*, Barcelona, Ed. Portic, 2004; M. CARBONELL I BUADES, *Art de cisell I de relleu, escultura mallorquina del segle XVII*, Palma de Mallorca, Ed. L'illa de la Calma, 2002; Communication de T. AVELLÍ CASADEMONT, "El retaule major de Santa Maria del Pi de Barcelona, Aportacions documentals", Valls, 1-2-3 juin, *L'Època del barroc i els Bonifàs*.

16. En 1659 à Perpignan, les peintres Jeronim Hortosol et Sebastia Bertrana examinent le travail du sculpteur Joan-Pere Giralt (Y. CARBONELL, op. cit. p. 89). En 1717, expertise du retable du Rosaire de Lluís Ribera pour l'église de Boule d'Amont faite par les sculpteurs Lluís Baixa et Emmanuel Butaller (J. LUGAND, *Recherche documentaire...*); en 1697, expertise du retable de San Jaume de la Torre d'Elne, en présence de Lluís Ribera sculpteur à Perpignan et de Joan Fortaner (J. LUGAND, *Recherche documentaire...*).

La visure, également désignée par les termes *visurat*, *avaluació*, *tasación* ou *peritaje*, était en général réalisée par deux experts –*oficiales expertos*, *maestros tasadores*, *maestros peritos en el arte*¹⁷, *veedores*¹⁸– nommés par les deux parties, clients d’une part et artisans de l’autre, qui appartenaient au métier lui-même (*arquitectos*, *ensambladores*, *escultores*, *fusters*) sauf quelques cas mentionnés, notamment à Perpignan où deux peintres en 1659 viennent estimer le travail d’un sculpteur, justifiant leur expérience “per la practica que tenent en lo art de pintor y per consegutem en lo de sculptura”¹⁹. Plusieurs expertises pouvaient se succéder, lesquelles s’attachaient à l’examen du dessin du retable, de sa sculpture, de sa polychromie ou de sa dorure²⁰, mais toutes n’avaient pas le même statut juridique. Certaines se déroulaient en début de chantier et avaient pour finalité d’affiner l’estimation du coût total du retable. La *visure* qui nous intéresse ici avait lieu en fin de chantier, avant le dernier versement qu’elle conditionnait en partie²¹. Cette expertise était courante et ne prenait pas forcément la forme d’un document judiciaire écrit. Elle se faisait «à l’amiable», oralement, conformément aux termes des contrats qui prévoyaient l’examen des œuvres²²: Emmanuel Butaller se rend en 1717 à “Boule de mont aux fins de visurer et visiter le retable”. Cette formalité pouvait apparaître sous la forme d’une brève mention écrite ajoutée au bas de l’acte notarié ou des livres de comptes²³. Les comptes-rendus de Miquel Anglada, s’ils constituent bien les témoignages d’une expertise, s’inscrivent dans le cours d’une procédure différente, l’*expertise judiciaire* ou le stade ultime d’une *expertise amiable* ayant «mal tourné». Les témoignages archivistiques sont lacunaires, à l’évidence parce que ces procédures étaient longues et coûteuses pour les parties. La visure du modeste retable de Saint-Hippolyte a mobilisé ponctuellement et pendant plusieurs mois M. Anglada, le conseiller du Roi, le procureur de l’université, le sculpteur et son expert dont le nom n’est pas resté. Cette procédure a nécessité des comparutions, des visites de l’église, des ordonnances et des arrêts, autant de formalités qui ont coûté un prix. L’étude de T. Avellí Casademont sur les visures successives du retable majeur de Santa Maria del Pi de Barcelona (1733) montre bien l’ampleur que pouvaient prendre ces litiges et leurs enjeux²⁴.

17. V. MÉNDEZ HERNÁN, op. cit., p. 134; J. BOSCH I BALLBONA, *Santa Maria...*, op. cit.

A Burgos, ce sont les *veedores* de l’archevêché qui intervenaient entre les 17e et 19e s. V. MÉNDEZ HERNÁN, ibid., p. 134.

18. J. LUGAND, “Etre peintre en Roussillon à l’époque moderne (1650-1730): état de la question”, *Domitia*, n° 4 (sept. 2003), p. 37-56.

20. Coll., *El retablo mayor de la catedral de Astorga, Historia y restauración*, Fundación del patrimonio histórico de castilla y León, Salamanca, 2001. Un exemple très documenté d’expertise de la polychromie.

21. J. LUGAND, “Etre peintre...”, op. cit., p. 37-56; V. MÉNDEZ HERNÁN, op. cit., p. 212.

22. R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002.

23. Par exemple au bas des comptes du retable de la confrérie du Saint Sacrement de l’église d’Ille-sur-Têt (1746). Cf. “La fabrique du retable en Roussillon: les sources, l’œil et l’archive”, dans *Regards sur les retables*, op. cit., p. 73.

24. Voir également V. MÉNDEZ HERNÁN, op. cit., p. 413-430, à propos de l’expertise du retable de Malpartida de Plasencia (1619).

L'expertise avait deux fonctions essentielles: la première était de vérifier la conformité de l'œuvre au contrat, presque toujours accompagné du dessin du retable qui était présenté à la signature du projet. La seconde était de fixer de manière définitive le prix de l'ouvrage. Et cette formalité était nécessaire face à certains procédés malhonnêtes dont se rendaient parfois coupables les sculpteurs qui majoraient le prix des œuvres au moment de l'expertise: les documents sont peu nombreux mais à Séville, "permiten intuir altas dosis de picaresca que intentan disimularse mediante buenas intenciones artísticas"²⁵. Une clause apparaissait d'ailleurs régulièrement dans les contrats qui obligeait ces derniers à ne pas introduire d'améliorations dans l'ouvrage, ou en tout cas à ne rien réclamer²⁶. Il y avait au retable de Boule d'Amont en Roussillon (1717) "deux pendants de fruits et de fleurs que Ledit Ribera n'estoit pas obligé de faire"²⁷. Ces majorations étant habituelles²⁸, la clientèle des retables pouvait la prévenir en fixant des prix de départ assez bas²⁹. Il n'est donc pas rare que les expertises énumèrent les perfectionnements apportés : Miquel Anglada observe que des degrés ont bien été ajoutés jusqu'au pied du retable, "fait différent du premier travail, néanmoins il est milleur"³⁰. Ces améliorations étaient souvent jugées utiles: à Lodosa (Navarre) où les sculpteurs obtinrent 500 reales supplémentaires pour la décoration du retable majeur et les ajouts, "las cuales han sido necesarias y muy útiles para su adorno"³¹. Plusieurs exemples montrent que la fabrique, la communauté et autres clients finalement satisfaits décidaient librement d'offrir un complément aux sculpteurs. Ainsi en Roussillon, l'un des experts du retable de Boule d'Amont estime le supplément de décor à 20 livres françaises, en 1717: "cedit trebaill qui est de surplus audit retable J'ay convenu avec ledit Baixa que les trebaill est de Valeur douze livres France"³². De leur côté, ces derniers avaient quelques obligations. Pour achever l'ouvrage à *la perfection*, ils devaient s'engager à corriger ou refaire les parties jugées insatisfaisantes. J. Bosch, commentant l'expertise de 1706 du retable majeur d'Arenys de Mar en Catalogne évoque l'engagement de Pau Costa "obligat en refer i esmenar aquell, si i conforme serà judicat", ce qu'il n'eut pas à faire puisque "tots foren contents"³³.

Les rapports dressés par Miquel Anglada insistent, comme nous l'avons vu, sur des questions de détails qui concernent essentiellement l'ornementation et son

25. F.-J. HERRERA GARCÍA, *El retablo sevillano...*, op. cit., p. 116.

26. R. FERNÁNDEZ GRACIA, op. cit., p. 78; V. MÉNDEZ HERNÁN, op. cit., p. 212.

27. J. LUGAND, *Recherche documentaire...*, op. cit. A "Boule d'Amont".

28. R. FERNÁNDEZ GRACIA, op. cit. Pour la Navarre, l'auteur énumère plusieurs exemples.

29. R.-J. PAYO HERNANZ, op. cit., p. 127.

30. Ad PO, 2b419, article 8.

31. R. FERNÁNDEZ GRACIA, op. cit., p. 78.

32. AD PO, 9 Bp 528.

33. J. BOSCH I BALLBONA, *Santa Maria...*, op. cit., p. 153 sq. J.-L. Bonnet qui a travaillé sur J.-J. Melair cite l'exemple d'un doreur qui s'engage en 1666, en prévision de l'expertise, à *rendre l'argent qu'il aura reçu aux marguilliers et veut que son travail soit perdu* si l'ouvrage n'est pas fait à *la perfection*. J.-L. BONNET, «Jean-Jacques Melair et les sculpteurs audois du XVII^e siècle», *Bulletin de la société d'études scientifiques de l'Aude*, tome LXXXVII, 1987, p. 57. Le sculpteur avait également la possibilité, dans le diocèse de Burgos, de payer un autre maître pour achever le travail à sa place. Cf. V. MÉNDEZ HERNAN (V.), op. cit., p. 135.

amélioration. Il n'est pas le premier à qui l'on fait le reproche de ne pas avoir estimé justement les proportions de ses statues³⁴. A Boule d'Amont en 1717, "la figure principale de la vierge du Rosaire ne peut pas rester dans la niche avec la couronne car elle n'est pas faite suivant l'art ... elle n'a que sept testes devant en tenir huit"³⁵. Quand il est question de respect des proportions, il s'agit donc le plus souvent d'harmoniser les dimensions d'une partie du retable et non de l'ensemble. Toujours à Boule d'Amont, l'un des experts, Emmanuel Butaller, observe que "l'architecture d'en bas dudit retable n'est pas conforme au plan qui a été remis entre nos mains, ... que les deux colonnes de la première montée ... sont plus minces en bas qu'en haut, ... que suivant l'art d'architecte ... la frise n'a que deux doigts de largeur devant en tenir un modole et demi..." [etc.]. Mais là encore, le respect des *modules* s'applique à la perception de détails ou de parties du retable, en aucun cas à la structure d'ensemble. Et ce constat est logique: les comptes rendus d'expertises ne s'attardent que sur l'amélioration de l'ornementation parce que tout ce qui pouvait concerner les proportions de l'ensemble et l'harmonie architectonique du retable était discuté en amont, au moment de la signature du contrat et d'une expertise de début de chantier qui avait valeur d'estimation³⁶. C'est à ce moment là que clients et sculpteurs discutaient la faisabilité des plans, comme en 1600 à Santa María Ananúñez où deux experts se déplacent pour approuver le dessin du retable de Pedro de la Torre. Les discussions de l'expertise pouvaient également porter sur les aspects techniques: quand le retable était de grandes dimensions, l'examen était alors prévu avant la pose définitive. V. Méndez Hernán rapporte la plainte de l'architecte Alonso de Balbás contraint de chercher une échelle pour faire l'expertise du retable majeur de la cathédrale de Plasencia (1634). Après plusieurs visites et quelques remarques sur les proportions malheureuses du sagrario, il s'attarde sur l'aspect des corniches –"no estavan rasadas por arriba, sino gruesas–, des frises qui ne sont pas dans leurs rainures... sino clavados, cosa muy fea y no muy segura", d'ailleurs, il aimerait connaître le nombre exact de clous utilisés³⁸!

Le monde de l'expertise, avec ses règles et ses conflits, donne une image colorée du milieu des sculpteurs en Catalogne et ailleurs aux 17^e et 18^e s. La plupart des documents conservés listent des observations sur la base d'une argumentation qui

34. Y. CARBONELL-LAMOTHE, op. cit., p. 89. L'auteur évoque deux peintres de Perpignan qui en 1659 viennent expertiser le travail du sculpteur Pierre Geralt pour le retable majeur de la confrérie des mégissiers et tanneurs de Perpignan et qui s'attardent sur les *proportions fausses* du saint Barthélemy prévu pour le retable. Cf. également B. TOLLON, op. cit., p. 29 sq.

35. J. LUGAND, *Recherche documentaire...*, op. cit., ADPO, 9 Bp 528, à "Boule D'Amont".

36. J. LUGAND, "Être peintre...", pp. 37-56.

37. R.-J. PAYO HERNANZ, op. cit., p. 119. Il faut également signaler quelques exemples de litiges au moment de l'adjudication portant sur la structure même des retables mais liés à un contexte très particulier: celui de la querelle opposant les défenseurs du retable tardo-baroque aux partisans du néo-classicisme à la fin du 18^e siècle. Mr Fernandez Gracia, à propos du retable de Navarre, évoque les terribles règlements de compte entre maîtres qui se réglaient devant le tribunal de Pamplona et l'Académie de San Fernando. Ainsi à San Pedro de Mendigorria en 1778-1779, on s'étonne devant las obras monstruosas, la planta extravagante... sin proporcion ni regularidad... sin sujeción ni apariencia a ninguna de las órdenes de arquitectura.

38. V. MÉNDEZ HERNÁN, op. cit., p. 213 et 463.

n'est jamais justifiée par un recours à des sources (estampes ou ouvrages) si ce n'est le dessin originel. Outre les deux rapports de Miquel Anglada, rares en Roussillon mais sans surprise, l'inventaire après décès également conservé (1720) renseigne le cadre matériel dans lequel évoluait le sculpteur et donne une idée de la culture artistique qui venait nourrir quotidiennement les réflexions de l'expert dans son métier.

Miquel Anglada et les «Merveilles de Versailles»

L'expertise, nourrie de la culture de l'atelier et des modèles érudits

La capacité à entreprendre une expertise et à l'argumenter nécessitait d'avoir plusieurs compétences: d'abord l'expérience du métier, soit un solide savoir-faire technique, mais également un bagage culturel et artistique nécessaire à l'appréciation de l'harmonie structurelle des retables et de leurs dessins, des formes nouvelles du répertoire ornemental ou des modèles de l'iconographie religieuse. La maîtrise du dessin technique s'imposait d'emblée: qu'il soit désigné dans l'ancien Principat de Catalogne par les termes *modello*, *dibuix*, *dibujos*, *trassa* ou *estargit*³⁹, il constituait aux 17^e et 18^e siècles le premier instrument de contrôle de l'expert au moment de la visure, lequel y avait recours à la fois comme référent visuel et comme pièce justificative de contrat, contresignée par le sculpteur et le client. L'étude du Pr Bassegoda i Hugas publiée dans les actes du colloque sur *El Barroc català* (1987) est à ce titre très instructive. L'inventaire qu'il soumet de 83 dessins de retables⁴⁰ rend bien compte de la valeur matérielle de ces documents, utilisés au moment de la conception par le maître et ses compagnons, prêtés aux notaires et aux clients, quelquefois partagés pour eux au moment de la signature des contrats⁴¹, réutilisés ensuite comme supports durant les expertises et enfin soigneusement légués aux héritiers de l'atelier. Deux dessins de retables, récemment découverts⁴², pourront compléter l'inventaire dressé pour le Principat de Catalogne et enrichir notre connaissance des *trassas* qui circulaient dans le comté du Roussillon entre les années 1650 et 1730, période de développement du grand retable en bois sculpté⁴³. Ces deux exemples laissent

39. B. TOLLON, *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au 18e siècle*, Thèse de 3e cycle, Université de Toulouse le Mirail, 1972. Y. CARBONELL-LAMOTHE, "Les retables sculptés du diocèse d'Elne: 1643-1697", Thèse de 3e cycle, Université de Toulouse Le Mirail, 1971, p. 57, 152. J. LUGAND, *Recherche documentaire...*, op. cit.

40. Conservés dans quatre collections publiques et privées de Catalogne. B. BASSEGODA I HUGAS, "Les traces de retables barrocs propostes per a un primer catàleg", *El Barroc català*, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987, Ed. dels Quaderns crema, p. 187-264.

41. Pratique attestée dans de nombreux endroits, mais qui ne semble pas avoir été habituelle dans le diocèse d'Elne au 17e s. d'après Y. CARBONELL-LAMOTHE, p. 154. B. TOLLON qui a étudié les retables du comté de Cerdagne au 18e s. fournit en revanche quelques exemples. op. cit., p. 28. Autres exemples mentionnés par R. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2002, p. 70.

42. Une découverte que l'on doit aux dépouillements de Julien Lugand.

43. Mme CARBONELL-LAMOTHE présente p. 152 un dessin réalisé par le peintre Gonzalez, conservé aux ADPO, et plusieurs mentionnés mais «non retrouvés».



Figure 2. Llatzer Tramulles. Dessin pour le retable de l'église du couvent des Franciscains de Perpignan (1655).

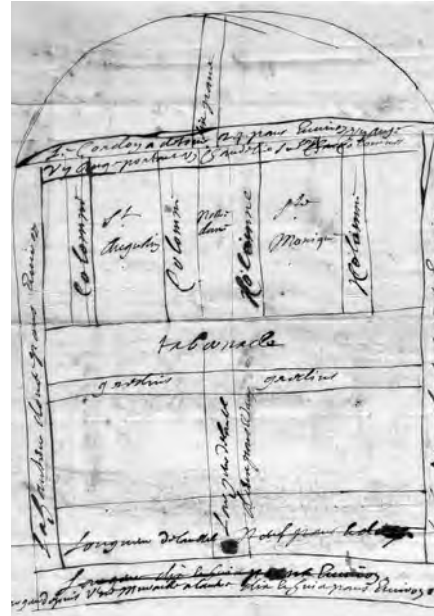


Figure 3. Lluís Génèrès. Dessin pour le retable de l'église Notre-Dame de Corbiach (1671).

imaginer le type de documents qu'utilisait Miquel Anglada lors de ses expertises. Tous deux sont de la main de deux grands sculpteurs de l'époque⁴⁴: de Llatzer Tramulles, en 1655, pour un retable de l'église des Franciscains de Perpignan⁴⁵, et du maître de Miquel Anglada, Lluís Génèrès, en 1671 pour l'église Notre-Dame de Corbiach (figures 2 et 3). Comme les modèles catalans de la même période, ces dessins se distinguent par la lisibilité de la structure à laquelle se superpose le développement de l'ornementation. Lluís Génèrès présente au verso du parchemin une partie détaillée censée guider le sculpteur dans son méticuleux travail d'ornemaniste, et sans doute aussi l'expert au moment de son examen. L'étude comparée des dessins et des œuvres conservées de chacun des sculpteurs confirme les parentés stylistiques⁴⁶. Ces dessins laissent imaginer la

44. Cf. Y. CARBONELL-LAMOTHE, *ibid.*, p. 95 sq.

45. Le dessin date de 1655. Il est signé Llatzer Tramulles esculto. Le nom du client apparaît : Don Joseph de Blanes. Le contrat écrit précise que le retable doit être "à la romana" (avec tableau que fournit le client). Une échelle apparaît sur le document: ce détail n'était pas porté systématiquement "leschele nese trouve pas audit plan" remarque l'expert à Boule D'Amont en 1717.

46. Le goût pour la recherche décorative et la variété apparaît avec évidence dans l'esquisse de Llatzer Tramulles où l'accumulation des volutes enroulées, des godrons en éventail, des jeux de courbes et contre-courbes rappelle les décors des retables de Saint-Fructueux ou de la Conception à Camélas, de Saint-François-de-Paule des Minimes de Perpignan. Chez Lluís Génèrès, la légèreté du trait qui «déroule» l'ornement contraste avec l'approximation des lignes de la structure dessinée au recto.

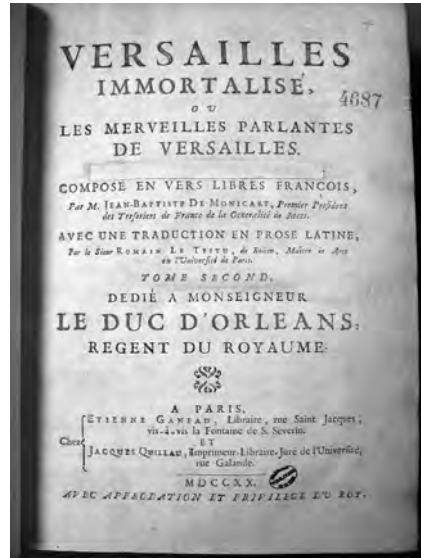


Figure 4. Jean-Baptiste Monicart. *Versailles immortalisé ou les Merveilles Parlantes de Versailles* (1720), paga de titre.

façon dont les experts cherchaient la conformité du retable au *modello*, ou comme Miquel Anglada, des parties sculptées “en bonne forme descriptive”⁴⁷.

Pour apprécier la qualité des dessins et des décors sculptés et argumenter le cas échéant, l’expert devait pouvoir faire la démonstration d’une certaine culture artistique. Quelle était celle de Miquel Anglada? L’inventaire de ses biens apporte quelques informations: papiers et estampes se trouvaient en haut de la maison contenus dans plusieurs coffres ou calaix. Dans ces caisses, “molts dibuxos”, trois dessins sur parchemin, “differents papers ques divers academias” et quelques livres surtout: trois grands livres d’architecture, un “llibre intitulat les merveilles de versailles ...item sis petits livres mols usats”. Si la place des estampes était importante et presque toujours mentionnée dans les inventaires du Roussillon⁴⁸, les livres étaient plus rares. Antoni Guerra le jeune, peintre de Perpignan mort en 1711 était sans doute le seul à posséder dans son estudi 314 estampes et 52 ouvrages⁴⁹, tandis que Lluís Génères disposait de “dessins de retables et livres de sculpture”⁵⁰ et son apprenti Miquel Anglada de quelques ouvrages, notamment un “llibre intitulat les merveilles de versailles”. Il n’est qu’un pas pour imaginer que ces précieux livres furent acquis lors des voyages entrepris en France vers Toulon, Toulouse, Montpellier, Narbonne, Mar-

47. D’autres, comme J.-J. Mélair, associaient au dessin des modèles en cire rouge pour réaliser les colonnes de leurs retables, sans doute comparables aux “modelos de...terra per dibujar” utilisés par Miquel Anglada lui-même. Y. CARBONELL, *ibid.*, p. 61.

48. J. LUGAND, *Peintres et doreurs en Roussillon aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Canet, Ed. Trabucaire, 2006, *Doreurs...*, p. 97.

49. J. LUGAND, *ibidem*, «Ainsi, Guerra Le Jeune, s’il s’inscrit dans une moyenne basse, reste malgré tout le seul à se tourner vers ce support culturel... Il représente une nouvelle conception de son métier qu’il revendiquera dans d’autres détails de sa vie».

50. Y. CARBONELL-LAMOTHE, *op. cit.*, p. 71 et 90. L’auteur précise qu’aucun IAD de sculpteur, jusqu’à la fin du 17e s., ne livre de liste d’ouvrages à l’exception du testament de L. Génères (1687).



Figure 5. Jean-Baptiste Monicart. *Versailles immortalisé ou les Merveilles Parlantes de Versailles* (1720), Tome 1, «Portrait du Roy» sur trophée d'armes.



Figure 6. Jean-Baptiste Monicart. *Versailles immortalisé ou les Merveilles Parlantes de Versailles* (1720), Tome 2, «Dédicace à son Altesse royale Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent de France».

seille où ces merveilles auraient pu se trouver. Mais de quelles *merveilles* s'agissait-il? L'ouvrage de Jean-Baptiste de Monicart imprimé à Paris en 1720 est le seul qui mentionne explicitement les *Merveilles* dans son titre *Versailles immortalisé ou les Merveilles Parlantes de Versailles* (figure 4). Mais en 1720 Miquel Anglada était mort depuis quelques années et ne pouvait posséder ce livre. Il s'agissait plus vraisemblablement de l'ouvrage de l'abbé Laurent Morelet, qui sous le pseudonyme du *Sieur Combes* fût l'un des premiers à énumérer les *merveilles* du château dans *l'Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles* publiée à Paris en 1681⁵¹. A moins qu'il n'ait disposé des descriptions des appartements laissées par André Félibien, son fils Jean-François ou Piganiol de la Force⁵². Quel-

51. G. SABATIER, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 118.

52. ANDRÉ FÉLIBIEN, *description sommaire de Versailles...* (1674); Piganiol de la Force, «*Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly...* (1701); J.-F. FÉLIBIEN, *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle* (1703). G. SABATIER, op. cit.

qu'ait été l'ouvrage, l'étalage des somptuosités de Versailles devait s'apparenter à ce que présente J.-B. de Monicart dans son livre. Des frontispices ornés de figures allégoriques et deux dédicaces à la gloire du Roi et du Duc d'Orléans rappellent le travail réalisé en 1685 par Antoine Lautier et Mateu Anglada, frère du sculpteur, à l'intérieur du palais de Perpignan. Les deux peintres s'obligeaient par contrat à peindre sur la cheminée "le portrait du roi en buste supporté par deux enchaînés et des trophées de guerre, avec un couronnement de deux petits enfants qui tiendront une couronne de lauriers"⁵³ (figures 5 et 6). L'intérêt pour les modèles français trouve une explication dans le contexte protectionniste qui a succédé au rattachement des comtés de Roussillon et de Cerdagne au Royaume de France. La ville de Perpignan s'est ainsi trouvée à la croisée des chemins, obligeant ses sculpteurs, traditionnellement attirés par les grands foyers catalans comme Manresa ou Barcelone à se tourner désormais vers la France monarchique campée dans les grandes cités méditerranéennes. Les dernières études sur le livre imprimé rendent compte de la pénétration des modèles français en Catalogne dès la fin du 17^e siècle. R. Soler I Fabregat⁵⁴ a montré que la "bibliographie artistique disponible à Barcelone entre 1770 et 1810"... permettait de dégager les chiffres suivants: 12,7 % des ouvrages étaient constitués d'éditions imprimées en France au 17^e s., et 18% du siècle suivant⁵⁵. L'auteur souligne la pérennité des traités français dans les inventaires catalans depuis le 16^e siècle et leur augmentation spectaculaire au 18^e⁵⁶. La plupart des traités appartenaient au domaine de l'ingénierie civile et militaire ou de la stéréotomie⁵⁷, mais l'ornementation des retables témoigne des nombreux emprunts aux œuvres des peintres et ornemanistes français –Charles Le Brun, Poussin, Jean Le Pautre, Jacques Barbet, Jean Berain, Adam Philippon⁵⁸, etc.– dont les modèles devaient circuler sous la forme courante des estampes, de livres d'ornements ou de *merveilles*. Les modestes artisans de la famille Anglada semblent s'être tournés tôt vers la culture artistique française. Pétris de la culture de l'atelier prompte à reproduire les formules à succès, ils ont su se montrer réceptifs aux formules neuves et érudites, nourrissant de ces apports mêlés l'ornementation du grand retable Roussillonnais.

El retaule del Roser de la catedral de Tortosa. Una aproximació documental (1766-1778)

JOAN-HILARI MUÑOZ I SEBASTIÀ¹

1. Introducció

La catedral de Tortosa conserva en una de les seves capelles laterals un destacat conjunt d'escultura religiosa del darrer terç del segle XVIII: el retaule del Roser. Tot i que és un dels pocs (i millors) retaules barrocs de la part catalana de la diòcesi de Tortosa que va sobreviure, pràcticament íntegre, als estralls dels anys 1936-1939, fins no fa gaire havia rebut poca atenció per part dels historiadors de l'art, tant locals com forans, que s'havien atansat a l'estudi de l'art moble de la Catedral de Tortosa.

La referència coneguda més antiga sobre aquest retaule està inclosa en aquest mateix i és una breu inscripció en lletres daurades redactada en castellà, situada a banda i banda d'un nínxol ubicat a sobre de la taula de l'altar, la qual afirma que el retaule es féu obrar i daurar gràcies a la munificència d'un prevere anomenat mossèn Agustí Vilàs l'any 1776 (figura 8).

D'entre la nòmina d'investigadors que en el passat van orientar la seva atenció sobre l'art de la catedral de Tortosa destaca la figura del canonge i historiador Josep Matamoros, el qual, en la seva coneguda monografia sobre aquesta seu editada l'any 1932, fou un dels primers que va destacar la vàlua artística d'aquest retaule, i va assenyalar que “[...] es de estilo barroco magnificiente [...]” i el va destacar com a “[...] uno de los mejores altares de la Catedral [...]”.

Tot i aquest judici estètic positiu, molt important en una època en la qual l'art barroc encara era molt poc valorat, el canonge Matamoros no va saber donar el nom del seu autor, ja que una nota situada a peu de pàgina on s'indicava la possibilitat que fos obra d'un avantpassat de la nissaga dels escultors Benet de Tortosa², sembla que només era vàlida en part, ja que, si bé el disseny potser es pot atri-

1. Professor de secundària a l'IES “Ramon Berenguer IV” d'Amposta (Montsià).

2. José MATAMOROS, *La catedral de Tortosa: Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Tortosa, Editorial Católica, 1932, p. 144-145.



Figura 8. Fotografia de la zona baixa del retaule, on s'observa la inscripció identificativa del promotor i la data de la dauradura. (Foto: Joan-Hilari Muñoz).

buir a aquest escultor, la feina de talla correspon a un altre artífex, tal com tot seguit veurem.

La identificació plena del nom de l'autor material d'aquest retaule es va produir l'any 1999, quan el qui escriu això, juntament amb el doctor Salvador J. Rovira i Gómez, va donar a conèixer el contingut de l'acord signat el dia primer de novembre de l'any 1765 entre l'escultor Salvador Gil, veí de Tortosa, i dos marmessors del prevere Agustí Vilàs, per tal d'obrar un retaule encarregat per l'eclesiàstic en el seu testament³. També aquests mateixos autors donaren compte del contracte signat el dia 5 de gener de l'any 1776 per un representant dels marmessors de mossèn Vilàs i el mestre daurador Onofre Fuster per daurar el mateix conjunt⁴.

Finalment, durant l'any 1998 es va fer una campanya de restauració del conjunt escultòric del Roser, la qual fou portada a terme per un equip encapçalat per Carme Clemente. Aquesta restauradora va publicar els resultats tècnics de la restauració en una publicació molt interessant per conèixer de forma detallada les característiques de l'obra, a més del seu estat de conservació i les patologies que presentava el conjunt escultòric en el moment de la intervenció⁵.

La nostra aportació es basarà a amplificar les dades conegudes fins aquest moment, i donarem a conèixer, per exemple, algunes de les clàusules del testament del prevere Agustí Vilàs, les quals ajuden a entendre en gran manera alguns dels elements presents al retaule (les figures de sant Domènec i santa Caterina, per exemple); així com els detalls dels acords de construcció i dauradura del retaule, a més d'altres informacions desconegudes fins ara, com l'existència d'un petit conjunt de rebuts signats per alguns dels artistes i professionals que intervingueren en el seu moment en la construcció del conjunt escultòric del Roser.

3. Joan-Hilari MUÑOZ i Salvador J. ROVIRA, *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna*, Tortosa, Cooperativa Gràfica Dertosenca, 1999, p. 103.

4. Joan-Hilari MUÑOZ i Salvador J. ROVIRA, *Art i artistes...*, p. 56.

5. Carme CLEMENTE, "La restauració del retaule barroc de la Mare de Déu del Roser de la catedral de Tortosa", a *Nous col·loquis*, vol. IV, Tortosa, 2000, p. 243-264.

2. El promotor del retaule: mossèn Agustí Vilàs i Valls

Tal com acabem d'esmentar, la construcció d'aquest retaule fou feta gràcies a una disposició realitzada per un prevere beneficiat de la catedral de Tortosa, anomenat mossèn Agustí Vilàs i Valls, en el seu testament hològraf redactat el dia 2 de juny de l'any 1763, festivitat de corpus⁶.

D'aquest prevere coneixem molt poques dades biogràfiques segures, a part de l'ofici i nom dels seus pares (el mestre d'aixa Joaquim Vilàs⁷ i Tomasa Valls, ja difunts en el moment de redactar el testament el seu fill). També sabem que nasqué a la ciutat de Tortosa i que potser era el prevere amb idèntic nom i cognom que l'any 1725 va redactar els preliminars, dedicats a Felip V, d'una obra literària que finalment no es publicà, que explicava el trasllat de la relíquia de la cinta de la Mare de Déu a la seva nova capella i que se conserva manuscrita a l'arxiu de la catedral de Tortosa⁸.

Vilàs morí a la ciutat de Tortosa el dia 18 de setembre de l'any 1763, ostentant el càrrec de prevere beneficiat a la catedral d'aquella ciutat. En les seves darreres voluntats demanava, entre d'altres qüestions, que un cop mort, es possessin a la venda tres propietats immobiliàries seves (la casa on habitava en el moment de morir i dues finques rústiques) i amb el valor de la venda “[...] ordeno que se emplee en un sumptuós retaule a honra y obsequi de Nostra Senyora del Roser en la capella que vuy se venera en la Cathedral (de Tortosa) [...]”⁹.

En aquest mateix testament també estipulava algunes de les característiques tècniques i iconogràfiques que havia de tenir aquest retaule:

– En primer lloc, demanava que “la imatge de pedra que existeix en dita capella se traslladarà al retaule quant sia fet dintre de un nicho, acomodant en ell una peaña curiosa de fusta en que se assente la dita imatge de pedra”¹⁰.

– També establí que “junt a la una y altra part del nicho vull y dispose que se colloque sant Domingo de Gusman y santa Cathalina de Sena, aginollats cada un a sa part, en acció de rebre los rosaris que Jesús y Maria donarà a cada un”. Els rosaris que s’havien d’emprar en aquestes imatges eren tots propietat de Vilàs i en el testament es detallaven les seves característiques¹¹.

– Davall del gran nínxol on s’havien d’instal·lar les figures de la verge del Roser i els seus acompanyants, mossèn Vilàs demanava que “es fassa un altre nicho capaz, ahont sia collocada y venerada (si es permet) la imatge de Nostra Senyora

6. AHCTE (Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre), FNT (Fons Notarial de Tortosa), signatura 2.532, notari Carles Vidal, *Testaments 1762-1771*, f. 33v-38v.

7. Durant la segona meitat del segle XVIII, aquest cognom era prou habitual entre els mestres d'aixa de la ciutat de Tortosa. José FOGUET, *Cofradías-gremios (especialmente fluviales de la ribera del Ebro en Tortosa)*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1923, p. 172-175.

8. Enric QUEROL, *Tortosa, república literària (1475-1800)*, Tortosa, Consell Comarcal del Baix Ebre, 1999, p. 364-365.

9. AHCTE, FNT, signatura 2.532, f. 36.

10. AHCTE, FNT, signatura 2.532, f. 36.

11. AHCTE, FNT, signatura 2.532, f. 36.

del Pilar [...] ab dos corones de plata per a mare i fill [...]”¹² que el prevere tenia a la sala de casa seva¹³. El nínxol per hostatjar la Mare de Déu del Pilar havia de tenir un vidre per protegir-la¹⁴.

– La resta d’elements que havia de tenir el retaule “[...] tocant a adornos de figures o misteris del Rosari, o pintats o de mig relleu [...]”, quedaven a la disposició dels marmessors del testament i “[...] a la idea del destre y pèrit escultor que farà dit retaule [...]”, encara que manava fer “una sacristieta”. Aquesta darrera demanda sembla que es va complir fidelment, ja que el retaule mostra a la seva part baixa dues portes amb pany i clau (actualment no accessibles) i que segurament tanquen l’espai de l’esmentada petita sagristia encarregada per Vilàs¹⁵.

– Finalment, mossèn Vilàs demanava en el seu testament que si per alguna causa no es podia tirar endavant la construcció de l’esmentat retaule del Roser a la capella de la catedral, igualment es possessin a la venda les seves tres propietats immobiliàries i amb els diners obtinguts “[...] se fassen dos retaules en lo Colegi dels Pares Dominicos de la present ciutat, corresponents a la capacitat de les dos capelles de Nostra Senyora del Roser, la una y la altra de sant Thomàs de Aquino [...]”, i establia a més que en aquests retaules s’havien d’acomodar dues escultures devocionals que el testador tenia a casa seva (la imatge esmentada de la Mare de Déu del Pilar i una altra de la Mare de Déu)¹⁶.

Tres mesos després d’atorgar el seu testament, concretament el dia 18 de setembre de l’any 1763, el prevere beneficiat mossèn Agustí Vilàs i Valls moria. Dos dies després del seu òbit es procedia a l’obertura i publicació de les seves darreres voluntats, on, entre d’altres qüestions, es donava a conèixer als seus marmessors l’encàrrec d’obrar el retaule del Roser a la catedral i dos de més petits a l’església del convent de Sant Domènec¹⁷.

3. El contracte per construir el retaule

Dos anys després de la mort de Vilàs, dos dels marmessors de les seves darreres voluntats, el cabiscol i canonge Antoni Gil de Frederic i el canonge Miquel Martí, van signar un acord amb un escultor anomenat Salvador Gil per tal de complir la darrera voluntat de Vilàs d’obrar un retaule per a la catedral de Tortosa.

Abans d’explicar les característiques de l’acord, hem de parlar, ni que sigui

12. AHCTE, FNT, signatura 2.532, f. 36.

13. En l’inventari de béns realitzat després de la seva mort, a la capella de la sala de casa seva s’hi van trobar aquests tres objectes. AHCTE, FNT, signatura 2.534, notari Carles Vidal, *Inventaris 1744-1769*, f. 155v.

14. Avui en dia el nínxol resta buit i no hi ha indicis que hagi tingut cap element necessari per tancar-lo (com ara frontisses), fet que pot indicar que la disposició testamentària de mossèn Vilàs es va complir al peu de la lletra.

15. AHCTE, FNT, signatura 2.532, f. 36.

16. AHCTE, FNT, signatura 2.532, f. 36v-37.

17. AHCTE, FNT, signatura 2.532, f. 33v-34.

breument, de les dades biogràfiques que actualment tenim d'aquest escultor, les quals són ben minses, tal com veurem. En la concòrdia signada amb els marmessors de mossèn Vilàs, afirma que era “vezino de Tortosa”¹⁸, i per la signatura d'un rebut podem deduir que era catalanoparlant¹⁹. Com que, de moment, és la primera vegada que el tenim documentat, podem pensar que era un escultor itinerant que residia de forma temporal en les poblacions on trobava feina. Dos anys després d'aquest acord, concretament el dia 7 de desembre de l'any 1767, signava la cancel·lació del contracte per a la construcció del retaule del Roser i continuava declarant que era veí de Tortosa²⁰.

Sembla que el tornem a trobar documentat dotze anys més tard, quan, el dia 20 de novembre de 1779, un escultor amb els mateixos nom i cognom, però que llavors constava com a “escultor de Flix”²¹, signava un acord per obrar un retaule per a la verge del Patrocini d'Ulldemolins (comarca del Priorat), a més d'una imatge d'aquesta verge, amb el Nen Jesús al braç perquè fos portada en un tabernacle a les processons. Potser va morir poc temps després ja que a mitjan mes de novembre de l'any 1781 treballava en aquestes obres un escultor anomenat Josep Moragrega, el qual va acabar la seva feina el març de l'any 1784²².

Retornant al contingut de l'acord signat el dia 1 de novembre de 1765²³ per obrar el retaule del Roser, aquest contenia els següents apartats:

a) En primer lloc, s'establí que el disseny del retaule no era obra de l'escultor Gil, ja que aquest es comprometia a obrar-lo segons “[...] la planta y perfil que dichos señores albaceas me han entregado [...]”. Aquest fet no és gens irrellevant, ja que aquesta clàusula de l'acord ens assenyala clarament el fet que hi hagué un dissenyador del retaule (del qual actualment no sabem el nom) que no era l'escultor encarregat d'obrar-lo. De l'artista encarregat del disseny, el canonge Josep Matamoros en diu alguna cosa, ja que ens fa saber que, en el moment en què ell escrivia la seva esmentada monografia sobre la catedral de Tortosa (a finals dels anys vint del segle passat), un escultor anomenat Felip Benet tenia en el seu poder uns antics dibuixos de retaules molt similars al del Roser²⁴, fet que va impulsar aquest historiador a atribuir la construcció d'aquesta obra a un avantpassat d'aquest escultor tortosí, però avui sabem que aquest, fins ara anònim, artista sembla que només fou autor del projecte. Malgrat que actualment no sabem si es conserven aquests dissenys esmentats pel canonge Matamoros, aquest assenyalava els punts de contacte que hi havia entre els retaules del Roser de la catedral de Tortosa i dos de destruïts el 1936: el del santuari de la Fontcalda (Terra Alta) i un de la parròquia de Sant Jaume de la Torre de l'Espanyol (Ribera d'Ebre). Gràcies al fet

18. AHCTE, FNT, signatura 2.562, notari Joan Fàbregues, *manual 1765*, f. 399.

19. AHDTo (Arxiu Històric Diocesà de Tortosa) Caixa Obra de la Catedral, s/n.

20. AHDTo, Caixa Obra de la Catedral, s/n.

21. Aquesta darrera dada potser ens pot indicar que en aquell moment estava treballant en alguna obra escultòrica d'aquella població.

22. http://www.cornudellaweb.com/entitats/esglesia/esglesia_stamaria.htm [data de consulta: 7 de març de 2006].

23. AHCTE, FNT, signatura 2.562, f. 399-400.

24. José MATAMOROS, *La catedral...*, p. 145.

que es conserva documentació gràfica del primer d'aquests, es pot observar que veritablement aquest retaule mostra certs paral·lelismes formals amb el de la catedral de Tortosa, sobretot en la resolució de les motlures externes del segon cos. A més, la cronologia d'ambdues obres encaixa prou bé, ja que el retaule de Tortosa fou obrat entre els anys 1765-1767 i el de la Fontcalda havia de ser una mica posterior a l'any 1764, data d'acabament de les obres de construcció de l'església del santuari²⁵.

b) El termini estipulat per lliurar l'obra acabada era de dos anys, comptadors a partir de la data de la signatura de la concòrdia entre ambdues parts.

c) El preu final de l'obra era de 1.115 lliures de moneda de plata valenciana, que des de principis del segle anterior era el tipus de moneda habitual a la zona de Tortosa.

d) L'escultor es comprometia a fer el retaule del Roser “[...] segons la planta y perfil que se entregará [...]”.

e) L'escultor també es faria càrrec dels claus i la cola necessaris per realitzar l'obra.

f) Els marmessors, per la seva banda, lliurarien a l'artista “[...] la fusta al peu de la obra, que és la casa ahont se treballarà dit retaule, y donarli tota la fusta y cordes necessite per a fer y desfer les embastides y los hòmens se necessiten [...]”.

g) Una vegada “[...] acabada la obra se nota que se necessita pegar alguns cops més o compondrer alguna pesa per a perficcionar y hermostrar la obra, siga de la obligació de dit escultor [...]”.

h) Un cop enllestida l'obra, es nomenarien dues persones expertes, una per cadascuna de les parts, per donar el vistiplau final al retaule, i cada part es faria de les mancances acordades pels experts.

i) Els pagaments a l'escultor es farien mensualment durant els dos anys de durada de l'acord.

4. El procés de construcció del retaule

Després de la signatura de l'acord, sembla que Salvador Gil i els membres del seu taller es posaren ràpidament a treballar en l'obra de construcció del retaule del Roser, ja que disposem d'un seguit de rebuts signats per Gil i un membre del seu taller entre els mesos de juny de l'any 1767 i el mes de desembre de l'any següent que ens demostren l'avanç de la feina segons el termini fixat en la concòrdia.

A partir d'aquests rebuts podem saber algunes dades interessants, com ara que en el taller de l'escultor Gil hi treballava un daurador anomenat Agustí Ballsoalleres (o Baljoalleres), el qual el dia 29 de desembre de l'any 1767 signava un rebut per 14 lliures, en ardis “[...] per lo treball de encarnar y estucar lo bulto de Nostra Senyora del Roser [...]”²⁶, element que ens indica que una de les clàusules del testament del prevere Vilàs no es va complir: la que determinava que com a imatge central del nou

25. Jordi PRADES, *Gandesà*, Valls, Cossetània Edicions, 2002, p. 130.

26. AHDTo, Caixa Obra de la Catedral, s/n.

retaula fos emprada una imatge de pedra que ja existia en la capella on s'havia d'ubicar l'obra encarregada. A part d'aquesta interessant notícia documental, tenim el testimoni de la directora de la restauració del retaule, Carme Clemente, la qual també confirma el fet que la imatge central és de fusta, i no de pedra, com havia demanat el prevere Vilàs en les seves darreres voluntats²⁷.

També gràcies a uns d'aquests rebuts sabem el nom d'un altre membre del taller de Gil, el del fuster Salvador Safont, el qual va treballar quatre setmanes i dos dies "en plantar dit retaule"²⁸.

Quan les obres de construcció del nou retaule estaven molt avançades, els marmessors de Vilàs també es feren càrrec del cost de les feines de substitució de l'antic retaule pel nou. Així, el dia 10 de desembre de l'any 1767, un grup de treballadors al capdavant dels quals hi havia Antoni Ferrer, mestre d'obres de la catedral de Tortosa,²⁹ presentà un "[...] conte del gasto que se ha fet en ajudar en desfer lo retaule del Roser y portar lo nou y ajudar a plantarlo, y faltarlo y altres remendos [...]" que pujava a un total de 19 lliures, 10 sous i 1 diner en moneda de plata valenciana³⁰.

Finalment, el dia 7 de desembre de l'any 1767, l'escultor Salvador Gil i els canonges marmessors Gil de Frederic i Martí signaren l'acord de cancel·lació de la construcció del nou retaule davant el notari Joan Fàbregues Boixar, i deien en aquest document que, si bé en el text de l'acord de construcció s'assenyalava en la quantitat de 1.115 lliures de moneda de plata valenciana el preu per obrar el retaule, verbalment els marmessors es van comprometre a donar a Gil deu lliures més, cosa que efectivament van fer³¹.

5. L'acord per daurar el retaule

Una vegada enllestides les obres de construcció del retaule del Roser, hagueren de passar gairebé nou anys perquè es finalitzés definitivament aquesta obra amb el procés de la dauradura.

Així, el dia 5 de gener de l'any 1776, s'aplegaren el daurador Blas Fuster, llavors resident a la ciutat de Tortosa, i el notari Joan Fàbregues Boixar, el qual actuava com a representant dels marmessors designats pel prevere Agustí Vilàs (el cabiscoll i canonge Antoni Gil de Frederic, el prevere Felip Valldeperes i Tomàs Mauri, àlies *Morales*), per acordar daurar el retaule del Roser de la catedral, les obres de construcció del qual havien finalitzat a finals de l'any 1768, tal com acabem de veure³². Els punts principals d'aquesta concòrdia eren els següents:

27. Carme CLEMENTE, "La restauració...", p. 243-264.

28. AHDTo, Caixa Obra de la Catedral, s/n.

29. Segons el canonge Matamoros, estigué al capdavant de les obres de la catedral de Tortosa entre els anys 1755 i 1775. José MATAMOROS, *La catedral...*, p. 78-79. A més, fou l'autor del disseny de la nova sagristia de la catedral. Victòria ALMUNI i Josep LLUÍS, *Sancta Maria Dertosa: Catedral de Tortosa: Guia històrica i descriptiva*, Tortosa, Capítol Catedral de Santa Maria, 2000.

30. AHDTo, Caixa Obra de la Catedral, s/n.

31. AHDTo, Caixa Obra de la Catedral, s/n.

32. AHCTo, FNT, signatura 2.574, notari Joan Fàbregues, *Manual 1776*, f. 7-8.

a) El termini per enllestir la feina quedava establert en un any comptador a partir del dia 1 de febrer de 1776.

b) El preu que s'havia de pagar seria de 700 lliures de moneda de plata valenciana, repartides en tres terminis: quatre-centes en el moment de la signatura de l'acord, cent a la meitat de la feina i la resta al final, "luego de visurada y abonada la obra".

A continuació d'aquests acords econòmics i temporals, hi ha uns altres de caire tècnic:

1) En primer lloc, s'establia que "[...] aya el maestro de espolsar todo el retablo y enlienzar todas las juntas [...]".

2) El mestre Fuster també es comprometia a "[...] dorar todo lo que es de talla y molduras con oro fino [...]".

3) El tipus de decoració que s'havia d'emprar en el procés de dauradura també era detallat en l'acord, ja que el mestre es comprometia a fer "[...] en todos los llanos que alleguen a quatro dedos en quadro, aya de dibuxar sus dibujos a lo moderno y trabajados con sinsel [...]".

4) L'acord també detallava com s'havien de tractar els relleus i les figures escultòriques del retaule: "[...] todas las historias y demás figuras ayan de estar primero doradas y después espolinadas, según lo pida la historia [...]".

5) La fornícula central, on hi ha la imatge titular del retaule i les figures de santa Caterina de Siena i sant Domènec de Guzmán, rebrien una especial atenció per part del daurador, ja que es va acordar que les figures i les motllures es daurarien i el fons es pintaria de color rosa sec, amb tocs de brunyit.

6) També es demanava que la resta de superfície visible del retaule "[...] aya de estar blanco bruñido como si fuera mármol [...]".

7) Com calia esperar, i tal com era costum, també s'acordava entre ambdues parts que, un cop enllestida la feina, es nomenarien dos perits per jutjar el treball fet.

8) Finalment, es concordava que tots els materials que s'havien d'emprar en el procés de dauradura, inclòs l'or, anirien a càrrec del mestre Blai Fuster.

Una vegada detallats tots els termes del contracte, es va procedir a establir el nom del fiador de l'acord, que fou l'escultor Vicente Rico, "vezino de dicha ciudad [de Tortosa]". Tots dos artistes, Rico i Fuster, signaren al final del document notarial on es recull la concòrdia.

Un any i escaig després de la signatura de l'acord entre Fuster i el representant dels marmessors de Vilàs, concretament el dia 26 de febrer de l'any 1777, es cancel·lava l'esmentat contracte amb el rebut del daurador de les tres-centes lliures de moneda de plata valenciana que li quedaven per cobrar, un cop enllestida la feina³³.

33. AHDTo, Caixa Obra de la Catedral, s/n.

6. Breu descripció de l'estat actual de l'obra

Un cop comunicada tota la documentació localitzada que explica de forma ben detallada el procés de construcció del retaule del Roser, només ens resta parlar una mica de la seva situació actual.

El retaule mesura 1.040 centímetres d'alçada, 770 d'amplària i 210 de gruix. Es troba situat al mateix lloc on fou plantat a finals de l'any 1768 i es mostra prou sencer, ja que va sobreviure als estralls dels anys 1936-1939, a causa que la catedral de Tortosa va ser tutelada ràpidament per la Generalitat de Catalunya un cop va fracassar el cop d'estat del 18 de juliol de 1936³⁴. Durant aquells anys, sembla que va desaparèixer un dels àngels del costat de la fornícula central i que en la figura de sant Domènec aparegué incrustada una bala³⁵.

L'agressió més forta que va patir el retaule, i que estigué a punt de fer-lo desaparèixer totalment si no s'hagués pogut controlar a temps, fou un incendi fortuït esdevingut durant la dècada dels seixanta del segle XX que va afectar el cos lateral dret, fins a una alçada d'uns cinc o sis metres, i que va provocar greus afectacions en aquest sector de l'obra, ja que arribà a carbonitzar algun element menor del retaule. Tot i aquestes afectacions, una excel·lent restauració feta durant l'estiu de l'any 1998 va retornar al retaule, en la mesura que es va poder, la seva esplendor inicial³⁶.

El retaule es presenta actualment (figura 1) seguint prou fidelment els desitjos del prevere Agustí Vilàs i els manaments dels seus marmessors: amb tres carrers, més avançat el central, on en una fornícula hi ha la imatge de la Mare de Déu del Roser (això sí, de fusta, no de pedra, com havia demanat Vilàs), acompanyada de sant Domènec de Guzmán i santa Caterina de Siena (figura 2). En el coronament del retaule hi ha un relleu de grans dimensions on es representa la coronació de la Mare de Déu, acompanyada de la Trinitat i uns querubins (figura 3): a ambdós costats d'aquest relleu i a sobre dels carrers laterals hi ha dues talles exemptes.

A banda i banda del carrer central hi ha dos carrers laterals on hi ha uns relleus amb escenes de la vida de la Mare de Déu i Jesús. Els dos més grans, situats a la mateixa alçada que la fornícula central, presenten l'ascensió de Jesús, al carrer de la dreta, i la vinguda de l'Esperit Sant, al carrer de l'esquerra (figura 4). En els extrems del retaule hi ha dos petits relleus emmarcats amb rocalles que representen la resurrecció de Jesús i l'ascensió de la Mare de Déu.

Finalment, un seguit de deu plafons serveixen d'unió dels tres carrers del retaule i s'hi representen escenes de la vida de Jesús: l'anunciació, la fugida a Egipte, una escena destruïda per l'incendi, la flagel·lació, Jesús en el temple, l'oració de l'hort, la presentació en el temple de Jerusalem, la coronació d'espines, Jesús amb la creu trobant-se amb la seva mare (figura 7) i la crucifixió.

34. Vegeu una interessant aportació sobre aquest tema en el llibre: Joan CID, *La Guerra Civil i la revolució a Tortosa (1936-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, especialment el capítol IV.

35. Carme CLEMENTE, "La restauració...", p. 252.

36. Carme CLEMENTE, "La restauració...", p. 243-264.



Figura 1. Visió general del retaule del Roser de la catedral de Tortosa. (Foto: Joan-Hilari Muñoz).



Figura 2. Detall de la fornícula central, amb la imatge titular del retaule. (Foto: Joan-Hilari Muñoz).



Figura 3. Relleu superior, amb la coronació de la Mare de Déu. (Foto: Joan-Hilari Muñoz).



Figura 4. Relleu del carrer lateral esquerre, amb la representació de la pentecosta. (Foto: Joan-Hilari Muñoz).



Figura 7. Relleu de la trobada de Jesús anant cap al calvari amb la seva mare. (Foto: Joan-Hilari Muñoz).

A part de la decoració escultòrica del retaule, cal destacar l'estructura arquitectònica de l'obra, on hi ha ben presents les rocalles (figura 5) i la decoració en relleus, de clar influx oriental (figura 6).

Pel que fa a la resolució de la part escultòrica, creiem que s'hi observen diferents mans: unes de més preparades (potser el mateix Salvador Gil), presents, per exemple, en les talles exemptes, i unes altres de menys destres que treballen en alguns dels relleus. Tot i aquestes diferències de qualitat del treball, aquest retaule en conjunt es mostra com una obra prou ben resolta formalment i que no desentona gens amb d'altres obres escultòriques de la mateixa època existents a la catedral de Tortosa.

7. Conclusions

La catedral de Tortosa conserva un interessant conjunt de cinc retaules barrocs obrats durant el segle XVIII: el de les Ànimes, el de santa Anna, el de sant Pere, el de la capella de Sant Cosme i Sant Damià i el del Roser. Aquest darrer és el que hem presentant i és l'únic del qual avui en dia disposem de totes les dades històriques necessàries per explicar la seva construcció des de l'encàrrec per obrar-lo, per la via del testament, fins a la cancel·lació de l'acord per daurar-lo.



Figura 5. Detall arquitectònic del retaule.
(Foto: Joan-Hilari Muñoz).



Figura 6. Relleu decoratiu. (Foto: Joan-Hilari Muñoz).

Tot i aquesta riquesa documental, les irreparables pèrdues documentals i artístiques que van afectar greument la zona nord del bisbat de Tortosa durant l'època contemporània (sobretot durant els anys 1936-1939), ens priven de conèixer amb prou claredat els possibles paral·lels artístics d'aquesta obra, com ara els dissenys (sembla que prou similars) dels retaules del santuari de la Fontcalda o de la Torre de l'Espanyol, ambdós desapareguts i amb només documentació gràfica del primer. Tampoc no coneixem les característiques dels altres retaules obrats per l'escultor Gil, com el possible de Flix o el documentat de Cornudella.

Per tant, tot i que ens troben, almenys de moment, davant de l'única obra documentada i conservada de l'escultor Salvador Gil, creiem que la nostra aportació servirà per conèixer millor el retaule del Roser de la catedral de Tortosa, sortosament conservat i amb la seva esplendor original parcialment recuperada mitjançant una recent (i molt respectuosa) restauració.

L'antic retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona (1730-1736). Noves aportacions documentals

TERESA AVELLÍ

1. Introducció

En aquesta comunicació presento un document procedent de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Es tracta d'una demanda verbal, de més de quaranta pàgines, relacionada amb una de les visures que afectà el retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, construït durant el segon terç del segle XVIII¹.

L'estudi historicoartístic de Santa Maria del Pi i, particularment, del cadirat del cor ha estat dut a terme per Tomàs Vergés (1992) i per Joan Rosàs Reverté (1986)². Com en altres indrets, durant la Guerra de Successió el retaule major que hi havia, bastit per Joan de Borgonya († 1525) i Pere Nunyes durant el primer terç del segle XVI, quedà destruït, de manera que l'any 1730 l'obreria es plantejà construir-ne un de nou³. Prèviament, s'havien encarregat quatre traces de les quals desconeix-

1. La seva existència m'ha estat gentilment comunicada per Joan Bosch, a qui un cop més vull donar les gràcies. L'atzar va voler que caigués a les seves mans, perquè, tot i ser un document del 1733, es troba traspaperat a l'AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Fons del Veguer, XXXVII-50 (1607-1609), Ballalta. L'estudi s'ha beneficiat de la participació en el projecte de recerca de la Universitat de Girona BHA2003-09140-C02-01, subvencionat per la DGICYT.

2. Tomàs VERGÉS, *Santa Maria del Pi i la seva història*, Barcelona, 1992. Joan ROSÀS REVERTÉ, *Un cor del segle XVIII per a la parròquia del Pi de Barcelona*, Barcelona, 1986.

3. Josep Maria MADURELL, "Pedro Nunyes i Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, a Barcelona (1943-1944), p. 70-82, doc. VIII. Agustí DURAN I SANPERE, "El retaule major del Pi", *Barcelona i la seva Història*, vol. 3, *L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 322-327. Joaquim GARRIGA, "Joan de Borgonya", a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició realitzada al Museu d'Art de Girona (novembre de 1998-abril de 1999), Girona, p. 175-177. Joan BOSCH, "Pere Nunyes", a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH, *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 215-218.

xem els autors, tot i que hem de suposar que com a mínim Francesc Font i Francisco Font foren els artífexs d'una d'elles. A ells mateixos es contractà la realització de l'obra, que durà sis anys i costà tres mil tres-cents cinquanta lliures⁴. L'any 1733, quan ja portaven tres anys d'obres, s'encarregà una visura als escultors Salvador Espasa i Josep Sunyer i Raurell, que testificaren a favor dels Font, i al fuster Sebastià Aldabó i a l'escultor Lluís Bonifàs i Sastre, que ho feren a favor dels obrers de la parròquia. Malauradament, no he localitzat el document de la visura perquè la demanda verbal, tot i fer-hi referència constantment, no especifica el notari que la certificà.

Aquesta visura anà acompanyada d'una denúncia de Salvador Espasa, que reclamava rebre més diners dels que els Font s'havien compromès a pagar. Concretament, el primer demanà que Francesc Font li pagués trenta-tres lliures i dotze sous, pels sis dies que havia passat visurant el retaule del Pi, mentre que Francesc Font només s'avenia a pagar-li divuit lliures i dotze sous perquè considerava que la visura només havia durat tres dies.

La denúncia, que es traduí en un procés verbal llarguíssim, és ben interessant i mereix ésser objecte d'estudi per dos motius. En primer lloc, perquè certifica el rigor amb què es decidia i se supervisava la decoració que havia de recobrir l'interior de la parròquia de Santa Maria del Pi. En l'obra del retaule major es valorà, especialment, l'acompliment dels pactes acordats, mentre que en l'empresa del cadirat del cor, el rigor es posà de manifest en l'exclusió i selecció de projectes i en les nombroses propostes que es tingueren en compte a l'hora d'encarregar i traslladar el cadirat del cor al presbiteri. En relació amb aquesta darrera empresa, he de dir que, una vegada destruït l'antic cadirat del cor l'any 1743 –foren els mateixos obrers els que el cremaren!–, els principals objectius se centraren a construir-ne un de nou i buscar-li un emplaçament adient al presbiteri. La realització del cor i el canvi d'ubicació quedaren en suspens durant un quart de segle més –concretament fins al 1771, quan s'encarregà a l'arquitecte barceloní Josep Mas i Dordal⁵.

En segon lloc, la resposta verbal de l'any 1733, a part de fer referència als visuradors de l'obra, recollí el testimoni d'un nombrós grup d'escultors i fusters reconeguts del primer terç del segle XVIII, que testificaren en relació amb el preu a què es pagaven les visures a Barcelona. Aquest procediment convocà nombrosos protagonistes de l'escenari artístic català del primer terç del Set-cents –reproduint una situació que, de moment, només és comparable amb la que s'esdevingué a

4. Tomàs VERGÉS, *Santa Maria del Pi...*, op. cit., p. 75. En el text diu "Francesc i Jaume Font", mentre que a la nota núm. 26, a peu de pàgina, diu "malgrat els noms de Francisco i Francesc, sembla que eren dos germans diferents". Si fa aquesta observació, penso que en el document deu dir-hi "Francesc i Francisco Font".

5. De l'obra del cor, també en parla Carles DORICO, «El retaule major de sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757)», *Locus Amoenus*, núm. 3, Bellaterra (1997), p. 126, quan diu que l'any 1746 Pere Costa interrompé la seva estada a Cervera per fer una breu estada a Barcelona cridat pels obrers de Santa Maria del Pi. I Francesc MIRALPEIX, "El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític", tesi doctoral inèdita, Universitat de Girona, 2005, p. 159-161, que documenta la visura d'Antoni Viladomat, Josep Matons i Josep Juli.

l'entorn de les obres d'escultura de la capella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona, durant els primers anys del segle XVIII⁶.

2. Els Font i l'obra del retaule major de Santa Maria del Pi (1730-1736)

Segons Vergés, els escultors contractats per tal de realitzar el retaule major de Santa Maria del Pi foren els germans Francesc i Francisco Font. Les notícies que tenim d'aquesta nissaga d'escultors i fusters dels segles XVII i XVIII són més aviat escadusseres. El pare de Francesc i de Francisco devia ser Josep Font, fill d'un fuster barceloní de la segona meitat del segle XVII. Segons Manuel Arranz, Josep Font va néixer cap al 1675 i l'any 1701 va casar-se amb Cecília Blanxart, i poc després s'agremià a la confraria de fusters barcelonins –on ocupà càrrecs rellevants, com ara el de prohoms tercer l'any 1708 i el de prohoms primer l'any 1741. L'encàrrec del retaule major de Santa Maria del Pi podria explicar-se per la proximitat que hi havia entre el domicili familiar i aquesta parròquia –Josep Font havia heretat una casa situada a prop del cementiri parroquial del Pi, que l'any 1716 es valorà en sis-centes quaranta lliures. Aleshores Josep Font hi vivia amb la seva mare, la seva muller, dos fills, una filla i un aprenent⁷. Recentment, Rosa Maria Creixell ha aportat més notícies relacionades amb aquesta nissaga. Coincideix amb Arranz a considerar que Josep Font era el pare de Francesc; d'aquest últim, n'ha localitzat el testament i l'inventari i afegeix que va contreure matrimoni amb Elena Cristòfol⁸. En relació amb l'ofici d'escultor, sabem que Francesc Font, juntament amb el seu pare, havia signat un rebut a compte del retaule per a la capella de la Mare de Déu del Roser de la parròquia de Santa Magdalena de l'Espelt, l'any 1704. El 1711 Francisco Font i Francesc Font contractaren un retaule per al monestir de Sant Pere de les Puelles⁹. És probable que, com a mínim, Francesc Font hagués mantingut algun tipus de relació i/o competència professional amb Pere Costa –Carles Dorico recull la notícia que els escultors Francesc Font, Miquel Boyer i Simeó Torras manifestaren la seva hostilitat vers Pere Costa en repetides ocasions, quan l'últim era a Barcelona, la qual cosa pot documentar-se en actes notariais i en actuacions judicials seguides a diversos tribunals de la Ciutat Comtal¹⁰. En el cas de Francesc Font, l'animadversió envers Pere Costa podia procedir del fet que

6. De la capella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona, n'han parlat Aurora PÉREZ, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*. Projecció a Girona, Lleida, 1988, p. 128, doc. 105-145; Aurora PÉREZ, "El convento de Santa Catalina Mártir de Barcelona, santuario dominico", a *VII Congreso Español de Historia del Arte*, 1988, p. 541-550. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt...*, op. cit., p. 135-139.

7. Manuel ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters: La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, 1991, p. 189.

8. Rosa Maria CREIXELL, "'Cases grans'. Interiors nobles a Barcelona (1739-1761)", tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 2005, p. 549-551. Després localitza un altre Francesc Font, potser emparentat amb el primer, actiu al carrer de les Molas, de qui comenta l'inventari (1753). Vull donar les gràcies a Rosa Maria Creixell per haver-me donat a conèixer aquestes notícies.

9. Aurora PÉREZ, *Escultura barroca...*, op. cit., p. 129, doc. 103-104. En el document del contracte a Francesc i Francisco Font, se'ls considera germans.

10. Carles DORICO, "El retaule major de Sant Sever...", op. cit., nota 4.

el vigatà li havia pres el projecte d'embelliment de la capella del Roser del convent de Santa Caterina (1724). L'any abans –el 7 d'agost de 1723–, el primer rebia deu rals “per lo disseny o trassa ha feta per lo retaula y capella sobredita”¹¹. Ni la proposta de Font, ni tampoc la de Miquel Llavina, satisfieren els confreres, que l'any 1724 escolliren la traça realitzada per Pere Costa¹².

Anys després, els Font reberen l'encàrrec del retaule major de Santa Maria del Pi, que els mantingué ocupats entre 1730 i 1736. Abans de 1733 degué produir-se la visura que generà la demanda verbal, i l'any 1735, per causes que es desconeixen, el retaule encara no estava acabat. Aleshores els obrers aturaren el projecte i s'estalviaren de pagar les mil lliures que encara devien als artífexs. A partir d'aquest moment se signà un nou contracte per desfer el retaule i refer-lo d'acord amb les modificacions proposades pels perits en arquitectura, Francesc Llopard i Antoni Alàs. Aquesta intervenció degué ser de menor envergadura que l'obra sencera del retaule, perquè a les mil lliures inicials se n'hi afegiren sis-centes més i seixanta per a les credences. Vergés afegeix que el plànol descriptiu de l'altar i del retaule major, que és a l'Arxiu Parroquial del Pi, ha de correspondre al que bastiren els Font i que presidí el presbiteri entre 1736 i 1771. Segueix dient que era una estructura de tres pisos presidida per la Mare de Déu amb el nen, flanquejada per les talles de sant Marc, sant Pere, sant Lluç i sant Joan. Al primer cos hi havia sant Pau i sant Mateu, mentre que el tercer cos era presidit per un relleu de l'epifania flanquejat per escultures d'àngels, de la Fe i l'Esperança. Vergés considera que la categoria artística del retaule no devia ser considerable, atès que Francesc Carreras Candi el qualificà de detestable i Antonio Ponz va considerar-lo ridícul¹³. Aquestes informacions s'han de complementar amb les de Duran i Sanpere, que afegeix que l'any 1735 l'avinença entre els escultors i els obrers s'havia trencat perquè els segons consideraven que els primers no havien complert els pactes establerts. Mentre els Font emprenien una reclamació, els obrers de Santa Maria del Pi presentaren aquest assumpte davant de la Reial Audiència. Aquesta situació féu desdir els escultors, perquè temien que el tràmit iniciat amb la Reial Audiència comportés l'aturada i l'endarreriment en el pagament de les obres. El mateix any, els Font s'avingueren a tractar amb experts que valoressin l'obra. Els escollits foren l'arquitecte Francesc Llopard, el mestre de cases Josep Juli i Fabregat i l'escultor Josep Sunyer i Raurell¹⁴.

Les valoracions d'Antonio Ponz i de Francesc Carreras Candi no s'ajusten gaire a la impressió que provoca l'únic testimoni conegut de la producció dels

11. Aurora PÉREZ, *Escultura barroca...*, op. cit., p. 478, dos. 126-129. El mateix dia l'escultor Miquel Llavina rebé vint-i-cinc rals pel mateix encàrrec i a més es comprometé a realitzar-ne un model de fusta.

12. Aurora PÉREZ, *Escultura barroca...*, op. cit., p. 480, doc. 131. En el cas de Simeó Torras i Miquel Bover, l'animadversió cap a Pere Costa quedà demostrada en la visura, absolutament negativa, que li feren de la seva intervenció a la capella del Roser de Santa Caterina: Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (d'ara endavant, AHPB), Pere Màrtir Torres, *Secundum Manuale* (29/XII/1731-21/XII/1734), 14 de febrer de 1734. Comentada per Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt...*, op. cit., p. 138.

13. Tomàs VERGÉS, *Santa Maria del Pi...*, op. cit., p. 75-76.

14. Agustí DURAN i SANPERE, «El retaule major...», op. cit., p. 326-327.



Figura 1. Francesc Font i Jaume Font, *Traça del retaule del Sant Sepulcre de l'església de l'Hospital de Sant Llàtzer de Barcelona, 1736*. Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.

Font, ara com ara. L'any 1736, Francesc Font i Jaume Font –probablement, el germà o el fill de Francesc– reberen l'encàrrec del retaule del Sant Sepulcre per a l'església de l'Hospital de Sant Llàtzer de Barcelona —del qual es conserva la traça a l'Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (figura 1)¹⁵. Segons el contracte, disposaven d'un any per realitzar-lo i rebrien dues-centes setanta-cinc lliures pagades en tres terminis d'igual quantia. El retaule desaparegué. Era una estructura centralitzada de cos i carrer únics, presidida per una urna amb el Crist jacent, que s'aixecava sobre les tres grades que hi havia damunt de la mesa de l'altar. Als costats de l'ara hi havia el sòcol del retaule, decorat amb una voluta cargolada, i les portes per accedir al reraltar. El cos principal era presidit per una gran pastera, que allotjava l'escultura de la Mare de Déu amb el nen sobre una peanya. La fornícula es tancava amb un entaulament corregut, en forma d'arc rebaixat, que als laterals es plegava en diverses seccions i s'assentava sobre parelles de columnes juxtaposades amb fust llis i capitell compost. L'extrem més exterior del retaule finia en uns guardapols en forma de voluta cargolada al cim i a l'arrencada amb un àngel adolescent. Damunt del cos principal els escultors projectaren un àtic semicircular rematat per angelets. Els Font no acabaren de completar la traça, de manera que el marge dret del pergamí quedà sense dibuixar. Es tracta d'un fet força habitual si tenim en compte que les dues meitats de la majoria d'aquestes obres eren

15. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Grau Ferrussola, Manual segon (1738-1739), f. 106-107, la traça és adjuntada al darrere del contracte. Vull donar les gràcies a Pilar Salmerón, que m'ha facilitat la fotografia de la traça.

simètriques i, per tant, els escultors s'estalviaven de dibuixar un lateral. Si s'ha de jutjar per aquest document, el retaule del Sant Sepulcre era un moble de dimensions modestes però de disseny i execució acurats¹⁶.

Tornant a l'obra del retaule major de Santa Maria del Pi, els escultors que intervingueren en la visura foren Salvador Espasa i Josep Sunyer i Raurell, que testimoniarren en benefici dels interessos dels Font, i Sebastià Aldabó i Lluís Bonifàs i Sastre, que ho feren a favor dels obrers de la parròquia.

De Salvador Espasa (1682-1736) no se sap segur si era oriünd d'Olot o de Barcelona, atès que les seves empreses professionals el relacionen amb les dues ciutats, a més que apareix documentat, puntualment, en el cadastre gironí¹⁷. Casualment, la trajectòria professional de Salvador ja s'havia creuat abans amb la dels Sunyer a Sabadell: l'any 1680 Espasa hagué d'acabar el retaule del Sant Crist de l'església parroquial de Sant Feliu, que Pau Sunyer i Josep Sunyer i Salvany havien deixat inacabat (1677-1684). De tota manera, no sé si aquest acord tingué resultats satisfactoris, perquè mig any més tard es cancel·là¹⁸. L'any 1684 Espasa rebé cinc lliures i deu sous per haver esculpit un marc de fusta d'alba per a un quadre de la Mare de Déu amb el nen del pintor barceloní Joan Garau¹⁹. Salvador Espasa desplegà part de la seva activitat professional a l'Alt Empordà. L'abril de 1685 signà una àpoca per les obres fetes al retaule de Santa Eulàlia de la parròquia de Garriguella i a l'agost contractà el retaule de Sant Sebastià de la parròquia de Castelló d'Empúries²⁰. L'any següent era a Barcelona, perquè al novembre contractà amb la confraria dels sastres de la basílica de Santa Maria del Mar (posada sota l'advocació de Maria Magdalena) el retaule de Sant Salvador. Aquest conjunt, que ja estava començat, havia de ser presidit per santa Anna i la Mare de Déu. Als laterals i esculpits en mig relleu havien d'anar-hi santa Beatriu i sant Homobono. Els treballs es valoraren en seixanta-cinc lliures²¹. Entre 1697 i 1698, Salvador Espasa esculpí el retaule de Santa Llúcia de la parròquia de la Santa Creu d'Olarde²². Després d'uns anys sense tenir-ne notícies, Espasa reapareix a Besalú, on col·laborà amb el banyolí Vicenç Falcó en l'obra del retaule de la Verge dels Dolors de l'església parroquial (1712), i a Olot, on col·laborà amb Francesc Escarpanter en el re-

16. Josep Maria MADURELL, «Obras artísticas hospitalarias barcelonesas», *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, vol. XIII, Barcelona (1968), p. 33-50, especialment p. 45-48. Bonaventura BASSEGODA, «Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg», a Albert ROSSICH i August RAFANELL (a cura de): *Art barroc català, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Girona, 1989, p. 191.

17. Joan BOSCH, «Pintura del segle XVIII a la seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana», *Estudi General*, Girona (1990), p. 144.

18. Santi TORRAS, «Pintura i escultura a l'església de Sant Feliu», *Art en documents. Presència del Renaixement i del barroc a Sabadell, Quondam*, núm. 1, Sabadell (2002), p. 126-129.

19. Aurora PÉREZ, *Escultura barroca...*, op. cit., p. 129, doc. 94-95.

20. Èrika SERNA i Joan SERRA, «Retaules i retaulistes de l'Alt Empordà, (1650-1700)», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 30 (1997), p. 302.

21. Aurora PÉREZ, *Escultura Barroca...*, op. cit., p. 129, doc. 91-93.

22. Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya: El barroc salomònic (1671-1730)*, Monumenta Cataloniae, 1961, p. 156. Afegeix que Espasa fou cònsol del gremi d'escultors l'any 1734.

taule de sant Antoni de Pàdua i sant Antoni Abat de la parròquia de Sant Esteve (1721-1727)²³.

Josep Sunyer i Raurell (c. 1673-1751) es formà com a escultor en el taller dels Grau i dels Sunyer a Manresa durant els darrers anys del segle XVII. Després de comptades intervencions amb Francesc Grau, va traslladar-se a la Catalunya Nord, on romangué durant una vintena d'anys. Va instal·lar el seu domicili i el taller a Prada de Conflent i des d'allà acaparà la major part de la contractació procedent dels comtats del Rosselló i la Cerdanya. Als retaules majors de Prada de Conflent (1697-1699) i de Cotlliure (1698-1701), hi hem d'afegir els majors de Llúvia (1700-1704), de la Real de Perpinyà (c. 1700), d'Òpol (c. 1707), de Jóc (c. 1710), del santuari de Font-romeu (1704-1707), de Bula d'Amunt, els retaules laterals de la Verge del Roser de Vinçà (1710-1713), de la Puríssima Sang de Cotlliure (1699), de Sant Galderic (c. 1714) i de Sant Joan Baptista (1713) de Prada de Conflent, de Sant Eloi (1711) i de Sant Sebastià (1712) de Puigcerdà, etc. No obstant l'estabilitat professional aconseguida per aquest obrador rossellonès –que, a més, comptà amb la presència de col·laboradors destacats, com ara Jacint Morató Soler i el germà de Josep, Pau Sunyer i Raurell–, cap al 1715-1718 l'escultor se'n tornà a la seva ciutat natal. A Manresa, s'ocupà d'una empresa tan ambiciosa com fou la redecoració de les capelles de la seu, calcinades per l'incendi de 1714, que compaginà amb la realització del retaule major d'Igualada (1718-1729), d'algunes obres empreses a Barcelona, etc.²⁴.

Pel que fa a la seva intervenció en visures, sabem que l'any 1712 visurà la feina de dauradura del retaule de Sant Eloi de la parròquia de Puigcerdà, que ell mateix havia obrat. La policromia s'encarregà a Josep Viguet i en una de les clàusules del contracte s'estipulà que Sunyer i Raurell havia de supervisar aquest procés en la mesura que aquesta empresa era l'estrena de l'olotí Josep Viguet a la Cerdanya:

“attès que en esta vila no se ha vist obra de retaula de dit señor Viguet, se ha acordat entre ditas parts que dit señor Viguet deurà daurar y posar en estat la figura de sant Eloy, gran y feta, se visurara per lo señor Joseph Sunyer, escultor, y si es obra que done

23. Josep Maria de SOLÀ MORALES, “L'escultor banyolí –i d'ascendència olotina– Vicenç Falcó i Conill (1654-1713)”, *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*, Olot (1977), p. 161. Josep Maria de SOLÀ MORALES, “Reposición del retablo de los santos Antonio de Padua y Antonio Abad”, a *Suplemento de la hoja parroquial de San Esteban de Olot*, Olot, 1971. Josep MURLÀ, “Sant Antoni Abat”, a *Art sacre de l'església de Sant Esteve d'Olot*, catàleg de l'exposició, Olot, 1994, p. 24-25.

24. Josep Maria GASOL, “José Sunyer, escultor manresano”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, núm. 3-4 (1984), p. 389-408. Teresa AVELLÍ, “Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Jóc”, *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), p. 271-292. Teresa AVELLÍ, *El catàleg d'obra de Josep Sunyer i Raurell: L'obra conservada a la Catalunya Nord (ca. 1690-1718)*, treball de recerca, Universitat de Girona, 2003. L'any 1743 Josep Sunyer i Raurell serví un model de fusta per a una escultura d'argent de santa Madrona, que havia de fondre l'argenter barceloní Joan Brauver, per a l'església de Santa Maria del Pi. Vegeu Josep Maria MADURELL, “El arte en la comarca alta de Urgell”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, p. 166-171. La realització de l'obra l'acrediten les diferents èpoques localitzades a partir de les notes d'arxiu de Josep Maria Madurell.

satisfacio se continuara la obra de dit retaula, y no donant la deguda satisfacio parara la dita obra, y lo present acte sera de ninguna forsa y valor, y com si fet no fos”²⁵.

També s’ha d’analitzar com una visura la realització dels plànols del conjunt d’edificis construïts a l’entorn de la Santa Cova de Manresa, que dugueren a terme Josep Sunyer i Raurell per encàrrec dels jesuïtes de Manresa i Josep Quer per encàrrec dels caputxins de la capital del Bages, el 17 de novembre de 1731. Se’n coneixen dos exemplars: el signat es troba repartit entre l’Arxiu de la Corona d’Aragó i el Museu Comarcal de Manresa, mentre que el segon, sense signar, es guarda íntegrament a l’Arxiu del Centre Borja de Sant Cugat. Els plànols en qüestió s’emmarquen en el conflicte que des del segle XVII mantenien jesuïtes i caputxins per demostrar la unicitat de la balma ignasiana²⁶.

La tercera visura a què fou sotmesa l’obra escultòrica de la capella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona recaigué en Josep Sunyer i Raurell i Lluís Bonifàs i Sastre, que testificaren a favor dels confreres i en Agustí Sala i Jacint Miquel, que ho feren a favor de Pere Costa (1734)²⁷.

A favor dels interessos de la parròquia de Santa Maria del Pi testificà: Sebastià Aldabó, que pertanyia a una família de fusters i escultors barcelonins, actius durant els segles XVII i XVIII. Sebastià nasqué cap al 1670 i va ocupar el càrrec de clavari a la confraria de fusters. El 1735, amb l’escultor Josep Sunyer i Raurell, va contractar la represa de les obres de l’avantcapella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona²⁸. El 1741, juntament amb Josep Martí, Josep Juli Vinyals i Josep Arnaudies, certificà la correcció dels plànols de sis convents barcelonins dibuixats per Manuel Valls i Carles Grau²⁹; el novembre de 1747 es deia d’ell que, com que era molt gran i patia de gota, ja no podia treballar i el mantenien els seus fills, Sebastià i Francesc, ambdós fusters³⁰.

Lluís Bonifàs i Sastre, nascut a Barcelona el 3 de novembre de 1683, era fill de l’escultor Lluís Bonifàs *el Vell*. Quan tenia divuit anys entrà d’aprenent al taller barceloní de Llätzer Tramulles i Píris, on restà quatre anys. El 1705 feia d’oficial al taller que el seu pare havia tingut a Valls, a les ordres de l’escultor Jaume Campets. Aquell any es casà amb Maria Anglès, de Cabra del Camp. El 1709 nasqué el seu fill Baltasar i l’any següent es traslladà novament a Barcelona, on instal·là el taller en dues cases de la plaça Basea. L’octubre de 1711 Bonifàs i la seva dona nomenaren procurador seu el jove escultor Manel Fadia. El 1712 l’escultor apareix com a procurador clavari de la confraria d’escultors, arquitectes i entalladors de la Ciutat Comtal. El 1714, en plena Guerra de Successió, nasqué el seu fill Antoni, que es dedicà al sacerdoci. El dia 1 d’octubre de 1717, el fadrí escultor Joan Nogués declarà que a finals d’agost Lluís Bonifàs i la seva família havien deixat Barcelona. Efectivament, aquest any

25. Teresa AVELLÍ, *El catàleg d’obra...*, op. cit., p. 88, doc. 19a.

26. Bonaventura BASSEGODA, *La cova de Sant Ignasi*, Manresa, 1994, p. 50.

27. AHPB, Pere Màrtir Torres, Manual 1734, 21 de desembre de 1734, f. 136.

28. Josep Maria GASOL, “José Sunyer...”, op. cit., p. 405-406.

29. Marina MITJÀ, “Seis monumentos barceloneses en el siglo XVIII”, *La Notaria*, vol. LXXXI (1946), p. 420-440.

30. Manuel ARRANZ, *Mestres d’obres i fusters...*, op. cit., p. 3.

coincideix amb el de la contractació, amb Jacint Vila, del retaule de Sant Marc Evangelista i Sant Crispí de la confraria dels sabaters de l'església de Sant Joan de Valls. A partir d'aquesta data trobem documentada la major part de la seva producció: l'escut d'armes de la vila de Valls (1720); les obres per a la cartoixa d'Escaladei (1721); la imatge del crucifix de l'altar de la Confraria de les Ànimes de Valls (1721); el retaule de la Mare de Déu de la Candela de Valls (1722), que acabà Marià Montanya el 1732; el retaule de les Ànimes de la Guàrdia de Prats (1735); el retaule major de Riudecols (1741); la llitera de la Mare de Déu d'Agost de Riudecols (1750), la civera amb minyons per a la verge del Roser (1755) i la imatge de la Verge (1758) de Vallmoll.

A banda de l'obra, cal remarcar la seva dedicació a l'ensenyament de l'ofici d'escultor, que es materialitzà en una petita acadèmia a Valls, per on passaren Joan Traver, Josep Cendrós i el fill del fuster de Barcelona Ramon Esplugas, entre d'altres. També cal destacar la seva activa participació en la vida del gremi d'escultors de Barcelona: el 1734, amb Josep Sunyer i Raurell visurà l'obra de la capella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona, una de les obres del seu temps que generà més polèmica. Com ja recollí Cèsar Martinell, un dels aspectes més destacats de Bonifàs i Sastre fou la formació i la protecció que donà al seu nét, Lluís Bonifàs i Massó, fins a convertir-lo en un dels escultors més importants i prolífics de la segona meitat del segle XVIII. Lluís Bonifàs i Sastre morí a Valls el 14 d'agost de 1765 i es féu enterrar a la tomba de la capella de Sant Aleix que el seu nét havia decorat³¹.

Arran de la visura del retaule major de Santa Maria del Pi, Salvador Espasa interposà un plet, una demanda verbal, contra Francesc Font, perquè considerava que s'havia estalviat diners a l'hora de pagar-li –en comptes de les trenta-tres lliures i dotze sous reclamades pel primer, el segon només volia pagar-li divuit lliures i dotze sous. El plet s'intentà resoldre organitzant una tanda de declaracions per tal d'esbrinar quina quantitat cobrava un artesà quan afrontava un encàrrec d'aquestes característiques: una visura. Els entrevistats foren, bàsicament, escultors i fusters. Concretament, els testimonis aportats per Salvador Espasa foren els que s'exposen a continuació.

L'escultor Pere Costa (Vic, 1693 – Berga, 1761), al 1733 comptava quaranta anys. L'episodi que argüí feia referència a la seva pròpia trajectòria professional i a la del seu pare. Pere Costa declarava haver rebut cinc lliures i dotze sous diaris per la visura del retaule major de Cadaqués (figura 2), que havien obrat el vigatà Pau Costa i el figuerenc Joan Torras entre 1723 i 1727³². La valoració de Pere Costa és ben interessant, perquè demostra fins a quin punt la universitat de Cadaqués va quedar descontenta amb el projecte definitiu que culminà Joan Torras, després que Pau Costa hagués mort l'any 1726. Data del 2 d'abril de 1731 i, a més d'involucrar Pere Costa com a representant dels interessos dels obrers, comptà amb la intervenció de l'escultor gironí Josep Cortada, representant dels interessos de Torras. En una altra ocasió, l'any 1730, aquests dos mestres ja havien format societat

31. Francesc MIRALPEIX, "Translaus del cos de Sant Marc", a Joan BOSCH (comissari), *Alba daurada: L'art del retaule a Catalunya*, catàleg de l'exposició celebrada al Museu d'Art de Girona, Girona, 2006, p. 269-270

32. Aurora PÉREZ i Joan VEHÍ, *El retaule de Cadaqués*, Ed. Pòrtic, 2001. M. MOLÍ, "Morir a Cadaqués fent retaules", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, 2006, p. 149-214.



Figura 2. Pau Costa i Joan Torras, *Retaule major de l'església parroquial de Cadaqués*, 1723-1727. Ajuntament de Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Fons Fargnoli.

per visurar el retaule de la Puríssima Sang de l'església del convent del Carme de Girona (1724) (figura 3), obra d'Agustí Sala³³. Aleshores Pere Costa havia testificat a favor dels marmessors i Josep Cortada, a favor de l'escultor.

El segon testimoni interrogat va ser el fuster Sebastià Aldabó, que aleshores comptava cinquanta-sis anys d'edat i que l'hem vist intervenir en la visura. Aldabó declarà que l'any 1732 Salvador Espasa i Lluís Bonifàs i Sastre visuraren el retaule major de Santa Maria del Pi, feina per la qual cobraren cinc lliures i dotze sous per jornal. També declarà que havia sentit dir a Llätzer Tramulles, escultor de Barcelona, que una vegada havia anat a Torredembarra per tal de visurar un retaule obrat per T. Gausachs, escultor de la Ciutat Comtal, feina per la qual rebé cinc lliures i dotze sous³⁴.

33. Joan BOSCH, "Pintura del segle XVIII...", op. cit., p. 141-166. Agustí Sala (documentat al bisbat de Girona entre 1722 i 1736) era oriünd de Ripoll. Va ser l'autor de la creu dels gitans de Girona (1723) i del retaule per a la capella de la Puríssima Sang de l'església del convent del Carme de Girona. L'any 1730 era habitant del castell de la Pera. És possible que Pere Costa i Agustí Sala es coneguessin des de la seva etapa d'aprenentatge: Agustí Sala acompanyà Pau Costa en el seu periple professional per Berga. D'altra banda, Josep Cortada va ser l'autor del retaule de la Immaculada Concepció del convent de Sant Francesc de Girona (1722), mentre que en el cadastre de 1730 constava que havia desertat a França. J. PAGÈS PONS, *L'església de Sant Esteve d'Olot: Notes històriques*, Olot, 1986, p. 149. Josep Maria de SOLÀ MORALES, "El retaule de sant Josep de la parroquial de Sant Esteve", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 1978, p. 108-109.

34. Declara haver-ho sentit a dir també a altres mestres, sense especificar quins. T. Gausachs pot identificar-se amb Josep Busachs, escultor de Barcelona que residia temporalment a Torredembarra i que fou l'artífex del retaule de la verge del Roser de l'església arxiprestal del Salvador del Vendrell (1684-1686). L'any 1680 Josep Busachs figurava entre els escultors que signaren la sol·licitud per tal de demanar la constitució d'un gremi propi presentada al Consell Municipal. Lluís NARANJO, *L'església arxiprestal del Salvador del Vendrell*, Ajuntament del Vendrell, El Vendrell, 1991, p. 95-96.

Figura 3. Agustí Sala, *Retaule de la Puríssima Sang de l'església del convent del Carme de Girona*, 1724. Ajuntament de Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Fons Fargnoli.



El tercer testimoni fou Pau Galtaires, que aleshores comptava trenta-quatre anys d'edat. Galtaires, arquitecte de Centelles, mantingué contactes, al llarg de la seva trajectòria professional, amb els Sunyer i amb els Morató. Precisament, quan Josep Sunyer i Raurell i Sebastià Aldabó reberen el segon pagament a compte de les obres fetes a l'avantcapella del Roser del convent de Santa Caterina —el febrer i el maig de 1737, respectivament—, els testimonis eren Pau Galtaires i el fuster barceloní Sebastià Casanoves. L'any 1739, quan l'escultor manresà rebé l'encàrrec de traçar el projecte del retaule major del santuari de Queralt (a Berga) i de dirigir-ne la construcció, comptà amb la col·laboració dels fusters Pau i Francesc Galtaires, que en el transcurs d'aquell any havien construït l'arquitectura del cos principal del retaule seguint la traça feta per Sunyer i Raurell. El novembre de 1739 els germans Galtaires es comprometeren a construir l'obra d'arquitectura que faltava. Sunyer i Raurell, que era present en la signatura del compromís, quedava encarregat de donar el vistiplau al treball dels dos fusters. L'escultor s'havia obligat prèviament a realitzar les escultures dels sants i la decoració del retaule, per a la qual cosa tindria l'ajut dels Galtaires, en cas que els fusters encara fossin a Queralt quan Sunyer comencés a treballar-hi³⁵. Després de les feines al santuari de Queralt, Pau Galtaires degué traslladar-se a Solsona, on l'he pogut documentar treballant en l'arquitectura de la capella de la Mare de Déu del Claustre de la catedral: “Als 12 de juliol de dit any [1742] quaranta sinch lliuras pagadas a Pau Gal-

Per a Llàtzer Tramulles i Piris (1646-1711), vegeu Josep M. T. GRAU i Roser PUIG, “La darrera obra de l'escultor Llàtzer Tramulles: El retaule major de Sant Andreu de la Selva del Camp (1704-1711)”, *Quaderns d'Història Tarraconense*, vol. X, 1990, p. 123-142. A principis del segle XVIII, Llàtzer Tramulles i Piris havia treballat per a l'església parroquial de Santa Maria del Pi, concretament havia realitzat el frontispici del monument. Marià CARBONELL, “Santa Helena, Santa Elisabet amb Sant Joanet”, a Joan BOSCH (comissari), *Alba daurada: L'art del retaule a Catalunya*, catàleg de l'exposició celebrada al Museu d'Art de Girona, Girona, 2006, p. 218-225.

35. Carles DORICO, “Josep Sunyer, autor del retaule major del santuari de la Mare de Déu de Queralt”, *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. 67, núm. 2, (1993), p. 655-669 i especialment p. 658. *I Congrés d'Història de l'Església catalana des dels orígens fins ara*, vol. 2, Solsona, 1993, p. 155-169.

tayres arquitecto y son de ajuda de cost de adobar los archs del camaril que estan esgarrats consertats per Francisco Nadal fuster lo dit preu fet”³⁶. La decoració escultòrica d’aquesta capella havia quedat interrompuda l’any 1736 arran de la mort de Jacint Morató i després havia estat represa per Josep Sunyer i Raurell, que comptà amb la col·laboració del fill del vigatà: Carles Morató i Brugaroles³⁷.

En el document barceloní, Galtaires declarava haver sentit a dir a Jacint Morató (1683-1736) que havia marxat de la seva ciutat natal per tal de visurar un retaule i que havia rebut cinc lliures i dotze sous per cada jornal. Això mateix havia sentit a dir a Josep Sunyer i Raurell (c. 1673-1751).

De Jacint Morató sabem que va visurar el retaule de l’Àngel Custodi de l’església parroquial de Cervera. L’any 1730 aquest moble va ser contractat a l’escultor de Guissona Bernat Vilar pel preu de tres-centes cinquanta lliures³⁸. L’aspecte que anà adquirint el retaule a mesura que passava el temps no devia complaure els confreres: el 12 de març de 1731 presentaren un document de rebuig perquè l’havien fet visurar per un escultor que el considerà “del tot improporcionat segons regles de arquitectura, de forma que afee més a la iglésia que no la adorne”³⁹. El visurador era Jacint Morató, que el 28 de desembre de 1734 reconeixia haver rebut vint-i-dues lliures i vuit sous a raó de quaranta-quatre lliures i setze sous promesos, que eren a bon compte “per dieta me ocupi en la ciutat de Cervera per compte de dit Bernat Vilar per visurar un altar de la Iglesia Parroquial de dita ciutat de Cervera anomenat del Àngel que dit Vilar havia fet de residus”⁴⁰. Així doncs, en aquest document també hi ha la clau del perquè era un retaule de factura maldestre i apressada. Fent cas de la valoració de Morató, la confraria es negà a acceptar l’obra i la retornà a Vilar. El mestre de Guissona va vendre el moble a la confraria de sant Roc (figura 4), que va muntar-lo a finals de 1732 i que el 1738 n’encarregà la policromia al cerverí Fèlix Pernau⁴¹.

Mentrestant, el retaule de l’Àngel Custodi fou encarregat a Josep Sunyer i Raurell el 19 de març de 1731 (figura 5). A la predel·la, Sunyer va esculpir-hi dos episodis en relleu de l’hagiografia del titular: *Accions del sant Àngel Custodi en la vida de les persones* (conservats al Museu Comarcal de Cervera) (figura 6)⁴².

36. Arxiu de la Confraria de la Mare de Déu del Claustre de Solsona, Llibre de comptes (1716-1755), 12 de juliol de 1742, f. 433.

37. Antoni LLORENS, *La Mare de Déu del Claustre*, Solsona, 1966, p. 162-163.

38. Joan YEGUAS, “Escultura a l’església cerverina de Santa Maria entre 1500 i 1750. L’església de Santa Maria de Cervera (II)”, *Miscel·lània Cerverina*, Centre Municipal de Cultura, Cervera, 2004, p. 67-126. Sobre Bernat Vilar, vegeu també Joan YEGUAS, “Escultura del Renaixement i barroc a l’església d’Agramunt”, *Urtx*, núm. 16, 2003, p. 147-164, nota 29.

39. Joan YEGUAS, “Escultura a l’església cerverina...”, op. cit., p. 103.

40. Arxiu Històric Comarcal de Solsona, Jaume Fòrnols, *Septimo Manuali omnium contractuum*, 1734, 28 de desembre de 1734, f. 1-2.

41. Joan YEGUAS, “Escultura a l’església cerverina...”, op. cit., p. 103. Josep Maria LLOBET, “Retaules de Cervera (segle XVIII)”, *Palestra Universitària*, núm. 14, 2001, p. 86-87, doc. 6, 9-11 i 14. Sobre els dauradors Pernau, vegeu Santi TORRAS, “Jaume i Miquel Pernau, dauradors de retaules”, *Art en documents. Presència del Renaixement i del barroc a Sabadell, Quondam*, num. 1, 2002, p. 155-169.

42. Josep Maria LLOBET, “Retaules de Cervera...”, op. cit., p. 88-89, doc. 8 i 16. Joan YEGUAS, “Escultura a l’església cerverina...”, op. cit., p. 112-116.



Figura 4. Bernat Vilar II, *Retaule de sant Roc de l'església parroquial de Cervera, 1731-1732.* Arxiu Històric Comarcal de Cervera, Faust Dalmases, 1910.



Figura 5. Josep Sunyer i Raurell, *Retaule del sant Àngel Custodi de l'església parroquial de Cervera, 1731-1732.* Arxiu Històric Comarcal de Cervera, Faust Dalmases, 1910.



Figura 6. Josep Sunyer i Raurell, *Accions del sant Àngel Custodi en la vida de les persones*, 1731-1732. Museu Comarcal de Cervera, Carme Bergés.

El quart testimoni fou el cirurgià barceloní Francesc Grau, que tenia trenta-set anys. Ell testimoniarà en relació amb el retaule major de Santa Maria del Pi i digué que Salvador Espasa va visitar el retaule de la parròquia del Pi durant tres dies, dels quals hi dedicà dues hores al matí i dues més a la tarda. Afegí que hi hagueren algunes discrepàncies amb els obrers, per la qual cosa acordaren que s'havia de fer una segona visura. Salvador Espasa i Josep Sunyer i Raurell tornaren a la parròquia durant tres dies més.

El document segueix dient:

“haviendo passado el testigo a la ciudad de Gerona encontró en el camino a Luiz Bonifaci escultor experto nombrado por dichos obreros y habiendo hablado los dos de la visura de dicho retablo del Pino oyó que le dixo entre otras cosas que dichos obreros le havian dado un doblón por cada dia que se havia ocupado en dicha visura pero el testigo no sabe si la tiene de salario o no y oyó decir también al padre de el testigo que era escultor que habiendo ido algunas vezes en hazer semejantes visuras le havian dado y pagado cinco libras doze sueldos por cada dia en que se havia ocupado en ellas”⁴³.

Després el document continuava amb l'interrogatori –amb un seguit de preguntes transcrits *a priori* i adreçades als testimonis aportats per Francesc Font: se'ls demanava si eren oficials escultors o arquitectes; si havien participat en visures, a on, i quant de temps feia; havien de dir si la visura del retaule major de Santa Maria del Pi estava més relacionada amb l'ofici d'escultor o amb el d'arquitecte; havien de dir si havien participat en alguna visura i si havien cobrat més d'una lliura i quatre sous, i si sabien d'algú que hagués cobrat més per aquest tipus de feina.

D'aquest segon torn d'entrevistes, el primer interrogat i l'únic escultor fou el barceloní Josep Trulls, que aleshores comptava cinquanta-tres anys d'edat. Potser era

43. AHCB, Veguer, vol. XXXVII, núm. 50 (1607-1609), Ballalta, s/f.

el germà o el fill de Jacint Trulls, escultor de la Ciutat Comtal que l'any 1680 era un dels vint-i-vuit mestres que es dirigiren a Carles II per sol·licitar la creació d'una confraria pròpia⁴⁴. Josep Trulls apareix documentat al cadastre de Barcelona com a mínim durant els anys 1735-1741⁴⁵. Joan Ramon Triadó el cita com a primer mestre de Ramon Amadeu Grau (1745-1821)⁴⁶. Devia ser el mateix escultor –o el seu fill– qui l'any 1772 rebia dotze lliures i quinze sous per “lo cap, mans y lliri de sant Felip y carrossa de sant Oleguer”, de l'església nova de Sant Felip Neri⁴⁷.

Pel que fa als fusters, hi apareixen Miquel Sala, Josep Rabassa i Antoni Mora, nascut cap al 1684 i el qual va aconseguir el títol de mestre fuster l'agost de 1708, gràcies al seu casament amb una filla del mestre Jaume Puig, al taller del qual havia treballat durant un temps. El 1716-1717, juntament amb la seva dona, dos fills i un aprenent, vivia en una casa del carrer Comtal. Va ser soci i fiador dels proveïdors del “pa públic” durant els intervals agost de 1725-juliol de 1729, març-juliol de 1730, octubre de 1731-setembre de 1732 i setembre de 1739-agost de 1740. El proveïment dels forns públics comportava riscos, però també podia proporcionar bons beneficis als adjudicataris. Segons Manuel Arranz, el fet que Antoni Mora hi participés tantes vegades fa pensar que en va treure guanys, una part dels quals va esmerçar a instal·lar-se en un habitatge més gran i còmode al carrer de Sant Pere més Alt. Aquests negocis no el van privar de desenvolupar l'ofici de fuster ni foren obstacle perquè pogués intervenir en el govern de la confraria, de la qual fou prohomb segon el 1734, clavari el 1738, prohomb en cap el 1743 i examinador el 1754⁴⁸.

Gaspar Puig, natural d'una població de la plana de Vic, va entrar al taller de fusteria del barceloní Francesc Parera com a aprenent el setembre de 1704. Va treballar d'oficial als tallers de Pau Planes, Domènec Llaró i Narcís Carreres. I el desembre de 1718, després de provar que complia tots els requisits que exigien les ordenances, de passar els exàmens corresponents i de pagar els drets de mestria, va obtenir el títol de mestre, atorgat per la confraria dels fusters. El seu fill Gaspar també va ser fuster⁴⁹.

Segons Manuel Arranz, Marià Fuster va començar l'aprenentatge de fuster cap al 1685 i l'any 1696 va obtenir la mestria, que li va ser facilitada pel fet de ser el

44. Aurora PÉREZ, *Escultura barroca...*, op. cit., p. 139: l'agost de 1680, Jacint Trulls contractà el retaule de Sant Sever de la catedral de Barcelona, la traça del qual era de Pere Serra i Francesc Santacruz. En un rebut de 1682 constava que havia fet sis escultures de la Verge de Montserrat per als ducs de Cardona. L'any 1687 signà el contracte per realitzar el retaule de la Universitat Literària de Barcelona: Agustí DURAN I SANPERE, “Un retaule per a la capella de la Universitat (1687)”, a *La Història de l'Art a Barcelona*, Barcelona, 1960, p. 141-144. Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya: El barroc salomònic...*, op. cit., p. 162.

45. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Cadastre*, personal.

46. Joan RAMON TRIADÓ, *L'època del barroc (segles XVII-XVIII)*, Història de l'Art Català, 1984, p. 247. També el cita Maria Carme VERDAGUER, *L'escultura a Olot: Diccionari biogràfic d'autors*, Olot, 1987, p. 19: l'aprenentatge tingué lloc entre 1756-1760.

47. Josep de C. LAPLANA, *L'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978, p. 180.

48. Manuel ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters...*, op. cit., p. 330-331.

49. Manuel ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters...*, op. cit., p. 377.

gendre de Jeroni Bartra, membre de la confraria de fusters. El 1706 li van adjudicar en subhasta pública la construcció de trenta-sis taules i setanta-dues cadires destinades a la guàrdia de l'arxiduc Carles d'Àustria. El 1709 va obtenir el contracte per a la realització d'uns corrals a l'exterior del Portal de l'Àngel i el 1711 es constituí fiador del contracte "de la construcció y fàbrica en lo tocant en lo ofici de fuster per cobrir la fundició de la Rambla". El 1716 Marià Fuster i la seva família vivien en una casa del carrer de n'Oliver (al barri de la Ribera) que fou enderrocada arran de la construcció de la Ciutadella. Després van traslladar-se al carrer Fonollar coincidint amb el casament de la seva filla Agnès amb l'oficial fuster Josep Rosselló, que esdevingué el principal ajudant del seu sogre. Marià Fuster va participar en una de les expedicions militars a Itàlia promoguda pel cardenal Alberoni –no se sap si fou a la de Sardenya (1717) o a la de Sicília (1718). Segons Arranz, no degué ser un viatge voluntari, sinó que l'hi degueren obligar, gairebé de sorpresa. Cap al 1719-1720 ja tornava a ser a Barcelona. Durant el decenni de 1730 i pel fet de tenir família nombrosa –dotze fills i néts–, l'eximiren del pagament del cadastre. Va detentar els càrrecs de prohoms segon (1725) i de prohoms primer (1730, 1735, 1739 i 1745) i va morir cap al 1747-1748⁵⁰.

3. Conclusions

A tall de cloenda, convé destacar la tipologia del document: un procés verbal, originat arran d'una visura, que comptà amb la participació de nombrosos personatges destacats de l'escenari artístic català del primer terç del Set-cents. És interessant veure com el conflicte que generà la realització del retaule major de Santa Maria del Pi comportà la presència d'escultors i fusters reconeguts –alguns dels quals ja havien participat en la sol·licitud adreçada a Carles II perquè constituís una confraria d'escultors separada de la dels fusters a Barcelona l'any 1680. En uns anys en què els escultors ja tenien gremi propi –des de 1680 era la confraria dels Sants Màrtirs, dels Escultors, Arquitectes i Entalladors–, independent del de fusters, encara havien d'admetre que el testimoni dels segons, considerats experts en el traçat de les arquitectures dels retaules, fos considerat cabdal en la valoració de les obres. Entrat el segle XVIII, els fusters, que durant segles havien estat els màxims responsables de les estructures lígnies dels retaules, encara no havien renunciat, definitivament, a intervenir en projectes escultòrics⁵¹. El document que comento ho deixa ben clar: quant als testimonis dels Font –de sis, cinc eren

50. Manuel ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters...*, op. cit., p. 192-193.

51. Josep Maria MADURELL, "Los escultores de Barcelona y la fundación de su cofradía", a *Divulgación histórica de Barcelona*, vol. V, Barcelona, 1948, p. 209-212. Cèsar MARTINELL, "El antiguo gremio de escultores de Barcelona y su vida intranquila", a *Divulgación Histórica de Barcelona*, Barcelona, 1951, p. 313-317: explica que els fusters reclamaven la potestat de fabricar els elements arquitectònics dels retaules. Hi hagueren infinits enfrontaments que s'allargaren, fins i tot, fins a la segona meitat del segle XVIII: l'any 1769 l'escultor Joan Traver va ser objecte d'una denúncia per part del gremi de fusters perquè estava realitzant una taula d'altar. Els fusters consideraven que la realització de la taula pertanyia a algú del seu gremi. Malgrat els intents conciliadors de l'estament judicial, els enfrontaments continuaren. Cèsar MARTINELL, "El gremi d'escultors. Vida intranquil·la del nou

fusters—, se'ls preguntà si la visura del retaule major de la parròquia de Santa Maria del Pi estava més relacionada amb l'ofici d'escultor o amb el d'arquitecte. La mateixa ciutat de Barcelona ofereix altres episodis en aquest sentit: per exemple, la participació en visures destacades, relacionades amb projectes escultòrics, dels pintors Antoni Viladomat i Manel Vinyals, de l'argenter Joan Matons, del fuster Sebastià Aldabó; relacionades amb projectes arquitectònics, la de l'escultor Carles Grau, etc. Fa l'efecte que l'entorn gremial que voltava els escultors, arquitectes i pintors catalans durant la primera meitat del segle XVIII facilitava que els visuradors fossin escollits en funció de la seva vàlua professional, de la seva reputació i del seu prestigi, i no pas en funció de la seva especialització⁵².

El mateix entorn gremial es trobava afectat per normatives i taxes immòbils i proteccionistes. Aquesta situació facilitava, enormement, l'estancament i la permanència inalterable de la reglamentació. Així, malgrat que els entrevistats i els testimonis fossin mestres de formació i procedències diverses i de generacions diferents —com ara els escultors Josep Sunyer i Raurell, Llätzer Tramulles *el Jove*, Lluís Bonifàs i Sastre, Jacint Morató, Pere Costa, els fusters Sebastià Aldabó, Gaspar Puig, Antoni Mora, entre d'altres—, la demanda verbal només pretenia esbrinar si a Catalunya hi havia algun mestre que cobrava o havia cobrat més de cinc lliures i dotze sous diaris per una visura, sense que aquesta quantitat hagués variat en força anys.

gremi", a Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya: El barroc salomònic (1671-1730)*, Monumenta Cataloniae, 1961, p. 113-117. Precisament, Martinell recull un episodi en què Francesc Font fou el protagonista. L'any 1723 els escultors acusaren Francesc Font, que apareixia esmentat com a fuster, d'haver esculpit obres concedides als escultors. No obstant això, la sentència fou favorable a Francesc Font i els escultors es veieren obligats a tornar-li un anell d'or i tot el que li havien pres. Aquesta notícia, l'ha documentada Rosa Maria CREIXELL, "*Cases grans*": *Interiors nobles...*, op. cit., p. 549.

52. Vegeu, en aquest sentit, els exemples de visures a càrrec d'Antoni Viladomat, de Joan Matons i de Pere Costa que comenta Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt...*, op. cit., p. 135-140 i p. 159-161.

Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya del final del segle XVIII i l'inici del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1804)¹

ESTHER GARCÍA PORTUGUÉS

Els temes religiosos no foren l'elecció preminent de les acadèmies europees a l'hora d'utilitzar-los com a models d'estudi. La preferència se centrà en les peces de l'antiguitat clàssica més famoses de col·leccions, museus i troballes arqueològiques, i en obres d'artistes renaixentistes i més modernes, models inspirats en temes trets de fonts mitològiques i literàries grecollatines, d'acord amb el nou gust neoclàssic que s'anava configurant. No obstant això, a Espanya i concretament a Catalunya la demanda d'obres religioses romangué en el temps per uns comitents habituats a la tradició de la imatgeria, procedents tant del món eclesiàstic com de la nova classe social burgesa industrial. Per aquest motiu, a les acadèmies i, sobretot, a les escoles també subsistí aquesta temàtica al mateix temps que s'implantava el gust per l'antiguitat clàssica com a base fonamental de l'ensenyament.

El promotor de les arts José Nicolás de Azara, amb la publicació de les *Obras de Mengs* (1780), obrí una porta al món acadèmic a aquesta continuïtat temàtica. Posà en relleu que en artistes com Rafael, els Carracci, Tiziano, Correggio i, sobretot, Mengs es trobava el concepte de *bellesa* que portaria a la renovació estilística, sense distingir entre temes profans i religiosos. Així, els acadèmics espanyols tingueren models religiosos afins al nou gust que s'imposava, els quals foren utilitzats en les seves pràctiques escolars i acadèmiques.

1. José Nicolás de Azara (Barbuñales, 1730 – París, 1804). Agent de pres a Roma (1766), ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu (1784-1798) i ambaixador a París (1798-1803), destituït del càrrec entre la tardor de 1799 i la de 1800). Com a polític tingué una actuació brillant en situacions difícils, com la supressió de la Companyia de Jesús (1773) i l'Acta d'Armistici de Bolonya (1796). Patrocinà l'edició de llibres clàssics i d'artistes erudits contemporanis, entre les quals destaquen les *Obras de Mengs* (1780) i *La vida de M. T. Cicerón de Middleton* (1790), i promogué excavacions arqueològiques: Villa Negroni (1777), Villa dei Pisoni (1779) i Villa di Mecenate (1793). Fou bibliòfil i col·leccionista d'antiguitats. Es caracteritzà per la protecció que atorgà als literats i artistes espanyols desplaçats a Roma. Obtingué, en política, la Banda i la Gran Creu de Carles III (1801), i en les arts i les lletres fou acadèmic d'honor en diverses institucions europees.

En el capítol “Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura y Pensamientos de Mengs sobre los grandes pintores Rafael, Corregio, Tiziano y los antiguos”, de les *Obras de Mengs*, Azara destacava cadascuna de les virtuts formals, compositives i d’expressió d’aquests artistes. En altres assenyalà certes deficiències a l’hora d’aconseguir una bellesa ideal:

“Yá he dicho, y no me canso de repetirlo, que ninguna Imitacion, como tal, es Belleza, si el objeto imitado no es bello. Toda la finura del Arte consiste, pues, como dice Mengs, en saber escoger bien, imitando lo bello y lo necesario, y descartando las menudencias y lo superfluo, Guercino, Caravagio, Velazquez y otros infinitos Pintores, *servum pecus*, imitaban sus objetos dandoles tal fuerza y relieve, que parecen verdaderos; pero les faltaba el Arte de escoger”².

Malgrat aquesta selecció i la crítica d’Azara a alguns artistes, els considerarà tots dignes de ser estudiats. Els primers, com a representants de la bellesa ideal i, per tant, essencials en les primeres fases de l’estudi, per a ésser copiats i fer anar els alumnes pel camí idoni per assolir un bon aprenentatge. Els segons, com a exemples en els quals aprofundir per destacar-ne les peculiaritats i observar les desviacions. La valoració positiva d’Azara dels darrers i imperfectes pintors quedà palesa en la presència d’aquests artistes en la seva col·lecció amb “un numero grande de Quadros preciosos, especialmente de mi Amigo Mengs, de Murillo, Velazquez y Rivera”³, entre altres. De fet, sentí admiració pels grans mestres de la pintura barroca espanyola.

Azara no fou l’únic: el seu bibliotecari Esteban de Arteaga, més seguidor del pensament estètic d’Azara que del de Mengs⁴, aportava el seu ideal de bellesa aplicat a la pintura religiosa i definia com a necessari que:

“Jesucristo tenga en todas ocasiones una belleza ideal suma, conservándola sin alteración aun en los mayores tormentos y angustias, según lo practicó admirablemente Rafael en [...] *El Pasmó de Sicilia* [...] Lo mismo digo de la Virgen [...] de los ángeles y santos, a quienes, por igual razón compete la forma de espíritus gloriosos superiores a la humana naturaleza”⁵.

Per això, l’edició de les *Obras de Mengs* ha de ser mirada com un dels fruits que ens llegà el polític i mecenes, llibre que es convertí en el manual no sols de les escoles i acadèmies espanyoles, sinó també de les europees. En copiar les obres

2. J. N. de AZARA, *Obras de Don Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1780, transcrita per M. AGUEDA, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1989, aquest fragment a la p. 71.

3. G. SÁNCHEZ, *Las memorias de D. José Nicolás de Azara*, Madrid, 1994, p. 367.

4. Esteban de Arteaga qualificà de doctes les observacions d’Azara al tractat sobre la bellesa de Mengs. Vegeu aquesta apreciació estètica a M. BATLLORI, *Esteban de Arteaga: La belleza ideal*, Madrid, 1943, p. 33 i 72.

5. Vegeu la transcripció a M. BATLLORI, *Esteban de Arteaga...*, 1943, p. 80-81; text recollit per A. PÉREZ, “Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII”, a *Actas XIV del Congreso de la CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, vol. II, Màlaga (2002), 2004, p. 866.

d'artistes recomanats per ell, la temàtica religiosa encarcarada i tradicional en sortí beneficiada i s'introduí així el nou estil, fins llavors basat en la repetició de les formes autòctones segons la demanda de les institucions eclesiàstiques. Aquest arrelament a les imatges religioses, quan a Europa eren preeminents les temàtiques profanes, Azara el descriví al gravador Manuel Salvador Carmona (1734-1820) el 12 d'agost de 1779:

“V.M. hace bien hacer Santos iá que ahí piensan mas en promover la devocion que las Artes. No se podra negar que el proyecto no sea mui Christiano”⁶.

Tot i que la selecció d'Azara d'artistes i d'obres que s'havien de copiar corresponien la major part a models de pintura, el gust per la contenció en les formes admirat en els models de l'antiguitat s'aplicà en totes les disciplines artístiques.

El món acadèmic espanyol cercava la renovació estilística per deixar definitivament les formes barroques. No obstant això, en les representacions religioses el canvi arribà lentament i va ser prou significatiu al llarg de les darreres dècades del segle XVIII. Per això, fou habitual que un mateix artista realitzés obres encara barroques, acadèmiques o s'apropés al neoclassicisme depenent del tema tractat, sants o al·legories, sobretot, per complir amb la demanda i el gust dels comitents. Aquest laxament per adaptar-se al nou estil fou molt evident a les escoles catalanes, perquè els estaments religiosos foren uns dels promotors de les arts més poderosos, al costat d'una aristocràcia il·lustrada i del nou burgès enriquit, que aviat prengué el protagonisme del mecenatge de les arts en el nostre país.

A Catalunya, Azara no fou l'únic que va contribuir a aquest canvi: l'ambient il·lustrat que es vivia també facilità el camí per introduir la nova estètica i com a conseqüència proliferaren les escoles de dibuix arreu de Catalunya. També hi ajudà el pas per Barcelona dels futurs secretaris de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte i Antonio Ponz, els quals foren contundents a rebutjar les formes barroques⁷. Valoraren les restes de l'antiguitat clàssica i testimoniaren la lloa de Mengs pels olis d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755)⁸. En aquest cas, es destacava un artista barroc com el màxim representant de la pintura catalana, amb la qual cosa es

6. Carta donada a conèixer per J. CARRETE, *El grabado a Buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona* (cat. exp.), Madrid, 1989, p. 44, vol. LXXII, núm. 42.

7. Sobre la postura estètica d'aquests il·lustrats, consulteu E. GARCÍA, “Los tratados de estética en el entorno cultural de José Nicolás de Azara (1730-1804), después de la publicación de las Obras de Mengs (1780)”, a *Simposio: de los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehiculos de comunicación creativa*, Trujillo, Universidad de Extremadura, 11 y 12 de noviembre de 2005.

8. El primer a citar l'elogi d'Anton Raphael Mengs al pintor català Viladomat fou Antonio Ponz. Vegeu A. PONZ, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella* [...], Madrid, 1947, XIV, p. 1047 i 1227-1228. Després la bibliografia ha recollit aquesta dada i l'ha repetit. Té especial interès la descripció de les pintures de Viladomat realitzada per Leandro Fernández de Moratín a Juan Ceán Bermúdez el 20 de març de 1787: “Vi las pinturas de Viladomat, en el claustro de S.Francisco; y en verdad que Mengs tenía sobradísima razón de decir que, en su tiempo, era el mejor pintor de Europa”. Consulteu R. ANDIOC, “Edició, introducció i notes”, a *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1973, p. 45, n. 7. Més tard, J. A. CEÁN les citaria en el seu *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vol., Madrid, 1965, vol. V, p. 236-238.

demostrava així que la renovació acadèmica cap al nou gust no era contrària als artistes capdavanters, en els quals el pintor trobava alguna virtut que calia tenir present. Talment ho deixà escrit Azara en les *Obras de Mengs*, que constituïren un altre exemple més de com en la temàtica religiosa es podia desenvolupar aquest nou gust i, per tant, podria ser admesa i considerada dintre de les pràctiques acadèmiques.

Tot i la implantació de temes al·legòrics i mitològics en les acadèmies i, sobretot, en les escoles catalanes, també es van incrementar els temes religiosos. Especialment, estaven presents en les proves per optar a un premi i en el mecenatge de la nova societat catalana. Aquests comitents encarregaren programes pictòrics, que integraven la història del seu passat més gloriós sota l'emparament dels déus clàssics amb capelles de diverses advocacions a sants per protegir el seu esperit i el seu futur. Capelletes o pintures dins la tradició de la demanda catalana, en les quals s'aprecia una adaptació de les formes classicistes que arribaven d'Itàlia i França a través dels models tramesos al nostre país.

Per exemple, el prohom Francesc Xavier Bolós encarregà a Joan Carles Panyó (1755-1840) la decoració de la seva farmàcia i que pintés els sostres de la sala gran i dos dormitoris de la seva residència a Olot, amb plafons al·legòrics i motius ornamentals diversos. Convertí la seva casa en una de les més ennoblides del segle XIX fora de Barcelona, en la qual col·locà la seva col·lecció d'imatgeria de l'escultor Ramon Amadeu (1745-1821). També, a inicis del segle XIX i durant l'ocupació francesa, Panyó li realitzà un programà pictòric per a la casa pairal del Noguera de Segueró (Maià de Montcal) que tenia a Camprodon, amb la història de la vida de Josep al saló principal i passatges de la història de Tobies a les habitacions. Presidí l'oratori el *Davallament de la Creu*, amb quatre misteris de dolor obra del seu amic i col·laborador Ramon Amadeu⁹.

En les cases barcelonines fou freqüent el guarniment amb temes religiosos; per exemple: els vuit plafons amb escenes de la vida de la Verge de la casa de Ramon de Vedruna (1792-1793), atribuïts a la paleta de Pere Pau Muntanya¹⁰; la història de Tobies (1782-1784) de Francesc Pla *el Vigatà* (1743-1805) per a la casa Roca de la via Laietana, pintures dipositades al Palau de Pedralbes; i els episodis de la vida de Moisès (1784) per al Palau Episcopal de Barcelona¹¹. De la casa Roca, també es conserven els dibuixos preparatoris o preliminars de la *Benedicció de Tobit al seu fill Tobies* i *Tobies i l'Àngel* al Museu d'Art Modern de Catalunya¹², o els olis de la sèrie

9. R. VAYREDA, *Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i el seu temps. Estudi monogràfic il·lustrat amb vint-i-nou gravats i amb un pròleg de Cèsar Martinell, arquitecte*, Olot, 1933, p. 20; R. GRABOLOSÀ, *Olot, en les arts i en les lletres*, Barcelona, 1974, p. 49-51; i R. GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó i Figaró, primer director de les Escoles de Dibuix d'Olot i de Girona*, Girona, 1976, p. 46.

10. F. M. QUÍLEZ, "A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona", *Locvs amoens*, núm. 4 (1998-1999), p. 212.

11. J. R. TRIADÓ i R. M. SUBIRANA, "Pintura moderna, el triomf de l'academisme", a *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 9, Barcelona, 2001, p. 144-149.

12. R. VAYREDA, "Estudi de conjunt de diversos fons de dibuixos instal·lats al Museu d'Art de Catalunya", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. VII (1937), p. 42-51. J. R. TRIADÓ, "La col·lecció Raimon Casellas: Dibuixos i gravats del barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya". Cat. exp. al MNAC, Barcelona, 28 de juliol al 20 de setembre de 1992, p. 120-123.

dedicada a la vida de la Verge de Francesc Pla, de la qual recentment ha sortit a subhasta *L'educació de la Verge* i *L'anunciació* (figura 1 i figura 2)¹³.

En els concursos per atorgar premis als deixebles, les acadèmies i les escoles inclogueren temes religiosos, sobretot de l'Antic i el Nou Testament, no tant com a acte de devoció institucional, sinó perquè l'alumnat demostrés haver assolit el tecnicisme formal adequat¹⁴.

A l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona es detecten dues grans tradicions pictòriques italianes: la romana i la bolonyesa. En les *Obras de Mengs* Azara no feia cap distinció d'escoles, però sí que singularitzava alguns artistes quan considerava les seves pintures les més depurades i riques dins del bon gust classicista. Les creacions de Rafael, els Carracci, Correggio, Guido Reni, Domenichino, Lanfranco i Mengs, entre altres, les tingué com un referent modèlic insuperable de la bellesa ideal. Hi afegí els noms de Murillo, Velázquez, Miquel Àngel, entre altres, perquè reunien alguna característica peculiar que els feia acceptables com a models que calia copiar.

El mateix Mengs s'inspirà en aquests models. Així, ens trobem que moltes de les seves pintures responen a plantejaments classicistes que cerquen la sensualitat de Correggio, com l'*Oració a l'hort*¹⁵, *Noli me tangere* i la *Verge i el Nen* de les col·leccions reials. Concretament, pel seu tractament dels temes mare i fill i per la utilització gradual del clarobscur. Aquest fou el motiu pel qual Azara inclogué en el llibre de Mengs tot un capítol on donava notícies sobre la vida i obres d'Antonio Alegri, conegut com a Correggio. El valor d'aquests escrits, el demostra el fet que, encara avui, constitueixen una font fonamental que han de tenir en compte els estudiosos de les belles arts. No tant per les dades biogràfiques, sinó per la contextualització d'un gust en un període en què hi hagué una devoció desmesurada pel món clàssic grec i romà¹⁶.

Segons el promotor de les arts José Nicolás de Azara, en el *Davallament de Crist de la Creu* i el *Crist a la Creu* Mengs havia assolit un model d'expressió sublim en parangó amb el que feien els grecs:

13. Consulteu l'estudi de Santiago Alcolea sobre les dotze teles de procedència desconeguda que hi ha al MNAC dedicades a la devoció mariana, a S. ALCOLEA, *Sobre la pintura catalana del segle XVIII: un cicle de Francesc Pla "El Vigatà"*, Barcelona, 1987, p. 14-26.

Recentment han sortit a subhasta pública dues obres de la sèrie dedicada a la Verge de Francesc Pla, *L'educació de la Verge* i *L'anunciació*, dues obres que cal afegir a les dotze conservades en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Alcalá Subastas de l'1 i 2 de desembre de 2004, núm. 68 i 69, p. 42 i 43.

14. Consulteu els concursos de pintura a la Real Academia de San Fernando a I. AZCÁRATE *et al.*, *Historia y alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, 1994. I els concursos celebrats a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, a F. MARÉS, *Dos siglos de enseñanzas artísticas en el Principado, La Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, 1964. I els concursos centrats només en l'escultura, a A. RIERA, "La formació dels escultors catalans, l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)", Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994 (tesi inèdita).

15. Una versió de l'*Oració a l'hort* de Mengs, la trobem a Catalunya a la Seu Nova de Lleida, procedent de la col·lecció de l'infant Don Gabriel, llegada per testament. A. PÉREZ, "Belleza..." (2002) 2004, p. 867.

16. AZARA, *Obras...*, 1780, XLV, XLVII, p. 320-325; M. AGUEDA, *Catálogo de la exposición de obras de Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1980, p. 100, 102 i 126; F. J. LEÓN i M. V. SANZ, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, 1981, p. 417; i M. AGUEDA, *Reflexiones...*, 1989, p. 45-46.



Figura 1. Francesc Pla *el Vigatà*, *L'educació de la Verge*, c. 1790. Subhastada a Madrid: Alcalá Subastas de l'1/12/2004, núm. 68.



Figura 2. Francesc Pla *el Vigatà*, *L'anunciació*, c. 1790. Subhastada a Madrid: Alcalá Subastas de l'1/12/2004, núm. 69.

“El Descendimiento de Mengs, y aun mas el Christo espirante en la cruz que tienen el Rey, son tambien modelos de la Expresion sublime en el género alterado. Se debe, pues, sentar por principio elemental la práctica de los Griegos, que era hacer lo mas con los menos medios posibles”¹⁷.

Amb aquestes paraules Azara deixava constància del seu lligam amb l'antiguitat clàssica en la temàtica religiosa, en tractar els aspectes formals de l'expressió, i insistia que havia de ser natural, mai forçada, per arribar a la bellesa.

Gaspar Melchor de Jovellanos també s'afegí a aquest concepte de bellesa i destacà les característiques estilístiques excepcionals d'aquesta obra de Mengs. La comparà amb les inexactituds formals i l'excés expressiu aplicat per altres per mostrar el patiment d'una efigie del Salvador: “Por esto el sabio Mengs, en el sublime cuadro del Descendimiento, lejos de adoptar este abuso, expresó con la mayor delicadeza las llagas, las heridas y los livores del Salvador, de una manera que encanta, al mismo tiempo que conmueve”¹⁸. Una descripció que és un fidel retrat del pensament estètic dins de l'ambient acadèmic il·lustrat regnant a Madrid, el qual s'estengué arreu d'Espanya i arribà a Catalunya.

L'any 1781 J. Merlo Fernández analitzava les característiques dogmatitzades per Mengs en la *Descripción de las obras de pinturas, assi histórias como alegóricas que S. M. (que Dios guarde) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por D. Antonio Rafael Mengs*, i destacava de la seva pintura “que se ve excedido el claro obscuro de Corregio en la gracia, gusto ternura y fuerza, que el pastoso y sublime colorido de Tiziano es comparable con la Gloria de esta, y que el mismo Rafael [...] no hubiera podido expresar más este asunto”¹⁹.

L'adoració dels pastors de Mengs fou un altre dels models que tingué molta acceptació dins del món acadèmic. La pintà al voltant de l'any 1765 per a l'altar privat de Carles III i Azara la inclogué en les *Obras de Mengs*²⁰.

L'any 1773, l'intendent i president de la Junta de Comerç Juan Felipe de Castaños (1715-1778) adquiria una obra de Mengs per decorar l'altar de la rehabilitada capella de la Llotja²¹. Aquesta pintura s'ha atribuït al seu deixeble mallorquí, Josep Cantallops (1742-1773)²², el qual va treballar amb Mengs a Roma. No obstant això, cap document demostra l'autoria d'aquesta obra, ni de Mengs,

17. AZARA, *Obras...*, 1780, XLV i XLVI i p. 81.

18. Informació i transcripció a R. del ARCO, “Jovellanos y las bellas artes”, *Revista Ideas Estéticas*, Madrid, núm. 3 (1946), p. 50.

19. Transcrit per J. L. SANCHO, “Mengs at the Palacio Real, Madrid”, *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIX, núm. 1133 (1997), p. 528.

20. AZARA, *Obras...*, 1780, p. XLV, núm. 17; M. AGUEDA, *Catálogo de la exposición...*, 1980, il·lustr. 119; descripció de J. L. SANCHO, “Mengs at the...”, 1997, p. 525.

21. A. RUIZ, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)*, Barcelona, 1919, p. 303-304. L. BORDAS, *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su casa Lonja, que por disposición de la misma Junta ha redactado D. Luis Bordas*, Barcelona, 1837, cat. núm. 16. J. AINAUD, “Juan Carlos Anglès, pintor neoclásico”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. II, núm. 4 Arte Moderno (octubre 1944), p. 7-29.

22. F. FONTBONA i V. DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi: Pintura*, vol. I, Barcelona, 1999, p. 31.

ni de Cantallops. Els últims estudis relacionen aquest encàrrec amb el col·laborador de Mengs Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795), qui va fer servir com a model un dels quatre esbossos enviats per Mengs des de Portici, el mes de gener de l'any 1773²³. La versió de la capella de la Llotja en realitat és una rèplica de la composició de la conservada en la Staatliche Kunsthalle, a Karlsruhe, còpia de Ratti pintada durant l'estada de Mengs a la cort napolitana dels Borbons, i seria una versió mimètica de la de Barcelona però de mides reduïdes²⁴.

L'interès d'aquesta *Adoració*, com d'altres pintures de Mengs, és la seva relació amb l'obra de Correggio pel que fa a la composició i la utilització del clarobscur, mentre que els dos registres espacials per delimitar i diferenciar el pla terrenal i el pla celestial acosten Mengs a les solucions aplicades per Rafael, Tiziano i els Carracci. Fou un model estereotipat del qual sorgiren altres versions del mateix Mengs; a més de la conservada al Museo del Prado, hi ha la de la Corcoran Gallery of Art de Washington (c. 1765) i la del Museu d'Art Modern de Catalunya (1762-1763).

El ressò de l'*Adoració* de Mengs (figura 3) a Catalunya fou important com a obra copiada en la formació dels nostres artistes al llarg dels anys. Per exemple, l'any 1807 el pintor català Francesc Lacoma i Sans (1784-1812) realitzava una còpia de la versió de Washington²⁵, llavors a la col·lecció de la Real Academia de San Fernando. El gravador Blai Ametller (1771-1842) va fer una còpia mimètica de l'obra de Mengs, guardada al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Així mateix, fou la font d'inspiració per a l'*Adoració dels pastors* de Josep Bernat Flaugier (1757-1813) (figura 4), similar a la de Mengs en la composició i la tipologia d'algunes figures²⁶.

L'any 1793 l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona proposava un premi per gravat en làmina: "Dibuxar y grabar a buril el medio cuerpo de Nuestra Señora de la Anunciación, pintado por D.n Antonio Rafael Mengs"²⁷. Probablement es tractava de la *Nostra Senyora llegint un llibre*, propietat del cònsol de Malta a Barcelona, Onofre Glòria. Un quadre que havia estat regalat per Mengs al seu deixeble Josep Cantallops i que, quan morí el pintor mallorquí, passà al seu marmessor, el cònsol²⁸. Coneixem l'obra gràcies al gravat d'Esteve Boix (1774-c. 1833), únic

23. R. COLLU, *Carlo Giuseppe Ratti: Pittore e Storiografo d'Arte*, Savona Liguria, 1983, p. 44 i 206, núm. 42. Justament aquest treball de Ratti provocà la indignació d'Azara perquè no s'ajustava a l'alçada de Mengs; per tant, el diplomàtic no va estalviar cap adjectiu per tal de desqualificar la seva feina, fins al punt de qüestionar la seva capacitat com a pintor. R. COLLU, *Carlo Giuseppe Ratti...*, 1983, p. 47, n. 13.

24. Hipòtesi plantejada per F. M. QUÍLEZ, "Tendències acadèmiques en l'art de finals del segle XVIII i principi del segle XIX", a *Llotja. Escuela Gratuïta de Diseño 1775. Escuela d'Art 2000*, Barcelona, 2002, p. 26. Hipòtesi basada en el catàleg de S. ROETTGEN, «Das malerische und zeichnerische Werk», a *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. I, Munic, 1999, núm. 17, p. 47.

25. J. L. SANCHO, "Mengs at...", 1997, p. 521.

26. MNAC/GDG 650066D; J. L. SANCHO, "Mengs at...", 1997, p. 515-528; F. Q. QUÍLEZ, "Tendències...", 2002, p. 27.

27. *Relación de los premios general, que además de los anuales se distribuyeron a los alumnos de la Escuela gratuita de las Nobles Artes [...] en Junta General celebrada el día 7 de Septiembre de 1793*, Barcelona [s. a.] [1793]. Consulteu J. JORDÁN "Sobre la Lista de las pinturas de Mengs, existentes, o hechas en España", *Boletín del Museo del Prado*, vol. XVIII, núm. 36 (2000), p. 71-83 i n. 28.

28. PONZ, *Viage de España...*, (1772-94) 1947, vol. XIV, p. 54.



Figura 3. Anton Raphael Mengs, *L'adoració dels pastors*, 1765. Museo del Prado, Madrid.

testimoni de la pintura, a falta de l'original²⁹. Azara la inclogué en la llista de les pintures de Mengs realitzades a Espanya, descrita com un oli “de Nuestra Señora de algo mas de pie y medio de alto que se halla en poder de D. Onofre Gloria, consul de Malta en Barcelona”³⁰.

Mengs pintà la *Magdalena penitent* durant el permís atorgat pel rei Carles III per tornar a Roma (c. 1771)³¹; el seu model fou novament una obra de Correggio. Aquesta pintura constituïa una prova del grau de perfecció acadèmica que es podia assolir en la formació i, per tant, responia als paràmetres establerts pel mateix pintor i Azara per copiar els grans mestres. Es basava en l'exercici autoformatiu meritori que els ajudava, gràcies a la repetició mecànica i sistemàtica, com un principi inherent a l'ideari academicista i a l'educació per aconseguir la perfecció del gest pictòric.

L'oli de la *Magdalena* enregistrat en les *Obras de Mengs* fou un encàrrec reial al pintor per al dormitori del rei³². El català Francesc Lacoma i Sans (1784-1812) pintà durant la seva estada a Madrid diverses obres de Mengs per a la Junta de Comerç, entre elles aquesta *Magdalena* (1803), avui en el Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Basada en aquest mateix original es conserva una altra pintura que forma part de la col·lecció del Wellington Museum de Londres, identificada i vinculada a través del gravat que realitzà Manuel Salvador Carmona l'any 1784³³.

29. J. JORDÁN, “Sobre la Lista...”, 2000, p. 76; R. M. SUBIRANA, “El gravat i les arts del llibre”, a *Art de Catalunya, arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells. Ars Cataloniae*, vol. 10, Barcelona, 2000, p. 198; i F. M. QUÍLEZ, “Tendències...”, 2002, p. 27.

30. AZARA, *Obras...*, 1780, p. XLIX.

31. AEESS, llig. 432, exp. 2. Carta d'Azara al marquès de Grimaldi de 7 de novembre de 1771.

32. AZARA, *Obras...*, 1780, p. XLV; C. FEA, *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III*, Roma, 1787, p. XXII, XLII.

33. J. CARRETE, *El grabado a Buril...*, 1989, p. 137; S. ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his British Patrons*, Londres, 1993, p. 105-106; F. M. QUÍLEZ, “Tendències...”, 2002, p. 25.



Figura 4. Josep Bernat Flaugier, *L'adoració dels pastors*, 1807. MNAC, Barcelona.

Tenim diverses versions d'aquest model: la del Museo del Prado i una còpia idèntica a la Granja de San Ildefonso³⁴. Una altra d'igual qualitat que l'original es troba a la capella del St. John's College, a Cambridge. Totes són rèpliques de Mengs, difícils de diferenciar de l'original atès el grau de perfecció assolit.

Altres models de la Magdalena entraren a l'Escola de Barcelona, com la còpia d'Esteve Boix realitzada a Madrid el 1796 del gravat del flamenc Gerard Edelinck (1640-1797), basada en l'original de Charles Le Brun; o l'adquisició l'any 1789 de la *Magdalena* de Giovanni Lanfranco, un seguidor de l'Escola dels Carracci³⁵, proposada com a exercici per optar a un premi de pensió de gravat atorgat per la Junta de Comerç el 20 d'octubre d'aquell mateix any³⁶. La identificació de l'obra original ha estat possible per la llegenda inclosa pel guanyador:

“Gravada por Blas Ametller, Discipulo de D.Pasqual Pedro Mòles para la Pensión / que obtuvo de la Rl.Junta Particular del Gobierno del Comercio de Cataluña / año de 1790, por el original de Juan Lanfranc que se conserva en la Escuela de / las Nobles Artes de la misma Rl. Junta” (figura 5)³⁷.

34. S. ROETTGEN, “Das malerische...”, vol. I, 1999, Kat. Nr. 9-WK1; J. JORDÁN, «Sobre la Lista...», 2000, p. 83.

35. BC, LAJ, llibre núm. 12, 30 d'abril de 1789, p. 47.

36. “Deseando la Real Junta de Comercio de este Principado aumentar el estímulo entre los Discípulos de su escuela Gratuita de las Nobles Artes [...] ha acordado con la Superior aprobacion pensionar por una vez quatro de ellos, uno en cada una de las quatro clases de Pintura, Escultura y Grabado de Medallas y Láminas [...], Barcelona, 1789” (BC, AJC, caixa 140, llig. CVI, doc. CVI,4,2). Consulteu la transcripció a RIERA, *La formació dels escultors...*, 1994, apèndix documental; només centrat en la pintura, FONTBONA i DURA, *Catàleg del Museu...*, 1999, p. 75; i en el gravat, R. M. SUBIRANA, *El gravat i les arts del llibre...*, p. 205.

37. Catalogada per R. M. SUBIRANA, *La calcografia catalana del XVIII: Dels argenters als acadèmics*, Barcelona, 1996; i FONTBONA i DURA, *Catàleg del Museu...*, 1999, p. 53-54.



Figura 5. Blai Ametller, *Maria Magdalena*, 1790, gravat basat en l'original de Giovanni Lanfranco. MNAC, Barcelona.

Un dels quadres de culte personal de Carles III fou la *Immaculada Concepció* de Mengs, conservada a l'oratori del seu successor Carles IV en el Palau Reial de Madrid. Mariano Salvador Maella (1739-1819), un fidel seguidor de Mengs, proposava als seus alumnes de gravat, que dibuixessin i copiessin aquesta *Puríssima* de Mengs, dita de Carles IV, per al concurs general de l'any 1799. El primer premi fou per Roberto Francisco Pradez, que obtingué tretze vots, i set foren per al català Esteve Boix (figura 6), a qui s'atorgà el premi extraordinari per mediació del viceprotector Bernardo de Iriarte³⁸.

Una altra versió de la *Immaculada* arribava de Londres, gravada per Francesco Bartolozzi per a la Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios: "la Concepción en óvalo menos de media figura de Mengs"³⁹. Una obra de característiques similars a la de la col·lecció d'Azara⁴⁰. El cap femení, en aquest cas, pren com a model els rostres femenins de Guido Reni, de mirada alta i extasiada. Guido Reni fou un altre dels artistes valorats pel pintor per les seves qualitats sensuals. La

38., J. CARRETE, "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", a *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, col·l. "Summa Artis", vol. XXXI, Madrid, 1987, p. 393-644; R. M. SUBIRANA, "La Escuela Gratuita de dibujo de Barcelona y la enseñanza programada del grabado", *Actas del XIII Congreso Español de Historia del Arte*, Granada, 2000, p. 1203-1213; i J. JORDÁN, "Sobre la Lista...", 2000, p. 82, n. 21.

39. C. GÁLVEZ, "Compañía de estampas de los mejores cuadros del Rey", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. III, núm. 9 (1927), p. 367-373, doc. 2; J. CARRETE, "La Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios", *Cuadernos de Bibliofilia*, núm. 1 (1979), p. 61-74, núm. 64; i J. JORDÁN, "Sobre la Lista...", 2000, p. 74.

40. S. ROETTGEN, "Das malerische...", 1999, Kat. nr. 3.



Figura 6. Esteve Boix, la *Immaculada Concepció*, 1799, gravat basat en l'original d'Anton Raphael Mengs. Palacio Real, Madrid.

seva *Immaculada* lliga estèticament amb la *Verge dolorosa*, còpia d'un original atribuït a Mengs que hi ha a la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi⁴¹.

El 16 de novembre de 1789, Carles IV autoritzava la recentment constituïda Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios a reproduir les pintures de la col·lecció reial⁴². Azara fou un dels associats i com a tal proporcionà el seu ajut d'expert i de mediador entre els artistes. Tot i així, va considerar aquest projecte un fracàs perquè no seguia les tres màximes d'or necessàries per aconseguir l'èxit: triar una temàtica atractiva, tenir un bon model d'un bon artista i donar l'execució dels dissenys als millors dibuixants. La tria de models de bons artífexs es complí, però no la dels dissenyadors. N'hi hagué de bons i de dolents, i moltes vegades Azara es queixà dels dibuixos que li enviaren a Roma per ser gravats: “Si los dibujos que se envían á otras partes son como los míos, será una chapuceria”. També s'equivocaren seleccionant la temàtica més apropiada d'acord amb el gust del mercat: “Me han cargado de Madonas, cuyas estampas ni regaladas las quieren por aquí”⁴³.

41. Còpia anònima del segle XVIII, al *Catálogo de las obras de pintura que posee la escuela de nobles artes, establecida en la casa Lonja de Barcelona y bajo los auspicios de la Junta de Comercio*, [1837], núm. 4, inv. núm. 168; FONTOBONA i DURA, *Catàleg del Museu...*, 1999, p. 107-108.

42. GÁLVEZ, “Compañía de estampas...”, 1927, p. 367-373; J. CARRETE, *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid, 1978, p. 24-25; J. CARRETE, “La Compañía...”, 1979, p. 61-69; J. CARRETE, *Estampas: Cinco siglos de imagen impresa* (cat. exp.), Madrid, 1981, p. 31; I. J. ROSE, “Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas”, *Academia*, núm. 53 (1981), p. 171-181; J. CARRETE, “El grabado...”, 1987, p. 564; J. CARRETE, *El grabado a Buril...*, 1989, p. 64-69; i J. JORDÁN, “Sobre la Lista...”, 2000, p. 74.

43. Carta d'Azara a Carmona del 12 de febrer de 1794 i més correspondència transcrita per V. CARDEDERA, “Manuel Salvador Carmona”, *El Arte en España, Revista Quincenal de las Artes del Dibujo*, vol. I, Madrid, 1862, p. 56-68 i 85-93; i V. CARDEDERA, *Manuel Salvador Carmona*, col·l. “Opúsculos para Bibliófilos”, vol. VIII, València, 1950.

Aquestes paraules del promotor de les arts novament demostraven l'arrelament de la temàtica religiosa en el nostre país, molt allunyada dels interessos dels marxants i col·leccionistes europeus.

El tema de la *Immaculada Concepció* fou molt sol·licitat a Madrid. El pintor català Pau Muntanya, pensionat per la Junta de Comerç, obtenia el 1796 la segona medalla de la primera classe de pintura per reproduir l'original de Murillo⁴⁴. El fet de triar aquest model de Murillo confirma la nostra teoria que tant per a Azara com per als acadèmics espanyols no es rebutjava certs artistes, malgrat ser barrocs. Ans al contrari, se sabien valorar les seves peculiaritats, que es consideraven idònies per ser copiades i estudiades dins de l'aprenentatge. Pau Muntanya, durant la seva estada a Madrid, entre els anys 1794 i 1799, sota la direcció de Mariano Salvador Maella, realitzà còpies d'obres de tema religiós de Murillo, Alonso Cano i Ribera, entre d'altres, les quals foren trameses a Catalunya⁴⁵.

Foren diverses les *Sagrades famílies* pintades per Mengs, les quals ens acosten a l'estil de Rafael i a l'atmosfera de bellesa innocent que tan bé va saber plasmar Murillo⁴⁶. Així, el pintor proporcionava noves interpretacions pictòriques dels postulats dogmàtics per ell proposats. Trià dos artistes modèlics, Rafael i Murillo, i de cadascun tragué alguna de les seves singularitats. Presentà la seva versió per a l'infant Lluís producte de l'estudi i el coneixement, i la seva esposa Margarita Guazzi fou el model de la Verge⁴⁷.

Pel fet de ser una temàtica molt sol·licitada, tenim de Mengs rèpliques, còpies i altres versions de la *Sagrada família*. Una d'aquestes correspon a l'esmentada per Azara en la reedició de les *Obras de Mengs* de 1796, propietat del col·leccionista anglès Lord Cooper. Una altra la podem relacionar amb el dibuix del pintor català Tomàs Solanes realitzat a Madrid (1781) com a tramesa de pensionat sota la direcció de Mariano Salvador Maella. És molt probable que servís de base per a l'oli de la *Sagrada família amb àngel* (c. 1782) atribuït a Solanes que hi ha a la col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana, seguint la paleta de Maella i Mengs⁴⁸.

Un altre tema molt demanat arreu d'Espanya foren les Pietats, lligades als misteris processionals de la Setmana Santa, culte molt arrelat dins la tradició espanyola.

44. BC, LAJ, llibre núm. 13 de juny de 1796 i 28 de juliol de 1796, 524 i 539; i llibre núm. 14, 5 de maig 1797, 116. Catalogada a l'arxiu de la RACSJ, Inv. núm. 967. Vegeu FONTBONA i DURA, *Catàleg del Museu...*, 1999, p. 63.

45. BC, LAJ, llibre núm. 12, 2 de juliol de 1795, 432. En aquesta sessió es comenten els informes enviats per Mariano Salvador Maella sobre el treball de Pau Muntanya. BC, LAJ llibre núm. 13, 9 de juny de 1796 i 28 de juliol de 1796, 524 i 539, trameses assenyalades per S. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV (1959-1960), p. 94-95; i FONTBONA i DURA, *Catàleg del Museu...*, 1999, p. 62-3.

46. S. ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs...*, 1993, p. 26.

47. Obra realitzada en taula per a l'infant Lluís, per al seu petit oratori utilitzat en els seus desplaçaments. AZARA, *Obras...*, 1780, p. IX; AGUEDA, *Reflexiones...*, 1989, p. 80; i S. ROETTGEN, "Das malerische...", 1999, QU 28.

48. BC, LAJ, llibre núm. 8, 18 d'octubre de 1781, 377. *Catálogo de las obras de pintura...*, 1837, p. 62; *Catálogo de las obras de pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*, Imprenta de J. Ferrando Roca, Barcelona, 1847, p. 27; i FONTBONA i DURA, *Catàleg del Museu*, 1999, p. 79.

El model bolonyès de *La Pietat* dels Carracci fou un dels més preuats a finals del segle XVIII. L'escultor Juan Adán (1741-1816) des de Roma enviava a la Real Academia de San Fernando la seva versió com a treball de pensionat l'any 1774, la qual tornà a reproduir l'any 1791 per a l'església del Real Colegio de Escuelas Pías de San Fernando⁴⁹. Responia estilísticament al desaparegut retaule de Juan Adán per a la capella de la Pietat de la Seu Nova de Lleida entre els anys 1777 i 1781⁵⁰, idèntica al Grupo de las Angustias de la catedral de Màlaga (figura 7) i a la *Dolorosa* per a l'església granadina de Nuestra Señora de las Angustias⁵¹.

Justament, aquesta Pietat malaguena ens dóna una de les claus que avalen la nostra hipòtesi dels diferents camins pels quals passaren alguns models per arribar a una mateixa destinació. Un origen i diverses vies que acabaren combregant a través de les còpies i reinterpretacions dels models en diversos punts d'entrada en un mateix país. La *Gaceta de Madrid* d'1 de maig de 1819 anunciava la venda de la làmina de la Señora de las Angustias del rerecor de la catedral de Màlaga, dibuixada per Cosme Acuña, de l'obra d'Adán gravada pel català Blai Ametller⁵². Exemple del circuit seguit per aquest model de l'escultor aragonès: primer arribà a Lleida al voltant dels anys vuitanta i tornà després a Catalunya a inicis del segle XIX a través del gravat.

Les Pietats d'Adán tenen clars components formals i compositius de la *Pietat* de Miquel Àngel i la d'Annibale Carracci i els seus seguidors i deixebles bolonyesos⁵³. Similituds que relacionen el model d'Adán amb la pintura de Pere Pau Muntanya que hi ha a l'església de la Mercè⁵⁴ i amb el grup central del convent del Bonsuccés de Barcelona, conegut a través del gravat de Pasqual Pere Moles (1782)⁵⁵. Totes les obres responien als cànons classicistes apreciats per la Real Academia de San Fernando, els quals confluïren a Catalunya a través dels artistes que anaren a Roma i dels dibuixos, guixos i gravats que arribaren a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona.

Aquesta transformació estilística s'aprecia en els sants crucificats de l'escultor barroc Lluís Bonifàs Massó (1730-1786). El patiment i l'angoixa barrocs desapareixien per intentar commoure la Pietat⁵⁶, una petita variació que anunciava el canvi en la temàtica religiosa cap a un estil més proper a la mentalitat il·lustrada.

49. Hipòtesi plantejada per E. PARDO, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1951, p. 28.

50. E. PARDO, *Escultores...*, 1951, p. 3.

51. E. PARDO, "El escultor Juan Adán", a *Seminario de Arte Aragonés*, vol. VII-IX, Saragossa, 1957, p. 40-43 i 51. Relació que vam publicar a E. GARCÍA, "José Nicolás de Azara i la Seu Nova de Lleida, un punt d'entrada del nou gust clàssic a Catalunya", a *Actes del 5è Congrés d'Història Moderna de Catalunya. La societat catalana dels segles XVI-XVIII: Identitats, Conflictes i Representació, Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, núm. 23, vol. 2, p. 629-650.

52. Informació donada a conèixer per E. PARDO, "El escultor...", 1957, p. 43.

53. Relació apuntada per E. PARDO, "El escultor...", 1957, p. 40-41. El model que més s'ajusta és *La Pietat* d'Annibale Carracci, oli del Real Museu Borbònic a Nàpols.

54. TRIADÓ I SUBIRANA, *Pintura moderna...*, 2001, p. 137.

55. MNAC, S. G., registres 3256, 3257, 4141 i 27244; R. M. SUBIRANA, *Pasqual Pere Moles i Coronas: València 1741-Barcelona 1797*, Barcelona, 1990, p. 191, il·lustr. núm. 87.

56. Els *Sants crucificats* a l'aula capitular de Tarragona (1758), *Santes espines* a Tàrrrega (1759) i a Vilabella (1770), i el *Misteri de la flagel·lació* a la Selva del Camp atribuïts a Lluís Bonifàs per C. MARTINELL, "El escultor Lluís Bonifàs y Massó 1730-1786", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI (1948), p. 96-97.



Figura 7. Juan Adán, El grupo de las Angustias, c. 1790, Catedral de Màlaga.

L'oli sobre taula *La Verge dels Dolors* (1795) de Francesc Bonifàs Massó (1735-1806), per a l'altar major de l'església dels Carmelites de Vilanova i la Geltrú, és una Pietat que hauríem de vincular amb la de la Seu Nova de Lleida, de Juan Adán⁵⁷, ja que és una realització poc barroca i molt adaptada al nou gust per allò clàssic. Aquesta imatge, la descriví així el mercedari Fra Josep Anton Gari: “de forma elegant i esbelta i exquisit de les labors que per tot arreu descollen, satisfà als intel·ligents i agrada a tothom [...] i el ser d'un mèrit poc comú”⁵⁸, paraules que ens fan pensar en una actitud continguda i poc dramàtica.

La Dolorosa de Mengs pintada sobre taula (1765)⁵⁹ es conegué a Espanya gràcies als dibuixos del gravador Manuel Salvador Carmona, els quals foren anunciats en la *Gazeta de Madrid* de l'11 d'abril de 1783⁶⁰. Aquesta *Dolorosa* és idèntica a la reproduïda en el quadre *Lamentation* de Lord Cowper (1782)⁶¹. Així mateix, el pintor realitzà una còpia per a la cambra reial de Carles III abans de 1769, la qual havia de formar part d'un grup d'escenes relacionades amb la passió de Crist⁶².

57. Relació d'Eulàlia Bonifàs enviada a l'Acadèmia de San Fernando el 20 d'agost de 1831, transcrita per C. MARTINELL, “En Francesc Bonifàs, escultor valenc resident a Tarragona”, *Butlletí Arqueològic de Tarragona*, vol. I, maig-juny 1921, núm. 2 (conferència a la Diputació del 22 de juny de 1921), p. 33-40, i juliol-agost de 1921, núm. 3, p. 57-58. Hem d'assenyalar que Adán comptà amb Francesc Bonifàs com un dels seus millors col·laboradors a la Seu Nova. Consulteu E. GARCÍA, “José Nicolás de Azara i la Seu Nova de Lleida...”, 2003, p. 629-650.

58. Transcripció de Fra Gari a C. MARTINELL, “En Francesc Bonifàs...”, 1921.

59. Pintada pel seu amic Francisco Sabatini, S. ROETTGEN, “Das malerische...”, 1999, Kat. nr. 49 i QU 40; i J. JORDÁN, “Sobre la lista...”, 2000, p. 73, il·lustr. 3.

60. Dibuixos conservats a la Biblioteca Nacional. L'anunci constitueix un testimoni de la procedència del model, un original de Mengs. A. M. de BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, F. D. 1501, figura 3; i J. CARRETE, *El grabado a Buril...*, 1989, 132, núm. 201 i 202.

61. S. ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs...*, 1993, p. 37, il·lustració.

62. S. ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs...*, 1993, p. 28.

Així, ens trobem davant d'una obra que passa a ser la protagonista d'una altra, partint d'un mateix model que abans hem vinculat amb la imatge de la *Immaculada Concepció* de Murillo, per la seva mirada elevada d'èxtasi. Molt probablement, en una anàlisi més àmplia, podríem associar aquest model amb les composicions de les doloroses dels misteris processionals de Setmana Santa espanyols.

A Catalunya, a diferència del que succeí a la resta d'Espanya, aquests monuments de Setmana Santa experimentaren una renovació estilística d'influència italiana. El món clàssic es detecta a través de dues vies plasmades clarament en dos exemples que podem qualificar d'únics a principis del segle XIX: *El monument de Setmana Santa* (1803) de Joan Carles Panyó i *El misteri del sant enterrament* (1816) de Damià Campeny (1771-1855). Tots dos, d'estils molt diferents i innovadors als tan arrelats i tradicionals del barroc espanyol, que també es prodigaren a Catalunya, com el conegut per *Pas de Setmana Santa* de Carles Morató (1721-1783) per a l'església de Santa Teresa a Vic, de la segona meitat del segle XVIII⁶³.

En aquest sentit, el director de l'Escola de Dibuix d'Olot, Joan Carles Panyó, emparentat amb la família dels Bonifàs en casar-se amb la filla d'en Francesc, realitzava l'any 1803 un monument de Setmana Santa destinat a l'església olotina del Tura, per al qual s'inspirà en un model d'Antoni Viladomat. El monument representava un edifici grecoromà, fidel a la línia acadèmica de gust italià; feia volar les cornises desmesuradament per donar una sensació aèria, com si volgués prescindir de la llei de la gravetat. Evitava l'escorç forçat de les figures que coronaven el conjunt. Eren dues cúpules i una rotonda per instal·lar-hi el sagrari, on es pujava per una graonada⁶⁴.

L'escultor Damià Campeny, impregnat de l'ambient cultural romà entorn dels màxims representants de l'escultura neoclàssica, Antonio Canova (1757-1822) i Bertel Thorvaldsen (1770-1844), realitzava la seva versió en el tema religiós *El misteri del sant enterrament* (1816) per al gremi de revenedors de Barcelona⁶⁵. No obstant això i malgrat que alguns autors han destacat la desconexió entre el neoclassicisme i els temes religiosos⁶⁶ i han titllat aquesta versió de curiosa interpretació neoclàssica de la imatgeria espanyola⁶⁷, per a nosaltres és una mostra de la seva fermesa estètica d'anar a contracorrent del que es feia i mostrar tot el que

63. F. MARÉS, "El escultor Damián Campeny Estrany en el primer centenario de su muerte", Discurso leído en la sesión pública conmemorativa el 23 de abril de 1956 en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, *Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Ensayo*, núm. 5 (1956), p. 8; J. R. TRIADÓ, "L'època del barroc 1600-1808", a *Història de l'Art Català*, vol. V, Barcelona, 1984, p. 186.

64. L'artista i col·leccionista de gravats Panyó aconseguí uns catorze mil exemplars, que foren la seva font de models per treure idees per a les seves obres. GRABOLOSÀ, *Joan Carles Panyó...*, 1976, p. 53.

65. Vegeu els models i les descripcions del *Misteri* a J. FOLCH, "Una obra de Damià Campeny, l'escultor neoclàssic pel gremi de Revenedors de Barcelona", *Gasetta de les Arts*, núm. 56 (setembre del 1926), p. 1-4; C. CID, "El paso del Santo Sepulcro del Gremio de Revendedores de Barcelona", *Archivo Español del Arte*, 1953, núm. 102, p. 104-115; i C. CID, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, 1998, p. 271-347.

66. TRIADÓ, *L'època...*, 1984, p. 263.

67. J. BASSEGODA, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, Barcelona, 1986, p. 158.

havia après a Roma. Per tant, és una obra neoclàssica i un exemple d'aquest camí iniciat de renovació estilística en aquesta temàtica.

El sarcòfag del Sant Sepulcre és senzill i amb pocs guarniments, d'acord amb els que Campeny havia visualitzat a Itàlia. Les figures són concebudes com estàtues de déus i deesses de l'antiguitat clàssica, amb fesomies que recorden els retrats romans i on predominen els nassos allargats i rectes grecs⁶⁸. La indumentària adaptada al cos té el seu paral·lelisme en la de les dansarines trobades a Herculà, amb uns vestits que es posaren de moda i que Campeny aplicava a les seves escultures de temàtica mitològica i al·legòrica, i, en aquest cas, també en un tema religiós.

Alguns dels dibuixos preparatoris i esbossos previs a la realització del misteri, conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya⁶⁹, mostren el treball d'un escultor que té en compte les tècniques del barroc però aplica un estil totalment neoclàssic, on la contenció i la solemnitat són les protagonistes enfront del dramatism latent de les obres barroques. Un exemple és l'esbós del *Davallament de la creu* per a un dels baixos relleus (figura 8)⁷⁰.

Els passatges de l'Antic i el Nou Testament sempre foren temes utilitzats en els concursos i font d'on sortiren models per copiar dins la dinàmica de les acadèmies i escoles espanyoles. La Real Academia de San Fernando demanà aquests temes religiosos i, curiosament, alguns dels nostres artistes catalans barrocs més qualificats transformaren el seu estil per poder assolir el títol d'acadèmics. Així, l'acadèmia de Madrid potenciava el canvi estilístic i alhora els artistes s'adaptaven a l'estètica acadèmica, per a la qual cosa feien servir la pedra o el marbre com a material en comptes de la fusta. Un exemple d'aquest fet fou l'obra de Lluís Bonifàs, d'estil barroc molt personalitzat per la seva delicadesa⁷¹. L'any 1763 presentà a la Real Academia de San Fernando l'obra *Sant Sebastià amb les matrones Irene i Lucil·la*, de factura acadèmica però que mantenia la seva elegància escultòrica i complia el que es demanava per assolir el preuat títol d'acadèmic. Aquesta adaptació mostra el seu avantguardisme estilístic, el qual abandonà per seguir la tradició barroca, tan valorada pels seus comitents catalans⁷².

L'interès de la Junta de Comerç per recuperar l'obra d'Antoni Viladomat, el pintor català que fou lloiat per Mengs, revifà la necessitat d'obtenir els quadres dels convents de la ciutat amb la idea de guarnir les parets de l'Escola i incrementar el

68. Associades amb les pintures gòtiques sieneses i titlades de curiositat neoclàssica per C. CID, "El paso...", 1953, p. 112.

69. A. RIERA, "El Corpus de dibujos de Damià Campeny", a *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, 1998, p. 343-344.

70. Il·lustració d'aquest esbós i el baix relleu i d'altres del *Misteri* a C. CID, "El paso...", 1953, p. 99-117.

71. Vegeu les característiques formals de Lluís Bonifàs aplicades al cor de la seu lleidatana a C. MARTINELL, *La Seu Nova de Lleyda* (1926), 1930, p. 107-108.

72. Aquest canvi estilístic imposat per l'Acadèmia de Madrid capgirà el gust cap a models clàssics, idea plantejada per TRIADÓ, *L'època...*, 1984, p. 135. A la qual s'ha d'afegir la capacitat de Lluís Bonifàs en esculpir un mateix tema en diverses versions i amb diferents elements expressius, tant dins la tradició barroca com amb postulats pròxims al neoclàssicisme. L. AZCUE, *El Museo de la Real Academia de San Fernando, la escultura y la Academia*, Madrid, 1992, vol. I, p. 581.



DAMIÀS CAMPENY: Dibuix a tinta para el relieve de la Piedad. (Colección Casa Iba, Barcelona.)



DAMIÀS CAMPENY: Relieve de la Piedad.

Figura 8. Damià Campeny, esbós i baix relleu del *Davallament de la creu*, 1816, per al misteri processional del gremi de re-venedors. MNAC, Barcelona.

seu fons patrimonial amb temes religiosos. L'any 1791, el director de l'Escola de Barcelona, Pasqual Pere Moles, proposà a la Junta adquirir el *Crist portador de la creu amb la presència de sant Ignasi* d'Antoni Viladomat, propietat de Pere Pau Muntanya⁷³.

El Decret de Josep Napoleó de 18 d'agost de 1809, pel qual se suprimiren les ordes religioses a Espanya, permeté al llavors director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Josep Bernat Flaugier, la confiscació d'obres dels convents, les quals foren dipositades a les galeries i les classes de la Llotja. Entre les obres enregistrades procedents d'esglésies, capelles i convents, hi consta la sèrie *Vida de Sant Francesc* (1722-1724) de Viladomat, del convent dels Framenors de Barcelona⁷⁴. Finalitzada la Guerra de la Independència, les obres foren retornades (1815) després d'haver-se fet les corresponents còpies. El director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, Francesc Rodríguez i Pusat (1767-1840), tornava a reclamar-les l'any 1822 "por ser una obra muy condu-

73. Una versió es conserva al Museu de Granollers i un esbós, al MNAC. BC, LAJ, llibre núm. 11, 20 de novembre de 1791, p. 468.

74. R. FERRER, *Barcelona cautiva ó sea diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, Barcelona, 1815-1819, vol. VIII, gener 1813; S. ALCOLEA, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", Madrid (tesi doctoral de 1964), extracte de 1965, p. 204-205.

cente para el Estudio y adelantos de los discípulos de la Ynstruccion publica”. Finalment, ingressaven a la Llotja el 1835 abans de la crema de convents, juntament amb altres obres religioses d’altres convents d’atribució dubtosa⁷⁵.

El document signat per Josep Arrau i Vicenç Rodes, de 19 de gener de 1837 i titulat “Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta Provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la casa Lonja [...]”, relacionava les obres i còpies d’originals que passaven a formar part del museu de l’Escola, incloent-hi la procedència i, en alguns dels registres, els noms dels artistes. Aquest llistat cita pintors que havia seleccionat Azara com a models que calia seguir dins la docència en les acadèmies i escoles, com els esmentats Correggio, Rafael, Mengs i Guido Reni, entre altres⁷⁶.

Així, el sistema acadèmic del segle XIX encara mantenia el gust il·lustrat de finals del segle XVIII. Tant és així que Pelegrí Clavé (1811-1880), pensionat per la Junta, enviava els seus treballs com a prova de la seva aplicació en models de temàtica bíblica, com la còpia de l’*Ecce Homo* (1835) de l’original del Guercino o les seves interpretacions de *Salomó proclamat rei d’Israel a precés de Betsabé i per consell de Natan* (1833), *el Somni d’Elies* (1837) i *El bon samarità* (1838)⁷⁷.

La col·lecció de Raimon Casellas conté alguns dibuixos de professors de l’Escola de Barcelona, segurament esbossos d’encàrrecs de particulars, que són testimonis d’aquesta demanda a Catalunya de pintura religiosa. Per exemple, els temes bíblics de *Josep a la Presó* i *Samsó i els filisteus* de Francesc Rodríguez, del final del segle XVIII i l’inici del XIX⁷⁸. El pintor mostra la seva preocupació per assolir l’expressió facial i gestual, un repertori de línia formal molt acadèmica que probablement adquirí a Roma sota la tutela de José Nicolás de Azara. Millor resultat assolí Damià Campeny amb un neoclassicisme més conceptual que formal en dos baixos relleus enviats des de Roma: *Sisar en la tenda de Yahel* i *el Poble d’Israel atès en el desert*, en els quals són ressaltades les virtuts i la moral dels representats.

Tanmateix, en alguns dibuixos conservats al Museu Nacional d’Art de Catalunya s’aprecia la configuració formal amb elements emmarcadors de l’espai per potenciar la classicitat, com per exemple en l’*Estudi per a un relleu de la lamentació* de Damià Campeny i en *La dormició de la Verge* de Francesc Lacoma i Fontanet (1778-1849)⁷⁹.

El tema de *Lot embriagat per les seves filles* fou molt demanat per concursar per a premi en el món acadèmic: l’escola barcelonina el posava de prova per optar al premi d’escultura de l’any 1797; la Real Academia de San Fernando, per al de pintura de l’any 1804; i l’Accademia di San Luca, pel d’escultura de l’any 1805. L’episodi bíblic rebé un tractament pictòric repetit al llarg del segle XVII i XVIII per part d’artistes com Giovanni Lanfranco o Francisco de Goya. Campeny in-

75. BC, AJC, caixa 127, XCV, 1, fol. 11; FONTBONA i DURA, *Catàleg del Museu...*, 1999, p. 81-92.

76. BC, AJC, XCV, 1, fol. 11v.

77. FONTBONA i DURA, *Catàleg del Museu...*, 1999, p. 201-202.

78. *La col·lecció Ramon Casellas, Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, cat. exp., Barcelona, 28 de juliol al 20 de setembre de 1992, fitxa de Francesc Quílez, p. 134-136.

79. *La col·lecció...*, 1992, fitxa d’Anna Riera, p. 143-144, i fitxa de Francesc Quílez, p. 147.

terpretà el tema amb paràmetres neoclàssics, fugint de les voluptuositats i la luxúria pròpies del barroc per presentar un dibuix contingut. L'expressió dels personatges afronta el deure amb serenitat i fortalesa, solució, segons la definí Azara, sense la violència ni el parament barrocs i lluny de tot vici formal.

Hem insistit a utilitzar el terme *neoclàssic* en temes religiosos, fins i tot en models escultòrics, aparentment tan llunyans a aquesta associació. Segons el nostre parer, tant en les formes com en el concepte aquestes representacions catalanes citades desprenen i respiren el neoclassicisme a través de la constant recerca del que s'entenia per bon gust.

A més dels quadres confiscats i copiats per substituir els originals dels convents suprimits, els artistes pensionats, especialment els que anaren a la Real Academia de San Fernando, com els pintors Pau Muntanya i Francesc Lacoma i Sans i el gravador Esteve Boix, proporcionaren a l'Escola de Barcelona reproduccions de l'obra religiosa de Mengs i d'aquells artistes que tant el pintor com Azara consideraren essencials com a models d'estudi. Així, els deixebles assolien una bona formació acadèmica i, alhora, s'incrementava el nombre de models que s'havien d'utilitzar en la docència. A aquests models, hem d'afegir-hi els tramesos directament pel nostre promotor de les arts a l'Escola des de Roma⁸⁰.

L'edició de les *Obras de Mengs* (1780) promoguda per José Nicolás de Azara, basada en els escrits del pintor, als quals afegí el seu criteri estètic, i la seva correspondència amb el gravador Manuel Salvador Carmona, han permès apropar-nos als models que serviren de referents als artistes catalans del final del segle XVIII i l'inici del XIX. Tot i així, falta trobar molts més exemples per poder ampliar aquest treball. Una primera fase, l'hem obert des del vessant acadèmic, centrat en les pautes marcades per Mengs i Azara com a protagonistes i adoctrinadors. Altres fases d'investigació poden ser possibles amb plantejaments i punts de vista diferents, cercant altres vies a través d'altres il·lustrats catalans, malgrat que considerem que en aquest període difícilment els artistes pogueren desviar-se d'aquesta trajectòria acadèmica ortodoxa marcada pel pintor i controlada des de la Real Academia de San Fernando.

80. A aquest tema, hi vaig dedicar tot un capítol en la meua tesi de llicenciatura, E. GARCÍA, "José Nicolás de Azara, prototipus de mecenatge il·lustrat. Primera etapa romana (1766-1790)", Universitat de Barcelona [tesi de llicenciatura inèdita], 2000.

Les confraries del Roser com a comitents de retaules en els segles XVI, XVII i XVIII. El cas de la confraria del Roser d'Olot

CATERINA CAPDEVILA

A partir de l'últim terç del segle XVI a Catalunya comença a proliferar la devoció a la Mare de Déu del Roser. Aquesta devoció ja existia en l'època medieval, però a finals del segle XVI pren un nou significat¹. La devoció del Roser es materialitza a través dels altars i les capelles, presidides per un retaule a la gran majoria de parròquies (malauradament se'n conserven molt pocs), i també a través de les confraries del Roser. La importància que tingueren les confraries, com també el seu paper en els encàrrecs de retaules, es veurà reflectida en l'exemple de la confraria del Roser de la parròquia de Sant Esteve d'Olot.

D'aquest auge en la devoció se n'han buscat diferents causes. Tres de les més destacades són: per una banda, la predicació dels dominics, per l'altra, el paper que té la contrareforma, i, per acabar, l'atribució de la victòria de la batalla de Lepant a la intercessió de la Verge del Roser. Aquest text, a més de destacar la importància del retaule dins el context de la confraria i la parròquia, pretén veure quina és la rellevància d'aquests fets en un cas concret: el de la devoció del Roser a la vila d'Olot. En general, a través d'aquests exemples es vol mostrar el paper destacat del culte i les idiosincràsies d'aquesta devoció, que la situen com una de les més importants en la Catalunya de l'època moderna.

La rellevància del retaule

Segurament, l'element més destacat avui en dia de la parròquia de Sant Esteve d'Olot és el majestuós retaule de Pau Costa, contractat el 1704 per la confraria del

* Aquest article s'ha pogut realitzar gràcies a la beca FPI del Ministeri d'Educació i Ciència (2004-2008) BES 2004-4509, dins del projecte d'investigació BHA2003-09140-C02-02 de la Universitat Autònoma de Barcelona.

1. La devoció del Roser neix, en l'àmbit català, dels frares predicadors del convent de Santa Caterina de Barcelona, on es funda la primera confraria al segle XV. V. SERRA i BOLDÚ, *El llibre d'or del Rosari a Catalunya*, Barcelona, 1925.

Roser, situat a la mateixa capella del Roser d'aquest temple. Excepcionalment, es conserven el retaule, el contracte de realització i el contracte dels dauradors, cosa que permet un estudi exhaustiu de l'obra, com han fet diversos investigadors². Tot i tenir les referències de l'obra en si, és imprescindible per a la completa comprensió contextualitzar la realització pel que fa a la història dels comitenters –la confraria del Roser–, el sentit que aquests tenen dins de la parròquia, el seu paper dins de la societat i les característiques generals de la seva configuració, per tal d'entendre el complex entramat en què el retaule es troba imbuït.

El retaule que avui es conserva no devia ser el primer que encarregà la confraria, ja que aquesta es fundà el 1550 i s'establí en una capella de la parròquia de la vila, que aleshores constava de 355 focs (el 1553)³, població considerable per a l'època. La parròquia era el centre administratiu, religiós i social més important de la vila⁴, i, per tant, era un centre de poder i un nucli central de les

2. El primer estudi relativament exhaustiu sobre el retaule s'ha d'atribuir a J. M SOLÀ-MORALES, qui trobà i publicà el contracte de realització del retaule, a "Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa en Olot", *Pyrene*, Olot, núm. 3, 4 i 5 (1962 i 1963), p. 91-98, 114-119 i 159-167. Anteriorment, Miquel LLOSAS atribuï encertadament l'autoria a Pau Costa, i també Domingo BALCELLS, en l'article *El retaule del Roser*. MARTINELL també esmenta el retaule de Pau Costa a "Arquitectura i escultura barroques a Catalunya", a *Monumenta Cataloniae. El barroc salomònic (1671-1730)*, p. 76, tot i que s'equivoca en l'any de contracte. Masià de Ros és una de les primeres estudioses que destaca el personatge de Pau Costa, el 1941, encara que no menciona el retaule del Roser: A. MASÍ DE ROS, "Contribución al estudio del barroco. Pablo y Pedro Costa en la Catedral de Gerona", *Archivo Español de Arte*, Madrid (1941), núm. 48, p. 542-547. Altres investigacions contemporànies que cal destacar són les de Carles DORICO, qui ha treballat sobre l'obra de Pau Costa i, concretament, del retaule del Roser d'Olot, n'ha estudiat la dauradura: "La dauradura del retaule del Roser, de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot", *Annals del Patronat d'estudis Històrics d'Olot i Comarca*, Olot (1994), p. 102-132. A. PÉREZ SANTAMARÍA també té un article sobre el retaule: "El Retaule de la Mare de Déu del Roser d'Olot", *Annals del Patronat d'estudis Històrics d'Olot i Comarca*, Olot (2005), p. 183-202.

3. A. NOGUERA, *La comarca d'Olot*, vol. II, Barcelona, Barcino, 1972, p. 23; en canvi, per a N. Sales, Olot constava de 299 focs el mateix any, a N. SALES, *Els segles de la decadència (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, edicions 62, 2002, p. 252. P. VILAR, *Catalunya dins l'Espanya moderna*, vol. 1, 1965, p. 231, per a la Garrotxa apunta que hi ha 1.734 focs. El coeficient que es compta ha de ser entre 4 i 5, si es compta un foc per un hipotètic 4,5, aleshores, Olot constaria d'entre 1.345,5 i 1.597,5 habitants. No es pot comparar amb les xifres de Barcelona, però sí que cal considerar-lo com un dels nuclis més poblats del seu entorn.

4. La institució de la parròquia és un punt clau per a l'estudi de les confraries i també de la societat moderna. És un marc territorial, de cobrament dels delmes, d'enquadrament i control dels feligresos, a més d'un centre religiós i un centre de socialització, on es configuren les confraries i obreries, on els feligresos es reuneixen per a l'ofici i també se socialitzen. La parròquia era també la bandera, el referent on neix el sentiment d'identitat. Un llibre de referència sobre la parròquia a Catalunya a l'època moderna és el de J. M. PUIGVERT, *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic, Eumo, 2001. Sobre el paper de la parròquia dins de la quotidianitat de les persones, com també de les confraries, vegeu J. AMELANG, "Institucions no institucionals? Els fonaments de la identitat social a la Barcelona moderna", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, núm. 13, vol II (1993), p. 305-311. Sobre la parròquia, des de l'antropologia, vegeu A. BARRERA, *La dialèctica de la identitat en Catalunya: Un estudio de antropologia social*, Madrid, CIS, 1985, sobretot el capítol dedicat a la parròquia. Un estudi pioner és el de Carla Russo, tant les seves obres com les edicions a cura seva: C. RUSSO (ed.), *Società, Chiesa e vita religiosa nell' "Ancient Régime"*, Nàpols, Guida, 1976. Des de la història de l'art a Catalunya, vegeu J. BOSCH i BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, Caixa d'estalvis de Manresa, 1990, tant per a la producció d'un art devot, com per a la cohesió dels habitants i les institucions que encarreguen retaules al voltant d'una parròquia.

xarxes de relacions, on la implicació del poble en el culte i en les celebracions és inqüestionable⁵. Quan es funda la confraria del Roser, no es tarda a tenir una capella pròpia, la qual és fruit de les reformes de l'església –i alhora símbol de la prosperitat de la vila–⁶; abans, però, de la capella, al cap de dos anys de la fundació de la Confraria, si no és anteriorment, ja hi havia una imatge de la Mare de Déu del Roser a la capella de Sant Eloi. La imatge (i més tard el retaule), doncs, ja actua com a intercessora, com a símbol i instrument de veneració necessari per a la comunicació dels fidels amb la Mare de Déu. La imatge és un element indispensable per la concepció de la devoció, un intercessor, un ens material a qui adreçar-se, a qui transmetre la veneració, a qui adorar, una imatge que presidirà les celebracions i les processons, un símbol d'identitat amb el qual establiran un lligam tots els confreres i, per extensió, bona part de la població. Per tant, primer es funda la confraria, després hi ha constància d'una imatge i, per acabar, es té la capella.

Quan el 1566 ja es té capella pròpia⁷, aquesta imatge podria continuar presidint la capella, però és versemblant que la mateixa confraria s'encarregués de construir un retaule per al seu nou espai. La capella del Roser fou fins a les reformes del segle XVIII la més profunda i espaiosa de la parròquia, fet que li permetia acollir la màxima quantitat de fidels⁸. No es té cap notícia de cap retaule anterior al de Pau Costa, però és més estrany creure que no hi hagué cap retaule durant quasi dos segles, que no pas que se'n construï un o més d'un⁹.

5. I, evidentment, la relació també era viceversa. Com assenyalava Puigvert, els rectors de les parròquies celebraven tots els rituals de pas dels habitants, el baptisme, la comunió, el casament i la mort, i, per tant, la implicació era directa, alhora que el rector exercia un control exclusiu dels feligresos i participava activament en la quotidianitat d'aquests. J. M. PUIGVERT, op. cit., p. 32 i seg.

6. Les reformes es fan en un context d'auge econòmic i social: J. PAGÈS I PONS, *L'església de Sant Esteve d'Olot (Notes històriques)*, Olot, 1986, p. 74 i s. També és l'època en què es funda la comunitat de preveres de Sant Esteve: J. DANÉS I TORRES, *Història d'Olot: Els edificis religiosos*, vol. XII, 1977, p. 2282. També es fan altres reformes a la ciutat; urbanísticament, es planifica i es crea una part nova i es construeix l'hospici, entre d'altres.

7. PAGÈS I PONS, op. cit., p. 75. La capella del Roser ja estava formada el 1566, segons aquest autor, però possiblement és anterior. L'advocació a la Mare de Déu del Roser se cita en diverses visites pastorals anteriors, com es veurà a continuació.

8. L'espai que ocupen les capelles dins de la parròquia té una importància relacionada amb les jerarquies de les diferents advocacions en les capelles. La capella en si és un microcosmos on es crea un espai de trobada entre el fidel i la divinitat. M. A. RAYA RAYA, "Las cofradías modificadoras de espacios: tipología de las capillas barrocas en Córdoba", a *Actas del III Congreso nacional de cofradías de Semana Santa*, Còrdova, 1996, p. 162.

9. Si es tracen paral·lelismes amb altres confraries del Roser de la mateixa diòcesi, es pot veure que els primers retaules que s'encarreguen són entre 1570 i 1630, a la major part de parròquies que tenen confraries del Roser adscrites (i totes elles són parròquies més petites i amb menys àmbit d'influència que la parròquia de Sant Esteve d'Olot) i també en confraries fundades més tardanament que la d'Olot. També hi ha diversos casos en què la confraria encarrega més d'un retaule, ja que el pas dels anys normalment el malmet, i fins i tot hi ha casos en què es tarda menys d'un segle. S'ha de relacionar aquest fet amb el manteniment de la devoció al llarg del segle, que sobretot pren molta força a finals del segle XVI, i que quan decau és al segle XVIII, si és que decau. Per exemple, a La Pinya es contracta un retaule el 1602 (C. SALA I GIRALT, *L'art religiós a la comarca de la Garrotxa*, Olot, Alzamora, p. 143-144) i el 1769 se'n contracte un de nou (X. SOLÀ i

En l'època moderna, la confraria (o obreria), la capella i el retaule arriben a ser termes indissociables, tots tres emmarcats en la parròquia¹⁰. L'espai sagrat de les confraries és la seva capella, i, com a tal, és un espai que mantenen “decorat i decent”¹¹. La realització d'un retaule a la capella representa una glorificació de l'advocació i de l'altar on es realitza la celebració litúrgica més destacada. El retaule adquireix un protagonisme tal que és l'intercessor entre els fidels, en aquest cas els confreres, i la divinitat, i esdevé un element indispensable de comunicació¹².

A més de la importància de la devoció i la religiositat, l'altra cara de la mateixa moneda és la vessant social, en primer lloc donada per la parròquia i, després, per la confraria¹³. El retaule, en aquest camp, és un instrument per mesurar el prestigi de cada confraria, fins al punt que sovint es crea una competició entre confraries o entre parròquies per veure “qui fa el millor retaule”. Aquesta ostentació es veu incrementada per la concessió d'indulgències a qui visités i resés a les capelles del Roser¹⁴, per exemple, el “dia de la nativitat de Nostra Senyora. Indulgència plenaria penedits, confessats ó ab proposit de confesarse, visitant devotament la Capella de Nostra Senyora del Roser desde primeras Vespres”¹⁵. Per tant, l'encàrrec d'un retaule va més enllà de la rea-

COLOMER, “La reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)”, tesi doctoral dirigida per Joaquim Puigvert, Universitat de Girona, 2005, p. 299). Tot això apunta que era possible que hi hagués un antic retaule a la capella del Roser. A més a més, sembla més possible que fos un retaule que no pas una imatge, pel que fa les competències entre parròquies i a la possibilitat de recursos que pot tenir una confraria en una parròquia administrativament gran.

10. “Qui diu confraria, diu altar, i gairebé sempre, capella pròpia”, J. M. MARQUÈS i PLANAGUMÀ, “Comitents i documentació de l'art d'església al bisbat de Girona, s. XVI”, a *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Girona, catàleg d'exposició, 1998, p. 25. La importància de la parròquia i el paper que aquesta té dins la societat queden clarament definits en l'obra de Puigvert esmentada.

11. Aquests són els criteris estètics que apareixen en diverses visites pastorals fent referència als altars, com també “bene et decentes”. Aquests criteris s'acaben convertint en sinònims de decorum, honestat i netedat. J. BOSCH BALLBONA, op. cit., p. 126.

12. El decret del Concili de Trento sobre les imatges destaca la funció pedagògica, d'instrucció a través de les històries representades, i també el bon exemple que es mostra en les vides dels sants. *La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*, sessió XXV.

La tesi subjacent en la importància de la parròquia, les confraries i la devoció és l'arrelament inqüestionable de la salvació de les ànimes, les quals mouen tots els actes de les persones en aquests contextos.

13. La confraria és una associació amb un important àmbit de socialització, de trobada, de festes i de celebracions religioses. Les confraries, a més de ser associacions religioses, són associacions de persones que tenen un fort paper dins la vila; la confraria del Roser de Sant Esteve s'encarregava d'organitzar les processons i les celebracions del Roser, en les quals participava tot el poble. És també un instrument de poder i control dels feligresos.

14. Les indulgències dels confreres i devots del Roser són extraordinàriament extenses i es concedeixen per diversos aspectes. V. SERRA i BOLDÚ, op. cit.; T. A. MANTECÓN MOVELLÁN, *Contrarreforma y religiosidad popular en Cantabria*, Cantàbria, Universidad de Cantabria, 1990.

15. J. BARÓN, *Llibre del Rosari de Nostra Senyora del Roser, y Tresor per los Vius, y per las Ànimas del Purgatori, per las molts Indulgencias, y alabanças del Rosari de Maria Santíssima que conté*,

lització d'una obra devota (religiosa) o una obra d'art, ja que hi són presents sentiments de pertinença, d'identificació, de voluntat de diferenciar-se de la resta i, per tant, de presentar-se com a associació única, en el cas de la confraria, o com a entitat cultural d'un poble; i, en part, el retaule –com pot passar amb una imatge– era símbol d'aquesta identitat. Per això, encara que sembli paradoxal, el cost econòmic del retaule no era el més rellevant, ja que es treien els ingressos dels feligresos a través de diversos mitjans, com ara les rifes, les almoines o la contribució d'altres institucions¹⁶. S'aconseguien recursos de tot arreu, perquè el més important era realitzar un retaule imposant.

En una mateixa parròquia hi solia haver diverses capelles pertanyents a les confraries del poble. Tant podien ésser confraries de gremi com estrictament devocionals, fet que alhora creava una certa competència entre elles, per exemple, en la realització del retaule de cada capella. La parròquia de Sant Esteve n'és un clar exemple.

En el marc de les reformes de la parròquia, dutes a terme a finals del segle XVII i principis del XVIII, es renoven les capelles laterals, i aquest fet porta que les confraries del Roser i de Sant Josep aprofitin per redecorar les seves capelles¹⁷. L'element principal d'aquesta renovació serà l'encàrrec de retaules. La confraria del Roser encarrega el retaule a Pau Costa, escultor que aleshores ja gaudia d'un cert prestigi¹⁸ i que realitza un retaule excepcional. Pocs anys més tard, en veure el resultat de la confraria veïna, la confraria de fusters de Sant Josep comença a realitzar el seu retaule¹⁹, per mitjà d'un dels seus con-

y un modo breu, y fácil de dirlo, y contemplarlo, Girona, 1753, p. 98. Aquesta és una indulgència de Pius IV; existeixen altres indulgències que fan referència a la capella, i evidentment a molts altres aspectes. El llibre de Barón està estructurat en diverses parts; la primera explícita les indulgències, dividides en capítols que segueixen el calendari, i té una extensió de 140 pàgines. Les indulgències testimonien la importància que l'Església atribueix al culte i les intencions que aquesta té propiciant aquestes indulgències.

16. La confraria del Roser demana a la universitat diners per acabar de pagar les reformes de la capella: Arxiu Històric Comarcal d'Olot, *Manuale d'acords*, 1700-1704, 8 de juny de 1700, s/p. La confraria del Roser, tot i ser una confraria poderosa, ha de demanar diners a la universitat. Pel retaule contractat a Pau Costa paguen 2.000 lliures de moneda barcelonesa, quasi la mateixa quantitat que pagaran per la dauradura. La dauradura dels retaules tenia un paper decisiu en l'estètica de l'ostentació, per la qualitat del color i el concepte de riquesa (com també de glorificació i espiritualitat).

17. Aleshores a la parròquia hi havia dotze altars, dedicats respectivament a sant Joan, sant Esperit, sant Cosme i sant Damià, les Ànimes, el cos de Crist, sant Miquel i sant Eloi, el Roser, el sant nom de Jesús, sant Ignasi, sant Jaume, sant Pere tercer, sant Sebastià i sant Pere primer i sant Josep. Quasi totes estan relacionades amb una confraria. PAGÈS I PONS, op. cit., p. 143 i seg.

18. La carrera de Pau Costa fa un tomb quan el 1692 es casa amb Teresa Cases, filla d'un important mestre de cases. Aquesta aliança proporciona a Pau Costa una obertura al mercat. Des d'aleshores és un escultor sol·licitat en diferents indrets de Catalunya i la seva obra és molt prolífica. C. DORICO ALUJAS, "1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa", *Ausa*, vol. XVII, núm. 136, (1996), p. 11-37.

19. El retaule de Sant Josep, com el retaule de la Mare de Déu del Roser, ha estat estudiat per J. M. SOLÀ-MORALES, "El retaule de Sant Josep a la parroquial d'Olot", *Miscel·lània Històrica d'Olot i Comarca*, Olot, 1983 (1978), p. 103-142.

frases, que només començarà l'obra²⁰. La realització del retaule de Sant Josep és una història llarga: a partir d'aquest primer escultor, treballen en l'obra fins a cinc escultors més, i es tardaran vint anys a veure el retaule col·locat a la seva capella. Durant aquest procés, s'entaula una "confrontació simpàtica" entre la confraria del Roser i la confraria de fusters de Sant Josep, situades davant per davant a l'església parroquial. En dos dels quatre contractes de realització del retaule de Sant Josep es fa referència reiteradament a l'obra realitzada per Pau Costa a l'altar del davant, i es demana que se segueixi l'obra del Roser en algunes escenes²¹. Els dos primers contractes són el de Josep Cortada, que comença l'obra el 1707, i el de Joan Alzina, que continua l'obra, però es paralitza el 1709 i no es tornarà a començar fins anys més tard.²² En aquests dos casos no es menciona el retaule del Roser; aleshores encara no estava daurat, i podria ser que no estigués col·locat²³.

El 1726 es decideix contractar el mateix Pau Costa per a la realització del retaule de Sant Josep, i a més a més en el contracte s'estipulen condicions per tal que l'obra s'assembli a la del retaule del Roser: "ab una Historia consemblant a la que se troba en lo peu del retaule de N^a Sra del Roser de dita iglesia [...]", o bé "las Columnas y guarniciones de las Historias que se han de fer en ditas columnas han de ser conforme las del retaula de la confraria de N^a Sr.^a del Roser de dita iglesia", entre d'altres. Però Pau Costa morí el mateix any i sembla que l'obra no va prosperar massa, ja que en el nou contracte amb els escultors Francesc Borge i Francesc Escarpanter es fa referència als mateixos aspectes del contracte anterior: "[...] los quals peus han de ser adornats y entretallats fets en ells una tarja per part ab una historia Consemblant a la que se troba en lo peu del retaule de la Confraria de nra. Señora del Roser de dita

20. La confraria de fusters de Sant Josep era una confraria de gremi que, a més de fusters, comprenia escultors, arquitectes, pintors, samalers, serradors... i els oficis afins. El primer escultor que va treballar en el retaule és Josep Cortada, procedent de Tortellà. J. M. SOLÀ-MORALES, "El retaule de sant Josep...".

21. El fet que es copiïn les obres o les traces és un fet corrent entre els artífexs i apareix en diversos contractes. Alhora, és un fet que permet veure la rellevància que té una obra en el context immediat i fins a quin àmbit arriba. En aquest cas, es tracta d'un retaule de la mateixa parròquia, però en altres casos es fa referència a retaules d'altres esglésies. Aquest fet també és important en la investigació, ja que és una font d'informació. Quan en alguns casos que no es té notícia explícita d'un retaule, se'n pot tenir alguna notícia indirecta quan se cita en un contracte paral·lel.

22. Tot just quan Josep Cortada comença a treballar en el retaule de Sant Josep, Pau Costa acaba el retaule del Roser. Aquest fet sembla que porta a una confusió quan l'arxiduc d'Àustria crida a treballar a la cort l'escultor que treballa a l'església parroquial de Sant Esteve. És fàcil especular sobre el tema i afirmar que qui realment volia el rei era Pau Costa, escultor més ben considerat que el seu homònim Josep Cortada. Però, sigui com vulgui, Josep Cortada és qui marxa a Barcelona. Pel que fa a la història completa dels escultors que realitzen l'obra, vegeu l'article complet: J. M. SOLÀ-MORALES, "El retaule...", p. 105-142.

23. C. DORICO ALUJAS, "La dauradura del retaule del Roser, a l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 1994, p. 103-132. La dauradura es contracta el 1719 als germans Antoni i Joaquim Soler i Colobran; es pot pensar que el retaule encara no s'havia muntat per tal d'esperar la dauradura i que, un cop daurat, el 1723, s'hauria col·locat. Si fos així, coincidiria la data de finalització del retaule del Roser amb el moment en què és mencionat en els contractes del retaule de sant Josep. En el contracte s'estipula que els dauradors desmuntaran totes les peces que es puguin per daurar-les: "[...] desfer todas las pessos de dit retaula que se podran desfer per a dorarlas". Arxiu Històric Comarcal d'Olot, *Notarials d'Olot*, not. Jaume Oliveras i Gurri, ms. de 1719 (reg. 1022), fol. 72 a 73v.

Iglesia”; i torna a fer referència a les columnes: “las columnas y guarniciones de las historias que se han de fer en las Columnas prometen ferlas sí conforme las del retaula de dita Confraria de ntra. Sra. del Roser [...]”, confraria que també s’esmenta en dos casos més.

El retaule del Roser, doncs, es pren com a referent per a la creació d’un nou retaule anys després de la seva realització. A més a més, dues de les escenes del retaule de Sant Josep i del retaule del Roser són paral·leles iconogràficament, el naixement i la presentació al temple, i en els dos retaules són escenes molt semblants, sinó fetes pel mateix autor. Els elements decoratius d’ambdós retaules es poden comparar, com es pot veure en els entrecolumnis, les cares dels àngels sobre els capitells i els àngels sencers als peus de les figures exemptes centrals.

Les confraries del Roser

La confraria del Roser de la parròquia d’Olot va ser fundada el 1550 per un frare dominic, Pere Satorres, prior del convent de Balaguer²⁴, abans de la fi del Concili de Trento i abans també de la victòria de la batalla de Lepant.

En primer lloc, la fundació de les confraries del Roser es realitza per les ordes predicadores; en aquest cas, només es té la constància que el frare que funda la confraria era dominic²⁵. La propagació del culte del Roser per part dels dominics no es pot deslligar del moviment de reforma catòlica, com es veurà seguidament.

En segon lloc, la contrareforma propicia la devoció als cultes marians, amb la pretensió de generalitzar i unificar un culte davant la diversitat de sants i santes especialistes i locals que hi havia a cada església, ermita o santuari²⁶. En aquest àm-

24. J. M. SOLÀ-MORALES, “Obras de los escultores Pedro y Pablo Costa en Olot”, *Miscel·lània d’estudis Històrics d’Olot i Comarca*, 1962-1963, p. 91; J. DANÉS I TORRAS, *Història d’Olot: Vida social*, vol. XXV, Olot, Edicions Municipals, 2002, p. 188. A Olot no hi ha dominics, però sí a Girona des de 1253 i a Castelló d’Empúries des de 1317 en l’àmbit de la diòcesi. J. M. MARQUÈS I PLANAGUMÀ, op. cit., p. 23.

25. La relació entre els dominics i el Roser s’estableix amb l’hagiografia de sant Domènec de Guzmán, al qual se li apareix la Verge del Roser i li lliuraria un rosari. El res pels misteris de dolor, goig i glòria també s’atribueix a aquesta aparició. E. MÀLE, *L’art religieux de la fin du XVIè siècle, du XVIIè siècle et du XVIIIè siècle. Étude sur l’Iconographie après le concile de Trente*, París, A. Colin, 1972, p. 466. Les missions de les ordes de predicadors, tant per iniciativa pròpia com animats pels rectors, són les que insten a les fundacions de les confraries del Roser, normalment a través d’un sermó: s’explicaven els miracles i favors de la Verge i s’informava de les seves gràcies i indulgències. T. A. MANTECÓN MOVELLÁN, op. cit., p. 56-57. Tot i així, per la fundació de la confraria del Roser d’Olot no es té cap constància d’aquests fets, sinó només de la relació de la fundació amb un frare dominic.

26. La reforma catòlica es defineix en un marc general de reestructuració de les bases de l’Església. El sorgiment de les confraries religioses, dins d’aquest marc general, se centra en la reforma moral i dels costums, projectant la idea “d’home nou”. Aquest projecte no es pot desvincular del paper de les ordes mendicants, les quals prediquen aquest model: el sermó, la predicació, és un element clau de l’extensió de les noves doctrines i, dintre d’aquestes, de la formació de confraries. En contra de les idees luteranes i protestants, s’accentuaria el culte a la Mare de Déu. Vegeu T. A. MANTECÓN MOVELLÁN, op. cit. A més a més, la devoció a la Verge s’inicia ja al segle XIII; els goigs i les poesies marianes també s’inicien anteriorment a la reforma, ja al segle XIV, en un àmbit d’estudi que es relaciona directament amb les devocions marianes.

bit, s'ha buscat la justificació en els decrets del Concili de Trento, però la cadena que va des de la propagació del Concili fins a una parròquia local és molt llarga i dóna peu a distorsions²⁷. A més a més, quan es funda la confraria, el Concili encara no havia finalitzat. El paper que té la contrareforma –si s'entén més enllà d'uns decrets proporcionats pel Concili de Trento²⁸, és a dir, com un moviment cultural i religiós– aleshores és rellevant en certs punts. La uniformitat i la unitat proporcionen una arma de control i vigilància que permet mantenir la població emmarcada sota uns mateixos principis, dins els quals no es permeten desviacions profanes o localistes que puguin afectar aquesta unitat –encara que en realitat no sigui així²⁹. Les ordes mendicants propaguen cultes generalitzats, no cultes a sants o santes vinculats a una tradició i a una localitat.³⁰ La devoció del Roser s'ha de contextualitzar dins un àmbit d'exaltació mariana i de propagació d'aquest culte. Però, com es propaga? Quines vies segueix? Es fa a través dels sermons de les ordes? És una devoció que s'exalta per oposició al rebuig de la mariologia protestant? Si realment els sermons són un àmbit de propagació, a Olot no hi ha dominics aleshores, i no poden propagar un sentiment de necessitat de crear una confraria. N'hi ha prou amb sermons puntuals?

Per acabar, la batalla de Lepant s'ha considerat un fet clau per a l'exaltació de la devoció, ja que la victòria d'aquesta batalla fou el 7 d'octubre de 1571, dia de la Mare de Déu del Roser³¹. En aquesta batalla, les forces de la Santa Lliga (cons-

27. Els decrets del Concili de Trento són decidits per una elit eclesiàstica –tot i que diversa en la procedència geogràfica i en la procedència de les ordes religioses– en un procés que dura anys i a través del qual se succeeixen diverses personalitats, tant papes com bisbes, teòlegs, que ja des d'un principi van modificant les reunions. Un cop el decret està enllestit, la transmissió d'aquest a l'Europa catòlica es fa a través dels sínodes a l'àmbit provincial i els concilis diocesans, els quals informen els rectors. En cada un d'aquests sínodes s'adapten els decrets a les particularitats regionals. Un esglaió que s'ha considerat clau d'aquesta cadena de transmissió han estat les visites pastorals, ja que el bisbe és el que està en contacte directament amb la parròquia i pot exercir un control i transmissió directa. Però aquestes fonts, tot i ser importants en l'estudi, tenen les seves limitacions: hi ha notes concises, no sempre es visiten totes les parròquies, es fa al·lusió a aspectes determinats però se n'eludeixen d'altres...

28. No hi ha cap decret específic dedicat a la devoció mariana, ni tampoc cap referència a les confraries.

29. Hi ha un desajust entre el que es vol transmetre i la manera en què es rep. Aquest fet ha estat estudiat per Mantecón Movellán, op. cit., sobretot pel que fa al paper que tenen les ordes mendicants de predicar "l'home nou" i la distorsió que rep el poble.

30. El procés de canvi d'advocació té lloc molt abans de la contrareforma. Als segles XI i XII la devoció a Maria ja es comença a estendre, també per voluntat de l'església, per unificar els cultes. L'advocació als sants locals disminueix, com es pot veure en el descens de canonitzacions, també a causa de la pèrdua de poder exclusiu (molts són sants escollits per protegir-los d'una desventura concreta), buit que se substitueix per l'advocació a Maria, la qual té un poder molt més generalitzat, que no es posa en dubte ni té la possibilitat de "fallar" als fidels. W. A. CHRISTIAN, "De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días"; C. LISÓN TOLOSANA, *Temas de antropología española*, Madrid, Akal, 1976, p. 49-95.

31. Una de les fonts més interessants, per la data de publicació i pel caràcter, és l'obra de Jeroni Taix. A les primeres pàgines del llibre, "Advertència", el primer que destaca és la data de celebració el 7 d'octubre (antigament el 25 de març) instaurada pel papa Gregori XIII a causa de la victòria de la batalla de Lepant, el qual ordena que "perpetuament en totes les iglésies que tenen capella o altar del

tituïda per Venècia, el papat, Felip II i l'orde de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem)³² lluiten contra els turcs. Aquesta victòria es va atribuir a la intercessió de la Verge, i a partir d'aquí, el papa Gregori XIII³³ va declarar el dia de la Mare de Déu del Roser dia de celebració d'aquesta advocació, amb la qual cosa canviava la data, que fins aleshores havia estat el 25 de març. La victòria té una doble sentit, ja que, a més de guanyar els turcs, es llegeix com una victòria catòlica, com diu Jeroni Taix el 1597: “fonch alçada aquella victoria de la lliga contra los infels”³⁴.

És possible que vèncer una batalla comporti la proliferació de tantes confraries arreu del territori? Cronològicament, coincideix la data de finalització de la batalla amb el gran auge de la fundació de confraries, però això no es pot deixar en una simple anàlisi cronològica³⁵.

Gran part de les confraries del Roser que es funden a la diòcesi de Girona (i segurament a gran part del Principat) ho fan entre 1570 i les primeres dècades de 1600³⁶. Aquest marc cronològic coincideix amb els dos esdeveniments citats. Tot i que cal considerar les dates anteriors, potser no tant com a excepcions, sinó com a instigadores de noves teories. Aquestes tesis s'han de contrarestar amb els casos locals.

rosari, en la dita primera dominica del mes d'octubre, se celebrà festa del doble major per tots los Fidels dels Cristians al santíssim Roser”. J. TAIX, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser...*, Barcelona, 1597, s/p. En el *Llibre d'or del Rosari a Catalunya*, Serra i Boldú dedica unes pàgines a la importància de la batalla per a l'auge de la devoció i de la creació de confraries a Catalunya, per a la qual posa l'èmfasi a la idea de *creuada religiosa*, i de la importància que les galeres de Joan d'Àustria sortissin des de Barcelona. V. SERRA I BOLDÚ, op. cit., p. 29-46. Aquests són fets que potser ajuden a la propagació de les confraries, però no a la seva gènesi.

32. N. SALES, op. cit., p. 34.

33. Tot i que és el papa Gregori XIII qui instaura el dia del Roser, qui té més protagonisme en la batalla de Lepant és el seu predecessor Pius V, que era un papa dominic i, segons Serra i Boldú, un gran devot de la Verge. V. SERRA I BOLDÚ, op. cit., p. 41.

34. J. TAIX, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser...*, s/p.

35. Crec que si la batalla de Lepant hagués tingut una incidència destacada en la fundació de confraries del Roser, hi hauria indicis d'una iconografia relacionada amb aquest fet. L'únic cas destacat al Principat és el de la capella del Roser de Valls, decorada amb ceràmica vidriada on es representen una escena naval –que vol representar la mateixa batalla de Lepant– i una escena paral·lela on es mostra Pius V donant l'estendard a Joan d'Àustria. Tot i aquesta decoració, la capella del Roser i el culte a aquesta advocació existien amb anterioritat a la batalla. L'obra de referència sobre la capella del Roser de Valls és la de C. MARTINELL, *Capella de Na. Sra. del Roser i ses pintures en rajoles vidriades: Aportació a l'estudi de l'arqueologia catalana*, Valls, Castells Editors, 1924. Aquesta batalla dóna peu a obres literàries, més que a obres plàstiques. J. LÓPEZ DE TORO, *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina, 1950. En altres indrets la representació de la batalla és molt més freqüent, com per exemple a Itàlia.

36. L'àmbit d'estudi s'ha centrat en la diòcesi de Girona, de finals del segle XVI a principis del XVII. Un primer buidat de visites pastorals i dels índexs de llicències a les lletres episcopals i arxius parroquials de l'Arxiu Diocesà de Girona, i a les publicacions locals, dóna una xifra aproximada de l'existència de cent vuitanta confraries del Roser en el corresponent nombre de parròquies, sense tenir en compte les fundades més tard de 1720. Entre aquests segles, la diòcesi gaudia d'unes quatre-centes parròquies actives. Puigvert parla de dues-centes cinquanta confraries del Roser al 1771. PUIGVERT I SOLÀ, op. cit., p. 173. Mn. Marquès assenyala l'auge de llicències per fundar capelles del Roser a partir de 1550, i compta un total de vint-i-cinc llicències de 1550 a 1600. J. M. MARQUÈS I PLANAGUMÀ, op. cit., p. 24.

Dues confraries antagòniques sota una devoció única

En la fundació de la confraria del Roser d'Olot té un paper fonamental la família Collferrer³⁷. La família dels Collferrer fou una de les més influents en l'àmbit local pel que fa a la vida social i política. Segueixen el prototip de família preindustrial que sorgeix a partir del 1500 amb la recuperació de les epidèmies, les guerres i els terratrèmols que destrossaren gran part d'Olot³⁸. Els Collferrer són una família que passa a formar part de la nova noblesa, rica i amb poder, i que s'implica en les obres i en la vida social de la vila. A més a més, les aportacions que fan a la ciutat es poden individualitzar en diversos membres de la família, els quals es fan càrrec de les construccions o reconstruccions de l'església de la Mare de Déu del Tura, del convent del Carme i de les capelles de Sant Esteve.

Les obres de la parròquia, les du a terme mossèn Ferrussola gràcies a les ajudes de la universitat i del bisbe, i sembla que van transformar considerablement l'estructura de l'església³⁹. El 1551 hi havia una capella nova, però sense cap advocació⁴⁰; es creu que aquesta serà la capella que ocuparà la confraria del Roser. És aquesta capella on Guillem Collferrer subvenciona les despeses i la decoració; per tant, s'encarrega de transformar-la en un lloc adequat per al culte, tant pel que fa als objectes litúrgics com a l'exaltació de l'altar. En la visita pastoral de 1554 a la parròquia de Sant Esteve apareix el nom de Guillem Collferrer en relació amb la devoció del Roser, no com a capella pròpia, sinó com una advocació dins del mateix altar de sant Eloi, on sembla que s'hi guardava i es venerava una imatge de la Mare de Déu del Roser⁴¹. La família Collferrer està relacionada amb la devoció del Roser, com es pot veure en la construcció de la capella i també perquè se sap que membres de la família hi foren enterrats⁴². En els anys successius a les visites pastorals es continua trobant el nom de Guillem Collferrer en relació amb aquesta advocació.⁴³

La mateixa vila d'Olot dóna constància de la importància de l'advocació, no només amb la formació de la confraria i la capella del Roser de Sant Esteve, sinó també una altra capella del Roser, i amb una nova confraria de la mateixa advocació: la de l'església del convent del Carme, anomenada també *capella dels*

37. J. M. SOLÀ-MORALES, "Heràldica de los Collferrer de Olot", *Pyrenne*, Olot, (1951) núm. 22, 23 i 24, p. 683-687, 727-734 i 757-760. A més a més de la seva importància politico-social en l'àmbit local, fou una família ennoblida per la casa reial, un llinatge que afectarà sis branques i tots els seus descendents.

38. El 1427 i el 1428 dos terratrèmols destrossaren pràcticament tota la vila d'Olot. El rei concedeix facultat als cònsols i prohoms per construir i reconstruir les cases, l'església de Sant Esteve i les muralles.

39. J. PAGÈS I PONS, op. cit., p.74 i seg.

40. J. PAGÈS I PONS, ibid., p. 75

41. Arxiu Diocesà de Girona, P-52, 1554, Olot, f. 105.

42. Segurament, Guillem Collferrer o altres membres de la família tingueren una relació estreta amb la fundació de la confraria. Malauradament, no és consultable temporalment el llibre de la confraria.

43. Arxiu Diocesà de Girona, P-58, 1566, Olot, f. 79, i P-60, 1569, Olot, f. 12.

Francesos, formada per immigrants francesos que arriben a conseqüència de les guerres i de la sobre població⁴⁴.

El context de fundació d'aquesta capella és oposat al de la capella de Sant Esteve. Els immigrants francesos busquen en la seva nova destinació unes condicions de vida millors que les que deixen, mentre que els fundadors de la capella del Roser a Sant Esteve són una de les millors famílies d'Olot. Les dues vessants de la mateixa devoció exemplifiquen la versatilitat i amplitud d'un mateix culte, fruit en part de la generalització i universalització d'aquest. Una de les causes de l'èxit de les confraries del Roser s'ha atribuït a la seva verticalitat en la composició, en la mesura que tothom que ho desitgés podia inscriure's a la confraria, ja que no hi havia cap condició d'entrada, ni cap quota fixa⁴⁵. Aquest fet, però, no implica que les confraries no estiguessin jerarquitzades i que el càrrec d'administrador no estigués només a les mans d'alguns, com pot ser el cas dels Collferrer. Si realment el seu èxit rau en el fet que era una confraria oberta a tothom (homes i dones, joves i grans, gent amb pocs recursos), com és que es crea una altra confraria del Roser en el mateix àmbit parroquial?

La capella dels Francesos s'inicia amb la signatura dels capítols, el 1570, entre el mestre de cases Pere Costa i, per l'altra part Pere Costans, calceter, Joan Faurier, moliner, Pere Fabià, mestre de cases, Perris Borgas, moliner, i Francesc Fàbrega, pentinador.⁴⁶ Les condicions que es firmen per a la construcció de la capella són rellevants per veure el procés i la situació: el mestre de cases, Pere Costa, els descomptarà del preu total els materials que puguin aportar i la mà d'obra que puguin dedicar a la construcció de la capella. Aquest aspecte s'ha de veure com a part del finançament de la capella; en aquest cas, enlloc de recórrer a les contribucions del poble, a les almoines o a les rifes, entre d'altres recursos, s'aporten la mateixa mà d'obra i els materials.

Els francesos també tenen la intenció de fundar una confraria el 1571 sota la mateixa advocació de la Mare de Déu del Roser. De fet, la funden oficialment per ordre del visitador general de l'orde dels dominics, Miguel Hebrera, però ràpidament sorgeix una pugna entre la nova confraria del Roser i la confraria ja establerta a la parròquia, la qual no està d'acord amb la nova fundació⁴⁷. Aquest tema ar-

44. J. M. SOLÀ-MORALES, "La immigració francesa a Olot (Girona) als segles XVI i XVII", *Miscel·lània Històrica d'Olot i Comarca*, Olot, Ajuntament d'Olot, 1983, p. 17-76. Segons Danés i Torras, no es tractaria de la capella dels Francesos, sinó de la capella dels franciscans, argumentant que s'ha malinterpretat la inscripció i el símbol que l'acompanya. La inscripció diu: "Esa es la capella dels francesos 1572". J. DANÉS I TORRAS, *Història d'Olot: Els edificis religiosos*, p. 2589. A diferència de la confraria del Roser de la parròquia, no es té gaire informació de la confraria del Roser del Carme; per tant, la comparació no es pot establir correctament.

A Girona arriben una gran quantitat de mestres, fet que no representa un canvi o una introducció de nous gustos. Els mestres que arriben no tenen una formació intel·lectual, sinó que són artesans (sempre comptant algunes excepcions). G. DOMÈNECH CASADEVALL, *Els oficis de la construcció a Girona. 1419-1833*, Girona, Ajuntament de Girona, 2001, p. 112-114.

45. No es demana una quota fixa, però sí que es demana una voluntat, que es converteix, sinó de nom, de fet, també en una voluntat fixa de la qual fins i tot s'assenyala el mínim que s'ha de pagar anualment.

46. J. M. SOLÀ-MORALES, *ibid.*, p. 31.

47. J. M. SOLÀ-MORALES, *Obras de los escultores...*, p. 114.

riba a les mans dels judicis eclesiàstics, que finalment desautoritzen la nova confraria i institucionalitzen la confraria de la parròquia el 1592⁴⁸. Com és que sorgeix aquesta pugna? Es poden apuntar diverses raons.

Quan a principis del segle XVI arriben els carmelites a Olot amb la intenció de fundar un convent, els capellans de Sant Esteve ja comencen a preocupar-se⁴⁹. El problema és que la parròquia de Sant Esteve podia perdre part de les seves competències, ja que les capelles dels convents i les capelles parroquials podien tenir les mateixes funcions, per exemple, sobre enterraments, drets funeraris, processons, bacins d'ànimes i, entre d'altres, fundació de confraries.⁵⁰

Un altre punt interessant és la planificació urbanística del segle XVI. La configuració urbanística d'Olot mostra dos nuclis principals: un al voltant del temple del Tura i un altre a l'església de Sant Esteve⁵¹, situats ambdós en turons. El convent del Carme està situat a la part baixa de la ciutat, més a prop de l'església del Tura que de l'església de Sant Esteve, a la part oposada de la vila; per tant, són confraries que es formen al voltant dels dos nuclis més importants de culte.

A més a més, els confreres de cada una procedeixen de geografies diferents, Olot i França; i alhora formen estatus diferenciats i funden dues confraries, però sota el mateix culte. La devoció del Roser era propagada a tot Europa i també era rellevant al sud de França⁵², i es podria interpretar que el col·lectiu d'immigrants transporten el culte, que se'l senten com a seu, i l'implanten al lloc d'arribada, per mantenir una devoció com a pròpia i perpetuar-la i, en certa manera, com un símbol propi d'identificació.

Aquestes particularitats mostren que a cada localitat i en cada context hi ha unes idiosincràcies, i que cal partir de les particularitats. A partir de l'anàlisi d'aquests microprocessos, s'hauria de relacionar amb una macroestructura, com pot ésser la generalització de la devoció, quelcom que pugui lligar i explicar aquest auge en la devoció del Roser. Cerc que en part es deu a la seva elasticitat i a la capacitat d'adopció. El fet de tractar-se d'un culte tan obert, permet que els particu-

48. Més d'un segle després, el 1679, el papa Innocenci XI, per solucionar diverses pugnes, adverteix, que "en un mateix lloch per gran que sia, no hi pot haver dos Confraries del Roser, sens especial privilegi Apostolich", J. BARÓN, op. cit., p. 4

49. J. DANÉS I TORRAS, *Història d'Olot: Els edificis religiosos*, p. 2581 i s. "Al cap de sols quatre mesos d'ésser a Olot els carmelites, l'enveja dels curats i preveres de Sant Esteve ja no tenia conteniment. Es féu necessari arribar a un primer compromís o concòrdia, entre els sacerdots de la parroquial d'una part i de part altra els frares del Carme assistits del Síndic de la vila o la de Universitat, Pere Clos", p. 2582. La pugna entre els carmelites i els parroquians de Sant Esteve perdurà durant anys i està centrada sempre en la competència de les seves funcions.

50. J. M. PUIGVERT, op. cit., p. 43 i seg. Els competidors de les parròquies als diferents àmbits, per exemple en les viles i les ciutats importants, eren els convents.

51. A. NOGUERA, op. cit., p. 76 i seg. L'església de la Mare de Déu del Tura és el temple de la patrona de la vila d'Olot i es convertí en un santuari important de peregrinació. L. CONSTANTS, *Girona, bisbat marià: Història, art, pietat, folklore*, Girona, 1954, p. 137.

52. M. H. FORSCHLÉ-CHOPARD, "Confréries et Iconographie du Rosaire en Provence orientale (XVIII-XVIII siècles)", a *La vie religieuse dans la France méridionale à l'époque moderne*, Montpellier Université Paul Valéry, 1992, p. 231-256. Gran part de les confraries del Roser s'ubiquen en les zones de muntanya, més properes als Alps.

lars l'adaptin a la seva manera, mantenint, però, els mateixos símbols exteriors. Aquest fet s'hauria d'acabar de perfilar amb altres aspectes, com per exemple amb les relacions iconogràfiques i les diferències locals, i també amb les raons de fundació de la confraria, que sovint ja assenyalen les idiosincràsies i particularitats⁵³. La devoció del Roser no es pot vincular amb un lloc concret ni amb la fundació a causa d'una imatge determinada, però sí que és un símbol. La identitat no es crea en l'origen de l'advocació, sinó que s'adapta i és adoptada per cada confraria⁵⁴.

Cal, doncs, un estudi de les confraries del Roser per localitzar la seva fundació, la relació amb la seva parròquia i amb el seu entorn històric i social, i a partir d'aquí es podran entendre els encàrrecs de les obres d'art, dels retaules, i quina és la seva interpretació i funció, primer a escala local i després, a escala general.

53. Per exemple, la confraria del Roser de Cervera es funda a causa d'una pugna dins de la confraria de paraires, drapers i teixidors de lli i llana, sota l'advocació de Sant Llorenç, i es decideix fer una escissió entre, per una banda, paraires i drapers i, per l'altra, la nova confraria dels paraires i drapers adopta l'advocació de la Mare de Déu del Roser. Així, aquesta confraria, tot i ser una confraria del Roser, és una confraria de gremi en els seus inicis i té les característiques d'aquestes. R. MIRÓ I BALDRICH, "Aportació a l'estudi d'algunes confraries del Roser a la Segarra", *Miscel·lània Cerverina*, vol. IV (1986), p. 119-144.

54. No té un sentit d'identitat local originari com pot tenir un sant o un sant local, per exemple. W. A. CHRISTIAN, op. cit. En una altra obra del mateix autor es diferencia entre "imatges de devoció" i "devocions generalitzades", aquestes últimes propagades a l'època moderna sota l'advocació de la Verge Maria i les quals es diferencien de les imatges de devoció, que són referents concrets a sants i santes locals, de devoció més antiga que l'època moderna. W. A. CHRISTIAN, *Religiosidad popular: Estudio antropológico de un valle español*, Madrid, Tecnos, 1978.

L'escultor Mariano Novellas Briansó, deixeble de Lluís Bonifàs

ISIDRE PUIG SANCHIS

A mitjan segle XVIII, les escoles d'escultura, o d'artistes, que tenien major importància a Catalunya eren la de Pere Costa, a Barcelona, i la de Lluís Bonifàs establert a Valls, l'escola del qual havia estat fundada cap a l'any 1725 pel seu avi. Els deixebles de Bonifàs que coneixem són Ramon Amadeu (1761-1763), Pere Joan Golarons (1761-1767), Mariano Novellas, o Novelles (1763), Baptista Dalmau (1763), Josep Barnoya (1766-1772), Joan Cavallé (1770-1776), Ramon Seller (1775), J. Baptista Mateu (1779-1786), Josep Dalmau (1784) i Josep Bernages.

Alguns d'aquests deixebles eren fills d'altres escultors, com Josep Barnoya, fill d'un escultor de Girona amb el mateix nom, i Ramon Seller, fill de Julià Seller o Celles, sembla que d'origen aragonès¹.

Les úniques referències, poques, per cert, que tenim d'un dels seus deixebles, l'escultor Mariano Novellas, són les aportades per Cèsar Martinell. En concret, aquest apareix al taller de Bonifàs el 7 de març de l'any 1763 com a “mancebo escultor”, actuant com a testimoni en l'acta notarial presentada per Bonifàs per la qual demanava el seu ingrés a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid i declarava, davant notari, la seva autoria del relleu de Sant Sebastià².

Uns dies més tard, el 30 de març, Lluís Bonifàs narra al seu manuscrit un fet miraculós que va ocórrer treballant al santuari de la Verge del Lledó, a Valls, on també estava present Mariano Novellas, mentre col·locava una corona a la figura de la Verge. Quan començà a fer el forat per a la dita corona, va sentir una olor, i el mateix Bonifàs diu: “[...] y al segon cop de ferro fiu aulurar al fadrí que tenia allí que se deya Mariano Novelles fadrí escultor tanbé la sentí, dita fragancia [...]”³.

La següent notícia de Novellas és de l'any 1774, una vegada ja instal·lat per compte propi, quan s'ofereix al capítol de Lleida per fer el retaule de la Resurrec-

1. Cèsar MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs y Massó, 1730-1786”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1948, p. 77-83. Joan YEGUAS, “Fragments: Forment (c. 1530), Planellas (1627) i Seller (1757)”, *Quaderns de “El Pregoner d’Urgell”*, núm. 19 (2006), en premsa.

2. *Ibid.*, p. 162, i apèndix 10, p. 253.

3. Cèsar MARTINELL, *Llibre de Bonifàs, escultor setcentista*, 1917.

ció⁴, que havia estat dissenyat per Lluís Bonifàs⁵. I, per acabar, al catàleg de l'exposició celebrada a Lleida després de la Guerra Civil, l'any 1941, "Salón de Arte Antiguo Leridano", s'atribueix a Mariano Novellas un Sant Crist policromat, d'un metre d'alçada, propietat de la família Corbella i que de moment no hem pogut localitzar⁶.

Aquestes eren les notícies conegudes fins ara de Mariano Novellas, que en realitat únicament ens donen a conèixer l'existència d'un deixeble més de Bonifàs i el desig que tenia l'any 1774 de fer el retaule de la Resurrecció de la catedral de Lleida.

Per uns documents, que aportarem a continuació, coneixem algunes dades més d'aquest escultor i algunes obres que va realitzar, tot i que dissortadament no es conserven i que tampoc, les hem localitzat en cap imatge o disseny que ens permeti visualitzar la seva obra.

Mariano Novellas va néixer a Santa Coloma de Queralt l'1 de març de 1742 (figura 1). Era fill de Joan Novellas Andreu, també escultor, i de Magina Briansó Arnavat⁷. El seu pare, Joan, era fill de Pere Novellas, pintor de la vila de les Piles de Gaià, a prop de Santa Coloma de Queralt, i de Coloma Andreu; el van batejar el 8 de març de 1704⁸ i quan va contraure matrimoni, el 19 d'agost de 1739, amb Magina, ja eren difunts els seus pares⁹. Pere i Coloma, els avis de Mariano Novellas, van tenir una filla el 17 de juny de 1707 i possiblement un altre fill, Josep Novellas, que tal vegada sigui el mateix "Josep Novellas, daurador del lloch de Biure, Arquebisbat de Tarragona", que apadrinà Magina, la primera filla de Joan Novellas i germana de Mariano, el

4. 1774, desembre, 22: "A la súplica de Mariano Novellas escultor, ofereint fer lo retaule de la Resurrecció per mil lliures ab la fusta, menos de les figures. Delibere V.S. que los Señors obrers determinen lo de son agrado": Arxiu Capitular de Lleida (ACL), *Deliberacions de 1771 a 1775*, f. 218v. Notícia donada sense la referència documental, a Cèsar MARTINELL, *La Seu Nova de Lleyda*, Valls, 1926, p. 226.

5. 1774: "Item fas data de setanta lliures a Lluís Bonifàs, escultor de la vila de Valls, per dos dissenys dels retaulos, a saber un de la capella de les Ànimes y lo altre per la capella de la Resurrecció [...]": ACL, *Capbreus y Comptes de 1771 a 1780*, f. 72v. Segons el manuscrit de Bonifàs, l'escultor va rebre les 70 lliures el 23 de setembre: Cèsar MARTINELL, op. cit., 1926, p. 226.

6. Núm. 94, p. 40. Les obres exposades havien estat recuperades pel Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

7. Arxiu Parroquial de Santa Coloma de Queralt (APSCQ), *Llibre de baptismes, 1729-1755*, vol. 6, fol. 214: "En aquesta Iglesia Parroquial de Stas. Coloma de Queralt, Bisbat de Vich, dia dos de mars mil set cents quoranta dos, per lo Rnt. Joseph Arnavat, prevere y beneficiat de dita Iglesia ab llicencia expressa de mi Pau Matheu prevere y vicari de dita parroquial Iglesia, fonch batejat Mariano, Pere, Pau, nat lo dia primer de dit mes y any, fill legitim y natural de Joan Novellas escultor, y de Magina Novellas y Briansó conyuges tots de la present parroquia (segons rito de la S.M. Iglesia). Foren padrins Joseph Briansó negociant [...]."

8. APSCQ, *Llibre de baptismes, 1688-1725*, vol. 5, f. 219.

9. APSCQ, *Llibre de desposoris, 1727-1766*, vol. 3: "[...] matrimoni celebrat entre Joan Novellas jove escultor, natural de la present vila de Sta. Coloma de Queralt Bisbat de Vich, de molts anys a esta part en lo Real Monastir de Sta. Maria de Poblet Arquebisbat de tarragona habitant, fill legitim y natural de Pere Novellas pintor del lloch de las Pilas del mateix Arquebisbat, y de Coloma Novellas y Andreu conyuges difunts de una part; Y Magina Briansó y Arnavat, donzella filla legitima y natural de Joseph Briansó, negociant, y de Gertrudis Briansó y Arnavat conyuges vivints tots de la dita vila de Sta. Coloma de Queralt [...]."

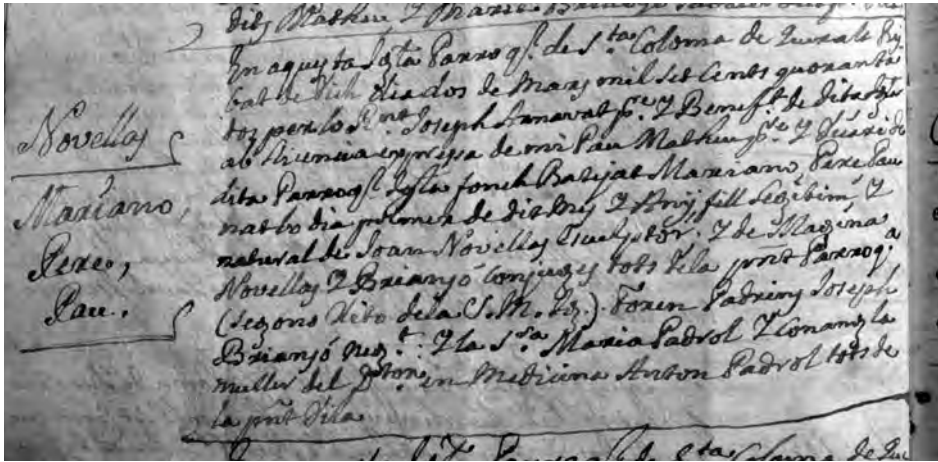


Figura 1. Partida de baptisme de Marià Novellas i Briansó, 1742.
Arxiu Parroquial de Santa Coloma de Queralt.

13 d'agost de 1740¹⁰. Joan Novellas i Magina van tenir cinc fills més: Mariano, ja esmentat; Josep, el 5 d'agost de 1744; Joan, el 30 de maig de 1747; Antoni, el 19 de setembre de 1751, i Pau, el 15 de setembre de 1754¹¹.

Joan Novellas va morir el 21 d'agost de 1756 i va deixar sis fills: la major amb setze anys i el petit amb dos¹². Així, doncs, Mariano es va quedar orfe de pare als catorze anys. Segurament la seva afició per l'ofici patern ja estava endreçada i pocs anys després, no sabem exactament quan, va entrar al taller de Lluís Bonifàs, a Valls, tot i que és interessant observar que més a prop de Santa Coloma es trobava el taller dels Espinalt, a la vila de Sarral, a només vint-i-sis quilòmetres, i que el seu pare Joan va fer el seu aprenentatge amb Isidre Espinalt, segons el contracte signat el 18 de febrer de 1720, durant sis anys¹³.

Quan comptava vint-i-cinc anys, Mariano Novellas Briansó, escultor, va contraure matrimoni amb Teresa Busquets Vilar, l'11 de gener de 1767, a Santa Coloma¹⁴. El seu pare, com ja hem dit, era difunt i la seva mare s'havia tornat a casar, per la qual cosa ara s'anomenava Magina Segura (figura 2).

10. APSCQ, *Llibre de baptismes, 1729-1755*, vol. 6, f. 193.

11. APSCQ, *Llibre de baptismes, 1729-1755*, vol. 6, f. 214, 262, 314, 387 i 441, respectivament.

12. APSCQ, *Llibre d'òbits, 1744-1766*, vol. 11, f. 220-221.

13. Josep Maria GRAU PUJOL i Roser PUIG TÀRRECH, "La nissaga dels escultors Espinalt, de Sarral, i la seva producció artística. Algunes aportacions", *Quaderns d'Història Tarraconense*, vol. VIII, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Secció d'Arqueologia i Història, núm. 76 (1989), p. 89, doc. 1.

14. APSCQ, *Llibre de desposoris, 1767-1804*, vol. 4, f. 1: "[...] matrimoni celebrat per y entre Mariano Novellas escultor, fill legítim y natural de Joan Novellas, escultor difunt, y de Magina Segura, y antes Novellas conjuges vivint de una part, y la honesta Theresa Busquets donsenlla filla legítima, y natural del misser Joan Busquets, y de Archangela Busquets y Vilar conjuges difunts, naturals de dita vila de Sta. Coloma de Queralt [...]."

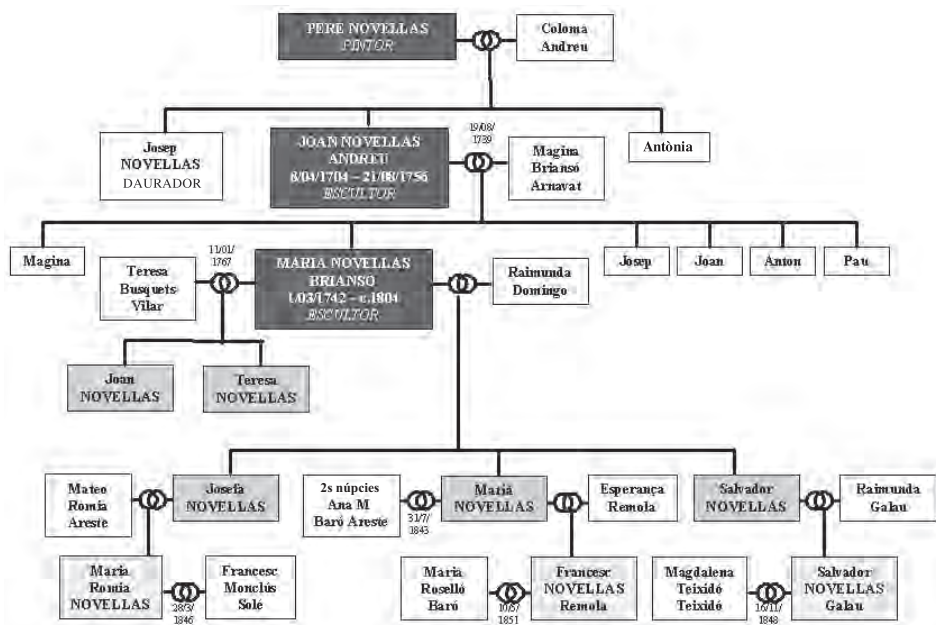


Figura 2. Genealogia de la família Novellas.

El 18 d'octubre de l'esmentat any, naixia a Santa Coloma el seu fill Joan, batejat el mateix dia; van ser-ne padrins els seus besavis materns, Josep Briansó i Gertrudis Arnavat¹⁵. Entretant, al mes d'agost d'aquest any, Mariano Novellas havia contractat la realització del retaule de Santa Quitèria de l'església parroquial d'Aitona.

És molt probable que a finals d'any, després del naixement del seu fill, es traslladessin a Seròs. Segurament la decisió es degué a un seguit de causes: aprop de Santa Coloma de Queralt ja estava establert el taller dels Espinalt, com hem apuntat anteriorment, així com la proximitat de Valls, on residia Lluís Bonifàs, un dels millors escultors del moment a Catalunya. L'encàrrec del retaule d'Aitona sembla que fou determinant per instal·lar-se en aquesta vila o als voltants; a més, segur que Mariano Novellas va considerar la febre constructiva que vivia Lleida, amb l'edificació de la nova catedral i moltes altres parròquies del bisbat de Lleida, que necessitarien ornar les seves capelles i altars amb nous retaules, com en el cas d'Aitona i Seròs. A més, la seva germana Magina i el seu cunyat Josep Morera, negociant de Santa Coloma, residien a Seròs; fou aquest el que es presentà com a fiador de la contracta del retaule d'Aitona (*vid. doc. 1*).

La desaparició dels llibres parroquials de Seròs entre els anys 1701 i 1840 ens

15. APSCQ, *Llibre de baptismes, 1756-1774*, vol. 7, f. 318: “[...] fill legítim y natural de Mariano Novellas escultor y de Teresa Novellas y Busquets conjuges [...]”

dificulta resseguir l'evolució familiar de Mariano Novellas. No obstant això, sembla que anys després d'arribar a Seròs va morir Teresa, segurament entre 1783 i 1791. La primera data que tenim és l'any del naixement de Teresa Novellas Busquets, ja que sabem que el 15 d'agost de 1843 moria amb seixanta anys d'edat i era "hija de los conjuges ya difuntos Mariano Novellas y Teresa Busquets"¹⁶. La segona data, 1792, és l'any aproximat en què va nèixer Salvador Novellas Domingo, fill de Mariano Novellas i Raimunda Domingo, ja que va morir el 25 de febrer de 1848 als cinquanta-sis anys¹⁷.

D'aquest segon matrimoni de Mariano Novellas i Raimunda Domingo van néixer també Josefa i Salvador. Aquests fills de Mariano sabem, quan es van casar, els fills que van tenir, i podríem allargar l'arbre genealògic pràcticament fins a l'actualitat, però no és el tema que ens ocupa i no tenim referència que cap d'ells fos escultor.

Altres notícies que tenim de Mariano Novellas a Seròs són del 9 de desembre de l'any 1780, quan va vendre a carta de gràcia una peça de terra plantada amb morenes, figueres i oliveres a la seva germana Magina Novellas, que vivia a Seròs amb ell, vídua de Josep Morera, per 480 lliures, 11 sous i 11 diners¹⁸. El 1804 Mariano, encara viu, es presenta com a testimoni en la venda d'una casa al carrer del Calvari de Seròs¹⁹. El 1826 apareix documentat el fill de Mariano Novellas, amb el mateix nom, del qual no es manifesta l'ofici, en l'acte de venda perpètua d'aquella peça de terra esmentada abans, ja que tenia necessitats. Del seu pare, diu que no tenia possibilitat de recuperar-la, però no concreta en cap moment si era viu o mort, tot i que, per l'edat que deuria tenir, vuitanta-quatre anys, podem suposar que era mort²⁰.

Per acabar, cal esmentar que sembla que un altre germà de Mariano es va traslladar també a Seròs, segons les anotacions recollides a l'inici del segon volum dels *Quinque libri* de Seròs: "Aniversario anual a favor de Novellas y Briansó, José, obligado a su cumplimiento por un pedazo de tierra que se le dejó en la huerta Ramon Palau de esta vecindad, Mn. Miquel Jové Regente que fue de Serós. Otro aniversario por el mismo José Novellas, obligado Magín Aristé de esta vecindad resultas del mismo testamento."

La problemàtica imatge titular del retaule de Santa Quitèria d'Aitona

La primera obra coneguda de Mariano Novellas és el retaule de Santa Quitèria de l'església de Sant Antolí d'Aitona (figura 3), contractada quan encara vivia a Santa Coloma, cosa que segurament va propiciar que traslladés la seva residència a les terres de Lleida, en concret a Seròs.

En la sessió de la confraria de Santa Quitèria del 30 d'agost de l'any 1767, els

16. Arxiu Parroquial de Seròs (APS), *Quinque libri*, 1840-1851, t. II, f. 12. Teresa Novellas era vídua de Miquel Jové i no va testar "per ser pobra".

17. APS, *Quinque libri*, 1840-1851, t. II, f. 41.

18. AHL, Fons Torres de Segre, notari Antoni Capdevila, any 1780 [reg. 1203], f. 213.

19. Document del 21 de març, propietat de la Sra. Isabel Jové, de Seròs, descendent dels Novellas.

20. AHL, Fons Seròs, notari Gaspar Viñes i Fullola, anys 1825-1830 [reg.1185], f. 74.



Figura 3. Església parroquial de Sant Antolí d'Aitona, acabada als voltants de l'any 1770, segons la data que figura a la portalada.

confreres van aprovar l'encàrrec del nou retaule a l'escultor Mariano Novellas²¹. Aquest dia, els majorals, Climent Daura i Antoni Òrries, amb la presència del rector, tresorer, batlle i regidor d'Aitona, van signar la planta presentada per Novellas de l'esmentat retaule. L'obra hauria d'estar acabada dos anys després de la signatura de la contracta i es va estipular el preu de 560 lliures. Aquest mateix dia s'avançaren 112 lliures a l'escultor i durant l'any següent li donarien unes altres 88 lliures (doc. 1).

Mariano Novellas signava una època el 29 de gener de 1769 per un total de 202 lliures que havia rebut en diferents pagues²². En una altra època del 24 de gener de 1773 reconeix que ja havia rebut un total de 311 lliures i 8 diners pel retaule i

21. "Convocats los confreres de la confraria de Sta. Quiteria, vuy dia 30 de agost 1767 ab intervenció de Antonio Orries y Climent Daura mayorals, Francisco Senant clavari, del Rnt. Dn. Miquel Gonzales Quiroga Pbre., y Rector de dita vila, del Rnt. Valentí Capell Obre. Y capellani de la mateixa vila se ha determinat donar a fer un retaule nou de escolteria segons se conte ab una planta firmada dels sobre nomenats a Mariano Novelles escultor de Sta. Coloma de Queralt, per lo preu de sinch centas y sexanta lliuras moneda barcelonesa": ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, f. 130r.

22. "Digo io el avajo firmado como maestro de escultor, que tengo recibido de los maiores y clavario de la Gloriosa Santa Quiteria por el retablo nuevo en varias cantidades docientas, i dos libras moneda barcelonesa, y para que conste lo firmo en Aytona enero 29 del 1769. Firmo Jo Mariano Novellas". ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, f. 130v. Al mateix llibre, als comptes de l'any 1767 es feia referència el pagament "al escultor por hazer el retablo de dicha Sta. Quiteria"; el 1769 consta "primo data de noventa libras ha entregado al escultor haze el retablo de dicha Sta. Quiteria por cuenta de la satisfacción de dicho retablo", que, amb les 112 lliures del començament de l'obra, fan les 202 lliures que declara a l'època. També el 1769 es van gastar tres lliures "por el valor de un álamo se compró para el retablo".

que encara havia de rebre 248 lliures, 19 sous i 4 diners²³. La major part dels pagaments la va rebre en diners i una petita part en espècies, com les sis quarteres i nou quartans de blat de l'any 1771 o les 3 lliures i 15 sous “del valor de una quartera i tres quartanes de trigo entregadas a Mariano Novellas escultor a cuenta de lo que se le debe del retablo” el 1777. Encara el 1776 cobrava 50 lliures i dos sous “en pago de lo que se le está deviendo del altar”²⁴.

Tot i que ja hem vist que finalment fou Mariano Novellas qui va executar el retaule de Santa Quitèria, un escultor de Seròs, Francesc Escarpenter, va presentar una sisena sobre el preu de l'obra. El que resulta interessant és que els confreres de Santa Quitèria, convocats el 20 de març de 1768, van acordar desestimar la sisena presentada per Escarpenter sobre el retaule de la santa, sobretot perquè posava la sisena sense veure la planta de Novellas i sense coneixement dels pactes acordats²⁵.

L'esmentat escultor, Francesc Escarpenter, era membre d'una família que feia uns quaranta anys que s'havia instal·lat a Seròs, procedent d'Olot²⁶. La competència professional devia ser extrema, ja que sembla que, fruit de l'enveja, Francesc Escarpenter va difamar l'obra de Mariano Novellas.

El fet és que el 26 de febrer de 1769, Mariano Novellas, davant d'un notari, va dipositar a la casa del batlle de Seròs, Josep Jové i Gaya, una imatge de santa Quitèria, “de fusta enguixada, de vuit pams y quar de alçada poch més, o menos”, que havia fet per a l'església parroquial d'Aitona. Seguidament, van ser cridats el mestre de cases Josep Daura i el fuster Antoni Agustí, tots dos de la mateixa vila, per

23. “Digo io el avajo firmado que recivi de los maiorales de la Gloriosa Sta. Quitèria 311 ll. digo trescientas once libras moneda barcelonesa incluidas las docientas y dos de la partida de arriba, la qual cantidad es por la fabrica del retablo y falta al cumplimiento de dicha fabrica 248 lliures, 19 sous 4, y para que conste doy este que firmo Aytona enero 24 de 1773”: ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, f. 130v.

24. ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, comptes dels anys 1771, 1777 i 1776, respectivament.

25. “Vuy día 20 de mars 1768 convocada la confraria de Sta. Quitèria eo los confreres de ella en la rectoria de la vila de Aytona ab intervenció y acistencia del Sr. Rector de dita vila [...] fonch proposat lo seguent: Que en atenció que Francisco Escarpenter escultor ha posat una sisena en lo retaule que te la confraria otorgat a Mariano Novellas escultor com conste en deliberació tinguda en 30 de agost 1767, per tant se proposa si se admetrá dita sisena o no. Fonch resolt per dita confraria que sense donar motiu, y ninguna nota de infamia que no se admet dita sisena tenintse per bo a dit Mariano Novellas, pues encara que be es veritat que dita sisena es en benefici de la confraria pero per haver-ni altres circunstancias en si dit Escarpenter complirie o no en fer dit Retaulo, pues pose sisenes sense veurer la planta, y sense saber los pactes que se te tractats ab lo dit Novellas, per ço se ha resolt que no se li admeta dita sisena”: ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, f. 130r.

26. Sobre aquest escultor, podeu consultar Josep M. SOLÀ-MORALES, “El retaule de Sant Josep de la Parroquial d'Olot”, *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, vol. II (1978), Olot, 1980, p. 355-389, i M. Carme VERDAGUER ILLA, *L'escultura a Olot: Diccionari biogràfic d'autors*, Olot, 1987, p. 157-159; Josep GALLART i Isidre PUIG, “El retaule de la Mare de Déu del Roser d'Artesa de Lleida”, *La Femosa. Revista d'Opinió i informació local*, Artesa de Lleida, núm. 195 (novembre-desembre 2001), p. 23-29, i Isidre PUIG i Josep GALLART, “L'escultor Francesc Escarpenter i el retaule de la Mare de Déu del Roser d'Artesa de Lleida”, *Taüll*, Girona, núm. 15 (setembre 2005), p. 10-12.

veure l'esmentada imatge i certificar que des que Novellas havia acabat la imatge no "avia innovas, aňadit, o llevat cosa alguna en ella" (doc. 2).

Uns mesos després, el 24 de juliol, es presentà Lluís Bonifàs a Seròs, a requeriment de Mariano Novellas, amb la finalitat de veure, reconèixer i descriure la polèmica imatge de santa Quitèria. Aquell dia el batlle de Seròs estava malalt i Bonifàs fou acompanyat pel sotsbatlle, Jaume Roca, al lloc on es trobava la imatge de santa Quitèria coberta per un llençol. Una vegada vista, va declarar que era una obra "echa según regla, y arte en noble echo de esculptura, y es de las mejores estatuas haya visto hazer, y esculpir del dicho Mariano Novellas". Sobre l'escrit difamatori de Francesc Escarpenter de la imatge de Novellas, Bonifàs va aclarir que no tenia raó de fer-lo, ni "voces", diu, ja que havia vist altres obres d'Escarpenter, com el retaule de les Ànimes de Puigverd de Lleida, "y no tiene tanta habilidad como es corregir las obras de esculptura echas por el referido Mariano Novellas, ni de otros artifices en el noble arte de esculptoria" (doc. 3, figura 4).

Al dia següent, el 25 de juliol, Lluís Bonifàs es va dirigir a la vila d'Aitona per veure el nou temple que es construïa²⁷. Un cop va arribar a l'església, es va presentar Francesc Escarpenter, el qual fou invitat per Bonifàs a sentir missa. Després es van dirigir a l'abadia a veure el rector de la vila, acompanyats per Climent Daura, mestre de cases d'Aitona i fill de l'abans esmentat Josep Daura²⁸. Segons l'acta notarial que després es va redactar, Lluís Bonifàs va dir a Escarpenter que estava "con alguna quimerilla" amb Mariano Novellas i que, en definitiva, hauria d'oblidar les difamacions sobre aquest. Segurament amb sorpresa, Escarpenter va respondre a Bonifàs "que haría quanto quisiese para darle gusto" a Novellas. Tot seguit, Francesc Escarpenter va marxar i Lluís Bonifàs se'n va anar a casa de Climent Daura, on un quart d'hora després va acudir Escarpenter, ja que allí no estava present el rector, i va dir que no faria res del que havia dit davant el rector i que no es retractaria de l'escrit, ja que abans "se daría al diablo". Davant d'aquestes paraules, Lluís Bonifàs li va recordar que estava en perill d'anar a la presó i de grans despeses, mentre que Escarpenter li va contestar que li era igual i que si anava a la presó algun dia sortiria "y entonces tomaria su venganza" (doc. 4).

No només Lluís Bonifàs va anar a Seròs per aquest afer, sinó també l'escultor Isidre Espinal, de la vila de Sarral. El procés va ser el mateix. El 3 d'agost, el batlle de Seròs, Josep Jover, ja recuperat, va ensenyar la imatge de santa Quitèria a

27. Curiosament, l'any següent, el 3 d'abril de 1770, els regidors d'Aitona van encarregar a Bonifàs la traça del retaule major del temple, dedicat a sant Antolí. Va demanar 84 lliures, que es reduïen a 28 si l'executés ell mateix. Finalment, el 28 de maig l'escultor va portar en mà la traça a Aitona i va rebre, a compte, 56 lliures. Cèsar MARTINELL, *El escultor Luis Bonifàs...*, p. 185, fig. 15.

28. Josep i Climent Daura van contractar la construcció de l'església de Sant Antolí d'Aitona el 26 de febrer de 1758, obres que es van allargar més de quinze anys, ja que el 7 de novembre de 1772 els administradors de les obres de l'església presentaren una requisició a Josep Daura perquè acabés el temple. Josep Daura també va edificar l'església de Seròs, contractada el 18 de juny de 1742 i acabada cap a l'any 1753. Sobre aquest mestres i la seva obra, es pot consultar Isidre PUIG, "La darrera activitat constructiva a la Seu Vella i l'arquitectura a la Lleida del segle XVIII", *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, Lleida, núm. 4 (2002-2003), p. 216-252.



Figura 4. Declaració de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó el 1769.

Isidre, qui va declarar: “Que se conformava en todo con la declaración avía echo sobre la misma imagen el visor Dn. Luis Bonifas, y Massó de la villa de Valls, que està echa según regla, y corte en noble echo de esculptura” (doc. 5). L'escultor Espinal que apareix a Seròs és possible que sigui Isidre Espinal i Vallet, nascut el 1735, ja que l'any 1769 diu a Seròs que té trenta-quatre anys. Sobre aquest escultor aportem una dada més que ens planteja algun dubte. Segons Mercè Vidal, aquest Espinal seria el nét de l'Isidre Espinal i Travera que, per exemple, va contractar el retaule de Sant Antoni Abat de l'església de Passanant el 1699, on en els pactes consta el seu fill, també escultor, Isidre Espinal, pare de l'Espinal que documentem a Seròs²⁹. No obstant això, a Lleida hem documentat el casament de Paula Espinal i Vidal, l'any 1728, filla d'un Isidre Espinal, escultor, i de Clara Vidal³⁰. En aquest cas, sembla que l'Espinal esmentat és el fill d'Isidre Espinal i Travera, documentat ja el 1699. Hem de suposar que, a més de Paula, van tenir un fill,

29. Mercè VIDAL I SOLÉ, “Noves obres dels escultors Espinalt de Sarra”, *Aplecs de Treball*, Montblanc, núm. 10 (1992), p. 215-255.

30. “Als 12 de abril 1728 contractaren matrimoni en faz de Nostra mare Santa Iglesia, Francisco Castanyon, cirurgià en la vila de Almenar, Bisbat de Lleyda abitant, fill de Miquel Castanyon, cirurgià abitant en la vila de Alguayre, y de Tecla Genis conjugues vivint part una; y la honesta Paula Espinal donzella filla de Isidro Espinal, escultor de la vila de Sarra, Archabisbat de Tarragona y de Clara Vidal conjugues vivint part altra [...]”: Arxiu Diocesà de Lleida (ADL), *Llibre [V] dels matrimonis fet en lo any de la nativitat del Señor de mil setcens vint ysis regint la cura de Animes de la present parròquia de Sant Joan de la Plaza de la Ciutat de Lleyda lo rnt. P. fra. Andreu Valentí del orde de St. Agustí, als 30 de abril. 1726, f. 16r.*

Isidre Espinal i Vidal (segon cognom fins ara desconegut), germà de Paula. Aquest Espinal i Vidal seria el pare d'Isidre Espinal i Vallet, nascut el 1735 i mort el 1800, que apareix a Seròs³¹.

Continuant amb el fet ocorregut a Seròs, realment no és habitual que un sucès com aquest quedi reflectit notarialment, encara que hem de reconèixer que ens aporta una interessant informació quotidiana entre dos escultors, habitants de la mateixa vila, que rivalitzen per un prestigi social i professional entre els seus conciutadans.

Finalment, sembla que Mariano va acabar l'obra fora de termini, ja que el 27 de desembre de 1770 posava una condició: que fins que no estigués pagat tot el retaule, no canviessin els majorals que el van contractar³².

El 27 de desembre de 1790, el rector d'Aitona, Miquel Burroy, l'Ajuntament i els majorals de la confraria, Francesc Roca i Josep Mas, acordaren amb el daurador de Lleida Joan Estern la dauradura del retaule de Santa Quitèria i la seva peanya, que fou realitzada el 1785 per Eudald Galtaires, el mateix any en què Vicenç Serrallé va rebre 35 lliures per encarnar i daurar la imatge de santa Quitèria³³. El preu acordat pel treball eren 400 lliures i el temps d'execució, un any (doc. 8). El 6 de febrer de 1791, Joan Estern va rebre dels majorals de la confraria 150 lliures com a la primera paga, després de preparar el retaule per la dauradura³⁴.

Aquest daurador, Joan Estern, va treballar també a la catedral nova de Lleida. L'any 1788 va rebre 50 lliures per daurar la torre de les campanes i unes altres 7

31. Sobre la genealogia dels Espinal vegeu també Roser PUIG, "Els Espinalt: una nissaga d'escultors d'origen olonenc establerts a la Conca de Barberà (segles XVII-XIX)", *Modilianum. Revista d'Estudis del Moianès*, núm. 29 (2003), p. 23-38.

32. "Dia sinch de janer del any 1770, convocats en la casa del Rnt. Rector de la vila de Aytona [...] fonch proposat lo seguent: Que en atenció que quant es donà a fer lo retaulo de Sta. Quitèria a Mariano Novelles escultor de la vila de Sta. Coloma de Queralt, com conste ab deliberació y descriminació tinguda en 30 de agost del any 1767, fonch determinat que los que eren majorals de dita confraria que eren los sobredits Antonio orries y Climent Daura servissen per majorals de dita confraria, juntament ab lo clavari de dita confraria que es Francisco Senant fins que fos acabat dit retaulo per quant los sobredits se obligaren a pagar lo preu convingut per fer lo dit retaulo, en atenció que lo dit Novelles no vol altres obligats per a pagar lo preu de dit retaulo que als sobre anomenats Antonio Orries, Climent Daura, majorals, y Francisco Senant clavari, per tant se proposa si se mudaran o elegiran altres majorals y clavari. Fonch resolt per dits confreres a pluralitat de vots que servesquen per lo present any mil set cents setanta per majorals de dita confraria los mateixos Antonio Orries, y Climent Daura, y per clavari al dit Francisco Senant; y fins y a tant sie acabat de fer lo dit retaulo y acabat de pagar lo presu convingut per fer dit retaulo": ACL, *Libro de la Congregación...*, f. 131v-132r.

33. ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria, 1759-1794*, comptes de l'any 1785: "Me son data siete libras entregadas a Audal Galtaires por el trabajo de hacer la peaña" i "Me son data treinta y cinco libras entregadas a Vicente Serrallé por el trabajo de encarnar y dorar la Sta."

34. "E recibido de los Mayorales de la Cofradia de Sta. Quitèria de Aytona, la cantidad de ciento, y cinquenta libras barcelonesas quales son por la primera paga resultante del capítulo quarto de la contrata que hantecede, la que he recibido en contentimiento de todos los obligados. Y por la verdad lo firmo en Aytona a 6 de febrero del año 1791. Juan Estern": ACL, *Libro de la Congregación...*, f. 136v.

lliures i 10 sous per enguixar dues mampares de la sagristia i sala capitular³⁵. El 1790 pintà les reixes de ferro de les escales exteriors per 15 lliures i 10 sous³⁶.

El 16 de maig de 1793 trobem un nou contracte sobre la dauradura del retaule en qüestió. Aquesta vegada el daurador és Joaquim Larrosa, daurador veí de Jaca (doc. 9). Desconeixem què va succeir amb Joan Estern: tal vegada va incomplir les seves obligacions, o simplement va morir aquell any 1791.

El nou compromís dels majorals de la confraria amb Joaquim Larrosa establia el preu de la dauradura en 450 lliures barceloneses i que estigués acabat el 12 de novembre del mateix any, festivitat de la santa. Així, el 23 de juliol de 1793 Larrosa va rebre 125 lliures de la confraria, la meitat del cabdal existent³⁷. El 16 d'agost del mateix any cobrava 45 lliures³⁸, el 6 de setembre 16 lliures més³⁹ i el dia 27 unes altres 73 lliures⁴⁰: 33 pagades per la confraria de Santa Quitèria i 40, per la de Sant Antoni Abat de la mateixa parròquia⁴¹. Finalment, tenim constància que

35. "Item fas data de sinquanta lliures a Joan Estern dorador per lo or y mans de dorar y pintar la torre de las campanas del Relotge de la nova Cathedral [...] Item fas data de set lliures deu sous al dit Joan Estern dorador per los materials y jornals de enguixar las dos mamparas de la sacristia y sala capitular...": ACL, *Capbreus y comptes de 1781 a 1790*, f. 162r.

36. "Item fas data de quinze lliures deu sous a Joan Estern dorador per haver pintat las reixas de ferro de las escalas exteriores del atrio de la Cathedral": ACL, *Capbreus y comptes de 1781 a 1790*, f. 208v.

37. "Confieso aber recibido de mans de los maiorales de la cofradia de Sta. Quietria, Caetano Jornet y Caietano Aran y Fracisco Roca depositario la cantidad de ciento beinte cinco libras mone-da barcelonesa, que son he por primer plazo de la contrata que antecede, según queda acordado en el capítulo segundo, y es la mitad del caudal existente que ai en poder de dicha confraria, y por ser así lo firmo en la presente villa de Aitona a beinte tres de julio de mil setecientos nobenta y tres. Jo-aquin Larrosa": ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, f. 138r.

38. "Recibí ha cuenta del segundo plazo la cantidad de cuarenta y cinco libras moneda barcelonesa; Y para que conste firmo la presente a diez y seis de agosto de 93. Joaquin Larrosa": *ibíd.*, f. 138r.

39. "En seis dias del mes de setiembre confieso aber recibido el abajo firmado de manos del Sr. Fracisco Roca clabario de la confraternidad de Sta. Quiteria de esta villa de Aitona la cantidad de diez y seis libras moneda barcelonesa, parte de pago del segundo plazo de la contracta que antecede y para que conste firmo en seis de setiembre de 93. Joaquin Larrosa": *ibíd.*, f. 138v.

40. "Confieso haber recibido de manos de los maiorales de Sta. Quiteria la cantidad de setenta y tres libras, quinze sueldos moneda barcelonesa, esto es treinta y seis libras, quinze sueldos de la confraria de Sta. Quiteria, y cuarenta por mano de Josep Massot y Andibet de positario de Sant Antonio la que prestá a la confraria de Sta. Quiteria por orden del Padre Patricio regente, y de los Srs. del Ajun-tament de esta villa y dichas setenta y tres libras quinze sous son en parte de pago de la contrata que antecede, y para que conste firmo la preente en Aitona, a 27 de setembre de 93. Joaquin Larrosa dorador": *ibíd.*, f. 138v.

41. Tenim altres referències que ens indiquen que l'any 1793 la confraria de Sant Antoni Abat d'Aitona certament va prestar 40 lliures a la confraria de Santa Quitèria, i que l'any següent presta-ren 71 lliures, 11 sous i 3 diners, que feien un total de 111 lliures, 11 sous i 3 diners. ACL, *Caixa: Contaduria. Cofradías Aitona*, any 1793, f. 228r: "Por el pago que se hizo de dorar el Retablo de Sta. Quiteria prestó esta Cofradia a aquella como consta 40 ll. [...] Resulta de estas cuentas presentadas por dichos Mayorales que la Cofradia les alcanza veinte libras Barcelonesas, y quarenta libras a la Co-fradia de Sta. Quiteria, de que se hizo cargo por medio de sus mayorales para acudir al pago del Re-tablo que se estaba dorando, con calidad de reemplazo. [...] Y para que conste lo firmo en Aytona a 20 de enero de el año de 1794. Dr. Dn. Pedro Satué y Allué rector"; any 1794, f. 228v: "Para el pago

Larrosa, el 4 de juny de 1795, signava una àpoca de 145 lliures per la dauradura del retaule⁴².

El retaule de les Ànimes del Purgatori de Riba-roja d'Ebre

El temple parroquial de Riba-roja d'Ebre, segons la data que apareix a la portalada, es va acabar cap a l'any 1772. A finals de 1770, quan ja es veia el final de les obres, es va encarregar l'execució d'un retaule dedicat a les Beneïdes Ànimes del Purgatori (figura 5).

No hem pogut localitzar cap imatge del retaule, si és que encara es conserva a l'any 1936. No obstant això, pel preu total creiem que es tracta d'un retaule per a una capella lateral de dimensions reduïdes.

L'1 d'octubre de 1770, davant del notari de Seròs Salvador Escribà, van signar els pactes de l'esmentat retaule Gaspar Cervelló, regidor de la vila de Riba-roja d'Ebre, i l'escultor Mariano Novellas. El cost total de l'obra serien 268 lliures i hauria d'estar acabada i col·locada al cap d'un any i mig. La vila li facilitaria un mestre per assentar l'obra i, a més, hauria de fer deu palmatòries de ferro "conforme se usen en Barcelona", una sacra, l'evangeliari, el lavabo i un Sant Crist d'un pam. Les imatges, la talla i l'ornamentació floral haurien d'ésser de fusta d'àlber, i la resta, de pi (doc. 6).

El retaule major de l'església parroquial de Seròs

Una obra de més envergadura que la de Riba-roja d'Ebre fou el retaule major de l'església de Seròs. Per a l'execució d'aquest retaule, la seva dauradura, la construcció de la capella del Sant Àngel Custodi, amb el seu retaule daurat i els ornaments necessaris, els veïns de Seròs es van imposar un dret de vintè, signat el 24 d'abril de 1778⁴³.

Un cop obtinguts certs mitjans econòmics, van començar per construir la capella de l'Àngel Custodi, encarregada al mestre Climent Daura el 26 d'abril de 1778.

que se hizo de dorar el Retablo de Santa Quiteria le presto esta Cofradia con calidad de reemplazo 71 ll. 11 ss. 3. [...] Esta (confradia) tiene en abono suio por medio de bale de la cofradia de Sta. Quiteria la cantidad de setenta y una libra once sueldos y tres dineros que unidas a las quarenta libras que resultan prestadas a Sta. Quiteria en el año antecedente, resulta, la cantidad de ciento once libras once sueldos y tres dineros moneda Barcelonesa, las que esta debiendo dicha cofradia a esta con calidad de reemplazo, y han servido para pagar el Retablo de dicha Santa que se ha dorado. Y para que conste lo firmo en Aytona a 14 de noviembre de 1795. Dr. Dn. Peiró Satué y Allué Rector."

42. "Recibí por mano de Dn. Pedro Satué rector de la Parroquial de Aytona, a cuenta de la confraria de Sta. Quiteria de la misma Iglesia, la cantidad de ciento cuarenta y cinco en moneda barcelonesa, por parte de pago de aber dorado el retablo de dicha Sta. Y para que conste lo firmo en la misma villa de Aytona a cuatro de junio de mil sietecientos noventa y cinco. Juaquin Larrosa dorador": *ibíd.*, f. 138v.

43. Roser PUIG, "La darrera activitat constructiva...", p. 237, doc. 29.



Figura 5. Església parroquial de Riba-roja d'Ebre. A la façana apareix la data de 1772.

Van continuar amb el retaule major i la vila va encarregar la traça a l'escultor de Valls Lluís Bonifàs, planta que fou recollida pel rector de Seròs, Josep Pínieu, al taller de l'escultor el primer de maig de 1779 i per la qual pagà un total de 60 lliures⁴⁴. A continuació, el 9 de maig, a la plaça de la vila es va subhastar la realització del retaule, que es va concedir a l'oferta més beneficiosa, la de l'escultor Mariano Novellas, per 3.600 lliures. Sembla que en aquell moment Francesc Escarpenter treballava a la vila de Poboleda (Tarragona), però va arribar a sisena l'obra del retaule, que quedaria per un preu total de 3.000 lliures, i Mariano Novellas no va tenir altre remei que acceptar la sisena i fer-se càrrec de l'obra. Recordem que no és la primera vegada que Escarpenter sisena una obra de Novellas. És molt probable que aquesta sisena d'Escarpenter només fos fruit de la rivalitat declarada cap a Novellas, que al retaule de Seròs li va fer perdre 600 lliures.

No obstant això, uns dies després, el 22 de maig, se signava el contracte definitiu entre Josep Pínieu, rector de Seròs i comissionat per la vila, i Mariano Novellas (figura 6). El termini per entregar l'obra era de tres anys. El retaule estava format per escenes amb relleu, unes figures de sants en primer terme "de relieve quasi entero" i altres figures exemptes de 10 pams d'alçada. L'estructura del retaule, es diu concretament, havia d'estar "arreglada según las reglas de los autores más graves assí antiguos, como modernos, como son Vitrubio, Paladio, Viñola, y

44. Cèsar MARTINELL, *El escultor Luis Bonifàs...*, p. 211.



Figura 6. Església parroquial de Seròs. Acabada cap al 1754.

otros”. Sobre la fusta que s’havia d’utilitzar, es diu que “no se pueda poner en dicha obra madera de aveto, chopo, ni otras semejantes, sino todo pino electo y de buena calidad, excepto las estatuas, e historias, que las podrá hazer de álamo, o de pino y que dicha madera deva estar bien seca”. També havia d’ornar el sagrari per la part interior, amb les seves pilastres, cornises i talla, i havia de muntar un torn per pujar i baixar el Santíssim. La forma de pagament seria: 600 lliures per la fusta en començar l’obra i unes altres 600 quan acabés el retaule. La resta, 1.800 lliures, en tres parts, una per anualitat, i cada anualitat en tres pagaments, és a dir, cada quatre mesos unes 200 lliures. Mariano Novellas havia de pagar les despeses de notari, capitulació, escriptura..., i 73 lliures per la traça i els ports (figura 7).

Una vegada muntat el retaule, hauria d’instal·lar per darrere una escala, a més de fer un banc amb tres seients per quan fessin misses “de terno”, ornats amb talla. Novellas també es compromet a fer un faristol per al cor com el del convent d’Avinganya, les sacres corresponents per al retaule, quatre parells de canelobres de quatre pams i mig d’alçada, ben treballats, un Sant Crist i dues tauletes per a l’altar.

Lamentablement, no tenim cap referència sobre el desenvolupament de l’obra d’aquest retaule. Ni tan sols, com ja hem dit, una imatge d’abans de 1936 que ens ajudi a valorar la qualitat artística de Mariano Novellas. Només la visura de Lluís Bonifàs sobre la imatge de santa Quitèria i la defensa professional davant les difamacions de Francesc Escarpenter ens poden donar una idea que es tractava d’un escultor d’una interessant vàlua plàstica, a qui esperem descobrir visualment en futurs treballs.

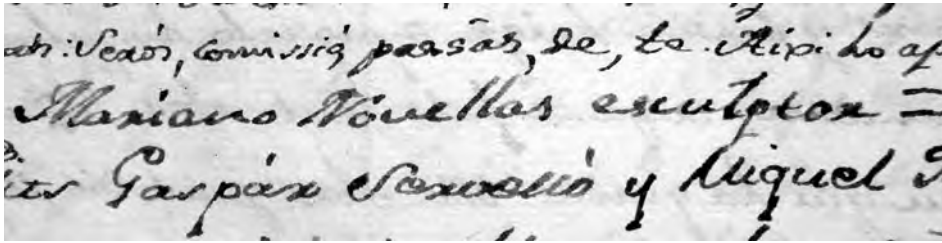
A close-up photograph of a handwritten signature in dark ink on aged, slightly textured paper. The signature is written in a cursive, historical script. The visible text includes "Mariano Novellas escultor" and "Gaspar Serrano y Miguel".

Figura 7. Signatura de Marià Novellas a la contracta del retaule major de l'església parroquial de Riba-roja d'Ebre, el 1770.

Anotacions sobre algunes obres de Lluís Bonifàs⁴⁵

A propòsit del retaule major de les Borges Blanques

El retaule major de les Borges Blanques fou contractat per Lluís Bonifàs el 20 de maig de 1766, per 2.500 lliures, amb el rector Josep Solana i els senyors Josep Segarra i Pròsper Ricart.

Cèsar Martinell, que possiblement encara el va veure abans de la seva destrucció el 1936, ressaltava "un mayor esfuerzo de simplicidad o un prurito clasicista" i continua dient que era propòsit de Bonifàs adoptar en el retaule "las normas académicas", tot i que reconeix que l'esperit de la composició encara era barroc (figura 8)⁴⁶.

Tot té una explicació. En concret, el 10 de febrer de 1824 es contractà amb l'escultor Ramon Corselles i el daurador Josep Gil l'execució d'alguns retaules a l'esmentada església; a més, al retaule major es va modificar la part central i el remat superior, obra realitzada per Lluís Bonifàs, es van fer columnes noves, es van retocar les imatges i es va fer un tabernacle nou⁴⁷. Aquesta notícia explica perfectament aquella reminiscència clàssica del retaule que observava Cèsar Martinell.

45. En primer lloc, deixo constància que en un treball recent vaig publicar una imatge del retaule de Sant Antoni de Pàdua de l'església parroquial de Verdú, cedida per Ramon Boleda. S'havia pensat que era del segle XIX, per la data de 1844 que constava al frontal de la taula d'altar, però mai ens havíem detingut a estudiar-lo. Ara, després d'observar-lo amb més deteniment, ens hem adonat que es tracta del retaule realitzat per Lluís Bonifàs, contractat el 1762 i enllestit el 1765. Isidre PUIG, *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*, Tàrrrega, Arxiu Històric Comarcal de Tàrrrega, 2004, col·lecció "Ardèvol, Sèrie Maior", núm. 7, p. 83, fig. 54; Cèsar MARTINELL, *El escultor...*, p. 159-160.

46. Cèsar MARTINELL, *El escultor...*, p. 119 i 171-172. Sobre aquest retaule, vegeu també Joan YEGUAS, "Noves dades sobre l'escultor Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786)", *Miscel·lània d'Estudis. Quaderns de "El Pregoner d'Urgell"*, núm. 15 (2002), p. 89-106.

47. "[...] Es pactado con el mismo, desacer el Altar mayor de dicha parroquia, renovar por entero el cuerpo medio y remate, construyendo nuevas columnas, retocar las imágenes que neseciten de esto, hacer un tabernáculo nuevo para colocar la custodia los dias de Minerba, cediendole para esto toda la madera del antiguo Retablo que puede servirle, con la misma elevación y altitud que tenia antes, conforme al diseño que al efecto ha presentado el expresado escultor por el precio de ocho cientos cincuenta libras [...]": Arxiu Parroquial de les Borges Blanques (APBB), *Carpeta fulls solts. Retaule*.

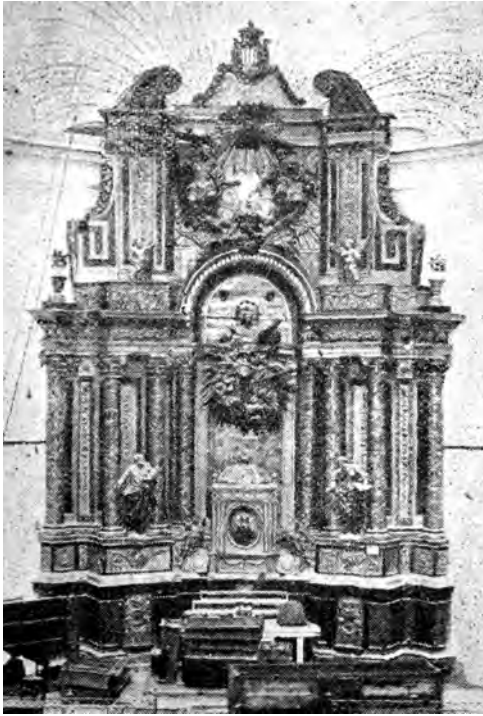


Figura 8. Retaule major de l'església parroquial de les Borges Blanques, dissenyat i realitzat per Lluís Bonifàs (1766-1769) i modificat per l'escultor Ramon Corselles i el daurador Josep Gil (1824). (Foto: Arxiu Manel Giné i Freixes).

El retaule major de l'església de Golmés

Sobre aquest retaule només aportarem les tres èpoques que es conserven a l'Arxiu Municipal de Golmés, que han estat consultades, però mai transcrites⁴⁸.

Per resoldre el cobrament d'aquesta obra, com en altres, Lluís Bonifàs havia nomenat procurador seu l'argenter Josep Fontanet i Bertrán. Així, el 29 de març de 1771 el Comú de Golmés va abonar la quantitat de 500 lliures a Fontanet, en concepte dels dos primers terminis del pagament del retaule major, que complien el 25 de desembre de 1770 i el 25 de març de 1771⁴⁹. El tercer termini, que complia el 25 de juliol de 1771, s'executà el 16 de gener de 1772, i Fontanet va rebre

48. Josep M. PALAU I PALAU, *Golmés. Recull Històric*, Bellpuig, 1983, p. 100-101. Sobre aquest retaule, també es pot consultar Cèsar MARTINELL, *El escultor...*, p. 186-189, i Joan YEGUAS, "Noves dades...", p. 92-94.

49. "Tinch rebut com a procurador de Dn. Lluís Bonifasi escultor de Valls, per mans del Sr. Francisco Mallol, per comte, y orde dels senyors Pau Calbis Balle, Anton Sol, y Joseph Bisa Regidors, y Miquel Calbis Sindich de Golmes, sinch sentas lliures dich 500 ll. Com consta de la polisa despaxada de dits Srs. De 27 de mars de 1771 les quals són y serbeixen per dos plasos vensuts de la obra del Retaulo major que caigueren, la primera dia 25 de desembre de 1770 y la segona lodia 25 del corrent, Tàrrega y mars 29 de 1771. Joseph Fontanet y Bertran Argenter": Arxiu Municipal de Golmés (AMG), *Llibre de comptabilitat*, 1752-1782.

aquesta vegada 525 lliures, de les quals 25 eren per al quadre i la ferramenta del sagrari⁵⁰. El quart termini, que complia el 25 de desembre de 1771, es va abonar el 18 d'abril de 1772, i s'especifica que les 400 lliures que va rebre Bonifàs procedien dels deu mil rals de billó (aproximadament 1.360 lliures) que "S. Ex^a", que no era altre que Bonaventura Osorio de Moscoso, duc de Sessa i baró de Bellpuig (dins la baronia que hi havia a Golmés), va donar caritativament a l'església de Golmés per construir el temple, el retaule i diferents adorns⁵¹.

50. "Tinch rebut com a procurador de Dn. Lluís Bonifasi escultor de Valls, per mans dels Srs. Joseph Vilalta y Sol, y Pau Canela comissionats de la hobra del Retaulo major de Golmes, sinch sentas vintisinch lliures, dichs 525 ll., a saber les vintisinch lliures, son per lo cost del quadro y ferramenta del sacrari, y les restans sinchsentas, son per lo plaso que vense lo dia 28 de juliol de 1771, y ditas sinchsentas lliuras serbeixen en part del preu de les mil buitsentas sinquanta lliures que fou lo just de dita hobra, y per major seguritat de dits Srs. Comissionats firmo en nom propi, Tàrrega y gener 16 de 1772. joseph Fontanet y Bertran Argenter": AMG, *Llibre de comptabilitat*, 1752-1782.

51. "Tinch rebut com a procurador de Dn. Lluís Bonifasi escultor de Valls, per mans del Sr. Manuel Palau Regidor, y Miquel Calbis Síndich de Golmés quatre sentes lliures, dich 400 ll. De les que serbeixen per lo plaso que vense lo dia 25 de desembre de 1771, y quals són de aquella quantitat de deu mil rals de velló quals afet S. Ex^a de caritat per la fàbrica de la Iglesia nova, Retaulo, y adornos, y ditas quatre sentes lliures serbeixen en part del referit preu del ajust de dit Retaulo, y per major seguritat de dits Srs, firmo en nom propi, Tàrrega y abril 18 de 1772. Josep Fontanet y Bertran Argenter": AMG, *Llibre de comptabilitat*, 1752-1782.

Apèndix documental

1

1767, agost, 30, Aitona

Contracte del retaule de Santa Quitèria de l'església parroquial d'Aitona amb l'escultor Mariano Novellas.

ACL, Llibre de la Confraria de Santa Quitèria d'Aitona, f. 129r-130r.

Los Mayorals de la Confraria de Santa Quiteria de la vila de Aytona que son Cloment Daura, Anton Orries, ab intervenció del Reverent Dn. Miquel González Prebere y Rector de dita vila, de Francisco Senant clavari de dita confraria, del Reverent Valentí Capell prebere y Beneficiat de dita vila, de Cayetano Esteve y Bernabé Batlle, de Jaume Esteve y Camí, Regidor, de Joseph Tresanchez y altres confreres, amb consentiment de tots los demés confreres de dita confraria donen a fer un retaule per a dita Santa de escultura segons se conté ab la planta firmada per dit Reverent Sr. Rector, de dits Mayorals, clavari y de Joseph Tresanchez confrare a Mariano Novelles escultor de la vila de Santa Coloma de Queralt, Bisbat de Vich, present y baix acceptant. Qual retaule promet lo dit Novelles donarlo finit dins lo termini de dos anys contadors del dia present en avant sens dilació no escusa alguna, ab compensació de tots danys, y gastos obligantse per ço tots sos bens mobles e immobles haguts y per haver, y per seguritat de assó done dit Novell en fiança, y principal obligat a Joseph Morera negociant de dita villa vila de Santa Coloma son cunyat, de present habitant en la vila de Ceròs, qui accepte dit càrrech de fiança. Y per ço prometen dits mayorals donar al dit Novelles escultor per lo valor de dit retaule sinch centes y sexanta lliures moneda barcelonesa, pagadores ab esta forma, cent y dotse lliures lo dia present, vuytanta y vuyt lliures del dia present a un any havent de donar ab dita quantitat finit de dit retaule lo peu, y pedestral, y en cas de no poder la confraria pagarli lo restant fins al compliment de ditas 56 lliures sols tindrà obligació lo dit escultor de treballar per aquella porció, o quantitat de diner se li entregará, y no només, y en cas de finit del tot dit retaule y li quedés a deurer la confraria del preu dit retaule cent y sexanta lliuras promet, y concent lo dit Novelles aguardar un any més después de finit dit retaule dita quantitat. Lo que prometen dits mayorals complir sens dilació ni escusa alguna ab obligació dels bens y redits de dita confraria no empero entenen obligar los seus bens propis per tractar de negoci ageno. Y per ser així se fa lo present en dita vila de Aytona als trenta dies del mes de agost del any mil set cents sexanta y set. Y ho firman respectivament de sas mans propias essent presents per testimonis lo bachiller en Philosophia Balthasar Gonzalez, profesor de Sagrada Theologia y Esteve Camí notari de dita vila.

Dn. Miguel Gonzalez Quiroga
Clemen Daura

Joseph Tresanchez

Antonio Orries
Per Francisco Senant clavari firmo
Esteve Camí notari
Jo Mariano Novellas

1769, febrer, 26, Seròs

Mariano Novellas diposita la imatge de Santa Quitèria que feia per a l'església parroquial d'Aitona a casa del batlle de Seròs.

AHL, *Fons Seròs*, notari Salvador Escrivà, sign. 1169, f. 12r-v.

En la vila de Seròs del Corregiment de Lleyda als vint i set del mes de febrer de mil setcents sexanta nou, en presencia de mi Salvador Escrivà, ab authoritat Real nottario público de dita Vila, y dels testimonis infraescrits, Mariano Novellas escultor en la mateixa Vila habitant digué: Que per sos fins li convenia se depositas en casa del señor Joseph Jové y Gaya Batlle de la expresada vila una Imatge de fusta enguixada, de vuit pams, y quar de alçada poch mes, o, menos, intitulada *Santa Quitèria*, que lo mateix Mariano Novellas tenia en sa botiga, y havia treballat per a colocar al retaulo de dita Santa per adorno de la Iglesia Parroquial de la vila de Aytona, y que allí se tancàs, y entregas la clau al mateix señor Batlle fins, y atant, que sian vistos, y decidits per justicia sos fins, lo que en efecte se executà, per tant la mateixa imatge, desde la botiga del sobredit Mariano Novellas, fins a casa del sobredit Señor Batlle, la qual se posà en la botiga de dita cas dret inclinada a una paret per a mantenirse e immediatament per lo mateix Mariano Novellas foren cridats Joseph Daura mestre de cases y Antonio Agustí mestre fuster los dos de la citada vila de Seros, per a que mirasen atentament, y ab madura selecció aquella imatge intitulada *Santa Quitèria* que havían vist treballar moltes vegades per un retaulo de la Iglesia Parroquial de la vila de Aytona, y si desde, que la avía acabada, avía innovas, añañit, o llevat cosa alguna en ella, los quals presents digueren que era la mateixa imatge intitulada. *Sta. Quitèria* que li havían vist treballar moltes vegades, y que desde que la acabà, no comprenían ni coneixian hagues innovat, añañit, ni llevat cosa alguna en ella. Y seguidament se posà sobre ella un llansol per a preservar-la del pols y se pasa a tancar las portas de dita botiga per medi del dit Señor Batlle qui present estava, y se encorporà de las claus de la mateixa botiga, Y otorgà rebia en pura comanda, y Real depòsit la sobredita imatge y se obligava a guardar-la, y retornarla sempre que fos requirit. De tot lo que dit Mariano Novellas me requirí a mi dit notari llevas acte públich, que fou fet en la citada vila de Seros día, mes, y any sobredits, essent presents per testimonis Joseph Albà, y Sabater pagès y Joachim Teixidó mestre los dos de la mateixa vila a estas cosas cridats. Assí lo aprobo lo nottari infrascrit de una propria

Mariano Novellas
Antonio Agustí

Joseph Daura
Joseph Jover y Gaya Bayle

Ante mi Salvador Escrivà nottari públich y Real de la present vila de Seros, que conech als dits deponents declarants, y depositari, y que tots firmaren en lo present instrument de sa propria ma, de que fas fee.

1769, juliol, 24, Seròs

Lluís Bonifàs i Massó visura la imatge de santa Quitèria que Mariano Novellas realitzava per a Aitona.

AHL, *Fons Seròs*, notari Salvador Escribà, sign. 1169, f. 31.

In Dei Nomine Amen. En la villa de Serós corregimiento de Lérida a los veinte y quatro días del mes de julio de mil settecientos sesenta y nueve, el Señor Dn. Luis Banifas, y Massó Academinco Real de Sn. Fernando de la Villa de Madrid por la escultura, con voz, voto, y assiento de dicha academia, en la villa de Valls domiciliado, constituhido personalmente en la casa del magnífico Josep Jover, y Gaya Baile de la citada villa de Serós dixo: Que aviendo venido a su noticia tener en depósito, y en su casa misma una estatua, o, imagen de Santa Quiteria, venia por parte de Mariano Novellas escultpor de esta vila residente, a fin de verla, reconocerla, y hazer descripción de ella. Y estando enfermo el dicho Sr. Baile, se entregó la llave del depósito al Magnífico sos baile de dicha villa Jaime Roca, quien acompañado de mi el infraescrito escribano asistió al tiempo que el dicho Dn. Luis Bonifàs reconoció dicha estatua, que se encontró derecha, e inclinada a una pared, embuelta con una sábana, y haviéndola vista, y reconocida, se embolvió otra vez con la sábana, y para que conste de la descripción de ella, mediante juramento que prestó a Dios nuestro Señor, y a instancia y requerimiento del dicho Mariano Novellas escultpor, aunque extrajuhicialmente declaró, y dixo: que dicha estatua o imagen està echa según regla, y arte en noble escho de escultura, y es de las mejores estatuas haya visto hazer, y esculpir del dicho Mariano Novellas; Y repeto de haberle enseñado un escrito difamatorio, que sobre la escultura de dicha estatua echó Francisco Escarpante escultpor de la misma villa de Serós contra el mencionado Mariano Novellas dixo, que dicho Escarpanté no puede echar semejantes escritos, ni voces porque tiene vistas el declarante sus obras de escultura como es el retablo de almas del lugar de Puigvert, y otras, y no tiene tanta habilidad como es corregir las obras de escultura echas por el referido Mariano Novellas, ni de otros artífices en el noble arte de esculptoria: lo que dixo saber dicho señor declarante por la pericia, y sciencia tiene en dicha arte de esculptoria, y la verdad es fuerza de juramento tiene prestado y que su edad es de treinta y nueve años poco más, o menos en testimonio de lo qual assí lo otorgó en la misma villa de Serós dichos dia, mes y año requiriéndome a mi dicho e infrascrito escribano levantara de ello testimonio. Assí lo apruebo yo el infrascrito escribano de mi propria mano y lo firmo siendo presentes por testigos Joseph Quibus maestro cirujano y Joseph Quibus mancebo cirujano padre e hijo vezinos de dicha villa a lo susodicho llamados.

Lluís Bonifàs y Massó

Ante mi Salvador Escribà escribano público, y real de la villa de Serós, que conozco al dicho Señor declarante, y lo firmó de su propria mano, de que doy fe.

1769, juliol, 25, Seròs

Declaració de Lluís Bonifàs, escultor, sobre la conversa que va tenir amb Francesc Escarpenter a Aitona.

AHL, *Fons Seròs*, notari Salvador Escribà, sign. 1169, f. 32r.

In Dei Nomine Amen. En la villa de Serós corregimiento de Lérida a los veinte y cinco dias del mes de julio de mil settecientos, y nueve. Dn. Luis Bonifas y Massó Académico real de San Fernando de la villa de Madrid por la escultura, con voz, voto, y asiento de dicha academia, en la villa de Valls domiciliado dixo: que haviendo en el día de oy por la mañana pasado en la Villa de Aytona, a fin de ver un templo nuevo que allí se construie, se fue en drechura en la Iglesia Parroquial de la misma villa para oír misa en donde compareció un hombre, que le saludó; al qual le dixo dicho Dn. Luis: quien era, que no le conocía, a la que respondió, soy Francisco Escarpante escultor de la villa de Serós, entonces le dixo dicho Dn. Luis, que no le hubiera conocido a no haverse declarado, y que se alegrava mucho de verle, previniéndole al mismo tiempo, se entrasen a oír misa, y en saliendo avían de ir juntos a casa del cura, que tenia que hablarle, como en efecto oyeron misa, y juntos se fueron a la Abadía, subiendo allí a la misma sazón Clemente Daura, maestro albañil de dicha villa de Aitona, quien junto con el sobredicho Dn. Luis, mediante juramento que los dos prestaron a Dios nuestro Señor sobre una señal de la cruz en forma de [...] en mano, y poder de mi el infrascrito escribano a instancia, y requerimiento, de Mariano Novellas escultor en la villa de Serós habitante hizieron aunque extrajuhizialmente la relación siguiente, es a saber que estando dichos declarantes con el dicho Francisco Escarpante en la Abadía, y delante del cura, le dixo al dicho Escarpante el mencionado Dn. Luis, amigo tengo que decirte, que se estays con alguna quimerilla con Mariano Novellas, quiero poneros en paz exortándole con aquellas palabras que un confesor diría a un penitente, diziéndole; no me mueve otra cosa sino haga un acto de caridad, y servicio a Dios nuestro Señor, y que como a christianos que somos estamos obligados a esto y que por Christo nuestro Señor le pedía procurarse con aquellos términos hábiles a dar satisfacción al sobredicho Mariano Novellas, a lo que convencido de la predicación le respondió, que sí que haría quanto quisierse para darle gusto; despidiéndose todos del cura con esta resolución, previniéndole dicho Dn. Luis accediese a casa del dicho Clemente Daura, que allí le aguardaría partieronse dichos declarante en dicha casa, y a lo que pasó medio quarto de hora vino el dicho Escarpante y dixo allí: Que lo que avía prometido delante del cura no lo cumpliría, y lo que tenía escrito, andase por escrito. Y que antes no se retrataría, primero se daría al dicblo, y el dicho Dn. Luis, viendo la respuesta que le dio, le dixo: que mirase lo que hazía, que se exponía a una cárcel, y a muchos gastos, a lo que respondió dicho Escarpante: los gastos los pagaría quien los haría, que él no tenía nada que perder, y que si le ponían a la carzel un día u otro le sacarían y entonces tomaría su venganza – lo que dixeron saber dichos

declarantes por aver pasado así, de haverlo dicho el mismo Dn. Luis y hallarse presente a todo lo expresado Clemente Daura, y la verdad en fuerza del juramento tienen prestado, y que son de edad, el dicho Dn. Luis de treinta, y nueve años, y el dicho Clemente Daura de quarenta y cinco años, poco más o menos. De todo lo que dicho Mariano Novellas me requirió a mi dicho e infrascrito escribano levantara y diera testimonio de ello, que fue fecho en la expresada villa de Serós dichos día, mes, y año siendo presentes por testigos: Jaime Davant, y Antonio Martí labrador de la misma villa a esto llamados. Assí lo apruebo yo el infrascrito escribano de mi propia mano

Lluís Bonifàs y Massó

Clemente Daura

Antes mi Salvador Escrivà escribano real de la villa de Serós, que conozco a los dichos declarantes, y que lo firmaron de su propia mano doy fee.

5

1769, agost, 3, Seròs

Isidre Espinal, escultor, visura la imatge de santa Quitèria de Mariano Novellas.

AHL, *Fons Seròs*, notari Salvador Escrivà, sign. 1169, f. 32.

In Dei Nomine Amen. En la villa de Serós corregimiento de Lérida, a los tres días del mes de agosto año del señor de mil settecientos sesenta, y nueve: Isidro Espinal maestro escultor de la villa de Sarreal constituido personalmente en la casa del magnífico Joseph Jover y Gaya Baile de la Citada Villa de Serós dixo: que venía por parte de Mariano Novellas escultor de esta Villa a ver una imagen de Santa Quiteria, que dize tiene depositada en su casa, y hazer descripción de ella. Y el dicho Sr. Baile tomó la llave del depósito, y acompañado de mi el infraescrito escribano, asistió al tiempo que el dicho Isidro Espinal reconoció dicha imagen, que se encontró derecha e inclinada a una pared embuelta con una sábana. Y habiéndola vista y reconocida se embolvió otra vez con la misma sábana. Y para que conste de la descripción de ella, mediante juramento que prestó a Dios nuestro Señor, y a una señal de cruz en forma de [...] en mano, y poder de mi el infraescrito escribano, a instancia, y requerimiento del mismo Mariano Novellas, aunque estrajuhicialmente declaró y dixo: Que se conformava en todo con la declaración avía echo sobre la misma imagen el visor Dn. Luis Bonifàs, y Massó de la villa de Valls, que està echa según regla, y corte en noble echo de escultura. Lo que dixo saber dicho declarante por la pericia, sciencia y práctica tiene en dicha arte de escultura, y la verdad en fuerza del juramento tiene prestado, siendo su edad de treinta y quatro años poco más o menos, y veinte de práctica. Y lo firmó. De todo lo que me requirió a mi dicho e infraescrito escribano levantara, y diera testimonio de ello, que fue fecho en dicha villa de Serós dichos día, mes, y año, siendo pre-

sentes por testigos, el reverendo Juan Ingles pbro, y Christobal Jover estudiante gramática, los dos de dicha villa habitantes.

Isidro Espinal maestro escultor

Ante mi Salvador Escrivá escribano público de la villa de Serós que conozco al dicho Isidro Espinal declarante, y que lo firmó de su propia mano, a que doy fe.

6

1770, octubre, 1, Serós

Mariano Novellas contracta el retaule de les Ànimes del Purgatori de l'església de Riba-roja d'Ebre.

AHL, *Fons Serós*, notari Salvador Escrivà, sign. 1169, f. 27.

In Dei Nomine Amen: Mariano Novellas escultor en la vila de Serós domiciliat part una, y Gaspar Cervelló Regidor de la vila de Ribarroja, part altra digueren, que per quant lo Magnífich Ajuntament de esta vila de Ribarotxa tenia acordat, y convingut ab lo sobredit Mariano Novellas lo fer un retaulo nou de Ànimes en la Iglesia Parroquial de Ribarroja conforme los pactes infrascrits, de la qual contracta se avia de fer escriptura en poder del notari reial, la que no se ha pogut executar per no haver notari en dita vila, y respecte de passar lo sobredit Gaspar Cervelló en la expresada vila de Serós, y evitar alguns gastos de cridar notari per dit efecte en dita vila de Ribarroja, resolué lo Ajuntament de aquesta vila lo fer comisió al mateix Gaspar Cervelló Regidor per a que se conferís ab lo sobredit Mariano Novellas y en nom de tots los capitulars pasas a fer la obligació de dita contracta, lo qual Gaspar Cervelló, fent ostenció de sa comisió a ell atribuida en acuerdo de dit Ajuntament del qual fa fe Joseph Munte fiel de fechos del mateix Ajuntament, ab un certificat firmat per aquest y altres capitulars de dit Ajuntament y sellat ab lo sello del Comú de la mateixa vila en trenta de setembre proxim anterior. Y usant de dita comisió hacontingut ab lo sobredit Mariano Novellas lo fer lo retaulo de les Ànimes conforme los capítols tenian acordats ab dit Ajuntament, que son en la forma següent = taba del retaulo que la vila de Ribarroja determine fer de les Beneides Ànimes del Purgatori en lo any mil set cents setanta = Primo sapia lo impresari que serà, que ha de se de sa obligació fer tota aquella obra de dit retaulo, com h també posar tota la fusta que sia necesaria per son conte, advertiment que lo dit impresari se reduhirá a les mides del puesto, y tot haige de set conforme se demostre en la planta = Ítem sàpia lo impresari que la dita obra haige de fer fina y en art de bon oficial = Ítem sàpia lo impresari, que la dita obra se ha de fer visurar per persona intel·ligent, y si la dita obra tingués alguna falta, deurà pagar la visura lo dit impresari, y sinó se encontres alguna falta, deurà pagarla la vila y si fos cas se encontres falta, la deurà corregi lo dit impresari a ses cos-

tes = Ítem sapia lo impresari, que de present se li donarà lo que tindran les ànimes, que són cent cinquanta lliures moneda barcelonesas, y lo restant del valor del dit retaulo, se li donarà així con se anirà replegant, quedant la vila obligada a fer les diligencies més necessaries per a aver de donar satisfacció a tot lo promés al dit impresari, ab los mateixos pactes expressats = Ítem sàpia lo dit impresari que ha de donar fiances a contento de la vila = Ítem sàpia lo impresari que ha de donar fet lo dit retaulo y posat en son puesto determinat dintre de un any y mig, que comensarà lo dia primer de setembre del present any y finirà en lo dia darré que se complirà lo any y mig referit = Ítem sàpia lo impresari, que la vila li donarà bagatges per a portar lo retaulo de la vila de Seròs, que serà ahont se treballarà = Ítem sàpia lo impresari que la vila li donarà albañil per a ajudarli a posar lo retaulo en son puesto, y lo ges que se haige de menester per a plantarlo = Ítem sàpia lo dit impresari que la vila li farà lo gasto tot lo temps que gastarà en posar lo dit retaulo = ítem sapia lo dit impresari que serà de sa obligació lo fer deu palmatòries de ferro conforme se usen en Barcelona, una sacre, lo evangeli, lo lavabo y un sant Christo de un palm = Ítem sàpia lo dit impresari, que totes les figures, talla, y floratge les ha de fer de fusta de aube y lo demás de fusta de pi que sia bona, y rebedora = Ítem sàpia lo impresari que quant se haige de visurar la obra, se deurà fer dita visura per dos mestres hu de cada part, y la vila haige de pagarlo hu, y lo impresari lo altre disposat, y si se encontras alguna falta en la obra la deurà pagar lo dit impresari = Lo Preu que ha quedat dita obra per lo dit mariano Novellas escultor de Seròs son docentes sexanta vuit lliures moneda barcelonesa. Ribaroiija y setembre a trenta de mil set cents, y setanta. Baix los quals pactes convé, y promet lo mateix Gaspar Cervelló com a comissionat de dit Ajuntament, y en nom de aquest de pagat al sobredit Mariano Novellas les expresades dos centes sexanta vuit lliures per lo treball en fer lo sobredit retaulo de les Ànimes com y també complir tot quant en la sobre inserta capitulació queda expresat sens dilació, ni excusa alguna, ab salari de notari y procurador acostumats ab refació, y esmena de tots gastos dispeses e interesos, que per no complir tot lo sobredit se ocasionaran. Y lo dit Mariano Novellas present convé y rpomet de fer y construir lo dit retaulo de les ànimes, y de complir tot quant en la precedent taba se conté sens dilació ni excusa alguna ab salari de notari y procurador acostumats, restitució y esmena de tots gastos, dispeses e interesos e interesos que per no complir en lo que per sa part li toque se ocasionaran. Y per major seguritat done en fiança a Miquel Jové y Adamat pagès de la present vila de Seròs, qui present accepte [...] tot lo qual fou otorgat y firmat per dites parts en la present vila de Seròs al primer dia del mes de octubre de mil set cents y setanta essent present per testimoni Matéu Baró professor en Teología y Jaume

Pujol teixidó los dos de esta mateixa vila

Mariano Novellas escultor = per no saber escriurer los dits Gaspar Servelló y Miquel Jové y Adamet firmo de voluntat dels dos Matéu Baró testimonio.

1779, maig, 22, Serós

Mariano Novellas contracta el retaule major de l'església parroquial de Seròs.

AHL, *Fons Seròs*, notari Salvador Escribà, sign. 1173, f. 32.

In Dei Nomine Amen: Sepasse por esta escritura como Yo Dn. Joseph Pinies cura de Almas de la Iglesia Parroquial de la presente Villa de Serós, en virtud de las facultades a mi concedidas por los particulares vecinos de esta villa en el auto del vinteno impuesto para el fin de construir en dicha Iglesia Parroquial el retablo mayor de madera dorado, y una capilla al Santo Angel Custodio, también con su retablo de madera, y dorado y otros adornos necesarios, y correspondientes a la debida decencia de la misma Iglesia, en poder del presente escribano, a los veinte, y quatro dias del mes de abril, de mil setecientos setenta y ocho; Y estando ya en tiempo de hazer y construir el expresado retablo mayor según, y conforme la planta se tiene echa, y aplasado el dia nueve de los corrientes para su remate; en cumplimiento de mi encargo, haziendo esto en la Plaza de esta Villa, y para mi justificada conducta, con intervenció de los señores capitulares, y otros muchos individuos de la propia Villa que concurrieron al remate de dicho Retablo, como constará por relación de Diego Blanco nuncio jurado de este marquesado; Quien hallándose presente haze relación de haver puesto el día nueve de este mes en la Plasa de esta villa, ante los señores cura, capitulares y muchos otros vecinos de esta villa al público subhasto la construcción del Retablo mayor de dicha Iglesia; el que después de haverse pregonado por espacio de algun tiempo, y dada la manda para el remate, no halló persona alguna, que ofrecisse manda mas beneficosa y mas ventajosa, que Mariano Novellas escultor de esta misma villa domiciliado, que tomó la manda de tres mil, y seiscientas libras barcelonesas por cuiá cantidad le fue rematada la construcción del dicho Retablo mayor por toque de campanilla como se acostumbra: Baxo cuiá manda Francisco Escarpinté escultor, vecino de esta villa de Serós, al presente en la de Poboleda habitante ofreció hazer dicho Retablo maior según arte y Planta de por menos cantidad, y por esto echó una seysena, que fue seiscientas libras menos, cada seisena se notificó por el mismo Diego Blanco al expresado Mariano Novellas y a tiempo respondió que se la reservaba para sí, de que resultó quedar dicha construcción de retablo por tres mil libras barcelonesas tansolamente. En conformidad de dicho remate, y demas facultades me competen; espontáneamente otorgo, que concedo y libro de y a favor del expresado Mariano Novellas escultor la expresada obra de la construcción del retablo maior, que habrá de hazer, y concluir dentro al término de tres años, y señyrse inviolablemente a la planta del dicho retablo mayor, pactos, y condiciones contenidos en la capitulación, que es como se sigue = Pactos bajo los quales estará obligado el artífice que ajustase el retablo mayor de la villa de Serós a trabajarlo: Primeramente sabrá dicho oficial, que ha de construir dicho Retablo sin faltar en un ápice al diseño y planta que se le dará en el qual se hallaran firmados el señor Rector y Ayuntamiento de dicha villa,

y en caso de sobrar algo de obra respeto a las paredes, deberá ajustarlo a proporción; Item deberá trabajar todas las Historias, estatuas, mancebos, y chiquelos conforme arte, y con las debidas proporciones, expresiones en sus actividades y afectos conforme al assumpto, para que sia vieren bella, y armoniosa composición, y degradación de términos en sus particulares figuras, todo, según lo acostumbran a practicar los escultores de la maior fama y habilidad, y que hayan de ser las historias del relieve correspondientes, de modo, que las figuras del primer término sean de relieve quasi entero, y las figuras sueltas de alto diez palmos, y todo lo demás que se halla en el diseño haya de ser conforme y en la misma colocación que en el se encuentra; Y en caso que el artífice quiera variar alguna cosa por parecerle mejor, podrá hazerlo, advirtiendo que no se le pagaran las mejoras = Item que toda la arquitectura haya de estar arreglada según las reglas de los autores más graves assí antiguos, como modernos, como son Vitrubio, Paladio, Viñola, y otros = Item que los gruesos de las triadas hayan de ser en los tableros lisos, de dos de dos de recio, y en donde hubiere abiertos de talla, un pulgar más, para que después de abierto quede suficiente recio = Item que todas las juntas, que no llevan barras clavadas, hayan de llevar por atrás sus colas de milano ambebidadas, y las que pudieren armando en alguna plantilla, lleven espigas, que abracen las juntas, de modo que no haya en ninguna más de dos o tres palmos, sin espiga, cola o barra en la junta = Item que todos los tableros y molduras de dicha obra hayan de estar lavados con clavos y no con clavijas de madera, y devan llevar la cola correspondiente bien corridas y ajustadas las molduras = Item que no se pueda poner en dicha obra madera de aveto, chopo, ni otras semejantes, sino todo pino electo y de buena calidad, excepto las estatuas, e historias, que las podrá hazer de álamo, o de pino y que dicha madera deva estar bien seca = Item que dicha obra haya de estar con la mejor perfección y que rematado, o trabajado cada uno de sus cuerpos sea visurado, o visurados por aquellos oficiales que parezca al Señor Rector, y Ayuntamiento; Y que hallando qualquiera imperfección, o que no está con la perfección con que la trabajan los oficiales de la maior habilidad deba mudarse qualquiera de las cosas, que se hallaran con imperfección deberá pagar dicho oficial a dichos visuradores = Item será a cargo del oficial el adornar el sacrario grande por adentro, con sus pilastras, cornizas, y talla y también componer el torno para subir y bajar el santísimo sacramento = Item sepa el oficial, que tomase la obra, que para nuestra seguridad deberá dar dos fianzas abonadas a gusto del Señor Rector y Ayuntamiento, las cuales fianzas deveran ser corresponsables a los dineros que se entregaran al dicho oficial y a los perjuizios que resultaren en quanto a la bondad del retablo y estas deberán ser en el territorio del corregimiento de Lérida = Item sepa el oficial que se le entregaran de vistreta para comprar la madera seiscentas libras barcelonesas, y que reservadas otras tantas para quando estará visto y reconocido dicho retablo las que no habiendo defecto se le entregaran por cumplimiento de su tanto ajustado: Lo demás en que quede ajustado dicho retablo se dividirá en tres parts, repartiendo cada una de estas partes en cada uno de los tres años, baxo cuyo tiempo ha de dar rematado el retablo, y esta parte de cada un año se le dará en tres

tercios, que será de quatro en quatro meses, se entiendo, no cessando de trabajar n dicho retablo, porque hubiere alguna interrusion notable se detendrá el tercio, a dos tercios = Ittem sepa el official que se le dará casa para su habitación y trabajar, y que se le conducirá la madera desde la Barca de esta villa hasta el pié de la obreria, y quando se haya de plantar la obra se le pondrá al pie del Altar = Ittem sepa el official, que será de su cargo el pagar el derecho de Capitulación al Notario, y escritura, y el pregonero, y el coste del diseño, o planta, que son setenta y tres libras por la planta, y portes = Ittem sepa el official que será de su cargo el dejar plantado el dicho retablo, debiendo el costearse el coste de los soculos, y qualquiera otros gastos que ocurran hasta estar el dicho retablo perfectamente puesto, y el plinto de la basa del ósculo deberá ser de piedra picada atallantada, y el plano de la grada del presbiterio deverá hazer la misma figura que demuestra el diseño de dicho retablo = Ittem sabrá el official, que será de su obligación el guarnecer desde el pavimento, hasta el remate por atrás del retablo una escalera de madera de quatro de recio, y un palmo de ancho bien clavada al retablo y pared = Ittem sepa el official que será de su cargo el hazer un banco , con tres asientos distinguidos para los sacerdotes quando celebrarán las missas de terno, con adornos de talla, y también un faristol como el del convento de Avingaña para el coro, las sacras correspondientes a lo demás del retablo, con quatro pares de candeleros de a quatro palmos, y medio de alta bien trabajados, y un santo Christo igualmente proporcionado, y también las dos mesicas, o creencias que se requieren para dicho altar con el marco correspondiente para los frontales. Baxo cuios pactos, y condiciones ofresco y cedo al expresado Mariano Novellas escultor de dicha obra del retablo maior y que le será cierta, y segura, y pagarle por ella las dichas tres mil libras barcelonesas, con las que ha quedado rematado el mismo retablo assí, y conforme se expresa en la sobredicha capitulación; por lo que obligo todos los eventos y emolumentos del referido vinteno: Renunciando a qualesquiera leyes, y derechos me puedan favorecer, y a la que prohíbe la general renunciación. E yo el sobredicho Mariano Novellas escultor presente, me obligo a construir perfectamente según arte y arreglo a la planta de dicho Retablo del Altar maior de la Iglesia parroquial de esta villa, y concluirle dentro del término de los tres años: Así mismo me sugeto a las visuras de peritos electos por parte del Rector y Ayuntamiento de esta villa, y hallándolo con alguna imperfección, o no ser arreglado a la planta, sea compelido a la emmienda, y rehedificación de lo que se necessite para aquella imperfección todo a mis costas; y me apremien por todo rigor legal, assí al reparar, y emendar qualquiera imperfección, como a las costas daños, salarios, intereses, y menoscabos se le irroguen, y se laia constar con sola la relación del dicho cura, sin que necesite de otra prueba, aviso, ni diligencia judicial, ni extra, pues de todo lo relevo; Y para mayor seguridad presenta en fiadores y principales obligados a Ramón Jover, y Casteran y a Domingo Estruga los dos labradores vecinos de esta misma villa de Serós legos y abonados; quienes hallándose presentes expresaron, que no solamente se constituhian fiadores por el expresado Mariano Novellas, si que también se obligaban de mancomún y cada uno de ellos a solas de cumplir

quanto su principal tiene ofrecido, sin que se tenga de practicar diligencia ni execución alguna contra el referido Mariano Novellas, y sus bienes; Y para ello renunciaban a las leyes: Quod prius conveniatur Principales quam fideiussor, et quod sublato principali tollatur Accessorium Al beneficio de la división y execución, y demás de la mancomunidad; Y juntos principal y fiadores obligaban todos sus bienes y derechos y del otro de ellos muebles, y sitios havidos y por haver, renunciaban al beneficio de Duobus reis stipulandi, et promittendi, y a la costumbre de dos o muchos, que insolidum se obligan; Y daban poder a todas las justicias de su Mag^d, y demás a quienes de derecho compete el conocimiento de esta causa, sometiéndose a sus jurisdicciones, para que nos compete a la subsistencia de este contrato y nos apremien como por sentencia definitiva de juez competente passada en autoridad de cosa juzgada y por ellos consentida que por tal la reciben: Renunciando por esto mismo a sus propios fueros, jurisdicción, y domicilis, y a la Ley: si convenerit de jurisdictione omnium Iudicum y demás leyes, derechos, fueros, privilegios, y beneficios les sean propicios y a la que prohíbe la general renunciación: Del qual instrumento quedaron advertidos todos por el escribano estipulante se havia de tomar la razón dentro del término de un mes, en el officio de hipotecas de la ciudad de Lérida conforme está prevenido por real Pragmática. En testimonio de lo qual assí lo otorgaron en la misma villa de Serós, a los veinte dos días del mes de mayo del año del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, de mil setecientos setenta y nueve presentes por testigos: Jaime Roca, Joaquim Teixidó y Joseph Jover y Tarros los tres vecinos de la propia villa.

Mariano Novellas otorgo lo dicho.
Dn. Joseph Pinies cura = otorgo lo dicho

Por dichos Ramón Jové, y Casteran, y Domingo Estruga fiadores y por Diego Blanco, que dixeron no saber escribir, firmo de sus voluntades, Joaquin Teixido testigo.

8

1790, diciembre, 27, Aitona

Joan Estern, daurador de Lleida, contracta la dauradura del retaule de Santa Quitèria d'Aitona, obra que no es va dur a terme.

ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, f. 135v-136r.

En la villa de Aytona a 27 de diciembre del año de 1790 estando congregados el Sor. Dn. Miguel Burroy cura de dicha villa, y el Ille. Ayuntamiento de ella con los Mayorales de la cofraria de Sta. Quiteria quales son Francisco Roca y Joseph Mas en la propria casa de antedicho cura, pareció en presencia de dichos Sres. Juan Estern de profesión dorador, natural y residente en la ciudad de

Lérida, habiéndose tratado en dicha junta con el expresado Juan Estern sobre dorar el retablo de Sta. Quiteria, con una peana de la misma Sta. Existentes en la Iglesia Parroquial, y dar colores al arco de la misma capilla, se convinieron y concordaron ambas partes, en ejecutarlo, y cumplirlo con los pactos siguientes: 1º / Fue pacto, y se obligó el expresado Juan Estern a dorar el retablo, y la peana con oro comprado a sus expensas. 2º / Fue pacto, que el expresado dorador havia de dar concluido el Retablo dorado y su correspondiente peana desde el dia de la fecha, hasta el mes de diciembre del año 1791 proximo siguiente. 3º / Fue pacto, que havia de estufar todas las estatuas exceptuando la Sta. Contenidos en dicho altar. 4º / Fue pacto, que los ante dichos mayores, havian de contribuir con ciento y cinquenta libras luego que haya concluido de blancar dicho retablo. 5º / Fue pacto, que concluido de dorar dicho altar le hayan de contribuir con ciento y cinquenta libras mas por segunda paga. 6º / Fue pacto, que desde dicho tiempo de la segunda paga hasta un año le hayan de contribuir con ciento libras más por tercera, y última paga y en cumplimiento de las quatrocientas en que se convino por dorar dicho Retablo y Peana. 7º / Fue pacto, que se le havia de dar plantadas o echas las embastidas, o andamios. Todo lo cual prometieron cumplir, y executar ambas partes por lo que toca cada una respectivamente, obligando sus personas y bienes en general y especial, y lo firmaron en dicha villa de Aytona, a 27 de diciembre de 1790, de que doy fee yo el infra escrito Fiel de fechos de dicha villa de Aytona.

Juan Estern
Joseph Mas

Francisco Roca
Jayme Benavent fiel de fechos

9

1793, maig, 16, Aitona

Joaquim Larrosa, daurador de Jaca, contracta la dauradura del retaule de Santa Quitèria d'Aitona.

ACL, *Libro de la Congregación de la Gloriosa Virgen y Mártir Sta. Guiteria*, 1759-1794, f. 137r-138r.

En la villa de Aytona Obispado de Lérida, juntos y congregados en casa del Sor. Rector de esta Iglesia Parroquial, el mismo Sor. Rector, los Señores del Ayuntamiento y Mayores de la Cofraria de Sta. Quiteria, habiéndose de dorar y colorir el Retablo de la Sta. Y presentándose Joaquin Larrosa maestro dorador vecino de la ciudad de Jaca, Reyno de Aragón, con quien se convino unánimamente el darle la obra de dicho retablo bajo los pactos y condiciones siguientes: 1º / Primeramente es pacto, y condición, que la Cofraria o confreres ha de proveer al Maestro Dorador de toda la leña necesaria para la obra y deberá también darle echo el andamio como corresponde. 2º / Será obligación de la Cofraria el hacer el pago de doscientas y quarenta libras jaquesas, que hacen quatrocientas y cinquenta libras barcelonesas, en que ha quedado ajustado

el Retablo a unánime consentimiento entre ambos, pagado en tres plasos; el primero será estando completa la obra hasta la cornisa, y se le dará la mitad del caudal que haya existente en el día; El segundo plazo se le dará quando la obra esté a mitad de las columnas y lo restante se pagará a haver y posibilidad de dicha confraria en los años siguientes, según alcance el caudal del que se tomarán cuentas en el mes de enero de cada año, y el remanente se entregará al Sr. Rector que es y por tiempo será de esta iglesia de Aytona para que de parte a dicho Joaquin Larrosa del caudal que ha quedado anualmente para satisfacerse del trabajo o importe del Retablo hasta cuyo último pago, quedará obligada la cofraria en todos sus caudales, y es condición que dicho Larrosa ha de dar concluida la obra para el día doce de noviembre de este año, a no haver alguna novedad que lo estorve. 3º / Es pacto y condición, que aparejada que sea toda la obra, como si se huviese de doara toda, devan quedar doradas las molduras, y talla de dicha obra inclusive el pedestal, y demás cuerpos de arriba y los lisos y campos de ella plateado, esmaltando en donde pareciese conforme al maestro de ella para su mayor recreo y hermosura. 4º / Es condición que devan quitarse las quatro tallas que bajan de las quatro pilastras y en sus puestos plateados que darán los fondos, y dorados los quatro dibuxos que en ellos se colocan con algunos trofeos de la santa, que estarán enlazados. Que los sota-bancos y gradas venidas a ellos deban quedar plateados, como igualmente el frontal, colocando si pareciese algún esmalte transparente a sus fondos, para que resalte más sus tallas plateados: Que la peana de Santa Quiteria deva hacer juaego al Retablo, con oro, y plata, y transparentes, distribuyendo el maestro en donde le parezca colocar el dicho dorado plateado de ella: Que las túnicas y los mantos (si le pareciese conforme) de los santos de dicha obra el colocar en ellos colorido al natural, o transparente, como también dar algún color al arco de la capilla que cierra el dicho retablo. Y para que todo tenga la debida fuerza, de una parte y otra firmamos la presente contrata en Aytona a 16 de mayo de 1793.

Joaquin Larrosa dorador

Dr. Dn. Pedro Satué y Allués Rector

Andre Matheu balle Gayatano Llornet

Francisco Naves regidor firmo Francisco Roca

Joseph Roca regidor

QUARTA SECCIÓ

ELS ESCULTORS BONIFÀS

Els escultors Lluís i Francesc Bonifàs i Massó

SOFIA MATA I ESTHER BALASCH

Aviat farà cent anys que Cèsar Martinell va redactar el seu primer article referent als Bonifàs, publicat a *La Crònica de Valls* el dia 9 d'agost de 1913¹. A partir d'aquest article va iniciar una campanya de divulgació de les seves investigacions sobre els escultors, en forma de múltiples treballs, en aquest setmanari i en altres publicacions periòdiques, i també mitjançant diverses monografies. Tot plegat va donar a conèixer molts aspectes d'aquella nissaga d'artistes relacionats amb la vila de Valls. Certament, Cèsar Martinell no havia estat el primer estudiós a ocupar-se dels Bonifàs, però sí que va ser el primer a diferenciar clarament cadascun dels membres de la nissaga, i, a més, va aportar les bases de la informació documental més important, basada en l'anàlisi del quadern manuscrit que havia estat propietat de Lluís Bonifàs i Massó.

A la vista de la destrucció de la majoria d'obres dels Bonifàs, esdevinguda en el mes de juliol de 1936, tres treballs de Cèsar Martinell continuen avui com a punts de referència de gran importància. Un és la monografia sobre la Seu Nova de Lleida, publicada el 1926, on l'autor dedicava un apartat al cadirat del cor, grandiosa obra realitzada per Lluís Bonifàs i Massó, i un altre apartat als retaules de les capelles laterals, entre els quals n'hi havia tres fets per Francesc Bonifàs i Massó. El se-

1. La publicació de l'article s'inscriu en el si d'una polèmica que s'havia produït entre les diverses faccions polítiques dels regidors de l'Ajuntament de Valls, a propòsit d'una proposta d'inclusió de l'escultor Bonifàs en la Galeria de Vallencs Il·lustres. La polèmica té l'origen en la història de Valls redactada per F. PUIGJANER (*Historia de la villa de Valls desde su fundación a nuestros días*, Valls, 1881). En aquesta obra s'aportaven notícies sobre els Bonifàs, però la coexistència de l'activitat professional de l'avi Lluís Bonifàs i Sastre i del nét Lluís Bonifàs i Massó havia generat una confusió en l'autor entre l'un i l'altre, havia fet una sola persona. Com que Puigjaner feia constar que l'escultor Bonifàs havia nascut a Barcelona, una part dels regidors es negava a atorgar el títol de vallenc il·lustre a un barceloní. Arran de la polèmica, I. Castells va publicar una nota ("Efemérides", *La Crònica de Valls*, 10 agost, 1912, p. 1-2.) en què aportava que es tractava de dos membres diferents d'una família d'escultors. C. Martinell, que ja havia consultat el llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, va publicar el 1913 l'article de referència ("Els escultors Bonifàs. Datos biogràfics", *La Crònica de Valls*, 9 d'agost de 1913, amb continuació els dies 16, 23 i 30 del mateix mes), on reproduïx la nota de Castells i on, a més, afegia que es tractava, no de dos, sinó de cinc escultors d'una mateixa família, establia la genealogia de la família i el lloc de naixement de cadascun dels membres de la nissaga, i defensava que Lluís Bonifàs i Massó era nascut a Valls i mereixedor de l'honor de figurar a la Galeria.

gon treball és la monografia sobre Lluís Bonifàs i Massó publicada el 1948, on Cèsar Martinell aplegava tota la informació anterior sobre l'escultor, incloent-hi la biografia i un catàleg de la seva obra. El tercer és l'obra en tres volums dedicada a l'arquitectura i l'escultura barroques a Catalunya, editada entre 1959 i 1963, on la informació sobre els Bonifàs té un paper important. Aquests tres treballs encara constitueixen unes fonts importantíssimes sobre els escultors, de consulta obligada².

La figura i les obres de Lluís Bonifàs i Massó aviat van cridar l'atenció dels estudiosos. El 1800, Ceán Bermúdez, en el seu *Diccionario*, enumera diverses obres de l'escultor. A banda del gran nombre de treballs de Martinell sobre els escultors Bonifàs, cal esmentar les investigacions de Puigjaner, Ribas, Castells, Martí Albanell i Moragas, i, més recentment, Ferrer Soler, Cortiella, Rovira, Vidal, Llobet, Perea, Yeguas, Ventura, Vila, etc. Tots ells han aportat dades documentals de gran interès i un important volum d'informació sobre els membres de la nissaga, sobre les seves obres i sobre els seus comitents i col·laboradors³.

Precisament, van ser el volum de la informació que calia processar i la limita-

2. C. MARTINELL, *La Seu Nova de Lleyda: Monografia artística*, E. Castells Editor, Valls, 1926. *Ibid.*, "El escultor Luis Bonifàs y Massó. 1730-1786. Biografía crítica", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1948. *Ibid.* *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya* (Monumenta Cataloniae, X-XII), Barcelona, 1959-1963. Caldria afegir-hi els seus nombrosos articles sobre el tema, publicats entre 1913 i 1971, apareguts a *La Crònica de Valls*, *Gaseta de les Arts*, *Pagina Artística de la Veu de Catalunya*, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, *Reus*, *Destino*, *Canigó*, *Cultura*, etc. Així mateix, l'anàlisi del quadern de Lluís Bonifàs i Massó, *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, Escultor de Valls, comentat i publicat per Cèsar (sic) Martinell*, Valls, 1917.

3. De l'extensa bibliografia generada al voltant dels Bonifàs i les seves obres, caldria esmentar els següents treballs, entre altres: A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. I.; F. PUIGJANER, op. cit.; E. RIBAS I VALLESPINOSA, *Monografía de la Iglesia Parroquial de Sant Joan Baptista de la ciutat de Valls*, Impremta Castells, Valls, 1913; I. CASTELLS, les "Efemèrides" publicades a *La Crònica de Valls* entre 1911 i 1929; F. MARTÍ ALBANELL, *L'altar major de l'Església Parroquial del Vendrell (Recull de notes històriques)*, El Vendrell, 1930; F. DE MORAGAS, "L'art, els artistes i els artesans de Valls", *Estudis Universitaris Catalans* (Barcelona), vol. XIX (1934), p. 281-321, i vol. XX (1935), p. 50-68; A. FERRER SOLER, "Los escultores Luis y Francisco Bonifàs. Nuevas aportaciones a su estudio", *Boletín Arqueológico* (Tarragona), any LII, època IV (1952), p. 310-317; J. VECIANA I AIGUADÉ i F. CORTIELLA I ODENA, *Guia de Renau (Tarragonès)* (col·l. "Els Llibres de la Medusa", núm. 15), Tarragona, 1982; D. VENTURA I SOLÉ, *La parroquial església de Sant Joan Baptista de Valls, abans de l'any 1936 (Un inventari de mossèn Miquel Grau)*, Valls, 1984; *ibid.*, "Lluís Bonifàs i Sastre", *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), vol. IV (1994), p. 167-196; S.-J. ROVIRA I GÓMEZ, "Aportació al coneixement de l'obra de l'escultor Francesc Bonifàs i Massó", *Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos de Catalunya*, Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 1989, p. 439-439; *ibid.*, "Francesc Bonifàs i Massó, escultor vallenc aveïnà a Tarragona (1735-1806)", *TAG, Revista del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona* (Tarragona), any VII, núm. 31 (setembre de 2003), p. 13-16; J. M. LLOBET I PORTELLA, "Documents sobre quatre retaules construïts a l'església de Santa Maria de Tàrrega (1747-1768)", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell* (Tàrrega), núm. 15 (2000), p. 199-220; J. YEGUAS I GASSÓ, "Noves dades sobre l'escultor Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786)", *Miscel·lània d'Estudis. Quaderns del Pregoner d'Urgell* (Bellpuig), núm. 15 (2002), p. 89-106; P. VILA, "Lluís Bonifaç, constructor del llot de l'Assumpta de la Catedral de Girona (1773)", a *Actes del II Congrés d'Història de Girona: La Catedral de Girona, 27 i 28 de novembre de 2003*, Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, vol. XLV, Girona, 2004, p. 769-790. La bibliografia més recent sobre els Bonifàs es troba a les *Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya: L'Època del Barroc i els Bonifàs*. Valls, 1, 2 i 3 de juny de 2006.

ció del temps disponible, els que van aconsellar acotar el camp de la investigació a l'efecte de la preparació de la present ponència. Primerament, va quedar clar que no era possible abastar amb profunditat tota la nissaga dels Bonifàs i que, consegüentment, s'havia de triar quin dels escultors seria l'objecte de la recerca. El plantejament d'inici va ser el de dedicar l'esforç a Lluís i a Francesc Bonifàs i Massó.

En el cas de Lluís Bonifàs i Massó, d'antuvi es podria argumentar que no s'estaria fent altra cosa que seguir les passes de Cèsar Martinell. Però el llarg temps transcorregut des de la monografia d'aquest autor, publicada el 1948, aconsellava posar al dia el coneixement sobre l'escultor, establir l'estat de la qüestió i ajustar el catàleg de les seves obres, ja que s'ha pogut comptar amb algunes fonts documentals que han ofert informació addicional molt interessant, a més de les notícies contingudes en diversos treballs d'altres autors publicats posteriorment a les obres de Cèsar Martinell. També s'ha volgut "rescatar" en certa manera la figura de Francesc Bonifàs, que semblava que havia quedat una mica a l'ombra del seu germà Lluís. En el cas de Francesc, a més d'establir un catàleg actualitzat de les seves obres que aplega la informació que estava disgregada en múltiples publicacions, s'ha intentat completar la seva biografia. A partir d'aquest volum d'informació, la seva anàlisi ha conduït a una sèrie de conclusions i a la valoració de diversos aspectes que amplien la visió sobre els escultors⁴.

No obstant això, no es pot engegar cap estudi sobre els germans Bonifàs i Massó sense fer abans una aproximació als altres membres escultors de la nissaga. Sabem que van ser cinc: Lluís Bonifaci, el besavi, Lluís Bonifaci i Sastre, l'avi, Baltasar Bonifaci i Anglès, el pare, i els fills Lluís i Francesc Bonifàs i Massó. Un dels problemes per a l'anàlisi del tema, i no el menor, és que estem parlant d'un període que abasta gairebé cent vint-i-cinc anys de la història de l'art català, i d'uns escultors amb una personalitat prou diferenciada i amb uns tallers molt actius que van realitzar una gran quantitat d'obres. Cal pensar que la primera notícia de Lluís Bonifaci, el besavi, data de l'any 1676, i que el darrer escultor actiu del llinatge, Francesc Bonifàs, morí el 1806. Plantejar en profunditat l'estudi de cadascun dels membres escultors d'aquesta estirp és feina per a algun investigador que estigui disposat a dedicar al tema diversos anys i moltes hores d'estudi als arxius, probablement amb la finalitat de realitzar una tesi doctoral.

Abans de tot, caldria fer un aclariment respecte al cognom dels escultors. Coneguts des de la seva arribada a Catalunya com "Bonifaci" el besavi, l'avi i el pare, Lluís i Francesc Bonifàs i Massó adopten la variant "Bonifàs" després d'haver examinat antics documents familiars en què el cognom apareixia escrit d'aquesta manera⁵. Caldria respectar aquesta forma d'escriure'l, que és com els ma-

4. Vegeu els quadres amb les relacions de les obres de Lluís i Francesc Bonifàs i Massó. Els resultats de les investigacions sortiran properament a la llum en forma d'un catàleg revisat de les obres de Lluís i Francesc Bonifàs i Massó, completat amb imatges, una àmplia introducció en què s'especificaran diverses qüestions relatives als artistes, una bibliografia actualitzada i un apèndix documental: S. MATA DE LA CRUZ i J. PARÍS i FORTUNY, *Els escultors Lluís i Francesc Bonifàs i Massó*, Institut d'Estudis Vallencs, en premsa.

5. Així consta al *Llibre de feines* de Lluís Bonifàs i Massó: "I ha trobat en los papers entichs, que lo propi apellido nostre es Bonifàs, lo que se diuán Bonifaci."

teixos Bonifàs signaven i com es manté encara en l'actualitat⁶. Davant d'aquesta realitat, l'opció ha estat mantenir els cognoms amb les seves grafies originals, "Bonifaci" o "Bonifàs", i no normalitzar-los.

L'iniciador de la nissaga és Lluís Bonifaci. Els seus pares procedien de Tolosa de Llenguadoc⁷. El flux cap a Catalunya d'un nombre considerable de persones procedents del Migdia francès s'havia iniciat en el segle XVI, i continuava en el XVII⁸. L'origen de Lluís Bonifaci encara no està clar. D'una banda, Lluís Bonifàs i Massó apuntava en el seu *Llibre de feines*: "Mon rebesavi ere fill de Barna. batajat en Santa Maria del Mar, Y morí en Riudoms trebellant lo Retaula de la Verge del Roser, en lo Cam de Tarragona Y morí en lo any 1697 Y lo enterraren en la Sepultura de S. J(ose)ph." Es produeix un dubte respecte a la paraula *rebesavi*, ja que en realitat es tractava del seu besavi, però més endavant Lluís Bonifàs torna a usar-la per referir-se al mateix familiar. D'altra banda, a les actes matrimonials amb Emerenciana Sastre, el 1676, Lluís Bonifaci declarava que era natural de Marsella. El 1679 tenia negocis amb la ciutat de Marsella. Però en el seu testament, dictat a Riudoms el 1697, especificava: "Jo Lluís Bonifaci, fill de Francesc y de Madalena, tots de Tolosa habitants de Barcelona", en què l'expressió "tots" podria indicar a tots tres o bé només els pares.

Per explicar aquests aparents contrasentits, potser es podria apuntar que els pares, Francesc i Magdalena, que eren originaris de Tolosa de Llenguadoc, s'havien traslladat temporalment a Marsella, on devia néixer Lluís, i més tard s'instal·laren a Barcelona. Lluís Bonifàs i Massó, que recull dades familiars llegides en documents antics, barrejades amb anècdotes familiars que li devia explicar el seu avi, hauria confós dades d'aquest amb les del besavi. De fet, l'avi Lluís Bonifaci i Sastre havia nascut a Barcelona el 1683 i fou batejat a Santa Maria del Mar, coincidència que explicaria la confusió del besnet.

Com ja s'ha dit, Lluís Bonifaci, el besavi, l'any 1676 es casà a Barcelona en primeres núpcies amb Emerenciana Sastre. El fill primogènit, anomenat Lluís, nasqué a Barcelona el 1683. Morta la seva primera esposa, Lluís Bonifaci es casà en segones núpcies amb Mariàngela, amb la qual tingué cinc fills. Dedicat a l'escultura, fou autor d'obres com la imatge de sant Pau del pati de la Casa de Convalescència de Barcelona, que es conserva *in situ*, o la imatge de santa Eulàlia que coronava l'obelisc dissenyat per Llätzer Tramulles per a la barcelonina plaça del Pedró, imatge que fou destruïda gairebé del tot durant la Guerra Civil. Treballà a Barcelona i a Mataró, on va iniciar amb Antoni Riera el retaule del Roser, que en-

6. Amb aquesta grafia, el cognom Bonifàs es conserva encara ben viu a França, a Alemanya, a Luxemburg, als Estats Units, a l'Equador, a Mèxic i en altres països. Només cal fer una consulta a Internet i es trobaran a prop de 290.000 entrades referents a persones de tot el món que tenen aquest cognom. També en l'apartat d'imatges del buscador Google apareix un miler de fotografies antigues o actuals de persones de diversos països amb el cognom Bonifàs. Fins i tot hi va haver un actor de Hollywood anomenat Paul Bonifàs, que treballà en algunes pel·lícules d'Alfred Hitchcock.

7. Vegeu en aquest volum la comunicació de J. R. CORTS i J. TORRES DOMÈNECH, "Els Bonifàs i Riudoms".

8. Potser s'hauria d'investigar la possible relació d'aquests Bonifàs amb la gran quantitat d'hugonots amb el mateix cognom que van haver d'abandonar França en el segle XVII a causa de les seves conviccions religioses i que es van exiliar a Suïssa o a Holanda. Cfr. www.huguenots-france.org.

cara es conserva. El 1693 es traslladà al Camp de Tarragona. Es va instal·lar inicialment a Valls, on va establir un taller, però més endavant es devia instal·lar a Riudoms. Va treballar a Arbeca, a la Selva del Camp –on realitzà la caixa de l'orgue de l'església de Sant Andreu–, i al mateix Riudoms, població on va fer un retaule dedicat al Roser i on va morir l'any 1697.

El seu fill, Lluís Bonifaci i Sastre, sembla que no s'avenia amb la seva madrastra i que es va educar amb l'àvia materna a Barcelona. El van voler dedicar a l'ofici de l'argenteria, però la seva vocació era l'escultura. Format al taller de Llätzer Tramulles, es va traslladar el 1705 a Valls, on treballà com a oficial en el taller d'un antic col·laborador del seu pare. A Valls es va casar el 1706 amb Maria Anglès i tingueren dos fills, el 1707 el primogènit, mort aviat, i el segon, Baltasar, l'any 1709. Poc temps després, l'escultor es traslladà a Barcelona, on havia heretat una casa. Sembla que tenia la intenció d'establir-s'hi professionalment. De fet, va arribar a ser nomenat procurador clavari de la confraria d'escultors, arquitectes i entalladors de la ciutat. El tercer fill, Antoni, nasqué a Barcelona durant el setge de l'any 1714. Tres anys més tard, la família Bonifaci tornà a Valls, on ja s'establiren definitivament al carrer de la Carnisseria. Lluís Bonifaci i Sastre arribà a tenir una posició important a Valls, ja que va ser administrador de l'hospital, conseller de l'Ajuntament i procurador de la confraria de les Ànimes i de la confraria de Sant Josep. El seu taller subministrà obres a Valls mateix, la Pobla de Cérvoles, on va fer el retaule major i la caixa de l'orgue, la Guàrdia dels Prats, on va tallar el marc del retaule de les Ànimes, Riudecols, Tarragona, Riudoms, etc. A més, el taller exercia funcions d'escola d'escultura, on acudien aprendents de Catalunya i d'altres llocs que foren després escultors de prestigi, com Ramon Amadeu.

El seu fill Baltasar Bonifaci i Anglès es formà al costat del pare i, de fet, col·laborava al taller familiar amb ell. Contractaren junts el retaule major de la Pobla de Cérvoles i el retaule major del convent de Sant Domènec de Tarragona. Casat a Valls el 1728 amb Francesca Massó, Baltasar va tenir cinc fills, dels quals només van sobreviure tres: Lluís, Francesc i Francesca. El fet de laborar a l'ombra del seu pare i la seva mort prematura el 1747, quan tenia trenta-vuit anys, fan que la figura de Baltasar Bonifaci hagi quedat una mica difusa. Quan va morir, Lluís Bonifaci i Sastre es va haver de fer càrrec novament del negoci familiar, juntament amb el seu nét Lluís, que tenia disset anys.

Lluís Bonifàs i Massó, nascut a Valls el 5 de maig de l'any 1730 a la casa del carrer de la Carnisseria, es formà en el si del taller de la família, juntament amb el seu avi i el seu pare. La mort prematura del pare i la instrucció al costat de l'avi expliquen la responsabilitat del jove Lluís, de disset anys, que de manera molt professional assumí les feines inacabades del primer i el gruix dels encàrrecs del taller del segon. De fet, cap al 1751 ja contractà obres en solitari.

Casat el 1753 amb la valencina Maria Miracle, tingué sis fills, dels quals sobrevisqueren tres: Teresa, Úrsula i Simforià. Lluís Bonifàs, com a cap de família, va protegir els seus parents. A la casa pairal de Valls van conviure en una mateixa època l'avi, la seva mare vídua, ell i els seus germans, la seva esposa i els seus fills. Va procurar el dot de la seva germana Francesca, quan aquesta es casà amb Francesc Bellvé, un escultor de Reus, i sempre va tenir un comportament de pro-

tecció respecte al seu germà Francesc. També va afavorir professionalment el seu cunyat Francesc Bellvé, el qual va col·laborar amb ell en el cor de la Seu Nova de Lleida. En el seu llibre de notes apuntava els naixements dels seus fills i també les morts de tres d'ells, els casaments i els dots de les seves filles, l'alegria pel naixement dels néts i la pena per la mort prematura d'alguns d'aquests.

Amb un relleu en què es representa sant Sebastià atès per les santes Irene i Lucil·la (figura 1), Lluís Bonifàs aconseguí la categoria d'acadèmic de mèrit de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que li fou atorgada el 5 de juny de 1763. La institució havia estat fundada el 1752 pel rei Ferran VI. Aquest nomenament li implicà la concessió d'un privilegi de noblesa personal, amb una sèrie de prerrogatives, com la immunitat, el dret a exercir la seva professió sense haver de formar part de cap gremi i el dret a portar espasa. A Valls va ser una persona molt destacada, i estava molt ben relacionat amb l'elit de comerciants enriquits amb el comerç dels aiguardents, de Valls i també de Reus i de Tarragona, que constituïen una part important de la seva clientela. Tingué excel·lents relacions amb els estaments eclesiàstics, tant els capítols de Tarragona i Lleida com els monestirs i convents més destacats. L'extensió de l'àmbit territorial de la seva actuació s'explica per la fama que va arribar a assolir.

Un aspecte interessant i que ens indica el clar desig d'aspiració social de Lluís Bonifàs és la política matrimonial que va seguir amb els seus fills. Seria el cas dels dos casaments de la seva filla primogènita, Teresa⁹. Úrsula, la segona filla, es va casar amb un ric comerciant de Valls, Josep Antoni Arnet. Simforià va ser dedicat pel seu pare a la carrera eclesiàstica, però la mort prematura de Lluís va fer que abandonés els estudis. Afectat d'una greu malaltia, Lluís Bonifàs morí el 1786 als cinquanta-sis anys d'edat. El seu fill Simforià no va seguir l'activitat paterna, es dedicà a l'activitat comercial i acabà traspasant el taller. La seva esposa, Maria Folch Martí, estava relacionada amb els Martí de Tarragona, de la petita noblesa.

Lluís Bonifàs va ser l'escultor més destacat de la nissaga, tant per la quantitat com per la qualitat d'obra realitzada. El seu taller fou molt actiu, amb diversos oficials treballant-hi. El catàleg de les seves obres documentades¹⁰, en gairebé qua-

9. Teresa es va casar en primeres núpcies amb un ric metge de Valls, Francesc Dosset, que ja havia enviduat dues vegades. Tingueren tres fills, que moriren de petits a causa de la verola, i després morí Francesc. L'herència d'aquest, en no haver sobreviscut cap hereu, revertí a la seva família, i no a la seva vídua. Teresa es tornà a casar, ara amb un ric comerciant de Barcelona, pertanyent a la família Amat de Sabadell, que també era vidu i tenia dos fills del primer matrimoni. Amb aquest tingué sis fills. Quan Teresa quedà vídua del segon marit, es veié implicada en un cas de falsificació nobiliària. Els Amat, família a la qual pertanyien personatges com Fèlix Torres Amat, eren en realitat d'origen menestral i, per tal d'ascendir socialment, havien falsificat documents, amb la connivència d'un notari, de manera que afirmaven que descendien d'una noble família del Vallès, també amb el cognom Amat, que s'havia extingit en el segle XVII. Teresa Bonifàs, que possiblement no sabia que això era mentida, va sol·licitar que a tots els fills del seu difunt espòs, els dos primers i els sis haguts amb ella, els fos atorgada la condició d'*hidalgos*, i ho va aconseguir. Vegeu E. CANYAMERES I RAMONEDA, "Les falsificacions nobiliàries: el cas dels Amat de Palou originaris de la vila de Sabadell", *Paratge. Quaderns d'Estudis de Genealogia, Heràldica, Sigil·lografia, Vexil·lologia i Nobiliària* (Barcelona), núm. 11 (2000), p. 63-79.

10. Vegeu el quadre de les seves obres.



Figura 1. Lluís Bonifàs i Massó, *Sant Sebastià atès per les santes dones*, relleu d'alabastre. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1763.

ranta anys de vida professional, indica una eficàcia i una capacitat de treball immenses, així com un taller ben organitzat. Entre 1747 i 1786 suma un total de quaranta-nou retaules (figura 2) –incloent-hi les corresponents imatges i relleus– i el disseny d'onze retaules més, no realitzats per ell. Es coneixen quatre intervencions seves en retaules aliens. Cal afegir al catàleg d'obres trenta-dues imatges de talla exemptes (figura 3), cinc imatges processionals, tres misteris processionals, set imatges de les “de vestir”, cinc models de fusta d'imatges per ser realitzades en plata i cinc urnes per al monument de Setmana Santa, a més d'un model d'urna¹¹ per executar en plata. El cor de la Seu Nova de Lleida (figura 4) contenia cent cinquanta-tres composicions escultòriques, amb més de cent imatges en alt relleu i cent quaranta-quatre serafins, i la talla decorativa. A més, se li atribueixen diverses obres, com alguns retaules, imatges de talla exemptes, mobiliari, pintures, etc.

També feia altres tipus de mobiliari litúrgic, com civeres o tabernacles processionals, alguna llitera per a la Mare de Déu Assumpta, sagraris, escaparates, frontals d'altar, reliquiaris, trones, ornaments (figura 5) i relleus decoratius, i tribunes. Així mateix, el seu taller subministrava mobiliari per a domicilis particulars: marcs d'alcova i de sala, calaixeres, armaris, taules, miralls, bressols, cornucòpies, raconeres i galeries per a les cortines. Es dedicava ocasionalment també a la pintura figurativa i a la decorativa, i fins i tot en restaurava. Dissenyava penells. Va ser l'autor dels plànols d'algunes dependències de la Seu Nova de Lleida i possiblement també el dels plànols del santuari del Remei, a Alcover.

11. S'ha conservat la part central de l'urna de Dijous Sant, del monestir de Vallbona de les Monges, que fou executada per l'argenter Josep Fontanet i Bertran, de Tàrraga, segons un disseny de Lluís Bonifàs. Vegeu en aquestes actes la comunicació d'E. BALASCH i S. MATA “Lluís Bonifàs i Jaume Fontanet al monestir de Vallbona de les Monges. L'urna del Monument de Dijous Sant.”



Figura 2. Lluís Bonifàs i Massó, *retaula de Sant Pere*. Església parroquial de Cubells, 1764.



Figura 3. Lluís Bonifàs i Massó, *imatge del Sant Crist*. Església parroquial de Calaf, 1754.



Figura 4. Lluís Bonifàs i Massó, *Sant Pere Ursèl*. Respatller del cadirat del cor. Seu Nova de Lleida, 1774.

Francesc Bonifàs i Massó, nascut el 1735, es va formar en el taller familiar. Casat en primeres núpcies el 1755, d'aquest matrimoni va tenir dos fills, dels quals va sobreviure un, Pau, que es va quedar a Valls i va ser argenter. Poc després s'instal·là a Tarragona. Morta la primera esposa en 1759, es casà en segones núpcies a Tarragona. Del segon matrimoni nasqueren set fills, dels quals sobrevisqueren dues noies, Eulàlia i Teresa, casades, respectivament, amb l'escultor Josep Moret i Coromines i amb l'arquitecte i pintor Joan Carles Panyó, que fou el primer director de l'escola de dibuix d'Olot.



Figura 5. Lluís Bonifàs i Massó, ornamentals murals. Cambriel del santuari de la Misericòrdia, Reus, 1756.

La instal·lació de Francesc Bonifàs a Tarragona potser no s'hauria d'interpretar com una independència del seu germà Lluís, sinó, més aviat, com un desdoblament del taller familiar, que ara passava a tenir dues seus. La relació entre els germans sembla que havia estat cordial; si més no, això és el que es podria deduir del fet que tots dos es repartiren professionalment el territori, més probablement amb la finalitat de mantenir dins de la família el major nombre d'encàrrecs que no pas amb la intenció de no fer-se la competència mútuament.

Fins la mort del seu germà el 1786, Francesc treballà amb assiduitat i es va fer amb un petit patrimoni immobiliari a Tarragona. El 15 de setembre de 1775, com ja ho havia estat el seu germà, va ser nomenat acadèmic de mèrit de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Obtingué el grau amb un baix relleu d'alabastre amb una representació de sant Carles Borromeu donant el viàtic als malalts de l'hospital de Milà. La influència del canonge i ardiaca de Vila-seca, Ramon Foguet i Foraster, que era soci de l'Academia, és un factor que s'ha de tenir en compte. Aquest personatge destacat de la Tarragona il·lustrada va encarregar a Francesc Bonifàs una sèrie de dibuixos i plànols de diversos edificis tarragonins de l'època romana, que foren publicats al volum XXIV de l'obra *España Sagrada* (1769) de Enrique Flórez¹². Cal destacar que Francesc Bonifàs va ser propietari de diverses cases als carrers del Cos del Bou i del Trinquet Vell, justament al damunt de les voltes del circ romà.

Després de la mort del seu germà Lluís, el 1786, el taller de Tarragona sembla que va entrar en una certa davallada. Durant un temps, el seu gendre Josep Moret treballà amb ell i, de fet, contractaren junts alguna obra, però aviat Josep i Eulàlia marxaren a Barcelona. A falta d'una confirmació documental, podria ser que Josep Moret i Coromines fos parent de l'escultor Salvador Gurri i Coromines, amb qui realitzà a Barcelona una estàtua d'Hèrcules que encara es conserva. Salvador Gurri i Francesc Bonifàs haurien coincidit treballant a la Seu Nova de Lleida. Al final de la seva vida, Francesc, vell i malalt, es va veure empès a malvendre i hipotecar les seves propietats. Quan va morir, el 1806, la família va haver de vendre a tot córrer una caseta al carrer del Cos del Bou per tal de poder fer front a les despeses de l'enterrament.

Pel que fa a Francesc Bonifàs, actiu professionalment entre 1759 i 1799, la informació obtinguda sobre el seu treball, a falta d'un llibre de feines com el que tenia el seu germà, s'ha obtingut de les diverses notes documentals publicades en una extensa i diversa bibliografia¹³. S'ha obtingut informació de trenta-cinc retaules seus documentats (figura 6), intervingué en tres retaules dissenyats pel seu germà i es conserva un projecte de retaule firmat per ell. També va fer quatre imatges de talla exemptes, una llitera per a la Mare de Déu Assumpta, un relleu d'alabastre i diverses feines d'ornamentació menors. Es coneixen sis dibuixos originals d'ell que serviren per fer gravats que il·lustraren obres impreses. Se li atribueixen diverses obres, com ara retaules (figura 7), plafons i imatges¹⁴.

12. Vegeu en aquest mateix volum la comunicació de J. MASSÓ "Francesc Bonifàs i Massó, arqueòleg".

13. Vegeu la nota 3.

14. Vegeu el quadre de les seves obres.



Figura 6. Francesc Bonifàs i Massó, *retaulle de Santa Llúcia*. Renau, 1768.

La nòmina d'artistes lligats familiarment als Bonifàs, però ja amb altres cognoms, no acaba aquí. La germana petita de Lluís i Francesc, Francesca Bonifàs i Massó, es casà amb l'escultor de Reus Francesc Bellvé. El seu fill i alguns dels seus néts foren també escultors, tot i que el nét més conegut, Mateu Bellvé i Bartolí, actiu en el segle XIX, fou més aviat ebenista. Un besnét, fill d'una de les nètes, fou l'escultor Rossend Nobàs Bellvé, deixeble dels Vallmitjana i actiu a Barcelona al final del segle XIX, autor, entre altres obres, de la quadriga d'Apol·lo del parc de la Ciutadella o del monument a Rafael de Casanova, que rep cada onze de setembre l'homenatge dels catalans que celebren la Diada Nacional¹⁵.

Per a la revisió del catàleg de Lluís Bonifàs i Massó ha estat d'extraordinària ajuda la consulta del *Llibre de feines* de l'escultor. *Llibre de feines* i no *Llibre de notes*, com s'havia anomenat fins ara, perquè aquest és el títol que hi va posar el mateix Lluís Bonifàs: "Llibre de las feynas que a Comensat en lo Any 1752 Lluís Bonifas Menor Escultor de Valls." Aquesta font documental, que es conserva en una col·lecció privada, havia estat examinada i estudiada per autors com Francesc Puigjaner, però va ser Cèsar Martinell qui a partir del seu estudi va establir el catàleg de les obres de l'escultor i moltes altres dades. Es tracta d'un quadern manuscrit que Lluís Bonifàs va redactar entre els anys 1752 i 1786, amb afegits pos-

15. S. MATA DE LA CRUZ, "Mateu Bellvé i Bartolí. Escultor de Reus (1792-1864). Dels Bonifàs als Bellvé: una nissaga d'escultors", *Informatiu Museus. Revista de Recerca i de Divulgació Cultural dels Museus de Reus* (Reus), època III, núm. 25 (gener de 2004), p. 9-12.



Figura 7. Atribuït a Francesc Bonifàs i Massó, *retaula de Sant Agustí*. Capella del Santíssim Sagrament, catedral de Tarragona, abans de 1795.

teriors del seu fill Simforià. Fonamentalment, el va dedicar a portar el control dels cobraments de les obres que realitzava, tot i que també conté altres tipus d'informacions professionals i familiars. Per tant, es tracta d'una font documental de gran vàlua que permet conèixer dades de primera mà sobre les obres que va realitzar, referents a l'advocació, el lloc d'ubicació original, el nom del comitent, el preu i els terminis de cobrament, per exemple. No hi trobarem cap descripció de les obres, ni tampoc les mides, sinó només vagues referències a un "retaula petit", per exemple. Ofereix freqüentment notícies d'altre caràcter, com les dificultats hagudes amb alguns comitents, anècdotes, etc. La data que anota l'escultor no sol ser la del contracte de l'obra, sinó més aviat la del primer cobrament. D'altra banda, en el *Llibre de feines* hi ha llacunes i silencis inexplicables sobre la participació de l'escultor en obres importants, com per exemple el *Sant Miquel* que presidia l'església de Sant Miquel del Mar, a Barcelona, el *Sant Crist* de Vilanova, o la imatge de Crist jacent o del Sant Sepulcre de Valls, que tenia el segell inconfusible de l'escultor i que sembla de manera clara obra seva, o el seu paper en el disseny del santuari del Remei d'Alcover, obra en la qual se sap que va participar gràcies a altres fonts documentals.

Un aspecte molt interessant és l'estudi filològic del text. Els segles d'absència de referents gramaticals de prestigi i immediats, i les circumstàncies històriques i polítiques adverses, expliquen que textos com aquest presentin solucions gràfiques, lèxiques, sintàctiques i morfològiques arbitràries, amb força castellanismes.

Tot i així, es pot assenyalar, veient els trets ortogràfics i gramaticals del text, que representa perfectament la situació lingüística de l'època. Primerament, hi ha un clar rerefons d'oralitat, que es demostra en la vacil·lació a l'hora d'escriure, per exemple, *a/e* finals (la vocal neutra). En aquest cas, és interessant destacar els mots *obre, finide, fuste* (en canvi, *Verja* [Verge], *Retaula, capallans, catradal*), que indiquen que possiblement en aquests casos l'autor del text percebia un so vocàlic més tancat. També és remarcable en el camp consonàntic: *juríol, malals, tanbe*, etc., tenen una ortografia que indica un cert grau d'oralitat. Cal assenyalar que presenta unes formes que ens indiquen que el llatí com a llengua de cultura és molt present; tant, que manté fins i tot el format dels documents més antics. Així, trobem formes com *primo, escultor, vichari*, etc. Lligat amb el referent llatí, la llengua medieval es presenta com a únic model lingüístic culte, sobretot tenint en compte l'ús de l'article *lo*, la preposició *amb* (escrita, però, *ab*, no pronunciada així) i el pretèrit perfet simple (*consertí*). Es tracta de formes que gaudien de prestigi i que en la llengua escrita eren valorades per sobre d'altres (com l'article *el* o el pretèrit perfet perifràstic) considerades vulgars¹⁶.

Les dades del *Llibre de feines* es complementen amb tota una altra sèrie de dades documentals que es troben disgregades per l'extensa bibliografia que ha estat dedicada a Lluís Bonifàs i Massó. Es tracta de contractes d'obres, rebuts, cartes, notes de diversos llibres dels arxius parroquials, etc. Algunes d'aquestes notes documentals es van publicar abans de l'any 1936, i després de l'incendi de diversos arxius parroquials durant la Guerra Civil són l'única font d'informació respecte a aquesta qüestió. En general, Cèsar Martinell ja va aplegar-les a la seva monografia de l'any 1948. Posteriorment, altres treballs de diversos autors han aportat notícies documentals que amplien el coneixement sobre algunes de les obres de l'escultor. A més, algunes notes documentals inèdites, procedents de diversos arxius de Valls, han permès completar aquesta informació¹⁷.

Pel que fa a les obres de Francesc Bonifàs, a més de les notícies fornides per Cèsar Martinell en els diversos articles que publicà sobre ell, entre les quals hi ha la carta que la filla de l'escultor, Eulàlia, va escriure el 1831 a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid amb una succinta relació d'algunes de les obres del seu pare, les aportacions de diversos autors han permès completar el catàleg de les seves obres.

La pèrdua irremissible de la gran majoria de les obres de Lluís i Francesc Bonifàs i Massó ha tornat preciosa altres fonts d'informació, com són els inventaris parroquials que el cardenal Francesc d'Assís Vidal i Barraquer va ordenar fer a totes les parròquies de l'arquebisbat de Tarragona entre 1924 i 1925 i que es conserven a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona. Els rectors de les parròquies havien de redactar, seguint un esquema previ, la descripció dels edificis i del seu mobiliari litúrgic, incloent-hi els altars i els seus corresponents retaules. Això ha permès que hagin arribat fins avui les descripcions de moltes de les obres que es van perdre el 1936. Respecte als retaules dels germans Bonifàs, les descripcions

16. Agraïm l'anàlisi filològica del text, realitzada per Elisabet Velázquez.

17. Vegeu la nota 4.

solen ser exhaustives en gairebé tots els casos i ens permeten saber la morfologia dels retaules i les mides de les imatges, gairebé sempre aproximades, i identificar-les. Certament, la redacció no estava a càrrec d'especialistes en el tema, les obres eren molt complexes i, per tant, les descripcions s'han d'estudiar amb cautela, però, en els casos en què s'ha conservat una fotografia del retaule, es pot comprovar que tenen un alt grau de fiabilitat. A més, alguns dels rectors, ja sigui per dades inscrites a les mateixes obres, ja sigui per haver estudiat l'arxiu parroquial corresponent, o bé per altres tipus d'informacions, amb freqüència esmenten el nom dels autors dels retaules. Aquesta font documental ha permès completar les dades sobre les obres de Lluís i Francesc Bonifàs d'una manera important.

Els arxius d'imatges, com l'Arxiu Mas, l'Arxiu d'Imatges de Cèsar Martinell i altres, són una altra font de gran interès. Si bé moltes de les fotografies ja es van publicar en les diverses obres d'aquest autor, moltes altres van quedar inèdites. L'examen d'aquests arxius ha permès també completar les descripcions d'algunes de les obres i ajustar-les als textos dels inventaris de 1924.

Amb tota la informació esmentada, el treball de camp, a banda d'oferir la inesperada sorpresa de la troballa de l'urna de Vallbona, només va confirmar el que Cèsar Martinell ja va relatar en la seva obra de 1948, és a dir, la pràctica desaparició física de la immensa majoria de les obres dels escultors. El foc, casual o intencionat, ha estat l'enemic latent, sempre disposat a atacar i destruir les obres dels Bonifàs. Per exemple, ja en vida de Lluís Bonifàs, el foc va abatre el primer retaule de Paret delgada, i en vida de Francesc Bonifàs el foc va fer desaparèixer el retaule major de Sarral. Després, les flames, causades per les turbes el 1835 i, cent anys més tard, en l'esclat de la Guerra Civil, l'any 1936, o fins i tot produïdes per incendis fortuïts o per llampecs, van consumir gairebé tot aquell esforç, tota aquella saviesa que havia estat capaç de transformar unes posts i uns troncs de fusta en obres d'art i de culte. Per tant, qui vulgui estudiar les obres dels Bonifàs s'haurà de conformar amb l'examen d'unes poques obres conservades, la majoria parcialment, i pel que fa a la resta, haurà d'examinar les velles fotografies en blanc i negre conservades als arxius.

Amb totes aquestes premisses, es va iniciar el catàleg d'obres de Lluís i Francesc Bonifàs i Massó. El criteri seguit va ser la separació clara entre les obres documentades i les obres atribuïdes. Les dades que s'aporten, quan ha estat possible, són la data, la ubicació originària, el títol, el comitent, el preu, la descripció, la història i, en cas que es conservi l'obra, la ubicació actual. Es completa la informació amb les fonts documentals consultades i també es fan constar les dades d'aquells treballs que aporten informació documental important sobre l'obra. En la mesura en què sigui possible, cadascuna de les obres s'acompanya de la fotografia corresponent.

De l'anàlisi dels catàlegs de tots dos germans es poden extreure unes conclusions interessants. Algunes són reflexions sobre aspectes que encara no s'havien analitzat. Altres desenvolupen qüestions que Cèsar Martinell ja havia plantejat. Entre les primeres, per exemple, hi hauria l'estudi de la distribució geogràfica de les obres dels escultors en l'àmbit de Catalunya.

L'observació sobre el mapa de Catalunya (figura 8) de la distribució geogràfi-

DISTRIBUCIÓ DEL TERRITORI. LLUÍS I FRANCESC BONIFÀS

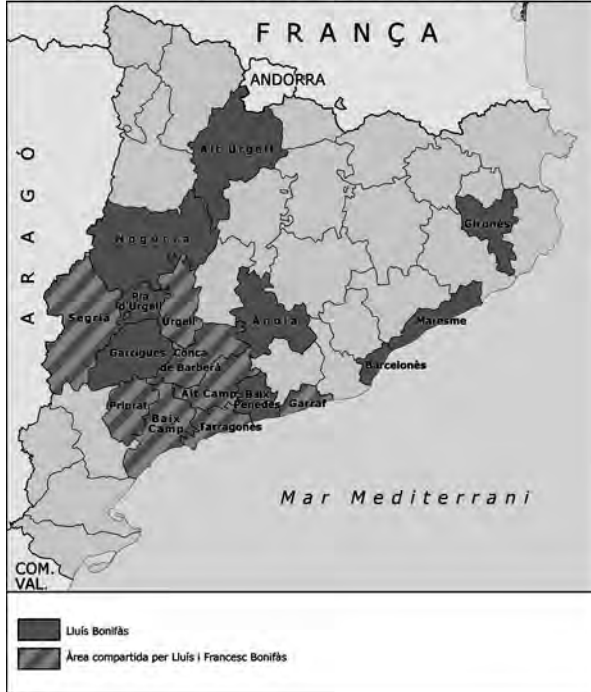


Figura 8. Mapa de la distribució del territori de l'obra de Lluís i Francesc Bonifàs i Massó. Mapa: Maria del Mar López-Gay Belda.

ca en relació amb la progressió cronològica de les obres dels germans Bonifàs, indica que, entre 1747, inici de la carrera de Lluís Bonifàs, i 1759, primera data coneguda d'un contracte en solitari de Francesc Bonifàs, les poblacions on Lluís treballa es distribueixen essencialment entre l'Alt Camp, el Baix Camp i el Tarragonès, amb intervencions concretes al Priorat, la Conca de Barberà, les Garrigues, l'Anoia, l'Urgell, el Segrià, el Baix Penedès, el Garraf i Barcelona.

Entre 1759 i 1786, data de la mort de Lluís Bonifàs, una comparació entre les comarques on actuen els germans sembla corroborar el supòsit de dos tallers que treballen en paral·lel. Lluís continua actuant a l'Alt Camp, la Conca de Barberà, les Garrigues, l'Urgell, la Noguera, el Segrià i el Pla d'Urgell. Treballa també en diverses ocasions al Baix Camp, però sempre en col·laboració amb Francesc. Així mateix, realitza algunes obres al Baix Penedès, el Priorat, el Garraf, Barcelona, el Maresme i el Gironès.

En el mateix període comprès entre 1759 i 1786, Francesc treballa essencialment al Tarragonès, el Baix Camp i el Priorat. A l'inici del taller de Tarragona, actua a Sant Martí de Maldà, però ja no torna a estar documentada cap obra seva a l'Urgell. Les úniques intervencions de Francesc en les zones on Lluís treballa preferentment són treballs obtinguts mitjançant la intervenció del seu germà, com en els casos de Valls (Alt Camp), la Seu Nova de Lleida (Segrià) o Sarrià (Conca de Barberà). Francesc treballa dins de la delimitació territorial expressada fins i tot després de l'any 1786, en què mor el seu germà, excepte en algunes inter-

vencions concretes a Vilanova i la Geltrú (Garraf) i a Solivella (Conca de Barberà). Si els sis retaules que va fer a Escaladei, no datats, haguessin estat fets en el període de col·laboració entre tots dos germans, es podria deduir que a partir de la mort de Lluís, i del tancament del taller de Valls, l'obrador de Tarragona havia entrat en una fase de davallada. No hi ha notícies d'obres fetes entre 1787 i 1792. Francesc Bonifàs contracta tres retaules el 1795, un el 1797 i la darrera obra coneguda el 1799.

La desaparició de la majoria dels retaules realitzats per Lluís i Francesc Bonifàs obliga a dependre per al seu estudi dels escassos dissenys coneguts, de les fotografies conservades i de les descripcions, quan ha estat possible. Amb aquestes premisses, cal certa cautela a l'hora d'establir les coordenades generals de la tipologia i morfologia dels retaules fets per ells. El que les traces i les imatges fotogràfiques ens diuen és d'uns retaules que s'aparten completament de l'estructura en retícula i on les formes arquitectòniques tenen una funció molt important. Són retaules en forma de temple o d'edicule, en què les imatges, a excepció de la del titular, no solen conformar cap cicle narratiu, sinó que es juxtaposen en funció de criteris de devoció.

Els retaules de Lluís Bonifàs estan dissenyats amb planta còncava¹⁸, amb una concepció encara molt barroca, moguda, ondulant i corpòria dels elements arquitectònics, que trenca la frontalitat i permet ampliar visualment l'espai del qual es disposava. Aquest tipus de planta resulta d'una gran efectivitat en capelles laterals de dimensions reduïdes. Com a mostra de la tipologia dels retaules de Lluís Bonifàs, el de Sant Pere de Cubells ofereix un model que s'organitza segons la regla del tres per tres: tres cossos d'alçada per tres cossos d'amplada. En sentit horitzontal, el cos central és més ample que els cossos laterals. En sentit vertical, el retaule es divideix en tres parts: el basament, el cos principal i el coronament. El basament sol ser alt i es decora amb plafons ornamentats amb motlures, rocalla i temes vegetals o al·lusius al titular. La seva planta còncava acull al mig la mesa de l'altar, sobre la qual es col·loquen les grades, el sagrari i el manifestador. El cos central, en planta, mostra un pòrtic de columnes, amb el fust decorat amb garlandes o bé estriat, que sostenen un entaulament i distribuïdes en general de dues en dues als costats de la fornícula central. El fons mostra pilastres adossades i sol allotjar una gran fornícula central, que es cobreix amb una volta d'un quart d'esfera i que sobrepassa en alçada el nivell superior del segon cos, marcat per l'entaulament. La fornícula central en ocasions se substitueix per un plafó amb un relleu al·lusiú al titular. L'entaulament sosté el cos superior o coronament, que varia, però que en moltes ocasions pren l'aspecte d'un immafront de perfil mixtilini, que allotja al centre una fornícula amb una imatge de talla o bé un gran relleu, sempre amb un sentit ascensional i ondulatori. Lluís Bonifàs no solia repetir exactament aquest model, sinó que l'adaptava segons una sèrie de factors variables, com ara el lloc de destinació, les mides, l'advocació i el pressupost. En algunes ocasions, sobretot

18. El disseny del retaule de les Ànimes que Lluís Bonifàs va fer per a la Seu Nova, finalment no fet, es va conservar a l'Arxiu Capitular de Lleida fins l'any 1936. La planta que l'acompanya mostra la forma còncava habitual en les obres de l'escultor.

en el cas de retaules majors que es concebien amb molta sumptuositat, com el del Vendrell, el retaule de fusta reposava sobre un sòcol de pedra.

En el cas de Francesc, tot i que es conserven moltes menys fotografies dels seus retaules, es pot apreciar que manté el model de retaule de tres cossos d'alçada per tres cossos d'amplada, però combina diverses solucions. Un nombre considerable de les seves obres substitueix la fornícula central per un gran relleu, com en el cas dels retaules de l'avantcambril del santuari de Misericòrdia de Reus. En altres ocasions, com en el cas del retaule major de Renau, segueix una tipologia molt semblant a la del seu germà. A la Seu Nova de Lleida, en canvi, els seus retaules mostren un abandonament de la planta còncaua a favor d'una estructura més frontal, amb elements arquitectònics que reben un tractament molt més ordenat i avançat, proper als postulats neoclàssics. Potser s'hauria de pensar en una adequació als gustos dels clients.

La col·locació de les imatges en els retaules obeeix generalment a l'ordre habitual en els retaules del moment. A banda de la imatge o relleu del titular, sempre en el lloc preferent, davant de les columnes laterals apareixen a cada banda dues o quatre imatges de personatges sagrats, col·locades amb un cert sentit escenogràfic. El mateix es pot dir de les imatges del coronament.

Les imatges de talla exemptes mostren certs trets que són comuns a tots dos germans i que revelen la seva excel·lent formació, com la clàssica postura del *contrapposto*, en què una cama sosté el pes del cos i l'altra s'avança flexionada, mentre que el tors, els braços i el cap, en postures oposades, dibuixen la forma d'una essa. Ben proporcionades, d'anatomies correctes, saben jugar molt bé amb els plects de les vestidures per tal de donar moviment i volum. Hi ha una preocupació pels detalls de la indumentària i dels atributs dels personatges sagrats. La policromia i la dauradura tenen la seva importància. Les imatges de Lluís mostren una tendència extrovertida, amb una gestualitat i unes postures expressives i mogudes, i amb uns trets facials marcats, de pòmuls alts i cranis estrets, amb els blens de les barbes i dels cabells ondulats, de tipus fluvial. Les figures masculines barbades de Lluís són sempre més convincents que no les imberbes, quelcom inexpressives.

Francesc, d'altra banda, treballa unes figures més introvertides, més ponderades i contingudes. Les seves imatges són més serenes, amb volums més plens, més sòlides. Amb tot, és molt més irregular que el seu germà, amb certa pèrdua qualitativa al llarg del temps. Ambdós germans demostren la formació en un mateix taller en certs detalls, com el disseny dels núvols concèntrics o en espiral, que treballen de manera similar, amb perfils més marcats Francesc i més arrodonits Lluís.

Hi ha altres aspectes molt interessants al voltant de l'univers dels Bonifàs. Per exemple, les advocacions de les seves obres indiquen la importància de la devoció mariana, especialment a la Mare de Déu del Roser, a la Mare de Déu Dolorosa o a la Mare de Déu Assumpta. També la de la devoció al Sant Crist, reactivada en el segle XVIII. És important així mateix el culte a les Ànimes del Purgatori. Aquestes devocions són mostra d'un moment de gran exaltació del dogma i del culte als personatges sagrats considerats més exemplars per l'Església, com ara la Sagrada Família, els apòstols, els sants màrtirs, els fundadors d'ordes religiosos, els doctors de l'Església, els sants i els beats relacionats amb la contrareforma,

etc. No obstant això, hi ha també una convivència amb les devocions específiques de la zona.

Un altre aspecte molt interessant són els comitents. La diversitat de personatges i d'institucions que encarregaren les obres a Lluís i Francesc Bonifàs i Massó dibuixa un retrat de l'estament religiós i civil de les comarques tarraconenses i lleidatanes en el segle XVIII. Resulta molt interessant la teranyina de relacions familiars i comercials que uneix molts dels comitents i que estableix un paisatge de petits burgesos enriquits ràpidament amb el comerç del vi i de l'aiguardent i amb l'aspiració social de formar part de la noblesa, com els Baldrich, els Veciana, els Segarra o els Monguió de Valls, els March i els Bofarull de Reus, els Castellarnau i els Vidal de Tarragona, etc.

També la considerable nòmina d'arquitectes, mestres de cases, escultors, fusters, entalladors, pintors, dauradors i argenters que col·laboren o tenen un contacte directe amb els Bonifàs, indica que la producció artística vivia un moment dolç en aquell Camp de Tarragona on la viticultura intensiva havia afavorit la demografia i l'economia. Cal relacionar aquest factor directament amb la construcció de moltes noves esglésies i dels seus corresponents retaules i imatges.

Cèsar Martinell va aportar el 1948 els títols d'alguns dels llibres que havien format part de la biblioteca dels Bonifàs –tenien els exlibris que així ho confirmaven–, dels quals ell mateix en posseïa una part, mentre que altres pertanyien a col·leccions particulars de Valls. Malauradament, la majoria es van perdre el 1938. Segons dos inventaris dels béns de Lluís Bonifàs¹⁹, fets al cap de pocs anys de la seva mort, a casa seva hi havia uns setanta llibres, que lamentablement l'escrivà no va detallar, però que consta que eren obres d'arquitectura, matemàtiques, escultura, etc. Els pocs llibres que Cèsar Martinell va poder consultar eren alguns dels tractats d'arquitectura, d'escultura, de dibuix, d'anatomia, de matemàtiques, etc., més habituals en les biblioteques dels artistes del seu temps: el cinquè llibre d'arquitectura de Sebastiano Serlio (1569), la traducció castellana de 1582 dels deu llibres d'arquitectura de Vitruvi, un llibre d'aritmètica de 1672, l'art de dibuixar del francès Jean Cousin (1685), l'arquitectura civil de Ferdinando Galli Bibiena (1711), i un resum d'aquesta adreçat als estudiants, de 1745, el *Compendio Matemático* de Tomás Vicente Tosca (1712), el llibre d'arquitectura civil de Christian Rieger (1763) i l'edició de 1773 de la *Varia Commesuración* de Juan de Arfe y Villafañe. Podríem afegir encara un altre llibre que conserven els descendents de Lluís Bonifàs, una obra de Bernardo Montón, *Secretos de artes liberales y mecánicas*, de 1760.

Per finalitzar, l'univers dels Bonifàs ens parla d'una època de canvis, entre tradició gremial i normativa acadèmica, un temps en què l'exuberància barroca de les formes donà pas a unes produccions més equilibrades i serenes. Com va dir Cèsar Martinell, “si l'escultura de Lluís representa la darrera fase del Barroc saturada de classicisme, la de Francesc representa el neoclassicisme amb records del Barroc”.

19. Vegeu en aquest mateix volum la comunicació de J. PARÍS “L'inventari dels béns de Lluís Bonifàs”.

OBRES DOCUMENTADES DE LLUÍS BONIFÀS I MASSÓ

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|-------------|---|--|---|---|
| 1747 | Església de la Mare de Déu del Lledó (Valls) | Frontal amb la Mare de Déu del Lledó | Obrers del Lledó | Desconeguda |
| 1751 | Església parroquial de la Geltrú | Imatge de Crist jacent | Confraria de Sant Isidre | Destruïda el 1936 |
| 1752 | Església de Sant Miquel del Pla (Tarragona) | Retaule de Sant Jeroni | Confraria de preveres | Retaule: desaparegut. Imatge de sant Jeroni, conservada al MDT. |
| 1752 | Església de Sant Miquel del Pla (Tarragona) | Retaule del Sant Crist | Josep Vidal de Nin, canonge (?) | Desconeguda |
| 1752 | Convent de Sant Domènec (Tarragona) | Imatge de la Mare de Déu del Roser | Josep Vidal de Nin, canonge (?) | Desconeguda |
| 1752 | Convent de Santa Caterina (Barcelona) | Imatge de sant Vicenç Ferrer | P. Ignasi Bertran | Desconeguda |
| 1752 | Convent de Sant Francesc de Paula (Barcelona) | Imatge de sant Pere | Convent de Sant Francesc de Paula | Desconeguda |
| 1753 | Cartoixa d'Escaladei | Retaule armari i ornamentals, per a la sagristia | P. Miquel Clua, prior | Desaparegut el 1835 |
| 1753 | Església parroquial d'Alió | Llitera de l'Assumpta | Rector d'Alió | Destruïda el 1936 |
| 1753 | Convent de Santa Clara (Tarragona) | Retaule de la Puríssima Concepció | Dues monges de Santa Clara | Desconeguda |
| 1753 | Església parroquial de Vilaplana | Civera i imatge de la Dolorosa | Rector de Vilaplana | Destruïdes el 1936 |
| 1753 | Església parroquial de Blancafort | Urna del monument de Dijous Sant | P. Vinyas | Destruït en 1936 |
| 1754 | Convent de Santa Caterina (Barcelona) | Imatge de sant Francesc. Sòcol i pedestal del retaule de Sant Francesc | P. Ignasi Bertran | Desconeguda |
| 1754 | Església parroquial del Pla de Cabra | Ornament a manera de retaule | Rector del Pla de Cabra | Destruït el 1936 |
| 1754 | Calaf | Pietat (imatges de la Dolorosa i Crist) | Manuel Bellapart, canonge | Dolorosa: destruïda el 1936. Crist: conservat |
| 1754 | Tarragona | Retaule | Francesc de Martí i Gatell | Desconeguda |
| 1754 | Casa Veciana (Valls) | Marc d'alcova i marc de sala | Pere Màrtir Veciana i Civit | Desconeguda |
| 1754 | Convent de Sant Domènec (Tarragona) | Imatge de sant Vicenç Ferrer | Convent de Sant Domènec | Desconeguda |
| 1754 | Església parroquial de l'Aleixar | Retaule de les Ànimes | Mn. Josep Martí, rector | Conservat parcialment. |
| 1754 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Reformes a l'altar major | Josep de Bofarull i Gavaldá | Destruït el 1936 |
| 1754 | Església parroquial de l'Arboç | Retaule de Santa Maria Magdalena | Confraria de Santa Maria Magdalena | Destruït el 1936 |
| 1754 | Església prioral de Sant Pere (Reus) | Retaule de la Mare de Déu del Roser | Confraria del Roser | Part: destruït el 1936. Part: conservat a l'església prioral de Sant Pere i al Museu d'Art i d'Història de Reus |
| 1754 | Convent del Carme (Valls) | Monument de Dijous Sant | P. Josep Pons | Destruït el 1936 |
| 1755 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Retaule de Santa Rita | Jaume Marbaix | Destruït el 1936 |
| 1755 | Casa Segarra (Valls) | Pas de la Soledat | Josepa Baldrich i Coll de Segarra | Conservat |
| 1755 | Catedral de Tarragona | Imatge de sant Francesc Xavier | Francesc Xavier Foguet Aldomar, canonge | Desconeguda |
| 1755 | Església parroquial de Sant Martí de Maldà | Retaule de Santa Tecla i Sant Esteve | Francesc Xavier Foguet Aldomar, canonge | Part: destruït per un incendi el 1875. Part: destruït el 1936 |
| 1755 | Església parroquial de l'Aleixar | Retaule de Sant Joan Baptista | Francesc Guardiola | Destruït el 1936 |
| 1755 | Catedral de Lleida | Imatge de sant Pau Apòstol | Josep Malegat, canonge | Desconeguda |
| 1755 | Església de Sant Miquel (Barcelona) | Imatge de sant Miquel Arcàngel | Marquès de La Mina | Destruït en 1936 |
| 1755-1770 | Casa Baldrich (Valls) | Feines de decoració, mobiliari i pintura | Antoni Baldrich i Janer | Conservat en part |
| 1756 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Decoració dels murs del cambil | Josep de Bofarull i Gavaldá | Destruït en 1936 |
| 1756 | Convent dels carmelites descalços (Reus) | Imatge de la Dolorosa | Fra Josep | Desconeguda |
| 1756 | Convent de la Mercè (Montblanc) | Sagrari | P. Vila | Desconeguda |

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|--------------|--|---|---|--|
| 1757 | Església parroquial del Milà | Retaule petit | Mn. Joan Soler, rector | Desaparegut abans del 1914 |
| 1757 | Convent de la Mercè (Montblanc) | Imatge d'un Sant Crist | P. Josep Sellés | Destruït el 1811? |
| 1757 | Cort reial (Madrid) | Imatge de sant Gregori Naciàncè | Dr. Joan Llobera | Desconeguda |
| 1757 | Església parroquial d'Almóster | Retaule de Sant Miquel Arcàngel | Mn. Jaume Pinyes, rector, i els veïns d'Almóster | Destruït el 1936. Conservat el cap de sant Pau |
| 1757 | Església parroquial d'Almóster | Retaule de Sant Isidre | Confraria dels fadrins | Destruït el 1936. Conservat un relleu |
| 1758 | Església parroquial de l'Espuga de Francofí | Retaule de Sant Esteve Protomàrtir | Mn. Joan Francesc Vilamajor, rector, els regidors i la confraria dels fadrins | Destruït el 1936 |
| 1758 | Catedral de Lleida | Calvari | Ardiaca de la catedral de Lleida | Desconeguda |
| 1758 | Església parroquial de Tarrés | Tabernacle processional | Josep Palau, regidor | Desconeguda |
| 1758 | Cartoixa de Montalegre (Barcelona) | Imatge de sant Josep | Josep Martorell, argenter | Desconeguda |
| 1758 | Catedral de Tarragona | Imatge d'un Sant Crist | Ramon Copons d'Homs i Pere Brufal, canonges | Desconeguda |
| 25-VIII-1759 | Església parroquial de Tàrrega | Retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, la Puríssima Sang de Jesucrist i les Santes Espines | Confraria de la Mare de Déu de l'Esperança | Destruït el 1936 |
| 1759 | Església parroquial de Selma | Imatge d'un Sant Crist | Ignasi Martí, batlle | Destruït el 1936 |
| 1759 | Església parroquial de l'Arboç | Retaule del Roser | Confraria del Roser | Destruït el 1936 |
| 13-XI-1760 | Santuari de Paredelgada (la Selva del Camp) | Primer retaule de la Pietat | Mn. Josep Bas, rector, i Josep Valldosera, administrador | Destruït per un incendi el 2-IX-1765 |
| 1760 | Església parroquial de Granyena de les Garrigues | Imatge de sant Pere Apòstol | Dr. Joan Llobera | Desconegut |
| 1760 | Església parroquial de Tarrés | Imatge d'un Sant Crist; urna del Dijous Sant; imatge de la Mare de Déu de Montserrat | Mn. Josep Ràfols, rector | Destruïts el 1936 |
| 1760 | Església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Restauració de la pintura d'un estendard | Confraria de les Ànimes | Desconeguda |
| 1760 | Oratori de la Casa Baldrich (Valls) | Imatge de la Mare de Déu Assumpta. Urna. Pintura amb els apòstols | Antoni Baldrich i Janer | Imatge: conservada al Museu de Valls. Pintura i urna: destruïdes el 1936 |
| 1761 | Església parroquial de Santa Maria (Montblanc) | Encàrrec d'un retaule de les Ànimes (no fet) | Mn. Joan Ferrer, Mn. Francesc Foraster i Emmanuel Refí | No realitzat |
| 1761 | Església parroquial de l'Espuga Calba | Retaule de Sant Cristòfor | Ramon Gaya i Ramon Roig | Destruït en 1936 |
| 1761 | Valls (?) | Imatge de sant Antoni de Pàdua | Isidre Carbonell | Desconeguda |
| 1761 | Monestir de Poblet | Escaparata | P. Joaquim Pastor | Desconeguda |
| 29-V-1762 | Església parroquial d'Anglesola | Traça del retaule major | Mn. Francesc Canet i dos comissionats | No realitzat per Lluís Bonifàs |
| 1762 | Convent de Sant Francesc de Paula (Valls) | Retaule de la Mare de Déu de la Victòria | P. Josep Dosset | Destruït el 1936 |
| 1762 | Església parroquial de la Granadella | Retaule de Sant Ignasi | Un jesuïta | Destruït el 1936 |
| 1762 | Convent de la Mercè (Montblanc) | Retaule de Sant Pere Nolasc | P. Coll. P. Josep Llopart | Destruït el 1811? |
| 1762 | Església parroquial de Verdú (Urgell) | Retaule de Sant Antoni de Pàdua | Dr. Prim | Destruït el 1936 |
| 1762 | Valls | Marc d'alcova | Manuela Baldrich i Janer de Monguió | Desconeguda |
| 1762 | Convent de les minimes (Valls) | Imatge de la Puríssima Concepció | M. Maria Rosa | Destruït el 1936 |
| 30-III-1763 | Convent dels caputxins (Valls) | Corona de la Mare de Déu del Lledó | Antoni Baldrich i Janer | Robada el 1809 |
| 1763 | Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) | Relleu amb sant Sebastià | | Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) |

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|-------------|--|--|--|---|
| 1763 | Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) | Dibuix amb Moisès i la serp de bronze; dos dibuixos amb exercicis d'acadèmia | | Desconeguda |
| 1763 | Monestir de Poblet | Retaule i imatge del venerable Marginet | P. Miquel Cuyàs | Desconeguda |
| 22-I-1764 | Església parroquial de Cubells | Retaule de Sant Pere Apòstol | Mn. Manuel Espinosa i obrers de la parròquia | Destruït el 1936 |
| 15-V-1764 | Ajuntament (Valls) | Cap i mans dels gegants | Ramon Baldrich, regidor | Desconegut |
| 18-V-1764 | Desconegut | Encàrrec indeterminat | Esteve Campanera | |
| VIII-1764 | Domicili del batlle d'Anglesola, Josep Pujals | Imatge d'un Sant Crist | | Desconegut |
| XII-1764 | Església parroquial de Santa Maria (Tàrraga) | Disseny del retaule major o de Santa Maria | Ajuntament de Tàrraga | No realitzat per Lluís Bonifàs. Retaule destruït per un incendi el 26 de maig de 1845 |
| 1764 | Parròquia de Sant Joan (Lleida) | Urna | Josep Frexes | Desconeguda |
| 1764 | Rodonyà | Imatge de sant Joan | Josep Coll | Desconeguda |
| 1764 | Monestir de Vallbona de les Monges | Model d'urna | Monestir de Vallbona | Conservada la part central. Coronament i base desapareguts |
| 1764 | Catedral de Lleida | Imatge de sant Felip Neri | Francesc Segarra i Baldrich, canonge | Desconeguda |
| 1764 | Església parroquial d'Arenys de Mar | Relleus amb els misteris del Roser | Pere Tries, batlle | Desconeguda |
| 17-III-1765 | Monestir de Vallbona de les Monges | Dos frontals d'altar | Teresa Piquer, abadessa | Desconeguda |
| 9-IV-1765 | Església parroquial de Vallmoll | Pas processional amb sant Antoni | Mn. Joan Cisterer, rector | Desconegut |
| 9-IV-1765 | Església parroquial de Vallmoll | Pintura amb el purgatori | Mn. Joan Cisterer, rector | Desconeguda |
| IX-1765 | Santuari de Paret delgada (la Selva del Camp) | Imatge de la Pietat | Mn. Josep Bas, rector, i regidors de la Selva del Camp | Destruïda el 1936. Conservats el cap i la corona |
| 28-X-1765 | Santuari de Paret delgada (la Selva del Camp) | Segon retaule de la Pietat | Mn. Josep Bas, rector, i regidors de la Selva del Camp | Destruït el 1936. Conservada la imatge de sant Andreu |
| 1765 | Església prioral de Sant Pere (Reus) | Model de làmpada | Confraria del Roser | Desconeguda |
| 1765 | Església prioral de Sant Pere (Reus) | Imatge | Confraria del Roser | Desconeguda |
| 20-III-1766 | Església parroquial de les Borges Blanques | Retaule de l'assumpció de Maria | Mn. Josep Solsona, rector, i ajuntament de les Borges Blanques | Destruït el 1936 |
| 6-IV-1766 | Convent de Sant Agustí (la Selva del Camp) | Pas de la flagel·lació | Confraria dels ollers | Destruït el 1936 |
| 8-XII-1766 | Església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Marc i ornamentals laterals de la capella de les Ànimes | Confraria de les Ànimes | Marc: conservats a Sant Joan |
| 1766 | Església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Sagrari de la relíquia de santa Marina | Magi Soler, pareire | Desconeguda |
| 1766 | Església parroquial de Vallmoll | Pas processional | Confraria dels fadrins | Desconeguda |
| 1766 | Barcelona | Imatge de sant "Armet" (Ernest?) | Josep Viladomat, rector | Desconeguda |
| 1766 | Casa Baldrich (Valls) | Retaule de Sant Antoni de Pàdua, dos reliquiàris i dues raconeres | Anton Baldrich i Janer | Retaule i raconeres: destruïts el 1936. Imatges: conservades al Museu de Valls |
| 1766 | Diverses cases de Valls | Pas del davallament | Confraria dels corders i espardenyers | Conservat a l'església de Sant Joan (Valls) |
| 1767 | Capella de Sant Josep, catedral de Barcelona | Imatge de sant Josep | Gremi de fusters de Barcelona | Conservat |
| 12-V-1768 | Convent dels carmelites descalços (Reus) | Pietat | P. Bernat de Jesucrist | Desconeguda |
| 5-VI-1768 | Església parroquial de Castellvell | Retaule del Roser | Jurats de Castellvell | Destruït el 1936 |
| 28-IX-1768 | Església parroquial de Vimbodí | Retaule de Sant Josep | Obrers de Vimbodí | Destruït el 1936 |
| 31-XI-1768 | Convent dels caputxins (Valls) | Restauració de la Mare de Déu del Lledó | Convent dels caputxins | Desconeguda |
| 1768 | Casa Antoni Alegret (Reus) | Ornament de l'oratori | Antoni Alegret | Desconeguda |

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|--------------|--|--|--|---|
| 21-III-1769 | Església parroquial de Riudecols | Retaule de Santa Eulàlia | Magdalena Cabrer | Destruït el 1936 |
| IV-1769 | Església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Retaule de Sant Aleix | Família Bonifàs i Massó i família Ixart | Destruït el 1936. Conservada la imatge de sant Aleix, dos plafons i un relleu |
| 13-VI-1769 | Església parroquial d'Alió | Retaule de Sant Francesc Xavier | Francesc Foguet i Foraster, canonge | Destruït el 1936 |
| I-1770 | Església parroquial de Vilabella | Imatge del Sant Crist | Mn. Francesc Rubinat, rector, i Josep Rovira, veí | Destruït el 1936 |
| 31-I-1770 | Església parroquial de Mont-ral | Retaule de Sant Antoni | Mn. Antoni Company, rector, i dos veïns | Destruït per un llampec el 1926 |
| 4-II-1770 | Església parroquial de Golmés | Retaule major | Regidors de Golmés | Destruït el 1936 |
| 28-III-1770 | Església parroquial de les Borges Blanques | Urna del monument de Dijous Sant | Mn. Josep Solsona, rector, i Josep Segarra, regidor | Desconeguda |
| 3-IV-1770 | Església parroquial d'Aitona | Traça del retaule major | Regidors d'Aitona | No realitzat per Lluís Bonifàs. Destruït el 1936 |
| 6-VIII-1770 | Església parroquial dels Omellons | Retaule de Sant Miquel Arcàngel | Mn. Josep Gaya, rector | Destruït el 1936 |
| 1770 | Església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Restauració del purgatori de l'altar major | | Desconeguda |
| 7-III-1771 | Església parroquial del Vendrell | Retaule major o del Salvador | Mn. Miquel Torrent, rector, i administradors | Realitzat en part per Lluís Bonifàs. Destruït el 1936 |
| 28-V-1771 | Església parroquial de Vilanova | Retaule de Sant Isidre | Confraria de Sant Isidre | Destruït el 1936 |
| 16-VII-1771 | Puerto Rico | Imatge de sant Josep; imatge de sant Cosme; imatge de sant Damià | Dr. Gregori Martí Estalella | Desconeguda |
| 26-IV-1772 | Ermита de la Mare de Déu del Remei (Alcover) | Un gerro de la façana i dos penells | | Conservat |
| 18-VIII-1772 | Convent de Sant Francesc (Reus) | Retaule del Beat Salvador d'Horta | Salvador de March i Bellver | Destruït el 1835 |
| 1772 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Tron de la Mare de Déu i dues imatges, al cambri | Josep Bofarull i els seus fills | Destruït el 1936 |
| 7-III-1773 | Església de Santa Maria (Montblanc) | Traça del retaule major | Blai Plana | No realitzat per Lluís Bonifàs. Destruït el 1936 |
| 13-VII-1773 | Catedral de Girona | Llitera de la Mare de Déu d'Agost | Canonges i pabordes de la catedral de Girona | Conservada |
| 1-VIII-1773 | Ermита del Remei (Alcover) | Florons de la cúpula i penells | | Conservat |
| 18-VIII-1774 | Amèrica del Sud | Tres imatges | Dr. Gregori Martí Estalella | Desconeguda |
| 22-IX-1774 | Catedral de Lleida | Dos models de setials del cor | Joaquín Antonio Ferragudo, bisbe de Lleida | Conservat un al Museu Diocesà de Lleida |
| 23-IX-1774 | Catedral de Lleida | Traça del retaule de les Ànimes; traça del retaule de la Resurrecció | Domènec Malegat, canonge | La traça del retaule de les Ànimes, destruïda el 1936. L'altra, desconeguda |
| 6-X-1774 | Església parroquial de Sarra | Traça del retaule major | Mn. Jaume Pinyes, rector | No realitzat per Lluís Bonifàs. Destruït per un incendi el 1801 |
| 4-XII-1774 | Catedral de Lleida | Cadirat del cor | Joaquín Antonio Ferragudo, bisbe de Lleida, i capítol de la catedral de Lleida | Destruït el 1936 |
| 9-V-1775 | Palau episcopal (Lleida) | Retaule d'oratori | Joaquín Antonio Ferragudo, bisbe de Lleida | Desconeguda |
| 5-IV-1776 | Església parroquial de Vallmoll | Traça del retaule major | | No realitzat per Lluís Bonifàs. Destruït el 1936. Conservat un sant Miquel arcàngel |
| 1-V-1777 | Església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Barana | | Conservada |
| 17-VI-1777 | Catedral de Lleida | Ornamentació de dues calaixeres | | Destruïdes el 1936 |

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|--------------|--|--|---|--|
| 1777 | Catedral de Lleida | Projecte arquitectònic d'unes estances administratives | Capítol de la catedral de Lleida | Disseny destruït el 1936 |
| 31-I-1778 | Església parroquial d'Alió | Retaule de les Ànimes | Mn. Josep Oriol, vicari, el batlle i els regidors | Destruït el 1936 |
| 31-I-1778 | Església parroquial d'Alió | Retaule del Roser | Mn. Josep Oriol, vicari, el batlle i els regidors | Destruït el 1936 |
| 29-IV-1779 | Capella dels Dolors, església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Retaule de la Mare de Déu dels Dolors | Marià Martí i Estalella, bisbe de Caracas | Destruït el 1936. Conservada la Pietat |
| 1-V-1779 | Església parroquial (Serós) | Traça del retaule major | Mn. Josep Piniés | No realitzat per Lluís Bonifàs. Destruït el 1936 |
| 4-VII-1779 | Santuari del Remei (Alcover) | Retaule major | Obrers de l'ermita | Destruït el 1936. Conservades les restes de la Mare de Déu |
| 22-VIII-1779 | Església parroquial de Nulles i Casafort | Retaule de Sant Joan Baptista | Mn. Antoni Sans, rector, administrador i jurats | Destruït en 1936 |
| 12-XII-1779 | Capella de les Ànimes, església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Marc per a l'urna del Sant Sepulcre | Confraria de les Ànimes | Desconeguda |
| 18-I-1780 | Monestir de Poblet | Imatge de la Mare de Déu del Roser | P. Ramon Gardeñas | Desconeguda |
| 2-V-1780 | Església parroquial de Vimbodí | Imatge de la Mare de Déu del Roser | Mn. Joan Segarra | Destruït el 1936 |
| 20-IX-1780 | Casa Gasol (Valls) | Marc d'alcova | Dr. Gasol | Desconeguda |
| 1780 | Església parroquial de Falsset | Traça d'un tabernacle | Mn. Tomàs Vilanova i obrers | No realitzat |
| 3-I-1781 | Cartoixa d'Escaladei | Retaule per al quadre del Sant Crist | P. Salvador | Destruït el 1835 |
| 29-IV-1781 | Convent dels carmelites descalços (Vilanova) | Traça del retaule del Carme | P. F. Joaquim de Crist | No realitzat per Lluís Bonifàs. Destruït el 1835 |
| 8-V-1781 | Capella dels Dolors, església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Retaule de Sant Pelegrí | Josep de Veciana | Destruït el 1936 |
| 20-XI-1781 | Convent de Sant Francesc de Paula (Valls) | Imatges de sant Andreu Avel·lí i sant Vicenç de Patil | Josep Ixart i Baldrich | Destruïdes el 1936 |
| 23-IV-1782 | Capella dels Dolors, església arxiprestal de Sant Joan (Valls) | Tribuna | Anton Baldrich i Janer | Destruïda el 1936 |
| 1786 | Església parroquial de Riudecols | Retaule de Sant Pere Apòstol | Jurats de Riudecols | Destruït el 1936 |
| 1786 | Església parroquial d'Altafulla | Retaule de la Mare de Déu del Roser | | Destruït el 1936 |

OBRES ATRIBUÏDES A LLUÍS BONIFÀS I MASSÓ

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|-------------|---|--|----------------------------------|--|
| 1748 | Església de Sant Francesc de Valls | Retaule de Sant Antoni de Pàdua, Sant Pau i el Beat Gaspar de Bono | Manuela Janer, vídua de Baldrich | Destruït el 1936 |
| 1752 | Església de Sant Miquel del Pla de Tarragona | Imatge de sant Antoni Abat | Confraria de preveres | Conservada al Museu Diocesà de Tarragona |
| 1752 | Església de Sant Miquel del Pla de Tarragona | Imatge de sant Jacint | Confraria de preveres | Conservada al Museu Diocesà de Tarragona |
| 1752 | Església de Sant Miquel del Pla de Tarragona | Imatge de sant Bonaventura | Confraria de preveres | Conservada al Museu Diocesà de Tarragona |
| 1754 | Capella de Corpus Christi. Catedral de Tarragona | Retaule del Sant Sopar | | Part: destruït el 1934. Part: conservat al Museu Diocesà de Tarragona |
| Vers 1755 | Catedral de Lleida | Imatge de sant Jordi eqüestre | | Conservada al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal |
| 1766 | Casa Baldrich, carrer de la Cort (Valls) | Traça de l'oratori | Anton Baldrich i Janer | Destruït vers 1970 |
| Vers 1766 | Capella dels Dolors, església de Sant Joan de Valls | Traça de la capella | Anton Baldrich i Janer | <i>In situ</i> |
| 1766 | Ermida del Remei (Alcover) | Traça de l'ermita | | <i>In situ</i> |
| Vers 1771 | Casa Rodon (Valls) | Imatge de la Immaculada Concepció | Família Rodon | Conservada al Museu de Valls |
| Vers 1771 | Casa Rodon (Valls) | Imatge de sant Pere | Família Rodon | Col·lecció particular |
| Vers 1771 | Casa Rodon (Valls) | Imatge de sant Joan | Família Rodon | Col·lecció particular |
| 1780 | Casa Gallissà (Valls) | Imatge de Crist jaçent o Sant Sepulcre | Germandat del Sant Sepulcre | Destruït el 1936 |
| 1780 | Capella de la Mare de Déu dels Dolors, església de Sant Joan de Valls | Imatge de Crist crucificat | Congregació de la Puríssima Sang | Destruït el 1936 |
| | Família Bonifàs de Valls | Imatge de la Immaculada | | Desconeguda |
| | Família Bonifàs de Valls | Imatge de l'Infant Jesús | | Conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya |
| | Cor de l'església de Sant Joan de Valls | Imatge d'un Sant Crist | | Destruïda el 1936 |
| | | Imatge de sant Jeroni | | Conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya |
| | Família Bonifàs de Valls | Cap d'un capgròs | | Col·lecció Cèsar Martinell |
| | Col·lecció Cèsar Martinell | Tres àngels ploraners | | Col·lecció Cèsar Martinell |
| | Col·lecció privada | Dos àngels | | Desconeguda |
| | Diversos llocs de Valls | Peus de banc, mares d'alcova, porticons, capçaleres de llit, escaparates, raconeres, baranes, ornamentacions | | Diversa |
| | Col·lecció Cèsar Martinell | Pintura amb un Ecce Homo | | Conservada al Museu de Valls |
| | Col·lecció Cèsar Martinell | Pintura amb santa Teresa | | Col·lecció Cèsar Martinell |
| | Col·lecció particular | Pintura amb sant Antoni de Pàdua | | Desconeguda |

OBRES DOCUMENTADES DE FRANCESC BONIFÀS I MASSÓ

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|-------------------------|---|--|---|--|
| 20-III-1759 | Església de Natzaret (Tarragona) | Retaule major | Confraria de la Puríssima Sang | Destruït el 1936 |
| 1762, maig | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Retaule de Sant Josep, Santa Gertrudis i Sant Rafael | Gabriel Pujol | Destruït el 1936 |
| 1762, abans de setembre | Església parroquial (Sant Martí de Maldà) | Retaule de Sant Francesc de Paula | Mn. Josep Vila, rector | Creuat el 1875 |
| 1762 | Església de la Sang (Reus) | Retaule major o del Sant Crist | Congregació de la Puríssima Sang | Destruït el 1936 |
| 9-I-1763 | Església de Sant Miquel (Almóster) | Retaule del Roser | Confraria del Roser | Destruït el 1936 |
| 1763 | Església parroquial (Sant Martí de Maldà) | Sant Crist processional | Mn. Josep Vila, rector | Destruït el 1936 |
| 24-III-1764 | Església parroquial (el Morell) | Retaule del Sant Crist | Francesc Baldrich i Coll, canonge | Destruït el 1936 |
| 1765 | Tarragona | Plànols i dibuixos d'antiguitats romanes de Tarragona | Ramon Foguet i Foraster, canonge | Publicats el 1769 |
| 24-II-1766 | Església parroquial (el Morell) | Imatge del Sant Crist | Francesc Baldrich i Coll, canonge | Destruït el 1936 |
| 4-VII-1767 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Retaule de Sant Victori | Josep de Bofarull i Gavallda | Destruït el 1936 |
| 1768, abans d'octubre | Església parroquial (Renau) | Retaule del Sant Crist i de Sant Isidre | Confraria dels fadrins | Destruït el 1936 |
| 13-XI-1768 | Església parroquial (Renau) | Retaule major o de Santa Llúcia | Veïns de Renau | Destruït el 1936 |
| 1768 | Santuari de Paretdelgada (la Selva del Camp) | Treballs al cambriol de la Mare de Déu de la Pietat | Administradors del santuari | Destruïts el 1936 |
| 1770 | Església parroquial (Renau) | Retaule de la Puríssima Concepció | Confraria de dones de Renau | Destruït el 1936 |
| 1771 | Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) | Relleu amb sant Carles Borromeu | | Academia de Bellas Artes de San Fernando |
| 18-V-1772 | Església parroquial (Torroja del Priorat) | Retaule major o de Sant Miquel | Regidors de Torroja | Destruït el 1936 |
| 1772 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Figures d' Ester i Abigaïl | Josep de Bofarull i Gavallda i els seus fills | Destruïdes el 1936 |
| 1772 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Retaule de Sant Pròsper | Josep i Francesc de Bofarull i Miquel | Destruït el 1936 |
| 1772 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Retaule de Sant Vicenç | Josep i Francesc de Bofarull i Miquel | Destruït el 1936 |
| 1772 | Santuari de Misericòrdia (Reus) | Armaris de la roba litúrgica de la Mare de Déu | Josep i Francesc de Bofarull i Miquel | Destruïts el 1936 |
| 1772 | Església del convent de Sant Francesc (Reus) | Retaule de la capella sepulcral dels Bofarull | Josep i Francesc de Bofarull i Miquel | Destruït el 1835 |
| 1773 | Casa Baldrich (Valls) | Llitera de l'Assumpta | Anton Baldrich i Janer | Destruïda el 1936 |
| 1774 | Església parroquial (Sarral) | Retaule major | Mn. Jaume Pinyes, rector | Destruït el 1801 |
| 27-XII-1775 | Seu Nova (Lleida) | Retaule de Sant Pelegrí de Forlì | Joaquín Antonio Ferragudo, bisbe | Destruït el 1936 |
| 1775 | Seu Nova (Lleida) | Retaule de Sant Roc | Joaquín Antonio Ferragudo, bisbe | Destruït el 1936 |
| 1776 | Capella de Sant Oleguer, catedral (Tarragona) | Retaule de Sant Oleguer | Jaume Ballester, canonge | Desmuntat el 1936. Part: conservat a la catedral. Part: conservat al MDT |
| 14-XII-1777 | Església parroquial (Solivella) | Retaule major o de la Mare de Déu Assumpta | | Destruït el 1936 |
| 31-III-1781 | Oratori del Mas de Castellarnau (els Montgons, Tarragona) | Retaule de la Puríssima | Maria Magrinyà, vídua de Castellarnau | Desconeguda |
| 31-VIII-1783 | Església prioral de Sant Pere (Reus) | Retaule de Sant Anton i Sant Llop | Gremi de blanquers i assaonadors | Destruït el 1936 |
| 1783 | Tarragona | Dibuix del túmul sepulcral de l'arquebisbe Joaquin de Santiyán y Valdivielso | | Publicat el 1783 |
| 27-XII-1785 | Seu Nova (Lleida) | Retaule de Sant Isidre | Joaquín Antonio Ferragudo, bisbe | Destruït el 1936 |
| 1785 | Convent dels pares caputxins (Tarragona) | Imatge de sant Bonaventura | Tomàs Pedreny, prior | Desconeguda |
| 13-IX-1786 | Església parroquial (Renau) | Retaule del Roser | Mn. Justí Bellver, rector | Destruït el 1936 |
| 1786, després de | Església parroquial (Torredembarra) | Retaule de Santa Rosalia | | Destruït el 1936 |

| <i>Data</i> | <i>Lloc original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|----------------|--|---|-----------------------------------|--|
| 26-I-1787 | Convent dels carmelites descalços (Vilanova) | Modificacions en el retaule de la Mare de Déu del Carme | Confraria del Carme | Retaule: destruït el 1936. Ornaments: se'n conserven uns fragments |
| 1792 | Església del Codony (Perafort) | Retaule del Roser | El vicari del Codony i dos veïns | Destruït el 1936 |
| 1795 | Convent dels carmelites descalços (Vilanova) | Retaule major o de la Mare de Déu dels Dolors | Carmelites descalços | Destruït el 1835 |
| 1795 | Església parroquial (la Geltrú) | Retaule del Roser | Prohoms de la confraria del Roser | Destruït el 1936 |
| 1797 | Oratori particular de la família Vidal (Tarragona) | Retaule | Josep Antoni de Vidal i Jalpí | Desconeguda |
| Obra no datada | Seu Nova (Lleida) | Retaule dels Sants Just i Pastor (?) | | |
| Obra no datada | Cartoixa d'Escaladei (Priorat) | Retaule del Beat Nicolau Albergati | | Destruït el 1835? |
| Obra no datada | Cartoixa d'Escaladei (Priorat) | Retaule de Santa Rosalia | | Destruït el 1835? |
| Obra no datada | Cartoixa d'Escaladei (Priorat) | Retaule de la Puríssima Concepció | | Destruït el 1835? |
| Obra no datada | Cartoixa d'Escaladei (Priorat) | Retaule de Santa Maria Magdalena | | Destruït el 1835? |
| Obra no datada | Cartoixa d'Escaladei (Priorat) | Retaule de la Transfiguració del Senyor | | Destruït el 1835? |
| Obra no datada | Cartoixa d'Escaladei (Priorat) | Retaule de la Mare de Déu del Roser | | Destruït el 1835? |

OBRES ATRIBUÏDES A FRANCESC BONIFÀS I MASSÓ

| <i>Data</i> | <i>Lloc Original</i> | <i>Obra</i> | <i>Comitent</i> | <i>Ubicació</i> |
|---------------|--|--------------------------------|-----------------|--|
| Vers 1759 | Església de Sant Miquel del Pla de (Tarragona) | Imatge de sant Onofre | | Conservada al Museu Diocesà de Tarragona |
| 11-VII-1764 | Església de la Sang (Reus) | Retaule de Sant Narcís | | Destruït el 1936 |
| 1787 | Església de Torroja del Priorat | Retaule del Sant Nom de Jesús | | Destruït el 1936 |
| 1787 | Església d'Altafulla | Retaule major | | Destruït en 1936 |
| 1787 | Església d'Altafulla | Retaule de les Ànimes | | Destruït en 1936 |
| Abans de 1795 | Capella del Santíssim sagrament, catedral de Tarragona | Retaule de Sant Agustí | | Conservat <i>in situ</i> |
| | Capella de Santa Elisabet, catedral de Tarragona | Sis plafons amb relleus | | Conservats <i>in situ</i> |
| | Santuari de Misericòrdia de Reus | Tres imatges del retaule major | | Destruïdes en 1936 |

COMUNICACIONS

JOAN RAMON CORTS SALVAT

JOAN TORRES DOMÈNECH

EUGENI PEREA

JOAN YEGUAS

JORDI PARÍS

M. ROSA BARBARÀ SOLÉ

JAUME MASSÓ I CARBALLIDO

ANNA I. SERRA

Els Bonifàs i Riudoms

JOAN-RAMON CORTS SALVAT I JOAN TORRES DOMÈNECH

Era sabut que Lluís Bonifaci el Vell, el patriarca de la llegendària nissaga d'es-cultors de Valls, havia construït el retaule de la Mare de Déu del Roser de l'església parroquial de Riudoms (el Baix Camp), localitat on morí (figura 1). Ara, per mitjà de l'exhumació de diversos documents, podem precisar més dades sobre l'obra que hi realitzà, l'encàrrec d'altres peces fins ara desconegudes, diversa informació personal i familiar, la participació del seu fill Lluís en l'aixecament del retaule major de l'ermita de Sant Antoni, així com també donem a conèixer material gràfic sobre algunes d'aquestes obres fins ara molt poc divulgat¹.

Abans, però, analitzarem els factors que feren possible l'arribada de Bonifaci. La nova església, projectada per Pere Blai i sota el mateix patronatge que l'antiga (sant Jaume Apòstol), va entrar en funcionament el 25 de juliol de 1617². Aleshores, Joan Mas era el mestre d'obres en cap de la nova fàbrica³. Encara que l'activitat constructiva es mantindria durant centúries i no acabaria fins al 1878⁴, des d'un primer instant

1. Les preses fotogràfiques publicades de l'obra dels Bonifàs, algunes de les quals es reproduïxen, són les següents: "L'altar de la Verge del Roser", *L'Om*, núm. 236 (octubre de 1988), p. 4; es publica una fotografia del retaule, feta el 1922, bastant deteriorada i de poca qualitat, d'autor desconegut. Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, "L'obra de Lluís Bonifaç i dels Riera al retaule del Roser de Santa Maria de Mataró", *Lo Floc*, núm. 127 (setembre-octubre de 1992), p. 15; es divulga una fotografia del retaule del Roser de Riudoms, conservada al Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró, d'autor desconegut. Joan TORRES DOMÈNECH, "L'altar del Roser, una joia artística de Riudoms recuperada en fotografia", *L'Om, Revista de Riudoms*, núm. 365 (octubre de 2000); es reproduïxen tres fotografies del retaule del Roser —una de conjunt, p. 25, i dues de detall, p. 24 i 29—, fetes per Francesc Blasi Vall-espínosa i els clixés de les quals es conserven a l'Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya (AFCEC). Joan Ramon CORTS SALVAT i Josep M. TODA SERRA, *Riudoms: 850 anys d'història, llengua i cultura*, Valls, 2000; es dona a conèixer una fotografia del retaule del Roser de Riudoms, d'autor desconegut, feta amb ocasió de la seva restauració, p. 96, i una altra del retaule major de l'ermita de Sant Antoni, d'abans de la Guerra Civil, del fotògraf Piñol, p. 79.

2. Secretaria de Cambra i Govern de l'Arquebisbat de Tarragona (SCGAT), Joan Baptista BARBARÀ ARBÓS, *Arzobispado de Tarragona. Inventario de la Parroquia de Santiago de Riudoms. Arciprestazgo de Reus* (manuscrit), Riudoms, 1925, p. 1.

3. Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT), Parròquia de Riudoms (PR), capsua núm. 26, doc. núm. 59, 3-9-1617.

4. Arxiu Històric Municipal de Riudoms (AHMR), doc. núm. 215, 10-10-1878, inspecció de l'arquitecte de l'Arquebisbat de Tarragona per la qual s'aproven les obres de l'església.



Figura 1. El retaule del Roser en una fotografia que fou feta per il·lustrar una tirada d'estampes, en recordança de la seva restauració, als anys trenta del segle xx.

va haver-hi una preocupació entre la comunitat de preveres i la feligresia per embellir la fàbrica, tot i el primerenc reaprofitament de peces del temple vell.

Així, del 1618 al 1620, els jurats del Consell mantenen unes complexes relacions amb l'escultor Benet Baró per a la construcció del retaule del nou sagrament⁵. Es detecta la presència d'escultors treballant-hi en altres dates: el 1621, Pedro Jerónimo de la Guardia⁶, de Daroca (Aragó), i Glaudio Sany⁷, de Sant Glaudi (ducat de Borgonya), ambdós col·laboradors de Baró, i el 1629, Antoni Mas, de Riudoms⁸. Generalment no es tracta de grans obres, sinó de l'elaboració d'imatges o de senzills mobles litúrgics que conviden a la devoció. Sabem que el 1632 l'església contenia capelles i altars laterals dedicats a les següents advocacions: altar privilegiat de sant Joan i sant Isidre, Nostra Senyora del Roser, santa Anna, santa Llúcia, sant Cosme i sant Damià, sant Eloi i santa Leocàdia⁹; el 1637, trobem esmentats els altars de sant Josep i sant Marc¹⁰, de la Pu-

5. AHMR, Actes municipals (1618-1634), doc. núm. 583, del 17-4-1618 al 3-5-1620.

6. AHAT, Parròquia de Riudoms (PR). Capsa núm. 11, doc. núm. 96, 9-3-1621.

7. AHAT, PR, capsa núm. 11, doc. núm. 96, 27-4-1621.

8. AHAT, PR, capsa núm. 26, doc. núm. 96, 5-8-1629.

9. AHAT, PR, capsa núm. 11, doc. núm. 97A, 31-5-1632.

10. AHAT, PR, capsa núm. 11, doc. núm. 97A, 7-7-1637.

ríssima Sang de Jesucrist¹¹ i de sant Ramon de Penyafort¹², i el 1639, el de sant Miquel¹³.

La presència de fusters –escultors i arquitectes– dependrà evidentment de la situació econòmica de cada moment, de vegades condicionada per circumstàncies locals, com epidèmies –el 1626, el 1650 o el 1672–, o d'àmbit general, com la Guerra dels Segadors, el 1640. Bona part de la imatgeria i del mobiliari que es féu durant el segle XVII fou posteriorment substituïda per peces més complexes i de més qualitat artística. Trobem un exemple clar d'aquest fet en la fabricació de l'orgue. El 1675 va ser encarregada una primera peça, que en el segle següent va ser arraconada en benefici d'un sumptuós orgue barroc¹⁴.

En el darrer quart del segle XVII, tanmateix, es crea un clima favorable perquè l'ornamentació del temple avanci cada cop més ràpidament i sigui de més envergadura. El 1685 s'encarrega a l'argenter de Reus Onofre Arandes la confecció d'una creu de plata per a la confraria del Sant Nom de Jesús¹⁵; el 1686, una altra per a la de Sant Joan¹⁶. El 1686, Ambrosi Vellet, escultor de Tarragona, rep diversos encàrrecs: l'elaboració d'una imatge per a la confraria de Sant Anna¹⁷ i la construcció de tot un retaule, el de Sant Miquel¹⁸, que no es conclourà fins al 1691¹⁹. El 1692 arriba a Riudoms un daurador, Francesc Servera, procedent de Vilafranca del Penedès, que daurarà i acolorirà moltes peces existents i altres en construcció. Durant els anys 1692 i 1693 Servera farà el cobriment pictòric del retaule de Sant Joan²⁰, que serà finançat per mitjà dels arrendaments comunals del carretatge²¹ i de la venda d'una ànnua pensió de censal²²; el 1693 rebrà l'encàrrec de la daurada d'una imatge i d'una peanya de santa Anna²³; i el 1697, farà el mateix amb el retaule de Sant Josep i Santa Leocàdia²⁴.

Durant la darrera dècada del segle XVII es constata una efervescència econòmica, el resultat de la qual es materialitza en la presa d'algunes decisions de calibre financer important: la compra el 1690 per part dels jurats del Consell de la casa del canonge Francesc Sabater²⁵, que ampliarà les dependències del Comú, o l'inici de la construcció el 1691 d'una nova ermita que, per mitjà de la influència franciscana, és posada sota la protecció de sant Antoni de Pàdua. Dins d'aquests mo-

11. AHAT, PR, capsa núm. 11, doc. núm. 97A, 28-7-1637.

12. AHAT, PR, capsa núm. 11, doc. núm. 97A, 14-11-1637.

13. AHAT, PR, capsa núm. 11, doc. núm. 97A, 28-6-1639.

14. AHAT, PR, capsa núm. 12, doc. núm. 105A, documentació relativa a l'administració de l'orgue (1756-1762). El fabricant de l'orgue fou Anton Casas, i l'escultor de la caixa, Anton Tomasino.

15. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 65, 4-2-1685.

16. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 65, 20-10-1686.

17. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 65, 6-1-1686.

18. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 65, 1-5-1686.

19. AHMR, Actes municipals (1682-1694), doc. núm. 299, 16-4-1691.

20. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 66, 5-2-1692.

21. AHMR, Actes municipals (1682-1694), doc. núm. 299, 8-12-1691.

22. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 66, 20-7-1693.

23. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 66, 21-5-1693.

24. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 67, 13-1-1697.

25. AHMR, Actes municipals (1682-1694), doc. núm. 299, 17-1-1690.

ments d'eufòria, cal situar la decisió d'encomanar un retaule amb la intenció de transcendir, que es formalitzarà el 1693.

El fet que l'entitat patrocinadora del retaule sigui la confraria del Roser té més a veure amb la tendència iconogràfica dominant que no pas amb una decisió gremial. Riudoms no era un poble suficientment diversificat perquè els gremis professionals tinguessin, en la majoria dels casos, prou suport econòmic per portar la vessant religiosa d'una confraria. Només hi hauria una correspondència professional en algunes de les més significatives: la de Sant Joan (coneguda com la dels pagesos)²⁶, la de Sant Josep (que reunia els qui treballen la fusta)²⁷, la de Santa Llúcia (que aplegava una menestralia diversa: ferrers, corders, espartenyers, sabaters, sastres...)²⁸. No tenia aquesta consideració, però, una confraria mariana, la finalitat de la qual era el manteniment d'un braser devocional i d'una interrelació social.

Per tant, hem d'entendre que no és la confraria del Roser²⁹ qui contracta l'obra, sinó que els seus promotors –que, no per casualitat, representen l'oligarquia local (els Figueres, els Nebot, els Toda³⁰...), que abraça des d'una pagesia de grans propietaris fins a una menestralia acabalada: metges, apotecaris, botiguers– decideixen fer-ho per mitjà d'aquesta entitat, perquè era dedicada a l'advocació de moda, que produïa en aquell moment grans estructures escenogràfiques de provada efectivitat gràcies a la quantitat de peces ja executades i amb un programa escultòric fàcil d'identificar per la difusió del rés del Rosari. També l'escultor contractat era coneixedor de la temàtica. Cal recordar que Lluís Bonifaci havia col·laborat el 1691, amb la família Riera, en un gran retaule del Roser a l'església parroquial de Mataró³¹.

En una societat d'antic règim amb estaments socials tancats, qui feia les coses era qui les podia fer, independentment d'on situés els seus interessos o del mitjà que utilitzés per fer-los realitat. Dins de la mateixa vila, en trobem exemples. Jaume Nebot, notable propietari amb títol comprat de ciutadà honorat de Barcelona, i Jeroni Guasch, doctor en medicina, apareixen el 1675 com a parts contractants d'un orgue per a l'església, que encarreguen a Magí Garriga de la Guàrdia³², de la Secuita, com a constructor de l'instrument, i a Llätzer Tremulles II³³, de Barcelona, com a escultor de la part arquitectònica i ornamental de la caixa. Ho fan a títol personal, juntament amb dos individus més³⁴, i paguen del seu propi fons, en abonaments que s'allargaran fins al 1676.

Aquests dos mateixos personatges figuren, entre altres, com a comitents de la confraria del Roser que contracten el 1693 un retaule a l'escultor Bonifaci. Cal de-

26. AHAT, capsa núm. 28, doc. núm. 72, 26-12-1737.

27. AHMR, Actes municipals (1682-1694), doc. núm. 299, 19-3-1692.

28. AHAT, capsa núm. 28, doc. núm. 70, 8-12-1716.

29. AHAT, capsa núm. 27, doc. núm. 66, 27-9-1623. La confraria del Roser tenia el 1623 com a procuradors dos pareires.

30. Joan Ramon CORTS SALAT i JOSEP M. TODA SERRA, *Riudoms...*, p. 170-173.

31. Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, "L'obra..."; l'article comenta la intervenció de Lluís Bonifaci en el retaule del Roser de Mataró.

32. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 63, 3-6-1675.

33. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 63, 1-7-1675.

34. Els altres dos contractants són Miquel Gavaldà i Josep Morell.

duir que el que els ha fet decidir no és una constància devocional i fervorosa a aquesta Mare de Déu, sinó el prestigi que en aquell moment suposa l'emparaulament d'un retaule amb aquest patronatge. L'obtenció d'uns excedents econòmics per la puixança del negoci dels aiguardents dona aspiracions de transcendència als grans hisendats i comerciants, que, amb el finançament artístic, creuen també complir amb una labor de mecenatge.

Podrem veure, després, com la confraria del Roser perd volada durant el segle XVIII i el seu nucli acaba esdevenint un grup selecte de dames pietoses i desocupades. A mitjan segle, però, encara té arrencada suficient perquè li sigui oferta la conservació i el transport d'un dels misteris d'un barroc més arravatat: la Dolorosa o el Davallament de la Creu. Així, el 1752 mossèn Josep Girbau el cedeix a l'entitat mariana sempre que sigui tret en les processons del Dijous i el Divendres Sant durant la Setmana Santa. El 1783 la confraria està prou afeblida perquè vulgui desentendre's de l'administració i de la conservació del misteri i passar el compromís als regidors de l'Ajuntament³⁵.

Quan Lluís Bonifaci *el Vell* arriba a Riudoms, ho fa precedit d'una reputació professional que li permet imposar les seves condicions. No debades, havia subscrit una campanya que el 1680 havia aconseguit que els escultors fossin reconeguts com a gremi propi³⁶. El 26 de desembre de 1693 l'artesà firma el contracte d'obra, pel qual s'obliga, d'una banda, davant del rector i de la comunitat de preveres i, de l'altra, davant de la confraria del Roser, "a fer un retaule tot de scultura sots invocasió de N[ostr]a S[enyor]a del Roser, ab una imatje de N[ostr]a S[enyor]a ab son nicho, eixida en un trono baix, de igual y a de aver una imatje de S[an]t Fra[ncis]co Xavier de bulto, ab representasió difunta, ab uns àngels baix dit trono com a mantenint-lo [...]"³⁷. En l'intent de fer aparèixer un sant Francesc Xavier dins d'un paisatge rosarià, hom albira les preferències d'aquells que volen decidir però desconeixen les regles més elementals de la simbologia religiosa. Sabem que l'artesà ometrà aquest suggeriment i dotarà la peça d'una unitat d'estil dins d'un cànon més ortodox, que només es trencarà amb la inclusió de l'escena de l'adoració dels Reis Mags –que no és misteri, sinó un dels set goigs de Maria.

Bonifaci fixa el preu de l'obra en 700 lliures –100 de les quals hauran de ser abonades immediatament i 100 més el dia del seu inici– i estableix un període de treball de dos anys: de Sant Joan de 1694 a la mateixa festa de 1696. D'altra banda, el transport de la fusta especial que necessita és a càrrec dels contractants, així com l'allotjament de l'escultor i de la seva família. Possiblement rep la col·laboració de Pere Vinyals –fuster ajudant– i Josep Fabra –fuster arquitecte³⁸.

35. AHMR, Actes municipals, doc. 2831, 17-4-1783.

36. *Art de Catalunya: Escultura moderna i contemporània*, vol. 7, Barcelona, 1998, p. 49-50.

37. Vegeu el doc. núm. 1, en què el contracte d'obra es transcriu *in extenso*.

38. Pensem que Josep Vinyals –fuster escultor– i Josep Fabra –fuster encarregat de l'arquitectura– eren col·laboradors de Lluís Bonifaci pel fet que el primer consta com a testimoni en el testament que l'escultor fa a Riudoms el 1697. Així mateix, en un document notarial del 13 de desembre de 1697, Vinyals s'obliga a acabar el retaule de Santa Llúcia, iniciat per Bonifaci. En el mateix document, ambdós fusters, Vinyals i Fabra, consten com a creditors de la confraria homònima de Montbrí del Camp, pels treballs que han realitzat a l'obra. Vegeu el doc. núm. 7.

Per l'escrivania parroquial, sabem que l'artesà va rebent els diners i firma les corresponents èpoques³⁹. Fins i tot s'atreveix a avançar la finalització de l'obra, que estableix pel Nadal de 1695⁴⁰. Aquest avançament de dates suposa entre els confreres intenses captes voluntàries i la creació d'un censal del qual responen els béns de la confraria i, si no n'hi ha, els de dos dels seus representants, Francesc Gavalrà i Jeroni Baiges⁴¹. La data que fou cisellada a la fusta, el 1696, evidencia que els treballs s'allargaren fins aquell any, a causa, segurament, de la complexitat de la peça.

El retaule estava dividit en tres cossos i en tres carrers i s'hi escenificaven en baix relleu alguns dels misteris del Rosari. Era d'estil barroc clàssic i seguia la tendència francesa pròpia del seu autor. El cos inferior era guarnit d'una abundant decoració vegetal: roses, fulles i fruites. En el central del segon cos, hi havia una fornicula amb la imatge de la titular amb el Nen Jesús als braços, la qual era rematada per una enorme corona, amb un angelot a cada banda. En els costats, hi havia una talla d'un àngel guerrer que oferia flors i fruites.

En els laterals del segon cos, a la part inferior, s'hi representaven dues escenes dels misteris de goig: la visitació de Maria a santa Isabel i l'anunciació. Damunt de la visitació, hi havia el naixement de Jesús i l'adoració dels pastors; i, damunt de l'anunciació, l'adoració dels Reis Mags (figures 2 i 3). Damunt d'aquesta, hi havia dos quadres secundaris, amb la imatge d'una verge flanquejada per dos angelets. Damunt d'aquests quadrets, hi havia pintats dins d'un medalló dos guarismes: el 16, en una banda, i el 99, a l'altra, que fixaven l'any de dauradura de la peça. Els extrems d'aquest cos eren tancats per columnes salomòniques, amb una garlanda d'àngels, aus, fulles i fruits.

El tercer cos es trobava més alçat en el seu carrer central, amb un quadre de l'únic misteri de dolor: la crucifixió en el calvari, delimitat per columnes salomòniques. Damunt d'aquesta escena, hi havia un medalló amb el bust del Pare Etern. Als costats de la crucifixió, s'hi ubicaven dos misteris de glòria: la resurrecció i l'assumpció de Maria. Aquestes escenes es coronaven amb un frontó partit, damunt de cadascun dels quals hi havia cisellats dos guarismes més, el 16, en un costat, i el 96, a l'altre, que donaven a conèixer l'any en què s'acabà d'esculpir l'obra⁴². En els motius ornamentals es defugien les repeticions i les simetries per

39. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 66. Lluís Bonifaci *el Vell* firma diverses èpoques pel que fa al retaule del Roser: el 26 de desembre de 1693, de 95 lliures i 1 sou, corresponent a la primera paga; el 13 de novembre de l'any següent, de 97 lliures i 10 diners, per la segona paga. AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 67. En dates posteriors, Bonifaci signa altres èpoques: el 15 de maig de 1695, de 88 lliures i 7 sous, per la tercera paga; l'endemà, de 100 lliures, per acabar l'obra per Nadal de 1695 (vegeu el document núm. 3), i el 22 de desembre del mateix any, de 119 lliures, 10 sous i 4 diners, en compliment de les 400 lliures pactades.

40. Vegeu el doc. núm. 3.

41. Vegeu el doc. núm. 4.

42. SCGAT, Joan Baptista BARBARÀ ARBÓS, *Inventario...*, p. 21. Referent al retaule del Roser, es diu: "b) Número y materia de tres cuerpos. [...] El retablo de estilo barroco es de madera dorada y rico. Consta de tres cuerpos, el inferior recargado de rosas, hojas y frutas en relieve, el segundo, consta de hornacina central con la imagen de la Virgen del Rosario, con el Divino Niño en brazos; a cada lado tiene un ángel de pie y a ambos lados, entre los ángeles y un grupo de columnas en espiral, hay



Figura 2. Detall del retaule del Roser. En el centre, hi és representada l'escena del naixement de Jesús i l'adoració dels pastors. Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. (Foto: Francesc Blasi Vallespinosa).



Figura 3. Detall del retaule del Roser. En el seu centre, s'hi pot contemplar l'escena de l'adoració dels Reis Mags, i a la part esquerra, un àngel adult i part de la talla de la Mare de Déu. Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. (Foto: Francesc Blasi Vallespinosa).

tres relieves verticales, representando el de la derecha, de abajo a arriba, la Visitación, la adoración de los pastores, y la Virgen con dos ángeles; el de la izquierda, la Anunciación, la adoración de los magos y la Virgen con dos ángeles; el tercer cuerpo consta de tres relieves; el de la derecha representa la Resurrección, el de la izquierda la Asunción y el central la Crucifixión, rematando con el busto del Eterno Padre. c) Fue construido en 1696 [...]. a) La imagen de la titular, es de madera dorada y policromada, mide 1,95 m., los ángeles miden 1,42 m. Los relieves de la Visitación y Anunciación y los de la Virgen con los ángeles 70 × 50 cm. y los restantes relieves 130 × 0,50 m.”

dotar el conjunt d'una mobilitat espontània i dinàmica; i, en les estampes rosarianes, totes en alt relleu, el gest i la composició escènica volien transmetre una tensió teatral.

El ressò de la bona traça de l'artista anima a fer-li altres encàrrecs. Així, l'1 de maig de 1695 es compromet amb les majorales de la confraria de les Dones de Riudoms –dedicades, sobretot, al culte marià– a elaborar una imatge i una llitera per a la Mare de Déu de l'Assumpta⁴³. El preu unitari és de 95 lliures. La primera peça ha d'estar enllestida per Sant Joan d'aquell any, i l'altra, vuit dies abans de la festa de l'Assumpció⁴⁴. El 24 d'agost, les majorales, per acabar de sufragar les despeses, demanen ajuda econòmica al Consell de la vila, que els en dóna⁴⁵.

Durant el 1696 Bonifaci enllesteix el retaule del Roser i hom prepara la seva dauradura i policromia. L'artesà escollit torna a ser Francesc Servera, que firma el contracte amb la confraria del Roser el 15 de desembre de 1697 i s'obliga a tenir la policromia feta en el termini d'un any: del Roser de maig de 1698 al de maig de 1699. Per això ha de rebre a canvi la quantitat de 780 lliures⁴⁶. Per tant, la confecció total del retaule ascendirà a 1.480 lliures i durarà cinc anys (1694-1699).

Mentrestant, la fama de Lluís Bonifaci s'estén pels contorns. Li sorgeix un nou encàrrec, ara de la confraria de Santa Llúcia de Montbrió del Camp, municipi molt proper on viu. Se li demana un retaule, per a una capella lateral de l'església parroquial⁴⁷, que ell dissenya en un estil similar al del Roser: escenes de la vida de santa Llúcia en relleu i ús de columnes salomòniques⁴⁸. A mitjan 1696 inicia la peça, tot i que manté la seva residència a Riudoms.

Les ofertes de treball segueixen arribant. Contracta, el mateix 1696, l'elabo-

43. Vegeu el doc. núm. 2. AHAT, PR, caps núm. 27, doc. núm. 66, 15-5-1695. Lluís Bonifaci firma una àpoca de rebuda de 88 lliures i 7 sous.

44. SCGAT, Juan Baptista BARBARÀ ARBÓS, *Inventario...*, p. 46. Es descriu una llitera de la Mare de Déu, que no podem confirmar que sigui la de Bonifaci: "Consta de cuatro cuerpos; base, pedestal, pilastras y cúpula, sostenida ésta por unos hierros en forma de ese, guarnecidos con damascos azules con fleco y galón dorado y cordones con borlas de seda. Tiene altar propio [...]. El estado de la Llitera, es en general bastante deteriorado."

45. AHMR, Actes municipals, doc. núm. 301, 24-8-1695: "Dit dia fou proposat que las majoralas de Nostra Señora de Agost demanan que la vila si'ls vol donar tres doblas que'ls falta per dorar Nostra Señora, fonch determinat se'ls donia las tres doblas."

46. Vegeu el doc. núm. 8.

47. Coneixem l'existència d'aquesta obra de Bonifaci, fins ara de titularitat desconeguda, gràcies al contracte d'obra signat entre l'escultor Pere Vinyals i la confraria de Santa Llúcia de Montbrió del Camp per acabar aquest retaule. L'escriptura va generar-se a la notaria de la parròquia de Riudoms (vegeu el doc. núm. 7). No hem trobat cap referència que en parli en l'escadussera documentació notarial de l'escrivania de la parròquia de Montbrió.

48. SCGAT, Francesc MARINÉ i Josep PIQUERAS, *Arzobispado de Tarragona. Inventario de la Parroquia de San Pedro Apóstol de Montbrió del Camp. Arciprestazgo de Reus* (manuscrit), Montbrió del Camp, 1925. Respecte al retaule de Santa Llúcia, es diu: "Está situado en la segunda capilla lateral izquierda de la nave. El retablo está dorado y es de estilo compuesto con columnas salomónicas. Hay en los cuadros formados por bajo relieve formando pasajes de la vida de Santa Lucía, cuya imagen está colocado en la hornacina cerrada con puertas de vidrio. La titular es Santa Lucía [...]. El retablo es dorado y de madera. Data dicho altar de mediados del siglo XVII. La imagen de Santa Lucía es de madera dorada y pintado, mide más de un metro de altura [...]. Toda está en regular estado de conservación."

ració de la caixa de l'orgue de l'església de la Selva del Camp. Sembla que la confecció de les dues peces simultàniament produirà l'assentament d'un petit taller a Riudoms. Quan tot aquest brogit semblava imparable, de prompte, li sobrevé la mort. El dia 11 de desembre de 1697 dicta el seu testament⁴⁹, que es diposita a l'escripció de la parròquia de Riudoms, i, tan sols dos dies després, traspasa⁵⁰. Seguint la seva voluntat, el seu cadàver és enterrat a la tomba de l'altar de sant Josep –el seu patró per ofici– del temple parroquial on residia. La referència que apareix en la inscripció del seu òbit “y trobat fabricant lo retaule de N[ostr]a S[enyor]a del Rosé de la p[rese]nt Igl[ési]a” ha generat confusió sobre les dates d'intervenció de l'artesà en el retaule del Roser, la labor del qual s'ha d'entendre plenament acabada a mitjan 1696. Possiblement, s'incorpora aquesta nota pel fet que Bonifaci segueix vivint a Riudoms i, per aquest motiu, no se'l desvincula d'aquesta obra.

Per mitjà del seu testament, sabem que era natural de Tolosa de Llenguadoc i que els seus pares, Francesc i Magdalena, habitaven a Barcelona. Llega al seu fill gran, Lluís, fruit d'una primera unió i després escultor de renom, uns drets d'obra d'una casa de la Ciutat Comtal, i a la resta de fills –Magí, Josep i Francesc (aquest darrer nascut a Riudoms el 1696)⁵¹–, els fa una deixa de 10 lliures, així com també fa un llegat al fill nonat que la seva muller, Mariàngela, porta al ventre. Finalment, institueix hereva universal dels seus béns la seva esposa, perquè sigui ella qui els distribueixi al seu gust.

Un dels testimonis de l'anterior document és Pere Vinyals⁵², un dels seus ajudants, que el mateix dia de la mort del mestre es compromet amb els confreres de Santa Llúcia a acabar el retaule de Montbrió del Camp en les parts que resten per fer, com les columnes i el coronament, i a tenir-lo llest per la Quaresma de 1698⁵³. Amb la mort de Bonifaci, es perd el rastre d'aquesta família a Riudoms.

Últimament s'ha sabut que el seu fill gran, Lluís Bonifaci Sastre (1683-1765), és autor de part del retaule de l'altar major de l'ermita de Sant Antoni d'aquesta població⁵⁴, parcialment conservat (figura 4). El temple, dedicat a sant Antoni de Pàdua, va proposar-se al Consell el 1690⁵⁵, fou construït amb pedres extretes de la rie-

49. Vegeu el doc. núm. 5.

50. Vegeu el doc. núm. 6.

51. AHAT, PR, capsa núm. 19, doc. núm. 139. El 5 de febrer de 1696 és batejat Francesc, Jeroni i Josep, fill de Lluís Bonifaci i de la seva muller, Mariàngela. En aquest document es fa constar que els pares són de Barcelona. Actuen com a padrins Jeroni Baiges –confrare del Roser– i Engràcia Garriga, ambdós de Riudoms. L'administrador del baptisme és el vicari mossèn Joan Simó.

52. Josep OLESTI TRILLES, *Diccionari biogràfic de reusencs*, vol. II, Reus, 1992, p. 684. Referent a Pere Vinyals, es diu: “Als 14-IV-1700 l'escultor de Reus firma una capitulació amb els procuradors de la Confraria dels Fadrins, sota invocació de Sant Esteve, per l'obratge del retaule de la capella de l'esmentada Confraria, instituïda en l'església parroquial de la vila de Valls, pel preu de 485 lliures barceloneses.”

53. Vegeu el doc. núm. 7.

54. Eugeni PEREA SIMÓN, “Sants amb goigs”, a *Els goigs de la Parròquia de Sant Jaume Apòstol de Riudoms (Baix Camp)*: Arquebisbat de Tarragona, Riudoms, 2005, p. 4.

55. AHMR, Actes municipals (1682-1694), doc. núm. 299, 13-12-1690.



Figura 4. El retaule de l'altar major de l'ermita de Sant Antoni abans de l'any 1936. (Foto: Piñol).

ra de Maspujols⁵⁶ i de l'antiga església parroquial⁵⁷ i va obrir-se el 1702⁵⁸. El culte d'aquesta advocació a Riudoms és molt antic i esperonat a partir de la fundació del convent franciscà d'extramurs el 1582⁵⁹. Els pares predicadors exaltaven la figura d'aquest sant seràfic en molts sermons i missions populars, de manera que es convertí a Riudoms en el sant més invocat en tota mena de desgràcies i calamitats, sobretot des que el 1672 fou declarat patró de la vila arran d'un brot de pesta⁶⁰.

A banda de l'estirada popular, aquest doctor de l'Església rep en moments concrets l'impuls d'algun particular que fa créixer la seva veneració. Dins d'aquest context hauria d'emmarcar-se la construcció del retaule major de l'ermita. El 1728, el beneficiat mossèn Antoni Vidal fa donació d'una casa del carrer Major al Comú, perquè el seu usdefruit serveixi per sufragar la festa anual, el 13 de juny, del seu advocat i patró, “volent y ordenant que per lo major lluïment de la dita festivitat de S^t Antoni se búsquien los cantors, y músichs de major habilitat y primor, si possible serà”⁶¹. L'1 d'abril de 1730 aquesta mateixa

56. AHMR, Actes municipals (1682-1694), doc. núm. 299, 7-9-1692.

57. AHMR, Actes municipals (1694-1707), doc. núm. 301, 16-2-1698.

58. SCGAT, Joan Baptista BARBARÀ ARBÓS, *Inventario...*, p. 30.

59. AHAT, PR, caps num. 25, doc. núm. 42, 15-11-1582.

60. AHAT, PR, caps num. 28, doc. núm. 71, 22-3-1728.

61. Vegeu la nota 60.



Figura 5. L'actual retaule de l'ermita de Sant Antoni, on cal diferenciar la part inferior –reconstruïda– de la superior –original. (Foto: Francesc Fernández Gàzquez.)

persona i Francesc Roca, esmentats com a administradors de l'ermita, demanen als regidors del Consell, en qualitat d'administradors superiors, permís per construir un retaule que es pretén pagar amb “las limosnas que se aplegan de uns devots y altres y de las que per eix afecte allergaran algunes personas y de aquellas que algunes persones tenen retengudes”⁶².

El 24 d'abril de 1730 es formalitzarà el contracte d'obra amb l'escultor Lluís Bonifaci⁶³. El seu cost es fixa en 550 lliures. Tenint en compte que en un plafó del coronament consta l'any 1745, hem de considerar que el retaule fou fet, com a mínim, en dues fases. La datació de 1745 podria referir-se a l'any de la seva dauradura, però hi ha indicis que ens fan pensar que durant el 1730 només foren executats els dos primers cossos, l'anàlisi dels quals evidencia el desig dels promotors de dedicar-lo a una sola advocació, és a dir, a sant Antoni de Pàdua, encàrrec lligat a devots cultes amb un coneixement precís del cicle iconogràfic que volen desenvolupar (figura 5).

El primer cos era únicament ornamental i en el segon hi havia una fornícula central amb una talla de sant Antoni de Pàdua amb el Nen Jesús al braç, flanquejada a cada costat per les imatges personificades de la Fe i l'Esperança. En els la-

62. Vegeu el doc. núm. 9, en què l'acta es transcriu *in extenso*.

63. Vegeu la nota 62.

terals i en les parts inferiors hi havia pintures on es representaven miracles del titular. La humanització de dues virtuts teològals en detriment de la incorporació d'altres devocions locals, posa més en evidència la voluntat dels contractants de dedicar en exclusiva el retaule a una sola advocació. La Fe i l'Esperança reforçarien el protagonisme de sant Antoni, ja que el que farien és remarcar la importància d'aquestes virtuts en el mateix sant.

Aquestes seccions desaparegueren durant el furor iconoclasta de 1936 i foren reconstruïdes el 1949 tot intentant imitar les destruïdes⁶⁴. El seu estil barroc era de línies rectes i clares, en contraposició amb el cos, més alçat i de formes més sinuoses. També apuntala la hipòtesi d'una construcció en dues fases el fet que l'arquitectura del retaule no formés un cos unitari, sinó que la part superior era independent de la inferior. Això va possibilitar precisament que el seu coronament se salvés al 1936, ja que, en estirar el retaule per cremar-lo, la secció superior va quedar suspesa i enganxada al pany de paret.

Valorats aquests indicis, l'única part que podem atribuir amb seguretat a Lluís Bonifaci és la dels dos primers cossos, que, d'altra banda, presenten un estil barroc més contingut. El més alçat fou acabat l'any 1745, tal com consta en el rètol que el corona. No sabem qui en fou l'autor, tot i que podria ser el mateix Bonifaci, atès que aquest escultor es trobava el 1741 treballant en l'altar major de l'església de Riudecols, municipi proper a Riudoms. Aquest darrer cos es desmarca dels inferiors perquè té un estil amb més abundància d'ornaments vegetals, i no tan geomètrics, i amb una traça de línies ondulants més imprecises. D'aquesta secció, que és la que s'ha conservat, cal destacar la imatge d'un sant Antoni Abat i un medalló amb el bust de sant Jaume⁶⁵.

Hi ha altres diferències remarcables entre les dues seccions. Per exemple, s'adverteix un estil distint en el treball dels dos sants antonis: el de Pàdua adopta un to més serè, mentre que l'Abat, sobretot en els pronunciats plecs de l'hàbit, transmet més energia i mobilitat. També hom percep que els contractants del coronament són uns altres, per la circumstància que ignoren la preeminència del titular en el retaule i introdueixen en el cos superior altres advocacions (sant Jaume Apòstol i sant Antoni Abat), cosa que fins aleshores s'havia evitat expressament (figura 6).

Malgrat aquestes eventualitats, sant Antoni de Pàdua no perdrà la seva fama de

64. *La Veu de la Parròquia*, full parroquial de Riudoms, col·lecció de 1949.

65. SCGAT, Juan Baptista BARBARÀ ARBÓS, *Inventario...*, p. 31-32. Amb relació al retaule major de l'ermita de Sant Antoni, figura: "a) Altar mayor. Dedicado a San Antonio de Padua. [...] El retablo es de madera estilo barroco. En una gran hornacina central, se venera Sn. Antonio de Padua; en la parte superior tiene un busto de Santiago y encima de este una imagen de San Antonio Abad, en la parte inferior hay un buen relieve representando un milagro del Santo. A ambos lados de San Antonio de Padua, hay las imágenes de la Fe y la Esperanza. Repartidos por todo el retablo hay los escudos de Riudoms en relieve, medallones pintados representando milagros de San Antonio y gran abundancia de elementos decorativos en relieve. Completan el decorado del altar mayor, cerrada con una baranda de hierro, dos grandes lienzos, encuadrados en marcos lisos de madera, representando el de la derecha la Anunciación de la Virgen y el de la izquierda la adoración del Divino Infante por los pastores y los magos. b) Fue construido en 1745 [...]. c) La imagen de Sant Antonio de Padua es de madera dorada y policromada; mide 2 m.; las imágenes de la Fe y la Esperanza 2 m.; San Jaime 60 cm. San Antonio Abad 1 m. y el relieve 1 × 0,50 m."



Figura 6. Detall de la banda superior del retaule de l'ermita de Sant Antoni, datat del 1745. (Foto: Francesc Fernández Gàzquez).

taumaturg i serà invocat pels riudomens cada cop que l'ocasió ho requereixi. En una data molt propera, el 1746, se li faran rogatives per guarir la vinya d'una infecció d'eruga⁶⁶.

Els treballs de Lluís Bonifaci *el Vell*, així com els del seu fill Lluís, van ser fets cendres en els primers dies de la Guerra Civil. Casualment, l'any 1952, el rector de Riudoms, mossèn Tomàs Galve Villuendas, va contractar els serveis de l'arquitecte Cèsar Martinell Brunet, el gran descobridor del geni dels Bonifàs, per dissenyar el nou retaule de la capella lateral de la Mare de Déu del Roser. El projecte fou encomanat i realitzat, però la marxa del rector el 1953 va fer que no es portés a terme. A l'Arxiu Parroquial de Riudoms, s'hi serveixen els dibuixos fets per l'arquitecte vallenc i la correspondència que mantingueren Martinell i mossèn Galve⁶⁷. Cal dir que l'antiga capella del Roser és l'única que no s'ha recuperat encara avui a l'església parroquial de Riudoms, potser per la dificultat de crear una obra que no quedi empetitada pel record de la precedent.

66. AHMR, Actes municipals (1707-1744), doc. núm. 584, 6-4-1746.

67. Joan Ramon CORTS SALVAT, "L'arxivística aplicada a un municipi petit: el cas de Riudoms (el Baix Camp)", treball de màster inèdit, Riudoms, 1998. En l'inventari de l'Arxiu Parroquial de Riudoms, trobem a la capsa núm. 40, fitxa 85: "Dos plànols solts del temple parroquial [s. d.]; projecte de l'altar del Roser de Cèsar Martinell i Claudi Rius [s. d.]; projecte de l'altar de la Sagrada Família, de Claudi Rius."

APÈNDIX DOCUMENTAL

1

Contracte d'obra del retaule de la capella del Roser de l'església de Sant Jaume Apòstol entre l'escultor Lluís Bonifaci i la confraria de la Mare de Déu del Roser.

AHAT, PR, capsua núm. 26, doc. núm. 66, f. 173v, 174r i 174v, 26 de desembre de 1693.

¹ Die 26 Xbris 1693 Riudoms. / ² Lluís Bonifasi, m[estr]e scultor de la ciutat de / ³ B[arcelo]na, se obliga a favor dels r[everen]ts d[octo]r Figue / ⁴ res, r[ec]tor, Fran[cisc] Ferran y Joseph Martorell / ⁵ p[rever]es y b[enefici]ats de la p[rese]nt Igl[ési]a y de Geroni / ⁶ Baiges, Joseph Figueres, p[rocurad]ors de la conf[rari]a / ⁷ de N[ostr]a S[enyor]a del Roser, Fra[ncis]co Toda, Fra[ncis]co Gaudí, / ⁸ don Jaume Nebot y doctor Guasch, tots com / ⁹ a elets per la Conf[rari]a de N[ostr]a S[enyor]a del Roser / ¹⁰ de la p[rese]nt Igl[ési]a, com en (lo llibre de) les determi / ¹¹ nasions de dita conf[rari]a consta, a fer un / ¹² retaule tot de scultura sots invoca / ¹³ sió de N[ostr]a S[enyor]a del Roser, ab una imatge / ¹⁴ de N[ostr]a S[enyor]a ab son nicho, eixida en un / ¹⁵ trono baix de igual y a de aver una / ¹⁶ imatge de S[an]t Fra[ncis]co Xavier de bulto ab / ¹⁷ representació difunta ab uns àngels / ¹⁸ baix dit trono com a mantenint-lo, del / ¹⁹ millor modo y conformitat pora tot / ²⁰ estar y, sobre M[ari]a S[antíssi]ma, una correspon / ²¹ dència, etc. y lo demés com està en la / ²² part esquerra de las dos trasas en un / ²³ paper contengudas donat per dit mestre, / ²⁴ venint bé dit m[estr]e, si-ls apareix ara / ²⁵ mudar alguna cosa de les contengudas / ²⁶ en dita trasa lo qual retaule aige de / ²⁷ umplir lo buch de la capella de dita / ²⁸ N[ostr]a S[enyor]a y se obliga fer aquella per / ²⁹ lo preu de set-sentas lliuras dich 700 lliuras, / ³⁰ b[arcelones]as pagadoras com més avant constarà / ³¹ per la qual q[uan]tita[t] aige de posar dit m[estr]e / ³² y a costas suas ses mans, fusta, claus, / ³³ aigua-cuita y demés materials se / ³⁴ auran menester per dit retaule, sols / ³⁵ que li deguen ajudar a posar-lo y, tam / ³⁶ bé, que si deguen anar a buscar la / ³⁷ fusta per dit retaule sent de distàn / ³⁸ sia de quatre o sinch ores, poch / ³⁹ més o menos, y a part que y puguen / ⁴⁰ anar carros y així també a buscar / ⁴¹ li son fato ut que li deguen / ⁴² donar casa lo temps estarà a fer dita / ⁴³ obra y fent com se obliga fer dit re / ⁴⁴ taule li prometen dits elets a pagar / ⁴⁵ li dites 700 lliuras ab esta conformitat, / ⁴⁶ so és ara de present 100 lliuras per intensió / ⁴⁷ de comprar fusta, altres 100 lliuras lo dia / ⁴⁸ vindrà así a comensar a treballar avent / ⁴⁹ de ser dit dia ans de S[an]t Joan de juny (.) / ⁵⁰ (.) vinent, 400 lliuras ab dos anys, so és, / ⁵¹ 200 lliuras cada any dels dos ab las quals / ⁵² se obliga fer dita obra, comensant a / ⁵³ córrer des del predit dia de S[an]t Joan etc. / ⁵⁴ y les restants 100 lliuras después de aver / ⁵⁵ acabat de posar aquell, la / ⁵⁶ qual resepsió se degue fer per dos mes / ⁵⁷ tres de l'art presos de jurament com se / ⁵⁸ acostuma, lo qual rebut y cumplint / ⁵⁹ ab lo promès dit Bonifasi se obligan / ⁶⁰ a pagar-li dita q[uan]tita[t] de 700 lliuras ab predit / ⁶¹ modo sots oblig[asi]ó dels predits de dita con / ⁶² f[rari]a y dit Bonifasi se obligan a cumplir / ⁶³ tot lo pactat y promès sots oblig[asi]ó de tots / ⁶⁴ sos béns mobles et a scriptura de béns. / ⁶⁵ Testes m[ossè]n Joan Serra, p[reve]re / ⁶⁶ y Gabriel Figueres, m[estr]e de minyons. / ⁶⁷ Dicto die et anno / ⁶⁸ firma àpoca de 95 lliuras 1 sou, rebudas realiter / ⁶⁹ per la p[ri]mer]a paga. Testes predictis.

Lluís Bonifaci es compromet a construir, per encàrrec de la confraria de les Dones, una llitera i una imatge per a la Mare de Déu de l'Assumpció.

AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 67, f. 24r i 24v, 1 de maig de 1695.

¹ Die 1 maiy 1695 en Riudoms/ ² M[estr]e Lluís Bonifasio, scultor, vuy habitant en la p[rese]nt/ ³ vila gratis etc. se obliga a fer per la conf[rari]a dita de les do/ ⁴ nes de la p[rese]nt Igl[ési]a una llitera y imatge de M[ari]a S[antíssim]a/ ⁵ ab (la conformitat y) lo modo que una trasa a donada dit mestre ab/ ⁶ 4 àngels, ses barendillas per lo dosel y poms y demés nes// ⁷ sari en dita llitera segons art y trasa per lo preu/ ⁸ de noranta y sinch lliures, dich 95 lliures les/ ⁹ quals li prometen donar Engràsia Garriga,/ ¹⁰ Catha[rin]a Baiges, Mariagna Caperó y Catha[rin]a Pelliser,/ ¹¹ mayoralesas en dit any, esperant com a obra/ ¹² de devotió trobar dita quantitat en la devotió/ ¹³ de M[ari]a Santíssima (com li an promès moltes) pagadoras ab esta conformitat,/ ¹⁴ so és, 44 lliures ara de present y les restants 51 lliures/ ¹⁵ donada, (judicada) y entregada dita obra lo que se obliga/ ¹⁶ fer y cumplir, so és, la imatge (de M[ari]a) per S[an]t Joan de ju/ ¹⁷ ny primer vinent y la llitera y demés aige/ ¹⁸ de donar y entregar vuit dies ans de N[ostr]a S[enyo]ra/ ¹⁹ dita de la Asumsió, sine dilatione, y en cas/ ²⁰ no no sent per enfermedad que se li aige de/ ²¹ rellevar 4 dob[les] del concert lo que tot se obligan/ ²² a cumplir dites parts sots oblig[asi]ó de tots sos béns/ ²³ y ab jur[amen]t./ ²⁴ Testes: Joan Vallverdú/ ²⁵ y Gabriel Caperó.

L'escultor Lluís Bonifaci diu que enllestirà, abans del termini previst, el retaule de la Mare de Déu del Roser del temple de Sant Jaume Apòstol, per la qual cosa demana que es revisin els terminis de pagament del contracte inicial.

AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 67, f. 27v i 28r, 16 de maig de 1695.

¹ Die 16 Maiy 1695 Riudoms./ ² Lluís Bonifasi, m[estr]e scultor de la ciutat de/ ³ Bar[celo]na y en la p[rese]nt vila habitant, atinent/ ⁴ y considerant que està fent un retaule de N[ostr]a/ ⁵ S[enyo]ra del Roser per la p[rese]nt Igl[ési]a y que per lo cumplim/ ⁶ ent de fer y acabar aquell té de temps/ ⁷ fins a S[an]t Joan de juny de 1696 com del acte/ ⁸ té firmat en la p[rese]nt comuna a () de febre 1695/ ⁹ consta lo que apareixent als conf[rar]les de la conf[rari]a/ ¹⁰ de N[ostr]a S[enyo]ra aver-i molt temps y tenir àni/ ¹¹ mo dit m[estr]e de acabar-lo per Nadal primer/ ¹² vinent, com també posar-lo, féu proposar/ ¹³ al capítol que si volian ell se obligaria posar/ ¹⁴ y acabar dit retaule per dit dia de Nadal/ ¹⁵ primer vinent ab pacte que li auran de do/ ¹⁶ nar de aquí a dit dia 300 lliuras (de les 400 promeses per la obra) ab esta confor/ ¹⁷ mitat, so és, 100 lliuras en contans, 100 lliuras per S[an]t/ ¹⁸ Jaume, 100 lliuras posat per Nadal dit retaule/ ¹⁹ y les restans 100 lliuras a cumpliment de les 400 lliuras/ ²⁰ que fins vuy li està devent dita conf[rari]a per dita obra/ ²¹ per S[an]t Joan de juny de 1696 a la qual propos/ ²² ta a vingut bé dit capítol com consta (en lo llibre de dita conf[rar]ia) en la/ ²³ determinasió feta a () de abril del p[rese]nt any/ ²⁴ y, per tant, dit Bonifasi se obliga a cumplir/ ²⁵ al

predit proposat sine dilatione, etc. Y Fran[cis]co//²⁶ Gavalrà y Geroni Baiges, dos dels elegits/²⁷ per lo cuidado de dita obra y en dit capítol ele/²⁸ gits per obligar-se en nom de dita conf[rari]a en/²⁹ cumplir a dit mestre a tot allò que convindrà/³⁰ per lo cumplimiento de dita obra així ma/³¹ teix se obligan en dit nom, etc. a cumplir/³² y pagar a dit mestre dites q[uan]tita[ts] ab les de/³³ gudes y solitas obligations y ab jur[amen]t./³⁴ Testes: Antoni Vidal, pagès,/³⁵ y lo r[everen]t Joseph Martorell, p[re]ver[er]e.

4

Creació d'un censal per pagar el retaule de la Mare de Déu del Roser del temple de Sant Jaume Apòstol.

AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 67, f. 28r i 28v, 16 de maig de 1695.

¹ D[ic]to d[ie] et anno. / ² Fran[cis]co Gavalrà, pagès, y Geroni Baiges, apotecari, / ³ tots de la p[rese]nt vila, com a elets y confreres de / ⁴ la conf[rari]a de N[ostr]a S[en]yorja del Roser de la p[rese]nt Igl[ési]a per la / ⁵ obra de un retaule se esta fent per dita conf[rari]a, / ⁶ atenent y considerant aver-los donat dita / ⁷ conf[rari]a poder y facultat així de obligar-se a / ⁸ donar y pagar ara de p[rese]nt a m[estr]e Lluís Bo / ⁹ nifasi 100 lliuras, com antesede consta per un nou / ¹⁰ aiust se a fet en la obra de dit retaule, com / ¹¹ també perquè busquen a censal o qui los deixen / ¹² a censal ditas 100 lliuras com tot llarga[men]t consta en (lo llibre de dita conf[rari]a als () de abril de dit any en) / ¹³ una resolució y poder donat en forsa de la qu / ¹⁴ al per los confreres de aquella dit dia y any, etc. / ¹⁵ per tant, los dits Gavalrà y Baiges, atenent al / ¹⁶ dit poder y avent feta dita diligència y tro / ¹⁷ bat los r[everen]ts r[ec]tor y com[un]it de la p[rese]nt Igl[ési]a los dei / ¹⁸ xen dites 100 lliures a censal gratis, etc., vénen y / ¹⁹ originalment crean a favor de dits r[everen]ts r[ec]tor / ²⁰ y com[un]it de la p[rese]nt igl[ési]a una ànnua p[ensi]ó de / ²¹ censal de sinch lliures y (.), 100 lliuras tots / ²² anys pagadora dita p[ensi]ó de 5 lliures lo dia o festa / ²³ de S[an]t Isidro, comensant la dita p[ensi]ó dit dia / ²⁴ primer vinent de 1696 y així mateix quis / ²⁵ cun any en semblant dia fins a tant sera / ²⁶ lo predit censal lluit y quitat com també / ²⁷ lo preu en cas de lluisió sine dilatione etc. ab / ²⁸ promesa de aportar la annua p[ensi]ó de aqu / ²⁹ ell en la casa del p[aga]dor de dit r[ec]tor y com[un]it qui / ³⁰ vuy és y per temps serà (de modo dit) com també en cas / ³¹ de aver de lluir aquell en aver-los de / ³² fer depòsit en n[ostr]e propi archiu que tenim / ³³ en la p[rese]nt igl[ési]a, etc. per lo que cumplir obligan dits / ³⁴ Gavalrà y Baiges tots los béns de dita conf[rari]a / ³⁵ y en falta de aquells, so és, béns de dita conf[rari]a / ³⁶ obligan dits Gavalrà y Baiges los seus propis, etc. fiat / ³⁷ large juxta stillum, etc. y ab jura[men]t. / ³⁸ Testes: lo r[everen]t Joseph Martorell, p[re]ver[er]e, / ³⁹ y Anthoni Vidal, pagès, tots de la / ⁴⁰ p[rese]nt vila.

5

L'escultor Lluís Bonifaci se sent malalt i atorga testament davant del prevere mossèn Josep Martorell.

AHAT, PR, capsa núm. 6, doc. núm. 85J, f. 2r i 2v, 11 de desembre de 1697.

¹ Die 11 Xbris anno 1697 en Riudoms. / ² Com ningú en carn posat etc. per / ³ tant jo Lluís Bonifaci, fill de Fran[cisc] / ⁴ y de Madalena, tots de Tolosa (habitans en

Bar[celo]na)/⁵ etc., per estar detingut, etc. ordeno esta/⁶ mon última y darrera voluntat en/⁷ la qual encomano la mia ànima als/⁸ S[ant]s, etc. /⁹ Ítem elegesch per marmesors de est meu/¹⁰ testament a la mi muller Mariàngela /¹¹ Bonifaci, al Do[cto]r Magí Balasch (y a Joan Moretó, cunyat meu), als quals etc./¹² Ítem vuy que lo meu cos si enterrat ab/¹³ cepultura de toch mitjà ab les/¹⁴ solemnitats acostumadas y a la sepul/¹⁵ tura o vas de S[an]t Joseph de la p[rese]nt Igl[ési]a,/¹⁶ per la que prech de mos béns 20 lliures/¹⁷ per satisfació de enterro, novena y cap/¹⁸ de any y lo restant per misses allà y/¹⁹ a ont mos marmesors voldran. /²⁰ Ítem llego a mon fill Lluís tots aquells/²¹ drets y interresos que per raó de/²² algunas obras tinc fetes y pactadas //²³ en la casa de sos pares en la ciutat de/²⁴ Bar[celo]na en lo carrer de la plasa de Boters/²⁵ ab les afrontacions per a que de aquelles se dóna /²⁶ per satisfet y en cas no li sia demanat/²⁷ compte./²⁸ Ítem llego y deixo a mon fill Magí, Fran[cesc] y/²⁹ y Joseph deu lliures a quiscun en temps/³⁰ de nupsies. /³¹ Ítem llego y deixo al fill en cas ne sia que/³² ma muller aporta en son ventre també/³³ deu lliures y, en cas sia filla, 40 lliures. Dels/³⁴ restants, emperò, béns meus fas hereu/³⁵ universal a ma muller Mariàngela/³⁶ per a que ella, viuda, ellets y fassa hereu/³⁷ al fill ella tindrà gust y la servirà/³⁸ millor esta sua voluntat etc./³⁹ En Riudoms, die damunt dit, en presència/⁴⁰ dels testimonis baix firmats y per mi/⁴¹ Joseph Martorell, p[reve]re y re[veren]t en la/⁴² Igl[ési]a de Riudoms./⁴³ Testimonis: Pere Vinyals, fadrí fuster/⁴⁴ de Bar[celo]na, y Marià Torres, sastre /⁴⁵ de la p[rese]nt vila.

6

Òbit de l'escultor Lluís Bonifaci *el Vell*. Mossèn Josep Martorell fa la inscripció al llibre sacramental.

AHAT, PR, capsa núm. 19, doc. núm. 139, f. 258v, inscripció núm. 55, 13 de desembre de 1697.

¹ Als 13 de dit mes y any morí Lluís Bonifasi mestre/² scultor de B[arcelo]na y trobat fabricant lo retaule de N[ostr]a S[enyor]a del/³ Rosé de la p[rese]nt Igl[ési]a, rebuts tots los Sag[ramen]ts, etc., lo cadàver del/⁴ qual fonch enterrat a la tomba de S[an]t Joseph, per lo R[everen]t Martorell.

7

Pere Vinyals es compromet a acabar el retaule de Santa Llúcia de l'església de Montbrió del Camp, iniciat per Lluís Bonifaci *el Vell*.

AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 67, f. 33r, 33v i 34r, 13 de desembre de 1697.

¹ Die 13 Xbris 1697 Riudoms./² Pere Vinyals, fadrí scultor habitant en la/³ p[rese]nt vila se obliga a acabar un retaule/⁴ de S[ant]a Llúcia per la p[arroqui]al igl[ési]a de Monbrió/⁵ lo qual fou consensat per m[estr]e Lluís Boni/⁶ fasi quondam y per aver mort dit y faltat/⁷ a fer les columnes y remato, per tant,/⁸ promet acabar aquell dit Pere Vinyals/⁹ ab la conformitat està la trasa la qual/¹⁰ té entregada dit Vinyals, avent-i de po/¹¹ sar la fusta y demás suportant ab la/¹² conformitat estava tractat ab dit/¹³ quondam Bonifasi lo que promet cumplir/¹⁴ y entregar-lo posat per tota la quares/¹⁵

ma primer vinent, sine dilatione, etc./¹⁶ y per la satisfacció y paga de dit retau/¹⁷ le, de acabar aquell, lo r[everen]t Agustí/¹⁸ Julià y Joseph Marcó, elegits per la/¹⁹ conf[rari]a de S[an]ta Llúcia de Monbrió, prome/²⁰ ten pagar lo següent, so és: a Fra[ncis]co /²¹ S[an]ts que se li deu de fusta 11 lliures; a m[estr]e Joseph/²² Fabra, fuster, per la arquitectura de dit/²³ retaule, 45 lliures; y a dit m[estr]e Vinyals/²⁴ 84 lliures 10 sous, las quals quals [sic] prometem/²⁵ pagar, so és, la mitat quiscun en/²⁶ tre tant se anirà treballant y la/²⁷ restant mitat acabat y entregat/²⁸ dit cumpliment de retaule la qual///²⁹ obra se aige de rebre judicada/³⁰ com se acostuma, so és, lo que farà/³¹ dit Vinyals, que l'a feta per dit Boni/³² fasi, ja la tenen rebuda ab los/³³ quals pactes y no sens ells cum/³⁴ plerts se obligan una part a la/³⁵ altre sots oblig[aci]ó de tots sos béns/³⁶ y ab jura[men]t./³⁷ Testes: lo r[everen]t Joseph Martorell/³⁸ y Geroni Baiges, apotecari.

8

Contracte per daurar el retaule de la Mare de Déu del Roser entre Francesc Servera i la confraria.

AHAT, PR, capsa núm. 27, doc. núm. 67, f. 31v, 32r, 32v i 33r, 15 de desembre de 1697.

¹ Die 15 Xbris 1697 Riudoms./² Sobre les coses avall escrites entre/³ Francisco Servera, daurador habitant en/⁴ la p[rese]nt vila de Riudoms de una (y la S[enyo]ra Francisca, muller sua),/⁵ y lo d[octo]r Joan Figueres rector de la/⁶ iglésia de la p[rese]nt vila, los r[evere]nts Fran/⁷ cesch Farran, p[reve]re, Joseph Martorell,/⁸ també p[reve]re, beneficiats de dita iglé/⁹ sia; Joan Farran de la Portella y Jo/¹⁰ seph Capdevila, menescal, procuradors/¹¹ de la confraria de N[ostr]a S[enyo]ra del Roser/¹² de dita iglésia; Fran[cis]co Gavaldà,/¹³ Joseph Figueres, botiguer (y Geroni Baiges, apot[ecar]i), persones/¹⁴ elegides per lo capítol de dita con/¹⁵ fraria lo dia p[rese]nt per a l'efecte de/¹⁶ vall escrit, de altre part. Se ha trac/¹⁷ tat y pactat lo següent, sobre lo dau/¹⁸ rar lo retaule nou de dita confraria:/¹⁹ Primo lo dit Servera per firma/²⁰ vàlida y solemne stipulació convé/²¹ y en bona fe promet al dits s[enyo]rs,/²² elegits per firmar lo acte present,/²³ que daurà lo dit retaule de la/²⁴ mare de Déu del Roser de la/²⁵ iglésia de la p[rese]nt vila ab esta/²⁶ forma, so és, que daurà lo dit re/²⁷ taule ab las gradas y march (del S[an]t Cristo...) tota/²⁸ la fusta, tot or, acceptat la basa de/²⁹ baix del sòcol que és la motllura/³⁰ de fusta que corre demunt del plinto,/³¹ y així mateix estufarà los taulons/³² y figuras y encarnar aquellas totas/³³ las de dit retaule que vuy hi són/³⁴ deixant a la voluntat dels dits s[enyo]rs/³⁵ elegits si voldran algunas de ditas/³⁶ cosas tot or o estufat, que ho farà del/³⁷ modo y manera li disposaran y los/³⁸ apareixerà a tots los sobredits. Assò/³⁹ promet fer y donar posat y parat/⁴⁰ lo dit retaule daurat del modo pre/⁴¹ dit de la festa del mes de maig/⁴² p[rope]r vinent a un any ab que quant/⁴³ se farà dita festa del mes de maig del///⁴⁴ del any 1699 estiga ja assentat dit/⁴⁵ retaule aleshores daurat./⁴⁶ E los dits s[enyo]rs elegits en nom de/⁴⁷ dita confraria, tenint poder com/⁴⁸ està dit per a l'efecte p[rese]nt, prome/⁴⁹ ten donar al dit Servera la/⁵⁰ quantitat de set-sentes y vuytan/⁵¹ ta lliuras bar[celones]as pagadores ab/⁵² esta forma, so és, lo dia que desfarà/⁵³ lo retaule y posarà mà a la/⁵⁴ obra li donarà la confraria tots los/⁵⁵ diners que li podran donar, per (lo dia de) S[an]t Jaume/⁵⁶ p[rope]r vinent cent reals de vuyt, per/⁵⁷ lo dia de Nadal de l'any 1698 altres/⁵⁸ cent reals de vuyt, per lo maig del/⁵⁹ any 1699, que posarà dit retaule, po/⁶⁰ sat que sia, se li donarà altres cent/⁶¹ reals de vuyt y lo restant per fer/⁶² lo compliment de dites 780

lliuras li do/⁶³ naran y pagaran lo dia de Nadal/⁶⁴ del dit any 1699, lo que prometen///⁶⁵ fer, atènyer y cumplir sens/⁶⁶ dilació ni excusa alguna, ab obli/⁶⁷ gació dels béns, so és, dels de dit/⁶⁸ Servera y dels de dita confraria y/⁶⁹ (seus propis) com en assò cuyden de cosa agena/⁷⁰ ab totas renunciacions y ab jur[amen]t/⁷¹ llargament fir[ma]t./⁷² Testes: Joseph Roger, notari./⁷³ y Gabriel Capero, corder./⁷⁴ tots de Riudoms de (.) firma/⁷⁵ dictus Franciscus et mossèn Farran.

9

Els administradors de l'ermita de Sant Antoni demanen als regidors de la vila de fer un retaule sota l'advocació del patró, el qual han encarregat a Lluís Bonifaci, escultor de Valls.

AHMR, *Actes municipals* (1707-1744), doc. núm. 584, 1 d'abril de 1730.

¹Alabat sie lo S[antíssi]m Sagrament de l'Altar per a sempre, amèn./ ²Vui que contam al primer de abril any de la Nat[ivita]t del S[enyor] de/³ 1730, lo r[evere]nt Antoni Vidal y Fran[ces]ch Roca, administradors de la/⁴ ermita de S[an]t Antoni han donat suplica als mag[nífi]chs regidors/⁵ de la p[rese]nt vila del tenor següent:

⁶ Mag[nífi]chs s[enyo]rs regidors: per quant se desitja fer un retaule/⁷ en la capella de S[an]t Antoni de la ermita de la p[rese]nt vila y dit re/⁸ taule se podria ab facilitat construir de las limosnas que se/⁹ aplegan de uns devots y altres y de las que per eix efecte allergaran algunes/¹⁰ persones y de aquellas que algunes personas tenen retengudas y considera/¹¹ nt ser molt important se anomenan dos persones que sien de tota satisfació/¹² fent entregar a elles totas las limosnas se arplegaran, etc. Y en vista de la/¹³ petisió se ha tingut ajuntament ab Vicent Vilar, regidor en orde primer./¹⁴ ha proposat dient:

/ ¹⁵ Alabat sie lo S[antíssi]m Sagrament de l'Altar y la puritat de Maria Santíssima, amèn./ ¹⁶ en la qual assistiren los senyors següents:/

¹⁷ P[rim]o lo s[enyo]r Fran[cis]co Martí, batlle;

¹⁸ Vicent Vilar, regidor;

¹⁹ lo s[enyo]r Fran[cis]co Mestre, regidor;

²⁰ lo s[enyo]r Joseph Pujol, regidor;

²¹ lo s[enyo]r Fran[cis]co Vidal, regidor;

²² lo s[enyo]r Pere Hortonedà, regidor.

²³ Lo r[everen]t Joseph Martorell, p[rever]e; lo d[octo]r Fran[cis]co Girbau, p[rever]e; lo d[octo]r Joseph Baiges./ ²⁴ p[rever]e; lo d[octo]r Anton Ferran, p[rever]e; lo r[everen]t Joseph March, p[rever]e; lo r[everen]t Jaume Gis/²⁵ pert, p[rever]e; lo s[enyo]r Fran[cis]co Toda, ciutadà honrat de Bar[celo]na; lo s[enyo]r d[octo]r Figueres./ ²⁶ lo s[enyo]r Joseph Borràs; lo s[enyo]r Joseph Fontanet; lo s[enyo]r Anton Gavaldà y lo s[enyo]r/²⁷ Fran[cis]co Cors y altres als quals fonch proposat dient mag[nífi]chs s[enyo]rs vista/²⁸ la suplica han donat los s[enyo]rs administradors y tenir dits s[enyo]rs adminis/²⁹ tradors alguna cosa per donar de contans a l'escultor per/³⁰ comensar a fer lo retaule de s[an]t Antoni me apar fora de útil lo/³¹ practicar ab lo escultor per quant faria dit retaule y ensenyant dit/³² escultor lo dissenyo y sabent que dit dissenyo o traça està molt a gust/³³ y, a propòsit, se resolgué que fes dit retaule, lo escultor és Lluis Bonifaci/³⁴ qual viu en la vila de Valls. Y lo die 23 de abril de dit any 1730 se jun/³⁵ taren dits s[enyo]rs y se ajustaren ab dit Lluis Bonifaci de fer lo retaule segons/³⁶ lo

modello o traça per lo preu de 550 lliures com consta ab un paper firmat/³⁷ per dit Lluys Bonifaci y lo s[enyo]r r[everen]t Pere Franquès, rector; lo r[everen]t Joseph Mar/³⁸ torell, p[rever]e; lo r[everen]t Anton Vidal, p[rever]e y Fran[ces]ch Roca, administrador. Consta/³⁹ més llargament en lo paper han firmat dits senyors mencionats.

Agraïments: Francesc Fernández Gàzquez (Reus), Eudald Salvat Casas (Riudoms) i Eduard Torrell Massó (Riudoms).

La vinculació dels Bonifàs amb Riudoms

EUGENI PEREA SIMÓN

Els indicadors econòmics de Riudoms (Camp de Tarragona) durant el segle XVIII són clarament favorables a aquesta població mercès, sobretot, a l'impuls que havia pres en el segle anterior el conreu de la viticultura –afavorida per la regressió dels cereals i per la pràctica de la rompuda–, ara plenament desenvolupada amb la producció de vi, l'elaboració d'aiguardents i un notable comerç internacional. Aquestes dades situen Riudoms entre les poblacions agràries de Catalunya més importants de l'època¹. El reial cadastre de 1737 registra tres-cent vuitanta contribuents censats, amb una població estimativa de mil cinc-cents habitants; és molt probable que Riudoms fos aleshores el segon centre productiu de Catalunya, per davant de Valls i la Selva del Camp i darrera només de Reus². Podem seguir una correspondència d'aquests valors econòmics a través de la inversió que la vila fa en obra pública o social. Efectivament, les grans construccions públiques dels segles XVII i XVIII seran el reflex de l'auge econòmic experimentat per la vila, però alhora constataran les seves preocupacions per la cultura i les tendències artístiques del moment³. En aquesta època, el nou temple parroquial s'enriqueix amb un bon nombre de retaules i amb l'orgue de tubs; es construeix i es decora l'ermita de Sant Antoni; s'amplia la capella de la Verge Maria i es creen o desenvolupen diverses fundacions i capellanies; la burgesia local també edifica els seus casals i els decora amb un cert luxe per a l'època, i alguns han subsistit fins avui. Els con-

1. Aquesta evolució favorable apareix argumentada en un estudi basat en el Reial Cadastre de 1737, estudiat per Carlos MARTÍNEZ SHAW, *Riudoms a la primera meitat del segle XVIII*, col·l. "Quaderns de divulgació cultural", núm. 4, Centre d'Estudis Riudomencs Arnau de Palomar, Riudoms, 1982; per un marc comarcal i pel que fa a la segona meitat del mateix segle, l'evolució econòmica de la vila torna a ser certificada si ens atenem a les dades aportades per Agustí SEGARRA BLASCO, *Aiguardent i mercat a la Catalunya del segle XVIII*, Eumo Editorial, Barcelona, 1994, p. 24 i 39.

2. Carlos Martínez Shaw, comparant l'economia local amb la dels pobles de la comarca o ciutats com Girona i Mataró, diu que "[r]as i curt podem dir que Riudoms tenia una societat més rica i equilibrada, amb uns percentatges alts en els grups de renda mitjana i una còmoda situació econòmica de la majoria de la població". Carlos MARTÍNEZ, *Riudoms...*, p. 14.

3. La realitat riudomenca s'insereix en un marc diocesà on gairebé la totalitat de les parròquies es troben realitzant obres de nova planta, ampliació o reforma. Vegeu Eugeni PEREA SIMÓN, *Església i societat a l'arxidiòcesi de Tarragona: Un estudi a través de les visites pastorals*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 2000, p. 113.

tractes i documents de l'època citen diversos artistes de renom –mestres d'obra, escultors, fusters, pintors, dauradors, etc.– que treballaven en empreses riudomenques, entre els quals destaquen diversos membres de la família dels Bonifàs: Lluís Bonifàs *el Vell*, que farà el retaule del Roser a la parròquia de Sant Jaume Apòstol; Lluís Bonifàs i Sastre, que construirà el de Sant Antoni de Pàdua a l'ermita homònima, i, finalment, Francesc Bonifàs Massó, el darrer membre de la nissaga, del qual només sabem que es trobava a Riudoms l'any 1787, però desconeixem en què treballava, si és que hi feia alguna obra.

L'advocació del Roser

A Riudoms, l'advocació del Roser es troba documentada des de l'època medieval, establerta primer a la capella de la Verge Maria, on una seva imatge de pedra policromada presidia l'altar major, i, posteriorment, al nou temple parroquial, com a titular en una de les seves capelles laterals.

Els promotors d'aquesta advocació mariana són els dominics i els agustins, especialment influents a Riudoms a través de la seva presència en el convent de Gràcia, emplaçat vora la riera d'Alforja, a Cambrils, el qual va ser ocupat entre 1592 i 1736, data a partir de la qual els frares es van traslladar al santuari del Camí. Aquesta vinculació és la que justifica, precisament, que a la documentació eclesiàstica sovint es faci referència a la capella riudomenca de la Verge Maria amb l'apel·latiu de Gràcia; fins i tot encara avui, gent d'edat manté la tradició onomàstica i parla de la Mare de Déu de Gràcia de Verge Maria, en recordança dels seus promotors.

A Riudoms, l'advocació del Roser s'articulava mitjançant una confraria i un gremi i, com arreu de l'Europa posttridentina, va gaudir d'un notable prestigi popular. La participació dels fidels solia ser massiva, atrets per la pedagogia de la catequesi i dels privilegis religiosos i socials que atorgava, i afavorida també per unes contribucions econòmiques dels fidels que mai no eren oneroses.

Per tal de fomentar el rés del saltiri, que al segle XVIII i almenys a l'arxidiòcesi de Tarragona no era pas una pràctica popular ni arrelada, les capelles del Roser solien ser denominades *del Rosari* o *de la Verge del Rosari*, com proven les actes de visita pastoral a Riudoms dels bisbes Pere de Copons i de Copons i Joan Lario i Lanús.

El primer benefici que coneixem instaurat a la vila sota aquesta invocació mariana va ser fundat per Pere Salvat Mercader, el 25 de febrer de 1568, amb l'obligació de celebrar un determinat nombre de misses en dies assenyalats de l'any: “que son obtentor te la obligació de celebrar una missa cada mes en lo altar de Ntra. Sra. del Roser per dit fundador y fer celebrar cada any dos aniversaris per los residents de la present iglesia, ço es, lo un lo dia 15 de octubre y lo altre lo primer altre dia immediat següent, donant a la comunitat per dits dos aniversaris [...]”⁴.

4. Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT), *Visites pastorals de Copons*, a. 1738, f. 82 i seg.

Tota aquesta efervescència religiosa i social té una translació en la creació de patrimoni i l'aparició d'un determinat folklore. En aquest sentit, sabem que al segle XVII, per exemple, la confraria del Roser de Riudoms disposava d'una llitera i una imatge per a les seves celebracions patronals i processionals, i, si més no des de 1799 en què trobem la primera referència escrita, era propietària d'un misteri o pas de Setmana Santa conegut com el de *la Dolorosa*. D'aquestes obres, encara avui se'n té record, després que fossin cremades el 1936⁵.

Malgrat que aquesta advocació ja sigui present a l'època medieval, el seu auge es produeix a partir de la victòria de Lepant contra els turcs, atribuïda a la seva intervenció miraculosa. Aquesta circumstància va fer que, igual que a tota Catalunya, llurs activitats prenguessin protagonisme i prestigi i els seus altars fossin ornamentats i embellits per artistes reconeguts en el món de l'art. Convé recordar que durant el segle XVIII el 89 % de les parròquies diocesanes tenien altar o retaule posat sota el patrocini maria del Roser, que d'aquesta manera se situa en primer lloc de la preferència santoral a l'arquebisbat de Tarragona. Un exemple de l'apogeu d'aquesta advocació religiosa el trobem en el cas de Riudoms i la construcció d'un retaule encarregat a Lluís Bonifàs.

El retaule del Roser

La vinculació dels Bonifàs amb Riudoms comença, doncs, amb la presència del fundador de la nissaga d'artistes vallencs, Lluís Bonifàs dit *el Vell*, que entre els anys 1693 i 1696 trobarem treballant en la construcció del retaule de la Mare de Déu del Roser del temple parroquial⁶. Es dona la circumstància que aquest escultor va morir a Riudoms el 13 de desembre de 1697, en acabar l'obra que li havia estat encarregada.

Les característiques de l'esmentat retaule les podem conèixer mercès a la informació continguda en un inventari del patrimoni eclesiàstic de la parròquia de Sant Jaume Apòstol, realitzat en el primer quart del segle XX, així com a través d'altres fonts documentals i estudis crítics. En l'esmentat registre patrimonial es descriu aquest retaule amb els termes següents⁷:

Nombre i matèria dels seus cossos: la taula és de pedra, amb motlures barroques en el frontal de fusta. El retaule d'estil barroc és de fusta daurada i ric. Consta de tres cossos: l'inferior, recarregat de roses, fulles i fruites en relleu; el segon consta d'una fornícula central amb la imatge de la Verge del Roser amb el Nen Diví en braços, la qual a cada costat té un àngel dret i a ambdós costats, entre els àngels i un grup de columnes en espiral, tres relleus verticals, que representen, el de la dreta, de baix a dalt, la visitació, l'adoració dels pastors i la Verge amb dos àngels i el de l'esquerra, l'anunciació, l'adoració dels Reis Mags i la Verge amb

5. Una relació del patrimoni religiós destruït durant el darrer conflicte bèl·lic es troba a Eugeni PEREA SIMÓN, "Església i revolució local en 1936", *Lo Floc* (Riudoms), núm. 80 (1986), p. 12-17.

6. Eugeni PEREA SIMÓN, "Notes sobre l'advocació mariana del Roser a Riudoms", *Lo Floc* (Riudoms), núm. 127 (1992), p. 10-13.

7. AHAT, *Inventari de la parròquia de Santiago de Riudoms*, a. 1925, p. 21-22.

dos àngels més. El tercer cos consta de tres relleus: el de la dreta representa la resurrecció, el de l'esquerra, l'assumpció i el central la crucifixió, rematat amb el cos exempt del Pare Etern.

Després de certificar que la construcció d'aquest retaule datava de 1696 –referència que apareix pintada a l'àtic del retaule–, l'encarregat de fer el recompte patrimonial detalla les característiques físiques dels seus elements escultòrics: la imatge de la titular és de fusta policromada i fa 1,95 m; els àngels, 1,42 m; els relleus de la visitació i de l'anunciació i els de la Verge amb els àngels, 70 x 50 cm; els relleus dels carrers restants 1,30 x 0,50 m.

La iconografia i característiques del retaule riudomenc del Roser responen als patrons estilístics de l'època, i per això mateix sovint coincideixen o hi ha subtils variables o diferències entre les obres existents: les similituds entre els retaules de Riudoms i Mataró fets per un mateix autor, per exemple, són moltes i, gràcies als documents fotogràfics que d'aquestes obres s'han conservat, han pogut ser identificades i distingides les parts de construcció personal realitzades pels artistes Lluís Bonifàs i Antoni Riera en el retaule del Roser de Santa Maria de Mataró⁸.

Aurora Pérez Santamaría, que els ha estudiat a fons, ha acabat establint algunes comparances. Aquesta especialista diu que el retaule de Riudoms té una evident unitat estilística que no posseeix el de Mataró, a causa, sobretot, del nombre de carrers, tres en el cas de Riudoms i cinc en el de Mataró; en canvi, els àngels del retaule riudomenc són semblants als d'aquella ciutat del Maresme, especialment els de la banda de l'evangeli, gairebé idèntics; també són afins els atlants i els escuts de la confraria, tot i que aquests darrers són més pobres en el cas de Riudoms.

Les diverses fotografies que s'han conservat d'aquests retaules, en arxius públics o privats, permeten establir aquests tipus de comparances i visualitzar les descripcions de les escriptures contractuals.

I, ja que un mateix autor, Bonifàs *el Vell*, ens ha servit involuntàriament la relació entre una ciutat del Maresme, Mataró, i una població del Camp de Tarragona, Riudoms, gràcies a la construcció de sengles retaules, convé dir que aquesta producció artística i de valor econòmic està de nou relacionada amb la viticultura. Ja hem parlat de la nostra zona i ara convé afegir que el Maresme, a la mateixa època, també participava d'aquest creixement econòmic mercès a l'extensió i producció de la vinya, que situaven Mataró com un dels referents econòmics de Catalunya.

El retaule de Sant Antoni

A la darrerria del segle XVII, una altra de les obres de construcció religiosa importants per a la vila serà l'ermita de Sant Antoni, empesa per la comunitat de frares del convent de Sant Francesc i realitzada amb la contribució del municipi entre 1691 i 1702. El treball d'embelliment decoratiu més important d'aquest temple

8. Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, "L'obra de Lluís Bonifàs i dels Riera al retaule del Roser de Santa Maria de Mataró", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria* (Mataró), núm. 42 (1992), p. 3-7.



Figura 1. Lluís Bonifàs i Sastre, *retaule de Sant Antoni*. Riudoms, ermita de Sant Antoni.

va ser la construcció del retaule major (figura 1), encomanat a Lluís Bonifàs i Sastre⁹, fill de l'escultor que havia fet el retaule parroquial del Roser. El contracte signat per a la realització de l'obra porta la data de 1730 i quinze anys més tard aquella ja consta com a finalitzada:

“Per quant se desitja fer un retaule en la capilla de St. Antoni de la hermita de la pnt. vila y dit retaule se podria ab facilitat construhir de las limosnas que se aplegan [...] considerant ser molt important se anomenaran dos persones que sien de tota satisfacció fent entregar a elles totes les limosnas se arreplegaran [...] vista la súplica (h)an donat los Srs. administradors y tenin dits Sr. administradors alguna cosa per donar de contans al escultor per comensar a fer lo retaule de St. Antoni me a-par fora de util lo practicar ab lo escultor per quant faria dit retaule y ensenyant dit escultor lo dissenyo y vehent que dit dissenyo ô traça està molt a gust y a propòsit se resolgué que fes dit retaule; lo escultor es Lluys Bonifaci qual viu en la vila de Valls. Y lo dia 23 de abril de dit 1730 se juntaren dits Srs. y se ajustaren ab dit Lluys Bonifaci de fer lo retaule

9. Respecte a aquest escultor, vegeu els articles biogràfics escrits per Daniel VENTURA I SOLÉ, “Lluís Bonifàs i Sastre”, *Quaderns d'Història Tarraconense*, núm. IV (1984), p. 167-195, i el de Mercè VIDAL I SOLÉ, “Noves aportacions documentals dels escultors Bonifàs”, a *Recull Pau Monguió i Segura (1865-1956)*, Estació de Recerca Bibliogràfica i Documentació “Margalló del Balcó”, Tarraçona, 1988, p. 91-116.

segons lo modelo ô traça per lo preu de 550 ll. com consta ab un paper firmat per dit Lluys Bonifaci y lo Sr. Rt. Pere Franquès rector, lo Rt. Josep Martorell per lo Rt. Anton Vidal y Franch. Roca [...]”¹⁰.

El mateix inventari que ens descrivia el retaule fet a la parròquia per Lluís Bonifàs, ara ens detalla l’obra aixecada pel seu fill, Lluís Bonifàs i Sastre, a l’ermita de Sant Antoni. El relator patrimonial diu que el retaule és de fusta daurada, d’estil barroc, construït el 1745. La imatge central que correspon a sant Antoni de Pàdua és de fusta policromada i té als seus costats les representacions de la Fe i de l’Esperança –les tres figures fan 2 m d’alçada. També s’incorpora una imatge de sant Jaume (figura 2), de 60 cm i, a l’àtic, una talla de sant Antoni Abat, d’1 m d’alçada. En els bancals hi ha diversos relleus al·legòrics de miracles del sant titular, així com l’escut de la vila.

El retaule es conserva en bona part, ja que durant la Guerra Civil de 1936-1939 van ser destruïdes la part accessible des del peu de l’altar, és a dir, el sòcol i el bancal, i les imatges, que van ser cremades en un molí proper a l’ermita, segons els testimoniatges de l’època¹¹. La reconstrucció posterior ha imitat el model original, tot i que ambdues parts són perfectament identificables¹².

Conclusió

Amb aquestes obres escultòriques dels Bonifàs, Riudoms s’incardina en el mapa artístic de l’època del barroc al Camp de Tarragona, i amb això no solament expressa la seva religiositat, sinó també la seva força econòmica i prestigi social.

No sabem per què Riudoms va triar els Bonifàs i no altres artistes per a l’execució d’aquestes obres, més enllà del prestigi que pogués tenir aquesta nissaga. En línies generals, eren els eclesiàstics, a través dels seus ordes religiosos, els qui influïen en la tria dels artistes i mestres d’obra. Ara bé, per al nostre cas apuntem la hipòtesi que l’elecció fos influïda directament pels franciscans, ja que els convents de Valls i Riudoms mantenien unes bones relacions des de la seva fundació i precisament l’ermita on s’instal·larà el retaule de Lluís Bonifàs i Sastre es construeix a suggeriment dels religiosos vallencs, que l’any 1690 es troben fent una missió a la vila.

10. Arxiu Històric Municipal de Riudoms (AHMR), *Llibre d’actes municipals*, 1-4-1730.

11. Respecte a aquests fets, disposem del testimoni directe d’un fill dels darrers ermitans de Sant Antoni: “es van presentar una colla de gent amb intenció de calar foc a l’ermita, els uns eren del poble i els altres de fora. Era a la tarda i van trobar el meu pare [...] veient que podien cremar la vivenda on vivíem nosaltres si votaven foc a l’ermita varen optar per tirar de les imatges i altars i fent una gran pila al costat de l’ermita, que dona a la carretera, ho cremaren tot”. Vegeu Antoni MESTRE I MARTORELL, “Records d’una vida” (original inèdit manuscrit, any 1989, p. 7). Més endavant, aquest mateix memorialista es preguntava sobre la paradoxa de si es podia “entendre que cremessin les imatges de l’ermita de Sant Antoni quan el disset de gener d’aquell mateix any havia estat plena de gom a gom en la festivitat del sant?” (Ivi, p. 8).

12. La imatge del retaule original vam publicar-la a *Diario Español* (Tarragona), 13-VII-1971.



Figura 2. Detall del retaule de Sant Antoni: Talla de Sant Jaume

I s'ha de subratllar, igualment, que resulta paradoxal que l'obra del Roser de Lluís Bonifàs *el Vell* sigui la més coneguda i estudiada de totes les que la nissaga va fer a Riudoms, malgrat que ja no existeixi, ja que va desaparèixer en l'incendi de 1936; en canvi, el retaule de Sant Antoni de Pàdua de Lluís Bonifàs i Sastre, conservat en bona part, fins avui ha esdevingut el gran desconegut pel món de l'art i de la història.

Finalment, ens queda una incògnita per resoldre. Què feia a Riudoms Francesc Bonifàs Massó l'any 1787? El trobem com a testimoni en la presa de possessió del benefici de Sant Jeroni i Santa Magdalena, fundat en la capella del Roser de la parròquia de Sant Jaume, el retaule de la qual havia fet el seu avi¹³. La resposta ens l'haurà de servir la documentació en posteriors investigacions, però tal vegada es trobi relacionada amb la construcció de la capella de Santa Llúcia (1799) o del retaule major de Sant Jaume (s. XVIII). En tot cas, ara queda exposada la vinculació dels Bonifàs amb Riudoms, des del fundador de la nissaga fins al seu nét Francesc, que la tanca, i queden relacionades les seves obres.

13. “y Franco. Bonifas escultor de dha. esta ciudad en aquella villa hallado y para esto llamados y rogados”: AHAT, *Registre possessions*, v. 81, f. 167r-168v (17-6-1787).

Els secrets de Lluís Bonifàs a través de la seva correspondència (1763-1771)

JOAN YEGUAS

El present treball neix a conseqüència d'una tasca de catalogació d'un fons particular que va arribar a l'Arxiu Històric Comarcal de Tàrrrega¹. En concret, es tractava de diferents documents relacionats amb Josep Fontanet i Arnet, notari targari del segle XIX². Posat en aquesta entretinguda feina d'ordenació de papers, vaig advertir la presència d'un important fons documental de la segona meitat del segle XVIII, relacionat amb l'avi de l'esmentat notari. Es tracta de la correspondència i llibretes de comptes propietat d'un parell d'argenters, anomenats Josep i Pau, cognomenats Fontanet i Bertran. Segons el meu parer, aquest fons del segle XVIII donaria, per a una tesi doctoral d'història econòmica, claus i estratègies per a l'enriquiment i ascens social d'una família de la Catalunya rural en aquella època. Doncs en aquest fons hi havia quatre cartes firmades per l'insigne escultor vallenc Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786). La primera de les quatre cartes, datada l'1 d'octubre de 1763, és l'única que va adreçada a Pau Fontanet i Bertran, les altres tres són per al Josep (entre el 15 de maig de 1764 i el 16 d'octubre del 1771).

El cognom Bonifàs i les seves variants historiogràfiques

Tal com va explicar Martinell, l'escultor Bonifàs va depurar el seu cognom, ja que, "ha trobat en los papes entichs, que lo propi apellido es Bonifàs, lo que se diuan Bonifaci"³. El cognom Bonifaci estava lligat a una nissaga d'escultors, des del seu besavi, també anomenat Lluís (doc. 1676-1697), establert a Barcelona i el qual va traslladar el seu taller a Valls. El nostre Lluís Bonifàs apareix documentat als arxius

1. Abreviatures: AHCC (Arxiu Històric Comarcal de Cervera), AHCT (Arxiu Històric Comarcal de Tàrrrega), APT (Arxiu Parroquial de Tàrrrega).

2. Vull donar les gràcies a diferents persones vinculades amb l'AHCT amb qui vaig tenir la sort de compartir feina i que m'han facilitat la investigació: Gener Gonzalvo i Pablo Carbajo.

3. Cèsar MARTINELL, *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*, Valls, 1917, p. 64; Cèsar MARTINELL, "El escultor Luis Bonifàs y Massó 1730-1786. Biografía crítica", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (Barcelona), vol. II, núm. 1 i 2 (1948), p. 27.



Figura 1. Signatura de Lluís Bonifàs en la correspondència targarina. (Foto: J. Y.)

catalans de la manera que ell proposava, i és claríssima la seva signatura en la correspondència que estudiem, acabada amb S (figura 1)⁴. En canvi, el cognom Bonifàs es va transformar en Bonifaz en alguns documents escrits en castellà; curiosament, amb aquesta darrera variant fou ordenat escultor acadèmic per la Real Academia de San Fernando. Però com que l'etimologia catalana del cognom Bonifàs deriva de les paraules *bona faç* ('bona cara'), en els darrers trenta anys ha existit una tendència a transformar la voluntat del mateix artista i, a anomenar-lo Bonifaç⁵.

Josep Fontanet i Bertran

La persona de Josep Fontanet no és aliena a la historiografia de l'art sobre l'escultor vallenc, ja que estava documentat en relació amb Lluís Bonifàs entre 1764 i 1770. El 1764 Fontanet contractava, juntament amb Bonifàs, la realització d'una urna de plata per al monestir de Vallbona de les Monges.⁶ Però la tasca d'argenteria deuria ser minsas, si la comparem amb la resta d'activitat que exercia. El 16 de febrer de 1764 signa l'època del primer pagament per a la realització del retaule de Cubells (figura 2); Fontanet ho fa "per compte y de orde de Lluís Bonifàs escultor"⁷. No sabem si existeix un instrument de procuradoria anterior, però després de la data esmentada (febrer 1764), el 9 de desembre de 1764, Bonifàs certifica davant d'un notari la procuradoria de Josep Fontanet:

4. Vegeu un altre exemple de signatura de les mateixes característiques: Pep VILA MEDINYÀ, "Lluís Bonifaç, constructor del 'llit de l'Assumpta' de la catedral de Girona (1773)", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. XLV, Girona (2004), fig. 13.

5. En aquest punt, es podria obrir un debat entre conservar les variants del cognom que apareixen documentades i les que haurien de ser correctes. No és el mateix trobar diferents fórmules d'un mateix cognom esmentat per diversos notaris, que una signatura. Tampoc no és el mateix tractar de l'arrel etimològica i les normes ortogràfiques, que la tradició secular d'escriure un cognom d'una forma determinada.

6. C. MARTINELL, "El escultor Luis Bonifàs...", op. cit., p. 166. De tota manera, en la base de l'urna apareix la data de 1763, tal com vam poder observar en les fotos presentades per Esther Balasch i Sofia Mata en la seva comunicació a les jornades (vegeu-ho de manera més detallada en el seu text).

7. Actualment, a l'església de Sant Pere de Cubells trobem un Sant Crist que presideix el presbiteri, una obra que vaig atribuir a Lluís Bonifàs o el seu taller. Una obra no documentada pel seu llibre de feines, ja que acostumava a satisfer compromisos fora de contracte. Tot i l'estil amb figures del desaparegut retaule de Cubells, després d'observar l'exposició "Lluís i Francesc Bonifàs. El capves-



Figura 2. Lluís Bonifàs, *Sant Crist*, 1764-1769. Església de Sant Pere, Cubells. (Foto: J. Y.)

“para que por mí y en mí nombre, y por los precios, i cantidades de dinero a dicho mi procurador bien vistas, pueda ajustar y ajuste qualesquier retablos y otras obras tocantes a mi officio de escultor, con qualesquier comunes y particulares personas, assí ecclesiasticos como seglares y a este fin pueda dicho mi apoderado otorgar en mi nombre las escrituras de contratas y hazientos que convengan y prometer en ellas que atenderé y cumpliré puntualmente a todo lo contenido en la planta i plantas que por dicha obra i obras se presentaren y que concluhiré aquella i aquellas con el tiempo a dicho mi procurador bien visto, y para su mayor firmeza y observancia pueda dicho mi procurador obligar y obligue todos mis bienes muebles y sitios havidos y por haver.”

Aquest instrument de procuradoria s’invoca el 4 de febrer de 1770 en el contracte del retaule major per a l’església parroquial de Golmés (el Pla d’Urgell): “per ausencia y voluntat de Dn. Lluís Bonifàs academich y esculp. de la vila de Valls, firmo com apoderat seu com consta de sa procura en poder de Ramon Borrás y Borrás nota. de la vila de Tarrega als 9 de 9bre. de 1764, Josep Fontanet y Bertran”⁸.

Segurament, aquesta feina de representant devia exercir-la en la zona propera

pre del barroc”, organitzada pel Museu de Valls, crec que la meua hipòtesi surt reforçada. Hi ha tres apunts que fan d’aquest Crist crucificat una obra autògrafa de Bonifàs: la manera de fer les celles i el nas, com està realitzada la cabellera i, per reblar-ho, el tractament del vestit de la Puresa. El *perizonium* està treballat amb un drapeig característic i, a més, té una tipologia molt definida, ja que es tracta d’una mena de mocador de fer farcells, de color marró clar amb el joc de tres línies (dues de blau marí i una central de vermella), que podem observar en algunes obres que trobem a la dita exposició. Vegeu Joan YEGUAS, “Noves dades sobre l’escultor Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786)”, *Quaderns de “El Pregoner d’Urgell”*, núm. 15, Bellpuig, 2002.

8. C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 258-259; J. YEGUAS, “Noves dades sobre l’escultor...”, op. cit., doc. 2 i 3.

a Tàrrega, o sigui, l'Urgell, el Pla d'Urgell, les Garrigues i la Noguera. I també en altres llocs; per exemple, el 1768 Bonifàs fou contractat pel frare Bernat de Jesucrist, per mitjà de Josep Fontanet, esmentat com a argenter de Reus, per a la realització d'una Mare de Déu de la Pietat amb destinació a la confraria dels Dolors del convent dels carmelites descalços de la capital del Baix Camp⁹. Al mateix temps, Fontanet devia portar la comptabilitat de totes les feines que executava Bonifàs, tal com es desprèn d'un comentari sobre uns pagaments: “ja las y pots abonar al teu llibre” (1764, doc. 2); per desgràcia, entre les múltiples llibretes de comptes de l'arxiu familiar Fontanet, no n'hi havia cap de relacionada amb l'escultor vallenc.

Feines d'escultura

Lluís Bonifàs esmenta, de forma col·lateral en totes les cartes, les obres que estava duent a terme a la zona d'influència dels germans Fontanet.

Tàrrega. Retaule de les Santes Espines. El 25 d'agost del 1759, l'Ajuntament de Tàrrega atorga permís als majorals de la confraria de l'Esperança i de la Puríssima Sang de Jesucrist per acordar els pactes necessaris amb Bonifàs per a la realització d'un retaule dedicat a la relíquia de les Santes Espines; la capitulació, finalment, s'acorda el 10 de febrer de 1760 (figura 3)¹⁰. L'obra va desaparèixer el juliol de 1936. Segurament, la coneixença entre l'escultor vallenc i els argenters targarins es va produir a partir de la signatura del contracte del retaule, ja que, com era habitual, Bonifàs també s'obligava a la realització d'altres obres de tipus menor, sovint orfebreria, com en aquest cas concret: “un sant Christo ab sa creu, sis candeleros, sacra, evangeli y lavabo.” El retaule de les Santes Espines va quedar col·locat el 26 de maig de 1762, al lliandar de la festivitat targarina, i invita els comitents a fer la visura de l'obra, però ells hi renunciaven perquè “estaven més que contents”.¹¹ De tota manera, no va rebre el darrer pagament fins al 7 de setembre de 1764, un parell d'anys després. En part, els problemes de cobrament estaven motivats perquè la part pagadora estava composta per un parell d'entitats, l'Ajuntament i la Confraria del Sant Crist. I, llavors, Bonifàs es queixa a Fontanet:

“Ja rebí la carta de ex Ajuntament de exe [...] y tanbé veuras lo de las Santes Espines si volen pegar, y los entregaras a que vere carta que me apar a mi que ja tinch rehó [...] [i la confraria] an modat capitans, y no a rebut la més mínima setisfació” (maig de 1764, doc. 2); “En lo que me dius de lo Ajuntament, jo ja me pensava que ja avias cobrat per la carte que me escrigeren [...] Y veges de cobrat de los capitans de lo Sant

9. C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 178.

10. C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 151. Transcrit per Josep M. LLOBET I PORTELLA, “Documents sobre quatre retaules construïts a l'església de Santa Maria de Tàrrega (1747-1768)”, *Urtx*, núm. 15, Tàrrega, 2002, p. 200-220, doc. 1-2.

11. C. MARTINELL, *Llibre de notes...*, op. cit., p. 21; C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 151-152.



Figura 3. Lluís Bonifàs, *retaula de les Santes Espines*, 1760-1762. Església parroquial de Tàrraga. (Foto: Lluís Sarret i Pons, abans de 1936, Arxiu Francesc Robinat)

Cristo que ja me apar que és hora, y volia setisfer al Pau de lo que vos estich devent, y me dige que ja o troberiam avenmen de dar en exa. Y te aseguro, que si no pagan est mes, com tinch carta de ells que est mes pagaran. Y veges de dir lo so, y me enviaras a dir la resposta que te faran, que en las cartes pessades ja los deya que to entregesen a tu, que no vull deixar pessat mes tems, perquè mudan de capitans, y lo uns se escusaven los altres, que masa ja que o sé de esperiència de altres comuns, y sen ja deurat, ja veuras com pegaran. Y no reparias a dir-los-ho, que això és la paga de la fenya” (agost de 1764, doc. 3).

Tàrraga. Retaula major. Martinell no recull la traça de Bonifàs per al retaula major de l’església parroquial de la capital de l’Urgell, ja que l’escultor no esmenta la tasca en el seu llibre de feines. Però era una notícia de la qual tenim constància gràcies a dues fonts diferents¹². En la correspondència entre Bonifàs i Fontanet, s’hi llegeix els instants previs: l’octubre de 1763, Bonifàs diu que “en la ora pressen a fer discursus per lo vostre retaula mayor” (doc. 1), i el maig de 1764 afirma que “Ja rebí la carta de ex Ajuntament de exe, y tinch vist lo que diu en ella, que me pegaran mon treball de la trassa lo que tu ho podras cobrar” (doc. 2). A partir d’aquí s’esdevenen els fets ja documentats. El desembre de 1764 Bonifàs reconeix haver rebut el pagament de la traça. Segurament, Bonifàs era el millor candidat, però, davant els problemes que havia tingut a l’hora de cobrar l’altre retaula, deuria apel·lar al fet que no donava a l’abast amb la feina que tenia contractada. Llavors, davant el dubte, l’any 1765 hom de-

12. Ramon PLANES I ALBETS, *Contractes d’obres al bisbat de Solsona 1661-1790*, Solsona, 1985, p. 58-62; J. M. LLOBET PORTELLA, “Documents sobre quatre retaules...”, op. cit., doc. 6-11.

cideix convocar una mena de concurs: “avisando por cartas a diferentes escultores de los de mayor habilidad de este principado de Cataluña.” El gener de 1766, els membres de l’Ajuntament acorden demanar assistència al rector, als capitans de la comunitat de preveres i als obrers de la parròquia de Tàrrega per adjudicar la construcció del retaule major, ja que no sabien qui triar perquè tenien un parell d’escultors candidats: Bartomeu Soler, de Barcelona, i Jacint Miquel Sorts, de Manresa. L’abril de 1766 ja es devia haver resolt el concurs, ja que Bartomeu Soler I i II, pare i fill, capitulen l’execució de l’obra. El preu capitulat fou considerat massa elevat i, com era preceptiu en aquests casos, la comunitat d’escultors activa en aquella zona podia presentar un pressupost alternatiu més baix, cosa que féu Antoni Costa, escultor de Berga. El 17 de juliol de 1766, el governador de Lleida, a requeriment de l’escultor Costa, obligava a aturar les obres en el retaule. Quatre dies després, el 21 de juliol, l’ajuntament targarí acordava acatar la solució que determinés el bisbe de Solsona, Josep de Mezquia. El 7 d’agost de 1766, el bisbe va demanar l’opinió a un parell d’escultors: la personalitat més destacada de Solsona, en la persona de Carles Morató i Brugarolas, i, curiosament, un membre que havia perdut el concurs, el manresà Jacint Miquel Sorts; cal recordar l’estreta vinculació de Solsona amb la capital del Bages i els brillants tallers escultòrics que hi havia en aquesta ciutat. Fins i tot, el bisbe va tenir en compte una carta del mateix Bonifàs, en la qual aquest prenia una actitud neutral. Finalment, l’aturada de les obres només fou temporal i el gener de 1767 l’obra ja estava acabada; fou destruïda per un incendi el maig de 1845.

Verdú. Segons el llibre de feines de Bonifàs, el 1762 l’escultor contracta la realització d’un retaule de sant Antoni de Pàdua per a l’església parroquial de la vila urgellenca. Segons Martinell, la fàbrica fou enllestida el 12 de març de 1765¹³. Com acostumava a ser habitual, l’obra s’anava lliurant en diferents terminis. En un d’aquests moments intermedis hem d’ubicar la referència anotada en la carta del maig de 1764, on Bonifàs afirma que “volia venir per la fira a posar aquell retaullet de Verdú” (doc. 2)¹⁴. Es tracta d’una obra desapareguda, que estava ubicada entre el presbiteri i la capella de Sant Flavià, de la qual tenim testimoni fotogràfic (figura 4). Puig Sanchis l’esmenta, tot i que no menciona la participació de Bonifàs, ja que la taula d’altar que hi havia davant portava la data de 1844¹⁵.

Poblet. En la seva primera carta (octubre de 1763, doc. 1), Bonifàs escriu: “La marxa en Poblet, sino agès plugut ex damatí, ja agere pertit.” La seva estada al monestir de la Conca de Barberà hauria d’estar lligada amb alguna obra realitzada per l’escultor de Valls. Segons Martinell, el 1763 Bonifàs capitulava la confecció del retaule i la figura del venerable Pere Marginet. Poblet deuria ser un lloc de pas habitual i de bona relació amb la comunitat, ja que pocs dies abans havia anat a la

13. C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 159-160.

14. Suposem que fa referència a la “fira de Verdú”, creada pel rei Pere III el 1348 i que, fins l’arribada de la maquinària al segle XX, era una de les fires de bestiar (sobretot mules) més importants de Catalunya.

15. Vegeu Isidre PUIG I SANCHIS, *Documents per a la història de l’art de l’església de Santa Maria de Verdú*, Tàrrega, 2004, p. 83-84.



Figura 4. Lluís Bonifàs, *retaula de Sant Antoni de Pàdua*, 1762-1765. Església parroquial de Verdú. (Foto: Arxiu Ramon Boleda).

festa de sant Bernat (20 d'agost de 1763) i l'abat li havia regalat una espasa “sense jo [Bonifàs] seberne res”, la qual tenia dret a usar com a membre de la Real Academia de San Fernando, tot i que només havia enviat la sol·licitud¹⁶. Curiosament, Pere Marginet no ha estat considerat ni tan sols un beat. Marginet era un monjo cistercenc que havia ingressat a Poblet entre 1384 i 1387; va abandonar el cenobi el 1411 i va portar una vida de disbauxa durant un parell d'anys, però va retornar, es va penedir i es va retirar a fer vida d'asceta en una cova, per la qual cosa esdevingué famós i diferents membres de la noblesa s'encomanaven a la seva pregària, com el mateix rei Ferran d'Antequera. Va morir el 1435¹⁷.

Anglesola. Hi ha un parell de notes a la correspondència de l'agost de 1764 que podrien estar relacionades: “lo donador de la pressent te entregat lo St. Cristo de lo Sr. Dn. Joseph [...] dorar lo Sant Cristo y peanya de casa Pujal, de Angresola, 11 pesetas” (doc. 3). Segurament, es tracta d'un crucifix devocional per a Josep Pujals, qui el 1762 es troba enmig d'un embolic entre Bonifàs i el rector d'Anglesola (l'Urgell).

16. C. MARTINELL, *Llibre de notes...*, op. cit., p. 61; C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 164.

17. Vegeu A. PIJULA, *Vida del venerable fra Pere Marginet: monjo de Poblet († 1435)*, Poblet, 1957; Francesca VENDRELL DE MILLÀS, “El prestigi espiritual de fra Pere Marginet després del seu retorn a Poblet”, *Miscel·lània Històrica Catalana: Homenatge al pare Jaume Finestres, historiador de Poblet (+1769)*, Poblet, 1970, p. 263-265.

El mestre vallenc era a Tàrraga posant el retaule de les Santes Espines quan el vingueren a buscar de la vila urgellenca per què prengué mides per fer la traça del retaule major de l'església parroquial. Bonifàs no volia fer-la, perquè tenia notícies que l'obra estava mig aparaulada amb Carles Morató i Brugaroles, escultor de Solsona recomanat pel senyor bisbe. De tornada a Valls, féu ràpidament la traça, però es va assabentar que el retaule havia estat capitulat pel dit Morató, fet que va irritar el vallenc, que va anar a Anglesola a demanar explicacions. Un cop a la vila urgellenca:

“aní directament a casa Dn. Jph. Pojals lo que enseñi la planta que fiu, lo que caigue a gust, y després que jo ja avia mitja ora que ere en casa de dit Sr. rector, y vegí dita planta, y dige be altra cosa exá que la altre, y en ex punt reprenque lo dit Dn. Jph. al Sr. rector que li digue braves coses [...] lo rector se deya Dr. Franch. Canet y Bages, me demana perdo que ell aví menat y se posa á plorar que me trancha lo cor”. Va conseguir que li paguessin la traça, però “tota la vila volian que jo fes dit retaule y jo no los volge escultar”¹⁸.

Golmés. El retaule major de l'església parroquial de Golmés fou contractat el 4 de febrer de 1770 (figura 5). El primer pis del conjunt fou col·locat el 28 d'octubre de 1771 i, segons els capítols, aquell mateix dia Bonifàs havia de rebre el segon pagament, però no fou abonat fins al 16 de gener de 1772¹⁹. És possible que aquest retard en els pagaments fos conseqüència directa del retard que portava Bonifàs en l'execució del retaule. Un retard que es féu més evident amb el pas del mesos, ja que l'obra fou liquidada l'abril de 1776. Martinell intenta trobar els motius del retard “por causas que no alcanzamos a sospechar” i arriba a la conclusió que fou degut a les importants obres començades a la Seu Nova de Lleida. Segurament Martinell tenia part de raó, però la culpa també cal buscar-la en un altre lloc: “en resposta de las que te escrigue ha serca los de Golmés, esta semana vingue hunt regidor, y com los caretés se fan dir ‘senyores’, per la molta fenya que tenan, no se apuguerem avenir, y no deixaran a mi, y ara ne estich esperan los que són en Zaragoza, y veure de ser en Golmés la semana entran” (octubre de 1771, doc. 4).

Comanda particular indeterminada. Esteve Campanera va satisfer a Bonifàs 14 lliures per una comanda indeterminada el dia 18 de maig de 1764 (doc. 2 i 3).

El comerç de blat (i aiguardent?) entre els Bonifàs i els Fontanet

En la primerera carta del 1763, Lluís Bonifàs fa esment que Pau Fontanet havia arribat a casa després d'un viatge. Potser va ser una estada a Valls per veure Lluís Bonifàs, o una possible anada a Tarragona per tractar amb el germà de Lluís, també escultor, Francesc²⁰. En tot cas, en aquest mateix fons documental targarí apareix una munió de correspondència d'un comerciant de Mataró, Félix Ruiz, amb el qual feien

18. C. MARTINELL, *Llibre de notes...*, op. cit., p. 25-27; C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 42-43.

19. C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 186-187.

20. Em remeto als textos de les jornades de Valls per trobar bibliografia més actualitzada sobre la trajectòria artística de Francesc Bonifàs (1734-1806).



Figura 5. Lluís Bonifàs, *retaula major*, 1770-1776. Església parroquial de Golmés.

negoci els argenters Fontanet, i aquest Ruiz esmenta una sèrie d'enviaments de blat des de Tarragona ordenats per Francesc Bonifàs. Ruiz també coneix Lluís Bonifàs, ja que li envia una carta parlant sobre tabac, que desprem comentarem.

La majoria de la documentació dels Fontanet del segle XVIII és de caire comercial, sobretot relacionada amb el gra, per això la frase que escriu Lluís Bonifàs: “[nosaltres] tenim rebut lo blat.” Una tasca que no atenia el mateix Lluís Bonifàs, ja que, afirma: “jo no me’n cuido de exes coses” (1763, doc. 1). Però també estava al cas de l’economia: “tenim la cullita del vi molt curta, y pagan la verema en unt preu molt exseciu, per aguardent, que pegan la dit verema 3 lliures 4 sous per carga, per dit afecta la aguardent a de tenir hunt gran preu” (1771, doc. 4). Aquestes són unes dades importantíssimes sobre el comerç del gra i la vinya en el transcurs de la revolució agrària del segle XVIII. De fet, el comentari de Bonifàs sobre la curta collita de raïm i l’afectació a la puja del preu del vi, s’ajusta a l’enorme pujada que Pierre Vilar documenta a l’últim trimestre de 1771 i els tres primers trimestres de 1772²¹.

En aquest punt, es podria endegar un parèntesi interessant sobre les altres activitats econòmiques a les quals es dedicaven els artistes. Si ho féssim de manera de-

21. Pierre VILAR, *Catalunya dins l’Espanya moderna*, 1962 (edició consultada: Curial i Edicions 62, Barcelona, 1986-1991, 4 vol.), vol. II, p. 294-295 (quadre XVI).

tallada, seria un capítol massa extens, però val la pena fer unes pinzellades brevíssimes dins l'art de l'època moderna. Per exemple, l'escultor cerverí Francesc Puig I (doc. 1640-1683) també treballava com a recaptador d'impostos²². També l'escultor targari Pau Viala (doc. 1687-1745)²³, al marge de posseir molts terrenys en el cadastre del municipi de Tàrrega, el 5 de març de 1732 afirmava en el seu testament que era “Pau Viala, pagès de la vila de Tàrrega [...] que elegeixo con a marmessor, entre altres a] Teresa Viala y Averó, ma muller”²⁴, tot i que la seva mort fou recollida el 27 de desembre de 1745 com a “Pau Viala, escultor [...] [fou enterrat] en son propi vas dins la iglesia parroquial”²⁵. Es tracta del mateix personatge, ja que, el seu fill Ramon Viala i Averó, prevere beneficiat de l'església parroquial de Tàrrega, atorga testament el 24 de setembre de 1754; diu que és fill de “Pau Viala escultor y de Teresa Viala y Averó”²⁶. A vegades, allunyant-nos una mica d'una temàtica més localista, els artistes també aprofiten la itinerància que els oferia la seva professió per obtenir altres guanys. És el cas d'un parell d'italians: Pietro Paolo da Montalbergo (doc. 1548-1588), al marge d'exercir el seu ofici de pintor, negociava amb vi, teixits genovesos, seda blanca valenciana, exòtiques plomes d'estruç, gravats o tractats d'arquitectura; i Giovan Battista Calvi (doc. 1545-1565), al marge de ser enginyer militar, cobrava diners per vendes efectuades a la fira de Medina del Campo, o mercadejava amb seixanta pells de Navarra²⁷.

Les relacions de Bonifàs amb l'acadèmic Joan Pau Canals

L'agost del 1764 (doc. 3), Lluís Bonifàs envia un sobre a Josep Fontanet que havia d'enviar a “Dn. Joan Pau Canals, Dios guarde muchos años, director general de la Granza y Tintos de las fábricas de S. M., y académico de mérito de S. Fernando. Madrid”. Joan Pau Canals i Martí (1730-1786) fou un exemple clar de l'ascensió social de la burgesia industrial catalana. Va heretar una fàbrica d'indianes del seu pare i es va interessar pels problemes del tenyit en els tèxtils. El 1760 fou diputat dels fabricants catalans a Madrid per tractar amb la Junta General de Comercio y Moneda i, després d'un estudi del conreu de la roja (*rubia* en castellà), va millorar la seva producció. Un èxit que l'any de què parlem, el 1764, li val-

22. Vegeu Joan YEGUAS I GASSÓ, “Escultura a l'església cerverina de Santa Maria entre 1500 i 1750”, *Miscel·lània Cerverina*, núm. 15, Cervera (2004), p. 67-126.

23. Vegeu la seva trajectòria artística a Josep M. LLOBET I PORTELLA, “Retaules urgellencs del segle XVII”, a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998-1999, vol. II, p. 73-77.

24. AHCC, Notaria de Tàrrega. Marià Térez i Mateu. *Manual primer de testaments*, 1725-1761, fol. 31r-31v.

25. APT, Llibre d'òbits, 1730-1754, f. 100r.

26. AHCC, Notaria de Tàrrega. Marià Térez i Mateu. *Manual primer de testaments*, 1725-1761, fol. 460r-469r.

27. Joaquim GARRIGA I RIERA, “Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona”, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud...*, op. cit., vol. II, p. 5-40; Damià MARTÍNEZ LATORRE, “El testament de l'enginyer militar Giovan Battista Calvi (1556)”, *Locus Amoenus*, núm. 5, Bellaterra (2000-2001), p. 195-203.

gué el càrrec de director i visitador general de tints del Regne i inspector del ram de la roja. A partir d'un encàrrec de la Junta Particular de Comerç de Barcelona, va publicar el 1766 una recopilació de les regles per al conreu de la dita roja. El 1772 fou un dels dos ciutadans honorats que formaren part de la Companyia de Filats de Cotó. Va continuar estudiant el tema de la roja amb l'aplicació de nous procediments i materials, estudis que va publicar el 1779. En canvi, la seva empresa va anar a menys, fins que la va arrendar el 1783²⁸.

Al marge del tema econòmic, Canals també fou un il·lustrat, ja que, posseïa una biblioteca abundant i diversa. A més, fou membre de la Sociedad Económica de Madrid i el 1760 fou nomenat acadèmic de San Fernando. Un parell de vegades se li va demanar un informe sobre la creació d'una acadèmia per a l'ensenyament del dibuix: el 1761 va donar suport al projecte de creació de l'Escola de Llotja de Barcelona (finalment creada el 1775) i el 1777 avalava l'Escola de dibuix a Saragossa²⁹. El 1769 es va retirar a viure a Barcelona. Les seves bones relacions amb el món madrileny i el fet que el 1777 Carles III li concedís el títol de baró de Vallroja (no sabem si relacionat amb el cultiu d'aquesta planta o per un indret anomenat així a la comarca del Vallès Oriental, a prop de Bigues i Riells), feren que fos un monàrquic manifest. Així ho mostrava a la Ciutat Comtal entre els dies 8 i 10 de desembre de 1783, ja que va engalanar la façana de casa seva amb unes decoracions efímeres; el motiu era el naixement dels infants Carles i Felip, fills de Carles III, que moririen en breu. Canals afirmava que era un "apacionat" de l'art de Bonifàs, i des de Madrid va tenir cura dels tràmits per al nomenament com acadèmic de l'escultor. Sabem que Bonifàs fou nomenat acadèmic de mèrit de la Real Academia de San Fernando el 5 de juny de 1764, un parell de mesos abans del document de què tractem, i només dos dies després (el 7 juny) Canals escrivia una carta a Bonifàs explicant-li que el seu relleu *Sant Sebastià curat per les santes dones* havia estat col·locat en un "paratje de los mes vistosos de las salas [de la dita Academia]", i també afirmava "del qual setisfaccio dona a V.M. mil parabians, y jo mels preneh per lo bon exit ha tingut una pretenció en que jo me havia tant empenhat"³⁰.

Reflexions sobre la vida i altres xafarderies

La religió. Martinell ens aporta una carta d'un cartoixà del monestir d'Escaladei (el Priorat), que l'any 1747 parla del jove Lluís com d'un noi digne de la seva amistat, i el mateix artista anotava al peu: "lo q. escrigue esta carta se te ab gran hopanio de hunt St. homa y jo le aconegut, y li ajudat misa direrents vegades"; també recull la frase que acostumava a posar l'any en el seu llibre de feines: "Deu nos y donia un bon acert si ha de ser a major onre y gloria sua"³¹. Utilitza típiques

28. Vegeu Roger ALIER, "Juan Pablo Canals Martí: un ilustrado catalán del siglo XVIII", 1971, (tesi de llicenciatura a la Universitat de Barcelona, dirigida pel Dr. Carlos Seco).

29. Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de diseño en Barcelona 1775-1808*, Barcelona, 1999, p. 106 i 122.

30. C. MARTINELL, "El escultor Luis Bonifàs...", op. cit., p. 34-35, 71-72 i 255-256.

31. Entre altres, vegeu C. MARTINELL, "El escultor Luis Bonifàs...", op. cit., p. 22 i 47.

expressions arrelades en el cristianisme: “Déu te guarde molts anys” (docs. 1-4); “demà, ab lo favor de Déu comensaré a treballar un poch [...] la divina megestat a disposa al contrari de lo que jo penci” (doc. 2); “veure de ser en Golmés la semana entran en lo fevor de Déu” (doc. 4). Però també expressa la seva fe en altres moments. A Tàrrega: “sentí lo no poder venir per las St. Espines a predicar” (doc. 2); segons les fonts del segle XVIII, es conservaven a la capital de l’Urgell un parell de les santes espines.³² I a Valls: “quant tornaran la Verge del Lladó, en son camaril, que confiam ab lo favor de son fill que nos remediari de la pluja, y lo Verp és de bona collita” (doc. 2); sobre la patrona de la capital de l’Alt Camp, custodiada pels caputxins, val la pena recordar un fet miraculós que li va passar al mateix Bonifàs mentre reparava la imatge de la Mare de Déu el 30 de març de 1763: “quan claví lo ferro al cap de dita Verge [...] eixí una fregancia de aquell dit cap com si egestat, no una fregancia de vida, sino fregancia espiritual”³³.

La salut. Tenir salut sempre ha estat important, però més en aquella època, sense les medecines de l’actualitat. Per això Bonifàs esmenta sovint aquest tema: “la Maria y jo nos alagram que te restituises en exa ta casa ab una perfeta salut” (doc. 1). El maig de 1764 es posa malalt i fa llit; llavors reflexiona i diu que “jo vull modar de vida, que mai o coneix fins que ab un li mancha la salut”; i en la mateixa carta esmenta un parell de casos de manca de salut:

“Ja veus la disgràcia de lo pobre P. M. Coll [...] aní a veuro-lo, y lo trobí al llit y no te puch explicar lo que sentí [...] que un metja no se pensava que ne eixís tan barato, que li gafa una fabrada que ja lo seu entiniment ere a pesejà [...] Y en est tems de tanta misèria, que no te puch explicar los pobres que ya per esta forestes, vete aquí, lo comta de la Noya, que fins voy no té la a pogut remetre per falte de salut” (doc. 2).

Finalment, l’agost del mateix 1764 parla d’un dels seus fills, que es posa malalt com els de Fontanet: “Me alegrere que los noys pasian la varola alegrement. Y lo nostre noy si lo veyas no lo conexerias de lo que se’s aflequit ab 15 dias, té unas cambres en sanch y sa febre” (doc. 3); el que passa és que sembla un fill mascle (“lo nostre noy”), i Bonifàs només té un parell de nois bessons, Lluís (1768-1769) i Simforià (1768-doc.1781), nascuts més tard de l’any que referencia el document; en canvi, té tres noies, nascudes entre 1754-1760 (Teresa, Úrsula, Tecla), i una darrera nascuda el 1770 (Maria Teresa). També podria ser que fos el seu nebot Pau (fill de Francesc).³⁴

32. Vegeu Ramon BERGA ROSSELL, *Notes històriques sobre les Santes Espines de Tàrrega*, Poblet, 1965. A títol de curiositat, vegeu també Buenaventura VALLÉS, *Proclamacion festiva a las dos santas espinas de la corona del Salvador qve se veneran en la insigne parroqvia l iglesia de Santa Maria de la [...] villa de Tarrega en la fiesta que le consagran la ilustre villa y cofadria [...] ; cantóse dia 13 de mayo de 1730 por la Capilla de dicha iglesia*, Cervera, [1730?]; Pedro MORA, *Portentosos triumphos en metricas consonancias de las dos Santas Espinas con qve se illvstra la insigne parroqvia l iglesia de Santa Maria de la [...] villa de Tarrega, para la fiesta que le tribvtan la illustre villa y cofadria [...] : cantólos dia 13 de mayo del año 1732 la capilla de dicha iglesia*, Cervera, [1732?].

33. C. MARTINELL, *Libre de notes...*, op. cit., p. 54; C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 48.

34. C. MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs...”, op. cit., p. 24-25, fig. 1.

Fumar. El 16 d'octubre del 1773, Fèlix Ruiz, comerciant de Mataró, envia una carta a Lluís Bonifàs i l'avisava d'una informació incorrecta que li hauria enviat Josep Fontanet sobre l'arribada d'una partida de "tabaco negrillo". En canvi, Ruiz el consola que més endavant, si la demanda afluirava, podria "pedir lo que guste [de tabac]"³⁵.

Bolets. Bonifàs parla d'una gran afició d'aquest país: "Veg ta recomendació de los rovellons, lo que ho a dit a la Maria, que fes la diligència que me encomanas de los dits rovellons" (doc. 4).

L'amic americà. El 1771 Bonifàs parla a Fontanet sobre un conegut comú: "No sé si sebras com Joseph Marturell té lo grau de tinent, y està per segratari de cartas en lo virey del Parú, ja li ve la fortuna, allà ni saban que sia argenter, no ne va fer sino en Bonos Aires." Segurament es tractava de Josep Martorell, argenter barceloní que havia treballat a Valls. Moragas el documenta el 1767 realitzant un reliquiari de sant Joan Baptista per a l'església parroquial per 355 lliures i 15 sous³⁶. Un argenter que havia anat a buscar fortuna a Buenos Aires, l'actual Argentina, però després va passar cap a la capital del virregnat del Perú, Lima, per canviar d'ofici i potser guanyar més diners com a secretari del llavors virrei (1761-1776), el català Manuel d'Amat i de Junyent (1707-1782). El virrei Amat (figura 6) fou un model de governant del despotisme il·lustrat i, en l'àmbit artístic, cal destacar la seva introducció al Perú dels costums refinats de tall europeu, la seva preocupació per l'urbanisme de Lima i la construcció d'un palau a Barcelona (el palau de la Virreina, 1772-1778)³⁷.



Figura 6. Pedro José Díaz, *Retrat de Manuel d'Amat*, 1773. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. (Foto: Servei Fotogràfic del MNAC).

35. AHCT, Fons del notari Josep Fontanet i Arnet, correspondència, 1770-1773.

36. Fidel de MORAGAS, "L'art, els artistes i'ls artesans de Valls", *Butlletí Arqueològic*, núm. 6, Tarragona, 1922, p. 145

37. M. Margarita CUYÀS, "Una pintura de procedència colonial en la col·lecció del MNAC: el retrat de Manuel d'Amat i de Junyent, virrei del Perú del 1761 al 1776", a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud...*, op. cit., vol. II, p. 143-148.

APÈNDIX DOCUMENTAL

1

1763, 1 d'octubre. Carta de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó a l'argenter targarí Pau Fontanet i Bertran.

AHCT, Fons del notari Josep Fontanet i Arnet, correspondència, 1701-1769.

Valls, octubre a 1 de 1763.

Amich Pau: la Maria y jo nos alagram que te restituises en exa ta casa ab una perfeta salut, y que trobeses la tua esposa Victòria, ab vitòria.

Ja tenim rebut lo blat, y diu la Maria que són cosa de ta mà, tot o té per ben fet, que jo no me'n cuido de exes coses, sino en la ora pressen a fer discursus per lo vostre retaula mayor. La marxa en Poblet, sino agès plugut ex damatí, ja agere pertit. Me posaras a la obad de lo amich de cor Joseph y demés, y tu, com sempre. Déu te guarde molts anys en esta casa.

[Al marge:] Teu amich Lluís Bonifàs y Massó.

2

1764, 15 de maig. Carta de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó a l'argenter targarí Josep Fontanet i Bertran.

AHCT, Fons del notari Josep Fontanet i Arnet, correspondència, 1701-1769.

Valls, maig 15 de 1764.

Mi amigo Joseph: este és per notificar-te, com demà, ab lo favor de Déu comensaré a treballar un poch, la que masa tems a que fas festes, que jo bé volia venir per la fira a posar aquell retaulet de Verdú, però la divina megestat a disposa al contrari de lo que jo penci. Ja veus la disgràcia de lo pobre P. M. Coll, que no té puch explicar lo que sentí lo no poder venir ja la primera vegada que lo enviare a cercar, perquè ell avia dada la paraula al Ajuntament de esta, per lo matex asumte, y ja avia comensat al diumenja, y nossaltes també o sentirem vivament, que avia comensada la Salva y ca. Di la una part enchare per veura en que caderia, lo que senti jo no poder-lo hoir, perquè feya llit, però me consolava de lo que me contavan, de la serà bona ensenyansa. Loego que me lleví, aní a veuro-lo, y lo trobí al llit y no te puch explicar lo que sentí lo no poder venir per las St. Espines a predicar, que un metja no se pensava que ne eixís tan barato, que li gafa una fabrada que ja lo seu entiniment ere a pesejà. Ja rebí la carta de ex Ajuntament de exe, y tinch vist lo que diu en ella, que me pegaran mon treball de la trassa lo que tu ho podras cobrar, y tanbé veuras lo de las Santes Espines si volen pegar, y los entregaras a que vere carta que me apar a mi que ja tinch rehó. Esta samana me a vingut Esteva Canpenere, y me a dit que me entregaria 14 lliures, lo que ja las y pots abonar al teu llibre, que me las té de dar un de este que me a dit, que sempre que las vulga que me las

derà, y te agès de dar lo compliment de tot, però me apar que té ganas de pegar, perquè me a vingut a trobar, que folano me deria ditas 14 lliures. Y en est tems de tanta misèria, que no te puch explicar los pobres que ya per esta fores-tes, vete aquí, lo comta de la Noya, que fins voy no té la a pogut remetre per falta de salut que enchare no me avia dat lloch.

Te convido en esta ta casa y tos los de ta casa, quant tornaran la Verge del Lladó, en son camaril, que confiam ab lo favor de son fill que nos remediar de la pluja, y lo Verp és de bona collita lo que me alegreria que vinguesses tu y la Maria, qui saludo.

Rechadus a tots los de ta casa y amichs, y al Pau, com sempre. Y fes lo matex lo que te encomano, que te donis bon tems millor, que no te darem nossaltres en Barcelona. Y foren quimeres, que jo vull modar de vida, que mai o coneix fins que ab un li mancha la salut. Y en lo enpenyo que tens ara no ti enfadis, sino lo que la divina megestat te espirarà, y deixar corre al mont y si vols res de mi mane.

Déu te guarda molts anys.

Ton amich Lluís Bonifàs.

[Al marge:] Entregaras lo que aquí va, y lo clouras, que a sebut que an modat capitans, y no a rebut la més mínima setisfació.

3

1764, 11 i 17 d'agost. Carta de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó a l'argenter targari Josep Fontanet i Bertran.

AHCT, Fons del notari Josep Fontanet i Arnet, correspondència, 1701-1769.

Valls, agos 11 de 1764.

Mi amigo: la tua carte tinch rebuda, lo donador de la present te entregat lo St. Cristo de lo Sr. Dn. Joseph. Que me apar que ja és hora, en quant en los pors de lo sobredit, tu te pots aclerir ab lo donador, y to pots contar.

En lo que me dius de lo Ajuntament, jo ja me pensava que ja avias cobrat per la carte que me escrigeren, com jo deya en dita carta que to entregesen a tu, y sen un, tu, de sos endividus, que no tindrian ningun reparo.

En quant lo que tinch cobrat de Esteva Canpenere és 14 lliures lo dia 18 de maig de est any.

Y veges de cobrat de los capitans de lo Sant Cristo que ja me apar que és hora, y volia setisfer al Pau de lo que vos estich divent, y me dige que ja o troberiam avenmen de dar en exa. Y te aseguro, que si no pagan est mes, com tinch carta de ells que est mes pagaran. Y veges de dir lo so, y me enviaras a dir la resposta que te faran, que en las cartes pessades ja los deya que to entregesen a tu, que no vull deixar pessat mes tems, perquè mudan de capitans, y lo uns se escusaven los altres, que masa ja que o sé de esperiència de altres comuns, y sen ja deurat, ja veuras com pagaran. Y no reparias a dir-los-ho, que això és la paga de la fenya, que jo y féu de mes de pessar tan tems.

Me alegrere que los noys pasian la varola alegrement. Y lo nostre noy si lo ve-
yas no lo conexas de lo que se's aflequit ab 15 dias, té unas cambres en sanch
y sa febre. Rechadus a tots los de casa tua. Y de casa lo Pau, y demés amichs, y
mosèn Magí.

Déu de garde molt anys. En esta ta casa.
Teu Lluís Bonifàs.

Lo que poso al sobre escrit de D. Joan Pau.

A Dn. Joan Pau Canals, Dios garde muchos años, director general de la Gran-
za y Tintos de las fábricas de S. M., y académico de mérito de S. Fernando.
Madrid.

Dia 17 de agost li so respost, dant li e donat la notisia ecsactament del Rose, y
un billet per Bellmoll.

És los cabals de dorar lo Sant Cristo y peanya de casa Pujal, de Angresola, 11
pesetas.

4

**1771, 16 d'octubre. Carta de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó a l'argenter tar-
garí Josep Fontanet i Bertran.**

AHCT, Fons del notari Josep Fontanet i Arnet, correspondència, 1770-1773.

Valls, 8bre 16 de 1771.

Mi amigo: la tua afevorida carte tinch rebud, en resposta de las que te escrigue
ha serca los de Golmés, esta semana vingue hunt regidor, y com los caretés se
fan dir "senyores", per la molta fenya que tenan, no se apuguerem avenir, y no
deixaran a mi, y ara ne estich esperan los que són en Zaragosa, y veure de ser
en Golmés la semana entran en lo fevor de Déu.

Veg ta recomendació de los rovellons, lo que ho a dit a la Maria, que fes la di-
ligència que me encomanas de los dits rovellons. En esta tenim la cullita del vi
molt curta, y pagan la verema en unt preu molt exseciu, per aiguardent, que pe-
gan la dit verema 3 lliures 4 sous per carga, per dit afecta la aiguardent a de te-
nir hunt gran preu.

Recadus a tots y tu com sempre.

Teu sempre amich Lluís Bonifàs.

No se si sebras com Joseph Marturell té lo grau de tinent, y està per segratari
de cartas en lo virey del Parú, ja li ve la fortuna, alla ni saban que sia argenter,
no ne va fer sino en Bonos Aires.

Inventari dels béns de Lluís Bonifàs i Massó

JORDI PARÍS FORTUNY

El motiu de la present comunicació és aportar un nou document sobre Lluís Bonifàs i Massó. Es tracta de l'inventari dels béns de l'escultor vallenc, realitzat per la seva viuda Maria Miracle i el seu fill Simforià l'any 1789, tres anys després de la seva mort. L'inventari ens aporta dues coses: per una banda, les propietats de l'escultor en el moment de la seva mort, o almenys tres anys després de la seva mort, i, per l'altra, la descripció de la seva casa i taller. La comunicació se centrarà en aquest segon aspecte.

Cal esmentar que posteriorment, l'any 1792, morta ja la viuda, el seu fill Simforià tornarà a fer novament inventari. La comparació dels dos inventaris, que són pràcticament idèntics, ens aportarà unes informacions rellevants per entendre el final de l'etapa del taller de Lluís Bonifàs.

Cases de la família Bonifàs

La primera casa ben documentada de la nissaga Bonifàs a Valls va ser al carrer Carnisseria. Un edifici, actualment encara existent amb el número 6, que donava per darrere al carrer dels Jueus, on també hi tenia una porta. Aquesta casa, adquirida per Lluís Bonifaci i Sastre l'any 1720, es pot considerar la casa pairal de la família a Valls.

Aquí hi viuran diverses generacions: primer, Lluís Bonifaci i Sastre amb les seves dues esposes, Maria Anglés i Maria Brau, i els fills. Després s'hi incorporarà la seva nora, Francesca Massó, en casar-se amb el seu fill Baltasar, i els fills del matrimoni; i, finalment, hi viurà la família del seu nét Lluís Bonifàs Massó, la seva dona, Maria Miracle, i els seus sis fills. En aquesta casa hi morirà Lluís Bonifaci Sastre i les seves dues dones, dos dels seus fills, Baltasar i Jaume Bonifaci, dos néts, Antoni i Baltasar, i tres besnéts, Tecla, Lluís i Maria Teresa Bonifàs. Aquesta casa deixarà de pertànyer a la família entre els anys 1789 i 1792¹.

1. La casa apareix com a propietat de Lluís Bonifàs en el primer inventari, pres per la seva viuda l'any 1789, però ja no apareixerà en l'inventari que fa el seu fill l'any 1792.

Cap a l'any 1783 Lluís Bonifàs Massó comprarà una casa nova, molt a prop d'on havia viscut al llarg de la seva vida. La casa estava situada al carrer Escrivania, actualment encara es conserva amb el número 8 i es comunicava per darrere amb el seu taller, situat al número 8 del carrer dels Jueus. És sobre aquestes dues cases que Maria Miracle i Simforià Bonifàs faran l'inventari².

Casa i taller

D'aquesta casa, coneguda com *can Simforià*³, fins ara en sabem ben poca cosa. Només teníem dos testimonis que n'aportaven informació: Antoni Vallespinosa i Cèsar Martinell. Antoni Vallespinosa, l'any 1884, diu: “[...] Lo trobar-se pinturas en ella [...]. Lo que prova que allí hi visqué un pintor, que fou lo escultor Bonifàs, qui tenia multitud de caps y motllos de guis en la golfa que donava al carrer dels Jueus abans a casa los besavis meus, després iglésia de les monges del Sagrat Cor de Maria, avuy depòsit de vidres y tests de Jaume Mercadé (o dels plats)⁴.” Per la seva banda, Cèsar Martinell evoca dos records: el de la seva mare “[...] me havia contado repetidas veces que en su infancia, hacia el año 1865, habia frecuentado esta casa y guardaba de ella la impresión de abundantes dorados, pinturas y detalles suntuosos”, i el del frare mercedari Francesc Llagostera que havia recollit del seu pare, frare que, cap allà l'any 1830, en la seva infància, havia vist les restes de l'obrador, entre les quals hi havia cranis humans⁵.

La nostra recerca ens ha portat a consultar una tercera font: la descripció de les finques al Registre de la Propietat. Tot i que la documentació de Valls es va cremar durant la revolta de l'any 1869, posteriorment es va refer el registre amb les informacions aportades pels mateixos propietaris. En aquell moment es fa constar que la casa dels Bonifàs està dividida en dues finques, una domiciliada al carrer Escrivania i l'altra al carrer dels Jueus, i es descriuen de la següent manera: la finca del carrer Escrivania, com a casa amb un petit hort formada per uns baixos amb bodega, planta baixa, entresòl, pis i terrat; la finca del carrer dels Jueus es defineix com a casa amb corral al darrere, planta baixa, entresòl, pis i golfa.

Sabem que la casa va ser transformada al llarg del segle XIX, però, tot i així, aquesta descripció és la més antiga que coneixíem fins ara i ens dóna una idea de com podia ser la seva distribució⁶.

2. Per a les dades biogràfiques sobre la nissaga Bonifàs, hem seguit les publicacions de CÈSAR MARTINELL, “El escultor Luis Bonifàs y Massó. 1730-1786. Biografía crítica”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1948, i Sofia MATA i Jordi PARIS, *Els Bonifàs: Una nissaga d'escultors*, en premsa.

3. S'anomenava popularment can Simforià perquè hi va viure Simforià Bonifàs Miracle, fill de Lluís Bonifàs Massó, que esdevindrà un personatge rellevant a la ciutat.

4. Joan PAPELL i Julio Luis QUÍLEZ, *La història de Valls: Extractes de les “Anotaciones de la historia de Valls por un vallense, anno MDCCCLXXXIV”*, Edicions Cossetània, Valls, 1999.

5. C. MARTINELL, *El escultor...*, 1948, p. 26 i 102.

6. Registre de la Propietat de Valls, llibre 36, f. 168 i 174.

La descripció de la casa a través de l'inventari

De l'inventari podem deduir que era una casa bastant gran amb una porta que donava al carrer Escrivania i que per la part del darrere tenia un pati. Aquesta finca es connectava per aquesta part del darrere i per la lateral amb el seu taller, que tenia una porta que donava al carrer dels Jueus, tal com ens esmenta l'inventari de Simforià Bonifàs: “contiguas per un costat y per detras ab la casa principal”.

També podem deduir, tot i que no ho fa del tot explícit, que la casa tenia planta baixa, dos pisos i golfes, en el cas de la casa del carrer Escrivania, i planta baixa i golfes la casa del carrer dels Jueus. No tenim clar si ja existia un primer pis, tal com especifica el Registre de la Propietat l'any 1869. En cas que existís, no queda clar quina de les sales descrites en l'inventari hi podria estar ubicada.

Casa del carrer dels Jueus

A la casa del carrer dels Jueus hi trobem, a la planta baixa, la botiga amb totes els seus elements i eines. S'hi comptabilitzen quatre bancs de fuster i quatre d'escultor, dos calaixos de fusta per posar claus, tres premsetes, cinc barrilets de ferro i dues casetas d'aram per fer l'aiguacuit. Quant a eines, s'esmenten diverses serres, una de trepar, dues de trossejar, dues de passar per llarg, una serra mitjana i dues de petites; quinze ribots, entre bons, mitjans i dolents, quatre garlopes, quinze bossells, dos cadells i quatre galzadors; quatre aixes, dues caltanelles i dues guilleumes; dos escaires de branca i tres de taula, dos cartabons amb taló i dos més sense taló; dos reganyadors; tres adreçadors dreterers i un altre esquerrer; disset rossets; quatre compassos de ferro, dos ferros de tenir i dos ciments; tres martells i dues estenalles.

L'inventari també ens aporta una informació complementària sobre el taller. Ens marca clarament dos àmbits: el de la botiga, on es realitzaven les obres, i l'estudi de l'escultor, també anomenat *quarto de traçar*. Mentre que la botiga era a la planta baixa, el *quarto de traçar* estava situat a la part alta de la casa, lluny de la pols i el brogit del taller i amb una millor il·luminació natural.

Pel que fa a l'estudi s'esmenta una taula d'alba amb un calaix, on s'hi guarden els diferents instruments de dibuixar i traçar. Damunt la taula hi ha dos tinters, amb les corresponents plomes, areneres i hostieres d'estany.

També hi trobem dues caixes, una amb dibuixos i l'altra amb traces, un maniquí de fusta i moltes figures de fang i models de guix. Finalment, també s'hi guarden sis tascons de ferro i dues destrals grosses. Com que l'estudi era a tocar de les golfes, que és on es guardava la fusta, no ens ha d'estranyar que s'hi guardessin les eines per esmicolar-la.

En la golfà de la botiga hi trobem molt poca fusta per treballar; recordem que ja fa tres anys de la mort de l'escultor. Així, ens especifica que hi ha alguns troncs d'alba i uns quants trossos de fusta d'alba i poll. A més, també s'hi esmenten cent

feixines de redoltes i cent més de branques de garrofer, que servien per cremar a la cuina.

Aquest reguitzell d'eines que cita el document, són més pròpies d'un taller de fuster no d'un escultor, fet que ens indica una venda anterior de les eines de l'escultor entre la seva mort, l'any 1786, i la realització de l'inventari, l'any 1789. Així mateix, la resta d'utensilis del taller esmentats van ser venuts entre els anys 1789 i 1792, ja que en l'inventari del seu fill ja no consten. És més, l'inventari realitzat per Simforià ens informa que s'ha transformat el taller en dues cases de lloguer: "ítem totas aquellas dos casas novament fabricadas en lo que antes era botiga del escultor".

Segons Cèsar Martinell, en tancar-se l'obrador, les eines, models, dibuixos i una part dels llibres, foren venuts entre un escultor de Barcelona, anomenat Hernández, Batista Dalmau, que havia fet l'aprenentatge de fuster arquitecte amb Bonifàs i tenia botiga a Valls, i l'escultor Pere Joan Golarons⁷.

Per altra banda, constatem un contrasentit entre les dades aportades per l'inventari i les afirmacions d'Antoni Vallespinosa i Francesc Llagostera, ja que aquests testimonien una presència de guixos, models i cranis en la golfa del carrer dels Jueus, que l'inventari del fill no cita.

Casa al carrer Escrivania

La casa és minuciosament descrita, habitació per habitació, armari per armari. A la planta baixa hi havia la cuina, amb el celler, i diverses habitacions contigües.

La cuina estava ben fornida, tant de mobiliari com d'utensilis per cuinar i menjar. S'hi esmenten tretze cadires, tres bancs amb respall, dos escambells de fusta, dues taules i dues mitges taules de pi. També un conjunt d'olles i plats de terrissa per posar al foc, tres dotzenes de plats de pisa blanca de Gènova, setze plàteres, dues dotzenes de xiqueres i sis escudelles de pisa, dos porrons i catorze garrafes de vidre, un cullerot, dues escumadores i un gibrell "per sangrar", tot de llautó, dos càntirs, cinc paelles, un gibrell, dues cassoles, cinc calderes i tres xocolateres⁸ d'aram, una marmita, dos morters de coure, tres graelles, quatre molls de ferro i diversos estris per cuidar el foc.

Així mateix, es guardaven els estris d'il·luminació de la casa, tres llumeneres de llautó, nou llums de ferro, tres canelobres i dues palmatories de llautó. I, finalment, s'hi trobaven dues escombres.

En el celler s'hi anoten sis bótes, de diversa capacitat, i sis carretells, vuit portadores i un embut.

Encara als baixos hi havia un passadís, sota el terrat, amb diversos utensilis,

7. C. MARTINELL, "Bonifàs", *Juventut per la fe i per la pàtria*, Valls, 12-7-1930, p. 1-2, i 16-7-1930, p. 2.

8. La xocolata, al segle XVIII, era un signe de distinció i una menja només apta per a famílies benestants. En aquest sentit, no ens ha d'estranyar que se citin tres xocolateres i un total de vint-i-dues marcelines (d'estany, de pisa fina i de pisa de servei) a l'inventari.

entre aquests els únics estris de neteja personal de tota la casa, una gerra amb la seva gibrella de terra i una aixeta per rentar-se les mans. Altres utensilis eren: dues galledes de fusta amb anses i cèrcols de ferro, un morter de pedra amb una mà de morter de fusta, un molinet de pedra, dues torradores de ferro, per torrar pa, i vuit marcelines de pisa, vuit vasos de cristall i tres canadelles de vidre.

En el primer pis o entresòl, s'hi trobava una saleta que donava al carrer Escrivania, amb cinc cadires i un bufet de pi pintat de color caoba, i sis quadres penjats a la paret, quatre "del temps" amb guarnició de colradura, un amb la representació de l'escala de Jacob i l'últim, un retrat d'un minyó. A la mateixa sala, en un armari encastrat a la paret, hi havia el parament de taula: plàteres i plats d'estany, estalvis, canelobres de metall; vasos, copes, salers i vinagreres de cristall, dos càntrirs de vidre; plats, gibrelles, xiqueres, escudelles i sopera de pisa fina; palmatòria, cullebot, coberts de plata i, finalment, ganivets amb mànecs de plata, estany i pedra.

Al rebedor, que donava pas a les dues sales del darrere, hi havia set cadires de noguer amb braços, un rellotge de fusta i un quadre de la Mare de Déu.

A la saleta que donava al terrat hi constaven dotze cadires, un bufet de noguer, amb una marededéu de la Pietat de marbre⁹ a sobre, i un canterano on, entre altres coses, hi havia alguns llibres d'arquitectura, història, ensenyança i devots, i la roba de Maria Bonifàs i del seu fill Simforià. Decoraven les parets de la sala sis cornucòpies daurades amb les seves respectives espalmatòries i tres quadres, amb marcs daurats, on hi havia representades dues històries de les onze mil verges i l'adoració dels reis.

A la cambra d'aquesta sala hi havia un llit decorat, amb tot el seu parament, dotze cadires petites decorades i, a les parets, un mirall i dos quadres, un de la Puríssima i l'altre de sant Gaietà, i una creu de fusta amb l'efígie de Jesucrist de mareperla.

En el mateix pis s'hi trobaven una sala gran i una habitació que donaven al terrat. A la sala gran hi havia un bufet de noguer gran, molt bo, segons anota el notari, una tauleta de jugar daurada i pintada, disset cadires de diversos materials, una calaixera i un escriptori, on es guardava la resta de la roba de Maria Miracle i el seu fill. Aquesta sala tenia una rica decoració composta per dos quadres que representaven sant Lluís¹⁰, un quadre de Jesús i l'altre de la Mare de Déu dels Dolors, i un retrat de Lluís Bonifaci Sastre¹¹, tots amb els seus marcs d'escultura, i dotze quadres més, grans de mida però sense especificar-ne el tema, que es troben tocant al sostre¹². La sala comunicava amb una habitació, també decorada amb

9. En l'obra de Lluís Bonifàs i Massó només tenim documentada una sola imatge en pedra. És la imatge de la Pietat del santuari de Paret delgada de la Selva del Camp. L'esmentada a l'inventari curiosament també és una imatge de la Pietat.

10. L'advocació a sant Lluís era molt estimada per la família. Tres membres destacats de la nissaga el portaran com a nom de pila; a més, un fill i un nét de Lluís Bonifàs i Massó també portaran aquest gentilici. Per altra banda, en el retaule de Sant Aleix de Valls, de propietat familiar, el sant hi estava representat.

11. Aquest retrat va ser pintat per Manuel Tramulles i la família Bonifàs el va conservar fins a principis del segle XX, segons informació recollida per Cèsar Martinell.

12. Possiblement, pel seu nombre, podrien ser la representació dels dotze apòstols.

profusió, on destacava un llit amb talla d'escultura i daurat, amb cortines d'alcova, cortines i decoració escultòrica damunt de la porta del balcó, setze cadires de diverses formes i mides bellament decorades, una piqueta de plata amb un santcrist petit de metall i diverses obres d'art: un quadre de santa Teresa pintat al vidre, dos quadres amb el naixement i mort de sant Francesc, un altre dedicat a l'Ecce Homo¹³ i l'últim, a la Puríssima. També hi havia una tauleta pintada sobre la qual hi havia un santercrist de fusta, un sant Joan Baptista i un sant Antoni de Pàdua. Una tauleta de noguer, amb una safata de xarol, un mirall amb la seva guarnició d'escultura daurada, una caixeta pintada de blau i un armari encastat a la paret, completaven el mobiliari de la sala.

Ja al segon pis hi havia primer una saleta, amb quatre quadres amb la seva guarnició, una cadira de braços, un armari de fusta amb diverses robes, bàsicament de llit però també una tovallola de tela guarnida per combregar, un armari encastat a la paret, amb més robes, i un rebost, on podem trobar utensilis diversos, des d'un cossi de terrissa per posar-hi la cansalada, fins a una llumenera grossa de llautó, passant per plats i plàteres de pisa fina de Gènova i València, soperes, escudelles, xiqueres i tudoneres de pisa fina, garrafes de vidre, carretells per al vi, tres gerres de terrissa per posar-hi oli, un pot i un embut de vidre i paners llargs de canyes.

A continuació hi havia tres habitacions, una interior, una altra que donava a la botiga i una tercera que tenia una finestra que donava al terrat. Les dues primeres tenien un parament molt auster, amb un llit, una taula i unes caixes buides, i la tercera era la més noble, amb un llit jaspiat, unes cortines d'alcova verdes amb flors, cinc cadires, una taula amb prestatges i dos baguls. Als prestatges quaranta-vuit llibres i en un dels baguls, diferents llibres d'escultura i arquitectura¹⁴. En aquest mateix bagul també s'hi guardava la documentació de les propietats de la família Bonifàs.

En les parets destaquen un quadre de sant Tomàs, amb un marc d'escultura blanca, set mapes i cinc quadres amb estampes de paper. Una piqueta de llautó i un santcrist de guix completen la decoració de l'estança.

Per damunt del segon pis hi havia el rebost, el galliner i la golfa. En el rebost s'hi guardaven cent penjolls de raïm i diverses caixes amb figues, panses, prunes, nous, ametlles, avellanes, fesols, cigrons, guixes i pèsols. A més, també s'hi guardava diversos estris per escalfar llits, brasers, una corriola, una paella d'aram, un botifarrer de fusta, tres llums, tres ganivets de cuina i un fogó de terra. Al galliner hi havia quatre gallines i dos pollastres, amb els estris necessaris perquè mengessin i beguessin. I, finalment, a la golfa hi havia una corriola amb la seva corda de cànem i ganxos de ferro, una porció de brisa i vint feixos de carbons.

Ja fora de la casa, a l'antiga casa Bonifàs, al celler hi havia cinc bótes de diversa capacitat plenes de vi negre i sis aixetes de bronze, entre grans i mitjanes.

13. Aquesta pintura podria ser l'Ecce Homo donat per Cèsar Martinell al Museu de Valls. La peça, adquirida per l'historiador al mercat d'antiguitats, provenia de la família Bonifàs.

14. En l'inventari realitzat l'any 1789 només especifica els d'escultura, però en el de l'any 1792 precisa que també n'hi ha d'arquitectura.

L'inventari continuava amb les propietats de Lluís Bonifàs, que no citarem, ja que no és aquest el motiu del nostre estudi.

Conclusions

L'inventari ens dona una idea de com era la casa de Lluís Bonifàs i Massó, de la seva sumptuositat i decoració. Una casa a la "moda" del moment, amb miralls, cornucòpies daurades, cortines, vaixel·la de pisa fina de València i Gènova, armaris, calaixeres, bufets, canteranos i escriptoris.

També ens informa dels llocs on feia vida la família, d'un primer pis o entresòl on s'escenificava la vida social, on es rebia les visites, d'un segon pis més auster, on només destaca una habitació amb un cert luxe, d'una cuina on es menjava normalment i d'una sala al primer pis o entresòl on es guardava la vaixel·la de més qualitat, que ens indica on es feien els àpats de les celebracions.

També ens informa del nombre ingent de cadires que hi havia, un total de noranta-cinc, de les quals seixanta-nou eren al primer pis; un recurs que, a més d'utilitzar-se com a seient, formava part de l'estètica de les sales.

En contrast amb el nombre de cadires, només s'anoten vuit llits, cosa que ens indica que la família s'havia reduït a la mínima expressió. Segurament només hi vivia el matrimoni Bonifàs Miracle i el seu fill Simforià, a més del servei.

L'inventari també és molt clarificador per les absències, com per exemple la manca d'un espai per a la higiene personal, per altra banda fet habitual en les cases d'aquella època.

També ens dona una idea de les obres d'art que acompanyaven el dia a dia dels Bonifàs: deu escultures, de diversa índole i matèria, i trenta-nou quadres, a més de cinc estampes i set mapes. Malauradament, però, no ens especifica qui n'eren els autors.

També ens dona una idea de la biblioteca existent a la casa, malgrat que aquí tampoc no podem aportar els títols de cada un dels llibres. Una biblioteca situada bàsicament en el segon pis, malgrat que també hi havia una petita part d'aquests al primer pis.

Finalment, l'inventari ens aporta una dada important: ens marca el punt final del taller dels Bonifàs, l'any 1792. És la fi d'una llarga nissaga amb cinc escultors d'un gran nivell, que marquen una època en l'escultura catalana.

Apèndix documental

1

Inventari dels béns de Lluís Bonifàs i Massó, ordenat per la seva viuda, Maria Miracle, i el seu fill Simforià, realitzat l'any 1789, els dies 2 d'octubre i 3 de novembre, pel notari Joan Andreu Calaf.

“Original inventari dels bens que foren de D. Lluís Bonifàs y Massó escultor de Valls, pres per Maria Bonifàs y Miracle viuda en segones nupcias de aquell, no sols com a hereva sua de confiansa si també com a tenutaria per son dot, creix y demes credits.

En poder de Joan Andreu y Calaf notari de Valls, en 1789.

En nom de Déu sia a tots notori: Com per evitar tota macula de engany y llevar tota suspita de frau, sia por lo dret concedit lo benefici del inventari. Per ço que vuy que contam als dos dias del mes de octubre del any mil setcents vuitanta nou Maria Bonifàs y Miracle, viuda de Dn Lluís Bonifàs escultor y academich de merit de la Real de Sant Fernando, en la vila de Valls Camp y Arquebisbat de Tarragona residint no sols com a hereva de confiansa de dit quondam son marit per aquest instituhida ab son ultim testament que otorga en poder de mi<lo infraescrit notari estipulant a trenta de agost de mil setcents vuitanta quatre, si també com a tenutaria per son dot, creix y demes credits de la heretat y bens que foren de dit quondam son marit, segons la antiga, llohable y fins vuy observada consuetut de Barcelona y Constitució General de Cathaluña feta en Perpinya que comenta: Hac nostra volent gosar de tots los beneficis de dret concedits als que prenen inventari y evitar las penas per lo dret y dita constitució comminadas contra los que dins lo llegal temps no prenen inventari com dehuen dels bens que han de administrar: Constituhida personalment dins la casa y propia habitació que quant vivia possehia y habitava dit quondam son marit siti dins la referida vila de Valls y en los carrers de la escrivania vella y dels jueus ab sas confrontacions, desitjant emplir totas aquellas cosas a que esta obligada. Precehint lo senyal de la santa Creu ha fet y ha dit fer y prendre inventari dels ben del enunciat quondam son marit y de la heretat de aquest, confessant com ha confessat haver encontrat y a la heretat de dit quondam son marit pertañer y espectar los bens baixescrits y següents.

En lo seller de dita casa

Primo quatre botas de quatre carregas quiscuna buidas usadas.

Item vuit portadoras usadas y uns dos quarters de terra.

Item un embut de fusta gran de embotar vi ab son coll de aram.

Item una bota de carrega, altra de mitja carrega y sis carretells de un barral quiscun tots buits.

En la cuina de dita casa

Primo tretze cadiras ab siti de bova y respatllers de fusta usadas.

Item dos escambells de fusta.

Item tres banchs respatllers de fusta.

Item una sort de ollas, plats, giradoras y cubertoras de terra per lo foch entre grans, mitjanas y petites.

Item tres dotsenas de plats de pisa blanca de Genova y setze plateras tot de servey.

Item dos dotsenas de xiqueras y sis escudellas de pisa de servey.

Item dos porrons y sis garrafes de vidre de fonda.

Item dotse garrafas de vidre blanch.

Item sinch calderas de aram una gran y las demes mitjanas

Item tres xocolateras de aram ab sos molinets de fusta.

Item tres llumeneras de llauto usadas.

Item dos morters ab sa ma cada un de coure.

Item tres grayellas y quatre molls de ferro y una marmita.

Item nou llums de ferro y dos escombras ab sos manechs.

Item uns ferros de servir la sendra del foch.

Item uns tres peus de ferro de servir la caldera.

Item un refrescador y tres candeleros de llauto.

Item un gibrell, una cassola llarga y altra rodona tot de aram.

Item una gibrella de llauto per sangrar.

Item un culle y dos escumadoras de llauto.

Item dos palmatorias de llauto y de una calderilla.

Item dos cassons de aram y dos talls de llauna.

Item sinch payellas de aram y dos cantis de aram.

Item una cassa de aram y dos palas de ferro per lo foch.

Item duas taulas y dos mitjas taulas de pi.

En la botiga de escultor de dita casa

[no consta en l'inventari de Simforià Bonifàs i Miracle, de 1792]

Primo quatre banchs de fuster

Item quatre banchs de escultor

Item tres prempsetas

Item sinch barralets de ferro

Item una serra de trepar, duas de trosejar, dues de passar per llarch, una serra mitjana y duas de petites.

Item quinse ribots entre bons, medians y dolents.

Item quatre aixas.

Item quatre garlopas.

Item duas caltanellas.

Item duas quilleumas.

Item duas cassetas de aram per aiguacuit.

Item dos escairas de branca y tres de taula.
Item quatre compassos de ferro.
Item dos calaixos de fusta per posar claus.
Item dos cartabons ab taló y altres dos sens taló.
Item diset rossets.
Item quinse bossells.
Item dos cadells y quatre galsadors.
Item dos ferros de tenir.
Item dos siments.
Item dos reganyadors.
Item tres endressadors dreTERS y altre de esquerrer.
Item tres martells y duas estanallas.

En lo quarto que dona a la eixida o terraple

[“la eixida del terradet” en l’inventari del fill]

Primo un llit ab sos banchs y posts, tres matalassos, dos cuixins ab sas cuixineras, dos llansols y una colxa de indianas tot usat.
Item dos cadiras grans y quatre de petites ab siti de bova y respatlles de fusta.
Item una tauleta de pi usada.
Item un santchristo de bronze ab una sinta de color rosa.
Item un bauler de fusta cubert ab pany y clau usat [en l’inventari del fill s’especifica que s’hi troba la roba dels nois Mariano i Batromeu]

En lo quarto de la cuina prop lo foch

Primo un llit ab banchs y posts, una marfega, un cuixi y una flassada verda.
Item una altre llit ab banchs y posts, una marfega, dos matalas, sos dos cuixins ab sas cuixineras, dos llansols y una colxa de indianas usada.
Item una caixeta de pi dita de fadri.
Item duas romanes de ferro ab sos pilons.
Item una pastera de tomba, ab sas escaletas, mitja, rahora, tres sedassos y un purgador.

En lo passadís sota lo terrat

Primo una gerra ab sa gibrella de terra y aixeteta per rentar las mans.
Item dos galledas de fusta ab ansas y sercols de ferro.
Item un morter de pedra ab sa ma de fusta.
Item un molinet ab sa mola de pedra .
Item vuit marcelinas de pisa de servey.
Item vuit vasos de cristall y tres canadellas de vidre.
Item duas torradoras de ferro per torrar pa.

En lo terraple

Primo sis torretas de terra comunas per plantar flors.
Item una curriola de pou ab sa sogà de espart y cadena de ferro.

Testimonis son Joaquim Andreu estudiant y Anton Llobet jove fuster, los dos de dita vila de Valls.

Dia trenta un de dits mes de octubre y any de mil set cents vuitanta nou fou continuat lo present inventari.

En la saleta que dona al carrer de la escrivania vella

Primo quatre cadiras grans y una de petita ab siti de bova.
Item un bufet de pi pintat de color chova ab tapet de cotonadas.
Item quatre quadros dels temps ab guarnició de colradura.
Item altre quadro ab la escala de Jacob sens guarnició.
Item un retrato de un minyó ab sa guarnició.

En un armari encastat a la paret ab sas portas pany y clau

Primo set plateras y tres dotsenas plats de estany.
Item una sota copa, sis marcelinas y uns estalvis tot de estany.
Item dos candeleros de metall.
Item dos dotsenas de vasos y quatre dotsenas beyres de cristall.
Item dos cantis de vidre.
Item vint y sis plats, vuit marcelinas, dos gibrellas, tres dotsenas de xiqueras y vuit escudellas tot de pisa fina.
Item una sopera de pisa fina.
Item dos jochs de vinagreras de cristall.
Item dos salers de cristall y un de pisa.
Item dos copas de cristall ab un plateret per combregar.
Item una sota copa, una palmatoria ab sas espavilladoras, un cullerot, divuit cuberts, y quatre gavinetes ab manech de plata de pes tot junt.
Item sinch gavinetes ab manech de estany y dos ab manech de pedra.

En lo recibidor de las dos salas de detras

Primo set cadiras de noguer ab brassos y asiento y respatller de vaqueta.
Item un rellotge de fusta.
Item un quadro de de la Verge Maria ab guarnició dorada.

En la saleta que dona al terrat

Primo dotse cadiras ab siti de bova y ab respatllers colrats.
Item un bufet de noguer petit ab un palpitre de noguer y sobre de ell una verge de la pietat de pedra marmol.
Item sis palmatorias o cornucopias doradas.
Item tres quadros ab gornició dorada, los dos de las onse mil verges y lo altre de la Adoració dels sants Reys, este ab son vidre.
Item un canterano pintat de color cahova y en lo armari de ell se troban deu garrafas de vidre y alguns llibres de arquitectura, de historia, de encenyansa y devots.

Item en los tres calaixos de dit canterano se troban diferents robas de us y part de dita Maria Bonifàs y de Sinforiano son fill. [En l'inventari de Simforià Bonifàs consten les robes de Maria Miracle, ja difunta, guardades en dos calaixos del canterano i que especifiquem al final d'aquest inventari]

En lo quarto de dita saleta

Primo un llit jaspeat y colrat ab sos banchs y posts, tres matalassos, dos cuixins ab sas cuixineras, dos llansols y colxa de indianas.

Item un quadro de la Purissima ab sa mitja caña colrada.

Item un sant Gayetano ab sa guarnició escura y ab son vidre.

Item un mirall ab sa guarnició de noguer colrada.

Item dotse cadiras petites ab asiento de boya verdas y colradas.

Item una creu de fusta ab una efigies de christo de maraperla.

Item un respall de serdas blancas.

Item un pages de noguer per servir la llumenera.

En la sala gran que trau dos portas al terrat

Primo un bufet noguer gran molt bo.

Item una tauleta de jugar dorada y pintada ab una cuberta de badana.

Item deu cadiras ab asiento de bova de fusta de albercoquer.

Item sis cadiras de fusta sens brassos ab asiento y respatllet de vaqueta de moscovia y tatxas rodonas de llautó.

Item una cadira sens brassos, ab asiento y respatllet de vaqueta negra y tatxas de ferro.

Item un quadro de sant Lluís ab sa guarnició de escultura sen dorar.

Item altre quadro de Maria adolorida ab sa guarnició y remate de escultura jaspeada y colrada.

Item un mirall de tres palms ab sa guarnició de escultura sens dorar.

Item un quadro de Jesús, altre de Sant Lluís y un retrato del avi ab sas guarnicions doradas.

Item dotse quadros grans arrimats al sostre tots sens guarnició.

Item una calaixera y un escriptori y dins de sos calaixos se troba la demes roba de dita Maria Bonifàs y de dit Sinforiano son fill. [En l'inventari de Simforià Bonifàs i Miracle, de 1792, consten les robes de Maria Miracle, ja difunta, en els calaixos de la calaixera i que especifiquem al final d'aquest inventari]

Item una verge la concepció de escultura y dorada, y dos safatas de xerol sobre lo escriptori y dos noys de guix encarnats.

Item un Niño Jesús de escultura vestit ab sa peanya dorada y dos candeleros de fusta dorats sobre la calaixera.

En lo quarto de la sala gran que dona al terrat

Primo un llit de escultura dorat ab sa capsalera, marfega de dahuets, dos cuixins ab sas cuixineras y un cobre llit de indianas.

Item unas cortinas de alcova de cotonadas ab flamulas.

Item altres cortinas del mateix ab sa sanefa de esculptura per la porta que dona al terrat.

Item dos cadiras poltronas ab asiento y respatllet de camusa.

Item una piqueta de plata un santercristo petit de metall y un quadret de Santa Theresa al vidre ab sa guarnició y ab sa sinta y llasos de vert de mar quiscun.

Item vuit cadiras mitjanas y sis de petites ab asiento de bova pintadas de vert ab son respatllet, ab son respatllets y poms de colradura.

Item dos quadros del naixement y mort de sant Francesc ab son vidre quiscun y guarnició de esculptura dorada.

Item un quadre del Ecce Homo ab sa guarnició jaspeada y dorada.

Item un quadro de la Puríssima ab sa guarnició jaspeada y dorada.

Item una tauleta pintada sobre la qual se troba un un sant christo de fusta ab sa peanya de esculptura dorada, un sant Joan Batista y un sant Antoni de Pàdua, també de fusta y de esculptura ab sas peñas doradas.

Item altra tauleta de noguer, ab una safata de xerol sobre.

Item un mirall de palm y quart ab sa guarnició de esculptura dorada.

Item una caixeta pintada pintada de blau ab pany y clau y dins de ella se troban benas, cuixinets y draps.

En un armari de dit quarto encastat a la paret

Primo una marfega y quatre llansols de bri.

En lo terrat que dona a las salas

Primo quinse torretas de terra per flors.

Item quatre torretas de terra petites per lo mateix.

Item dos banchs respatllets dolents.

En la saleta del segon pis

Primo quatre quadros ab sa guarnició.

Item una cadira de brassos ab asiento y raspatlle de vaqueta negra.

En un armari de fusta ab pany y clau

Primo tres vanovas blancas.

Item quaranta llansols entre de bri i llinet.

Iem dos cobrellits de indianas.

Iem sinch dotzenas de cuixineras.

Item unas cortinas de alcova de estamena ab flors.

Item tres llansols de tela.

Item dos cobrellits de domas vert.

Item dos parells de cuixineras de tela ab [...].

Iem una tovallola de tela guarnida per combregar.

En altre armari encastat a la paret

Primo dos dotzenas de tovallolas.

Item vuit dotzenas de tovallons.
Item vuitanta llansols entre de bri y llinet.
Item dos dotsenas de capsanas.
Item una pessa de llinet de quatre palms de tir trenta canas.

En lo rebost de dita sala

Primo un cossi de terra ab son tap de fusta per posar lo toscino.
Item tretze plateras y quatre dotsenas de plats de pisa escura de Genova.
Item dos dotsenas de plats de pisa fina de Valencia y sis plàteres idem.
Item una sopera de pisa fina.
Item dos dotsenas de xiqueras y una dotsena escudellas de pisa fina.
Item tres dotsenas de tudoneras de pisa escura de Genova.
Item tres garrafas de vidre espartadas.
Item quetre masses de vidre grans.
Item tres algerras de terra de posar oli ab deu cortans de oli en una de ellas y las dos buidas.
Item dos carretells de posar vi blanch y granatxa.
Item una llumenera de llautó grossa.
Item dos paners llarchs de canyas.
Item quatre draps de pastar.
Item un pot y un envut de vidre.

En lo quarto fosch del segon pis

Primo un llit de peu de gall, ab sas posts, una marfaga, dos cuixins ab sas cuixineras, dos llansols y una flassada verda.
Item una taula de pi dolenta.
Item una caixa buida.
Item una cadira ab asiento de tova

En lo quarto del segon pis que te finestra al terrat

Primo un llit jaspeat ab son banchs, posts y capsalera ab sa marfega, un matallas, y una colxa de indianas.
Item unas cortinas de alcova de cannavas verdas ab flors.
Item sinch cadiras de vaqueta las quatre ab brassos.
Item un quadro de sant Thomas, ab guarnició de escultura blanca.
Item set mapas y sinch quadros o estampas de paper.
Item una piqueta de llautó ab una sinta encarnada.
Item una taula ab uns prestatges y quaranta vuit llibres diferents.
Item un baul y dins de ell deu lliuras de llinet en capdells.
Item altre baul y dins de ell diferents llibres de escultura, y una caixeta, en la qual se troban los actes de la casa.
Item un santchristo de guix ab sa creu de fusta.

En lo quarto del segon pis que dona a la botiga

Primo un llit ab banchs y posts, una marfega, un matalas, dos llansols, un cuixí ab cuixinera y una colxa de indianas.

Item una taula de pi ab son calaix.

Item duas caixas de pi ab pany y clau buidas.

En lo rebost mes amunt

Primo cent penjolls de rahims.

Item una caixa y dins de ella una colxas de indianas ab tres sanallas ab figas, pansas y prunas.

Item altra caixa ab nous, ametllas y avellanas.

Item altra caixa ab fesols, ciurons, guixas y pesols.

Item una curriola sens soga.

Item una paella de aram mitjana nova.

Item un escalfallits de aram.

Item dos ases de fusta ab sa copa de ferro per calentar los llits.

Item dotse sachs de borras buits.

Item dos guarniments de fusta per braser, ab dos copas y paletas de llautó.

Item un botifarré de fusta.

Item tres llums dolents.

Item tres gavinets de cuina.

Item un fogó de terra.

En lo galliner

Primo quatre gallinas y dos pollastres.

Item lo menjador y bevedor de las gallinas.

En la gorfa de dita casa

Primo una curriola ab sa soga de canem y ganxos de ferro.

Item una porció de brisa.

Item vint feixos de garbons.

En la gorfa de la botiga

Primo cent faixinas de redoltas.

Item cent feixos de brancas de garrofer.

Item una porció de lleña de garrofer.

Item una porció o trons de alba.

Item altra porció de trossos y bossins de fusta de alba y poll.

En lo estudi de escultor o quarto de trassar

Primo una taula d'alba ab son calaix, ab diferents instruments de dibuixar y trassar.

Item dos tinters ab sas plomas, areneras y ostieras de estany.

Item una figura de home regular dita un managú.

Item una caixa ab varios dibuixos.

Item altra caixa ab diferents trassas.

Item moltas y diferents figuras de barro y de guix o modellos. [En l'inventari de Simforià Bonifàs i Miracle, de 1792, ja no hi consten]

Item sis tascons de ferro y dos destrals grosas ab sos manechs.

En lo seller de la casa del carrer de la carniceria

Primo sinch botas, una de onse cargás y quatre de set plenas de vi negre.

Item sis aixetas de bronse entre grans y mitjanas.

Testimonis son Pere Joan Golarons y Anton Llobet fadrins esculptors de la mateixa vila de Valls.

Dia tres de novembre de mil setcents vuitanta nou fou continuat y conclós lo present inventari.

Segueixense los bens immobles.

Primo una casa ab son cup y seller de abis fins al cel siti dins dita vila de Valls y en los carrers de la carniceria y dels jueus en qual dos carrers trau porta ab sas confrontacions, en lo seller de la qual casa se troban una bota de deu carregas, altra bota de vuit carregas, tres botas de sinch carregas quiscuna, y tres botas de quatre carregas cada una totes buidas. Item los sitials de fusta ab sas pedras, ahont estan collocadas o assentadas ditas botas. [En l'inventari de Simforià Bonifàs i Miracle, de 1792, ja no hi consta]

Item una pessa de terra campa regadiu ab una bassa en ella construhida de tinguda de un jornal poch mes o menos situada en lo treme de dita vila de Valls y en la partida anomenada del Camí Nou, que vuy afronta de sol yxent ab lo Dn. Joseph Anton Vives, de mitgdia ab terras del convent de monjas carmelitas, de sol ponent ab las de Rafel Castell sastre y de tremuntana ab las dels hereus de Roch Rodon pagès, tos de la predita vila de Valls.

Item tota aquella pessa de terra a bancals y ab oliveras plantada de tinguda de un jornal poch mes o menos situada en lo terme de la predita vila de Valls y en la partida anomenada de Rosanas que vuy afronta de sol yxent ab Francisco Recasens fuster, de mitg dia ab Antonia Reverter y Roig, de sol ponent ab Joaquim Monguió y Espoy adroguer, y de tremuntana ab Joan Francisco Roca comerciant y part ab Pau Folch pagès, tots de la referida vila de Valls.

Item tota aquella altra pessa de terra plantada de vinya y oliveras, de tinguda de sis jornals poch mes o menos, siti en lo terme de la referida vila de Valls y en la partida anomenada dels Fugidors y Camí de Tarragona que vuy afronta de sol yxent ab Joseph Soler Estubas y part ab la carretera del compte, de mitg dia ab Pau Folch pagesos y part ab Bonaventura Cerveró y Bonanat escrivent tots de dita vila de Valls, de sol ponent ab lo camí de Tarragona, y de tremuntana ab los hereus de Anton Domenech y Cosidor argenter de Barcelona.

Item tota aquella altra pessa de terra plantada de viña y oliveras, de tinguda de un jornal poch mes o menos, siti en terme de la expressada vila de Valls y partida de la Plana d'en Berga que vuy afronta de sol yxent ab Jaume Antich fus-

ter, de mitg dia ab Andreu Domenech sinter, de sol ponent ab Anton Baldrich y Janer comerciant y de tremuntana ab los hereus de Francisco Mas pagès, tots de dita vila de Valls.

Item tota aquella pessa de terra plantada de viña ab garrofers de tinguda de un jornal poch mes o menos siti en lo terme de dita vila de Valls y partida del Burgà que vuy afronta de sol yxent ab Anton de Torner y part ab los hereus de Joseph Capdevila sedasser de mitg dia ab Anton Vives corder, de sol ponent ab Joseph Cosidor y Franqués pagès, y de tremuntana ab los hereus de Joseph Roca y Carnicer calderer tots de dita vila de Valls mitjensant lo camí fariner.

Item tota aquella altra pessa de terra plantada de viña y oliveras, de tinguda de sis jornals poch mes o menos, siti en lo terme de la vila de Vallmoll y partida anomenada de la Plana que vuy afronta de sol yxent. [En l'inventari de Simforià Bonifàs i Miracle, de 1792, consta que també hi tenia plantats garrofers]

Item tot aquell cens de dos sous barcelonesos ab tot domini directe y alodial que tots anys en son termini percebeix sobre aquella casa siti dins la referida vila de Valls y en lo carrer anomenat de Sant Magí, propia dels hereus de Joseph Sicart corder de dita vila del qual sew dehuen.

Item tot aquell censal mort ya creat de propietat de sinquanta lliuras y annual pencio una lliura tretze sous moneda barcelonesa que tots ans a vint y dos de novembre li fa y presta Joan Llaboré, del qual se deu la pencio corrent.

Item y finalment tot aquell altre censal mort ya creat de propietat quaranta tres lliuras sinch sous y annual pencio una lliura sinch sous y deu diners barcelonesos que tots anys a trenta un de maig li fa y presta Albert Dasca perxer de la mateixa vila de Valls, del qual se està devent l a pencio corrent. [En l'inventari de Simforià Bonifàs i Miracle, de 1792, ja no hi consta]

Estos bens y no altres ni més, son los que al present ha confessat haver trobat pertanyer y espectar a la heretat del precitat Dn Lluís Bonifàs son difunt marit la nominada Maria Bonifàs y Miracle en los relatats rescpective noms.

Protestant expressament que si de aquí en avant encontrara alguns altres bens pertanyents y espectants a la heretat del expressat Dn. Lluís Bonifàs son difunt marit, tots y cada un de ells continuara y posarà en lo present inventari o dels mateixos ne farà altra novament. Qeu fou fet en la enunciada vila de Valls en los dias, mesos, any y lloch sobrecitats essent presents per testimonis junt ab mi lo infraescrit notari, lo dalt anomenat Pere Joan Golarons escultor y Joseph Forés mestre de casas de la mateixa vila de Valls per la conclusió de est inventari expressament cridats.

En poder de mi Joan Andreu y Calaf, notari públic de la vila de Valls, que fas fe coneixer a la nominada Maria Bonifàs y Miracle viuda, y perque ha dit no saber escriurer ha firmat de savoluntat lo altre dels testimonis.

ACAC, notari Joan Andreu y Calaf, *Inventaris* (1765-1802).

Inventari dels béns de Lluís Bonifàs i Massó i Maria Miracle, ordenat pel seu fill Simforià i realitzat l'any 1792, els dies 16 de març i 18 d'abril, pel notari Joan Andreu Calaf. Respecte a l'inventari de Maria Miracle, Simforià aporta l'enumeració de totes les seves robes, que aquí reproduïm.

En un calaix de dit canterano lo següent

Primo tres davantals de indianas.
 Item dos parells de sabatas de vadell envellutat de dona.
 Item sis parells mitja de fil blanch de dona.
 Item dos canas sis palms indianas comunas ab tres trossos.
 Item una cuixinera de galta de indianas.
 Item dos capdells de fil de bri.
 Item unas faldillas de tafeta negre usadas
 Item un gipó de vellut de cotó negre.
 Item un xaleco de vayeta blanca.
 Item un sagaleco de indianas.
 Item unas faldillas de estameña verda ab flors.

En altre calaix de dit canterano lo següent

Primo deu mocadors blanchs de tela per lo cap.
 Item sinch parells mitjas de fil y un parell de cotó totas blancas de dona
 Item vuit canas de tela de Gan de quatre en pesa.
 Item unas faldillas y cota llarga de vions.
 Item una gavardina de terciabella negra.
 Item un gipó de ranquins y altre de escot negre.
 Item un ret de pampalina negra.

Item una calaixera ab sos pañs y claus y dins de ella lo següent

Primo vint y nou mocadors de tela de quatre palms alguns dels quals ab vias encarnadas.
 Item set mocadors blanchs del cap.
 Item duas cuixineras de tela ab guarnició de cambray.
 Item deu mocadors blanchs de quatre palms.
 Item quinse mocadors blanchs del coll.
 Item duas mantellinas de mussolina.
 Item una mantellina negra de seda ab puntas.
 Item una mantellina de vellut vert de batejar.
 Item una cota de escarraman per criaturas.
 Item dinou camisas de dona, entre de tela y de llinet.
 Item uns guans de seda negra ab dits.
 Item sinch parells de mangots de seda negra.

Item dos dengues [...] de seda o glassa negra.
Item unas faldillas de domas escur y blanch en lloch de novas.
Item unas faldillas de domas negre bonas.
Item unas faldillas muer de color ab aiguas bonas.
Item una cota llarga y sargaleco de indianas.
Item dos manteletas de seda negra.
Item una gavardina de vellut de seda negra.
Item unas faldillas de muer negre ab aiguas.
Item un gipó de tafetà escur.
Item unas faldillas y capoton de Rayeton tigrat.
Item unas faldillas de indianas.
Item un mantó de escumilla.
Item un capotillo de ratina verda.
Item unas faldillas de indianas verdosas.
Item una mitja cota de estamenya verda ab flors.
Item tres devantals de mussolina.
Item una conclusió de seda groga.
Item un mocador de seda encarnada.
Item sinch capdells fil de seró de una lliura quiscun.
Item tres anaguas de drap blanch.
Item una buelta de vayeta encarnada.
Item unas faldillas de indianas blavas.
Item dos parells de botxacas, y dos mocadors de seda quadrats.
Item duas faldillas de indianas encarnadas.
Item una cotilla de nanguins usada.
Item una creu y arrecadas de or ab esmeraldas y un anell.
Item un anell de or ab un topassio y diamantons.
Item unas arrecadas de or ab pedras violadas.
Item uns botons de or per lo coll ab pedras violadas.
Item dos parells botons de or ab esmeraldas per los brassos.
Item un estoig ab son compas, escaire, regla y llapidera tot de plata.
Item dos parells de sivellas de plata per los peus.
Item tres agullas de plata del monyo.
Item unas sivellas de plata per brasalets.
Item una capsa de plata per posar tabaco.
Item dos agnus de plata ab sas soguillas.
Item un reliquiari de similar.
Item una medalla de or.

Item un escriptori ab sos calaixos dins dels quals se troba tota la roba del us y port de dit Sinforià.

ACAC, notari Joan Andreu y Calaf, *Inventaris* (1765-1802).

Els retaules de Lluís Bonifàs i Massó a les esglésies parroquials d'Almoster i l'Aleixar

M. ROSA BARBARÀ SOLÉ

Introducció

Com és prou conegut, bona part de l'obra de Lluís Bonifàs i Massó va ser cremada l'any 1936, fet que fou un més dels molts estralls que provocà la Guerra Civil en la producció artística que fins llavors s'havia conservat a les esglésies catalanes. Amb una intensa producció i un prestigi ben assolit, Lluís Bonifàs va treballar en molts retaules a la majoria de pobles de la zona del Camp de Tarragona, obres de les quals es conserven pocs testimonis. La seva intervenció està ben documentada gràcies al seu mateix quadern de notes i al magnífic treball que va fer Cèsar Martinell, el qual es va imposar, amb el manuscrit a la mà, visitar la cinquantena de pobles dispersos per Catalunya on havia treballat Lluís. En aquestes visites va poder consultar els arxius parroquials, completar la documentació de les obres i fotografiar-les.

En aquesta comunicació es presenten tres exemples, a tall de testimoni, del treball que va realitzar Bonifàs a la nostra terra, concretament en dos pobles del Baix Camp, Almoster i l'Aleixar, on excepcionalment es conserva una part de la seva labor com a retaulista. A l'Aleixar es preserva l'únic retaule, gairebé complet, del conjunt de tota la seva obra, el de les Ànimes, del 1755. Un any abans, el 1754, Lluís Bonifàs ja havia treballat al mateix poble en la realització del retaule de Sant Joan, del qual malauradament no es conserva cap resta. A la població d'Almoster també hi realitzà dues obres, el retaule major o de Sant Miquel Arcàngel, on treballà a partir del 1757 i del qual ha restat tan sols un cap de sant Pau que es va trobar entre les cendres, i, d'altra banda, el retaule de Sant Isidre, del mateix any, del qual se salvà de la crema un relleu amb una escena de la vida del titular.

Context històric

Les obres esmentades són exemples que il·lustren el moment històric que es viu al Camp de Tarragona en la segona meitat del segle XVIII, quan la situació socio-

econòmica permeté als pobles petits renovar les esglésies i el seu mobiliari litúrgic. No hem d'oblidar que l'església parroquial era aleshores l'àmbit i l'espai més important d'un poble, al voltant del qual girava gairebé tota l'organització social.

Catalunya durant els segles XVII i XVIII va anar ressorgint a poc a poc de la davallada que havia patit des del segle XV. En el Camp de Tarragona, els canvis agrícoles sembla que tenen molt a veure amb aquest ressorgiment, ja que es passa d'un predomini del conreu dels cereals a l'especialització en productes que podien ser exportats, cosa que deixava uns bons guanys. La viticultura és un dels principals protagonistes del canvi i s'expandeix molt ràpidament per les comarques del litoral i, especialment, per les terres de la rodalia de Tarragona¹.

Entre 1725 i 1750 i gràcies a la preeminència de la vinya sobre els altres cultius, Reus esdevé la capital comercial del Camp de Tarragona i al seu mercat hi concorren els fabricants d'aiguardent dels pobles del voltant, com és el cas d'Almoster i l'Aleixar, que s'inscriuen plenament en aquest context. L'aiguardent s'exporta cap a les colònies americanes i als mercats de Londres i Amsterdam per mitjà del port de Salou. En els pobles d'aquesta zona es van acumulant riqueses o, almenys, hi ha excedents per poder pensar a engrandir les esglésies o fer-les noves i després moblar-les. Les petites esglésies medievals estaven en mal estat i l'augment demogràfic feia necessari renovar-les, engrandir-les o, com és el cas dels dos pobles que ens ocupen, construir edificis de nova planta.

Sembla que aquest impuls de reforma i renovació a les esglésies també s'empeny des de les seus episcopals. A partir del Concili de Trento els bisbes veuen reforçada la seva figura i funcions i s'incrementen les visites pastorals a les parròquies de les respectives diòcesis. Als llibres de visites pastorals es pot veure que els manaments referents a la millora dels altars, retaules, objectes i ornaments litúrgics són omnipresents en qualsevol visita². Les visites pastorals proporcionen un material estimable per constatar l'evolució de les advocacions religioses, en les seves diferents manifestacions, amb la creació de nous altars, o bé la desaparició o arraconament d'altres, per qüestions de moda, antiguitat o poca estima.

El canvi més espectacular el protagonitzen dues advocacions: el Roser i sant Isidre. La devoció a la Mare de Déu del Roser, que té les seves arrels en el segle XV, va viure una gran expansió a partir del segle XVI. El culte a sant Isidre, a partir de la seva canonització el 1622, fou àmpliament difós, primerament en el període dels Àustries i després en el dels Borbons. Els motius s'han de cercar en el paper que tingué com a sant patró dels pagesos i agricultors, ja que substituï, absorbí o assimilà altres devocions de caràcter local, com els sants Galderic, Abdó o Senen. La difusió fou lenta i gradual i sovint s'aprofiten circumstàncies especials per introduir-la³. Al costat d'aquestes advocacions, de caire més espectacular, estàn-

1. Josep FONTANA, "La fi de l'Antic Règim i la industrialització 1787-1868", a Pierre Vilar (dir.), *Història de Catalunya*, vol. V, Barcelona, 1988, p. 59.

2. J. M. PUIGVERT, LL. MONJAS, X. SOLÀ i E. PEREA, *Les visites pastorals: Dels orígens medievals a l'època contemporània*, Girona, 2003, p. 92.

3. *Ibid.*, p. 105.

dard i homogeni, una anàlisi acurada permet constatar uns canvis més subtils en les advocacions al llarg del segle XVII, com a conseqüència del Concili de Trento. Cal destacar la devoció al Sant Crist, al Santíssim Sagrament o a les Ànimes del Purgatori⁴.

Context artístic

En el segle XVIII a Catalunya hi ha documentats molts escultors, que generalment pertanyien a famílies que passaven l'ofici de pares a fills. Gràcies a aquestes nissagues d'escultors s'establiran uns nuclis de producció, com ara Barcelona, Manresa, Vic i Valls, entre altres. En aquesta darrera població viu i treballa Lluís Bonifàs i Massò, el representant més destacat de la seva nissaga, que va veure reconeguda la seva tasca en ingressar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid l'any 1763.

El treball de l'escultura en aquest moment està molt lligat als retaules, que aniran evolucionant, des del Renaixement fins a la segona meitat del segle XVIII, cap a la manera fastuosa i complexa que adquireixen en ple barroc. Cal remarcar que un gran nombre d'escultors catalans realitzaven el seu treball amb fusta, com és el cas de la major part dels grans retaules que es fan en aquest moment. Els escultors pertanyien, doncs, al gremi de fusters. Amb la fundació de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1752, aquesta institució fa un pas endavant en separar l'ofici de constructor o fuster de l'exercici d'un art, el d'arquitecte, pintor o escultor.

Dues obres de Lluís Bonifàs a l'església parroquial de Sant Martí de l'Aleixar

Sembla que al final del segle XVII o l'inici del XVIII es decideix construir una església nova a l'Aleixar, malgrat que s'ignora si la situació de l'antiga església medieval era la mateixa que la de l'actual i tampoc no hi ha notícies dels constructors⁵. Cap al 1717 s'estaven realitzant les obres i el 1728 ja s'havien acabat. Les característiques tècniques i ornamentals de l'edifici són les pròpies de la majoria de temples que s'aixequen en aquests temps arreu de Catalunya. És una construcció de tradició clàssica i enriquida amb una decoració barroca⁶. Durant tot el segle XVIII s'anirà vestint l'església del mobiliari litúrgic i es realitzaran molts dels retaules.

El retaule de les Ànimes del Purgatori fou realitzat l'any 1754, i encara avui es conserva en bona part (figura 1). La primera referència de l'obra es troba al llibre de notes de Lluís Bonifàs, on l'escultor anota el següent: "Consentí ab lo Dr.

4. *Ibid.*, p. 106.

5. Mercè VIDAL I SOLÉ, *Descripció històrico-artística de l'església de l'Aleixar*, l'Aleixar, 1983, p. 23. Fina ANGLÈS SORONELLAS i Joan-Miquel VENTÓS RODRÍGUEZ, *L'Aleixar*, Valls, 2004. Emma LIAÑO, *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*, tom I, Madrid, 1983.

6. Mercè VIDAL I SOLÉ, *Descripció...*, p. 24.



Figura 1. Lluís Bonifàs i Massó, *retaula de les Animes del Purgatori*. L'Aleixar, 1754.

J[ose]ph Martí Rector de la/ Vila de la Alaxar per lo preu de 300 lls. un/ Retaula de Animes 100 lls. de contan y finide la/ obre lo restan ab los pactes que ells se auran de/ cuidar de ferlo venir a buscarlo y fer lo gasto tot/ lo temps que se aura de menester per asentarlo/y lo matex Rector me acabi de pagar”⁷. L’escultor ens diu amb qui va contractar l’obra, i cal suposar que va existir prèviament un contracte escrit, del qual només s’esmenta el preu que es va pactar, i les condicions de pagament i de trasllat.

L’any 1925 encara estava intacte i en bon estat, si hem de jutjar pel que es descriu a l’inventari parroquial que realitzà aquell any el rector, Josep Cabré. Entre altres dades, ens dóna la situació de l’altar que ocupa (el primer des dels peus de l’església al costat de l’epístola):

“La mesa es de madera, frontal bonbado (sic) y esculpurado, pintado y dorado. Retablo. Es todo de madera pintado y dorado, de estilo barroco, y consta de tres cuerpos. El primero o inferior mide 1,57 ctros (sic), está compuesto de tablas trabajadas, con tres gradas. El segundo lo forman tablas esculpuradas, con dos imágenes a los lados, Sta. Catarina, reina de Escocia y Sta. Clara de Asís, al centro un gran retablo con las Almas, sobre la imagen de S. Miguel con espada y balanzas, mide el retablo o medallón 3 x 1,90 mtros. El tercer cuerpo forma el remate del altar con la imagen de la Virgen del Carmen y ángeles [...] La imagen de S. Miguel mide 1 mtro. La de la Virgen sentada 1 mtro, las de Sta. Catarina y de Sta. Clara, miden 1,40 mtros [...] Año en que fue cons-

7. *Llibre de las Fenyas que a començat en lo Any 1752 lo Lluís Bonifàs Menor Escultor de la vila de Valls*, Valls, c. 1760 (Arxiu de la Família Llagostera-Bonifàs de Valls).

truido 1820, pintado y dorado 1820 [...] este altar es del célebre escultor Bonifaix de Valls”⁸.

És valuosa aquesta informació perquè així sabem d’algunes parts que ja no es conserven, les més fràgils i belles del retaule, com eren les imatges de santa Caterina, santa Clara i sant Miquel, a més de les dues columnes.

En la descripció de l’inventari de l’any 1925 no hi ha les valoracions de tipus estètic i de la qualitat del treball que va fer Cèsar Martinell, que quan va visitar l’Aleixar va poder veure i fotografiar el retaule amb el seu aspecte original, abans de les transformacions que va patir a partir de 1936. La descripció publicada el 1948 uneix els records del que havia vist abans de la guerra amb la descripció de les reformes posteriors:

“A pesar de tratarse de un altar lateral del templo es de dimensiones bastante grandes. En el centro, en alto relieve, se representa el Purgatorio; en medio destacaba san Miguel con la balanza, de elegante movimiento, y en la parte alta, la Santísima Trinidad, el todo cerrándose con un marco de silueta barroca. Una columna en ambos lados ordenaba la composición arquitectónica del conjunto. La parte escultórica queda enriquecida y también equilibrada con la figura de la Virgen del Carmen, protectora de las almas del Purgatorio, en la parte alta; la de santa Clara en el lado de la Epístola, y la de santa Catalina de Escocia en el del Evangelio. Estas dos imágenes, particularmente esta última, eran muy logradas y dignas de la fama de Bonifás. El relieve central, concebido dentro de las normas barrocas, queda hoy mermado en su efecto artístico a causa de la exuberancia de personajes y la vista panorámica de las almas, poco adecuada a la técnica del relieve. Sin embargo el efecto del conjunto es magnífico tanto por la acertada composición como por la belleza de su talla. Este retablo se salvó casi totalmente de la destrucción marxista que sufrieron la mayoría. Desapareció la imagen de san Miguel que ocupa la parte central, las dos imágenes laterales, las dos columnas y algunas cabezas de ánimas, conservándose el resto”⁹.

Es conserva bona part del retaule, malgrat que a partir de les descripcions que s’han esmentat es pot deduir que falten els detalls de més qualitat. La fotografia que va realitzar Martinell de santa Caterina fa pensar en la qualitat de les imatges, que és on més es lluïa l’escultor. Tot i així, el que resta és espectacular, ja que dóna una visió prou bona de la dimensió escenogràfica de l’obra, típica del barroc. Restaurat recentment, destaca la composició molt ben articulada per la part arquitectònica, que estructura i ordena l’obra. Del gran relleu central, que representa les ànimes del purgatori, se sap que la imatge de Sant Miquel i les dues columnes van ser restituïdes després de la guerra. El lloc de les santes Caterina i Clara resta buit.

El retaule de Sant Joan, realitzat el 1755, fou destruït per complet el 1936. La

8. AHAT, Inventaris parroquials (1924-1925), Fons de Secretaria de Cambra i Govern, Arquebisbat de Tarragona, Inventari de la parròquia de Sant Martí de l’Aleixar (30-X-1925).

9. Cèsar MARTINELL, *El escultor Luis Bonifás y Massó*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1948, p. 135-136.

referència més antiga és al llibre de notes de Lluís Bonifàs, que torna a l'Aleixar, i on anota el següent: “Consertí ab lo Dr. Fran[ces]ch G[u]ardiola de la /Vila de la Alaxar un Retaule de St. Joan/ per lo preu 228 lls. y dit Dr. se age de cuida/ de fer lo venir a buscar de esta de Valls fins/al Sobre dit Alexar y ell se age de fer lo gasto/ y dar tota la sistencia necesaria per colucar dit Retaule pagat”¹⁰. Prèviament hi hauria hagut un contracte, però l'escultor només anota la quantitat que ha de cobrar i les condicions del transport de l'obra des de Valls fins a l'Aleixar.

L'inventari parroquial de 1925 ens confirma la ubicació original de l'obra (primera capella al costat de l'evangeli) i en fa una descripció:

“La mesa es de madera y esculpurada. El retablo es todo de madera y de estilo barroco, muy bien dorado y consta de tres cuerpos. El inferior que mide 2'4 metros compuesto de tablas, al centro una hornacina con la imagen yacente de la Virgen figurando su sepulcro ó el misterio de su muerte y ascensión. El segundo cuerpo lo forman tablas muy esculpuras con dos columnas a cada lado con guirnaldas a cada lado en ellas; a un lado hay la imagen de S. Ramón Nonnato, al otro lado la imagen de S. Francisco de Sales, al centro una hornacina con la imagen de S. Juan Bautista. El tercer cuerpo lo forman el remate del altar con la imagen del S. Jaime cabalgando figurando la aparición de dicho santo”¹¹.

Martinell el 1948 fa aquesta descripció:

“Se conservó hasta el día 25 de julio de 1936 en el que fué destruído. Era un retablo de tamaño grande dentro de los pequeños y todo él excelente de conjunto y de detalles ornamentales. Las dos columnas de su cuerpo principal tenían la particularidad de ser salomónicas en los dos tercios superiores, detalle que no hemos visto en ninguna otra obra de Bonifàs. Encima de la mesa y formando parte del basamento del retablo, había una urna con la imagen yacente de la virgen, sobria de talla, en comparación con otras del artista. La figura de san Juan era esbelta, noble y graciosísima. En el lado del Evangelio había una imagen de san Francisco, muy recomendable; no así la de san Ramón, del otro lado, menos graciosa. En el cuerpo alto, un san Jaime con el caballo exageradamente panzudo, que recordaba algunas figuras ecuestres de Velázquez”¹².

La tradició oral de l'Aleixar, totalment fiable, ja que molta gent que ho va viure és viva i se'n recorda perfectament, ens diu que el retaule de Sant Joan va ser l'únic de l'església parroquial de Sant Martí que va desaparèixer totalment. Podríem parlar de mala sort, en aquest cas, perquè els veïns del poble van protegir el mobiliari i la resta de retaules de l'església (així ens ho confirma tot el que es conserva actualment), cosa que fa de l'Aleixar un cas excepcional en aquesta zona.

10. *Llibre de las Fenyas*.

11. AHAT, Inventaris parroquials (1924-1925), Fons de Secretaria de Cambra i Govern, Arquebisbat de Tarragona, Inventari de la parròquia de Sant Martí de l'Aleixar (30-X-1925).

12. Cèsar MARTINELL, *El escultor...*, p. 142.

Els retaules de Lluís Bonifàs a l'església parroquial de Sant Miquel Arcàngel d'Almóster

Dedicada a sant Miquel, l'actual església va substituir una església anterior de petites dimensions, possiblement d'estil romànic. Al final del segle XVII els jurats del consell municipal iniciaren gestions per començar una nova església, ja que la vella havia quedat petita amb l'augment considerable de població dels darrers anys. El 1695 s'imposà una talla o impost, proporcional a la riquesa patrimonial, sobre els quaranta-dos caps de casa del poble.¹³ En aquells temps, Almóster depenia de la parròquia de Reus, de la qual era vicaria. La nova església fou beneïda el 28 de setembre de 1704 per l'arquebisbe de Tarragona, Josep Llinars. Els anys posteriors s'anà acabant l'embelliment interior, amb retaules a les capelles i ornamentals litúrgics. En els llibres de visites pastorals que es conserven a l'arxiu de la parròquia es poden seguir aquests esdeveniments. El 22 de juny de 1753 l'arquebisbe de Tarragona visità la població. En el llibre de visites es troba el següent manament, que diu textualment: "Trobam que el retaule de l'altar major, que està no solament molt malament, sinó indigne, sobre lo que exortam als moradors de dit poble que prenguen alguna providència, pues tenim entès que los és molt fàcil per a fer dit altar major nou"¹⁴. Sembla, doncs, que l'economia anava bé i l'ordre de l'arquebisbe se seguí. La situació de creixement econòmic i demogràfic, deguda al canvi agrícola, va permetre, doncs, com a moltes altres parròquies, d'invertir a millorar les seves esglésies i renovar el mobiliari litúrgic, i la comunitat d'Almóster es va afanyar a complaure el manament del bisbe.

El 1757 a Almóster es crea una comissió de tres persones amb la missió de dur a terme l'encàrrec del nou retaule major: el vicari del poble, Jaume Pinyes, i els veïns Josep Pàmies i Miquel Roselló. Contracten l'obra amb Lluís Bonifàs, segurament influenciats per les obres de la veïna població de l'Aleixar, pel preu de 1.250 lliures, a part les despeses de transport i de muntatge. L'import se li havia d'abonar en tres terminis: 430 lliures el dia del contracte, 430 lliures el 27 de setembre de 1759 i la resta el mateix dia i mes de l'any següent. A part de la primera entrega, la resta es va anar pagant en partides més petites; la darrera es pagà el 5 de novembre de 1760. L'escultor, al seu dietari, entre altres aspectes, va anotar que els clients van quedar contents: "Consentí ab lo Dr. Jaume Pinyas Vichari de/ la Vila de lo Moster, y lo Sr. Joseph Pamias y lo/ Sr. Miguel Rosello Comicionats lo Retaula Major/ Per lo preu de 1250 lls. y los dits Senyors se/ Agen de cuidar de tot, so es lo ferlo venir á buscar y fer/ lo gasto y tot lo que se aura de menester per plantar la/ obre. Y lo Modo de las pages son les segens, la prime-/ ra 430 lls. Des del primer de 7bre. que sera lo dia 27, que/ sera lo any 1758, des del dia 27 del Any 1759 la quantitat/ de 430 lls. y las restants pera fer lo compliment del total, des del/ dia 27 de 7bre, del any 1759, al dia 27 de 7bre del any 1760, y/ convenin

13. Josep M. T. GRAU I PUJOL, *300 anys de la benedicció de l'església de Sant Miquel d'Almóster (1704-2004)*, l'Almóster, 2004, p. 13.

14. *Ibidem*, p. 16.

nosaltres que feran lo compliment de dit consert./ Lo modo de las pagas que men pegat y lo dia de que men/dat diners primerament lo dia del consert 430 lls./ Dia 12 de desembre me entregaren 230 lls./ dia 17 de mars me antregaran 100 lls. que es lo Any/ dia 16 de 7bre de 1759 100 lls./ dia 9 de febrer de lo Any 1760, de altre partit 150 lls./ dia 29 de 7bre. de lo Any 1760, de altre partit de 50 lls./ dia 5 de 9bre de lo Any 1760, me entregaran tota la suma/ de lo preu fet de lo Retaula, y quedaren contens”¹⁵.

Lluís Bonifàs treballà en el retaule entre 1757 i 1760. No es va daurar fins l’any 1782, en què s’encarregà l’obra al valencià Miquel Pescara, que l’acabà el 1786. Aquest artista també va pintar la volta del sostre i els costats del presbiteri, i va cobrar per tot 1.300 lliures, donatiu dels veïns d’Almoster¹⁶. La descripció de l’inventari parroquial de 1924, feta pel rector, Josep Roca, explica:

“La mesa és de madera con molduras barrocas en el marco del frontal que es arqueado. Hay un pequeño sagrario de madera dorado que es invisible con su bajo relieve en la puerta y que representa un cáliz con una hostia. El retablo es todo de madera y estilo del periodo de restauración y consta de tres cuerpos, el inferior ó basamento que tiene en su parte central la mesa con su graderia y el Sagrario Mayor: en el centro del segundo cuerpo sostenido por tres columnas en forma de triángulo hay una ornacina (sic) donde está la imagen del titular dorada, ha (sic) sus lados pero en lugar inferior, delante de las columnas que sostienen el cornisamiento (sic) se hallan las imágenes de San Pablo Apostol y San Francisco Javier, la primera en la parte del evangelio y la segunda en la parte de la epístola, en el cuerpo superior se encuentran la ornacina central donde se encuentran las imágenes de los Compatronos S.S. Abdón y Senén y en el mismo cuerpo a cada lado las de Sn José y Sn Jaime Apóstol y los ángeles que al parecer representan la Fe y la Esperanza. Año en que fue construido y dorado: Se ignora la fecha exacta en que fue construido, se cree no obstante que lo fue desde el 1757 y al 1760”¹⁷.

Martinell en parla llargament i, a part d’aportar les dades que ja coneixem pel propi autor, ens diu el següent:

“En los seis años que llevaba Bonifás ejerciendo la escultura no había hecho todavía ningún retablo mayor, de manera que podemos considerar a este de Almoster como el principio de la serie de grandes retablos en los que tenía que mostrar una interesante modalidad arquitectónica. Este retablo destruido por las llamas marxistas en 24 de julio de 1936 se ofrecía todavía muy próximo al concepto de retablos de pequeño tamaño, con la sola diferencia de una mayor amplitud y monumentalidad de dimensiones. Se observaba, sin embargo, en el remate del cuerpo superior una solución poco acertada en los dos arranques del frontón circular que por quedar interrumpido, no estaba del todo justificado ornamentalmente. Señalamos este pequeño defecto que no al-

15. *Llibre de las Fenyas*.

16. Cèsar MARTINELL, *El escultor...*, p. 146.

17. AHAT, Inventaris parroquials (1924-1925), Fons de Secretaria de Cambra i Govern, Arquebisbat de Tarragona, Inventari de la parròquia de Sant Miquel d’Almoster (20-XI-1924).

canzaba desvalorizar el remate del retablo, precisamente por el contraste que ofrece con la mayoría de obras de Bonifás, ricas en recursos de adaptación a las bóvedas y sitios donde se destinaban. En el resto el escultor se mostraba digno de su fama e incluso avanzado hacia el neoclasicismo cuyo dominio comenzaba a insinuarse. En dicho retablo podía observarse el espíritu decorativo de Bonifás, quien, dentro de las líneas relativamente tranquilas del conjunto, no puede abstenerse de llenar los plafones con tallas deliciosas. El cuerpo que formaban la gradería y el Sagrario para la exposición del Santísimo era de un efecto magnífico y perfecto en el concepto y ejecución de cada una de sus partes. En la parte de la imaginería sobresalía la figura principal de san Miguel, muy ágil de movimiento, dominando al Maligno y en actitud de agredirle con la espada de fuego y el pie izquierdo que tenía levantado. Los demás detalles de expresión, proporción y anatomía estaban muy bien resueltos. Eran también recomendables el san Pablo del lado del Evangelio, los ángeles y los querubines que abundan en el altar”¹⁸.

Aquest retaule malauradament va ser cremat el 24 de juliol de 1936, juntament amb la resta de retaules de l'església. Tan sols es conserva, a manera de testimoni de l'obra, el cap de la imatge de sant Pau, d'uns 20 cm, salvat de la crema del 1936 per la veïna de la població d'Almóster Rosa Anglès Sugranyes¹⁹. El cap es conserva a la parròquia, amb les empremtes de la crema, des que es va trobar entre les cendres (figura 2).

Sembla que el mateix any li encarreguen de continuar el retaule de Sant Isidre, que havia iniciat l'escultor Josep Vila de Reus, com diu Bonifás al llibre de notes: “Ti(n)ch de acabar lo Retaula de los fadrins de la vila/ de lo Moster, ja fet lo socol y pedestal de Vila sculpr./de Reus, y ti(n)ch rebut 130 lls.”²⁰.

Segons la descripció feta pel rector a l'inventari parroquial de 1924:

“Altar de san Isidro. Situado en la capilla tercera del lado de la Epístola a continuación de la anterior. Su titular es San Isidro. Materia de sus cuerpos: La mesa es de madera con molduras del renacimiento en el frontal que es arqueado. El retablo es todo de madera dorada y estilo renacimiento. Del periodo de restauración y consta de tres cuerpos: el inferior o basamento que tiene en su parte central la mesa con su graderia; en el centro del segundo cuerpo está la hornacina que contiene la imagen de San Isidro y a sus lados pero en plantas diferentes las imágenes de S. Antonio Abad y S. Benito entre las columnas que sostienen el cornisamiento (sic); en la parte central del cuerpo superior y a sus lados se encuentran las imágenes que se ignora cuales son. Año en que fue construido y dorado: Fue construido lo mismo que el altar mayor por D. Luís Bonifás de Valls por los años de 1757 al 65 y dorado los años 1779 y 1780 según consta en el Rationarium de esta parroquia”²¹.

18. Cèsar MARTINELL, *El escultor...*, p. 146-147.

19. Josep M. T. GRAU, *300 anys...*, p. 21.

20. *Llibre de las Fenyas*.

21. AHAT, Inventaris parroquials (1924-1925), Fons de Secretaria de Cambra i Govern, Arquebisbat de Tarragona, Inventari de la parròquia de Sant Miquel d'Almóster (20-XI-1924).



Figura 2. Lluís Bonifàs i Massó, cap de la imatge de sant Pau, retaule Major. Almoser, 1757.

Segons Martinell:

“Recibió para la obra 130 libras que parecen en pago de un primer plazo, único que consigna el manuscrito, donde interrumpe bruscamente las anotaciones referentes a esta obra. Una nota del archivo parroquial en que constaba el permiso para bendecir el retablo, dado a 27 de septiembre de 1774, hace pensar en si su ejecución se prolongaría hasta esta fecha. Lo doró un dorador de Bellpuig por 500 libras recogidas de limosna entre los de Almoser”²².

Després de la destrucció de 1936, del retaule només es va conservar un relleu (91 x 62 x 10 cm) en què es representa sant Isidre sota un arbre, resant. La figura del sant està treballada en alt relleu. La resta, en baix relleu. A l'esquerra, els bous, conduïts per l'arcàngel, llauen la terra. Al cel, d'un núvol surt un raig que ens indica la presència del Senyor. Actualment està emplaçat al mateix altar de Sant Isidre, sota la imatge del sant, que és dins d'una fornícula. Recentment ha estat restaurat. Sembla que l'obra s'hauria d'adjudicar a Josep Vila, tant pel lloc on es trobava en origen, al sòcol, com per l'estil, que no concorda amb altres obres de Lluís Bonifàs.

22. Cèsar MARTINELL, *El escultor...*, p. 142.

Francesc Bonifàs i Massó, arqueòleg

JAUME MASSÓ I CARBALLIDO*

Una de les facetes menys conegudes o divulgades de l'artista Francesc Bonifàs i Massó (Valls, 28 de juliol de 1735 – Tarragona, 3 de febrer de 1806) és la de la seva contribució al coneixement de l'arqueologia tarraconense. Un dels primers a destacar-la fou l'arquitecte i estudiós vallenc Cèsar Martinell, que contraposà l'estil barroc del famós escultor Lluís Bonifàs (1730-1786) amb el neoclassicisme del seu germà petit Francesc:

“En altres figures d'aquest escultor no hi trobaríem aquest caliu graciós; les veuríem sols correctes, però poc vives; com si fossin més estudiades que sentides, més científiques que artístiques, amb més lleis i normes acadèmiques que inspiració genial. / Aquestes qualitats de ses obres revelen en Francesc Bonifàs un temperament fi i un esperit culte. / Un dels aspectes d'aquesta cultura, que reclama la nostra especial atenció, com socis d'aquesta Reial Societat Arqueològica [Tarraconense], el fa notar l'amic i erudit historiògraf Joan Ruiz i Porta en un resum biogràfic publicat de dit escultor a l'afirmar que sobressortí en coneixements arqueològics¹. / I en efecte, no sols sobressortí, sinó que'ls seus treballs realitzats a mig segle XVIII, facilitaren molt els estudis posteriors de la Tarragona romana que feren el P. Flórez, Albiñana, Bofarull, Hernández i altres durant el segle passat. Ell, l'any 1759, compregué el fort interès dels restes d'aquella opulència romana, aixecant el plànol i fent dibuixos del Circ i Amphitheatre, quan encara es conservaven parts que després aviat desaparegueren; i els dibuixos de Bonifàs eren a mig segle passat una referència fidedigna de com estaven aquells monuments un segle enrera. Albiñana i Bofarull en son llibre «*Tarragona Monumental*», publicat l'any 1849, al parlar de l'Amphitheatre, diuen que'l nostre escultor reconegué i delineà les boques dels arcs que sostenien la fàbrica per la part de mar i per davant els ordres de seients per als espectadors; i que de sos dibuixos es despren que l'artista vegé tres files d'arcs, uns damunt dels altres, essent aixís que al temps dels esmentats autors sols n'hi havia dues, essent molt notable la diferència observada en tota la fàbrica durant aquells anys transcorreguts. / No ens ha

* Aquest treball ha estat finançat pel projecte en curs “Copias y reutilizaciones de la escultura clásica en el medioevo y la edad moderna” (Ministerio de Educación y Ciencia, IM + D HUM 2005-06914).

1. J. RUIZ I PORTA, *Tarraconenses Ilustres: Apuntes biográficos*, Tarragona, 1891, p. 38. Val a dir que Ruiz i Porta, en la seva breu nota biogràfica sobre Francesc Bonifàs (a qui considerarà, erròniament, “natural de Tarragona”), pràcticament s'havia limitat a dir que “en el cultivo de sus estudios arqueológicos, alcanzó señaladas distinciones”.

de sorprendre que Francesc Bonifàs, adicte al neoclassicisme, vivint a Tarragona en aquell temps, més que avui, tan abundaven els recorts de la dominació romana, estudiés amb entusiasme les ruïnes de quan l'art clàssic floria a nostra terra. I no era sols l'arquitectura, mare de tota bellesa plàstica, que estudiava, sinó també la estatuària en les què hi devia cercar les normes i línies clàssiques que havien de guiar l'atavisme artístic d'aquell fill del setcents, generalitzat a la seva època. Ho proven els mateixos Albiñana i Bofarull al parlar d'una estàtua romana, que al seu temps era tinguda per alguns com l'imatge de Sant Pau (segurament per trovar-se allavors en una dependència interior de la capella d'aquest Sant) i que no's podia estudiar a causa de son mal estat amb el cap i la cintura trencats i gastats els plecs del ropatge². Doncs aquesta estàtua l'havia copiada, quan encara era sencera, Francesc Bonifàs, i gràcies a son dibuix es pogué estudiar arqueològicament, desvaneixent l'idea de que fos St. Pau, i poguent reproduir-se, valent-se del dibuix de l'escultor vallenc tingut per tarragoní, primer a l'obra del P. Flórez i després a la «Tarragona Monumental» esmentada³.

En aquesta comunicació procuraré, si més no, recollir i confrontar les dades primordials que expliquen quina fou –de fet– la contribució arqueològica de Bonifàs i en quines circumstàncies es va portar a terme aquesta tasca. Sabem que pels volts de l'any 1760 Francesc Bonifàs s'establí definitivament a Tarragona, d'on era la seva segona muller, Tecla Fort i Magraner⁴. Allí va entrar inevitablement en contacte amb un dels canonges més importants de l'època, Ramon Foguet i Foraster (Sant Martí de Maldà, 25 de gener de 1729 – Tarragona, 16 de novembre de 1794)⁵. Doctor en teologia, lleis i cànons, Foguet fou –entre altres càrrecs– arxiver del capítol i propietari d'una gran biblioteca i de nombroses peces d'art, a més de col·leccionista d'antiguitats, sobretot de monedes i de ceràmiques amb marques i epígrafs (una col·lecció malauradament perduda arran de la Guerra del Francès)⁶. Tot i que no hi ha constància que deixés escrita cap obra de caràcter arqueològic,

2. Sobre aquesta peça, avui conservada al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT), vegeu els catàlegs de les exposicions “La mirada de Roma. Retrats romans dels museus de Mérida, Toulouse i Tarragona”, Tarragona, 1995, p. 59, 80 i 140, i “El renaixement de Tàrraco, 1563. Lluís Pons d'Icart i Anton Van den Wyngaerde”, Tarragona, 2004, p. 139.

3. C. MARTINELL, “En Francesc Bonifàs, escultor vallenc resident a Tarragona”, *Bulletí Arqueològic* (Tarragona), època III, núm. 3 (juliol-agost de 1921), p. 57-58 (de l'article complet, se'n va fer una tirada a part, en forma d'opuscle). En la meua transcripció parcial del text de Martinell, he normalitzat els accents gràfics i he fet les correccions assenyalades en un full d'errades annex.

4. Vegeu S. J. ROVIRA I GÓMEZ, “Francesc Bonifaç i Massó, escultor vallenc aveïnat a Tarragona (1735-1806)”, *TAG* (Tarragona), núm. 31 (setembre de 2003), p. 13-16.

5. Val a dir que una de les primeres parròquies per a les quals va treballar Francesc Bonifàs (els anys 1762 i 1763) fou la de Sant Martí de Maldà, la localitat d'origen del canonge Foguet. Vegeu C. MARTINELL, “En Francesc Bonifàs, escultor vallenc resident a Tarragona”, *Bulletí Arqueològic* (Tarragona), època III, núm. 2 (maig-juny de 1921), p. 36.

6. Vegeu J. DOMÍNGUEZ BORDONA, “La biblioteca de Don Ramon Foguet, canónigo tarraconense (1725 [sic]-1794)”, a *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, vol. I, Barcelona, 1951, p. 243-253; J. MASSÓ CARBALLIDO, “Les col·leccions arqueològiques de Tàrraco (segles XVI-XIX)”, a “Tàrraco, porta de Roma” (catàleg de l'exposició), Barcelona, 2001, p. 50-54, i J. MASSÓ CARBALLIDO, “La recuperació arqueològica de Tàrraco en el siglo XVIII”, a *Iluminismo e Illustración: Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2004, p. 215-229.

demostrà a bastament la seva gran cultura per mitjà de la col·laboració amb diversos historiadors, epigrafistes i *antiquaris* coetanis. Sí que en va deixar, d'obra arqueològica escrita, el que podem considerar continuador de Foguet, el també canonge Carlos Benito González de Posada y Menéndez (Candás, Astúries, 8 d'agost de 1745 – Tarragona, 13 de març de 1831)⁷.

Foguet fou, fins a la seva mort, la figura erudita local de referència obligada per a tots els il·lustrats peninsulars interessats per Tarragona: només cal llegir els elogis que li dedicaran en vida personatges tan coneguts com Josep Finestres o Henrique Flórez, la nota necrològica publicada a la *Gazeta de Madrid*⁸ o el discurs biogràfic –també pòstum– que va publicar sobre Foguet el frare i historiador Josep Rius, per comprendre la magnitud del seu pes intel·lectual⁹. A mitjan segle XVIII, Foguet havia iniciat –amb el seu amic Bartomeu Pou, també eclesiàstic– una recopilació d'inscripciones romanes¹⁰ i fou un eficient col·laborador del *Sylloge inscriptionum romanarum* de Josep Finestres¹¹, però després es va limitar quasi exclusivament a fer de guia i d'informador dels erudits viatgers o corresponsals no tarragonins, i van ser aquests últims els que van publicar els treballs o estudis més interessants sobre el ric patrimoni tarragoní.

Potser la intervenció més transcendent de Foguet és la seva col·laboració en la preparació dels dos volums tarraconenses de l'*España Sagrada* del religiós agustí i historiador eruditíssim Henrique Flórez de Setién y de Huidobro (Villadiego, Burgos, 21 de juliol de 1702 – Madrid, 5 de maig de 1773). Foguet va facilitar a Flórez tota mena d'informacions i gestions, entre les quals cal destacar el contacte amb Francesc Bonifàs. Sabem que Flórez estigué a Tarragona el maig de 1762,

7. Tot i que González de Posada no va arribar a Tarragona fins al 10 d'octubre de 1792, és a dir, només dos anys abans de la mort de Foguet, hem de considerar-lo el seu successor al capdavant de l'erudició arqueològica tarraconense. Vegeu F. FITA, "Un asturiano ilustre, o sea D. Carlos González de Posada. Datos biográficos y bibliográficos", *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), vol. LI, quad. VI (1907), p. 447-452, i J. RUIZ I PORTA, "Els canonges Foguet y González de Posada, arqueòlegs de Tarragona", *Boletín Arqueológico* (Tarragona), època II, núm. 3 (maig-juny de 1914), p. 93-109, i núm. 4 (juliol-agost de 1914), p. 121-143.

8. *Gazeta de Madrid* (2 de desembre de 1794), p. 1417: "Tarragona 20 de Noviembre. / El 16 del presente murió en esta ciudad D. Ramon Foguet, Canónigo y Dignidad de esta Sta. Iglesia, celebrado del Mtro. Florez y de los eruditos Ponz y Masdeu. Habia juntado tantos libros, medallas y pinturas que su museo fue freqüentado de los curiosos viajeros, y hoy es uno de los mas preciosos ornamentos de esta ciudad. Se combináron felizmente sus facultades, su genio amador de la antigüedad, y su domicilio donde hay tantas. No solo en este buen gusto fue exemplo á los Eclesiásticos pudientes, sino tambien en todas las virtudes de su estado, especialmente en la aplicación á las letras, y en la caridad con los pobres".

9. *Oracion fúnebre que en la exéquias celebradas por los PP. Franciscos de Tarragona a la buena memoria de su bienhechor el ilustre Dr. Dn. Ramon Foguet, Canónigo que fue, y Arcediano de Villaseca Dignidad de la Metropolitana de Tarragona, en el dia 16 de Mayo de 1795 dixo el P. Fr. Josef Rius ex - lector de Filosofia, Religioso de la referida Orden, y su Bibliotecario en el mismo Convento*, Tarragona, 1795.

10. Vegeu M. BATLLORI, *Cartas del Padre Pou al Cardenal Despuig*, Mallorca, 1946, esp. p. 58-66 i 71.

11. Vegeu J. FINESTRES, *Sylloge inscriptionum romanarum, quae in Principatu Catalauniae vel exstant, vel aliquando exstiterunt, notis, et observationibus illustratarum*, Cervera, 1762, i I. CASANOVAS, *Josep Finestres: Estudis biogràfics*, Barcelona, 1931, p. 349-352.

per conèixer la ciutat i documentar-se *in situ*¹². Després del viatge, i ja des de Madrid, Flórez va escriure diverses cartes a Foguet per tal de sol·licitar-li més notícies, dades complementàries, aclariments, etc. D'aquestes cartes, trameses entre 1762 i 1768, se'n van conservar vint-i-nou, les quals van ser posteriorment copiades i trameses pel canonge Domènec Sala, l'any 1833, a la Real Academia de la Historia. Ara fa set anys, el 1999, el professor Francisco-Javier Campos va publicar –convenientment contextualitzades i anotades– el text d'aquestes cartes, en què podem veure clarament reflectida la generositat de Foguet, que va trametre a Flórez diverses transcripcions d'inscripcions llatines i de documents medievals, a més d'unes quantes monedes antigues i diferents mostres de fòssils, conquilles, etc. (val a dir que Flórez també va correspondre amb diversos obsequis). En transcriure només els paràgrafs que ara ens interessin, de manera que es pugui seguir mínimament el llarg i complicat procés d'un treball de recollida de dades i d'edició en què van estar implicats, des de Tarragona, tant Foguet com Bonifàs¹³.

En la carta datada el 20 de juliol de 1764, Flórez fa referència –entre altres coses– a uns dibuixos que prèviament li havia ofert Foguet:

“Estimo mucho la oferta del dibujo del Amphitheatro, etc., pues mi deseo es de quanto pueda ilustrar las memorias de mi amada Tarragona, a las cuales empezaré luego a poner la última mano, pues en este verano creo acabaré con la Provincia de Galicia, y al punto empieza ésa”¹⁴.

En la carta següent, escrita gairebé un any després, el 22 de juny de 1765, torna a parlar del tema:

“No me gusta tanto silencio, y me es preciso romperle, por quanto voy a escribir de mi amada Tarragona, y me es preciso empeñar a Usted sobre una promesa que me tiene hecha acerca del dibujo de su Aqueducto, que me prometieron por otro lado, y no quiero aceptar, porque se le deba a Usted este servicio al público, con el del Anfiteatro, y todo lo demás que considero para gloria de esa gran Capital. Yo estoy en los últimos pliegos del Tomo XXII; el XXIII es de Tarragona y para no escribir dos veces el original, ruego a Usted tome esto con calor, pues ya se llega el tiempo, y me vaya remitiendo materiales y ordene para quanto yo le pueda complacer, pues quedo todo a su disposición, preciándome de su afecto, siervo y capellán”¹⁵.

12. Vegeu F. MÉNDEZ, *Noticias sobre la vida, escritos y viajes del Rmo. P. Mtro. Fr. Enrique Flórez*, segona edició, Madrid, 1860, p. 196-197, i J. MASSÓ CARBALLIDO, “Tarragona i el pare Flórez”, *Nou Diari* (Tarragona), núm. 1770 (5 de gener de 1996), p. 5.

13. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez con el canónigo D. Ramón Foguet i Foraster”, *Butlletí Arqueològic* (Tarragona), època V, núm. 19-20 (1997-1998) [1999], p. 271-311. Vegeu també, del mateix autor, l'excel·lent estudi *Enrique Flórez: La pasión por el estudio*, Madrid, 1996.

14. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 291. Tot recordant que es tracta d'una còpia escrita el 1833, mantinc la grafia vacil·lant d'algunes paraules (com les diverses variants d'*amfiteatre*), així com els accents gràfics que l'editor actual ha afegit per tal de facilitar la lectura.

15. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 291.

Poques setmanes després, el 20 de juliol, Flórez comunica a Foguet que ja ha rebut uns quants dibuixos:

“Recibí el pliego con el dibujo del Aqueducto, y fragmentos de la Ara, que estimo mucho, pues parecen bien delineados; y quando se ofrezca algún otro dibujo, puede Usted prevenir se haga en punto menor, acomodada a mis libros de a 4º, para evitar la reducción, que nunca es tan segura como el original; y al tiempo de hacerle, cuesta lo mismo uno que otro. Deseo mucho la porción del Amphiteatro por haber sido consagrado por los Mártires; y si del Circo no puede hacerse dibujo, me contentaré con una relación de los que existe, y de su sitio; en lo que puede Usted divertirse, y no preguntarme si quiero esto o aquello, pues mi avaricia sobre glorias de esta Ciudad no tiene límites. Ya estoy escribiendo de ella con gran gusto, por el amor que la tengo”¹⁶.

En la carta del 4 de setembre, Flórez dóna compte de noves trameses de dibuixos i expressa novament la necessitat que tinguin unes dimensions adequades a les dels fulls (quartilles) del llibre en què s’han de publicar:

“Llegó el fragmento del Amphitheatro, con el papelito suelto del corte de los Arcos, que supongo serán del mismo Anfiteatro, aunque no muestra unión, una cosa con otra. A mí me parece bien, y mucho más, porque considero tendrá la aprobación de Usted. / Por si no lo advertí en mi última, prevengo que los dibujos se hagan en punto pequeño, porque como deben ir dentro del Libro de a 4º, se acomoden mejor sin muchos dobleces, y sin crecidos gastos, porque siente la gente que el libro sea caro, y no puede evitarse en los que llevan láminas. Por eso conviene evitar lo que mira al tamaño”¹⁷.

En la carta del 8 de novembre, Flórez esmenta el nom de l’autor dels dibuixos que li tramet Foguet, és a dir, Francesc Bonifàs, i els diferencia dels que ha fet el seu col·laborador (el de Flórez) Antonio Alcedo¹⁸:

“Alcedo me ha reducido ya el tamaño de un pliego del dibujo del Aqueducto, para gravar la lámina. Del mismo creo ser los dibujos de la Ara; y así la espresión de Usted al pie del Sepulcro *Francisco Bonifaci delineavit, como los demás sibujos remitidos* supongo tendrá esta excepción y vendrá a reducirse lo de Bonifaci al fragmento del Amphitheatro, y al Sepulcro. Digo esto, porque deseo dar a cada uno lo que es suyo. El dibujo del Sepulcro me ha gustado mucho, y será grabado, pero me avisará Usted el sitio en que persevera, y andar a la mira de quanto se descubra, pues me voy inclinando a echar un tomo primero de esa Ciudad sobre antigüedades, para dejar desahogado lo eclesiástico, como se verá, si vienen bastantes materiales. Alcedo me bate bien sobre esto”¹⁹.

16. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 292.

17. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 293.

18. Alcedo signa, per exemple, el dibuix amb l’alçat general i la secció parcial de l’aqüeducte de les Ferreres (làmina entre les p. 230 i 231 del volum XXIV de l’*España Sagrada* de Flórez).

19. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 296. Suposo que el “Sepulcro” citat és l’anomenat *sarcòfag de Prosèrpina*, actualment conservat al MNAT. Agraïxo al seu director, Francesc Tarrats, i al fotògraf Ramon Cornadó, les facilitats per obtenir imatges d’aquesta peça.

La següent carta és datada l'11 de desembre:

“Estimo muchísimo los dibujos que Usted me remite con el Tabulario de Claudio y doy mil gracias, pero no quiera Dios sean las últimas, sino que vayan saliendo cada día de esas mismas nuevos tesoros, pues parece que llegó en nuestros días el tiempo de disfrutarlas. / [...] Yo no he salido de la Celda, por tener más deleyte en estas obras de la mano de Dios; con esta bulla de fiestas, ha días que no veo al Sr. Alcedo. Yo voy dando a mi Tarragona, cada día con más gusto; démele Usted mayor en ministrar materiales, y en mandar a este su devoto Flórez. / Vi aí algunas cabezas de Lucrecia, y deseo dibujo de la mejor”²⁰.

La següent no té data, però no sembla gaire posterior:

“Recibí la Lucrecia y Auriga que estimo mucho, pero no me pesará [la] de la Inscripción del Auriga con los enlaces y orden de renglones, y situación en el original. Ya estoy inquieto por el dibujo del Circo, porque mi avaricia sobre cosas de esa Ciudad es insaciable, y estoy dando sobre ella con gusto muy particular, y deseo de que salga una obra nunca vista, aunque será costosa, pues quiero ilustrarla con láminas de quanto se recoja. Puede Usted divertirse en ir formando alguna explicación que me sirva a mí de luz individual sobre el estado actual del Anfiteatro, y Circo; esto es, de las casa o Conventos que cortan estas obras, y por dónde, pues con el auxilio de los dibujos podré hacerme cargo de su estado, y dar puntual razón. / El amigo Alcedo (que salió ya para Valencia, y tendrá el gusto de dar a Usted un abrazo en mi nombre) va encargado sobre otras particularidades, de si hay vestigio de Theatro, Thermas, Palacio de Augusto, Iconografía de la Ciudad actual, con la Topografía del terreno hasta el Mar, y hasta el Río, individualizando las distancias, etc.”²¹

En la carta del 8 d'abril de 1766, Flórez continua demanant-li noves dades i “individualidades” (és a dir, descripcions detallades dels monuments i antiguitats):

“Llegó el deseado Circo que estimo encarecidamente, pero quisiera que la explicación fuese más individual para el que no vive aí, pues éste no puede hacer concepto sino por la explicación que se le dé, ni sabe si el ámbito de la fábrica está patente en quanto muestra el dibujo, en cuya explicación solamente se menciona el Convento de Predicadores; y en caso de que esté presente el área, o plaza del Circo, puede andarse a la mira de si en la línea que atraviesa de parte a parte lo largo, se descubre algo de la espina en cuyas extremidades estaban las metas. / La explicación que se debe poner corresponde ser tal, que con ella formen perfecto concepto del estado actual los ausentes, y lo que se dice sobre el Circo, abraza a la individualidad con que deben explicarse otras obras. Yo tengo especie de que en el sitio de mi Convento perservera una pared del Palacio de Augusto; y en lo que se menciona hablando del Palacio, no se toma en boca este sitio y esto es lo que yo deseo,

20. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 294.

21. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 294-295.

conviene a saber que se individualicen las fábricas actuales que cortan o encubren las antiguas, y lo que en estas se halla descubierto”²².

La següent missiva és del 22 de setembre:

“Yo anduve mi viage por Castilla, Navarra y Bayona de Francia [...]. / Logré algo de lo principal que buscaba, que era descanso de la cabeza, pero Tarragona lo vuelve a echar a perder, por lo que es preciso trabajar sobre ella. Ahora es toda mi atención, y ya le he dicho a Usted que esta obra se ha de trabajar entre los dos, con la diferencia que la parte de lo que viene de allá será lo más perfecto. Ya quedo contento por ahora con lo que mira al Circo, en vista del dibujo recibido en la última de Usted, por el que le doy mil gracias, pues aunque yo me contaba con explicación de palabra, mejor se informa la vista. Ahora ando entre los Dioses; después entrarán las fábricas, y veremos si ocurren dudas sobre el Circo, y otras de su casta. / Junto al Mesón en que estuve de posada se halla la Inscripción de Isis. Avíseme Usted si está mal o bien conservada. Y si le faltan o tiene los dos renglones últimos de Finestres. Y en qué sitio diremos que perservera. / *Item*, en qué parte se hallaron, y dónde existen los trozos de la Ara grande que me envió Usted dibujada. *Item*, la piedra larga que vimos en una heredad de las monjas Franciscas, si dice *Deo o Divo Augusto*, qué largo tiene, y dónde para. / Deseo me responda Usted a estas preguntas, y que examine su conciencia acerca de vestigios de Templos o Pavimentos Mosaicos, y me comunique las noticias que tuviere, pues esta es la ocasión más oportuna de dar noticias al público. / Empiezo ya a imprimir mi Tomo 21, a quien inmediatamente seguirán el 22 y 23, y el siguiente será el primero de esa Ciudad”²³.

En la carta del 29 d’octubre, Flórez continua amb el mateix tema, tot sol·licitant aclariments, alhora que demana a Foguet mostres arqueològiques dels paviments d’alguns dels edificis o monuments romans:

“Las dos Escalas que han venido en el Circo son desiguales, una más larga que otra, ambas de 500 pies. La dificultad no está en esto, sino en que midiendo la obra por la Escala respectiva, resultan en una 1000 pies, y en otra 1500, por quanto en la una es la Escala mitad de lo largo, y en la otra, tercera parte. Yo deseo saber en qué quedamos: si lo largo es cosa de 1500 pies, o 1000, con poca diferencia. / Creo hablé algo acerca del Theatro, y Usted no le nombra. Yo busco los vestigios de las obras antiguas, y sitios con seña donde se hallan según estado presente, y esto es lo que deseo saber acerca de los Pavimentos, porque sitios diversos prueban diversas fábricas, en general, sino hay distintivo por los vestigios o situación; y en particular, quando los hubiere, como *verbi gratia* en Baños, Aqueductos, etc. No me pesará tener alguna piedrecita de los Pavimentos, porque cualquiera cosa de esa Ciudad es para mí como reliquia.”²⁴ / Deseo sa-

22. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 297-298.

23. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 298-299.

24. En la carta del 29 d’octubre de 1766, Flórez dóna compte a Foguet de la recepció de “las muestras y fragmentos de piedra con que Usted me favorece”, lliurades per mitjà del “Sr. Baldrich” (vegeu *infra*, nota 30). F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 301.

ber si la Torre de los Scipiones persevera como la publicó Pujades,²⁵ pues la quiero reproducir con el Arco de Bará, a fin de sacar la obra lo más completa que se pueda. De este Arco saqué yo un dibujo quando pasé por aí, y tiene ya menos que lo publicado en Pujades.²⁶ El papel se me ha desaparecido, pero espero que aparecerá. Es del caso la variedad que hay desde Pujades acá para discurrir retrocediendo a tiempos más antiguos. Yo desde lejos puedo errar muchas individualidades, pero para acertar estoy en ánimo de enviar a Usted el original para que le reconozca, y corrija lo que no esté bien puesto”²⁷.

El 20 de gener de 1767, Flórez agraeix a Foguet la tramesa dels dibuixos dels dos monuments suara esmentats, fets per Francesc Bonifàs, i aprofita l’avinentesa per demanar-li més detalls sobre diverses inscripcions (que obviaré). És curiosa la referència a una petició bibliogràfica de Francesc Bonifàs:

“Recibí los dibujos de la Torre y Arco, que vinieron muy a mi gusto, y al punto que recibí la carta previne el libro de la Clave que pide Bonifaci, pero el Señor Canónigo no se ha dejado ver, ni sé dónde vive [...]. / Deseo saber si el Pedestal que está en casa del Señor Vidal tiene algunas labores por detrás, y por los lados, al modo que en las dos caras del dibujo remitido [...]. / Esta semana se acaba de imprimir el Tomo 21, y se empieza el 22. Daré al Señor Canónigo el Tomo 21 en estando encuadernado, y ya se empieza a copiar el de Tarragona para que vaya allá. / No faltan otras cosillas que preguntar, pero basta por ahora”²⁸.

El llibre demanat per Bonifàs era la primera obra important de Flórez, intitulada *Clave Historial con que se abre la puerta de la Historia Eclesiástica, y Política: Descubriendo las cifras de la Chronologia y Phrases de la Historia, para el fácil manejo de los Historiadores. Con la Chronologia de los Sumos Pontífices, y de los Emperadores, y breve apuntamiento de sus Vidas. Todos los Reyes de España, Italia, y Francia, con los orígenes de todas las Monarquías desde Chriso hasta hoy. Concilios, y sus motivos. Hereges y sus errores, santos y escritores más clásicos, con los sucessos memorables de cada siglo*, amb una primera edició publicada a Madrid l’any 1743. Aquest llibre, segons Javier Campos, “tuvo un éxito clamoroso y se convirtió en libro de consulta obligatoria. Conoció en vida del P. Flórez ocho ediciones; posteriormente llegó a tener otras doce: dieciocho más una reimpresión”²⁹. Sembla evident que l’obra havia despertat també l’interès de l’escultor Bonifàs, que segurament n’havia vist algun exemplar a la nodrida biblioteca de Foguet. La setena edició d’aquesta enciclopèdica *Clave Historial* havia aparegut l’any 1765.

25. Es refereix al gravat inclòs en el llibre de J. PUJADES, *Coronica Universal del Principat de Catalunya*, Barcelona, 1609, f. 79.

26. J. PUJADES, *Coronica Universal...*, 1609, f. 173v.

27. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 300.

28. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 302-303.

29. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, *Enrique Flórez: La pasión...*, 1996, p. 82-83.

La carta següent de Flórez porta data del 8 de setembre de 1767. L'edició del primer volum tarraconense ja era en curs, amb el text corregit i els dibuixos passats al taller de gravat, gairebé a punt per anar a la impremta:

“Dos días antes de llegar el pliego de Usted por la Estafeta vino por uno de Reus (sic) el original de mi libro bien acondicionado, pero con pocas correcciones. Ya estoy arreglándole a lo que Usted me previene y estimo mucho la copia de las Inscripciones, que ha sido muy de mi gusto, por saber cuáles existen [...]. / El libro está ya concluido con toda la clase de Inscripciones sepulcrales, y de Afectos, concluida mientras estuvo allá el original, a quien se va añadiendo mucho, pues quando fue allá no tenía mi última mano [...]. / [...] Mi tomo 22 se publicó por Mayo en la *Gazeta*, que parece no corre por aí. Llevará le el Señor Baldrich.³⁰ El 23 va a imprimirse. De la piedra de *Divo Augusto* que digo vi fuera de la Ciudad, no hay en mi libro cosa opuesta a la que vimos en la Huerta de Sta. Clara, pues de esa hablo, y no de otra, y ahora se añadirá la expresión de haberla visto en tal Huerta, para que no haya equivocación. El nacimiento de Francolí iba puesto según el Mapa grande de Cataluña, pero se arreglará a lo que Usted me previene [...]. / [...] Ya se empiezan a grabar los monumentos de esa Ciudad, y para que vea Usted el preferido, van estas primeras pruebas, que todavía están sin el nombre de Bonifaci, que se pondrá después. En la Torre de los Scipiones se ha grabado también la [lámina] de Pujades, para que se vea la diferencia que ocasionan los años, y se proseguirá grabando las demás piezas”³¹.

Amb la missiva del 2 d'octubre, Flórez tramet a Foguet més proves dels gravats:

“Ya estará allá mi Tomo 22 que entregué al Señor Canónigo Baldrich. El Tomo 23 se ha empezado ya a imprimir [...]. Aí va la primera prueba de la Estampa del Circo, pues me quiero ir previniendo en grabar láminas para que no me hagan esperar después”³².

En la carta datada l'1 de març de 1768, Flórez també esmenta la tasca ja iniciada d'impressió –en proves– de les làmines, prèvia a la del text:

“Se va prosiguiendo en los dibujos y se corrigió lo prevenido. Aí va uno cuya muestra me parece no he remitido, y falta añadir al pié a Bonifaci y poner *Vista del Amphitheatro* [...]. / No fuera malo sacar dibujo de la Pila con los dos Genios y ramas de Cepas y racimos de la ALETHI, pues parece curiosa [...].”³³.

30. Sembla que es tracta del doctor Francesc Baldrich, canonge del capítol de Tarragona i potser natural de Valls, que també va tenir força relació amb Bonifàs. Vegeu C. MARTINELL, *En Francesc Bonifàs, escultor vallenc resident a Tarragona*, Tarragona, 1921, p. 5 i nota 3.

31. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 303-305.

32. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 306.

33. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 308. Al final, Flórez fa referència a la decoració en relleu de la famosa coberta de sarcòfag amb la inscripció “Alethi ave”, ja citada al segle XVI i avui conservada a Barcelona (Museu d'Arqueologia de Catalunya). Vegeu el catàleg de l'exposició “El renaixement de Tàrraco, 1563...”, 2004, p. 106.

I en la següent, del 5 d'abril, explica:

“Acerca del Theatro me contentaré con lo que apunta Pons Icart, para que haya alguna noticia de aquella fábrica³⁴. Se van grabando Láminas, y mientras salgo yo a descansar un par de meses por la carrera de Cádiz, andará el Tomo 1º de esa Ciudad de Tribunal en Tribunal, para que volviendo yo con la ayuda de Dios, a mediado de Junio, pueda empezarse la impresión. / [...] Quedo enterado de las Inscripciones, y me alegraré se descubran otras nuevas, pues tenemos medio año de término”³⁵.

El 12 de juliol, Flórez tornava a treballar en el volum de Tarragona:

“Volví ya de mi viage de Cádiz, y voy poniendo el taller para continuar mis tareas. Al dar la última mano al Tomo primero de esa capital, me encuentro sin razón del sitio en que se halla el sepulcro de aquel gran bajo relieve en que está grabado el rapto de Proserpina, porque se me ha trasapelado la Carta de Usted, y así ruego me informe dónde persevera, y si están descubiertas las cuatro caras, si en todas hay figuras, o sólo en las dos, como muestra el dibujo; y todas las individualidades que a Usted le pareciere, para informar al público. / Dejamos pendiente la especie de aquella Moneda Gótica de Ervigio *Tarraco pius* que Usted me dijo haber visto en un amigo; y deseo ver si se puede lograr para añadir este filete al libro, que se empezará a imprimir al punto que el Impresor se desocupe de otro librito que anda ya en la prensa”³⁶.

L'última carta que coneixem és datada el 2 d'agost de 1768:

“Llegó la Medalla, que estimo muchísimo, por lo mucho que conducía para mi asunto. También recibí el Mercurio del Rapto de Proserpina; y por todo le doy mil gracias. / [...] / La impresión del T. 1º de esa Sta. Iglesia no ha empezado por ocurrir otra que se está haciendo por orden Superior. Al punto que se acabe ésta, empezará aquélla [...]”³⁷.

Quan va sortir finalment el llibre, l'any 1769, Flórez va poder expressar públicament –al final del pròleg– l'agraïment degut a Foguet:

“[...] Todo lo que he podido recoger de monumentos Romanos en Tarragona, va ilustrado con laminas, no solo para avivar tambien el gusto en esta clase, y porque ninguna explicacion tiene tanta energia como la vista; sino para conservar en algun modo lo que se va acabando cada dia [...]. Esta es una materia en que podemos ir adelantando cada dia, especialmente con el auxilio è inspeccion de muchos, que contribuyan y comuniquen sin

34. Val a dir que el teatre romà de Tarragona, que Lluís Pons d'Icart va confondre amb l'amfiteatre, no va ser localitzat arqueològicament fins al segle XIX.

35. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 309. L'expressió “de Tribunal en Tribunal” fa referència a la qüestió administrativa i legal de les llicències d'impressió.

36. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 310.

37. F. J. CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, “Correspondencia del agustino Enrique Flórez...”, 1999, p. 310-311.

envidia los nuevos descubrimientos: y en esta linea me debo yo confesar y publicar agradecido al Señor Canónigo de nuestra Santa Iglesia de Tarragona, el Doctor *D. Ramon Foguet*, cuyo buen gusto de antigüedades, laboriosidad infatigable, y fineza en honrarme, ha cooperado mucho en el asunto, reconociendo monumentos, examinando Inscripciones, facilitando dibujos, y contribuyendo en quanto le he fatigado, con grande humanidad y franqueza”³⁸.

No hi ha dubte que hem de destacar molt especialment, d’entre tota la producció històrica sobre Tàrraco, aquest tom XXIV de l’*España Sagrada*, monogràfic titulat *Antigüedades tarraconenses* que conté una més que meritòria revisió crítica de la bibliografia anterior i una excel·lent aproximació i descripció dels monuments i elements romans aleshores coneguts, tot això acompanyat d’uns bells gravats que reproduïxen –amb una qualitat i fidelitat quasi sense precedents–³⁹ les esmentades restes arqueològiques. La utilitat del llibre, encara avui prou destacable, explica una recent –però ja gairebé introbable– edició facsímil del tom XXIV⁴⁰.

Per les referències que hem anat veient a les cartes de Flórez i pels mateixos peus de les làmines i altres il·lustracions que formen part del tom imprès, podem saber quins van ser els monuments i les restes arqueològiques de la ciutat i dels seus voltants que Francesc Bonifàs va dibuixar, sempre del natural i amb gran qualitat de detall. I cal tenir present que, aquest treball, el va haver de fer al llarg d’uns quants anys (entre 1764 i 1768), a instàncies directes de Foguet i indirectes de Flórez, sempre de manera paral·lela i compatible amb els altres encàrrecs estrictament relacionats amb la seva activitat professional habitual d’escultor. Seguiré l’ordre en què apareixen en el llibre:

— *Ara de Augusto en Tarragona*, làmina entre les pàgines 144 i 145, amb la representació de tres grans fragments d’un relleu arquitectònic, procedents d’un edifici del recinte superior de Tàrraco, que estan encastats en un mur del claustre de la catedral; no hi consten ni el nom del dibuixant ni el del gravador. Hi fan referència les cartes del 20 de juliol i del 8 de novembre de 1765 i la del 22 de setembre de 1766.

— *Plan del Circo Maximo de Tarragona*, làmina entre les pàgines 224 i 225, amb la planta general del monument, amb secció i alçat parcials; al peu: “Franc. Bonifaci. del.” i “Nemesio Lopez lo Gravo.”. Hi fan referència les cartes dels dies 20 de juliol de 1765, 8 d’abril, 22 de setembre i 29 d’octubre de 1766, i 2 d’octubre de 1867.

38. H. FLÓREZ, *España Sagrada*, tom XXIV, *Antigüedades tarraconenses: Preliminar a las memorias eclesiásticas de la Santa Iglesia de Tarragona*, Madrid, 1769, pròleg (“Al que leyere”) sense paginar. No hi he fet correccions, al text transcrit.

39. Vegeu J. MASSÓ CARBALLIDO, “Tàrraco: una aproximació a través dels gravats (segles XVI-XIX)”, a “Felix Tarraco” (catàleg de l’exposició), Tarragona, 1993, p. 4-12. Agraïxo a Elena Virgili, responsable de la Biblioteca-Hemeroteca Municipal de Tarragona, les reproduccions dels gravats del llibre de Flórez.

40. Jordi ROVIRA I SORIANO i Andreu DASCA I ROIGÉ, *Antigüedades Tarraconenses: El volum d’arqueologia i història antiga de Tarragona de la España Sagrada d’Enrique Flórez (1769)*, Tarra-

— El baix relleu del pedestal amb la famosa inscripció de l'auriga "Eutyches", a la pàgina 225, avui dipositat al Museu Diocesà de Tarragona; no hi consta cap autoria. Hi fa referència la carta, sense data, del final de 1765 o del començament de 1766.

— *Amphiteatro. Mirado desde el Mar i Fragmento del Amphiteatro mirando á Mediodía*, làmines entre les pàgines 228 i 229, amb alçats de la graderia meridional de l'amfiteatre; peus: "Franc. Bonifaci del." i "Gil" (gravador). Hi fan referència les cartes del 20 de juliol de 1764, 22 de juny, 4 de setembre i 8 de novembre de 1765, i 1 de març de 1768.

— *Arco de Bara*, làmina entre les pàgines 232 i 233, amb alçat d'una de les façanes; peu: "Franc. Bonifaci del." i "Gil". Hi fan referència les cartes del 29 d'octubre de 1766 i 20 de gener de 1876. (Figura 1).

— *Torre de los Scipiones*, làmina entre les pàgines 238 i 239; peu: "Franc. Bonifaci del." i "Gil". Hi fan referència la carta del 29 d'octubre de 1766 i les del 20 de gener i 8 de setembre de 1767. (Figura 2).

— *Algunos fragmentos de Escultura en Tarragona. / Lucrecia*.⁴¹ / *Figura Togada*.⁴² / *Cabeza de Baco*.⁴³ / *Pedestal antiguo. / Tabulario del Emperador Claudio*, làmina entre les pàgines 240 i 241; no hi consta cap autoria. Hi fan referència la carta de l'11 de desembre de 1765, la següent sense data i la del 20 de gener de 1867. (Figura 3).

— *Bajo relieve del rapto de Proserpina*, làmina entre les pàgines 242 i 243 i gravat de la pàgina 243, amb un sarcòfag conservat actualment al Museu Nacional Arqueològic de Tarragona; peu: "Franc. Bonifaci del." i "Gil", només en la làmina. Hi fan referència la carta del 8 de novembre de 1865 i les del 12 de juliol i 2 d'agost de 1768. (Figures 4 i 5).

— I la coberta del sarcòfag, amb decoració esculpida i la inscripció "Alethi ave", gravat de la pàgina 298, avui conservada al Museu d'Arqueologia de Catalunya⁴⁴; no hi consta l'autoria. Hi fa referència la carta de l'1 de març de 1768. (Figures 6, 7, 8 i 9).

Per les causes que podem deduir de les cartes del 22 de juny, 20 de juliol i 8 de novembre de 1765, no es va publicar finalment el dibuix de l'aqüeducte de les Ferreres que havia fet Bonifàs i que Foguet havia tramès a Flórez, un dibuix que fou substituït per un altre d'Antonio Alcedo (làmina entre les pàgines 230 i 231, gravada per Gil).

41. Aquest relleu que representava el suïcidi de Lucrecia és de parador desconegut. Flórez, a les pàgines 239-240, n'esmenta un altre de semblant –però amb l'heroïna romana representada frontalment– que es conserva actualment a Reus, al Museu d'Art i Història. Vegeu el catàleg de l'exposició "El renaixement de Tàrraco, 1563...", 2004, p. 105, i l'article de J. MASSÓ CARBALLIDO, "Notes sobre un relleu de Lucrecia", *Informatiu Museus* (Reus), núm. 36 (gener de 2007), p. 4-6.

42. Vegeu la nota 2.

43. La peça es conserva actualment al MNAT. Vegeu J. MASSÓ CARBALLIDO, "Dades documentals sobre les peces MNAT 370, 404, 486 i 505", a *Actes de la II Reunió sobre escultura romana a Hispània*, Tarragona 1996, p. 188-189 i 191, i el catàleg de l'exposició "El renaixement de Tàrraco, 1563...", 2004, p. 142-143. Les dues peces següents són de parador desconegut.

44. Vegeu la nota 33.

A més a més de tots aquests dibuixos arqueològics per a l'*Espanya Sagrada*, Francesc Bonifàs també va fer –en un moment que no he pogut determinar– una força meritòria representació iconogràfica, volgudament reconstructiva (tot i que no exempta, és clar, d'anacronismes), de les muralles i d'altres edificis medievals de Tarragona en el relleu de l'altar dedicat al bisbe repoblador de la ciutat, sant Oleguer, encara avui conservat i exposat a la catedral tarragonina⁴⁵. (Figura 10). D'altra banda, ja és prou conegut que Bonifàs fou nomenat –el 15 de setembre de 1771– acadèmic de mèrit de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, arran de la tramesa d'un relleu neoclàssic, en alabastre, que representava sant Carles Borromeu administrant el viàtic a un malalt de l'hospital de Milà⁴⁶.

Per acabar, i a tall d'anècdota, potser paga la pena recordar que el 13 de maig de 1805, a la capella de la Mare de Déu del Claustre i només uns quants mesos abans de morir, “Francesch Bonifàs esculptor” (sic) fou un dels dos testimonis del casament de la filla del daurador –nascut a les Voltes, però establert a Tarragona– Francesc Sanaüja i Mariner, Maria Francesca, amb el jove veler reusenc Bonaventura Hernández Serra, és a dir, del casament dels futurs pares del gran arqueòleg tarragoní Bonaventura Hernández Sanahuja (1810-1891)⁴⁷.

45. Vegeu J. J. MENCHON BES I J. MASSÓ CARBALLIDO, *Les muralles de Tarragona: Defenses y fortificaciones de la ciudad (sigles II aC – XX dC)*, Tarragona, 1999, p. 56. És interessant el detall de la part inferior esquerra del relleu, en què es veuen diversos elements arqueològics (un capitell, un fust de columna, un pedestal, etc.) que simbolitzen les ruïnes de Tàrraco, molt similars als que apareixen en diversos gravats més o menys coetanis.

46. Vegeu S. J. ROVIRA I GÓMEZ, “Francesc Bonifaç...”, 2003, p. 15-16.

47. Arxiu de la Parròquia de la Catedral de Tarragona, *Casaments*, vol. núm. 13 (1800-1811), f. 114v-115. Vegeu J. MASSÓ CARBALLIDO, “Dades sobre el daurador Francesc Sanaüja o Sanahuja”, *El Punt* (edició de Tarragona), núm. 1390 (13 de juliol de 2000), p. 10.



1. Francesc Bonifàs, Arc de Berà, *España Sagrada*, tom XXIV, Antigüedades tarraconenses.



2. Francesc Bonifàs, Torre dels Escipions, *España Sagrada*, tom XXIV, Antigüedades tarraconenses.



3. Fragments escultòrics, *España Sagrada*, tom XXIV, Antigüedades tarraconenses.



4. Baix relleu del rapte de Prosèrpina, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.



5. Francesc Bonifàs, Sarcòfag del rapte de Prosèrpina, *España Sagrada*, tom XXIV, Antigüedades tarraconenses.



6. Relleu lateral del sarcòfag del rapte de Prosèrpina, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.



7. Figura de Mercuri, relleu lateral del sarcòfag del rapte de Prosèrpina, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.



8. Figura de Mercuri, lateral del sarcòfag del rapte de Prosèrpina, *España Sagrada*, tom XXIV, Antigüedades tarraconenses.



298 *España Sagrada. Trat. 62. Cap. 25.*

9. Coberta del sarcòfag, *España Sagrada*, tom XXIV, Antigüedades tarraconenses.



10. Francesc Bonifàs, relleu de l'altar de Sant Oleguer, Catedral de Tarragona.

Noves aportacions sobre l'escultor acadèmic Francesc Bonifàs

ANNA I. SERRA

En el transcurs del buidat documental de la meua tesi doctoral, dedicada a l'arquitectura religiosa parroquial de la segona meitat del segle XVIII a l'arxidiòcesi de Tarragona¹, vaig localitzar algunes noves notícies vinculades a la figura de l'escultor Francesc Bonifàs (Valls, 1735 - Tarragona, 1806). De fet, resultava necessària, d'una manera o altra, la seva aparició o la del seu germà en referenciar l'activitat laboral o personal d'altres acadèmics que treballaren a les terres tarragonines i que s'han estudiat en la meua tesi. En aquest breu article s'aporten petites noves contribucions sobre la seva formació, com ara la prova que va haver de superar per entrar al cos del seu gremi o alguns vincles laborals amb la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1. L'entrada al gremi de Sant Josep de Tarragona

Així, Francesc Bonifàs apareixia en un protocol notarial que explicava quines eren les proves que havien de superar els novells candidats per esdevenir mestres de cases i escultors. El Gremi de Sant Josep de Tarragona, que agrupava mestres de cases i escultors, va examinar Francesc Bonifàs l'any 1756. El manual que ho valida explica indistintament les proves que havien de superar els candidats a mestres de cases i a escultors, o també alguns problemes que generava la relació laboral entre fills de mestres agremiats i mestres de fora de la ciutat de Tarragona.

A diferència de les proves dels mestres de cases, de més envergadura i amb més temps per realitzar-les, als escultors se'ls exigia tallar obres de menys volum i per als tallistes s'aplicaven tràmits que s'enllestien més ràpidament². El docu-

1. Les notícies s'extreuen de la meua tesi doctoral, titulada "Academia i tradició: Josep Prat i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la Diòcesi de Tarragona", UAB, 2005, dirigida pel doctor Marià Carbonell Buades (en curs d'edició). En el present article vull agrair les observacions i els bons consells aportats per Jordi París.

2. AHT, MN 516 (Tarragona), 27 de març de 1756, f. 309v.

ment que ho justifica palesa la consecució d'una garlopa, és a dir, d'una mena de ribot usat per obrar la fusta. L'altra opció que es plantejava era la següent:

“Et fuit per dits procuradors com Leonardo Gallo mestre y confrare de la present confraria demana la plasa de mestre fuster per Francesch bonifaci de la vila de Valls, oferint pagar lo que se acostuma y fer per este effecte lo examen degut per lo que se resoldrà lo fahedor.

Et fuit resolutum que se li concedesca la plasa que demana de mestre fuster solutis solvendis y que fasse lo examen conforme contè lo llibre de las ordinacions.

Y luego seguidament haventhi señalat Lluch Lima per son examen lo fer un bofetillo de dos palms y mitg ample y quatre palms de alt; y una escayra de taula y així mateix Francisco Hujas li ha assenyalat una garlopa. Lo dit Francesch Bonifaci ha elegit per dit effecte lo fer la garlopa, treballantla de alsina donant en fianzas a Leonardo Gallo y Lluch Lima presents los quals prometan donar per ell las quinse lliuras que deu donar. Y luego se li ha concedit poder treballar fins a Pàsqua.

Y dita confraria conferida en la casa del ajuntament de senyors regidors de la present ciutat los examinadors han fet relació de haver trobat bo lo examen en vista de lo que ha resolt donarli la plasa en seguida de lo que ha prestat lo dit Bonifaci lo solit lliurament de bene et legaliter se habendo de non agendo consta los estatuts de dita confraria en mà de Don Joseph Claver regidor que és de la present ciutat”.

Bonifàs va entrar a formar part dels mestres i artistes agremiats a la Tarragona de finals del segle XVIII; la idea d'ajudar-se i protegir-se mútuament era un fet normal i necessari, i més en una societat tan petita i tancada en si mateixa. De la bona entesa entre els mestres de cases i escultors, a banda de treballs conjunts, en naixia també una estreta relació personal entre ells. A saber, un dels fills del mestre de cases Jordi Miralles i Teresa Sorts, Francesc, va apadrinar-lo l'escultor Francesc Bonifàs, segurament company d'obres i de decisions del constructor.

2. Francesc Bonifàs i la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

És gràcies a una carta que aquest vallenc, esdevingut escultor acadèmic el 15 de setembre de 1771, ens fa pensar que els nous acadèmics catalans devien tenir unes relacions amistoses i laborals més estretes entre ells del que sospitem. Així, Francesc Bonifàs, en els darrers anys de la seva vida, envià unes traces a l'Academia de San Fernando de Madrid, concretament al seu llavors estudiant Ignasi Tomàs, perquè seguissin el curs correcte fins a la seva aprovació per part de la mateixa institució. Ignasi Tomàs era en aquells moments un brillant i premiat deixeble de l'Academia; per exemple, va tenir diversos ajuts, les anomenades *ayudes de costa*: tres vegades la de segona classe, l'any 1769, i tres vegades la de tercera classe, els anys 1770, 1772 i 1773. Tres anys més tard, el 6 de març de 1774, esdevindria arquitecte acadèmic.

L'escultor indicà que només havia fet un esbós i demanava que calia perdonar-li les seves deficiències, que ell atribuïa a la seva avançada edat (tenia cinquanta-

cinc anys)³. La tramesa podia tenir com a objectiu a aprofitar aquesta amistat per poder superar amb nota l'intransigent parer dels acadèmics, tasca que no era ni fàcil ni nova per a Bonifàs.

L'any 1790 la Junta no va acceptar una obra de l'acadèmic Francesc Bonifàs, tot i que era un acadèmic veterà. Això ens fa pensar que el tarragoní no seguia estrictament les pautes artístiques madrilenyes, sinó que més aviat continuava elaborant obres amb un clar regust de finals del barroc, més tradicional que no pas innovador. L'Academia, com sempre, no fou gaire elegant a l'hora de jutjar el treball de l'escultor⁴: “Se vió tercer dibujo de retablo, hecho y remitido desde Tarragona por el académico escultor don Francisco Bonifaz: el qual no pudo aprobarse por falta de arte en la planta, y por la poca gracia del alzado. Se le insinuó al autor que hiciese, o se valiese de quien hiciera otro dibujo más sencillo y arreglado”.

Succeix exactament el mateix l'any 1793, ja que se li desestimà un dibuix per a un altar⁵. Possiblement el seu germà, Lluís, va enviar molts menys esbossos a Madrid que no pas ell, de manera que va poder elaborar un estil més propi i fidel al gust del poble. Era una manera de no perdre la total llibertat de creació i expressió. Martín González parla d'una obra de Bonifàs (especifica que no se'n sabia la destinació) que es va aprovar el 20 de juny de 1790⁶. L'encàrrec corresponia a un devot i contindria un reliquiari. Bonifàs va escriure la carta el 7 de maig de 1790⁷. Anotem el fragment que Bonifàs adreçà a Antonio Ponz, ja que és un testimoni poc conegut i dóna fe del mal moment laboral (cap al final de la seva vida) pel qual passava l'artista i de la seva amistat amb Ponz⁸:

“Muy sr. mío: se me encargó la construcción de un retablo con la prevención de que había de haber sepulchro, para colocar reliquias de algún santo. Hecho el diseño a satisfacción del devoto que lo costea lo remití al arquitecto Don Ignacio Tomás, para presentarlo a la Academia en solicitud de su aprobación. Pero admirado de no tener respuesta, acabo de saber que no está en Madrid por habersele dado destino en Córdoba. Y esto me precisa á molestar á V.m. remitiéndole este primer borrador con quien me había quedado, y suplicándole con toda vera, que me facilite la aprobación de la Real Academia. Pues aseguro a V.m. que nos vemos en tal apuro por falta de fahena que ese retablo me ha empeñado á hacerlo por mil libras catalanas. En ese borrador disimulará V.m. fácilmente la falta de limpieza, atendiendo a mi edad, y al mismo tiempo debo prevenir que la puerta en el indicada no puede quitarse ni mudarse.

Espero este favor de la buena amistad que he experimentado de V.m. y quedará sumamente agradecido, rogando a Dios guarde su vida como desea [...]”.

3. AASF, 139/3, 12 de juny de 1790, f. 143v.

4. AASF, 139/3, 12 de juny de 1790, f. 143v.

5. AASF,139/3, 20 de desembre de 1793, f. 238r-v.

6. J. J. MARTÍN, “Problemática del retablo bajo Carlos III”, *Fragmentos*, núm. 12-13-14, 1988, p. 41 i 43.

7. AASF, 34-2/2.

8. AASF, 34-2/2.

Del receptor de la carta, Ignasi Tomàs, intuïm que devia conèixer els germans Bonifàs a través dels seus familiars arquitectes, ja que, especialment amb Lluís Bonifàs, treballaren en diverses obres, com per exemple, deixant de banda les atribucions, l'ermita del Remei. Hi ha altres documents (com el de l'arranjament de la carretera de Vilaverd, de l'any 1771) en què Lluís Bonifàs avalà Francesc Tomàs, germà d'Ignasi. No es pot deixar de banda la possibilitat que, un cop Ignasi Tomàs tingués el grau d'acadèmic, com F. Bonifàs, un des de la cort i l'altre a la ciutat catalana, haguessin mantingut una certa correspondència. De tota manera un jove Ignasi Tomàs, llavors mestre de cases, fill i germà de mestres de cases treballà a Tarragona, sota les ordres de Josep Prat, abans d'esdevenir acadèmic.

L'Academia demanava notícies a determinats arquitectes sobre els seus companys catalans; per exemple, a Jaume Folch li van demanar que esbrinés si encara vivien els acadèmics domiciliats a Barcelona (no acabaven de tenir prou clar el lloc de residència de cadascú), dels quals no tenia coneixement. Es tractava d'Andreu Bosch, els escultors Salvador Gurri i Raimon Amadeu i Francesc Bonifàs⁹. Aquesta situació indicava que a Madrid no es tenia un control exhaustiu dels seus afiliats, tal com s'hauria volgut des d'aquella escola, cosa que demostra que existien esquetxes de control burocràtic que anaven aflorant dins d'aquell hermètic organigrama artístic.

9. AASF, 47-1/1.

CINQUENA SECCIÓ

PATRIMONI I RESTAURACIÓ

Guerres, destrucció i saqueig del patrimoni eclesiàstic a l'època moderna: el bisbat de Girona (segles XVI-XVII)

XAVIER SOLÀ COLOMER

Introducció

La història de l'art porta implícita, en ella mateixa, els conceptes de *creació artística* i de *destrucció intencionada o esporàdica*, d'alternança de llargs i fecunds períodes d'innovació i construcció, amb altres de més breus, però intensos i apassionats, d'iconoclàstia i de vandalisme premeditat (emprant el llenguatge actual). De fet, tal com diu Xavier Barral, potser massa agosaradament, “sense destruccions no hi hauria hagut mai progrés de l'art”¹. És cert que la desaparició d'un patrimoni moble i immoble suposarà el seu intent de restitució i restauració a curt i mitjà terminis, per tal de continuar el funcionament regular de la vida quotidiana; això permet renovar i actualitzar l'orfebreria, la retaulística, la imatgeria, la pintura, la vestimenta o les campanes, els objectes més afectats, i alhora ens pot ajudar a precisar la cronologia d'aquestes noves peces, marcant termes *ante* i *post quem*.

En els darrers anys, arran de les investigacions portades a terme a França o Anglaterra, i des de ja fa temps (cal destacar els treballs de Louis Réau i John Phillips², respectivament), el tema ha despertat interès a Catalunya; per posar un parell d'exemples, destaquem les investigacions de l'esmentat X. Barral i de Josep Bracons³. Ambdós s'han encarregat de traçar una panoràmica general d'aquest fenomen des de l'edat mitjana fins a l'actualitat, insistint, però, en els segles XIX i

1. X. BARRAL, *Catalunya destruïda*, Barcelona, Edicions 62, 2005, p. 27.

2. L. RÉAU, *Histoire du vandalisme: Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Robert Laffont, 1994, i J. PHILLIPS, *The Reformation of Images: Destructions of Art in England, 1535-1660*, Berkeley, University of California Press, 1973. A més, vegeu, a tall d'exemple: H. DENIFLE, *La guerre de Cent Ans et la désolation des églises, monastères et hôpitaux de France*, 2 vol., Paris, 1899; J. FERTÉ, *La vie religieuse dans les campagnes parisiennes, 1622-1695*, Paris, 1962, p. 77 i seg. i el catàleg de l'exposició del Musée d'Histoire de Berne, el Musée de l'Œuvre Notre-Dame i el Musée de Strasbourg, “Iconoclasm: vie et mort de l'image médiévale”, Berna, Somogy Éditions d'Art, 2001.

3. J. BRACONS, “Per una història del vandalisme a Catalunya (segles XV-XX)”, *Unicum*, núm. 2 (maig de 2003), p. 44-48.

xx, segurament perquè són més atractius per a l'historiador i alhora perquè poden considerar-se els segles més destructius per a la història de l'art (de la Guerra del Francès, les guerres carlines, les desamortitzacions liberals, i ja no parlem dels efectes de la Guerra Civil espanyola, que no poden comparar-se amb cap altre moment, a més de desenvolupar una historiografia més exaltada), i deixant, malauradament, força de banda els segles de l'època moderna.

La destrucció, saqueig, robatori o qualsevol acte vandàlic del patrimoni eclesiàstic durant els segles XVI i XVII, tenen prou entitat per poder-se estudiar en si mateixos; aquí ho analitzarem exclusivament per al bisbat de Girona. Cal emmarcar aquests segles entre uns conflictes bèl·lics que clouen l'època medieval i inicien l'Antic Règim pròpiament: per una banda, la guerra civil catalana (1462-1472), i, per l'altra, la Guerra de Successió (1702-1714). Segurament els efectes de la guerra del segle XV han passat més desapercebuts, però no poden bandejar-se tenint en compte les noves aportacions⁴; en el segle XVIII cal tenir ben presents les destruccions borbòniques, les devastacions de la Guerra Gran (1794-1795, on és ineludible el cas dels monestirs de Sant Pere de Rodes i de Camprodon)⁵, i a inicis del segle XIX, la invasió napoleònica (Guerra del Francès o de la Independència, 1808-1814), de la qual es coneixen força més detalls⁶. Tots aquests fets, per raó d'espai, queden pendants.

La documentació ens aporta la tipologia dels actes vandàlics. El Registre de Lletres, les visites pastorals i els fons parroquials de l'Arxiu Diocesà de Girona (ADG), i els impresos/manuscrits dels Fullets Bonsoms, de caràcter propagandístic, de la Biblioteca de Catalunya (BC), han estat les nostres principals fonts. De tots n'hi ha desenes de casos, però nosaltres n'indiquem només alguns d'il·lustratius. També els llibres de memòries de pagès ens han servit bonament, i destaquem els ja publicats de Joan i Antoni Joan Guàrdia, pare i fill, pagesos de l'Esquirol (Osona), que abasten gairebé tot el segle XVII⁷, i els de Bernat Puigcarbó, de Mun-

4. A tall d'exemple: la fortificació de l'església parroquial d'Olot, el 1465; la recollida de joies del priorat de Sant Nicolau de Camprodon, el 1464; la celebració de misses improvisades a castells, cases o a l'aire lliure a Sant Jordi Desvalls, Púbol, Siurana, Pineda de Mar, Monells, Sant Iscle de Colltort, Blanes o Sant Feliu de Guíxols, en comptes de fer-ho a les esglésies parroquials, entre 1464 i 1471; l'incendi de l'església de Molló, el 1466, o bé les profanacions dels cementiris/esglésies de Sant Esteve d'En Bas, Arenys d'Empordà, Vilademires i Vilallonga, entre 1464 i 1478.

5. L. BUSCATÓ, "Propietat privada *versus* patrimoni històric i arqueològic. L'exemple del monestir de Sant Pere de Rodes", *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 38 (2005), p. 253-275, i E. ZARAGOZA, *Història de la Congregació Benedictina Claustral Tarraconense (1215-1835)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 266-269, on descriu la visita claustral de 1796-1797 al monestir.

6. J. MARTÍ FIGUERAS, "Episodios de la Guerra de la Independencia en Cataluña: saqueos y destrucción de Igualada por los franceses", a *Estudios de la Guerra de la Independencia*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1964, vol. I, p. 449-464; J. MARTÍ FIGUERAS, *Inventario de los robos hechos por los franceses en los países que han invadido sus ejércitos traducido de un papel inglés titulado Cartas de Alfredo*, València, Joseph de Orga, 1808, i E. ZARAGOZA, "Recuperació dels convents gironins després de la guerra del Francès", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. XL (1999), p. 257-286.

7. A. PLADEVALL i A. SIMON (ed.), *Guerra i vida pagesa a la Catalunya del segle XVII*, Barcelona, Curial, 1986 (col·l. "Biblioteca Torres Amat", núm. 3).

tanyola, Francesc Joan Lleopart, de Vilalleons i la família Quatrecazes, de Pruit, entre els segles XVI i XIX⁸. Aquests cronistes esmenten violents robatoris a les esglésies del bisbat de Vic, en les dècades de 1630 a 1650, per part de tropes espanyoles i franceses. Les seves descripcions se centren en la diòcesi vigatana i, malauradament, només fan esments indirectes a esglésies del costat gironí. El cronista conclou, a l'hora d'explicar aquests atacs, "que molt pocas [esglésies] se an dexadas a la Plana de Vich que no les ajan robadas"⁹. Les zones de frontera, i el bisbat de Girona en comprèn una bona part, foren perjudicades a bastament per la presència d'exèrcits espanyols i europeus, pels encontres bèl·lics, pels allotjaments i pels nous impostos que havien de suportar els catalans; de fet, "la guerra –tal com l'ha definit Pere Gifre– és el fenomen que defineix el període de 1635-1720"¹⁰. Un recurs emprat en el segle XVII per calmar la situació era el de les pregàries públiques, fetes amb més intensitat en els anys de guerra (1640, 1646, 1649, 1655, 1673, 1674, 1681, 1684, 1689 i 1690). Per mar, els atacs corsaris i de pirates que assotaren la costa catalana, dels segles XV al XVII, tingueren una especial incidència en el litoral gironí, fet que motivà la necessitat d'un sistema de fortificacions i xarxa defensiva per protegir-se dels atacs i les captures, tasca que fou lenta, irregular i costosa¹¹. Tots ells van actuar en grup, col·lectivament, mai en solitari.

Tant els pirates com els soldats poden provocar demolicions irreversibles d'edificis sencers o destruccions d'imatges; per exemple, coneixem el cas, descrit pel pare Narcís Camós, de la Verge de les Salines (Maçanet de Cabrenys), quan, pels volts de 1590, va ser destruïda per –segons el dominic– un hugonot¹². Les autoritats municipals poden veure's obligades a demolir edificis sencers per qüestions estratègiques militars, per tal de construir fortificacions i baluards i protegir la ciutat; així passà a Girona el 1653, quan, per ordre del governador Zúñiga, s'enderro-

8. R. GINEBRA (ed.), *Guerra, pau i vida quotidiana en primera persona. El llibre de memòries de Bernat Puigcarbó de Muntanyola (s. XVI-XVII), el llibre de notes de Francesc Joan Lleopart de Vilalleons (s. XVII-XVIII) i els llibres de comptes i notes dels hereus Quatrecazes de Pruit (1686-1812)*, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 2005.

9. A. PLADEVALL i A. SIMON, *Guerra i vida pagesa...*, p. 84.

10. P. GIFRE, "L'Empordà en els segles XV, XVI i XVII: pagesos, guerres i frontera", a P. GIFRE (dir.), *Història de l'Alt Empordà*, Girona, Diputació de Girona, p. 382.

11. A. ALCOBERRO i J. NOGUER, *Pirates, corsaris i torres de moros: Passat i present de les torres de Palafrugell i de Mont-ras*, Girona, Ajuntament de Palafrugell i Diputació de Girona, 1998 (col·l. "Quaderns de Palafrugell", núm. 6) i O. MARTÍN i E. GALLART, "Els sistemes defensius de la costa catalana contra la pirateria i el corsarisme", *Manuscrits*, núm. 7 (1988), p. 225-240.

12. N. CAMÓS, *Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Barcelona, Editorial Orbis, 1949 (1a edició: 1657; 2a ed.:1772), p. 164: "Vino un hereje hugonote que se llamaba Mandra, con nueve o diez otros de compañía, cuyos empleos eran tan malos que, además de muchas insolencias que había hecho matando y hurtando en algunas partes, llegando a esta capilla hizo otras mayores, pues habiendo hecho algunos estragos con algunos devotos que visitaban a la Virgen, y de aquí, habiendo muerto al ermitaño y un comisario del santo oficio de la villa de Castellón, llegó a tanto su desatino y bárbaro furor que, volviéndose contra la santa imagen, la derribó del altar y echó por tierra, con que quedó muy destrozada. Volvióronla, no obstante esto, al retablo, componiéndola como pudieron, donde estuvo hasta los años 1640, en que pusieron otra de alabastro en su lugar, guardando aquella dentro de su arca com hoy está, en la misma capilla".

cà el convent de Santa Clara, l'hospital i el col·legi de Beuda, per les mateixes raons¹³.

També els incendis provocats o fortuïts poden incloure's dins aquesta nòmina; n'esmentem un parell del segle XVI, de caràcter greu i seriós, com el que ocorregué a Cabanes la nit del 6 de febrer de 1530, quan un desconegut trencà les portes de l'església, en robà les joies i hi provocà un incendi, i el de Canet de Verges, el març de 1579, quan s'incendià l'església per motius desconeguts, la qual va haver de ser restaurada pels parroquians i reconciliada de nou¹⁴. Mossèn Jaume Avellà esmenta en les seves memòries que la nit del 23 de març de 1688 un llamp caigué sobre el castell d'Hostalric i féu explotar la pólvora que contenia, "fent baxar grandíssim número de pedras envés la capella del Socós, que espallaren totas las portas de dita capella, que las agueren de tornar a fer totas novas conforme he yo vist i tanbé lo enderroch del castell"¹⁵.

En darrer terme considerem els furts menors, protagonitzats per gent local (per persones amb càrrecs dins l'església o parròquia: obrers, pabordes, confreres o clergues, que disposen de claus de portes i caixes fortes, i coneixen perfectament l'edifici i el millor moment) o lladres que roben les almoines o petits objectes. En tot cas, és un fenomen més o menys estès, sense connexió entre si, a petita escala, i sense gaire transcendència econòmica a llarg termini (però que sí que cal resoldre ràpidament per qüestions pràctiques); a Ullà i Sant Llorenç de les Arenes (amb una narració magnífica), el 1603, i a les Preses, el 1604, foren robats els objectes de culte de plata i s'hagueren de vendre ciris per tal de restituir-los¹⁶. No hem d'oblidar els continuats i repetitius manaments episcopals adreçats als rectors, obrers i confreres de portar al dia la comptabilitat, presentar-la degudament als nous entrants i fer inventaris dels objectes de les sagristies. Aquestes ordres coincideixen amb anys en què s'apliquen almoines de pa, talles a la població, vendes d'objectes per comprar o fabricar-ne d'altres, o bé el treball en dies festius.

Les denúncies per robatori, furt i sostracció protagonitzades per beneficiats són relativament freqüents en les visites pastorals, i el moment més idoni per realitzar-les, dins la tipologia suara esmentada. Aquests aprofitaven el càrrec per apropiarse i emportar-se a casa petits objectes, amb la pretensió de vendre'ls, tot i la dificultat de la revenda (perquè eren objectes destinats al culte, coneguts per rectors i

13. J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc vista des de Girona: La crònica de Jeroni de Real (1626-1683)*, Barcelona, PAM i Ajuntament de Girona, 1994, vol. II, p. 337.

14. ADG, Registre de Lletres, 1420-1620, U-193, f. 12r, i Lletres, 1420-1620, U-209, f. 75r.

15. A. SIMON, *Pagesos, capellans i industrials de la marina de la Selva*, Barcelona, Curial, 1993, (col·l. "Biblioteca Torres Amat", núm. 11), p. 30.

16. ADG, Registre de Lletres, 1602-1603, U-303, f. 135r, i Lletres, 1603-1604, U-130, f. 130r. ADG, Sant Llorenç de les Arenes, *Llibre d'obra* (1546-1816), s/f: "Als xxvi de janer de mil sis centes y tres, alguns lladres y fills de perdicíó ab clau falsa o rosinyola entraren a la present isglésia de Sant Llorens y de dita isglésia robaren un calser de plata y quatre tovallas del altar de St Joan, una tovallola de tela brodada de seda de grana, duas camissas romanas, tres ciris, la lo hu de St Joan, l'altre de Nostra Senyora y lo siri pasqual y sis antorxas y trageran la caixa de la obra al bosch del Colomer d'en Font y allí la desapanyaren".

veïns, i descrits en inventaris). Vegem aquests exemples: el 1606 es manava a “Pere Llinsacs de Olot, arrendador de les rendes del Priorat de Sant Corneli, que dins sis días restituesca y done als obrers de la parrochial de Sant Privat [de Bas], una presentalla de argent que és un cap, la qual sen a aportada de dita capella”¹⁷; el 1663, a Sant Jordi Desvalls es proveïa que el retorn de “los hornaments sacerdotals y càlsers que lo Sr. dagà Ros de la Seu de Urgell ha llegats per servey de la capella de Sant Matheu de Diana de la present parròquia, estan en mans de una privada persona en què per discurs de temps fàcilment se poria apropiar-se”¹⁸; el 1698, es manava que l’encarregat de la capella de Sant Josep, situada al pont major de Sant Feliu de Pallerols, retornés un pal·li i altres ornaments propis de la capella, i el 1703 s’obligava el beneficiat de sant Miquel de Sant Cristòfol de les Planes “torne los ornaments de la obra”¹⁹.

Un parell de manaments d’Onofre de Reart (1617), adreçats a totes les parròquies de la diòcesi de Girona, demanaven la denúncia pública de lladres, delinqüents i saquejadors de béns eclesiàstics; aquells que cometien sacrilegis, blasfèmies i profanacions dels espais sagrats, serien condemnats a l’excomunió (o s’imposarien altres censures eclesiàstiques): “si saben que alguns haien furtrat coses y béns de les yglésies o usurpades les rendes de aquelles, de hospitals y altres llochs pios” i “si saben que en algunes esglésies, cementiris o fossars y altres llochs sagrats alguns haien renyt o comès crim de sacrilegi, o posat les mans en persones eclesiàsticas o altres o haien a prophanat les esglésies, sementiris, o altres llochs pios fahent o cometent en ells deshonestadats”²⁰. Aquests manaments ja els trobarem el 1608 a la diòcesi de Vic, on Reart era el bisbe abans de ser traslladat a Girona²¹. La cronologia coincideix plenament amb el bandolerisme català del barroc, dels mandats dels bisbes Jaume Caçador (1583-97), Francisco Arévalo de Zuazo (1598-1611), Onofre de Reart (1611-27), Pere de Montcada (1620-21), Francesc de Senjust (1622-27) i García Gil Manrique (1627-33), que es clou amb la repressió exercida pel virrei, el duc d’Albuquerque²².

Zuazo i Reart foren els que més s’implicaren, just en els anys més àlgids i punyents del fenomen, com a reflex dels intents del Concili Provincial Tarraconense de 1602 de prohibir l’ús de pedrenyals a les esglésies i posar fi al bandolerisme.²³ El 1602 es va crear una unió o sometent contra el bandolerisme a Olot i la vall

17. ADG, P-79, Sant Privat d’En Bas, 1606, f. 55v.

18. ADG, P-102, Sant Jordi Desvalls, 1663, f. 408r.

19. ADG, P-112, Les Planes, 1703, f. 93v.

20. ADG, P-85, manaments generals d’Onofre de Reart, 1617, s/f.

21. AEV, 1211/6, manaments generals d’Onofre de Reart, 1608, f. 28r: “Item si sabeu de algunes persones que hajan comès sacrilegi renynt en la iglésia o sementiri posant les mans en alguna persona eclesiàstica o trahent violentament alguna persona de la iglésia o sementiri o hajan profanat los llocs sagrats fent en elles fires, mercats, balls, dinars, collatoris, jochs, representacions indecents, velles de nit y altres profanitats prohibides de dret”.

22. X. TORRES, *Els bandolers (s. XVI-XVII)*, Vic, Eumo Editorial, 1991.

23. R. MIRAVALL, “Terés i Borrul, Joan”, a *Diccionari d’història eclesiàstica de Catalunya*, Barcelona, Editorial Claret i Generalitat de Catalunya, 2001, vol. III, p. 533.

d'En Bas, una milícia ciutadana armada, semblant a les de molts indrets del Principat, que perseguia els malfactors, bandolers i lladres de pas; estava formada per uns dos-cents voluntaris²⁴. El 1605, Zuazo va emetre un edicte contra els que havien entrat a Sant Esteve d'Olot amb pedrenyals²⁵, i pocs mesos després, en la visita que féu a la Garrotxa, emeté una excomunió a Sant Esteve de Bas i disposà que el rector i el domer de Sant Esteve d'Olot poguessin excomunicar “malfactors, bandolers, saltejadors, lladres, asesinadors, incendiaris y perturbadors de la quietut y pau pública”²⁶. Al seu torn, Reart va emetre un parell d'edictes, optant per una via més defensiva; a principis de 1614 va ordenar un seguit d'indulgències per als que preguessin per l'extirpació del bandolerisme i altres vicis, i el març de 1619 va prescriure pregàries públiques a les esglésies de Girona, ateses les bruixeries, els robatoris a esglésies del bisbat i altres desgràcies ocorregudes en aquells darrers anys²⁷. Tot i això, no coneixem, ara per ara, assalts de bandolers a esglésies, ja que solien centrar les seves activitats en el saltejament de camins, però sí que sabem que eren protegits per abats que els acollien als seus monestirs (sabem que en Serrallonga s'havia hostatjat a Amer, Banyoles i Sant Pere de Rodes)²⁸, o bé s'amagaven en esglésies i capelles²⁹.

Hem cregut convenient centrar-nos en els edificis religiosos, de manera separada dels edificis civils i de les poblacions en general. Les esglésies, per descomptat, foren objectius específics i recurrents d'atacs diversos, amb una voluntat manifesta: apoderar-se dels seus preuats i “suposats” tresors. Però, abans que res, les masies, cases de pagès i cases de la vila, magatzems de gra, eres i camps de cereals foren, sens dubte, objecte indiscutible de depredació dels exèrcits invasors.

Les ermites i capelles campestres, aïllades i allunyades, distants dels nuclis vilatans, degueren ser una presa fàcil. Per exemple, a la segona meitat del segle XVII, coneixem un seguit de profanacions d'aquests edificis quasi seguides, degudes a la guerra, que val la pena resseguir: Santa Magdalena d'En Bas, a Sant Privat d'En Bas, el 1643³⁰; Sant Genís, a Vilamorell, el 1651; Nostra Senyora dels Àngels, a Besalú, el 1658; Sant Cels de Fortià, el 1663; l'ermita de Santa Maria de Torroella de Montgrí, el 1664; el Roser de Sarrià, a prop de la casa Vilar del Pontmajor, el 1665; la Pietat, a Constantins, i l'antiga església de Sant Pau de la Calçada, el 1667; Sant Josep, construïda al costat de la casa de Joan B. Perpinyà, al pla de Girona, el 1668; Santa Maria del Mar, a Calonge, el 1669; l'església de Sant Joan de Croeses, el 1686;

24. ADG, Registres de Lletres, 1586-1819, U-311, f. 143r.

25. ADG, *Litterarum*, U-218, núm. 1501, f. 39r.

26. J. PAGÈS, “La lluita contra el bandolerisme. ‘La unió’ contra els bandolers a Olot”, a *Amics de Besalú: Assembla d'Estudis del seu Comtat*, 1983, p. 193-201.

27. ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-1010, f. 164r., i U-318, f. 198v.

28. E. ZARAGOZA, *Història de la Congregació...*, p. 163, i J. PELLA I FORGAS, *Historia del Ampurdán*, Barcelona, Lluís Tasso y Serra, 1883, p. 722-723.

29. ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-236, f. 66, *Llicència de reconciliar la capella de Santa Magdalena de Sant Privat d'En Bas, profanada per haver-hi dormit un bandoler i la seva concubina*, 15 de juny de 1630.

30. ACO, Notaria del Mallol, Abdó Mitjavila, *Manuale*, 1643-1644 (152) [1643, novembre, 11], f. 213r.

la capella de la Mare de Déu, a Sarrià, el 1687, i Sant Genís d'Esprac, a Espolla, el 1690³¹. Per exemple, a la capella de Nostra Senyora de Gràcia, de Palamós, situada dalt d'un promontori a prop del mar, això facilità que es fortifiqués i fos l'objectiu de projectils francesos en l'atac a la vila el 1694, en el qual quedà molt afectada³².

Teòricament, l'església parroquial esdevé un fortí, un refugi, un almodí i caixa forta de la comunitat pagesa, tal com l'ha definida Joaquim M. Puigvert³³. Les famílies pageses hi acudien a guardar, en èpoques de crisi bèl·liques, les seves collites i reserves de gra; a més, moltes obreries disposaven de graners a l'interior dels edificis, en forats al subsòl, a manera de sitges, dins d'arques de fusta al cor o a les capelles. Així doncs, no se'ns fa gaire difícil creure com devien imaginar els soldats les esglésies: contenidors d'objectes preciosos, de diner i plata, i alhora magatzems; i no anaven pas errats. És per això que seran objecte de la seva cobdícia, objectiu d'assalt i destrucció. Així, a Sant Mateu de Valldevià, el 1653, a més de la plata prengueren "molta cera, y ciris dedicats per lo culto divino, portant sen també molt blat, ordi, y sivada de dita iglésia"³⁴.

Es produeix, doncs, una gran paradoxa, ja que si l'església és un dels primers llocs d'una parròquia on anar a robar i atacar, com és que els vilatans hi acudien instintivament a guardar-hi els seus objectes més preciosos i les reserves alimentàries? Potser els veïns creien, ingènuament, en el respecte al caducat dret d'asil medieval i en la immunitat diplomàtica de les sagreres i cellers. D'aquesta manera, en algunes parròquies es posà vigilància armada. A Arenys de Munt, per exemple, "lo any 1736 (salvo error), després que fou robada la nostra iglésia, se donà forma en posar-i dos hòmens ab armas per guarda de ella a las nits"³⁵. Ultra això, les esglésies seran objecte de la reducció i ocultació de diferents exèrcits i tropes (francesos, terços o miquelets), a més dels castells, i en el pitjor dels casos (quan no hi ha manera d'accedir al seu interior o en la seva retirada), motiu de la seva destrucció immediata. També s'hi atrinxeraven i amagaven els parroquians, tot i que no tenim gaire indicis per pensar que fos un lloc segur: per exemple, a Julià i Sant Mateu de Valldevià, "posaren foc en las portas de la iglésia parrochial de dit lloc, y la gent que dins era per que nos cremassen dins, tingueran a bé obrir una altre porta de dita iglésia, per la qual entraren"³⁶

31. Respectivament: ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-260, f. 73; U-258, f. 50v.; U-260, f. 133r.; U-261, f. 101r.; U-261, f. 207r.; U-261, f. 241r.; U-262, f. 201v.; U-262, f. 241r.; U-268, f. 104r.; U-268, f. 139v. i U-269, f. 110r.

32. A. GARRIDO ESCOBAR, *Pesca i associacionisme a la diòcesi de Girona: la confraria de Sant Pere de Palamós (segles XVII-XVIII)*, Girona, Universitat de Girona, 2006, p. 84 [treball de recerca inèdit].

33. J. M. PUIGVERT, "Guerra i contrareforma a la Catalunya rural del segle XVII", a E. SERRA (dir.), *La Revolució catalana de 1640*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 99-132.

34. BC, Fulls Bonsoms 2819.

35. A. SIMON, *Pagesos, capellans i industrials...*, p. 283.

36. BC, Full. Bon. 2819: "vahent que las portas estavan tancadas, y los de dintre nols volian obrir, per lo temor que tenian de que na robassen, com de fet una multitut de dits soldats pujaren a la teulada de dita iglésia, per entrarla per força, y violència, y altres portant palla, y llenya per posar foc a las portas de ella, obligaren ab amenaces, y crits que los de dintre per temor que nos matassen a que obrissen les portes".

(que van ser refetes el 1662)³⁷. Les habitants dels convents femenins, precisament, havien de refugiar-se en altres indrets per temor: el juny de 1640, les monges de Belllloc de Peralada anaren al castell de la Bisbal (de nou el 1706) i les de Sant Daniel es traslladaren a unes cases llogades de la ciutat de Girona (aquest monestir serví de caserna a soldats i el 1668 encara estava en ruïnes)³⁸. Ja a principis del segle XVIII, el bisbe Miquel J. de Taverner, sabedor d'aquesta pràctica i de l'ús extrareligiós de les esglésies, va emetre un manament general (l'11 d'abril de 1714) per mitjà del qual volia posar fi a l'ús de les esglésies com a amagatalls en temps de guerra³⁹.

Segurament els punts més dèbils d'aquests edificis són les obertures, les portes i les finestres, però sobretot les portes, l'entrada habitual. El bisbe Josep Taverner d'Ardena, en la seva *Instrucció Pastoral* (1725), n'esmenta el blindatge⁴⁰. L'escomesa francesa de la segona meitat del segle XVII anava cap aquí, trencant les portes a cops de destrat, amb pedres i barres de ferro, o calant-hi foc; per exemple, a Sant Feliu de Boada, “als 4 de janer de 1699, ha las onza o dotze de la nit, poch més ho menos, nos robaren la isglésia de hont no sen portaren sinó los diners de tots los bassins y entraren per la porta de dita isglésia avent-la despanyada ab foch conforme se veu lo endemà per aver trobats los panys cremats”⁴¹. Actualment s'han conservat força portes folrades de ferro (completament o parcialment), amb gruixudes lleves i bernats per subjectar-les. El 1741, “perquè la iglésia [de Sant Julià de Llor] quèdia benguardada, mana dit Senyor Visitador General als obrers de ella, que fassen reforçar las portas y si convé fer-las de nou ho fassan, attès anys ha que tenen la fusta pera ferlas”⁴², mentre que el rector de Sant Llorenç de les Arenes explica tot el contrari, ja que l'1 de juny de 1800 robaren i accediren a l'interior de l'església perquè la porta es trobava en un pèsim estat de conservació, cosa que els obligà *a posteriori* a fer-ne una de nova⁴³.

37. ADG, Julià, *Llibre d'obra* (1610-1805): “A 23 de maig del any 1662 se feran las portas de la isglésia y pagui per ellas tres lliuras de plata de mans jo Miquel Castelló, obrer”.

38. ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-246, f. 59r. i U-272, f. 60v. i E. ZARAGOZA, *Història de la Congregació...*, p. 180, 184 i 191.

39. ADG, P-126, manaments generals de Taverner, 1714: “Item, attenant que en la present circumstància de temps, no és de utilitat alguna als paysans lo recollir los mobles y roba dins las iglésias, ans bé açò és estat causa, que algunas de ellas són estadas robadas, o bé han patit graves danys, perquè quant les tropas van per castigar alguna vila o lloch sabent, que dits mobles y béns són a la iglésia, en primer van allí, y de assò se segueix, que no solament se perdan dits mobles, sinó també las cosas de la mateixa iglésia: Per çò, per obviar als sobredits inconvenients, encarregam encaridament a tots, que escusen, en quant sia possible lo portar mobles dins las iglésias, y en cas los ni porten los posen en part secreta, y recondida si ni haurà”.

40. J. MURLÀ, “Notícia dels temples de l'ardiaconat de Besalú a través d'un document del bisbe Josep de Taverner i d'Ardena”, a *IV Assemblée d'Estudis sobre el comtat*, vol. IV, núm. 1 (1980), p. 172: “Deuse també tenir gran cuydado en que las Portas de las Iglésias sian ben fortas, ferradas, ben tancadas, ab todas las prevencions necessàrias, perquè ab facilitat no se pugan obrir; lo que manam estretament que se fassa en todas las Iglésias, ahont hi haje, per ocòrrer als insults de Lladres, que tantas vegadas en esta forma han robat las Iglésias”.

41. ADG, Arxiu Parroquial de Sant Feliu de Boada, *Llibre d'obra* (1646-1798), f. 129r.

42. ADG, P-123, Sant Julià de Llor, 1736, f. 64r.

43. ADG, Sant Llorenç de les Arenes, *Llibre d'obra* (1546-1816), s/f: “Lo dia primer del mes de juny dels any 1800 a la nit entraren alguns lladres a robar la iglésia de St Llorens las Arenas y per ésser la porta principal molt dolenta no costà molt al fer un forat que ab un ganibet petit se podia molt

Buscar un únic sentit i la finalitat a aquests actes vandàlics intencionats pot ser reduccionista. És molt difícil, almenys en aquesta època, aplicar-los una naturalesa anticlerical, en el sentit dels fets tan violents dels segles XIX i XX⁴⁴; no deixen de ser, però, actituds, comportaments i ideologies en contra de persones i sobretot institucions eclesiàstiques, en forma d'atacs i agressions directes (en el nostre cas). És fonamental entendre el context històric i posar-lo en relació amb els fets de la política bel·ligerant de les monarquies espanyola i francesa dels segles XVII i XVIII, que adoptaven i revestien els atacs a institucions i organismes de poder representatius d'un territori o regió, d'una condició antimonàrquica o antihispànica de revenja, odi i ressentiment davant la impossibilitat de conquesta, de la mateixa manera que aquí existí un sentiment anticastellà i antifrancès. La presència i comportament de soldats europeus (francesos, suïssos, alemanys, irlandesos, etc.) no catòlics i/o reformistes (hugonots, protestants o calvinistes) en territori rural gironí i català, pot tenir connotacions evidents d'anticatolicisme o d'antireligiositat (vèiem més amunt l'exemple de les Salines). Segurament es barregen aquests elements en contra de la monarquia hispànica com a defensora mundial a ultrança del catolicisme. De fet, Joaquim M. Puigvert i Joan Busquets han demostrat que el component religiós és fonamental per entendre el detonant de la revolta dels Segadors de 1640, per tal de justificar els atacs dels *tercios* a les esglésies⁴⁵.

Atacs de pirates i corsaris

Davant dels atacs de pirates i corsaris turcs i barbarescos, les localitats costaneres i els principals ports van desenvolupar, per evitar el perill, una defensa conscient gràcies a una mobilització permanent (a través de milícies populars armades i d'un sistema de missatgeria eficaç) i de la construcció d'una extensa xarxa defensiva (amb torres de guaita, muralles i fortificacions diverses). Al litoral gironí sabem d'incursions a Lloret de Mar, Sant Feliu de Guíxols i Roses (1534); Pineda de Mar (1545); Malgrat de Mar (1543, 1545 i 1550), Palafrugell o Llafranc; i els de Palamós, Roses i Cadaqués, el 1543-1544, foren especialment cruentos i despietats,

ben fer ab què passaren la mà dins feren córrer la barra y agueren la clau y sense soroll de res sen portaren dos caixas y las despañaren allí prop del Pou den Agustí, se judicaba hi habia en ditas caixas cerca de 55 ll. poch més o menos y no trobarem a faltar res més. Lo dia 20 octubre del any 1800 se fer fer una porta nova de dita iglésia la qual ha costat de diner effectiu, entre fusta, claus, mans de mestre, algunas 22 ll. poch més o menos, sens lo demás que no comtam. Piferrer pagès los jornals y lo gasto del fuster. Texidor y Damià donaren un duro cada un per la fusta lo Ror. Donà 15 pessetas per pagar los ferros. Ver Fèlix Prat, pbre. rector de St Llorens las Arenas. Vuy 4 novembre 1800”.

44. J. BADA, “L’anticlericalisme: antic o modern?”, a *Església, societat i poder a les terres de parla catalana: Actes del IV Congrés de la CCEPC. Vic, 20 i 21 de febrer de 2004*, Barcelona, Coordinadora de Centres d’Estudis de Parla Catalana, Institut Ramon Muntaner i Cossetània Edicions, 2005, p. 369-392, i J. BADA, *Clericalismo y anticlericalismo*, Madrid, BAC, 2002.

45. J. M. PUIGVERT, “Guerra i contrareforma...”, p. 99-102, i J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, p. 381-389.

i els monestirs d'aquesta zona foren abandonats durant anys⁴⁶. Paradoxalment, pocs mesos abans, el maig de 1542, aquests pobles (juntament amb la Selva de Mar i Llançà) reberen el permís episcopal per poder pescar els diumenges per tal d'ajudar en la reparació del convent de franciscans de Castelló d'Empúries⁴⁷. Els botins, al costat del saqueig, el pillatge i la rapinya de les poblacions i dels masos, consistien en el rapte de captius per tal de demanar un elevat rescat; el Registre de Lletres de l'Arxiu Diocesà de Girona és ple de peticions per rescatar-los. Un cas prou interessant, a Palafrugell, el febrer de 1634, ens indica el permís per desviar tres-centes lliures aplegades per a la redempció de captius i aplicar-les a l'execució d'una creu de plata⁴⁸.

Com dèiem, el 5 d'octubre de 1543 els germans otomans Barba-rossa (Barba Arug i Hayr al-Din) desembarcaren a Cadaqués, saquejaren les cases de la vila i l'església i, a més, l'enderrocaren i la incendiaren, després d'haver-la buidat (just quan encara no feia un segle de la darrera crema, el 1444); l'edifici serà refet en el segle XVI i els retaules corresponen als segles següents⁴⁹. El dia 6 assetjaren Roses; els dies 7 i 8 va rebre el poble de Palamós. El notari de Palafrugell, Antic Brugarol Codina, en fou testimoni, i digué, per al nostre interès, que després de prendre la vila "cremaren tota y la sglésia; desfets los retaules y cremats; tallat lo cap a hun crucificat y posat foch baix los peus; cremada la imatge de nostra Senyora; portaren-se les campanes de la sglésia; cremaren la capella de Nostra Senyora de Gràcia y se'n portaren les campanes; cremaren la sglésia de Sant Joan y s'emportaren les campanes; y cremaren les cases de Sant Joan fins a la torra de mossèn Ribes [...]. Y més, trobaren tots los libres de la sglésia y altres scriptures en mar"⁵⁰. La ferocitat de l'atac es manifestà contra les imatges i pintures religioses de les capelles: destruïren o cremaren completament els altars i capelles de Sant Joan Baptista, Sant Cosme i Sant Damià, Santa Elisabet, Sant Crist (segons una llegenda, va ser rescatat miraculosament del mar per uns pescadors, cosa que donà lloc a la creació d'una confraria), Santa Anna i Sant Miquel, fou despullat el de sant Sebastià, el de Sant Antoni es quedà sense retaule, i el de Sant Jaume fou l'únic que aguantà. Pere Trijueque ha estudiat que les inversions fetes del primer al darrer terç del segle XVII eren destinades a reconstruir els desperfectes estructurals (que eren menors) i a recompondre i restituir els elements artístics i objectes culturals perduts i malmesos⁵¹. Les reconstruccions de totes aquestes viles hipotecaran, durant els decennis següents, les finances municipals, que, a més, inclouran les seves fortificacions.

46. E. ZARAGOZA, *Història de la Congregació...*, p. 97 i 99.

47. ADG, Lletres, 1420-1620, U-197, f. 193r., 23 de maig de 1542.

48. ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-239, f. 134r.-136r.

49. A. PÉREZ i J. VEHÍ, *El retaule de Cadaqués. El retablo de Cadaqués. The Cadaqués Altarpiece*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 2001, p. 35-36.

50. A. ALCOBERRO i J. NOGUER, *Pirates, corsaris...*, p. 37; N. PAGÈS, "El gran desastre de Palamós en 1543", *Revista de Gerona*, núm. III (1879); J. PELLA i FORGAS, *Historia del Ampurdán...*, p. 715-716, i P. TRIJUEQUE, *Pirates, esclaus i captius a Palamós*, Palamós, P. Trijueque, 1999, p. 40.

51. P. TRIJUEQUE, "L'església parroquial de Santa Maria de Palamós: notes inèdites", *Estudis del Baix Empordà*, núm. 12 (1993), p. 114.

El cas de Pineda de Mar és prou interessant perquè queda recollit explícitament en un magnífic testimoni gràfic a la llinda de la porta de l'església parroquial, on es llegeix el següent: "A 1 de Agost de .MDXLV. a punta de alba .XI. galiots de turchs posaren la gent en la plage, cremaren les portes de la sglesia e moltes cases, e mataren e cativaren .LXX. ànimas pujant fins a casa de Palau. A migorn se tornaren embarcar. Per reparo dels poblats s'és fortificada esta sglesia de Pineda". La fortificació d'esglésies, igual que a Pineda, es generalitza a tot el territori des de mitjan segle XVI, sobretot a la costa. Núria Sales enumera una sèrie d'edificis parroquials amb espitlles, merlets, ballesteres o troneres, on els contractes de construcció, reparació o ampliació requereixen l'execució d'aquests elements arquitectònics (per exemple, això passa a Calella, Sant Martí d'Empúries, Cotlliure, Arenys de Mar o Sant Pol)⁵².

La Guerra de Secessió (1640) i la fi de la Guerra dels Trenta Anys (1648)

Tenim constància que a finals de la primavera de 1640 els terços espanyols (entre els quals hi havia soldats valons, italians, irlandesos i alemanys) provocaren diferents saquejos o destrosses a les esglésies i rectories d'Amer, Riudarenes, Mallorca, Santa Coloma de Farners, Montiró, la capella d'Antoni de Fluvià, Palautordera, la Garriga, Castelló d'Empúries i Saldet⁵³. "De seguida –com diu Joan Busquets–, els terços van adquirir fama d'incendiàries de temples, de sacrílegs i d'heretges"⁵⁴. El Consell de Cent barceloní i els Diputats del General elevaren sengles queixes al rei Felip IV davant els excessos comesos pels soldats a Catalunya; les seves reflexions se centren en la total impunitat de què gaudien els soldats a l'hora de cometre sacrílegis⁵⁵. El bisbe Gregorio Parcero i les autoritats civils gironines (Jeroni de Real)⁵⁶, entre altres, recolliren els testimonis de coetanis

52. N. SALES, *Història de Catalunya*, vol. IV, *Els segles de la decadència*, Barcelona, Ed. 62, 1989, p. 89.

53. A nivell comparatiu, vegeu el treball de S. MATA, "Els estralls de la guerra dels Segadors en el patrimoni arquitectònic religiós de Tarragona (1641-1644)", a *El temps sota control: Homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1997, p. 435-444.

54. J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, p. 389.

55. BC, Full Bon. 45. "Señor. Los Deputados del General del Principado de Cataluña [...]" (*Exposición de los diputados al Rey declarando los servicios prestados a la Corona, y pidiendo sean castigados los excesos cometidos por los soldados en Cataluña*, 1640), 6 fol., i BC, Full Bon. 80, *Proclamación Católica a la Magestad Piadosa de Felipe el Grande, Rey de las Españas, y emperador de las Indias Nuestro Señor. Los Consellers, y Consejo de Ciento de la Ciudad de Barcelona*, 1640: "Quemaron al fin los soldados de V. Magestad, (ò que dolor!) no solo altares, imágenes, y templos; pero reduzeron a carbón, y ceniza, (ò sacrilegio horrible!) las formas reservadas, a quien estava realmente unido, y en ellas existente el hijo del Eterno Padre, Príncipe de lo visible, è invisible Rey de Reyes, y Señor de Señores, Iesu Christo Nuestro Redentor".

56. BC, Full Bon. 6137, còpia d'una carta del bisbe de Girona: "La quema que hizieron los soldados del tercio de don Leonardo Moles en la iglesia y Santíssimo Sacramento de la villa de Riudearemas, de la que en conformidad de su malicia sacrílega, han hecho segunda vez quemando en el lugar de Montiró, la iglesia, ornamentos, y el Santíssimo sacramento, dexandole su impiedad maldita todo convertido en carbón y ceniza". Vegeu també J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. II, p. 116.

locals que descriuen amb fidelitat i realisme el desenvolupament d'aquestes accions (amb la inclusió de detalls sobrenaturals i miraculosos pel que fa al salvament de les hòsties sagrades o relíquies). Les seguirem cronològicament.

El cas de l'església parroquial de Riudarenes és, amb diferència, el més espectacular i commovedor. El 3 de maig de 1640 va ser atacada pels terços de Leonardo Mollés, juntament amb ells de Juan de Arce, que venien en retirada de Sant Feliu de Pallers⁵⁷. De tornada, els soldats del terç es pararen a Amer i es van recloure dins el monestir, on foren bloquejats pels miquelets catalans, fins que foren assistits per altres terços i seguidament expulsats pels insurgents⁵⁸. Una vegada a Riudarenes, entraren “violentemente en ella los sacrilegos, despues de haver pegado fuego a todo el lugar, robaron lo mejor de las alajas, y ornamentos, y luego arrimaron las arcas vacias, escaños, y demás combustibles al altar, para que assí se emprendiesse el fuego con mas furia en el retablo, y sagrario. Ardían las casas del cura, y las demás, y ardia la iglesia, mirándolo todo don Leonardo”⁵⁹. L'autor del fullet precisa que dos caputxins gironins, implorats per uns veïns, entraren dins l'església, mentre encara cremava ardentment, per poder treure i rescatar el Santíssim Sagrament, i un cop fora, “apartaron los carbonos y limpiada hallaron la ara, corporales y custodia del Santísimo sacramento, la ara un poco quebrada, los corporales quemados, la custodia por algunas partes deritida la plata”⁶⁰, amb les hòsties gairebé intactes. Elliott també esmenta que “hom havia vist brollar llàgrimes dels ulls de la Verge en un retaule de l'església”⁶¹ i la gran difusió que tingueren aquests fets miraculosos a Girona. Podem afinar, encara més, la precisió dels atacs i dels objectes artístics cremats i/o sostrets⁶². Immediatament després, van arribar una colla de soldats de les Mallorquines “carregats de roba,

57. J. J. ELLIOTT, *La revolta catalana de 1598-1640: Un estudi sobre la decadència d'Espanya*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives i Crítica, 1989, p. 401 i seg., i J. SANABRE, *La acció de Francia en Catalunya en la pugna per la hegemonia de Europa, 1640-1659*, Barcelona, 1956, p. 60-62.

58. J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. I, p. 388-389.

59. BC, Full. Bon. 5153, *Alabado Sea el Santissimo Sacramento [...] De orden de la Congregación venerable de los Esclavos del Santissimo Sacramento [...] (Invitación a los desagravios al S. Sacramento en Madrid con motivo de los sacrilegios cometidos por los soldados en Riudarenes y Montiró, 1640)*, 1 f. I una altra versió: BC, Full. Bon. 80, *Proclamación Católica a la Magestad Piadosa de Felipe el Grande, Rey de las Españas, y emperador de las Indias Nuestro Señor. Los Consellers, y Consejo de Ciento de la Ciudad de Barcelona, 1640*: “Atento, que juridicamente consta, aver saqueado la iglesia parroquial de Rio de Arenas, robando della ornamentos, vasos de plata, calices, y otras cosas sagradas, hurtando los dineros, que para celebrar missas, y officios divinos estavan dentro los cepillos, ò caxas de la obra de san Isidro, de las almas de Purgatorio, de la Virgen del Rosario, que montan dozientas y sesenta y nueve libras. Ultimamente pegaron fuego a la iglesia, reduziendo a polvo, y ceniza todo lo que era combustible, señaladamente el altar mayor baxo la invocación de san Martín, el Altar de la Virgen del Rosario, el de san Isidro de Madrid, del Arcangel san Miguel, y de san Ponce. Item, las pilas Bautismales quedaron hechas pedaços, y ultimamente las sacrosantas ostias consagradas, reservadas en una caxuela de plata.”

60. BC, Full. Bon. 6136, *Caso horrendo y portentoso digno de llorar agora sucedido. (Relato ms. sobre los sacrilegios de los soldados en Riudarenes, 1640)*, 5 fol., manuscrit.

61. J. ELLIOTT, *La revolta catalana...*, p. 408.

62. BC, Full. Bon. 7555, *Senyor Deu Meu Iesu Christ Indique Vostra Magestat Sa Causa, 1640*: “robaren, y cremaren la iglesia parrochial de dit lloch, y tots los vasos sagrats; ço és, quatre calcers de plata, ab ses patenes en cada hu, y lo hu dells dorat, uns encensers, y barquilla de plata: una pet-

de que conegué dit testimoni, que se alegrà dit don Leonardo Molas, y després va veure com alguns de dits soldats restituïren roba de la que havien robada en dita isglésia, ço és tovalles dels altars, alguns roquets, o garnatxas de capellans, camisas romanes, una casulla, y altres coses⁶³.

La gravetat dels actes provocà una reacció immediata, primer en forma pregàries a Girona i a totes les parròquies del bisbat, i després, amb una interdicció pública i l'emissió de la butlla *In caena Domini* (un recull de les censures reservades al papa) per part del bisbe Gregorio Parceró des de la trona de la catedral, on excomunicava tot l'exèrcit espanyol per haver profanat l'eucaristia. Això li valgué l'exili⁶⁴.

En la retirada de Girona, passant per Fornells de la Selva, Cassà de la Selva i Llagostera (on hi ha notícies d'allotjaments conflictius), arribaren a Blanes i s'ajuntaren els tres terços: Juan de Arce, Felipe de Guevara i Leonardo Moles. Per sorpresa nostra, hem descobert que moltes de les peces de plata, robes i objectes litúrgics i diners procedents de Riudarenes, havien estat salvats, abandonats, recuperats i/o retornats a Blanes, fets que el rector de l'església parroquial descriu⁶⁵.

xina per donar la aygua en les fonts baptismals: dos bordons grans: dos candaleros: una custòdia dorada de pes de mitja roba, per tenir lo Santíssim Sagrament patent: altre custòdia cenzilla per portar lo Santíssim per Viàlich: un reliquiari, en lo qual havie moltas reliquias, una vera creu molt gran dorada que se aportave en les professons: una figura de sant Martí de bulto: una palmatòria: la capsa ahont esave reservat lo Santíssim Sagrament (que sie alabat pera sempre) ab moltas formas; y dos chrismeras, la una delles de plata, com tot lo demás dalt referit, y la altra de piltra, en les que estaven los olis sants, y també robaren y cremaren tots los ornaments pera dir, y celebrar missas, y los officis divinals; sinch altars tots dorats, y lo sacrari en que estaven reservat lo Santíssim, y tots los diners, que eren en les casas de la obra, de les ànimes de Purgatori, de la Confraria del Roser, de Sant Isidro, y altres y moltíssimas casas, y roba dels particulars de dit lloch, que en dita isglésia havian aportades desde el principi, tot de estimació, y valor de molts milanars, que excedexen quinze mil escuts: la qual crema durà molts dias”.

63. BC, F. Bon. 7555, *Senyor Deu Meu Iesu Christ Indique Vosta Magestat Sa Causa*, 1640.

64. J. BUSQUETS, “Revolta popular...”, p. 63-87; J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, p. 401-403. A més, J. BUSQUETS, “L'exili de l'abat de Besalú durant la Guerra dels Segadors”, a *III Assemblea d'Estudis sobre el Comtat de Besalú...*, p. 43-60.

65. Full Bon. 7555 (R. 102469), *Senyor Deu Meu Iesu Christ Indique Vosta Magestat Sa Causa*. (*Trata de los sacrilegios y desmanes cometidos por las tropas castellanias en Riudarenes*, 1640), s/f: “Una figura de Nostra Senyora del Roser, una custòdia gran de plata ab un vericle dorat; unas chrismeras, un breviari, y tres cobricalses, que afirma dit rector de Blanes ésser estades trobades en lo arenal de dita vila de Blanes, ahont estigué allotjat la major part de dit tercio de Don Leonardo Molas, en aquella ocasió, y en una capella quey ha en dit arenal. Més avant consta per la deposició del rector de dita isglésia de Riudarenes feta, a dotse de dit mes de Maig, com per una persona de dit tercio li són estats entregats dos peus de calses, tot de plata, y de dita isglésia de Riudarenes; lo qual rector afirma també com dit Don Leonardo Molas li feu restituir en dita vila de Blanes, sis cents reals, y que li diguè, que uns soldats los havien robats de dita isglésia, y que també li feu restituir dos pessas de seda, un pavelló que li havien robat, y que axí bé li digué que en Barcelona li restituïrie una vànova de seda, quey havie enviada; Y en altra desposició, afirma, y diu, que lo Capellà major del dit tercio li restituïren en Barcelona, per medi de un soldat una camisa romana de tela, y un sobrepellís. Consta més avant en dit procés, que dos frares capuchins restituïren una petxina gran de plata, ab ques dona la aygua en les fonts baptismals, los quals afirmen, quel entregà a aquella un soldat, perquè la restituïssen, per ésser de dita isglésia de Riudarenes: y dos frares de sant Francesch restituïren també dos cobricalsers de tafatà, lo hu blanch, y laltre vermell, ab guarnició de puntas de fil de plata; los quals afirmen, y diuen, que un soldat los ho encomenà, pera quals restituïssen a la dita isglésia de Riudarenes”.

Des de Blanes, els soldats anaren cap al nord resseguint el litoral, i es dirigiren cap a Sant Feliu de Guíxols, la Vall d'Aro, Calonge, Palamós i “pegaron fuego a 28 casas de Palafrugell –segons Josep Pella i Forgas–, y robaron la iglesia de Santa Margarita”⁶⁶; seguiren cap a Pals i Torroella de Montgrí fins a arribar a Montiró, on protagonitzaren nous estralls⁶⁷. El seu rector, Pere Borrell, descrigué que els *tercios* de Leonardo de Molas, Juan de Arce i altres, el 31 de maig de 1640, després de cremar diferents cases, “no perdonant ni tenint temors de Déu, Senyor Nostre, posaren foch en la Isglésia y la cremaren, no restant en dita Isglésia sinó la bòveda y tot lo demás cremat y lo Santíssim sagrament (sia alebat per a sempre), actes y scriptures, no restant cosa en ella, afins que de la taula del altar major se feren trossos y fou tornada beneir per mi Pere Borrell, rector de la present isglésia”⁶⁸. Un altre testimoni diu que el rector va trobar “el vaso de la reserva milagrosamente entero, y cerca del, dos cálices derretidos del todo, y una cruz de plata tambien derretida, quedando un pequeño marco entero, por ser engaste de un breve fragmento del lignum crucis”⁶⁹ (al setembre d'aquest mateix any de 1640 seria beneïda de nou amb els rectors de Montiró, Sant Pere Pescador i l'Armentera)⁷⁰.

Tot seguit, els terços es dirigiren a Saldet, a escassos quilòmetres de Montiró, i a Castelló d'Empúries. Intentaren fer el mateix que a les esglésies precedents: “ab una gran biga donaren molts colps dits soldats a les portas de la isglésia parrochial de Saldet, per voler-les espatllar; y vehent que nou podien fer, [l'hereu del mas Verdalet de Montiró] va veure que muntaren en la teulada per voler entrar per aquella en dita isglésia: per la repertura de uns corporals de dita isglésia de Montiró, ques trobaren fora de aquella, com ho denuncià lo Rector. Y axí bé afirma, y diu, que lo matex dia havia ell dexats dits corporals sobre del altar major, debaix de la sacra, y de dita reper-

66. J. PELLA I FORGAS, *Historia del Ampurdán...*, p. 725. Vegeu també P. TRIJUEQUE, “Els quatre genets de l'apocalipsi a Palamós (1630-1750)”, *Estudis del Baix Empordà*, núm. 11 (1992), p. 45-109.

67. E. RIERA, “Prolegòmens de la guerra dels Segadors a les comarques gironines. Els fets de Montiró”, *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 19 (1986), p. 115-142.

68. ADG, Montiró, *Llibre de baptismes* O-1 (1641-1779), f. 1r.

69. BC, Full. Bon. 5153. I encara dues versions més: BC, F. Bon. 80, *Proclamación Católica a la Magestad Piadosa de Felipe el Grande, Rey de las Españas, y emperador de las Indias Nuestro Señor. Los Conselleres, y Consejo de Ciento de la Ciudad de Barcelona, 1640*: “Atento, que el último dia de Mayo, marchando los soldados azia Rosas, al passar por el pueblo de Montiró saquearon dichos tercios [de Juan de Arce i Leonardo Molas] la iglesia, y pegándole fuego, quemaron altares, y el sacario, en el qual estava reservado el Santísimo Sacramento del altar. Y hecha visura despues del incendio de las formas por el obispo, canónigos, y padres, convivieron en que estavan convertidas en carbón: de tal fuerete, que no avia allí especies de sacramento. Item, quemaron dichos soldados los vasos sagrados, pilas bautismales, &c.”. BC, F. Bons. 7555, “Senyor Deu Iesu Christ Iudique Vostra Magestat Sa Causa”: “Y axí bé robaren , y cremaren la isglésia parrochial, y tot lo que era en aquella, á saber: dos calers de plata, la vera creu, lo vericle, ab que se aportava lo Santíssim Sagrament (que sie llohat pera sempre) en les professons, dos paus, unas chrismeras, tot de plata, tota la roba ab ques celebraven los officis divinals, los altars, y lo sacari que estave assentat sobre lo altar major, ahont fonch trobada la custòdia de plata de dita isglésia, casi del tot cremada, dins la qual estaven reservadas algunas hòstias consagradas, si bé ja totas negras, y convertidas en carbó del ardor del foch y també se cremaren totas las caxas de las devocions de dita isglésia, y los diners que eren en aquelles. Y finalment tot lo que en dita isglésia havia recullit lo rector, pensant tenirho en ella molt segur”.

70. ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-246, f. 68v.

tura de dits corporals, desposà també dit mossèn Rafel Gracios dient, quels va veure en terra prop dita isglésia⁷¹. A Castelló d'Empúries “no duptaren de entrar alguns d'ells en una casa, o corral, que és de la reverent comunitat de la isglésia de dita vila, en la qual robaren lo quels apareguè, y havent en aquella una figura, o imatge de Christo posada a la paret, se trobàs després en continent dita imatge, o figura de Christo per terra al fol de la cambra hont estave, ab los brassos, cuxas, y camas rompudas, y segons lo que senten los testimonis rebuts, fonch fet ab algun instrument tallant o havent llançat per terra maliciosament dita figura, o imatge de Christo⁷². La darrera notícia correspon a Roses, que fins al 1645 estigué ocupada per les tropes del governador Diego Cavallero, ocupació a la qual posà fi l'exèrcit francès després de cinquanta nou dies de setge. Jeroni de Real deia que “a vint-y-sinch [de juny] se publicà en la Seu, assistint-hi los Jurats ab gramallas de dol, las excomunicacions y censuras ordinàrias contra los qui havia robada la Custòdia ab formas consegradas de la isglésia de Rosas, la qual se trobà faltar a dos del corrent; no.s pogué averiguar si u havian fet los castellans antes de anar-se'n ho los francesos après de ser-hi entrats⁷³. També l'edifici parroquial quedà greument afectat, ja que el març de 1647 es concedia el permís per pescar els diumenges per tal de restaurar-la⁷⁴.

La Guerra dels Trenta Anys i les seves conseqüències (1651-1667)

Segons Josep Sanabre, només el 1653 “fueron robadas y saqueadas las iglesias de Cantallops, Sant Martí Vell, Juyà, Valldavià, Ventalló, Queixàs, Mollet, Masarac, Viladamat, Fonolleres, Canet, Verges, Sant Llorenç de les Arenes, Serra, Mata, Vallcanera, Vilafreser, Sant Mer, Raser, [la] Sala, Viladomiu, Terradelles, Vilafant, Fontanilles, Fontclara, Pelacals, [Sant Feliu de] Boada, Sales, Usall, etc⁷⁵, i ho foren encara moltes més. Per això, el vicari general (en absència del bisbe Parcero), el 5 de desembre de 1654 va emetre una excomunió general per a l'exèrcit francès (que fou impresa)⁷⁶; en aquesta excomunicació es llisten els atacs a les esglésies i sacerdots gironins, que coincideixen en una sèrie de trets: l'entrada violenta i molt

71. BC, Full. Bon. 7555, *Senyor Deu Iesu Christ Iudique Vostra Magestat Sa Causa*, 1640.

72. BC, Full. Bon. 7555, *Senyor Deu Iesu Christ Iudique Vostra Magestat Sa Causa*, 1640. Un altre fulllet (*Relación verdadera*) diu que el terç de Juan de Arce “Llegó a Castellón,/ y cerca de la villa/ se puso a hurtar a una alqueria./ Y a una imagen/ de Christo bendito,/ la acuchillaron/ que el dueño tenía./ De Montirón quemaron/ o rabia infernal/ el Pueblo, la Iglesia,/ y el pan celestial”. Citat per P. GIFRE (coord.), *Història de l'Alt Empordà...*, p. 385.

73. J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. II, p. 221.

74. ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-252, f. 128.

75. J. SANABRE, *La guerra “dels segadors” en el Ampurdán*, p. 30-31.

76. BC, F. Bon., núm. 2819 (R. 13739): *Lletras Publicatorias De La Sentencia De Excomunicació Maior, Y Censuras, Feta, y Promulgada Per Lo Vicari General Del [...] Bisbe de Gerona, A 29. de Ianer de 1654. Contra molts Soldats del exèrcit de França, que en los mesos de Juny, y Desembre proxims passat inuadiren esta Provincia de Catalunya [...] per constar auer dits Soldats [...] romput, y posat foc a las portas de moltas Iglésias [...] romput axi mateix molts Sacraris, Retaules, y Fonts Batismals... robat lo santissim Sagrament, Calses, y Vasos de plata, diners [...] trahent dels sementiris, y llochs sagrats las Donas*

agressiva dels francesos dins els edificis, el robatori de la plata, el trencament de les caixes i bacins de les confraries i administracions, de les fonts baptismals, del sagrari i de les hòsties sagrades, i l'extracció de les robes dels altars.

Precisament, les visites pastorals de 1658-1659, 1662-1663, 1667-1668 i 1671 (després del lapse de temps de les guerres i un cop firmat el Tractat dels Pirineus) fan múltiples referències a les pèrdues (per robatori o venda) degudes als encontres bèl·lics previs, que no són poques. Aquí només ressenyarem els objectes de plata i obres d'art, però hi són ben representants els manlleus i préstecs (sense permís) que feren les universitats de cera i diners de les obrieres i pabordies, cosa que amplia l'abast de les repercussions⁷⁷. Per exemple, a Fonteta faltava “un càlser en dita isglésia, lo qual donaren y lliuraren forçosament en lo any 1655 los obrers de la present isglésia als francesos per pagar alguna contribució que demanaven”⁷⁸, i a Sant Climent d'Amer s'esmenta “una creu de plata gran que està empenyada en poder de Josep Güell, mercader de Gerona, per vint lliures de plata que mallavaren els jurats de la Vall de Amer per pagar alguna contribució que devian a Don Pedro Alexandro, mestre de Camp del tercio de València”⁷⁹. A Sant Llorenç de les Arenes hi hagué dos robatoris: l'un el 2 d'agost de 1654 i l'altre el 6 d'agost de 1655; la custòdia i la patena de plata desaparegudes serien refetes el 1660 per l'argenter Josep Güell⁸⁰. El cas de Santa Eugènia és breu i alhora prou interessant: el 1661, “tornant [per] segona vegada los francesos peractant estos llochs volgueren minar esta isglésia y volgueren los parroquians conservar lo retaula maior y lo aportar en Salt y arrancant la ara del altar maior trobar en sota della las sobraditas reliquias”⁸¹. El 1662, a Corçà foren robats uns canelobres, a Madremanya dos bordons, a Crespià una llàntia, a Santa Llogaia

robar; portantselasne ab dit exercit à França, y forçarlas... y haver donat bastonades als Sacerdots... Declarant també haver incidit en ditas censuras llurs fautors, auxiliadors, y consiliadors... Publicades solemnement en la Cathedral, y manades publicar per tot lo present Bisbat de Gerona, Dominica de la Settuagesima 1654. Vegeu també J. SANABRE, *La acció de Francia...*, Barcelona, 1956, p. 573 i seg.

77. X. SOLÀ, “La Reforma Catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)”, Girona, Centre de Recerca d'Història Rural, Universitat de Girona, 2005, 2 vol., p. 917-974; tesi doctoral inèdita, J. M. PUIGVERT, “Guerra i contrareforma...”, p. 108-112; J. M. PUIGVERT, *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic, Eumo Editorial, 2001, p. 137-145; P. GIFRE, “Universitats endentades i fiscalitat comunitària. Les universitats del comtat d'Empúries, 1659-1705”, *Recerques*, núm. 33 (s. d.), p. 53-75.

78. ADG, P-100, Fonteta, 1658, f. 18r.

79. ADG, P-100, Sant Climent d'Amer, 1658, f. 239v.

80. ADG, Arxiu Parroquial de Sant Llorenç de les Arenes, *Llibre d'obra* (1546-1816), s/f: “Als 2 agost 1654 alguns heretjes de la armada de França que estava en Verges robaren la isglésia de St Llorens las Arenas y spatllaren la porta de mitx dia y robaren un calser molt gros, dos patenas, la veracreu, las crismeras, lo vericle o spil, los candeleros de llautó del altar major y de St Joan, lo parolet de la aygua beneyta, moltas stovalles y antorxes, y també spatllaren moltas caixas que los particulars de dit lloch avian retirades dins dita isglésia y sen aportaren la roba de dins dellas essent rector Pere Raset de la Bisbal y a dit rector li robaren casi tot quant tenia, per memòria. Item a 6 de agost 1655 tornaren los dits soldats a entrar en dita isglésia una y moltas voltas y robaren alguna cosa sinó que fou poca, lo rector pres, despul·lat, maltractat en lo bosch de Sant Romans de dita parròchia; se succehian en aquell temps grans inhumanitats tant ab los sacerdots com ab los llaichs que era terror de ohiro però molt més de vèureu. Lo testimoni jo Pere Raset, prevere y rector de Sant Llorens las Arenas, fet de ma mà [...]”.

81. ADG, P-102, Santa Eugènia, 1661, f. 4r.

d'Algama una creu gran de plata, les crismeres i un calze, i a Siurana la “capsa” gran de plata del sagrari, les crismeres i un calze, amb la qual cosa s’espallava una part del retaule major. El 1663, a Colomers (sota la jurisdicció de l’abat d’Amer) el bisbe es trobà que “lo batlle, jurats y demás de la universitat de dit lloch, per subvenir algunas necessitats en temps de la guerra, veneren la creu gran de plata de pes de alguns divuyt marchs”⁸², a la Tallada, també va ser una creu de plata, a Garrigoles el peu de la veracreu (refet per l’argenter gironí Benet Torrent)⁸³, a Vilopriu manà “fer un calser en la dita capella de Valldevià que los soldats lo han robat” (fet per l’esmentat Torrent el 1667)⁸⁴, a Medinyà uns canelobres, a Vilamarí la creu gran processional, i a Foixà i Púbol dos bordons respectivament (fets nous els anys 1689-1690)⁸⁵. El 1667 s’havia perdut un llibre de matrimonis a les Preses “des de lo temps de la passada guerra”⁸⁶, i el 1671 a Cogolls faltaven una creu gran de plata, un calze i la patena “per ocasió de las invacions y robos ha patit”⁸⁷.

Paral·lelament, cal fer esment d’uns edificis seriosament danyats, sinó arrasats del tot, entre 1655 i 1658: són les esglésies parroquials de Borrassà, Vilafant i Sant Miquel d’Amer, la capella de Sant Justí del Mallol i el monestir de Sant Martíria de Banyoles. Aquest darrer, “en lo any 1655, als 28 de juny, per causa de la guerra fou bolat lo campanar del present monastir, la capella de Nostra Senyora del Roser y un tros de bóveda, des del Portal Maior fins lo cor”; i, a més, es van destruir el claustre romànic, l’aula capitular, l’abadia i les cases dels monjos⁸⁸, i anys després es robava la custòdia⁸⁹.

Segons la visita de 1662, l’“exercitu gallico i mense juliu 1656”⁹⁰ va assolir quasi completament l’església de Borrassà, que reduí gairebé a un munt de pedres (així ho trobem ressenyat al “llibre de batajats lo qual comensam a escriure per averse pardut tot lo que teníam a la església quant fonch cramada per los franse-sos”)⁹¹. Se salvaren les imatges de la Mare de Déu Antiga i del Roser, i restà utilitzable una petita capella lateral (del Roser?) que serví de temple provisionalment, fins a la reedificació que s’inicià el 1660, s’allargà fins a principis del segle XVIII, i fou interrompuda per la Guerra de Successió i represa de nou el 1746⁹². De ma-

82. ADG, P-102, Colomers, 1663, f. 409r.

83. ADG, Arxiu Parroquial de Garrigoles, *Llibre d’obra* (1630-1768), s/f.

84. ADG, P-102, Vilopriu, 1663, f. 458v. i *Llibre d’obra* (1624-1860), s/f.

85. ADG, Arxiu Parroquial de Púbol, *Llibre d’obra* (1592-1699), f. 56r.

86. ADG, P-103, Les Preses, 1667, f. 271r.

87. ADG, P-104, Cogolls, 1671, f. 13v.

88. Citat per J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. II, p. 365 (AHMG, MA 1665, f. 151, Arxiu Casa Missió de Banyoles, *Graduarium*, f. 81).

89. J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. II, p. 425: “Als set de janer [1672] féu entendre ab ambaixada lo Capítol a la Ciutat, com lo diumenge propinent se publicaven excomunicacions contra los qui havian presa la custòdia, ab quinse formas consagradas, de la isglésia de Sant Martíria de Banyolas”.

90. ADG, P-102, Borrassà, 1662, f. 384v.

91. ADG, Arxiu Parroquial de Borrassà, B1 (1657-1690), f. 1r.

92. J. M. MARQUÈS, *La parròquia de Borrassà*, Girona, Parròquia de Borrassà, 1989 (Col·l. “Sant Feliu”, núm. 7), p. 20-22. Llicència de reedificació de l’església parroquial (setembre de 1651) i reconciliació per haver estat derriuïda pels francesos (novembre de 1656). ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-256, f. 136v., i U-257, f. 213v.

nera semblant, trobem l'església de Sant Ciprià de Vilafant, el 1663: "visitant la present isglésia la ha trobada tota robada y destruyda y sens adornos pera podersi en ella celebrar los divinals officis"⁹³. En aquestes dues esglésies s'apliquen senegles almoines per a la reconstrucció.

L'església parroquial de Sant Miquel d'Amer, reconstruïda després dels terratrèmols del segle xv, depenia i era gestionada pel monestir benedictí de Santa Maria. En aquesta església resistiren els miquelets i francesos davant la pressió de les tropes reials de Felip IV el 1657, les quals, en la seva retirada, la dinamitaren i en destruïren l'hospital, la casa rectoral i part de les dependències abacials, i així també rebé el monestir, del qual fou destruït el campanar romànic (en el qual, a la porta d'accés, hi posa "1640")⁹⁴. La reunió de la universitat que havia de tenir lloc dins de Sant Miquel el 1658 es trobà l'església "dirruida y per terra postrada"⁹⁵. La plata, les vestimentes litúrgiques i possiblement algun retaule (pensem en el del Roser, de Joan Sanxes Galindo, guardat al Museu d'Art de Girona), s'havien pogut amagar i restava tot dipositat al monestir. El bisbe Josep Fageda, el 1662, davant la passivitat dels abats, serà el primer de començar, en va, el procés de reconstrucció (amb el nomenament de nous pabordes dels ciris del jovent i dels estrangers per tal de cobrar els censals dels respectius bacins). Però ni ell, ni cap bisbe posterior, ni el papa, ja al 1720⁹⁶, aconseguiran tal fita. Així doncs, el monestir haurà d'assumir noves competències i responsabilitats. La capella del Mallol depenia de l'església parroquial de Sant Privat d'En Bas. El març de 1657 fou presa per les forces franceses i atacada pels miquelets, i a principis de 1658 fou presa de nou per les tropes reials espanyoles i destruïda, juntament amb el castell contigu⁹⁷. El 1662, l'església del Mallol està reedificada i beneïda, cosa que es constata en la visita de 1667, mentre que el castell romandrà sempre més en runes⁹⁸.

Les visites claustrals de març i abril de 1659 als monestirs de Galligants, Sant Daniel, Besalú i Banyoles manen la recuperació dels "nou tapisos de l'església, tres dels quals flamencs, que s'havien emportat les tropes reials, i que l'or, la plata i els ornaments litúrgics guardats dins el campanar de la catedral de Girona, i els documents de l'arxiu"⁹⁹ siguin retornats i posats en lloc segur.

Una de les darreres accions del període protagonitzades per l'entrada dels francesos pel coll del Portell fou la profanació de les esglésies d'Agullana i la Jonquera el 20 de maig de 1675¹⁰⁰. I poc després, "als últims de juliol [de 1675], que lo

93. ADG, P-102, Vilafant, 1663, f. 386v.

94. X. SOLÀ, "El monestir de Santa Maria d'Amer, l'església parroquial de Sant Miquel i l'Hospital en les visites pastorals dels segles xvi i xvii", *Quaderns de la Selva*, núm. 14 (2002), p. 121-132; J. MARQUÈS, "Amer", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. XX (1970-71), p. 45.

95. AHG, Notaria d'Amer, Miquel Gasull, *Prothocolum*, 1658, f. 10r.

96. ADG, *Notularum*, G-149-00517, f. 32v.

97. J. PAGÈS, *El Mallol: Centre administratiu del vescomtat de Bas*, Olot, Ajuntament de la Vall d'En Bas, 1982, p. 83-85.

98. ADG, Registre de Lletres, U-259, f. 136v.

99. E. ZARAGOZA, *Història de la Congregació...*, p. 185.

100. F. DOMÈNECH, *Treballs y desdixas que àn succeït en lo present Principat de Chatalunya y en particular a nostre bisbat de Gerona (1674-1700)*, Girona, CCCG Edicions, Associació d'Història

dit enemich hagué prou menjat y robat en lo Empordà, de lloch en lloch, se anà retirant, y la major part de son exèrcit anà a Massanet de Cabrenys en lo qual lloch cremaren dos masias y se n'aportaren las campanas, feren caure una cantonada de la isglésia o campanar amb una mina"¹⁰¹ perquè no podien accedir a l'interior de l'església. El març de 1679 es donava llicència per reconciliar l'església de Vilacolum, profanada en temps de guerra¹⁰².

La Guerra dels Nou Anys i les seves conseqüències (1689-1700)

En la darrera dècada del segle XVII, el mariscal Adrien-Maurice, duc de Noailles, coincidia a assentir, igual que el seu precedent La Mothe, que les esglésies espanyoles i catalanes estaven ben proveïdes i assortides de plata, i calia segrestar aquests tresors i emprar-los per sufragar la guerra. La Mothe havia donat ordre de confiscar els tresors parroquials, per la qual cosa era molt impopular; Montserrat i la catedral de Barcelona, per exemple, hi consentiren, però molts altres temples s'hi van oposar fermament, com Santa Maria del Mar, Sant Agustí, el convent de Santa Caterina, etc.¹⁰³. Al seu torn, Noailles deia que "les églises d'Espagne ont des richesses immenses en or et en argenterie, qui agrumentent tous les jours par le crédit des religieux; et cela rent l'espèce très-rare dans les commerce. 'On propose d'obliger le clergé à vendre une partie de cette argenterie. Avant quede prendre ce parti, il ne faudroit bien examiner non-seulement l'utilité, que l'on connoît, mais aussi les inconveniens qu'un pareil ordre pourroit produire"¹⁰⁴. L'actitud conciliadora de Noailles pretenia ser exemplar, per això deia que "ellos –segons Antonio Espino López– no entraban en el Principado para arruinarlo, como sí hacía el ejército hispano, sino que la propia Cataluña se beneficiaba con los gastos que realizaba su ejército, asegurando el buen trato para todos los naturales si no les atacaban e interferían sus líneas de abas-

Rural de la comarques gironines i Universitat de Girona, 2001 [Edició a cura de P. Gifre i X. Torres], p. 49. I J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. II, p. 455: "A quatre [de juny de 1675] se publicà censuras en la Seu, assistint-hi los Jurats ab las gramallas de dol, contra los qui havian robadas las isglésias de Agullana, Cantallops y en particular de Vilarnadal, que havian presa la reserva ab las formas consecradas, hi s'i posà entredit, prossehint contra los delinqüents de l'exèrcit francès, les quals censuras o excomunicacions promulgà lo senyor Bisbe y antes havia predicat del respecte que.s deu a las cosas sagradas. Però se té per cert que en dit exèrcit hi havia molts heretges, y se deya ho era lo general, lo Compte de Xamberch".

101. J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. II, p. 458.

102. ADG, Registre de Lletres, 1586-1819, U-266, f. 66.

103. J. BUSQUETS, *La Catalunya del barroc...*, vol. II, p. 295: agost de 1652: "En Barcelona posaren dos canonges de la Seu a la presó per no voler concentir a què prenguessen la plata de la Seu [i] de moltas parròchias. També ne prengueren en Barcelona fabricant-ne uns reals que.ls feyan valer deu reals, si bé no foren admesos en Gerona".

104. A. MILLOT, *Mémoires politiques et militaires pour servir à l'histoire de Louis XIV & de Louis XV composés sur les pièces originales recueillies par Adrien-Maurice, duc de Noailles... par M. l'abbé Millot...*, París, Chez Moutard, 1777, vol. 4, p. 89.

tecimiento. Finalmente, Noailles prometia castigos para su gente si robaban o efectuaban actos sacrilegos en Cataluña”¹⁰⁵.

Aquestes relacions aparentment pacífiques s’acabaren amb la primera victòria, el maig de 1694, a la batalla del Ter (a prop de Verges i Torroella). Els francesos, irritats i excitats, es dedicaren a robar, violar i saquejar impunement, malgrat les queixes dels canonges i bisbe gironins adreçades al rei, de manera que augmentà cada cop més el sentiment popular d’odi antifrancès¹⁰⁶. Segons Noailles, els sacrilegis havien nascut a partir dels fets de 1694 i foren promoguts per “nous convertits” procedents del Llenguadoc¹⁰⁷. Els robatoris sacrilegs afectaren sobretot l’Empordà i la Selva¹⁰⁸. Francesc Gelat, Fèlix Domènech i Bartomeu Trilles, coetanis dels fets, en foren testimoniis¹⁰⁹. Núria Sales enumera fins a vint-i-dues esglésies saquejades, amb el robatori de cinquanta-un calzes, vint-i-set baldaquins, trenta-set creus processionals i vint-i-un reliquiaris, entre altres objectes¹¹⁰.

Durant la Guerra dels Nou Anys, els fets bèl·lics se succeeixen amb gran rapidesa, concentració i intensitat. Els exèrcits francesos, malgrat tot, continuen reparats pel territori. A Banyoles, el 1692, l’abat es queixava que l’incendi que havia patit el seu monestir durant la guerra havia cremat l’arxiu¹¹¹. El 1694, a Palamós, segons Pella i Forgas, el convent agustinà de la vila va ser emprat com a quarter i bombardejat, i hi “dirigió el fuego de sus cañones el ejército francés; cayeron paredes, hundiéronse bóvedas, quedó destruído el convento”¹¹². El setembre del ma-

105. A. ESPINO LÓPEZ, *Catalunya durante el reinado de Carlos II: Política y guerra en la frontera catalana, 1679-1697*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999 (col·l. “Monografies Manuscrites”, núm. 5), p. 117 (ACA, CA, Medina Sidonia a Haro, 2-VI-1691, llig. 462).

106. A. ESPINO LÓPEZ, *Catalunya durante el reinado...*, p. 137-139.

107. N. SALES, *Senyors bandolers, miquelets i botiflers: Estudis sobre Catalunya dels segles XV i XVI al XVIII*, Barcelona, Empúries, 1984, p. 164.

108. ACA, CA, canonges de Girona al rei, 3-VI-1694, llig. 466; ACA, CA, bisbe de Girona al CA, 3-VI-1694, llig. 232/21. I BC, F. Bon. 202, *Proclama dels consistoris de diputats sobre una proclama dels francesos, titulada “Alerta Catalans”*, Barcelona, 1694: “Las vilas y llochs d’Ultramort, St. Iscle, Ullestret, Tor, la Tallada, la Pera y altres en lo Empurdà. En la Vall d’Aro, la Selva, y cerca Hostalrich, Romanyà, Calonge, Santa Christina, Vilanna, Bescanó, St. Guillem, St. Feliu, Fogàs, Campins, St. Salvador de Breda y altres circumvehins, en los quals, sens poder-se resistir, se sacià la fúria y cobdícia francesa en matar, robar, saquejar las casas, extorquir grans sumas de diners dels dits pobles, forçar doncellas, maltractar los sacerdotes, colpejant-los y despullant-los, robar y saquejar las iglésias, ornamentos y vasos sagrats. Y lo més llastimós, lo execrable sacrilegi de llançar per terra lo Preciosíssim Cos de Jesuchrist Sacramentat, que milions de vegadas sie alabat”.

109. A. SIMON, *Pagesos, capellans i industrials...*, p. 66: “En lo any 1694 en lo mes de juny [maig], la armada de Aspania y la de Fransa tinguéran una gran batalla an al riu de Vergas, a serca de Terroella, i lo francès vensé, que fou gran llàstima, que é sentit referir que sequegàran vint-i-quatre llochs, esglésias y seccaris, que sols sentir parlar de ditas cosas feia tremolar la gent”; F. DOMÈNECH, *Treballs y desdixas...*, p. 91: “Dex desorde ce seguí que lo francès cequejaren passats de desacet llochs, no reservant iglésia, ni sagrari, que de tots los llochs que cequejaren ce n’aportaren las custòdias, y las formas per terra, y otras que ce n’aportaren, algunas desacet ce n’aportaren, y donas que violentaren”, i A. GIBRAT, *Un pagès Roussillonais de l’Ancien Régime (1620-1800)*, Perpinyà, I. Barrière, s. d., p. 38: “En lo any 1694, féran los francesos un gran gasto en lo Ampurdà, y robaren molts iglésias y molts llochs, y deshonoraren molts donzellas y molts donas”.

110. N. SALES, *Senyors bandolers...*, p. 163.

111. E. ZARAGOZA, *Història de la Congregació...*, p. 205.

112. J. PELLA I FORGAS, *Historia del Ampurdán...*, p. 735.

teix any, a Sant Esteve d'En Bas, “despojaron a la Iglésia de todos sus Vasos, y ornamentos. Ni Iesu-Christo estuvo seguro en el Sacrario, pues se vieron las Formas entre pies, por no aver permitido tiempo al Cura para sumirlas”¹¹³. Segons un altre testimoni, el març de 1695 els francesos entraren per Olot (on uns mil cent soldats es refugiaren al convent del Carme i calaren foc a les portes), seguiren pel Mallol i les Preses i arribaren fins a Sant Esteve d'En Bas, “saqueando [por] tercera vez la Iglesia, de lo poco que podia aver quedado”¹¹⁴. A Blanes es destruí part de l'edifici parroquial (on pocs mesos abans s'havia estat treballant en el retaule major i en la construcció de la nova capella del Sant Crist)¹¹⁵.

El 29 de maig de 1695 es profanaren les esglésies de Lligordà, Dosquers, Maià i Beuda, dins l'ardiaconat de Besalú, a l'Alta Garrotxa¹¹⁶. Els relats dels rectors en primera persona d'aquests incidents, publicats en fulletons de l'època i adreçats al bisbe, ens donen una visió esfereïdora (potser excessiva) de com degueren ser les profanacions i sacrilegis a les esglésies catalanes, amb les mateixes pautes descrites en les guerres anteriors; en tot cas, a Beuda “quedaren dos francesos dins la iglesia, los quals foren morts per los paysans dins la pròpia iglesia, la qual està regada de la sanch dels quals”. A Lligordà envestiren el sagrari a cops de destrall, xafaren una escultura d'un crucifix, trencaren les fonts baptismals, s'emportaren la roba dels altars, un calze de plata i la veracreu, i es conclou que “lo retaule està de tal manera que causa dol lo veure-lo”. A Dosquers van trencar el sagrari, prengueren la custòdia amb les hòsties, els olis, un calze de plata, el vas de batejar, la campana petita, els guarniments dels altars i moltes robes litúrgiques, trencaren les fonts i llànties, i s'acaba dient que “al fi sen ha portat o espallat tot quant y havia en dita Iglesia; las imatges del Sant Christo y de Maria Santísima han espallat, llançat per terra”; a Maià, semblantment, “sen aportaren dos calcers de plata, lo peu de la vere-creu de plata sobredaurat, la vera creu los cayguè per terra y la trobi”. I, per acabar, atacaren Beuda, sense gaire diferències respecte als pobles anteriors, però aquí aconseguiren recuperar un vericle de plata.

113. Biblioteca Marià Vayreda, Olot (BMVO), “SEÑOR. El Syndico del Lugar, ò Villa de San Estevan de Çaluy...”, c. 1696, s. d. (9.4/32).

114. BMVO, SEÑOR. El Syndico del Lugar, ò Villa de San Estevan de Çaluy..., c. 1696, s. d. (9.4/32), i Full. Bon. 9147 (R. 227934), *Relación De la Insigne, Que Han tenido Los Catalanes En El Llano den Bas, del Principado de Cataluña, à 10. de Março 1695*, 2 f.

115. A. SIMON, *Pagesos, capellans...*, p. 37: “Nota que als 18 de mars de 1695 los francesos que se havian quedat en Blanes se retiraren en St. Feliu dexant estar la vila vàcua y havent espallat lo castell o palau [en] part y molta part de la iglésia, avent-hi fet unas minas y posant foch en ellas”. I A. SIMON, *Pagesos, capellans...*, p. 67 i 78.

116. BC, Full. Bon. 5544, *Relació De las Bárbaras, Sacrillegas, E Inauditas hostilitats, que executaren las Tropas Francesas lo dia 29. de Maig 1695. en los llochs de Lligordà, Dosques, Meyà, y Beuda de la Sosvegueria de Besalù Bisbat de Gerona, profanant, y robant las Iglésias, Sacraris... y demès coses Sagradas, malsummo dolor procuraren impediro*, i BC, Full. Bon. 9145, *Relación De Las Bárbaras, Sacrillegas, E Inauditas Hostilidades, que executaron las Tropas Francesas el dia 29. de Mayo de este presente año de 1691. en los Lugares de Lligordà, Dosques, Meyà, y Beuda, de la Subegueria de Besalù, Obispado de Girona, profanando, y robando las Iglésias, y sus Sacrarios... Venida a Zaragoza Martes 28. de Junio, y reimpressa por su Original impresso en Barcelona*.

Encara després podem resseguir noves escomeses i assalts francesos a masos, pobles i esglésies. A la zona del Maresme, la primavera de 1696 saquejaren els camps, que estaven a punt de segar, i “ademés d’axò, espallàvan moltes cases y las torras de Calella y de Pineda y lo castell de Malgrat, y las morallas de Blanas y part de la isglésia de Tordera, ab què aparexia un Judisi”¹¹⁷. A Amer, segons Francesc Monsalvatje, que es basava en un *Llibre de la Confraria del Santíssim Sagrament* (avui desaparegut), el 26 de juliol del mateix any cremaren la vila i robaren les campanes del monestir¹¹⁸. Així mateix, al setembre, estant a Sant Cugat (?) de la Vall d’Aro, “entre altres estragos que feren en la casa y capella fou el aportar-ce’n la campana del campanar, de pes de més de dos quintars, la qual, cegons tradició, era la que tenían las monjas quant habitaven dit monestir, que era antes de la vinguda dels moros en Espanya. [...] Y en dit dia ce n’aportaren també las campanas de Billoch. Luego sebí que ce n’havían aportada dita campana, fiu la diligència de poder-la recobrar per via del doctor Joan Salvany, rector de la Vall de Aro, y dels jurats de dita parròquia, suplican-los un memorial, que’ls envií al príncep de Vandoma”¹¹⁹.

Entre 1696 i 1700 disposem de força manaments episcopals gironins amb referències explícites a guerres passades. A causa dels robatoris i manlleus en els comuns i universitats generalitzats a l’Empordà i a la Garrotxa, s’insistirà en el retorn de diners de particulars i universitats manlevats a les obreries i en la recuperació de béns i objectes artístics. Per exemple, a Sant Iscle de Colltort, el bisbe s’adona que, atès que han “robada la creu gran de plata suplican o han suplicat al Sr. V.G. los concedesca las almoynas del obra y ell vist la petició tant justa los concedeix que quatre anys per fer la creu ab tal que essent feta dita creu se torne la almoyna”¹²⁰; i a Sant Esteve d’En Bas, a causa del pillatge i la sostracció de vestuaris i robes litúrgiques (“per ser estada saquejada l’església”)¹²¹, sabem que no es podien dur a terme una sèrie de funcions dominicals.

117. A. SIMON, *Pagesos, capellans i industrials...*, p. 61.

118. F. MONSALVATJE, *Los monasterios de la diócesis gerundense*, Olot, Imprenta Bonet, 1904, (col·l. “Noticias Históricas del Condado de Besalú”, núm. XIV), p. 343.

119. F. DOMÈNECH, *Treballs y desdixas...*, p. 93-94.

120. ADG, P-110, Sant Iscle de Colltort, 1696, f. 447r.

121. ADG, P-111, Sant Esteve d’En Bas, 1700, f. 384v.

Retaules de segona mà. La nova destinació del retaule de l'altar major de l'església del convent de Sant Francesc de Reus a l'església parroquial de Sant Miquel de l'Albiol (1826)

JOSEP MARIA GRAU I ROSER PUIG

A finals del segle XVIII, a causa del creixement demogràfic, el poble de l'Albiol construí un nou temple parroquial. L'any 1789 es posà la primera pedra de l'edificació i, segons la data de la portalada, sembla que s'acabà el 1791¹. Amb motiu de les crisis de subsistències de començaments del segle XIX i la posterior Guerra del Francès (1808-1814), no es va poder ornamentar el seu interior degudament fins a la dècada dels vint. La dècada següent coincidirà amb la primera guerra carlina (1833-1840) i, a fi d'estalviar diners en aquelles difícils circumstàncies, les autoritats i els veïns optaren per la compra d'un retaule de segona mà a Reus, en lloc d'encarregar-ne un de nou. La reutilització de retaules era freqüent a causa dels canvis de les modes artístiques i afavoria als nuclis petits de poder disposar d'un altar majestuós. En el mateix arquebisbat de Tarragona en tenim diversos exemples, un dels quals fou Rocafort de Vallbona (Urgell) el 1777, quan el seu ajuntament comprà un retaule a la confraria de la Santíssima Trinitat de Sarral (Conca de Barberà) per 525 lliures, la qual volia fer-ne un de nou i amb la venda del vell intentava aconseguir una font d'ingressos². Un altre cas es documenta al monestir de Santes Creus, que a mitjan segle XVII cedeix el seu retaule major a la parròquia de la Guàrdia dels Prats³, dins la seva jurisdicció senyorial.

El 9 d'abril de 1836, el pagès-propietari de l'Albiol, Josep Ferrer i Salvador, inicià la redacció d'un llibre de memòries on va recollir les notícies familiars i municipals d'aquesta població de les muntanyes de Prades a la primera meitat del se-

1. Eufemià FORT I COGUL, *L'Albiol: Notícies històriques*, L'Albiol, 1985, p. 66.

2. Josep M. GRAU i Roser PUIG, "La venda del retaule de la Santíssima Trinitat de Sarral (1777). Una mostra del comerç d'obres d'art a l'època moderna", *Recull de Treballs* (Sarral), núm. 2 (1999), p. 135-143.

3. Josep BRACONS, "La segona vida del retaule de Santes Creus a la Guàrdia dels Prats", a *La Guàrdia dels Prats i la seva església*, Valls, 2004, p. 91-102. Aquest fenomen el trobem arreu del Principat. Vegeu Joaquim M. PUIGVERT, *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)* Vic, 2001, p. 134.

gle XIX. El volum és de mida quartilla i està enquadernat en pergami⁴. És una barreja de llibre de comptes i llibre mestre, ja que aplega les inversions de millora del patrimoni, el regest i, en molts casos, transcripcions d'actes notariais relacionats amb el mas del Sord (la seva hisenda) i l'ajuntament⁵. L'autor va ser durant un bon nombre d'anys secretari del municipi⁶ i, com a conseqüència d'aquest càrrec, prengué part activa en els esdeveniments públics més rellevants, entre els quals s'inclou la compra del retaule major per a l'església parròquia de l'Albiol.

El 9 de febrer de 1826 es reuniren a la rectoria de l'Albiol, "per no tenir casa pròpia lo Comú", el rector, l'ajuntament i els caps de casa del terme⁷ "per tractar de la compra de l'altar major que tenian per vendre los pares franciscanos", davant l'oferiment realitzat per fra Magí Cases a Josep Ferrer, ja que els franciscans en feien un de nou. Els assistents es mostraren recelosos: que si les mides no estarien d'acord amb l'església de l'Albiol, que si era molt vell..., per la qual cosa es va resoldre constituir una comissió per anar a veure'l abans de prendre una decisió definitiva. Sobre el finançament de les despeses es plantejaren tres propostes:

4. El manuscrit actualment el conserven els hereus de la família Ferré residents a la Selva del Camp, als quals agraïm la gentilesa d'haver-nos-en permès la consulta. L'autor de la crònica morí el 30 de maig de 1867; un besnét seu descriu els seus funerals de primera classe: "asistiren tod lo poble, lo ajuntament al banch y a casa no si cabia a dinà, prova de la bondad y virtuds y grans mèrits del finat, que per mol que digui serà poch del que va sé mon difun besavi, com a home de bé y demés calitats que per desgràcia avuy no se'n troban".

5. El volum comença amb aquestes paraules: "Llibre de memòrias de Joseph Ferrer y Salvador, paigès del terme de l'Albiol, en vista de la molta nesecitat y ya en las casas el tenir un llibre de memòrias par a anotar en ell los asuntos y cosas més principals partanyens a la utelitat de la familia y béns, e determinat vui dia nou del mes de maig de 1836, comprar lo present llibre a fi de notar y recopilar en ell algunas notas tenia escritas en diferens papés y llibretas conforme són lo dia que nasqueren los fills y fillas que Déu N[ostre] S[enyor] a tingut a bé dar-nos, noticias de millores y obras se han fet en nostra casa y béns, noticias del que costan las terras del mas [...] noticia dels notaris que se han fet vàrias escripturas y altres diferens noticias que me aparega a bé continuar en lo present llibre, los quals escriuré del millor modo me sia posible, continuan-las o escrivin-los aixís com aniré troban-los conforme veurà lo qui tindrà gust de llegir lo present llibre, al qual creurà que moltas notas de noticias, escripturas y altres diferens asuntos està notat primer lo modern que lo antich, és dir lo jove que lo més vell, respectà de tenir las escripturas y notas despapeladas, és dir en vàrios puestos y sen aixís no me és fácil de posar-las en seguida dels anys que cada una correspon" (p. 1-2).

6. Referent a aquest càrrec, afirma: "el qual me resultava més perjudicis que ganàncias per lo molt treball y gastos que me dinacionava dit encàrrech y la molt poca paga o selari tenia per dit ofici que sols era la de quinze lliuras a l'any. Alguns anys provà lo deixar dit ofici al mudar-se los nous ajuntaments, però luego me persuadiren algunas personas y los mateixos ajuntaments que convenia per lo bé comú no deixàs dit encàrrech en vista de las súplicas me fehan de continuo me convensían sempre de continuar" (f. 18). El dia 14 de gener de 1836, amb el canvi d'ajuntament, "los manifestà que yo no volia servir-los per secretari per rahó de las críticas circumstàncias del temps, manifestan-los que yo me avia sacrificat per tot lo poble de esta part de molts anys, y lo poble no se sacrificaria per mi, y sen aixís yo resultia deixar dit ofici" (f. 21).

7. Eren Vicenç Arnau, Josep Cavaller, Joan Cavaller (major), Pere Cavaller, Salvador Cavaller, Josep Ferrer, Josep Ferrer (a) *tiano*, Rafael Gatell, Josep Mайдéu, Josep Masdéu (a) *andreu*, Josep Masdéu Cots, Pere Masdéu, Pere Mestre, Francesc Rius, Josep Roig (a) *de la Vall*, Andreu Roig (a) *de la Vall* i Josep Vallverdú.

- Primera: fer un repartiment entre les cases del terme.
- Segona: obrir una llista de donatius.
- Tercera: cobrar els deutes que faltaven pagar de l'obra de l'església.

Deixem al cronista que ens exposi la solució acordada: “persuadí, principalment a dit Vicens Arnau, que lo medi més asertat mirava, era de provar la oferta voluntària, per quant la oferta no llevava res al poder cobrar dits atrasos”. I així es va fer: els albiolencs foren generosos, des de les 30 lliures de Pere Llevaria, regidor, als 7,5 sous dels més pobres, s'obtingueren un total de 125 lliures, 11 sous i 3 diners (amb una mitjana de poc més de 5 lliures per cap de casa)⁸. Els assistents quedaren satisfets amb el resultat i es veié que “unit ab los deutas ya podien empendra la compra del referit altar”. Un cop resolt els aspectes financers, mancava tancar el tracte amb els religiosos reusencs. El dilluns següent, diversos veïns s'arribaren fins a Reus “y en seguida anaren a veurer lo altar, que lo tenian amontonat en un recó de la sua fusteria. Alguns dels que asistiren desmayaren algun poch al veure-lo de aquella conformitat, al qual no se pogueren fer ben capasos de ell”. Davant el poc èxit, es demanà al pare guardià, Lluís Barberà, que exposessin el retaule a la fusteria i tornarien a veure'l quan fossin avisats. “En lo temps que transcorregué [...] no faltaren alguns que nos manifestaren que tindrien un fàstic y no tindriem una cosa de gust en nostre Iglésia, quan aquell altar era molt vell y mol desfigurat, y aixís valdria més fer-ne un de nou”. No obstant això, en la segona visita la crítica fou més positiva, en “veurer que tota la fusta era de molt bona qualitat, pues cuasi tota és de alba, nogué y las columnas, muchas, són de chipré y ciré, la qual se la va fer veurer Isidro Ferrer, mestre fuster de dita vila de Reus [...] que no podíem desitgar ni trobaríem en el dia millor fusta de la que era la del mencionat altar”. Finalment, hom va accedir a la compra pel preu ajustat de 175 lliures. Cent les pagarien en el moment de la transacció i les altres setanta-cinc, el mes de setembre del mateix 1826 (recordem que era un mes de collita). El trasllat seria a càrrec dels mateixos veïns de l'Albiol, que no permeteren “bagatge algun foraster, per quan digueren que ya eran bastants los de l'Albiol [...] se oferiren en compondre los caminos per poderlo més fàcilment pujar”. El cost final fou superior a les previsions; concretament, pujà a la suma de 236 lliures i 4 sous, desglossades de la següent manera:

- Compra de l'altar: 175 lliures.
- Plantar l'altar juntament amb el de la Mare de Déu del Roser 41 lliures, 5 sous (a càrrec d'Isidro Ferrer, fuster reusenc).
- Pintar i polir la fusta del sagrari “y demás gastos ordinarios” (a càrrec del mateix fuster): 7 ll. 10s.
- Compra de la tela del pal·li de l'altar: 4 lliures, 2 sous i 6 diners.
- Pintar el pal·lis: 1 lliura i 11 sous.

8. La resta de donatius principals foren oferts per: Josep Ferrer i Josep Cavaller, 15 lliures, cadascú, Josep Maidéu, 11 lliures i 5 sous, Pere Recasens, 10 lliures, Vicenç Arnau, 6 lliures, Josep Roig, 7,5 lliures, i Josep Vallverdú, 4 lliures.

- Treball del mestre de cases (una setmana): 5 lliures i 5 sous.
- Bastides: 1 lliura i 10 sous.

Respecte als ingressos, el conjunt dels donatius i el cobrament del deute de l'obra pujà a 258 lliures i 17 sous, circumstància que possibilità de celebrar una lluïda festa de benedicció i encara sobressin 15 lliures, 5 sous i 6 diners, les quals el dia 2 de juny de 1828 foren lliurades al rector de la parròquia, mossèn Francesc Barenys (regent entre 1827-1836), per “comprar roba” per a l'església.

Els treballs d'instal·lació foren executats els primers dies d'abril, tant plantar el retaule de l'altar major, com el trasllat del de la Mare de Déu del Roser, que ocupava l'espai central d'una capella lateral. En acabar, davant de l'òptim resultat, tot foren elogis i alegria, i aquest esperit regnà en la solemne festa de benedicció, a la qual s'uniren els habitants de la Mussara i Mont-ral. El detall de la narració i el sentiment que traspuja fa que es mereixi la transcripció textual: “Tota persona anava contenta y desitgosa en anar a buscar lo Sant retaule y així mateix lo anar a treballar per servir los fustés y mestres de casas y demás era necesari [...]. Yo no tinch present que en tota la mia vida aixia treballat de més gust y aixia tingut uns dias més alegres y falisos en tal que tots quans se enquadravan a treballar en dita obra, ningú esperava a ser lo darrer al treball, de manera que alguns dels masos fean queixas el no aver-los avisat per anar a treballar [...], los fusters y mestres de casas quedaren aturdits el veura los abitants de l'Albiol tan animosos al poder veura ya plantat lo expresat altar, y tots ells digueran que avian assistit y treballat en moltes obras, però no havian vist may personas tan constans en el treball”. El nostre testimoni acaba amb la frase: “O! providència divina, quan lo poble està unit se fa tot lo que.s vol, com en efecte se veijé en aquella ocasió en Albiol”. El rector de l'Albiol aleshores era Mateu Teixell (regent entre 1825 i 1826), el qual beneí el nou altar. Malauradament, l'any 1936 fou destruït.

La notícia que el retaule de l'Albiol procedia de Reus ja la donà l'historiador selvatà Eufemià Fort⁹. Ell mateix descriu el retaule format per tres cossos: en el primer pis, en la capella central hi havia la imatge en talla de sant Miquel arcàngel, titular de la parròquia, a la dreta del que mira, sant Joan Baptista i a l'esquerra un sant no identificat. En el segon pis, al mig la Mare de Déu d'Agost i a la dreta sant Antoni de Pàdua. Culminava el retaule un calvari amb dos gerros amb flors a cada costat. Eufemià anota que, segons una inscripció, la data de la fabricació era l'any 1689 i que fou daurat nou anys més tard. Si repassem la bibliografia reusenca sobre el convent de Sant Francesc, tot sembla concordar, ja que en la monografia de Josep Alsina Gebellí s'esmenta que el retaule major de l'església de la comunitat de frares menors es realitzà el 1689¹⁰. En el segle XVIII tant el convent

9. *L'Albiol...*, op. cit., p. 67. S'afirma que fou l'any 1816, i no el 1826; possiblement es tracta d'una errada d'impremta (confusió d'un dos per un u), ja que el llibre es publicà pòstumament (1985).

10. *El convent de Sant Francesc de Reus (1488-1935)*, Reus, 1985, p. 49. Aquest autor segueix la narració de Celdoni Vilà i no esmenta l'escultor. Sobre l'exclaustració, vegeu Eduard TODA GÜELL, *Los convents de Reus y sa destrucció en 1835*, Reus, 1930.

com el seu temple es reformaren a fi d'aconseguir una major cabuda. Fou en aquell moment quan també s'aixecaren nous altars, tasca que s'allargà en el segle següent. L'any 1830 l'Albiol comptava amb 264 habitants i el 1835 eren 76 els caps de casa¹¹. A Reus el retaule es trobava a la fusteria conventual, és a dir, ja estava desmuntat, ja que els religiosos havien sofert atacs durant el trienni liberal (1820-1823).

Tornem al cronista albiolenc. Ens informa de les obres de manteniment de l'església parroquial de l'Albiol que es portaren a terme el 1829 en la seva teulada: "part de ella estava pròxima a caurer per estar los cabirons y llatas cuasi del tot podridas" (f. 104), un mestre de cases hi treballà vuit dies (a 1 lliura, 2 sous i 6 diners per jornal), amb un cost de nou lliures, la intervenció d'un fuster costà unes altres nou lliures més, i per claus es pagaren 1 lliura, 17 sous i 6 diners; en total, més de dinou lliures que van bestreure Josep Ferrer (84 %) i Pere Masdéu, del mas Nou (16 %).

Per acabar, només cal destacar la importància de les fonts privades com a font complementària per tal de documentar esdeveniments públics que als arxius parroquials o municipals no contenen. Aquestes notícies de trasllats són molt útils per identificar l'autoria i evitar errors en la cronologia; així, per cercar l'artista hom haurà de buscar en els manuals notariaus de Reus, en les actes del seu ajuntament o en arxius dels franciscans, en comptes dels arxius de l'Albiol.

11. Josep IGLÉSIES, "El poblament a les Muntanyes de Prades", *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 4 (1982), p. 117-140. Les xifres de 1830 presenten ocultació. Sobre demografia i economia del massís, us remetem al nostre estudi "Les Muntanyes de Prades i el bosc de Poblet", a *Actes de les primeres Jornades sobre el bosc de Poblet: Del règim senyorial a la gestió pública*, Poblet, 2004, p. 195-280.

Joan Antoni Güell i López (1875-1958), segon comte de Güell, tercer marquès de Comillas i primer col·leccionista d'escultura policromada barroca

BONAVENTURA BASSEGODA

La personalitat i les aportacions polítiques i culturals del segon comte de Güell han quedat oblidades davant de les realitzacions del seus il·lustres antecessors. El seu avi, Joan Güell i Ferrer (1800-1872), fou qui va iniciar la fortuna familiar, mentre que el seu pare, Eusebi Güell i Bacigalupi (1846-1918), comte de Güell des del 1908, fou un conegut mecenes d'Antoni Gaudí, a qui encarregà el palau Güell al carrer Gran de les Rambles, el parc Güell i la cripta i la colònia Güell a Santa Maria de Cervelló, a més d'altres intervencions. El seu avi matern, Antoni López i López (1817-1883), primer marquès de Comillas, fou el comprador i restaurador del palau Moja a les Rambles, el constructor del palau de Sobrellano a Comillas i alhora el conegut mecenes que finançà la universitat pontifícia de Comillas dels jesuïtes, tasca que fou continuada pel seu fill, el segon marquès, Claudio López i Bru (1853-1925), que era oncle del nostre personatge.

Joan Antoni Güell va heretar, quan morí el seu pare el 1918, el comtat de Güell, aleshores augmentat a la Grandesa d'Espanya per disposició reial, i el 1925, quan morí –sense fills– el seu oncle, Claudio López, va esdevenir tercer marquès de Comillas. Aquests títols nobiliaris eren una simple forma exterior de reconeixement social darrere la qual es trobava una sòlida fortuna familiar, que comprenia: per la banda López posicions clau de control a la Compañía Transatlántica, la Compañía de Tabacos de Filipinas, al Banco Hispano-Colonial, la Sociedad del Crédito Mercantil, als Ferrocarriles del Norte de España, la Sociedad Hullera española i al Banco Vitalicio de España; i per la banda Güell, posicions destacades a la indústria cotonera, amb el Vapor Vell de Sants i la colònia Güell a Santa Maria de Cervelló, i el control de la companyia de ciments Asland, a més de molts altres negocis financers. La família Güell-Comillas era una de les primeres fortunes de l'Estat, i Joan-Antoni, com a primer fill baró –el precedia només la seva germana Isabel (1872-1956), marquesa de Castelladosrius, pel seu casament amb Carles de Sentmenat–, fou el cap visible de tot el nucli familiar.

En el camp de la cultura i del mecenatge, ens cal recordar la publicació a París el 1925 del volum *Escultura policroma religiosa española: Una colección*, que és una història de l'escultura policromada entre finals del segle XVI i el segle XVIII, però realitzada a partir del comentari i l'anàlisi de la seva pròpia col·lecció particular, aleshores composta per trenta-sis peces. El llibre té una presentació formal acuradíssima, totes les peces són reproduïdes a pàgina sencera, i dues es presenten amb fotografies acolorides. Se'n féu –segons Palau– una edició limitada de dos-cents exemplars en castellà i uns altres tres-cents en francès, per garantir la difusió internacional. El que es presenta és clarament una col·lecció ja feta, tancada. El seu propietari tenia aleshores cinquanta anys. Encara que l'escultura renaixentista i barroca feia ja un cert temps que havia estat objecte d'interès crític i la seva presència era relativament freqüent en el comerç d'antiguitats, no dubtem a considerar Joan Antoni Güell el primer col·leccionista d'aquesta mena d'objectes. El seu era un recull curt però molt selecte de peces i amb una clara voluntat de reivindicació de la importància històrica i estètica d'aquesta manifestació artística.

No tenim a la nostra disposició una biografia del segon comte de Güell i per això ens convé recordar ara alguns episodis que mostren la importància del personatge com a home públic, i que coneixem gràcies a la publicació, en edició privada, entre 1926 i 1929, de quatre volums d'unes memòries titulades *Apuntes de Recuerdos*. Com calia esperar per la seva alta posició social, Güell i López va tenir una educació exquisida amb institutius nadius que li ensenyaren les llengües anglesa i francesa amb tota correcció. Els estudis universitaris en dret es completaren amb estades a la universitat de Cambridge. Al llarg de la seva infància i adolescència va conviure sovint amb el poeta Jacint Verdaguer, aleshores capellà almoïner a casa del seu avi matern. El seu testimoni sobre la sortida del poeta del palau Comillas l'any 1893 ens ofereix un punt de vista de gran interès sobre aquest episodi clau de la biografia verdagueriana. Entre 1911 i 1912 es va apuntar com a voluntari a la guerra d'Àfrica per tal de fer evident el seu desacord amb el sistema de reclutament que permetia a les famílies benestants rescatar amb un impost la presència dels seus fills a les lleves obligatòries. En el camp de les aficions artístiques, podem recordar que va ser el “descobridor” de la bellesa i el pintoresquisme de la vil·la càntabra de Santillana del Mar, on va adquirir el casal a tocar de la col·legiata conegut amb el nom de *Casa de los Abades*, que va restaurar i moblar amb algunes peces antigues que descriu als seus *Apuntes*: una *Dolorosa* de Gregorio Hernández, un *Enterrament* de Ribera, una *Anunciació* d'Atanasio Bocanegra, un *Crist Nen* de l'escola de Murillo, un Juan de Sevilla amb episodis de la vida de Juan de Mañara, una *Fugida a Egipte* de l'italià Orbetto, i a l'oratori, un *Crist a la creu* atribuït a Berruguete¹. Uns anys després, un cop heretat el palau de Sobrellano, a Comillas, el nou marquès va regalar aquesta casa a una de les filles d'Isa-

1. CONDE DE GÜELL, *Apuntes de recuerdos*, Barcelona, 1926, vol. I, p. 76-81. Sobre el perfil biogràfic del personatge només tenim l'article de la GEC i el de l'*Espasa* (*Suplemento* 1957-1958, p. 221). Seguim aquesta darrera font pel que fa a la data del seu naixement a Comillas el 16 de juny de 1875.

bel II, la infanta Paz, i per això encara ara és propietat dels seus descendents i és coneguda també com a *casa de la archiduchessa de Austria*. Les relacions de les famílies Güell-Comillas amb la casa reial espanyola foren molt estretes des de l'època d'Antoni López. Fou, però, Joan Antoni qui les va augmentar amb la iniciativa de regalar, quan morí el seu pare, d'acord entre els sis germans i la seva mare, la finca Güell de Pedralbes al rei Alfons XIII per tal que fos convertida en el seu palau a Barcelona. Després d'una remodelació a càrrec de l'arquitecte Eusebi Bona, continuada per Francesc de Paula Nebot, i mitjançant una subscripció popular, les obres, iniciades el 1920, s'enllestiren el 1924, i el rei i la seva família l'usaren durant l'exposició de 1929.

El conegut interès per les arts i el col·leccionisme del comte de Güell explica la seva elecció l'abril de 1928 com a membre de l'Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, de la qual molt aviat esdevingué president, càrrec des del qual obtingué de la casa reial l'autorització per canviar el nom de la institució i el seu àmbit d'actuació, ja que passà a anomenar-se des del 1929 *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Les activitats socials i polítiques de Güell i López culminaren el 26 de febrer de 1930 amb el seu nomenament com a alcalde de Barcelona (figura 1), funció que va exercir fins a les eleccions municipals del 14 d'abril de 1931, que suposaren la proclamació de la República. No era un home de partit, però era molt proper ideològicament a la Lliga i per això acceptà aquest darrer esforç, per tal de redreçar la monarquia després del fracàs de la dictadura del general Primo de Rivera. Joan Maluquer i Viladot fou nomenat president de la Diputació en substitució de Milà i Camps, comte de Montseny, i ell va rellevar a l'Ajuntament Darius Rumeu i Freixa, baró de Viver. No ens correspon a nosaltres valorar la seva gestió com a home polític, però potser val la pena citar tres iniciatives que li corresponen i que són molt poc conegudes. Segons les seves pròpies declaracions, ell fou el primer alcalde que va col·locar la bandera catalana a l'edifici de l'Ajuntament de Barcelona². El 15 de juliol de 1930 es va tancar l'Exposició Internacional de 1929, després de mig any de pròrroga, i es va plantejar el problema de la destinació i l'ús de les noves construccions, entre d'altres el Palau Nacional. A partir d'un informe de Joaquim Folch i Torres que ho recomanava, l'alcalde va decidir el trasllat del Museu de la Ciutadella al Palau Nacional de Montjuïc. Ho recordava el 1935 amb belles paraules el mateix comte:

“Fa vint-i-cinc anys que Barcelona tenia un milió d'habitants i no tenia Museus; i lliurament va néixer aquell admirable Museu del Parc, que va fer que al món es parlés de nosaltres i que jo vaig fer instal·lar a Montjuïc, no solament per la seva vàlua intrínseca, sinó perquè essent el seu contingut el gloriós passat de Catalunya, vaig voler que tingués per pedestal una muntanya.”³

2. COMTE DE GÜELL, *Journal d'un expatrié catalan 1936-1945*, Mònaco, 1946, p. 140: “Quand j'étais Maire, en 1930, du balcon de l'Hôtel de Ville de Barcelone, j'ai annoncé, au nom du Roi, Comte de Barcelone, au peuple catalan, la reconnaissance du caractère officiel de son drapeau et de sa langue, symboles de sa personnalité historique nationale.”

3. COMTE DE GÜELL, *Elogi de la cultura catalana*, Barcelona, 1935, p. 9-10.



Figura 1. Joan Antoni Güell i López en la seva presa de possessió com a alcalde el 26 de febrer de 1930. (Foto: AHCB)

La tercera iniciativa també protagonitzada per Güell des de l'Ajuntament fou el lliurament de l'antic Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, aleshores ja fora d'ús, a la Diputació de Barcelona per tal de rehabilitar-lo i fer-ne la seu de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC) i de la Biblioteca de Catalunya. L'acte protocol·lari de lliurament de les claus se celebrà al mateix hospital el 30 de març de 1931 i en la fotografia que presentem (figura 2) hi figuren l'alcalde, el president de la Diputació, Maluquer i Viladot, Puig i Cadafalch, Pompeu Fabra i Pere Coromines, per a l'IEC, entre d'altres assistents. D'aquesta manera, Güell i López, per circumstàncies fins a un cert punt atzaroses, va participar de forma directa en les decisions que han condicionat l'establiment d'infraestructures culturals bàsiques com ara el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), la Biblioteca Nacional de Catalunya o l'IEC.

Durant la República, el comte de Güell no participa directament en la política activa, però continua exercint un cert paper en la política cultural des de la presidència de l'Acadèmia de Belles Arts, des de la Unió Interacadèmica –un òrgan nou creat per a la coordinació de les quatre acadèmies amb seu a Barcelona: Bones Lletres, Ciències i Arts, Medicina i Belles Arts– i des de la Junta de Museus⁴. El 1935 Güell va impartir tres conferències que es van publicar i que, malgrat la seva relativa brevetat, són de gran interès per conèixer el seu pensament en matèria cultural. La més important és de l'abril i duu per títol “Elogi de la cultura catalana”, tracta

4. Fou iniciativa seva la constitució d'una entitat d'ajut als artistes malalts o en estat d'indigència. Vegeu “Ajut als artistes pintors i escultors de Catalunya”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1935, p. 388.



Figura 2. Acte de lliurament de les claus de l'Hospital de la Santa Creu de l'Ajuntament a la Diputació de Barcelona, el 30 de març de 1930. (Foto: AHCB)

de la importància de la llibertat política com a estímul i base per al progrés de la investigació i de la cultura. Fa explícita la posició catalanista del comte. El juny impartí una conferència de tema artístic, “Tres imatges (tres evocacions)”, on es parla de la història i valor de l'escultura policromada i on es comenten tres peces de la seva col·lecció. La tercera conferència la va fer al seu propi palau de la Portaferriosa al novembre a petició dels Amics de l'Art Vell i es va titular: “La musa catalana Geo-Graphos”. Tracta de dues grans aportacions artístiques dels Països Catalans: la ceràmica medieval i la pintura renaixentista valenciana. Un mes i mig després d'aquesta conferència, el 14 de desembre de 1935, el palau Comillas obria les seves portes fins al 19 de gener per presentar una exposició d'imatgeria policroma. La intenció era doble: recaptar fons –per això es feren en les dates nadalencues– per a l’“Ajut als artistes pintors i escultors de Catalunya”, que feia poc que promovia el mateix Güell, i alhora potenciar el gust del públic per l'escultura barroca, molt poc representada als nostres museus públics. La base de la mostra fou la mateixa col·lecció particular del comte, que es presentava ara per primer cop al públic deu anys després de la seva publicació el 1925. Cèsar Martinell, Joaquim Folch i Torres i Xavier de Salas feren ressenyes crítiques de l'exposició⁵.

5. Vegeu Cèsar MARTINELL, “Exposició d'imatgeria policroma al Palau Güell-Comillas”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, març de 1936, p. 73-81; Joaquim FOLCH I TORRES, “La exposició de escultura barroca, del Palacio Comillas-Güell, a beneficio del ‘Ajut als artistes pintors i escultors de Catalunya’”, *La Vanguardia*, 2 de gener de 1936, p. 10, i Xavier de SALAS, “Una exposició d'imatgeria religiosa”, *Mirador*, núm. 358 (26 de desembre de 1935), p. 7, i núm. 361 (16 de gener de 1936). Agraïxo a Jordi París aquestes referències bibliogràfiques.

La sublevació militar del 18 de juliol de 1936 va liquidar bruscament tot aquest procés cultural en el qual Güell participava activament. En aquesta data es trobava a Mallorca i des d'allà en un vaixell anglès va passar a França, on voluntàriament es va expatriar. La seva col·lecció fou requisada per la Generalitat i fou dipositada al Museu d'Art de Catalunya, al Palau Nacional de Montjuïc⁶, mentre que el palau Güell-Comillas va ser ocupat per la CNT-FAI. L'exili voluntari del comte de Güell es va allargar fins bastant després del final de la Segona Guerra Mundial i les diverses relatives adversitats que va patir, acollit a la casa de la princesa Alexandra de Beauharnais-Leuchtenberg, a Beaulieu sur Mer, a prop de Niça, ens són conegudes gràcies al seu llibre de memòries *Journal d'un expatrié catalan 1936-1945*, publicat a Monaco el 1946⁷. Joan Antoni Güell en aquest text adopta una clara posició moderadament catalanista i alhora liberalmonàrquica de condemna dels totalitarismes europeus de l'època i del règim brutal implantat pel general Franco a Espanya. El seu retorn de l'exili, en una data que no coneixem, es va fer amb una absoluta discreció, sense cap mena de presència pública, i per això va passar a residir a la urbanització Cala d'Or de Mallorca, on va morir el 17 de març de 1958⁸. Per contra, el seu fill Juan Claudio Güell i de Churruca (1905-1957), que va morir onze mesos abans que el seu pare, fou un actiu monàrquic que va participar com a voluntari en l'exèrcit franquista i es va ocupar directament des del 1939 de la gestió dels negocis familiars i de la recuperació del patrimoni perdut durant la guerra. En aquesta direcció i dins l'àmbit artístic, va fer diverses gestions per a la devolució d'algunes peces que decoraven el palau de Sobrellano a Comillas i també de la col·lecció d'escultura espanyola del seu pare. Per una carta seva del 29 de novembre de 1940 adreçada al Marqués de Lozoya, aleshores *director general de Bellas Artes*, sabem que en aquesta data la col·lecció de talles ja havia estat recuperada i lluïa de nou al palau Moja-Comillas de la Rambla⁹. La darrera

6. Al llibre de Santi BARJAU *El Palau Nacional de Montjuïc: Crònica gràfica*, Barcelona, 1992, p. 183, es publica una fotografia on figuren diverses peces de la col·lecció Güell dipositades en una de les sales nobles del Palau Nacional.

7. Sobre aquest, es pot consultar ara el treball d'Antoni Lluç FERRER "El *Journal d'un expatrié catalan (1939-1945)* de Joan Antoni de Güell", a Jordi CANAL, Anne CHARLON i Phryné PIGENET (cur.), *Les exils catalans en France*, PUPS, París, 2005, p. 291-306. Agraïxo a Rafael Cornudella aquesta referència bibliogràfica.

8. La urbanització Cala d'Or a la costa de Santanyí fou promoguda pel dibuixant i marxant Josep Costa i Ferrer, *Picador* el 1933, amb l'associació de diversos artistes com Anglada Camarasa, Oleguer Junyent, Domènec Carles, Sebastià Junyer i altres inversors estrangers. La construcció dels quaranta-vuit xalets previstos havia de seguir el model de l'arquitectura popular d'Eivissa i fou una proposta de gran influència sobre altres urbanitzacions posteriors. Vegeu Sonya TORRES PLANELLS, *Josep Costa Ferrer Picador (1876-1971): Un dibuixant eivissenc i el seu temps*, Eivissa, 2001, p. 56-59, i Miquel SEGÚ AZNAR, *La arquitectura del ocio en Baleares: La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*, Palma de Mallorca, 2001, p. 54-58. Agraïxo a Marià Carbonell aquestes referències bibliogràfiques.

9. Arxiu Nacional de Catalunya, fons Güell-Comillas, caixa 28, documents 4.2.12 i 4.2.13. "Barcelona, 29 de noviembre de 1940. Excmo. Señor Marqués de Lozoya. Director General de Bellas Artes. Madrid. Mi distinguido amigo: Sentí muchísimo que una indisposición gripal, me privara de acompañarle al simpático acto de Poblet y de haberle podido igualmente acompañar hasta su regreso a Madrid. Me es grato unir mi felicitación sincera a las muchas que sin duda recibirá por el decreto

ocasió en què la col·lecció d'escultura policromada barroca del comte de Güell s'exposa al públic va ser el 1954, en què se celebrava un *año mariano* amb motiu del centenari de la proclamació del dogma de la Immaculada Concepció. Es feren a Barcelona dues exposicions, una organitzada per l'Ajuntament al Saló del Tinell amb el títol "Exposición de Arte Mariano" amb cent divuit peces dels museus i de particulars, i una altra organitzada pel Cercle Artístic de Sant Lluç, titulada "La imagen de María" i instal·lada al palau Güell-Comillas, amb més de cinc-cents peces de col·leccionistes particulars. Al saló principal, amb les pintures del Vigatà, s'exposava la major part de la col·lecció d'escultura del comte de Güell.

Quan morí Joan Antoni Güell el 1958 i atesa la prematura desaparició del seu fill Juan Claudio Güell el 1957, el palau Moja-Comillas i la col·lecció d'escultures passen a les mans del seu nét Alfonso Güell i Martos, quart marquès de Comillas. Poc abans dels incendis que patí el palau Moja durant els darrers anys del franquisme, sembla que les escultures foren traslladades al palau de Sobrellano, i, finalment, les vint-i-una peces majors del conjunt foren ofertes en venda i adquirides per l'Estat espanyol el 1985 per al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, on avui es conserven¹⁰.

No hem tingut accés a cap mena de documentació directa sobre la col·lecció Güell, com ara inventaris, rebuts de compra o correspondència relativa al tema. Per tant, l'única informació és el llibre ja citat de 1925 –que donava a conèixer la col·lecció– i les dues campanyes fotogràfiques fetes per l'Arxiu Mas quan el conjunt es trobava a Barcelona, una datada el 1920 i una altra no datada de manera detallada però que correspon als anys seixanta. El llibre presenta trenta-sis peces i d'alguna manera mostra un recull ja fet o acabat, però a partir de les fotografies disponibles a l'Arxiu Mas el conjunt augmenta lleugerament fins a quaranta escultures. Les presentem en una reproducció en petit format (fig. 3 a 12) perquè és un

creto de creación de la ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE DE BARCELONA. Satisfacción ha producido en los centros artísticos y culturales su feliz iniciativa que resolverá de una vez el problema urgente de la enseñanza artística superior. Muchas veces, con poca suerte, habíase intentado la implantación de un centro oficial docente, donde tuviesen acogida las enseñanzas de arte puro, donde los artistas del mañana, pudiesen cursar sus estudios de una manera general y completa. Cábele a Ud. el alto honor de ser el realizador de tan soñada y bella idea que tan óptimos frutos reportará al arte español. Recojo una idea que considero acertada. Trátase de solicitar de Ud. la ampliación del cuadro de enseñanzas con una nueva asignatura que considero capital en las circunstancias actuales: el estudio de la Policromía en la escultura. En los momentos actuales que tanto preocupa la labor ingente de rehacer toda la escultura religiosa, se impone la enseñanza de esa especialidad a base del conocimiento de la escultura de nuestro gran Siglo de Oro. Espléndida floración de nuestro arte escultórico que brilló con caracteres únicos netamente españoles. Debo recordarle que, recuperada ya toda la colección de tallas, que como sabe poseía mi padre el Conde de Güell, las he, nuevamente reunido, en el antiguo Palacio de Comillas. Espero pues que en su próximo viaje me honrará con su visita ofreciéndola, por si cree de interés, para el conocimiento de los alumnos que cursen los estudios de escultura de la futura Escuela Superior de Bellas Artes, por Ud. creada. Con todo afecto le saluda suyo affmo. Amigo. El Conde de Ruiseñada."

10. Agraïxo al Museo Nacional de Escultura i al seu director, el doctor Jesús Urrea, haver-me facilitat el llistat i la documentació gràfica d'aquesta adquisició.



Figura 3.1. Juan Martínez Montañés, *Sant Joan Evangelista*. MNEV.



Figura 3.2. Francisco Giralte, *Sant Francesc*. MNEV. Segons Güell, de Juan de Juni.



Figura 3.3. Cercle de Jerónimo Hernández, *Sant Jeroni*. MNEV. Segons Güell, d'Alonso Berruguete.



Figura 3.4. Cercle de Juan Martínez Montañés, *Sant Francesc Xavier*. MNEV. Segons Güell, d'Alonso Cano.



Figura 4.1. Pedro de Ávila, *Bust de Dolorosa*. MNEV. Segons Güell, anònim castellà.



Figura 4.2. Cercle de Juan Martínez Montañés, *Cap de Sant*. MNEV. Segons Güell, de Pedro Roldán.



Figura 4.3. Pedro de Mena, *Sant Pere d'Alcàntara*. MNEV.



Figura 4.4. Pedro Roldán, *Cap d'apòstol*. MNEV.



Figura 5.1. José de Mora, *Bust de Dolorosa*. MNEV.



Figura 5.2. Cercle de Diego de Mora, *Bust de Dolorosa*. MNEV. Segons Güell, de Pompeyo Leoni.



Figura 5.3. José Risueño, *Sant Estanislau de Kotska*. MNEV. Segons Güell, de Martínez Montañés.



Figura 5.4. Cercle de José Risueño, *Ecce Homo*. MNEV. Segons Güell, de Ruiz Guijón.



Figura 6.1. Cercle de Gregorio Fernández, *Immaculada*. MNEV. Segons Güell, de Martínez Montañés.



Figura 6.3. Francisco Salzillo, *Sant Domènec*. MNEV.



Figura 6.2. Antonio de Paz, *Bust de santa Teresa de Jesús*. MNEV. Segons Güell, de Gregorio Hernández.



Figura 6.4. Juan Alfonso de Villabrille y Ron, *Sant Agustí*. MNEV. Segons Güell, anònim castellà.



Figura 7.1. Juan Alfonso de Villabrille y Ron, *Santa Rita*. MNEV. Segons Güell, anònim castellà.



Figura 7.2. Francisco Salzillo, *Sant Francesc*. MNEV.



Figura 7.3. Taller de Pedro de Mena, *Ecce Homo*. MNEV.



Figura 7.4. Alonso Cano, *Sant Joan Baptista*. MNEV.



Figura 8.1. Francisco Salzillo, *Sant Fèlix de Valois*. MNEV. Segons Güell, de Pedro Roldán.



Figura 8.2. Luisa Roldán, *Santa Anna, sant Joaquim i la Verge*. Col·l. particular.



Figura 8.3. Roldán, *Descans en la fugida a Egipte*. Col·l. particular.



Figura 8.4. Luisa Roldán, *El Bon Pastor*. Col·l. particular.



Figura 9.1. Nicolás Fumo, *Sant Miquel*. Col·l. particular.



Figura 9.2. Manuel Pereira, *Sant Joan Baptista nen*. Col·l. particular.



Figura 9.3. Pascual Elias, *Nen amb ocell*. Col·l. particular.



Figura 9.4. Ramon Amadeu, *Bust de la Verge*. Col·l. particular.



Figura 10.1. Francisco Ruiz Guijón, *Crist a la creu*. Col·l. particular.



Figura 10.2. Damia Forment, *Crist a la creu*. Col·l. particular.



Figura 10.3. Anònim, *Calvari*. Col·l. particular.



Figura 10.4. Anònim, *Crist nen amb els atributs de la passió*. Col·l. particular.



Figura 11.1. Anònim, *Bust de Dolorosa*. Col·l. particular.



Figura 11.2. Anònim, *Cap de sant Joan*. Col·l. particular.



Figura 11.3. Cercle de Martínez Montañés, *Jesus nen*. Col·l. particular.



Figura 11.4. Cercle de Martínez Montañés, *Jesus nen*. Col·l. particular.



Figura 12.1. Escola andalusa, *Nen adormit*. Col·l. particular.



Figura 12.2. Anònim, *Crist nen*. Col·l. particular.



Figura 10.3. Escola castellana, *Verge*. Col·l. particular.



Figura 10.4. Escola castellana, *Sant Sebastià*. Col·l. particular.

conjunt molt poc conegut com a tal, malgrat que algunes peces han estat incorporades a les monografies corresponents. És obvi que el nostre interès no s'adreça a l'estudi crític de les obres, i per això ens limitem a donar les atribucions que figuren en el llistat d'adquisició del Museu de Valladolid, mentre que per a les no adquirides donarem la proposta del llibre del comte de Güell o la de la fitxa de l'Arxiu Mas, atribucions que han d'estar lògicament subjectes –com sempre– a estudi i revisió per part dels especialistes.

El llibre del comte de Güell té el valor extraordinari de donar testimoni del contingut de la seva col·lecció d'escultura policromada, però és obvi que també ocupa una posició dins la historiografia de l'escultura hispànica. Es tracta lògicament del llibre d'un afeccionat: Güell no és un historiador ni tampoc un estudiós, i fins i tot alguna de les seves propostes d'atribució avui ens pot provocar el somriure. El seu apropament a les obres és fet només a partir del gaudi estètic que aquestes li procuren. Hi ha, per tant, tot l'interès, l'entusiasme i a voltes la ingenuïtat de l'afeccionat i del col·leccionista. Tot i que el fil del discurs vol ser una història de l'escultura policromada espanyola, aquest es limita a unes caracteritzacions formals de les obres dels artistes més destacats estudiats per grans escoles: castellana, andalusa i "llevantina", i acaba presentant la peça que l'il·lustra dins la pròpia col·lecció. Per desgràcia nostra, mai no s'indica la procedència concreta de les obres, però segurament aquesta deuria ser també sovint velada al mateix comte pels antiquaris que les venien, atès el caràcter d'obra religiosa de la majoria del conjunt. Només en una ocasió, en presentar la Verge que llegeix, de Ramon Amdéu (fig. 9.4), s'indica en una nota enigmàticament (p. 117): "Debo al coleccionista don José Antonio de Brusi el que esta escultura figure en mi colección". És a dir, que fou venuda, intercanviada o regalada per Brusi al comte.

Convé no perdre de vista que el llibre tracta, no de tota l'escultura hispànica dels segles XVI al XVIII, sinó de l'escultura en fusta policromada, una especialitat pròpia de tota la retaulística renaixentista i barroca i que havia estat blasmada des de l'època de Ponz i finalment quasi desapareguda dels indrets públics pels volts de 1800. Si considerem que la col·lecció deuria ser feta uns quinze o deu anys abans de la seva publicació el 1925, podem considerar ben primerenc l'interès de Güell per aquesta manifestació artística. Tal com explica amb tota claredat Francisco de Cossío y Martínez-Fortún (1887-1975) en el pròleg:

"Los primitivos viajeros españoles, Bosarte, Ponz, Ceán [...] desdeñaron, asimismo, la talla policroma, cegados por los esplendores arquitectónicos y por las tablas y lienzos pintados. A lo sumo, paraban la atención en los retablos, y cuando describían una escultura aislada, lo hacían de un modo episódico y siempre con frialdad y apurando los tópicos clásicos, que les ahoraban todo análisis crítico y toda meditación sobre el significado estético de la obra. Algunos años después, en plena fiebre de investigación, comienzan a estudiarse nuestros escultores, entalladores y estofadores en los archivos, y no en las iglesias y museos. Aparecen epístolas, recibos y contratos, en virtud de los cuales se identifican obras que permanecían envueltas en dobles sombras, las del lugar donde se hallaban y las del anónimo, y los eruditos empiezan a interesarse, entre papeles,

por las esculturas policromas. Ya que no emoción por la obra artística, sienten curiosidad por mil pormenores domésticos de los escultores que las ejecutaron; encuentran mayor interés que en contemplar los oros y el modelado de un apóstol de Berruguete, en averiguar el día exacto del nacimiento o de la boda de un escultor; pero esto ya significa un progreso. [...] Hasta los primeros años de nuestro siglo, coincidiendo con la publicación de la obra de Dieulafoy, el primer libro en el que se estudia el arte de la madera policromada de un modo metódico y con profusión de reproducciones gráficas, no surge el aficionado, el mejor propagandista de las artes, el contemplador más puro, entusiasta y desinteresado. Todavía han de pasar unos años hasta que aparezca el coleccionista, que es quien verdaderamente las presta un valor tangible y material.”

Francisco de Cossío era nebot de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), el conegut autor de la primera gran monografía sobre el Greco i un dels impulsors de la Institución Libre de Enseñanza, juntament amb el seu mestre Francisco Giner de los Ríos. La família Cossío procedia de Cantàbria, on tenien una casa pairal a Tudanca. Eren germans seus el reconegut filòleg José María de Cossío (1892-1977), que va ser membre de la Real Academia Española, i també el pintor Mariano de Cossío (1890-1960), vinculat a la generació del 27. Francisco de Cossío va estudiar dret, però va exercir de periodista, amb càrrecs destacats a *El Norte de Castilla* i a *ABC*. Tenia gran interès per les arts i durant la seva primera etapa com a director del museu de Valladolid (1919-1923) va rescatar dels magatzems i va exposar per primer cop peces de Berruguete del retaule de San Benito de Valladolid. Tot i ser dotze anys més jove que Güell, va ser el seu company en diverses excursions i viatges per Castella i Andalusia per “descobrir” talles. La seva posició d’afecionat l’apropava al comte i el distanciava dels primers estudiosos de l’escultura castellana: el pintor José Martí y Monsó (1840-1912), autor del fonamental volum *Estudios historico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, de 1898-1901, i el seu continuador, l’arquitecte Juan Agapito y Revilla (1867-1944), autor el 1910 de la primera monografia sobre Alonso Berruguete, el 1916 del catàleg de la secció d’escultura del museu de Valladolid, i finalment el 1929 dels dos volums del recull documental *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana: Papeletas razonadas para un catálogo*, a més de molts altres escrits d’història i arquitectura. Agapito fou director del museu de Valladolid entre 1923 i 1931, ja que Cossío havia estat destituït i desterrat una temporada a les illes Chafarinas per Primo de Rivera per causa d’un article periodístic de caràcter satíric. Amb la República, Cossío fou de nou nomenat director i, per iniciativa de l’historiador de l’escultura Ricardo de Orueta (1868-1939), aleshores *director general de Bellas Artes*, es féu el trasllat del museu del Colegio de Santa Cruz a la seu actual al Colegio de San Gregorio i es va promocionar de Museo Provincial a Museo Nacional de Escultura per mitjà del Decret de 29 d’abril de 1933, signat pel ministre Fernando de los Ríos. Cossío va continuar com a director del museu fins al 1961¹¹.

11. Sobre Francisco de Cossío es pot consultar el seu discurs d’ingrés a la Real Academia de San Fernando, del 18 de febrer de 1962, que tractà sobre Alonso Berruguete i que fou contestat per Enrique Lafuente Ferrari; i també les seves memòries, *Mi familia, mis amigos y mi época*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, especialment p. 120-123, 140-141, 185 i 254.

En gran part, l'entusiasme de Güell i de Cossío per l'escultura d'aquesta època tenia com a fonament la reivindicació de la qualitat i de la calidesa de la policromia, allò que els crítics neoclàssics més havien blasmat. No és, per tant, una casualitat que com a autor de referència en el pròleg del llibre Cossío mencioni únicament Marcel-Auguste Dieulafoy (1844-1920), que va publicar el 1908 el volum *La statuaire polychrome en Espagne*, una curiosa síntesi primerenca del tema feta per un reconegut arqueòleg francès especialista en l'art antic de l'Iran, el qual, després de la publicació de la seva obra capital (*L'art antique de la Perse*, 5 vol., 1884-1889), es dedicà als estudis bíblics, a l'art hispànic i a Calderón de la Barca. Dieulafoy fou un dels primers a defensar l'existència de la policromia en l'escultura grega i romana, d'acord amb la tradició de l'art egipci i especialment de l'art persa, que ell va en gran part descobrir; i d'aquí sortiren també la curiositat i la reivindicació de l'escultura policromada hispànica, ara de nou valorada pels estudiosos –Martí Monsó, Elies Tormo, Agapito y Revilla, Ricardo de Orueta, Gómez Moreno– i col·leccionada pels amateurs Huntington i Güell, entre els més destacats.

Joan Antoni Güell i López mereix un reconeixement entre els col·leccionistes catalans d'art antic del segle xx, i només hem de lamentar que no volgués llegar per testament les seves talles al Museu d'Art de Catalunya. Un dels buits més destacats de les col·leccions de l'època moderna del Museu és precisament l'escultura policromada, que hauria de fer costat a la pintura contemporània hispànica. Segurament, l'amarg desengany de la situació política amb la continuïtat del franquisme després de la derrota dels totalitarismes a Europa i el cop personal de la mort prematura del seu fill Juan Claudio, expliquen aquest fet que ha perjudicat la seva bona memòria històrica.

PS

Un cop corregides les proves, per amable indicació de Rafael Cornudella he tingut notícia de l'existència d'imatges de la col·lecció Güell al fons fotogràfic Salvany de la Biblioteca de Catalunya. En efecte, es tracta de cinc fotografies realitzades el 1926 que mostren la instal·lació de les escultures a la casa del seu propietari, a la torre de Pedralbes. No les podem reproduir aquí, però són consultables a Internet, a través del portal de la Biblioteca que adreça al fons i amb l'opció de cerca avançada per paraules clau: Güell Pedralbes. Unes vistes exteriors de la casa de Güell i López a Pedralbes foren publicades a la *Revista de Arquitectura*, vol. VII, p. 104 i 116. Aquesta revista era dirigida per l'arquitecte José María Martino i no duia data. Les fotografies són però anteriors a 1918, ja que citen la casa com a propietat del “conde de Ruiseñada”, que era el títol que usava abans d'heretar el comtat de Güell a la mort del seu pare.

Obres restaurades de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó

INMA AMORÓS, EULÀLIA ARAGONÉS, ROSAURA JANÓ I JUDIT SANROMÀ

Introducció

La nissaga d'escultors Bonifàs està formada per cinc artistes de quatre generacions diferents. No és un cas únic, ja que en aquella mateixa època, a Catalunya, existien altres famílies d'escultors notables, com els Pujol, els Grau, els Costa i els Morató, en les quals es perpetua l'ofici de pares a fills.

En el cas dels Bonifàs, el fundador del llinatge és Lluís Bonifaci, de nacionalitat francesa, que es va traslladar a Barcelona amb el seu pare i que l'any 1676 es casa amb Emerenciana Sastre. A ell devem la imatge de sant Pau del pati de la Casa de la Convalescència. Posteriorment es va traslladar a Valls, on establí el seu taller. Des d'aquí treballarà per a les esglésies de Valls, Arbeca, la Selva del Camp i Riudoms, on va morir l'any 1697.

El seu fill, Lluís Bonifaci Sastre, va néixer a Barcelona l'any 1683. Va ser deixeble de Llätzer Tramulles. A principis del segle XVIII el trobem treballant a Valls, on es casà, l'any 1706, amb Maria Anglès. Aquí nasqué, l'any 1709, el seu fill, Baltasar, continuador de la nissaga artística. Posteriorment la família es trasllada a viure a Barcelona. Allà nasqué el seu segon fill, l'any 1714, que es dedicà al sacerdoci. L'any 1717 trobem Lluís Bonifàs novament documentat a Valls, per realitzar el retaule de Sant Marc, i l'any 1720 viu a la casa del carrer Carnisseria on instal·la el seu taller definitiu.

El seu fill Baltasar es casà amb Francisca Massó l'any 1728. De Baltasar Bonifàs es coneixen molt poques obres, possiblement perquè treballà a l'ombra del seu pare, i sobretot perquè va morir molt jove, als trenta-vuit anys. El matrimoni va tenir cinc fills, dos d'ells escultors: Lluís, nascut l'any 1730, i Francesc, nascut l'any 1735.

La nissaga s'acaba amb Francesc Bonifàs, que va néixer a Valls l'any 1735. Juntament amb el seu germà, farà l'aprenentatge amb l'avi i seran els continuadors del taller. Però l'any 1759 Francesc es trasllada a Tarragona, on instal·larà un taller propi. Tot i així, els dos germans treballaran plegats en diverses ocasions.

Obres seves es van contractar per a Tarragona, Lleida, Valls, Escaladei, Reus, Torredembarra, etc.

Tant Lluís com Francesc tindran el màxim reconeixement en el seu art, ja que se'ls atorga el títol d'acadèmic de mèrit de la Real Academia de San Fernando de Madrid, a Lluís l'any 1763 i a Francesc l'any 1771. És la culminació d'una llarga nissaga d'artistes que van viure a Valls.

Lluís Bonifàs Massó fou l'escultor més destacat de la nissaga, per la quantitat i la qualitat de l'obra realitzada. Segons Martinell, realitzà cinquanta retaules amb imatges i relleus, trenta-dues imatges exemptes, dotze projectes no executats per ell, cinc passos de processons, vuit models d'imatges per executar en plata, dues lliteres de la Mare de Déu, set urnes, set imatges de les anomenades *de vestir* i el cor de la catedral de Lleida, que contenia cent cinquanta-tres composicions escultòriques, amb més de cent imatges en alt relleu i cent quaranta-quatre serafins, a més de la talla. També realitzarà mobles per a cases particulars i esglésies. Tota aquesta ingent obra, que molt possiblement es pugui ampliar amb nous estudis, va ser realitzada en quaranta anys de vida professional.

L'obra de Lluís es podia trobar a les catedrals de Lleida, Tarragona, Barcelona i Girona, als monestirs de Poblet i Vallbona de les Monges, a les cartoixes d'Escaladei i Montalegre, i a esglésies de Valls, Vallmoll, Alió, Alcover, Cabra, Nulles, Rodonyà, el Milà, Mont-ral, Vilabella, Arenys de Mar, el Vendrell, Vilanova i la Geltrú, Calaf, Reus, la Selva del Camp, l'Aleixar, l'Almóster, Castellvell, Riudecols, Vilaplana, l'Arboç, Celma, Montblanc, l'Espluga de Francolí, Vimbodí, Blancafort, Sarral, les Borges Blanques, Tarrés, Sant Martí de Maldà, Tàrraga, Verdú, l'Espluga Calba, la Granadella, Anglesola, Cubells, Golmés, Aitona, els Omellons, Granyena de les Garrigues, i també a Madrid i Puerto Rico.

Lluís Bonifàs va realitzar un gran nombre d'obres per a la vila de Valls; entre aquestes citarem la capella de Sant Aleix, a l'església arxiprestal de Sant Joan, el retaule de la Mare de Déu de la Victòria, a l'església del convent de Sant Francesc, la capella de Sant Antoni de Pàdua, per a la família Baldrich, el pas del Davallament i, sobretot, destacarem el retaule de la Mare de Déu dels Dolors i el pas de la Mare de Déu de la Soledat, que són les obres que estudiarem a continuació.

Introducció de les obres restaurades

A primers de novembre de 2005, el Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, ubicat a Valldoreix, rep un conjunt d'obres de l'escultor Lluís Bonifàs i Massó per tal que siguin restaurades.

Es tractava d'una Mare de Déu de la Soledat i un pas de Setmana Santa de la Mare de Déu dels Dolors, compost per la Mare de Déu, el Crist i la carrossa. Les dues imatges provenen de llocs diferents. La Mare de Déu dels Dolors (la que porta el Crist) va ser un encàrrec de la V.O.T. dels Dolors i va ser feta per a la Capella de la Mare de Déu dels Dolors.

La Mare de Déu de la Soledat va ser un encàrrec privat de la senyora Josepa

Baldrich de Segarra. La va tenir la família Segarra fins l'any 1930; després va passar a ser propietat de Cèsar Martinell fins a principis dels anys seixanta en què fou entregada a l'església de Sant Joan.

Ens arriben sense els vestits amb què habitualment es troben aquestes maredeús i que facilita la visió de l'estructura de construcció. Les parts treballades són el rostre i les mans; la resta està realitzada de forma molt esquemàtica ja que la seva funció és fer de suport de les vestimentes. Molt diferent és la figura del Crist, en què el cos és totalment visible.

Són imatges que encara ara tenen la seva funció de culte; per tant, són obres molt properes als fidels, tant emocionalment com físicament. El seu aspecte estètic va lligat a un sentiment religiós; són mimades i cuidades pels fidels, que intenten que tinguin el millor aspecte possible, sobretot a l'època de Setmana Santa. Com que són també imatges que han de suportar les inclemències del temps, han estat protegides amb diverses capes de cera que s'han anat acumulant al llarg del temps, cosa que dificulta la visió de la policromia original.

Cal tenir en compte que són obres amb un alt factor de risc, ja que es tracta d'obres que es manipulen per vestir-les, es treuen a la processó, amb les consegüents vibracions, possibles cops i amb la presència d'espelmes, factors que es van afegint a la llista de factors de deteriorament.

Estat de conservació

Mare de Déu de la Soledat

La imatge es trobava en molt bon estat de conservació (vegeu la figura 1).

La part estructural està pensada per no donar pes a l'obra: les cames són la mínima expressió, però estan fetes de manera que, un cop vestida la Verge, aquesta genera tot el volum real del cos.

La part del seient està recoberta amb suro, cosa que dona volum però no pes a l'obra (algunes d'aquestes peces de suro han estat refetes al llarg del temps).

La part més malmesa és la plataforma que fa de base, sobretot a la part del davant, on hi havia manques de preparació i policromia.

En relació amb la policromia de les carnacions, la degradació més important era la brutícia incrustada, és a dir, pols i altres elements, com ceres i greixos, que a pesar d'haver estat netejada la imatge han persistit.

Conjunt de pas de Setmana Santa

Mare de Déu dels Dolors

Es tracta d'una peça en què l'estructura de les cames ha estat refeta, així com les mans, que tampoc no són les originals. Probablement es van haver de substi-



Figura 1. Lluís Bonifàs, *Mare de Déu de la Soledat*.

tuir a causa del deteriorament provocat per l'atac de xilòfags, fàcilment visible en la fusta del tronc de la Mare de Déu.

El rostre de la imatge (vegeu la figura 3) presentava pèrdues de capa pictòrica al front i, en menor intensitat, als laterals. A més a més, a tot el voltant del rostre hi havia la presència de les traces deixades per adhesius. Això era un reflex de les degradacions pròpies de la funció de l'obra com a imatge vestida. En alguns moments al llarg del temps, els vestits s'havien fixat al rostre amb adhesius i també amb puntes com a sistema de subjecció al front, cosa que ha provocat les diverses pèrdues pictòriques que presentava la imatge.

Com a capa de superfície hi havia diverses capes de cera i brutícia, sobretot al rostre (part més externa de l'obra).

Crist

La figura del Crist presentava pèrdues de policromia i puntualment també de capa de preparació. També hi havia diverses capes de ceres engroguides alternades amb capes de brutícia i retocs alterats, cosa que provocava una distorsió en la percepció de la policromia original i una minva en la qualitat de l'obra (vegeu la figura 7).

En diferents punts de l'obra hi havia problemes de cohesió entre la capa pictò-



Figura 3. Lluís Bonifàs, detall de la *Mare de Déu dels Dolors*.

rica i el suport, de forma més accentuada a la zona del drap del Crist, que és per on se subjecta la imatge a la carrossa de processó amb unes corretges de cuir.

La mà esquerra del Crist estava desencolada i tenia gran quantitat de restes de cola blanca de diverses intervencions per fixar la mà a la imatge. Precisament es tracta de la zona més externa de l'obra dins de la carrossa de passió i, per això, amb més riscos de patir accidents, com ens confirmen les repetides intervencions que ha sofert.

El braç esquerre de la figura i la part també esquerra de l'esquena presentaven alteracions a la capa pictòrica per l'acció de l'escalfor (segurament de les espelmes).



Figura 7. Lluís Bonifàs, detall de la mà del *Crist*.

Carrossa de Passió

Es tracta d'una carrossa de processó daurada i decorada amb angelets i amb un escut al darrere (vegeu la figura 8). En un moment determinat de la seva història va ser modificada de mida. Els dos caps dels angelets del davant són rèpliques.

En arribar presentava pèrdues puntuals de forma generalitzada i més accentuada a les parts superiors. Tota la base havia estat daurada amb posterioritat amb fulls d'or fals i en l'actualitat estava alterat i presentava punts verds en tota la superfície.

Com a capa superficial, estava protegida amb vernís sintètic donat en una capa gruixuda que, en alterar-se amb el temps, minvava la lluentor de l'or.

Procés de restauració

Els criteris de restauració d'aquestes obres ens van ser determinats pel fet que es tractar-va d'imatges de culte. Es va fer un tractament de conservació comú a qualsevol altra obra d'art, però es va tenir especial cura en el moment de recuperar el valor estètic i en els materials escollits com a protecció final.

Primerament, es van netejar superficialment de la pols acumulada i es va procedir a desinfectar-les amb permetrina al 2 % (preparat comercial Xilamón). Va ser durant aquest procés quan es va descobrir, a l'interior de la imatge de la Mare de Déu de la Soledat, una acumulació de closques d'avellanes juntament amb retalls de roba i de papers de diari.

Posteriorment es va realitzar una neteja amb més profunditat, i es van retirar les capes de cera, brutícia i reintegraments alterats (vegeu la figura 5). Les carnacions es van netejar amb diverses fórmules mixtes de dissolvents orgànics per re-



Figura 8. Lluís Bonifàs, *Carrossa*.



Figura 5. Lluís Bonifàs. Procés de neteja del *Crist*.

tirar les ceres i després amb sabó neutre per treure la brutícia. El drap del Crist es va haver de netejar amb gomes d'esborrar de diferents dureses.

Quant a la carrossa, se li va treure la capa de vernís opac amb clorur de metil·lè. Posteriorment es van retirar al màxim els punts verds de la zona inferior de forma mecànica amb bisturí. Les zones amb problemes de consolidació es van consolidar amb acetat de polivinil neutre.

Quant a la reintegració, es va fer de diferent manera segons si es tractava de pèrdues de capa pictòrica o de la zona de daurats. Les parts perdudes de les carnacions i el drap (vegeu la figura 6) es van reintegrar amb estuc tradicional, i els fo-



Figura 6. Lluís Bonifàs, *Crist*.



Figura 2. Lluís Bonifàs, detall de la *Mare de Déu de la Soledat*.

rats i esclotxes de les fustes, amb pasta de fusta. Posteriorment, es va reintegrar pictòricament amb aquarel·les per crear, sobretot a les carnacions, un lloc de transparències anacrades com la policromia original.

Es va actuar amb un criteri d'intervenció il·lusionista, per la funció de culte que encara tenen les imatges, com ja hem esmentat amb anterioritat. En tot moment es van utilitzar materials fàcilment diferenciables dels originals i reversibles.



Figura 4. Lluís Bonifàs, *Mare de Déu dels Dolors* després de la restauració.

Com a protecció final es va aplicar una resina acrílica, paraloid B-72, a totes les obres. És un material del qual s'ha comprovat la seva resistència als canvis atmosfèrics i que no engrogeix amb el temps.

Finalment, es va decidir reintegrar les llàgrimes de vidre perdudes (vegeu les figures 2 i 4), però de les quals hi havia prou informació amb les marques deixades per les originals, tant de la ubicació com de la mida. Es van fer diferents proves i finalment es van realitzar unes llàgrimes de resina acrílica amb paraloid B-72 sòlid, al qual es donà forma amb escalfor. Són fàcilment visibles i a la vegada reversibles, però ajuden que els rostres de les marededéus recuperin l'expressió amb la qual van ser concebudes en el seu origen. Es tracta d'imatges en les quals tot el pes de l'obra està centrat en les emocions que transmeten els seus rostres. No debades, l'autor va fer un estudi profund per reflectir el dolor en el rostre de la Mare de Déu dels Dolors, tal com s'explica en el llibre de Cèsar Martinell on es recull la informació de Lluís Bonifàs i Massó i on aquell relata que la seva composició és clara, expressiva i elegant, amb un estudi anatòmic molt cuidat i pensat per al lloc on havia de ser ubicada.

Lluís Bonifàs és un autor que reflecteix en les seves obres els estudis previs que fa del cos humà i que mostra que a través de la representació escultòrica es pot arribar a transmetre sensacions i sentiments, així com la representació de la mort.

Aquesta tasca ha estat possible gràcies al Centre de Restauració de Béns Mòbils de Catalunya.

Fotografies realitzades per Carles Aymerich

Restauradors: Inma Amorós, Eulàlia Aragonés, Rosaura Janó i Judit Sanromà.

Recuperació de la decoració pictòrica de la capella i el cambril de la Mare de Déu dels Dolors de l'església de Sant Joan de Valls

PAU ARROYO I AGIT SERRANO

Introducció i objectius

La intervenció de conservació-restauració dels paraments interiors, amb decoracions pictòriques, de la capella i del cambril de la Mare de Déu dels Dolors, ha estat promoguda i finançada per la Comissió Ciutadana Prorestauració de l'Església de Sant Joan i ha estat executada per l'empresa Lesena, Servei Integral al Patrimoni, SLU, del Vendrell. Els treballs es van iniciar el dia 3 d'octubre de 2005 i es van donar per finalitzats el dia 12 de maig de 2006. La intervenció, amb 7.857 hores de treball, ha estat dirigida per Pau Arroyo i Rodolfo Ranesi. En la realització del procés de conservació-restauració han participat, a més, Agit Serrano, que va desenvolupar les funcions de cap d'equip, Laura Oliva, Noemí Jiménez, Teresa Trilla, Núria Prat, Anna Pluvinet i Maria Trillo-Figueroa.

Cal dir que, abans d'iniciar els treballs que es descriuen en aquest document, es van realitzar dues fases prèvies d'estudis *in situ* per tal d'obtenir les dades necessàries per poder plantejar una proposta d'intervenció concreta. La primera d'aquestes fases es va dur a terme els dies 27 i 28 d'octubre de 2004, i la segona, entre els dies 16 i 25 de febrer de 2005. Aquesta darrera fase va comportar l'execució d'una prova de conservació-restauració en una part del mur oest, en una superfície de 10,54 m², la qual va servir per establir la metodologia d'actuació més adequada i, alhora, per deixar un testimoni d'una part amb tot el procés executat. Igualment, va servir per poder calcular el cost econòmic de la conservació-restauració de la totalitat de la capella, que té una superfície total de 1.051,44 m².

L'objectiu fonamental de l'actuació era la recuperació de la decoració pictòrica original, de finals del segle XVII, d'aquesta part de l'església parroquial de Sant Joan Baptista, la qual es trobava sota diverses capes de pintura de l'època contemporània.

Dades històriques

Al segle XVII els servites¹ veneraven la Mare de Déu dels Dolors en el cambril de la Germandat del Sant Crist de la Puríssima Sang, que es trobava ubicat a la primera capella, del costat nord, de la nau de l'església de Sant Joan. La gran devoció envers aquesta imatge va fer que es plantegessin la construcció d'una capella molt més gran. Per a això va ser necessari l'enderrocament del cambril de la capella del Sant Crist i l'annexió de l'espai de l'antiga església de Sant Miquel, juntament amb una part de l'antic cementiri. Així, l'any 1773 els servites van demanar permís a l'Ajuntament per utilitzar el solar per construir-hi la nova capella.

La capella de la Mare de Déu dels Dolors va ser beneïda el dia 8 de desembre de l'any 1781. Es considera que l'escultor Lluís Bonifàs i Massó va participar en la seva traça, especialment en el disseny de la seva decoració². Bonifàs, a més, va fer el retaule i la imatge de la Mare de Déu dels Dolors. El retaule va ser pagat per Marià Martí i Estalella, bisbe de Puerto Rico i de Caracas, nascut a Bràfim, però molt lligat a la vila de Valls.

La capella té diversos espais, com l'altar del Sant Crist, l'alter del Sant Sepulcre i la capella de les Dolorettes.

L'actual altar del Sant Crist havia estat inicialment la capella de Sant Pelegrí, que contenia un retaule obrat per Lluís Bonifàs, però al cap de pocs anys es va engrandir per ubicar-hi dignament la talla del Sant Crist, la qual s'atribueix a Bonifàs.

L'any 1849 es féu l'entrada actual, ja que l'antic espai d'entrada a la capella dels Dolors es transformà en la capella del Sant Sepulcre, en la qual es va instal·lar una imatge atribuïda també a Bonifàs.

Finalment, la coneguda popularment amb el nom de *capella de les Dolorettes* fou construïda l'any 1799 com a sala capitular de la Congregació de Nostra Senyora dels Dolors.

L'any 1936 es van destruir els retaules, les imatges, el mobiliari i els elements litúrgics de la capella, però no la imatge de la Mare de Déu dels Dolors.

L'any 1962 es van pintar els paraments interiors de la capella amb una pintura a la cola de color gris amb pinzellades grogues per tal d'accentuar els volums, la qual es va aplicar damunt la decoració original. Durant el mes de novembre d'aquell mateix any, l'artista vallenc Pere Queralt i Fargas va pintar un mural a la capçalera de la capella³.

1. Membres de l'orde dels servents de Maria, fundat l'any 1233 per set mercaders de Florència.

2. El disseny de la motllura ornada que remata el basament de la nau de la capella és el mateix que Bonifàs va usar en alguns dels seus retaules.

3. Durant la nostra intervenció, Pere Queralt va aprofitar l'ocasió, en disposar d'una bastida que cobria tots els paraments de la capella, per retocar l'obra que havia creat feia quaranta-tres anys.

Descripció

La capella està situada al costat nord de l'església parroquial de Sant Joan Baptista i és de planta rectangular. La nau té unes dimensions de 24 m de llargada, 9,5 m d'amplada i 15,80 m d'alçària. Al darrere de la capçalera hi ha, a nivell de la planta baixa, la sagristia, i al seu damunt, el cambril de la Mare de Déu, al qual s'accedeix per dues escales.

Els materials que constitueixen l'estructura arquitectònica són els propis de l'època: elements irregulars de pedra (maçoneria) i elements de ceràmica (rajoles i maons) units amb morter de calç. Els paraments interiors van ser revestits completament amb una capa de guix.

La decoració de la nau, d'estil classicista, va consistir en la incorporació de pilastres –que estructuraven la nau en cinc trams– situades damunt d'un basament o sòcol, el qual és coronat per una motllura decorada amb motius vegetals. Les pilastres, amb capitells corintis, suporten un entaulament format per arquitrau, fris i cornisa. El conjunt es va enriquir incorporant, a més, sota l'arquitrau i al mateix nivell que els capitells, un altre fris amb una successió de garlandes constituïdes per fulles, flors i fruits. Tots aquests elements van ser realitzats amb guix *in situ*⁴ i posteriorment es van pintar amb pigments aglutinats amb un tremp de cola.

La coberta de la nau és una successió de voltes de quatre punts, les quals són reforçades per quatre arcs torals que enllacen amb les pilastres dels murs.

El cambril és de planta rectangular i hi ha un cos de secció semicircular, amb una fornícula que sobresurt en cadascuna de les cantonades. A la part superior dels paraments hi ha un entaulament, amb arquitrau, fris i cornisa. El cambril té una falsa cúpula amb llanternó.

Per tant, els elements decoratius de tipus arquitectònic de la capella (basament, pilastres, arquitrau, fris, cornisa, etc.) van ser construïts amb materials “pobres” i es van pintar imitant pedres ornamentals per tal de conferir a l'obra un aspecte sumptuós. Els paraments llisos es van deixar sense pintar, amb el guix vist o, com a molt, es va aplicar una subtil pel·lícula de pintura molt transparent, a modus de pàtina.

La decoració de l'entaulament era constituïda per la imitació de plaques de marbre de diferents colors. A la cornisa, es van emprar colors mangres i blanc, aquest darrer per a imitar les vetes de la pedra. Al fris, es van usar tons verds amb vetes vermelles i blanques. El fons del fris de les garlandes es va pintar de blau. Els capitells, sanefes i garlandes, es van deixar sense pintar, amb el guix vist o, com a màxim, amb una lleugera veladura de color ocre o terra. Les pilastres i els arcs torals es van decorar d'una manera similar al fris.

Els elements arquitectònics del cambril es van pintar de la mateixa manera, però aquí, a més, en els paraments llisos es va imitar un teixit brodat. A la cúpula, seguint l'exemple de les grans esglésies barroques italianes –però salvant les evi-

4. S'observen les marques de les eines de tall usades durant la realització.

dents distàncies—, es va pintar un cel mig ennuvolat ple de querubins, amb clarianes que deixen passar uns imponents raigs de sol. L'efecte es potenciava amb la llum natural que entrava pel llanternó situat a la seva part central.

Els murs i la cúpula del cambril es van repintar en diverses ocasions, de manera que la decoració del segle XVIII va quedar amagada i, per tant, restà totalment desconeguda.

Estat de conservació

En relació amb l'estat de conservació, cal dir que en diverses parts dels murs de la capella hi havia pèrdues importants de la capa pictòrica i, en algun punt, fins i tot, de la capa de revestiment de guix. Les causants de les pèrdues eren les filtracions de l'aigua de pluja des de la teulada. En aquestes zones, el revestiment i els elements ornamentals de guix també mostraven altres alteracions: disgregació del material, esquerdes, desadherència del mur, etc.

Cal fer esment de les esquerdes existents en dos dels arcs torals de la volta, les quals mostraven un aspecte preocupant. Molt probablement van ser causades per un sobreesforç en recolzar-se, en part, sobre aquells l'antiga teulada.

Pel que fa a les decoracions, les dels arcs torals van ser eliminades, probablement l'any 1962, abans d'aplicar la pintura al tremp de color gris.

També cal esmentar l'existència de galeries causades per un atac de tèrmits, el qual havia afectat parts força extenses del revestiment de guix, tant dels paraments com de l'entaulament. Aquests insectes havien estat eradicats recentment gràcies al tractament d'una empresa especialitzada.

Quant al cambril de la Verge, es van localitzar diverses capes pictòriques damunt de la decoració coetània a la construcció del cambril. Van aparèixer, durant la intervenció, dues capes de pintura en els murs i tres en la cúpula⁵.

Aquí hi havia pèrdues de la policromia per diversos motius. Els murs havien patit la rectificació de la mida de les obertures i la cúpula deixava constància de l'acció destructora d'antigues humitats i d'accions humanes, com ara el repicat de les cantonades de la finestra del llanternó en el moment de tapiar-la amb un envà de maons.

Intervenció executada

Seguidament es detallen els treballs de conservació-restauració efectuats, ja sigui a la capella o bé al cambril:

5. A la capa de pintura que hi havia directament sobre l'original, hi havia les restes molt malmeses d'uns núvols grisos amb querubins (dels quals se'n va conservar un) i, encara al seu damunt, hi havia una altra capa constituïda per estels fets amb colradura sobre un fons llis de color blau. Finalment, al damunt hi havia una capa uniforme de color gris clar.

CAPELLA

Paraments llisos

Es va eliminar la capa de pintura existent en les parts llises de la capella amb la polvorització d'aigua i l'ús d'esponges i fregalls. Algunes de les parts del revestiment de guix que estaven desadherides del mur de suport es van poder consolidar injectant, en les perforacions prèvies fetes amb un trepà manual, un producte hidràulic específic –la formulació Torraca⁶–, i d'altres es van eliminar mecànicament. Les llacunes de mida gran i les parts eliminades es van enguixar de nou.

Finalment, es va aplicar, amb brotxes i corrons, una capa de pintura a base de colors minerals al silicat de la marca Keim Farben. Es va aplicar una capa de base amb el producte Ecosil (codi del color: 9058), sobre la qual es va aplicar una veladura feta amb la mescla de tres colors de la línia Keim Restauro-Lasur: ocre, negre i vermell, els quals van ser diluïts amb Keim Special-Fixativ. La veladura va ser aplicada polvoritzant el color sobre el parament i, posteriorment, es treballava amb esponges naturals.

Elements decorats

Eliminació de la capa de pintura

Com en el cas anterior, la capa de pintura aplicada l'any 1962 es va eliminar de manera mecànica amb un medi aquós. En aquest cas, però, la metodologia emprada va ser bastant diferent, ja que calia garantir la conservació de la capa pictòrica original subjacent. Així, el procés va consistir a humitejar, primer, la zona de la qual es volia eliminar la pintura; transcorreguts uns minuts, es realitzava la retirada de la pintura amb un raspall dental, calculant la pressió necessària per tal de no malmetre la capa original. Les parts amb decoració volumètrica, sense decoració pictòrica, com els capitells, les garlandes i les motlures, permetien l'ús de més quantitat d'aigua, que es recollia amb esponges per tal de no perjudicar les zones adjacents amb decoració. Es van usar pinzells rodons de pèl de cerres, bisturís i espàtules per accedir als racons on hi havia més acumulació de pintura.

Fixació i protecció de la policromia

Un cop eliminada la capa de pintura del segle xx, es va fixar la policromia original amb una solució de resina acrílica Paraloid B-72 al 5 % en toluè. Aquest producte es va aplicar primer amb pistola elèctrica i posteriorment amb paletina.

6. Aquest producte està preparat amb 2,5 vol. de calç hidràulica natural, 1 vol. de putzolana, 1 vol. de pedra tosca i 0,5 vol. de ceràmica molturada. A l'hora d'aplicar-lo, es mescla amb una solució aquosa de resina acrílica Acril 33 al 10 %.

Consolidació

Les parts desadherides de les zones decorades es van consolidar amb la mateixa metodologia exposada anteriorment, o sigui, mitjançant injeccions de la formulació Torraca.

La disgregació de les decoracions volumètriques de guix, en les zones greument afectades per les humitats, van ser consolidades amb una solució de polímer acrílic Paraloid B-72 al 5% en toluè. El producte va ser aplicat amb paletina per assegurar una bona penetració. L'actuació es va repetir fins a assolir una millora evident de l'estat de conservació.

També va ser necessari adherir diversos fragments de la decoració escultòrica de les garlandes, de la cornisa i de la motllura del basament⁷. En aquest cas, es va usar la resina epoxídica comercialitzada amb el nom d'Araldit Rápido.

Estucat d'esquerdes i fissures

Les esquerdes van ser reomplertes, primer, amb morter de farciment constituït per calç hidràulica natural Cesa NHL 5, sorra de riu de granulometria variada i pols de sílice (1:3). Posteriorment, es van tancar amb un morter d'acabat constituït per calç hidràulica natural Cesa NHL 5 i pólvores de marbre (1:3). Les llacunes petites i les fissures es van estucar directament amb el morter d'acabat.

Reconstrucció de zones perdudes

Van ser reconstruïdes algunes parts de l'extrem superior de la cornisa, on hi havia pèrdues d'una certa entitat i que eren molt evidents. Aquestes tenien dos orígens: impactes accidentals produïts durant el muntatge de la bastida i disgregació del guix causada per l'aigua de les humitats. Es van reconstruir les de majors dimensions amb escaiola i la resta amb morter de calç.

En el cas de l'escaiola, va ser necessari, per millorar l'adherència i l'estabilitat de les reconstruccions, col·locar diverses ànimes fetes amb fibra de vidre i resina de polièster. Aquestes ànimes van ser adherides al suport, després d'efectuar les perforacions pertinents amb un trepant elèctric amb broques de vídia, amb resina d'epòxid Araldit Rápido. Igualment, les formes de les motllures es van fer amb l'ajut d'un motlle de plastilina, que actuava d'encofrat i permetia l'aplicació de l'escaiola.

7. Un cop finalitzats els treballs de conservació-restauració, durant el procés de desmuntatge de la bastida, a causa d'un impacte mecànic accidental, es va fragmentar un tros de la cornisa i un de la motllura del basament. Durant la fase d'eliminació de la pintura del segle XX, es van descobrir fulles, pètals i branques que se subjectaven, només, pel gruix de la pintura, i en eliminar-la, el fragment es despenia. Cal dir també que, en algun cas, s'havia procedit a adherir, d'una manera equivocada, algun fragment en la intervenció de 1962.

Reintegració cromàtica

La reintegració cromàtica de les llacunes existents en la capa pictòrica i de les zones estucades o reconstruïdes es va efectuar amb pigments aglutinats amb Acril 33 al 10 % en aigua.

Amb aquest mateix procediment pictòric es van reconstruir les parts totalment perdudes dels arcs torals, de l'entaulament del costat sud i del basament. La imitació del marbrejat en aquestes zones de la capella va respondre a un criteri d'integració visual del conjunt de la decoració.

Aplicació d'una capa d'acabat

La superfície de les parts decorades es va protegir amb una solució de polímer acrílic Paraloid B-72 al 5 % en toluè i posteriorment es va aplicar amb paletina una capa de cera microcristal·lina Cosmolloid 80 al 20 % en *white spirit*, la qual, un cop seca, es va brunyir amb draps de cotó.

Aquest sistema de presentació ofereix, estèticament, una qualitat superficial similar a la de les pedres naturals polides. A més, la superfície brunyida repel·leix la pols ambiental, amb la qual cosa s'evita la seva acumulació superficial, i crea una barrera que protegeix la decoració policroma.

Florons

Els quatre florons que decoren la part central de cada tram de volta, els quals són de fusta tallada amb colradura (full de plata i goma laca), es van netejar amb una emulsió de *white spirit* i concentrat aniònic al 20 %. Posteriorment, se'ls va aplicar una capa de vernís de retoc dissolt al 25 % amb *white spirit*.

El floró més proper a la capçalera té en el seu extrem una politja de ferro que també va ser tractada. Es va eliminar l'òxid més superficial per abrasió i després s'hi va aplicar àcid tànnic al 10 % en etanol per tal d'estabilitzar el procés d'oxidació. Finalment, es va protegir amb una capa de Paraloid B-72 al 5 % en toluè.

Basament

Després d'efectuar diverses cates en la capa de pintura existent al basament, per tal de conèixer l'estat de conservació de la pintura original i, també, per valorar la metodologia d'actuació, es va acordar repintar de nou aquesta part de la capella amb un marbrejat. Pràcticament no quedava res de la pintura original. En la decisió també va influir el fet que es va haver de fer passar la nova instal·lació elèctrica de la capella pel basament. També es va acordar no intervenir en la motllura que remata el basament, la qual es va netejar amb aigua i esponges. Si més no, es van estucar i reconstruir petites pèrdues causades en eliminar antigues ins-

tal·lacions elèctriques o per impactes fortuïts relacionats amb modificacions de la bastida que va ser necessari realitzar durant el procés d'intervenció.

Així, doncs, en primer lloc es va procedir a l'eliminació, amb rasquetes i espàtules, de les parts clivellades i aixecades de la capa de pintura existent. Posteriorment, es va polir, amb teixits abrasius adaptats a una màquina elèctrica, la superfície del guix que es va usar per tapar les regates per on passa la instal·lació elèctrica, i en alguns punts es va massillar amb Aguaplast. Després es va aplicar, amb brotxes i corròns, una capa de base de pintura mineral al silicat Ecosil de la marca Keim Farben, sobre la qual es va realitzar el marbrejat amb colors de la línia Keim Restauro-Lasur, mitjançant l'ús de pinzells i esponges naturals. Entre ambdues capes es va aplicar, amb una pistola elèctrica, una solució de polímer acrílic Paraloid B-72 al 5 % en toluè.

Finalment, a aquesta capa pictòrica s'hi va donar un acabat consistent en l'aplicació d'una altra capa de Paraloid B-72 i una capa de cera microcristalina Cosmolloid 80 al 20 % en *white spirit*, la qual, un cop seca, es va brunyir amb draps de cotó.

Altres intervencions

Eliminació d'una repintada de pintura plàstica

A la zona de l'entaulament del mur nord, al damunt del cor, hi havia una repintada de pintura plàstica que ocupava un tram sencer. Era la prova d'un possible repintat de la capella. La pintura alternava el vermell, el blanc i dos blaus, un de clar i un de tonalitat més intensa.

L'eliminació de la repintada es va dur a terme aplicant un producte químic decapant en gel de la marca Dipistol. Un cop aplicat amb paletina, calia deixar-lo actuar durant uns minuts i després es retirava la capa de pintura mitjançant espàtula o bisturí. A la vista apareixia la capa de pintura de l'any 1962, la qual es va eliminar seguint el procés habitual. Aquesta capa, però, havia estat fixada amb un producte comercialitzat amb el nom de Procolite Fondo Penetrante i, per tant, la intervenció es va fer més complexa. Si més no, es va poder recuperar pràcticament la totalitat de la decoració original.

Consolidació de dos arcs torals

Dos dels arcs torals de la volta (el quart i el cinquè des de la capçalera) presentaven un aspecte preocupant. A simple vista des de terra ja s'observaven unes esquerdes, d'una certa entitat, a la seva part central. D'aquestes, se'n ramificaven d'altres de menor entitat. A menor distància s'apreciava la dimensió de les esquerdes i que part d'una de les capes de maó que confereix el volum decoratiu de l'arc havia cedit i semblava que se separava de la resta de l'estructura.

Es va poder constatar que aquesta lesió ja existia quan el 1962 es va pintar la

capella, ja que s'havien cobert les esquerdes amb guix i s'hi havien inserit unes grapes de ferro per tal de millorar l'estabilitat de la zona.

Un cop analitzat el problema per arquitectes, es va descartar una problemàtica estructural greu per dues raons: en primer lloc, l'estructura semblava sòlida vista des de d'intradós de l'arc, però, sobretot, des de l'extradós, on no s'observava cap esquerda ni desplaçament; anys abans s'havia substituït la teulada, amb la qual cosa s'havien alliberat els arcs torals del seu pes, de manera que, en el moment actual, només suporten el seu propi pes i el de les voltes.

Amb tot i això, es va realitzar un procés de consolidació que va constar de diferents fases. En primer lloc es van sanejar les esquerdes amb escarpa i martell, tot eliminant els guixos antics de manera que l'obertura quedés accessible. Posteriorment, es va efectuar la neteja de l'interior de l'esquerda amb una mescla d'aigua i alcohol que es va aplicar amb un polvoritzador. Després es va aplicar, també amb polvoritzador, una solució de resina acrílica Acril 33 al 10 % en aigua amb la finalitat de fixar les parts descohesionades dels morters. A continuació es va procedir al farciment de les esquerdes i fissures. Les més fines es van omplir amb el morter d'acabat emprat en d'altres parts de la capella, el constituït per calç hidràulica natural i pols de marbre. A les esquerdes més profundes es va aplicar un ciment específic format per lligants hidràulics, resines sintètiques, àrids de sílice, fum de sílice, fibra de vidre i altres additius. Concretament, es va usar el producte denominat Hormiplus, de la casa Weber. Com que un dels arcs mostrava pitjors condicions, es va decidir aplicar, per colada des de l'extradós, una resina d'epòxid que havia d'omplir tot l'espai buit existent. Prèviament, per tal de controlar la seva distribució per l'interior de l'arc, es van col·locar unes cànules de polietilè transparent de 8 mm de diàmetre entremig del morter, distribuïdes al llarg de tota l'esquerda. Un xic de plastilina feia de tap i evitava la sortida de la resina. Amb el trepant elèctric amb broques de vídia es van fer dos orificis a l'extradós de l'arc per tal d'incorporar la resina. Es va usar una resina líquida, concretament l'EPO 150 amb catalitzador K 151, de l'empresa CTS. Es va fer una primera aplicació de la resina pura i una segona aplicació successiva la qual es va addicionar a la resina carbonat de calci amb la finalitat d'espessir-la⁸. Un cop va catalitzar la resina, al dia següent es van tallar les cànules i es va cobrir el ciment amb el morter d'acabat.

CAMBRIL

Murs

A la superfície de les parets, al damunt de la capa pictòrica original hi havia dues capes de pintura aplicades en diferents moments històrics i les quals tenien un aglutinant greixós. Aquestes capes es van eliminar amb productes químics dissolvents, concretament amb un decapant líquid de la marca Dipistol i amb aceto-

8. En total es van consumir 4 kg de resina i 2 kg de carbonat de calci.

na. Posteriorment, es van aplicar els mateixos tractaments que a les parts decorades de la capella, a excepció de la capa de cera microcristal·lina.

Cúpula

També va ser necessari eliminar les capes de pintura de la cúpula del cambril amb raspalls dentals, seguint la metodologia aplicada a la capella, ja que eren a base de cola. Aquí, es van consolidar les butllofes existents, injectant un morter hidràulic específic denominat PLM-A, de la casa CTS, es va fixar la policromia amb una solució de polímer acrílic Paraloid B-72 al 5 % en toluè, es van reintegrar les llacunes existents a la policromia i, finalment, es va protegir la superfície pictòrica amb el mateix producte que es va emprar per fixar-la.

Consideracions finals

És important dir que la intervenció de conservació-restauració efectuada no només ha permès la recuperació de la decoració pictòrica del segle XVIII de la capella i el cambril de la Mare de Déu dels Dolors, sinó també la recuperació del concepte estètic, basat en l'efecte de la il·lusió òptica combinada amb un marcat èmfasi escenogràfic, d'un estil artístic –el barroc– que es mostra, ara, amb tota la seva esplendor.

Figura 1. Vista d'un sector del mur sud de la capella abans de la intervenció. S'observen la capa de pintura de color gris i les pèrdues causades per les filtracions de l'aigua de pluja des de la teulada.



Figura 2. Imatge de la metodologia emprada per a la recuperació de la capa pictòrica original.



Figura 3. Vista d'una part del fris de garlandes durant la intervenció. A l'esquerra hi ha, encara, la capa de pintura de l'any 1962. A la dreta s'observa la pintura original de finals del segle XVIII.





Figura 4. Fotografia del mur sud un cop finalitzats els treballs. Amb la descoberta de la pintura i amb l'execució de tractaments de conservació-restauració, s'ha recuperat l'ornamentació original de la capella.



Figura 5. Imatge de la cúpula del cambril durant el descobriment de la pintura barroca.



Figura 6. Vista detallada d'una de les petxines del cambril durant el procés de conservació-restauració.



Figura 7. Fotografia de la cúpula del cambril després de la intervenció.

ANNEX

Bibliografia d'història de l'art sobre l'època moderna a les comarques tarragonines (1977-2006): trenta anys de recerca

ROSER PUIG I MARIA RECASENS

La història de l'art de l'època moderna a les comarques tarragonines ha estat, des de la democràcia, objecte d'especial atenció per als historiadors i estudiosos, de dins i de fora. Amb aquest treball hem intentat recollir la bibliografia produïda des de l'any 1977 i fer-ne una valoració. A causa del gran volum d'informació aplegada, hem seleccionat aquells llibres i articles que versen específicament sobre aquest tema, per la qual cosa hem recollit sols els treballs monogràfics. Som conscients que en les històries de pobles o en revistes locals hi ha notícies inèdites sobre construccions d'esglésies i ermites, retaules, artistes, etc., però a causa del seu elevat nombre no les hem exposat en la present comunicació. Caldrà tenir-les presents quan hom vulgui deturar-se en algun monument o peça en concret.

Presentem aquesta bibliografia amb un comentari introductor i per a cadascuna de les següents disciplines artístiques: arquitectura, escultura, pintura, arts menors, orgueneria i obres generals. Atès que en determinats treballs monogràfics sobre monestirs, esglésies, ermites o capelles hi ha notícies sobre diverses àrees, les hem diferenciat al final. També hem separat les reedicions de llibres publicats o escrits (algun inèdit) en els segles XIX i XX, una bona part amb notes d'actualització.

Arquitectura

L'època moderna està marcada en l'arquitectura pel manteniment de la tradició gòtica, que conviurà en el segle XVI amb la introducció dels nous models renaixen-

* Aquest text és l'ampliació i actualització de la comunicació presentada a les I Jornades La Recerca Històrica i les Fonts Documentals. L'Època Moderna a les Comarques Tarragonines, organitzades per la Xarxa d'Arxius del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya del 19 d'octubre al 30 de novembre de 1996. (Concretament, fou exposada en públic per les autores a la ciutat de Tortosa el dissabte dia 23 de novembre del referit any.)

tistes, una nova concepció estètica i constructiva, per acabar amb l'empenta arquitectònica del barroc, una explosió de decoració en guix i rajola.

Pel que fa a la continuïtat de les formes medievals, destaquem l'estudi de Maria Victòria Almuni (1987) pel que fa a la comarca del Montsià. L'acabament de les voltes de les esglésies gòtiques, ja iniciades a l'època medieval, han estat objecte d'atenció de Joan Hilari Muñoz (1996) en el cas de l'actuació del mestre major d'obres Joan de Sobralde a la seu de Tortosa, i de Jaume Felip Sánchez (1987) en el de l'església de Santa Maria de Montblanc. Entre les esglésies que s'aixequen en el segle XV seguint la tradició arquitectònica del segle anterior, sobresurten la prioral de Reus, la qual han estudiat Josep M. Domingo (1977) i Emma Liaño (1992), i l'arxiprestal de Sant Joan de Valls, estudiada per Francesc Olivé (1983) amb motiu de la commemoració dels quatre-cents anys de la seva construcció. Sobre aquest mateix temple, Maria Garcia el 2001 publicà una monografia. Altres esglésies de menor entitat són les de la Canonja i Masricart, obra de mestres de cases franceses, estudiades per Manuel Fuentes (1989), i Belianes –de la comarca de l'Urgell però pertanyent a l'arquebisbat de Tarragona–, obra del mestre tarragoní Sebastià Font (Mata-Puig 1995).

En obres d'ampliació i reforma d'edificis gòtics, en el segle XVI hom hi veu gradualment l'adaptació dels nous models renaixentistes, i no només en els edificis religiosos, sinó també en els civils, com són els castells-palaus de Santa Coloma de Queralt o de Verdú, on Antoni Vèrnia construeix el 1572 les escales nobles (Gener Gonzalvo 1996), o de Torredembarra (Francesc-Xavier Ricomà 1980), amb els hospitals l'acabament del claustre de l'hospital de Santa Magdalena de Montblanc (Adell 1983 i Conejo 2003), o les obres d'infraestructura, com el pont sobre el riu Francolí a Tarragona ciutat (Recasens 1991).

El Renaixement a les nostres comarques tindrà la màxima expressió en l'anomenada *Escola del Camp*, a redós de l'arquebisbe de Tarragona Antoni Agustí i amb els arquitectes Pere Blai i Jaume Amigó. Marià Carbonell ha estat qui més i millor ha aprofundit en el tema, a partir de la seva tesi doctoral, presentada el 1991, "L'arquitectura classicista a Catalunya (circa 1545-1659)", i amb les publicacions del 1986 i posteriors, i ha dedicat especial atenció a les construccions de la Selva del Camp, Alcover, Tarragona, Ulldemolins i Tivissa. Precisament d'Alcover, Joan Cavallé ha aportat nous coneixements sobre el convent de Santa Anna (1982) i l'arquitecte Joan Monter (1996), i l'historiador barberenc Joan Fuguet (1980), sobre un palau aixecat per Pere Blai a Alcover.

Una visió general de l'arquitectura religiosa de la diòcesi tarragonina a la segona meitat del segle XVI, ens l'aporta Sofia Mata el 1995. Pel que fa a les terres de l'Ebre sota control del bisbe de Tortosa, sobresurten per quantitat els treballs de Joan-Hilari Muñoz, que estudia mestres de cases com Joan de Sobralde (1996) i múltiples edificis religiosos, com els d'Ascó (2000) o Aldover (2004a). Sobre la naturalesa dels materials constructius, Muñoz i Rovira (1997 i 2005) tracten de la indústria del jaspi a la Tortosa dels segles XVI-XVII. En la centúria del mil sis-cents hem de fer esment de la figura de fra Josep de la Concepció, que va ser analitzada àmpliament el 2004 per Carme Narvæz i puntualment el 2005 per Rosa Magrans.

Si avancem en el temps, en el segle XVIII, coincidint amb l'augment demogràfic i econòmic, basat en l'expansió vitícola i la comercialització de l'aiguardent, detectem la construcció de molts temples parroquials i ermites que substitueixen edificis anteriors, molts d'ells romànics i de reduïdes dimensions o en mal estat de conservació.

Manuel Arranz (traspasat el 1990) va estudiar els protagonistes de l'eufòria constructiva, els mestres de cases i fusters. En concret, estudià el gremi de Barcelona (1979, 1991 i 2001), membres del qual també actuaren a les nostres comarques i alguns n'eren originaris. L'aprenentatge dels artesans al Camp de Tarragona l'ha profunditzat Roser Puig (1992-2002). Gràcies a les aportacions de Maria Garganté (2002-2005), Anna-Isabel Serra i Joan-Hilari Muñoz, anem coneixent les biografies i obres dels mestres de cases que treballaren a les diòcesis de Tarragona, Tortosa i part de les de Barcelona i Vic. Pel que fa a l'arquitectura barroca, l'any 2005 Anna-Isabel Serra Masdeu presentà a la Universitat Autònoma de Barcelona la seva tesi doctoral: "Acadèmia i tradició: Josep Prat i l'arquitectura de la segona meitat del segle XVIII a la diòcesi de Tarragona", actualment en procés de publicació. La bibliografia local sobre edificacions religioses del mil set-cents és voluminosa, només cal observar les fitxes que presentem.

Per zones geogràfiques, destaca la profusió d'articles sobre les esglésies parroquials barroques de la Conca de Barberà, si bé a la comarca diverses esglésies no seran aixecades fins al segle XIX (l'Espluga de Francolí, Belltall, Pira, Vallclara). Del XVIII, Arranz (1978) i Garganté (2003) estudien Passanant; Francesc Olivé (1984) i Josep M. Solanes (1983), Solivella; Montserrat Civit (1984), Blancafort; Joan Fuguet (1978), Barberà de la Conca, Sarral (1981a) i l'ermita dels Torrents de Vimodí (1984b). Josep M. Llobet ha localitzat el contracte de construcció de l'església de Sant Magí de la Brufaganya (2002), i Grau la de les Piles de Gaià (2001). No podem oblidar la construcció de la sagristia nova del monestir de Poblet (Agustí Morales, 1987) o les obres de manteniment de la de Santa Coloma de Queralt (Garganté 2005) i les reformes de la de Lilla (Grau-Puig, 1989), entre d'altres.

Al Baix Gaià –gràcies al Centre d'Estudis Altafullencs– s'han donat a conèixer notícies d'Altafulla (Güell 1992, Rovira 1979), Tamarit (Ricomà 1982) i el Catllar (Medina 1987).

A la resta del Camp de Tarragona cal mencionar la Riba (Bigorra, Figuerola i Fuentes 1993), Constantí (Cañellas, Ferran i Giné 1986), Maspujols (DD.AA. 1991) l'Aleixar (Vidal 1983), Almostrer (Grau 2004), el Pla de Santa Maria, Puigdelfí (1994) i Vilallonga del Camp (Serra, 1998); aquesta darrera és una de les monografies més extenses i completes. En molts casos, ha estat la commemoració del bicentenari de l'església el que ha fet decidir de portar a terme la publicació dels estudis.

A les comarques de l'Ebre, haurem de cercar preferentment les nombroses monografies locals en el capítol corresponent a l'església parroquial, per localitzar dades que ens puguin interessar. Cal esmentar els treballs de Victòria Almuni (1985-1986), d'Artur Cot (1986), sobre Móra d'Ebre, i de Dolors Cabré (1989), sobre Riba-roja d'Ebre, i, de manera especial, les aportacions de Joan-Hilari Muñoz.

L'arquitectura civil set-centista ha merescut menys atenció. Les històries urbanes de Tarragona i Reus hi dediquen un espai, però són poques les investigacions més genèriques realitzades. Albert Boronat i Salvador-J. Rovira (1984) descriuen els habitatges populars d'Altafulla. Escolà (1989) s'ha deturat en la casa Mateu-Esolà de la Palma d'Ebre. Les vivendes dels indians del Penedès i Tarragona han estat motiu d'un estudi monogràfic (1990). És indispensable en aquest camp una major col·laboració entre arquitectes i historiadors, no només per aprofundir en el coneixement, sinó, sobretot, per valorar els elements arquitectònics barrocs a fi de conservar-los en les restauracions de les cases. Un altre aspecte descurat són els esgrafiats, amb un únic treball conegut de Núria Martí (1993) sobre la vila de Montblanc.

Són extremament útils les obres que inventarien el patrimoni, com la ja clàssica d'Emma Liaño (1983) o les fetes per bons coneixedors del territori, com el catàleg de molins de Salvador Palau (1992), que no escatimen temps ni esforç per obtenir uns resultats que esdevenen de consulta obligada. Posteriorment (2001), un equip de geògrafs dirigit per Jordi Blay i Salvador Anton ha publicat una nova monografia sobre molins fariners i paperers, els primers d'origen medieval i els segons del segle XVIII.

Un defecte d'alguns treballs –segurament per manca d'espai– és l'escassetat de fotografies, plànols, dibuixos, a través dels quals els lectors puguin comprendre millor l'abast de la informació aportada pels documents.

Una altra línia de treball seria la referent als materials de construcció. Caldria conèixer amb més exactitud els llocs de proveïment i pedreres, forns de teules i rajoles, forns de calç, guixeres, fusta, els sistemes d'explotació, els preus, la comercialització, etc. Una altra línia d'estudi que a poc a poc va guanyant terreny és la que afecta la restauració dels monuments. Elena de Ortueta (1998, 1999 i 2001) analitza les actuacions de l'arquitecte modernista Cèsar Martinell; Felícia Pagès (1995), Agustí Portales (1987) i Joan Figuerola (1999/2004) s'han centrat a divulgar les memòries de les obres de rehabilitació, i Grau (2003) presenta els arxius on es pot trobar informació del tema. Finalment, també cal esmentar les memòries d'excavacions (Genera Camp 1993).

Escultura

En l'escultura, com en la pintura, constatem la plena vigència dels estudis de la primera meitat de segle XX, que aportaren notícies extretes d'arxius o feren l'esforç de recollir la informació dispersa ja publicada i identificar obres i autors. Avui, qualsevol investigació sobre els artistes del cisell ha de partir d'ells.

El segle menys estudiat continua essent el XVI, si bé en els segles XVII i XVIII hi ha grans llacunes que caldrà tenir presents. S'han estudiat poc els tallers d'escultura tarragonins, hi ha encara atribucions no del tot segures que es donen com a bones, encara hi ha obres desconegudes d'escultors destacats. En l'actualitat, d'alguns artistes encara s'ignoren les dates de naixement o defunció, o els lligams fa-

miliars entre ells. La reconstrucció de la genealogia de les nissagues d'escultors pot afavorir el coneixement de la seva producció. L'elevada mobilitat de la professió dificulta la recerca, a més de la destrucció d'alguns arxius parroquials.

Les referències que hem recollit del cinc-cents se centren en el Camp de Tarragona, la Conca de Barberà i el Baix Ebre. L'escultor Damià Forment ha estat estudiat per Agustí Altisent (1974), Jaume Felip (1988), Emma Liaño (1995) i Carmen Morte (1996). Pel que fa als Agustí Pujol, s'ha de recórrer a la tesi doctoral de Joan Bosch Ballbona (1994), a la qual cal afegir unes breus dades biogràfiques aportades per Joan-Hilari Muñoz (1994). Altres escultors estudiats són Peris Autri (Liaño 1985), Isaac Alfred Vermey (Mata 1992) i Andrea Fortunato de Peregrins (Vidal 1995).

Pel que fa al Sis-cents, és obligada la consulta del llibre de Joan Bosch *Els tallers d'escultura del Bages del segle XVII* (1990), en el qual trobem mencions d'autors que actuaren a Tarragona, Alcover, Santes Creus, Valls, Poblet. Els escultors més representatius són els Grau, els Rovira, els Perarnau i els Perelló. Precisament aquest historiador, en col·laboració amb Joaquim Garriga, ha redactat la magnífica monografia sobre el retaule de l'església prioral de Reus (1998) que li va valer el XIIIè Premi Pedrol Rius (Reus).

Dels orígens constatinencs de Joan Grau, en parla Alejandro i Solé (1986). Sobre l'actuació de Domènec i Salvador Rovira a Alcover, hi ha un article de Rovira Gómez (1991a), i de Benet Baró, un de Sofia Mata (1996). Ara bé, els llinatges més investigats en els darrers anys han estat els Espinalt i els Tremulles, molt prolífics en la seva obra. Carles Dorico (1995) ha reafirmat la procedència dels Espinalt de Santa Maria d'Oló. Grau i Puig (1989) han estructurat les diferents generacions a Sarraí, a més de recollir notícies inèdites i publicades de la seva obra, tasca que ja havia iniciat Joan Fuguet (1981) i que continuaren després J. Sánchez Real (1992a) i Vidal Solé (1992). De la producció originada a Sarraí pels Espinalt, en Dorico n'ha fet una excel·lent síntesi (1998 i 200), que ha completat Roser Puig (2003). Recentment, el 2004, Joan-Hilari Muñoz ha atribuït als Espinalt noves obres a Tortosa, i el 2005, Gabriel Serra, a Montblanc. Sobre els Tremulles, Mercè Vidal s'ha ocupat d'Antoni (1982), Joaquim Vicente de Josep (1996) i Grau i Puig de Llätzer (1990).

Un aspecte descurat és el daurat de la fusta i la plata. Els treballs sobre dauradors són escassos. Sergi Plans ha aprofundit en la figura d'Esteve Guixet, de Santa Coloma de Queralt i del segle XVII (1996). No obstant això, també hem de dir que abunden les notícies disperses.

Entrant de ple en el mil set-cents, els escultors que més han merescut l'atenció han estat els Costa, Bonifàs i Ochando. Carles Dorico, biògraf de Pere Costa a Catalunya, analitza la seva estada a Santa Coloma de Queralt (1996), i Mercè Vidal, la seva obra a l'Aleixar (1983). A finals de la centúria es documenta la mort d'Antoni Costa a Montblanc (Grau i Puig 1991).

El taller de Valls dels Bonifàs ha estat objecte de recerca de Mercè Vidal (1988 i 1990c), Aurora Pérez (1992) i Rovira Gómez (1989a). Finalment, del ta-

ller dels Ochando a Constantí, disposem d'un estudi (Puig 1996) que compila les dades publicades anteriorment per Rovira (1990a, 1991b), Vidal (1989) i Olucha (1995), i n'aporta de noves, sense oblidar els treballs de Salvador Ramon (1986) i els presentats en aquestes Jornades de Valls (2006). Sobre els escultors barrocs de Reus, cal cercar en els articles de Sofia Mata (2004) i Salvador Rovira (1989b i 1990b).

En un altre ordre de coses, hem de deixar constància de les notícies documentals disperses que diversos historiadors presenten d'un escultor determinat o dels artistes d'una àrea concreta. Les referències són útils per a qui vulgui aprofundir més en el tema. Al Penedès s'han de citar les recopilacions d'Antoni Massanell (1985) i Salvador Arroyo (dècada dels noranta). Al Camp de Tarragona, Mercè Vidal (1990b), Ricomà i el referit Rovira.

Sobre les pedreres d'alabastre de Sarral disposem de dos articles, un de Carles Dorico (1995) i un altre de Montserrat Ortí (2004), però cap investigador s'ha deturat en l'ànalisi de la tipologia de les fustes ni en el seu origen i transport.

En un buidatge més minuciós de la historiografia local, les informacions sobre escultors és amplíssima i cal tenir-la present. No oblidem tampoc els articles monogràfics publicats en revistes o programes de Setmana Santa o festa major, de poca circulació i de difícil accessibilitat. Els autors haurien de tenir present enviar un exemplar o una fotocòpia de les seves publicacions a algunes de les biblioteques especialitzades, o simplement penjar-les a Internet, cosa que es pot fer fàcilment a través de les biblioteques digitals creades gratuïtament per Carrutxa de Reus, Tinet de Tarragona o pels centres d'estudis comarcals.

Pintura

Al segle XVI, en ple estil manierista, els pintors forans instal·lats a les diòcesis de Tarragona i Tortosa són els qui més atenció han rebut. L'holandès Isaac Hermes Vermeij ha merescut els estudis de Sofia Mata (1992a, 1992b i 1995), la qual ha inventariat la seva obra, a més de documentar amb profusió la seva activitat. La culminació acadèmica l'ha assolit el 2002 amb la presentació de la tesi doctoral titulada "La pintura del siglo XVI en la diócesis de Tarragona (catálogo razonado)", edició en microfítxes, Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, i publicada en català per la Diputació de Tarragona tres anys després. Mata també ha estudiat separatament els pintors cerverins Alegret (1998a) o el reusenc Francesc Olives (2005b). Segueixen les atribucions de Joan-Hilari Muñoz (2004) a les Terres de l'Ebre sobre el flamenc Godofred d'Esteminola i els treballs del desaparegut Francesc Xavier Ricomà (1987).

L'actuació de Luis Martínez a Ulldemolins l'ha tractat Mercè Vidal (1995). Francesc-Xavier Ricomà aportà el 1987 diverses notícies de l'obra de pintors cinc-centistes a l'arquebisbat de Tarragona. En la dècada dels noranta, destaquen els estudis sobre els pintors de l'església prioral de Reus (Bosch-Garriga 1996). Resta aprofundir l'anomenat taller d'Escaladei.

El segle XVII no ha estat tampoc gaire afavorit per la investigació. Mata (1994) s'ha deturat en la figura del montblanquí Cristòfor Hortonedà; Grau (1995), en la de Josep Juncosa, de Cornudella del Montsant, i Mercè Vidal, en la de l'italià Joan-Baptista Palma (1989b) i en altres artistes tractats més sumàriament (1989a). Pel que fa al set-cents, destaca l'atribució de les pintures de la sagristia nova de Poblet a Flaugier (Bassegoda 1984 i 1989).

Una altra línia d'investigació poc atesa és la de seguir les pintures a través dels inventaris *post mortem* per conèixer els quadres que tenien les diferents classes socials, de manera especial el nombre, la iconografia i l'autor. Marià Carbonell ho ha fet per a Barcelona.

Arts menors

Pel que fa a l'orfebreria, sobresurten els treballs d'Antonio Martínez Subías (1988, 1990). De forma menor, Badia i Huguet (1990) han tractat Altafulla, i Sánchez Real (1993), Montblanc. A la diòcesi de Tortosa, continua la lenta tasca d'investigació sobre l'argenteria Joan-Hilari Muñoz (1997/2003), a la qual s'ha afegit Jacobo Vidal (2003).

L'art de la forja ha tingut una menor atenció. De forma global, Joan Santanach (1982/1985) ha resseguit l'ornamentació dels portals de la Conca de Barberà. Josep Clara i Alàrcia (1988) han fet un estudi més específic de la reixa de l'altar major de la catedral de Tortosa. Altres estudis han aparegut en miscel·lànies col·lectives.

També cal incloure en aquest apartat la feina dels campaners o courers (Barberà 1980, Sánchez Real 1987 i Teixidó 1999) i la dels rellotgers (Farré Olivé 1993). Més prolífica és la bibliografia referent a la ceràmica: Companys i Virgili han inventariat les peces conservades a Santes Creus (1994 i 1996); dels pots de farmàcia de Montblanc (segle XVIII) hi ha una petita aportació de Santanach (1982); i, finalment, de les rajoles de la capella del Roser de Valls (segle XVII), Jordi Paris (1990) n'ha publicat una síntesi actualitzada i més endavant Joan Santanach s'hi ha referit en dues ocasions (1994 i 2004). La prolífica Sofia Mata també ha estudiat un plafó de rajoles de Tarragona (2004).

Els guixos emmotllats en enteixinats tenien funcions constructives i decoratives alhora. Isabel Companys i Núria Montardit (1991, 1993) han estat les úniques historiadores que s'hi han deturat en una cronologia entre els segles XV i XVI.

No abunden els treballs sobre mobiliari, tapisseria i vitralls, tot i l'existència de forns de vidre al Baix Camp, la Conca de Barberà i les Garrigues, i la dedicació d'un recent museu temàtic a Vimodí. L'art del vidre és cada dia més conegut gràcies a la monografia sobre Santes Creus i la catedral de Tarragona (1992) i el catàleg publicat el 2004.

Una altra assignatura pendent és l'art efímer, com els cadafals o els arcs de triomf, construïts amb motiu de festes religioses solemnes, enterraments de personalitats, visites de reis i autoritats.

Orgueneria

Són gairebé una dotzena els articles que s'aturen a analitzar els orgues, la majoria d'ells barrocs. Un factor negatiu, repetit en les obres escultòriques i pictòriques, és la destrucció de molts dels instruments, per la qual cosa són pocs els conservats (Tarragona, Montblanc, l'Aleixar, Torredembarra...).

De bon començament, una part dels estudis ha estat realitzat per musicòlegs. Francesc Bonastre Bertran ha investigat els orgues de Montblanc (1986), Guimerà (1978-79) i Sarral (1988). L'altra ha estat a càrrec dels historiadors: Sánchez Real ha investigat el de Montblanc (1983), mossèn Salvador Ramon el de Tarragona (1977), Joan Foguet el de Sarral (1981), Mercè Vidal el de Riudoms (1981-82), Rovira el de Reus (1992) i Grau i Puig (1998) el de la mateixa ciutat. Mancaria una col·laboració més estreta entre els especialistes de la música i els historiadors, tal com han fet Roser Puig i Francesc Cortès per a Santa Coloma de Queralt (1995).

En les monografies dels convents i monestirs apareixen referències puntuals a la construcció i reforma d'orgues. Seria interessant de recollir en forma d'inventari tots els orgues dels bisbats de Tarragona i Tortosa existents abans del 1936, amb una fitxa descriptiva de les seves característiques principals. A més, cal refer les biografies dels mestres orgueners i situar els tallers. Paral·lelament al treball dels constructors d'orgues, hem de tenir present la tasca d'ornamentació de la caixa feta pels escultors i la de les portes feta pels pintors.

Alguns investigadors presenten inventaris de sagristies o d'esglésies parroquials, siguin antics o contemporanis, tots interessants si tenim en compte les destruccions i robatoris que han sofert. Precisament, l'atenció d'aquest darrer aspecte l'han desenvolupat Sofia Mata en la Guerra dels Segadors a la diòcesi tarragonina (1997) i, en el mateix conflicte, Joan-Hilari Muñoz a la de Tortosa (2004). L'especialista en l'estudi de la salvaguarda dels béns artístics durant la darrera guerra civil és Jaume Massó Carballido (2004). Eugeni Perea (2000) ha encetat la investigació sobre les directrius i pensament dels dirigents eclesiàstics a la diòcesi de Tarragona respecte a la construcció i embelliment dels temples i capelles. Elena de Ortueta (2004) ens ofereix la visió inèdita de la projecció cultural i turística del patrimoni artístic de Tarragona als segles XIX i XX, i, finalment, Massó (2003) es detura en la recuperació dels monuments romans de l'antiga Tàrraco durant la Il·lustració.

Recapitulació

Per acabar, hem de tenir presents les aportacions a la història de l'art que des del segle XIX han fet historiadors com Juan Agustín Ceán Bermúdez, Caietà Barraquer Roviralta, Emili Morera Llauredó, Sanç Capdevila, Cèsar Martinell, Fidel de Moragas, Josep Francesc Ràfols, Josep M. Madurell Marimon i Pere Batlle Huguet, entre altres. D'ençà de les seves investigacions, part del patrimoni artístic per ells descrit ha estat destruït (desamortització, guerres carlines, guerra civil del 1936-1939 o incendis fortuïts), fet que augmenta el seu valor testimonial. Els ar-

xius fotogràfics, tanmateix, són cabdals per les imatges que custodien, en ocasions únics elements gràfics de peces avui desaparegudes.

Les exposicions han estat el motor per presentar l'estat de la qüestió de moltes obres i artistes. La publicació dels catàlegs són un revulsiu molt positiu i una fita important en la història de l'art de les nostres comarques, però la feina per fer encara és gran. Observem una manca de col·laboració interdisciplinària de l'art amb la història pròpiament dita, amb musicòlegs, o teòlegs, o arquitectes, o literats, etc., que contribuirien a un major aprofundiment.

Hom constata en ocasions la publicació de treballs sense exhaurir la bibliografia sobre un tema. Se citen els historiadors tradicionals sense contrastar la informació amb documentació d'arxiu, es repeteixen errors de datació i autories... Una part són excessivament descriptius, a voltes s'originen per la simple troballa esporàdica d'un sol contracte.

Un aspecte descurat és el coneixement social dels artistes. S'hauria de fer més èmfasi en els gremis, en el nivell de riquesa, en la política d'enllaços matrimonials, en la mobilitat, en els tallers i el seu radi d'influència, en els aprenents i la transmissió de l'ofici, en les influències exteriors, en els viatges dels artistes, etc.

Un aspecte negatiu és l'escassa difusió d'algunes publicacions, que es redueix a l'àmbit estrictament local o comarcal. Les bibliografies són una eina bàsica, a més de les biblioteques especialitzades dels museus, arxius i altres centres. L'avenç de les autopistes de la informació (Internet) fa que aquest panorama vagi canviant i des de casa ja es puguin consultar molts articles en línia.

Des d'aquestes pàgines, proposem la idea de la realització d'un diccionari actualitzat que presenti de forma ordenada una fitxa de cadascun dels artistes que nasqueren o treballaren a les comarques tarragonines. Hi hauria d'aparèixer una breu biografia, on constessin les dades de filiació (naixement, casament, fills, defunció), l'obra realitzada, un breu comentari, la bibliografia coneguda i les referències bàsiques d'arxiu. Muñoz i Rovira (1999) ja han fet camí en l'empresa, almenys per a la Tortosa moderna.

En definitiva, en els darrers trenta anys s'ha avançat molt, però encara queda camí per recórrer. Les universitats han tingut un paper clau: tant en l'estímul de la recerca, com facilitant els mètodes científics per dur-la a terme o ajudant a la formació dels investigadors amb la col·laboració amb els centres d'estudis locals i comarcals. També hem de dir que els aniversaris han afavorit les publicacions, igual que les exposicions o les jornades d'investigació. Sense cap mena de dubte, la redacció de tesis doctorals (Carbonell, Bosch, Mata, Serra) ha estat un element que ha fet avançar espectacularment les investigacions a la Catalunya Sud.

Arquitectura

Adell Gispert, Joan-Albert (1983), "L'Hospital de Pobres de Santa Magdalena de Montblanc i l'arquitectura hospitalària medieval a Catalunya", *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia* (Barcelona), núm. 4, p. 239-263.

- Almuni, Maria Victòria (1985-1986), “L’arquitectura religiosa a la comarca del Montsià: segles XVI-XVIII”, *Museu del Montsià: Full informatiu* (Amposta), núm. 8 (1985), p. 3-4, núm. 9 (1986), p. 3-4, núm. 10, p. 3, núm. 11 (1986), p. 2-3.
- (1987), “Influencia de las estructuras góticas en la arquitectura religiosa de la comarca del Montsià: desde finales del siglo XVI a finales del XVIII”, a *Medievalismo y neo-medievalismo en la arquitectura española: Aspectos generales*, Àvila, p. 177-196.
- Arranz, Manuel (1978), “Notes sobre l’arquitecte Josep Prat: 1726-1790: autor de les traces de l’església parroquial de Passanant”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 1, p. 129-134.
- (1979), “Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII”, tesi doctoral, Universitat de Barcelona.
- (1981), “Aprentes de la Conca de Barberà al sector barcelonès de la construcció (s. XVII-XVIII)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 3, p. 253-268.
- (1991), *Mestres d’obres i fusters: La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona.
- (2001), *La menestralia de Barcelona al segle XVIII: Els gremis de la construcció*, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat i Proa.
- Arribas Vinesa, Josefina (2000), “Aportacions documentals als Reials Col·legis de Tortosa”, *Recerca* (Tortosa), núm. 4, p. 53-76.
- Arroyo Julivert, Salvador (1990), “Fàbrica i construcció de la Capella del Roser (1676-1684)”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. XIV, p. 297-318.
- (1995) “El campanar i la portada de l’església del Vendrell: l’obra de Pere Cañellas (1783-1786)”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. XIX.
- Baldor Abril, Elisabeth (2003), “Documents per a l’estudi de l’església parroquial del Pla de Santa Maria”, *Historia et Documenta* (Valls), núm. 7, p. 95-150.
- Bassegoda Nonell, Joan (1978), “El arquitecto austriaco Johann Bernhard Fischer von Erlach: 1656-1723”, *Revista Tècnica de la Propiedad Urbana* (Tarragona), núm. 28, p. 53-65.
- (1990), *La arquitectura profanada: La destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religioso catalán (1936-1939)*, Barcelona, Mare Nòstrum, p. 153-194.
- Bigorra, M. C.; Figuerola, J.; Fuentes, M. M. (1993), “L’església de Sant Nicolau de la Ribera: Història i art en el llarg camí fins al segon centenari”, a *Bicentenari de l’església i el campanar (1792-1992)*, *Miscel·lània Ribetana* (La Ribera), núm. 4, p. 17-92.
- Blay, Jordi; Anton, Salvador (dir.) (2001), *El patrimoni de molins a la demarcació de Tarragona: Anàlisi i estratègies d’intervenció*, Tarragona.
- Boronat, Albert; J. Rovira, Salvador (1984), “Els habitatges de les classes populars altafullenques (segles XVIII i XIX)”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 8, p. 53-89.
- Borràs Feliu, A. (1990), “Antoni Agustín, arquebisbe de Tarragona (1577-1586) i la casa-noviçat de la Companyia de Jesús de la mateixa ciutat”, a *Jornades d’Història d’Antoni Agustín i el seu Temps (1517-1586)*, Tarragona, Hemeroteca Caixa Tarragona, vol. II, p. 107-126.
- Cabré, D. (1989), “Notes històriques de la construcció de l’església de Riba-roja d’Ebre”, *Miscel·lània Centre d’Estudis Comarcals de la Ribera d’Ebre* (Flix), núm. 7, p. 19-27.
- Cañellas, T.; Ferran, T.; Giné, A. M. (1986), “Estudi de la planta i de l’arquitectura de l’església de Constantí”, *Estudis de Constantí* (Constantí), núm. 2, p. 29-45.
- Carbonell Buades, Marià (1986), *L’escola del Camp de Tarragona en l’arquitectura del segle XVI a Catalunya*, Tarragona, Institut d’Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- (1990), “Antoni Agustín i l’Escola del Camp de Tarragona”, a *Jornades d’Història*

- d'Antoni Agustín i el seu Temps (1517-1586), Tarragona, Hemeroteca Caixa Tarragona, vol. II, p. 127-142.
- (1993), “Arquitectes eclesiàstics del Renaixement català”, a *I Congrés d'Història de l'Església Catalana: Des dels orígens fins ara*, Solsona, vol. II, p. 617-627.
 - (1997), “La construcció de la casa noviciat de jesuïtes de Tarragona: notícies d'arxiu” a *El temps sota control: Homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*, Tarragona.
 - Castellano, Anna; Salvadó, Joan (1990), “La documentació històrica sobre l'església de Sant Valentí de les Cabanyes”, *Miscel·lània Penedesenca*, núm. XIV, p. 149-166.
 - Cavallé Busquets, Joan (1982), “Alcover i el convent de Santa Anna ara fa quatre-cents anys”, *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 19, p. 11-30.
 - (1996), “Notícia sobre l'arquitecte Joan Munter”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. XIV, p. 161-196.
- Carbonell i Buades, Marià, *L'Escola del Camp i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya* (1990), Barcelona.
- Civit Vidal, M. Montserrat (1984), “Notes sobre la construcció de l'església de Santa Maria Magdalena de Blancafort (1793-1795)”, *Miscel·lània Solivellenca* (Solivella), núm. 2, p. 229-253.
- Col·lectiu “Descobrir Tortosa” (1990), *La catedral de Tortosa*.
- (1996), *Els reials col·legis de Tortosa*, Barcelona.
- Conejo Pena, Antoni (2002-2003), “L'antic hospital de Santa Maria de Montblanc”, *Locus Amoenus* (Barcelona), núm. 6, p. 129-143.
- Cot Miró, A. (1986), *L'església parroquial de Sant Joan Baptista*, Móra d'Ebre.
- Cubells Llorens, Josefina (1988), “L'església del Molar. Segon centenari de l'edificació de l'església nova”, a *Parròquia de Sant Roc: II centenari del temple*, El Molar, Parròquia.
- DD. AA. (1990), “Americanos” “Indians”: *Arquitectura i urbanisme al Garraf, Penedès i Tarragonès (Baix Gaià). Segles XVIII-XIX*, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu-Balaguer.
- DD. AA. (1991), *L'església de Maspujols*, Maspujols, Parròquia de Maria Assumpta.
- DD. AA. (1994), *El castell del lloc del Morell: Aspectes històrics i de la restauració del casal dels Montoliu*, El Morell, Ajuntament del Morell.
- DD. AA. (1995), *El Consell Comarcal a l'antic hospital*, Tarragona, Consell Comarcal del Tarragonès.
- Domingo Blay, Josep M. (1977), *La prioral de Sant Pere de Reus*, Reus.
- Escolà Cubells, R. (1989), “Casa Mateu-Esolà (s. XVIII) de la Palma d'Ebre”, *Miscel·lània Centre d'Estudis Comarcals Ribera d'Ebre*, (Flix), núm. 7, p. 43-49.
- Felip Sánchez, Jaume (1987), “L'església gòtica de Santa Maria de Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 8, p. 75-102.
- Ferran, Marc (1990), “Notes sobre les esglésies del segle XVIII al Baix Camp”, *Butlletí del Museu de Reus* (Reus), núm. 3.
- Figuerola Mestre, Joan (1999), “Notes sobre la recent restauració del campanar de Falset i el context arquitectònic de l'època de la seva construcció”, *Estudis prioratins* (Falset), núm. 1 (1999), p. 151-172.
- (2004), “1984-2004: vint anys de recuperació arquitectònica de la prioral de Sant Pere de Reus”, *Informatiu Museus* (Reus), núm. 28, p. 10-14.
- Fuentes Gasó, Manuel (1989), *Esglésies i senyorius de la Canonja i Masricart*, La Canonja, Centre d'Estudis Canongins Ponç de Castellví.
- Fuguet Sans, Joan (1978), “Una església del darrer barroc a la Conca de Barberà. Estudi monogràfic de l'església parroquial de Barberà”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 1, p. 91-124.

- (1980), “Una casa del arquitecto Pere Blai en Alcover”, *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 10, p. 11-23.
- (1981a), “Barroquisme i tradició al temple parroquial de Sarral”, *Miscel·lània Sarralencs* (Sarral), p. 117-151.
- (1984a), “Arquitectura religiosa del segle XVIII a la Conca de Barberà”, *Espitllera* (Montblanc), núm. 25, p. 18-20 i 26.
- (1984b), “La construcció de l'ermita dels Torrents de Vimbodí (1713-1717)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 6, p. 113-132.
- Gabriel, Rafael; Hernández, Eloy (1981) [aparegut el 1985], “Proyecto de fortificación de la ciudad de Tarragona en 1641”, *Butlletí Arqueològic* (Tarragona), p. 59-63.
- Garcia Hinarejos, Dolores (2000), “Martín García de Mendoza y la arquitectura civil del renacimiento en la diòcesis de Tortosa (1581-1615)”, *Recerca* (Tortosa), núm. 4, p. 7-51.
- Garcia Figueras, Maria (2001), *La fàbrica de la nova església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls: Construcció i estudi arquitectònic*, Lleida.
- Garganté Llanes, Maria (2002), “Els Salat: mestres d'obres de Santa Coloma de Queralt i de l'església de Savallà del Comtat”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 20, p. 133-150.
- (2003), “L'església parroquial i santuari de Passanant: del projecte de Josep Prat a la singularitat del cambril”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 21, p. 181-198.
- (2005), “Algunes obres de manteniment a la parroquial de Santa Coloma de Queralt durant el segle XVIII”, *Recull* (Santa Coloma de Queralt), núm. 9, p. 69-75.
- Genera, Margarida; Campo, Marta (1993), “L'antiga església del Roser (Ulldecona, Montsià): resultats d'una intervenció arqueològica”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. XII, p. 187-208.
- Gómez Sanjuán, José A. (1991), “Un plet en el segle XVI”, *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 56, p. 13-17.
- Gonzalvo Bou, Gener (1996), “Antoni Vernia, autor de les escales nobles dels castells de Santa Coloma de Queralt i de Verdú”, *Recull* (Santa Coloma Queralt), núm. 4, p. 75-78.
- Grau Pujol, Josep M. (2001), “Notícia sobre la construcció de l'església parroquial de Sant Martí de les Piles de Gaià (segle XVIII)”, *Recull* (Santa Coloma Queralt), núm. 7, p. 145-153.
- (2003), “Bases per a la història de la restauració de monuments de Montblanc i comarca”, *El Foradot* (Montblanc), núm. 18, p. 28-29.
- Güell Junkert, Manuel (1992), “Algunes notícies sobre els mestres de cases que bastiren l'església nova d'Altafulla”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 16, p. 21-34.
- Herrera Navarro, Javier (1978), “Documentos relativos al arquitecto tarraconense Joan Antoni Rovira conservados en el Archivo Histórico Provincial de Tarragona”, *Boletín Arqueológico* (Tarragona), fasc. 141-144, p. 103-113.
- (1980), “Un mapa del arquitecto don Antonio Rovira de 1783 sobre la traída de aguas a Tarragona”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. II, p. 129-134.
- Liaño, Emma (1992), *La prioral de Sant Pere de Reus: El último gótico ante la llegada del Renacimiento*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- Llobet Portella, Josep M. (2002), “El contracte de la construcció de l'actual església de Sant Magí de la Brufaganya (1732)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 20, p. 151-160.
- (1995), “*Amica mea inter filias*. La capilla de Santa Tecla en la catedral de Tarragona”, a *Estudios de Arte: Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 173-179.

- Magrans Llop, Rosa (2005), “L’obra de fra Josep de la Concepció i la seva relació amb els escultors Joan Grau, Francesc Grau i Domènec Rovira”, *Del Penedès* (Vilafranca del Penedès), núm. 11, p. 9-17.
- Martí Porta, Núria (1993), “Aportació a l’estudi dels esgrafiats de Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 11, p. 93-169.
- Mata de la Cruz, Sofia (1995), *Tarragona y el Concilio de Trento: Las construcciones religiosas en la diócesis tarraconense entre 1560 y 1603*, Tarragona, Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona.
- Mata, Sofia; Puig, Roser (1995), “L’església parroquial de Belianes i el seu retaule major (1563-1593)”. *Urtx. Revista Cultural de l’Urgell* (Tàrrrega), núm. 7, p. 117-139.
- Medina de Vargas, Raquel (1987), “Josep Carafi, arquitecte de l’església setcentista del Catllar”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. VI, p. 43-54.
- Muñoz i Sebastià, Joan-Hilari (1996), “El testament i l’inventari de béns de Joan de Sobralde, mestre major de les obres de la seu de Tortosa: 1580”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. XIV, p. 139-160.
- (2000), “L’arquitecte Joan de Vilabona i les obres de l’església parroquial d’Ascó, Ribera d’Ebre”, a *Actes del I, II i III col·loquis sobre art i cultura a l’època del Renaixement a la Corona d’Aragó (1996-1999)*, Tortosa, Ajuntament de Tortosa i Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l’Ebre, p. 355-366.
- (2003) “Els Garret i la capella de l’Assumpció de la catedral de Tortosa”, *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense* (Tarragona), núm. 25 [aparegut el 2005], p. 301-316.
- (2004a), “L’església parroquial d’Aldover (Baix Ebre). Un exemple poc conegut d’arquitectura tardo-renaixentista”, *Taiüll* (Girona), núm. 13, p. 21-22.
- (2004b), “La capella de Sant Nicolau, un edifici desaparegut”, a *Programa oficial de Setmana Santa de Tortosa*, p. 39-40.
- Joan-Hilari Muñoz; Rovira, Salvador-J. (1997), “La indústria del jaspi de Tortosa a l’edat moderna (segles XVI-XVII)”, a *Nous col·loquis I*, Tortosa, p. 33-56. El primer autor, el 2005, publica en solitari un nou article sobre el mateix tema a la revista *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols* (Barcelona), núm. XXIII, p. 193-209, amb el títol “Sobre la indústria del jaspi de Tortosa durant els segles XVI i XVII.”
- Narváez Cases, Carme (2004), *El tracista fra Josep de la Concepció 1626-1690*, Barcelona, col·l. “Textos i estudis de cultura catalana”, núm. 99, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- (2005), “Els espais conventuals i la seva projecció eremítica: el desert de Cardó”, *Recerca* (Tortosa), núm. 9, p. 237-254.
- Olivé Ollé, Francesc (1983), “Quatre-cents aniversari de la construcció de l’església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls (1583-1983)”, *Quaderns de Vilaniu* (Valls), núm. 3, p. 3-18.
- (1984), “La construcció de l’església de Santa Maria de Solivella: nota sobre el seu finançament (1776)”, *Miscel·lània d’Estudis Solivellencs* (Solivella), núm. 2, p. 223-228.
- Ortueta Hilberath, Elena de (1998-1999), “César Martinell y la restauración monumental de la provincia de Tarragona 1927-1935”, *Norba Arte* (Mèrida, Universidad de Extremadura), núm. XVIII-XIX, p. 177-299.
- (2001), “Les propostes de Cèsar Martinell per a la restauració del monestir de Poblet”, a *Ies. Jornades Martinellianes*, Barcelona, p. 213-240.
- Pagès Vidal, Felicià *et al.* (1995), *Restauració de la capella de la Mare de Déu del Claustre de la catedral de Tarragona*, Tarragona.

- Palau Rafecas, Salvador *El Galo* (1992), *Els molins fariners hidràulics de Catalunya: 690 molins inventariats*, Montblanc, Museu-Arxiu de Montblanc i Comarca.
- Portales Pons, Agustí (1987), *Història, anàlisi i restauració de la sagristia nova del monestir de Poblet*, Tarragona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona.
- Puig Tàrrach, Roser (1992), *Els aprenents de Reus al final del s. XVIII (1773-1793)*, Reus, Assaig 40.
- (1994), “Aprenents de la Conca de Barberà al Reus del segle XVIII (1773-1793)”, *Recull* (Santa Coloma Queralt), núm. 2, p. 189-197.
- (2002), “Aprenents alcoverencs al Reus del darrer quart del segle XVIII (1773-1793)”, *Butlletí. Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 100 (2002), p. 8-11.
- Recasens Comes, Josep M. (1991), “Les reparacions del pont del Francolí entre 1587 i 1602”, *Butlletí Arqueològic* (Tarragona), núm. 13, p. 225-240.
- Ricomà Vendrell, Francesc-Xavier (1980), “Notas sobre el castillo de Torredembarra (siglo XVI)”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. II, p. 77-98.
- (1982), “Notícies de l'ermita de Sant Joan de Tamarit”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 6, p. 5-11.
- Rovira Gómez, Salvador-J. (1979), “Les esglésies i els rectors d'Altafulla”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 3, p. 91-111.
- (1981), “Consideracions entorn d'Antoni Martí i Franquès i de la seva casa del carrer de Santa Anna de Tarragona”, *Revista Tècnica de la Propietat Urbana* (Tarragona), núm. 31, p. 57-64.
- (1983), “Contribució al coneixement de la família i l'obra de l'arquitecte setcentista tarraconí Joan Antoni Rovira”, *Revista Tècnica de la Propietat Urbana* (Tarragona), núm. 33, p. 73-84.
- (1991), “Notícia del convent de Sant Llorenç, de Tarragona”, *Niu d'Art* (Tarragona), núm. 37, p. 20.
- Sánchez Real, J. (1997), “Un pont per a Vilaverd”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 15, p. 55-59.
- Solanes Farré, Josep M. (1983), “L'església de Santa Maria de Solivella. Notes sobre la seva construcció (finals del segle XVIII)”, *Miscel·lània d'Estudis Solivellencs* (Solivella), núm. 1, p. 93-104.
- Serra Masdeu, Anna Isabel (1991), “La capella de la Mare de Déu dels Dolors (la Plana)”, *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 55 (1991), p. 7.
- (1998), *L'església parroquial de Sant Martí de Vilallonga del Camp*, Valls.
- (1999), “L'església parroquial de Sant Martí de Vilallonga del Camp”, *Locus Amoenus* (Barcelona), núm. 4 (1998-1999), p. 219-228.
- Trenchs Odena, Josep (1984), “La ermita del Roser de Vilallonga del Camp: notes històriques”, *Saitabi* (València), núm. 34, p. 34-54.
- Trenchs, Josep; Riera, Pilar; Español, Francesca *et al.* (1994), *L'ermita del Roser de Vilallonga del Camp*, Vilallonga del Camp.
- Valls Guasch, A. (1990), “L'església parroquial”, a *350è aniversari de l'arribada del quadre de Santa Rosalia a Torredembarra*, Torredembarra, Comissió del 350è Aniversari, s/p.
- Vidal Solé, Mercè (1983), *Descripció històrico-artística de l'església de l'Aleixar*, l'Aleixar, Ajuntament de l'Aleixar i Casal Guardiola de l'Aleixar.
- Zaragoza, E. (1989), “Construcció d'una nova església parroquial a Sant Feliu el 1791”, *Ancora* (Sant Feliu de Guíxols), 2009, p. 1 i 4.

Escultura

- Alejandre, Mar; Solé, David (1986), “Un artista constantinenc: Joan Grau 1608-1685”, *Estudis de Constantí* (Constantí), núm. 2, p. 9-17.
- Altés Serra, Pere (1984), “Les imatges de la Mare de Déu a Valls”, *Monografies Vallenques* (Valls), núm. 2, p. 159-207.
- Arroyo Julivert, Salvador (1991), “El retaule de la capella del Roser del Vendrell (1685-1688)”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. XV, p. 469-485.
- (1992), “Retaules i retaulistes a l'església del Vendrell. I. L'obra dels Massalvà”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. XVI, p. 308-311.
- (1993), “Retaules i retaulistes a l'església del Vendrell. II: L'obra d'Antoni Ochando”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. XVII, p. 271-298.
- (1994), “Retaules i retaulistes a l'església del Vendrell. III: Obres anònimes del segle XVIII”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. XVIII, p. 273-298.
- (1995), “Els misteris de la Setmana Santa del Vendrell (1678-1936): la imatgeria”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. XIX.
- Barbarà, Andreu (1985), “Sepultures de l'església parroquial”, *Butlletí. Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 31, p. 13-18.
- Bosch Ballbona, Joan (1990), *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, Caixa de Manresa.
- Bosch, Joan; Garriga, Joaquim (1990), “Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus: una revisió documental”, *D'Art* (Barcelona), núm. 16, p. 173-181.
- (1998), *El retaule major de la prioral de Sant Pere de Reus*, Reus, treball guardonat amb el XIII Premi Antoni Pedrol i Rius de Reus.
- (1999), “Algunes precisions sobre l'escultura de l'antic retaule major de la prioral”, *Informatiu Museu* (Reus), núm. 16, p. 6-9.
- Canalda, Sílvia (2001), “Com podria haver estat el retaule major de la parròquia de Santa Coloma: la traça de Pere Costa”, *Recull* (Santa Coloma de Queralt), núm. 7, p. 119-144.
- Dorico Alujas, Carles (1995), “Noves dades sobre l'escultor Isidre Espinalt”, a *Recull Miquel Melendres i Rué (1905-1974)*, Tarragona, Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental “Margalló del Balcó”, p. 97-114.
- (1996), “Dues obres de l'escultor Pere Costa a Santa Coloma de Queralt”, *Recull* (Santa Coloma de Queralt), núm. 4, p. 67-73.
- (1998), “Els escultors sarraïencs de la família Espinalt i les seves obres (I)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), p. 71-118.
- (2000), “Els escultors sarraïencs de la família Espinalt i les seves obres (i II)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 18, p. 131-166.
- Felip Sánchez, Jaume (1988), “El Renaixement a Montblanc (i II)”, *Espitllera* (Montblanc), núm. 75, p. 27-28.
- (1999), “L'ermita i el retaule de Sant Joan Baptista de Montblanc (segle XVI)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 17, p. 63-74.
- Felip, Jaume; Sánchez, José (1989), “La portada de l'església de Santa Maria de Montblanc”, *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), núm. 3, p. 17-39.
- Fuentes Gassó, Manuel M. (1989), “Agustí Bennasser, comensal de la seu de Tarragona i escultor sis-centista”, a *Recull Joan Mallafre i Guasch (1896-1961)*, Tarragona, Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental “Margalló del Balcó”, p. 71-87.

- Fuguet Sans, Joan (1981b), “Els escultors Espinalt de Sarral i el retaule de Sant Victorià de Barberà de la Conca”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 3, p. 269-277.
- Galcerán Piñol, Roser (1998), “Informe de la intervenció a la façana principal de l'església de Santa Maria de Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 16, p. 125-135.
- Gomà Cortès, Montserrat (1998), “La façana de l'església de Santa Maria de Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 16, p. 121-124.
- Grau, Josep M. (1995), “Notícia sobre el retaule de Sant Antoni Abat de la Selva del Camp”, *Butlletí del Centre d'Estudis Selvatans* (la Selva del Camp), núm. 4, p. 55-68.
- Grau, Josep M.; Puig, Roser (1989), “La nissaga dels escultors Espinalt, de Sarral, i la seva producció artística. Algunes aportacions”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. VIII, p. 75-93.
- (1990), “La darrera obra de l'escultor Llätzer Tramulles: el retaule major de Sant Andreu de la Selva del Camp (1704-1711)”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. X, p. 123-142.
- (1991), “L'última obra de l'escultor berguedà Antoni Costa: El retaule major de Santa Maria de Montblanc”, *Quaderns de l'Àmbit de Recerques del Berguedà* (Berga), núm. 1, p. 25-35.
- (1999), “La venda del retaule de la Santíssima Trinitat de Sarral (1777). Una mostra del comerç d'obres d'art a l'època moderna”, *Recull de Treballs* (Sarral), núm. 2, p. 135-143.
- Huguet Valls, C. (1991), “El cicle de la Passió, de l'església d'Altafulla: possibles Viladomat?” *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 15, p. 43-57.
- Liaño Martínez, Emma (1985), “Peris Autri, un imaginero mal conocido del siglo XVI”, *Universitas Tarraconensis* (Tarragona), núm. II, p. 21-37.
- (1995), “Zaragoza por Damián Forment. Una vista de la ciudad en 1527”, a *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Osca.
- Massanell Esclassans, Antoni (1985), “Escultors a Vilafranca (1590-1678)”, *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès), núm. VIII, p. 169-185.
- Mata de la Cruz, Sofia (1992), “Isaac Alfred Vermey: el nebot escultor d'Isaac Hermes Vermey”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. XI, p. 15-21.
- (1996), “L'escultor Benet Baró, autor dels retaules del Sant Nom de Jesús de Tamarit i la Pobla de Montornès: 1634”, *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. XIV, p. 199-207.
- (1998) “Les inscripcions i els escuts del frontispici de la Universitat de Tarragona (1572): testimonis de la seva fundació”, a *Història dels estudis universitaris a Tarragona: un trajecte de vuit-cents anys*, Tarragona, p. 149-153.
- (2000), “El retaule major de l'església prioral de Sant Pere de Reus. Una aportació documental (1924)”, *Clau. Revista de Cultura* (Tarragona), núm. 1, p. 89-91.
- (2002-2003), “El sepulcre d'Antoni Agustí (1517-1586), bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona”, *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, Associació d'Amics de la Seu Vella de Lleida (Lleida), núm. 4, p. 565-582.
- (2004), “Mateu Bellvé i Bartolí, escultor de Reus (1792-1864). Dels Bonifàs als Bellvé: una nissaga d'escultors”, *Informatiu Museus* (Reus), núm. 25, p. 9-12.
- Morte García, Carmen (1996), “Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón”, a *Damián Forment, escultor renacentista*, Saragossa.
- Muñoz Sebastià, Joan-Hilari (1994), “Algunes dades biogràfiques inèdites de l'escultor Agustí Pujol ‘pare’”, *Missiva. Full d'Informació Històrica i Opinió Cultural* (Tarragona), núm. 9, p. 5-6.
- (2004a), “Possible troballa de fragments del sepulcre de fra Sever-Tomàs Auther, bisbe

- de Tortosa”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (Castelló de la Plana), núm. LXXX, p. 97-112.
- (2004b), “Les relacions artístiques entre l’escultor Isidre Espinalt i el bisbe de Tortosa fra Sever-Tomàs Auther”, *Recull de treballs* (Sarral), núm. 3, p. 113-126.
- Olesti Trillas, Josep (1993), *La imatgeria religiosa als carrers de Reus*, Reus, Recull d’Estudis Històrics.
- Olucha Montins, Ferran (1995), “Unes notes sobre els escultors Ochando”, *Centre d’Estudis del Maestrat*, núm. 49-50, p. 73-84.
- Ortí Iglésias, Montserrat (2004), “Introducció històrica a l’alabastre de Sarral (Tarragona)”, *Recull de Treballs* (Sarral), p. 159-199.
- Pérez Santamaría, Aurora (1988), *L’escultura barroca a Catalunya*, Lleida, Virgili i Pagès.
- (1992). “L’obra de Lluís Bonifaç i dels Riera al retaule del Roser de Santa Maria de Mataró”, *Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria* (Mataró), núm. 42, p. 3-7.
- Plans, Sergi (1996), “El taller del daurador Esteve Gaixet a Santa Coloma de Queralt (s. XVII)”, *Recull* (Santa Coloma de Queralt), núm. 4, p. 127-161.
- Puig Tàrrrech, Roser (1996), “El taller d’escultura d’Antoni Ochando a Constantí (s. XVIII)”, *Estudis de Constantí* (Constantí), núm. 12, p. 41-55.
- (2003), “Els Espinalt: una nissaga d’escultors d’origen olonenc establerts a la Conca de Barberà (segles XVII-XIX)”, *Modilianum* (Moià), núm. 29, p. 23-38.
- Querol, A. (1990), “El retablo de Nombre de Jesús de la Seo, ahora restaurado, en su Tortosa del XVI”, a *Programa de Setmana Santa de Tortosa*.
- Ribera Gassol, Ramon (2002), “El retaule major de l’ermita de la Mare de Déu dels Torrents de Vimbodí”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 20, p. 161-172.
- Serra Cendrós, Gabriel (2005), “Una obra desconeguda d’Isidre Espinalt: la imatge de sant Francesc Xavier de l’església de Santa Maria de Montblanc (1729)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 23, p. 161-174.
- Ramon Vinyes, Salvador (1986), “La llitera de la catedral”, *Setmana Santa*, Tarragona, Agrupació d’Associacions de Setmana Santa.
- Rovira Gómez, Salvador-J. (1989a), “Aportació al coneixement de l’obra de l’escultor Francesc Bonifàs i Massó”, a *XXXV Assemblea Intercomarcal d’Estudiosos de Catalunya* (Valls), núm. II, p. 429-439.
- (1989b), “Notícies d’artistes del set-cents aveïnats a Reus”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. X, p. 143-149.
- (1990a), “Notícies d’escultors setcentistes aveïnats al terme de Constantí”, *Estudis de Constantí* (Constantí), núm. 6, p. 21-28.
- (1990b), “Notícies de dos artistes reusencs setcentistes que treballaren a l’església parroquial d’Altafulla”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 14, p. 19-21.
- (1991a), “Els escultors Domènec i Salvador Rovira i Alcover: 1679-1709”, *Bulletí del Centre d’Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 56, p. 18-21.
- (1991b), “Notícies de Constantí (segle XVIII)”, *Estudis de Constantí* (Constantí), núm. 7, p. 41-50.
- (1992), “El retaule major del convent de Sant Llorenç de Tarragona (1599)”, *Setmana Santa 1992*, Tarragona, Gremi de Pagesos de Sant Isidre, p. 6-8.
- Sánchez Real, José (1985), “Retaules i capelles de Sant Francesc”, *Espitllera* (Montblanc), núm. 38, p. 18-20.
- (1992a), “Más sobre el escultor Espinalt”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. XI, p. 79-90.

- (1992b), “Noticias sobre la iglesia parroquial de Altafulla”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 16, p. 35-50.
- Vicente Ibáñez, Joaquim (1996), “L’escultor Josep Tramulles a Santa Coloma de Queralt, 1635-1637”, *Recull* (Santa Coloma Queralt), núm. 4, p. 191-206.
- Vidal Solé, Mercè (1982), “L’escultor Antoni Tramulles (c. 1575- c. 1641)”, a *Jornades de Barroc Català*, Barcelona, Quaderns Crema, p. 265-269.
- (1988), “Noves aportacions documentals dels escultors Bonifàs”, a *Recull Pau Monguió i Segura*, Tarragona, Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental “Margalló del Balcó”, p. 91-116.
- (1989), “Notes complementàries sobre l’església de Constantí. Els retaules barrocs i els seus autors”, *Estudis de Constantí* (Constantí), núm. 5, p. 131-148.
- (1990a), “El retaule major de l’ermita de la Pineda i el seu entorn”, *Treballs Canongins* (La Canonja), p. 210-219.
- (1990b), “Notícia sobre artistes de l’arquebisbat de Tarragona (s. XVII-XVIII)”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. IX, p. 185-189.
- (1990c), “El retaule major del convent de Sant Domènec i altres obres”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. IX, p. 145-161.
- (1992), “Noves obres dels escultors Espinalt de Sarral”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 10, p. 215-241.

Pintura, dibuix i gravat

- Ávila, Ana; Santamaría, Ariel (1991), “Las pinturas del retablo mayor de la prioral de Reus”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* (Saragossa), núm. XLII, p. 39-72.
- Bassegoda Nonell, Juan (1984), “La decoración de la sacristía nueva del monasterio de Poblet. Hallazgo y restauración de pinturas en su cúpula”, *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* (Madrid), núm. 81, p. 45-64.
- (1989), “Les pintures a la cúpula de la sagristia nova de Poblet. Història d’un plagi descomunal i memorable”, a *XXXV Assemblea Intercomarcal d’Estudiosos de Catalunya* (Valls), núm. II, p. 403-412.
- Benito Doménech, Fernando (1993), “El maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*, núm. 263, p. 223-244.
- Colomer, Ignasi M. (1989), *Cartografia de Catalunya i els Països Catalans*, Barcelona.
- DD. AA. (2003), *El renaixement de Tàrraco. 1563. Lluís Pons d’Icart i Anton van den Wyngaerde*, catàleg de l’exposició, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, Tarragona.
- Felip Sánchez, Jaume (2001), “Taula pintada de possible pertinença al retaule de la Confraria de Santa Anna, de Montblanc (s. XVII)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 19, p. 155-162.
- (2004), “Una obra inèdita del pintor Isaac Hermes al Museu Marès de Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 22, p. 89-91.
- García Gainza, M. Concepción (1991), “Nuevas obras de Luis Salvador Carmona”, *Goya*, núm. 221, p. 227-283.
- Mata de la Cruz, Sofía (1992a), “El pintor holandés Isaac Hermes Verney, un manierista en la Tarragona del siglo XVI (Notas sobre otras actuaciones suyas en las comarcas tarraconenses)”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* (Saragossa), núm. XLVII, p. 83-106.

- (1992b), *Isaac Hermes Vermey: el pintor de l'Escola del Camp*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- (1992/96), “La taula de la Mare de Déu del Roser, procedent de Santes Creus, del Museu Diocesà de Tarragona”, *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, núm. XV, p. 75-76, núm. XVI, p. 77-78 i 109-118.
- (1994), “El pintor montblanquí Cristòfor Hortonedà (actiu entre 1586 i 1624)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 12, p. 77-103.
- (1995), “El retablo mayor de la capilla de los Reyes (convento de Santo Domingo de Valencia): una obra de Josep Esteve e Isaac Hermes Vermey (1581-1583)”, *Archivo de Arte Valenciano* (València), núm. LXXVI, p. 47-51.
- (1996), “El pintor Acaci Hortonedà i l'escultor Agustí Pujol II a Alcover (1621-1624). El Sant Crist i les pintures del cambril de l'església de la Sang”, *Butlletí del Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 76, p. 15-37.
- (1997), “El retaule de Santa Maria Magdalena de Santes Creus (1510-1511)”, a *Imatges de la Llegenda Daurada. El retaule de Santa Maria Magdalena de Santes Creus* (catàleg de l'exposició), Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona i Ajuntament de Tarragona, 1997, p. 50-69.
- (1998a), “Una obra atribuïda als pintors cerverins Cristòfor i Pere Benet Alegret (1559): la taula de la Mare de Déu del Roser de Santes Creus (Museu Diocesà de Tarragona)”, *Miscel·lània Cerverina* (Cervera), núm. 12, p. 57-63.
- (1998b), “Siete pintores aragoneses en las comarcas de Tarragona: Miguel Ángel Lópiz, Cosme Viver, Pedro Girart, Cristóbal de Moya, Tomás y Luis de Argüello y Jerónimo Cosida (1529-1632). Notas para su estudio”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* (Saragossa), núm. LXXIII, p. 149-155.
- (2000), “Pintors montblanquins del cinc-cents”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 18, p. 119-129.
- (2001a), “El retablo de Santa María Magdalena de Santes Creus”, a *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I* (catàleg de l'exposició), Barcelona, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos I, p. 254-255.
- (2001b), “Aproximació al retaule de Santa Marina, de Pradip (1602)”, a *El retaule de Santa Marina (1602)*, Patronat de Santa Marina, Pradip, p. 17-27.
- (2002), “Una taula amb l'adoració dels reis mags, del Museu Diocesà de Tarragona (segles XVI-XVII)”, *Taüll. Secretariat Interdiocesà per a la Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya* (Girona), núm. 7, p. 16-17.
- (2003), “Una taula amb la Mare de Déu del Roser, procedent del monestir de Santes Creus (Museu Diocesà de Tarragona)”, *Taüll* (Girona), núm. 9, p. 12-13.
- (2005a), *La pintura del cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620): Entre la permanència del gòtic i l'acceptació del renaixement*, Diputació de Tarragona, Tarragona.
- (2005b), “El pintor reusenc Francesc Olives i el retaule de Santa Maria Magdalena i Santa Susanna de la confraria de preveres de l'església prioral de Reus (1527)”, *Informatiu Museus* (Reus), núm. 31, p. 8-9.
- (2005c), “Francesc Olives i el retaule de Santa Maria Magdalena i Santa Susanna de l'església prioral de Reus (1527)”, *Taüll* (Girona), núm. 14, p. 16-17.
- (2006), “L'arquitecte humanista Jaume Amigó, *homo peritissimus*, i l'església de Sant Agustí de Tarragona (1575)”, a *Congregació de Senyores sota la invocació de la Puríssima Sang de Nostre senyor Jesucrist i de la Mare de Déu de la Soledat, Setmana Santa*, Tarragona, p. 72-77.

- Muñoz Sebastià, Joan-Hilari (2004), “Godofred d’Esteminola, un pintor flamenc a la Tortosa del Renaixement”, *Recerca* (Tortosa), núm. 8, p. 331-337.
- Puig Tàrrrech, Roser (2006), “Un informe fiscal sobre els dauradors i pintors de Reus en la crisi d’inicis del segle XIX (1817)”, *Informatiu Museus* (Reus), núm. 34, p. 10-11.
- Ricomà Vendrell, F. Xavier (1987), “Artistes del cinc-cents de l’arquebisbat de Tarragona”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. VI, p. 131-134.
- Ventura Solé, Daniel (1988), *Jaume Pons i Monravà: Artista-pintor (Valls, 1671-1730)*, Valls.
- (1989), “Relacions artístiques entre Valls i Altafulla durant el segle XVIII”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 13, p. 37-38.
- Vidal Solé, Mercè (1989a), “Documents per a la història de la pintura catalana del s. XVII”, *XXXV Assemblea Intercomarcal d’Estudiosos de Catalunya* (Valls), núm. II, p. 453-463.
- (1989b), “El pintor Batista Palma, autor del retaule major de Montmell”, a *Recull Joan Mallafré i Guasch 1896-1961*, Tarragona, Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental “Margalló del Balcó”, p. 91-99.

Arts menors

- Acuña Mateo, Ana, “Joan Dalmau, fuster de la ciutat i capítol tortosins”, *Recerca* (Tortosa), núm. 6, p. 345-352.
- Arroyo Julivert, Salvador (2002), “L’àngel del campanar del Vendrell: artesans, argenters i dauradors-1784”, *Del Penedès* (Vilafranca del Penedès), núm. 1, p. 43-48.
- Barbarà Camafort, Andreu (1980), “El campanar, el rellotge i les campanes”, *Butlletí del Centre d’Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 12, p. 16-20.
- Bernal, Carme (2005), “Aiguamans”, *Informatiu Museus* (Reus), núm. 29, p. 10-11.
- Carnicer, Joan; Borrell, Josep (1992), *Altafulla: de portes endins*, Altafulla, Centre d’Estudis.
- Cavallé Busquets, Joan (1984), “Dos inventaris de sagristia del segle XVIII”, *Butlletí. Centre d’Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 25, p. 33-37.
- Clara, J.; Alàrcia, M. A. (1988), “La reixa de l’altar major de la catedral de Tortosa”, *D’Art* (Barcelona), núm. 14.
- Companys, Isabel; Montardit, N. (1991), “El guix a la decoració d’embigats tarragonins (segles XV-XVI): anàlisi comparativa”, a *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona, p. 429-448.
- (1993), “Fragments d’estuc d’antics sostres del castell de Barberà de la Conca (segles XV-XVI)”, a *Recull Josep Roig i Bergadà (1864-1937)*, Tarragona, Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental “Margalló del Balcó”, p. 75-104.
- Companys, Isabel; Virgili, M. J. (1994), “Contribució de la ceràmica a l’estudi del monestir de Santes Creus: senyals heràldics i marques de propietat (segles XIII-XVII)”, *Pausa, Revista d’Art* (Tarragona), núm. 2, p. 25-49.
- (1996), “La ceràmica d’encàrrec del monestir de Santes Creus (èpoques medieval i moderna)”, a *Santes Creus*, p. 31-64.
- DD. AA. (1992), *Els vitralls del monestir de Santes Creus i la catedral de Tarragona*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, “Corpus Vitrearum Medii Aevi”, 3, Catalunya.
- DD. AA. (2002), *L’ivori i l’os en museus de les comarques de Tarragona*, “Col·lecció Difundere”, 1, Tarragona.

- DD. AA. (2003), *El bronze en museus de les comarques de Tarragona*, Col·lecció “Diffundere”, 2, Tarragona.
- DD. AA. (2004), *El vidre en museus de les comarques de Tarragona*, Col·lecció Diffundere, 3, Tarragona.
- Farré Olivé, E. (1993), “Relloges i rellotgers al Montblanc del s. XVIII”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 11, p. 75-91.
- Huguet Valls, C. (1991), “La ‘Gavarra’ de Tamarit”, *Estudis Altafullencs* (Altafulla), núm. 16, p. 11-18.
- Llorens, Jordi (1977), *Plats i pots de ceràmica catalana (segles XV-XVIII)*, Barcelona, Altès.
- Martínez Subías, Antonio (1988), *La platería gòtica en Tarragona y provincia: Tipología, catálogo, punzones*, Tarragona, Diputació de Tarragona.
- (1990), “La casa-obrador de Jaume Pere, platero de Tarragona”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. IX, p. 7-39.
- Mata de la Cruz, Sofia (2004), “Plafó de rajoles amb la Immaculada Concepció (1780), del Museu Diocesà de Tarragona”, *Taüll* (Girona), núm. 12, p. 14-15.
- Morant Clanxet, Jordi (1981), *Iconografia de Santa Tecla: Goigs i Gravats*, Tarragona, Gràfiques Gabriel Gibert SA.
- Muñoz Sebastià, Joan-Hilari (1997), *Alguns aspectes de la vida material a Tortosa durant l’edat moderna (1553-1642)*, Tortosa, col·l. “Dertosa”, núm. 48.
- (2001), “La custòdia del corpus de la catedral de Tortosa. Dades documentals”, *Nous Col·loquis*, núm. IV (Tortosa), p. 129-148.
- (2003a), “La custòdia renaixentista de l’església parroquial d’Horta de Sant Joan: noves aportacions”, *Butlletí del Centre d’Estudis de la Terra Alta* (Gandesa), núm. 38, p. 25-29.
- (2003b), “El bisbe Gaspar Punter, promotor de les arts a la catedral de Tortosa”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (Castelló de la Plana), núm. LXXIX, quadern I-II, p. 231-251.
- (2003c), “El reliquiari de Sant Agustí de la catedral de Tortosa”, *Recerca* (Tortosa), 7, p. 313-321.
- (2004a), “Notícies documentals sobre algunes obres d’argenteria finançades pels canonges de la seu de Tortosa al segle XVII”, a *IV Congrés de la coordinadora de centres d’estudi de parla catalana*, Valls, 2005, p. 713-724.
- (2004), “Un acord per brodar dues dalmàtiques per a l’església parroquial del Pinell (any 1582)”, *Butlletí del Centre d’Estudis de la Terra Alta* (Gandesa), núm. 41, p. 32-34.
- (2005a), “El contracte per construir el cor de l’església parroquial de Móra (any 1559)”, *La Riuada* (Móra d’Ebre), núm. 26, p. 27-28.
- (2005b), “L’art litúrgic del Renaixement a la catedral de Tortosa”, a *Col·loquis de la VIII Festa del Renaixement*, Tortosa, Centre d’Estudis Francesc Martorell i Ajuntament de Tortosa, p. 69-111.
- París Fortuny, Jordi (1990), *La capella del Roser de Valls i les rajoles de la batalla de Lepant*, Valls, Ajuntament de Valls.
- Rovira Gómez, Salvador-J. (2004), “Donacions de relíquies per part de nobles. Els casos del monestir de Poblet i el santuari de Misericòrdia (segle XVIII)”, *TAG* (Tarragona), núm. 33, p. 8-11.
- Sabaté Bosch, Josep M. (1992), *Monges, frares, canonges, capellans i capellans: Tarragona religiosa a les acaballes de l’Antic Règim*, Tarragona.
- Sánchez Real, José (1987), “Dades sobre les campanes de Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 8, p. 103-110.

- Sánchez Real, José (1993), “La creu de la confraria de Santa Llúcia de Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 11, p. 69-74.
- Santanach Soler, Joan (1982/85), “L’ornamentació en ferro als portals de la Conca de Barberà (I, II i III)”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 4, p. 73-87; núm. 5, p. 15-42, i núm. 7, p. 7-29.
- (1982), “Farmàcies antigues de Catalunya (II): Montblanc”, *Butlletí Informatiu de Ceràmica* (Barcelona), núm. 16, p. 14-15.
- (1994), “La decoració ceràmica de la capella del Roser de Valls: intent de sistematització cronològica”, *Butlletí Informatiu de Ceràmica* (Barcelona), núm. 55, p. 21-25.
- (2004), “Opinions sobre rajoles, a propòsit de noves reflexions sobre les de la capella del Roser de Valls”, *Butlletí Informatiu de Ceràmica* (Barcelona), p. 80-81.
- Serra Masdéu, Anna Isabel (1993), “Inventari de l’ermita de les Virtuts de 1617”, *Butlletí del Centre d’Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 64, p. 8-15.
- Teixidó Montalà, Jaume (1999), “Notícia de la construcció de dues campanes a la Canonja l’any 1605”, *Treballs Canongins* (la Canonja), p. 45-48.
- Vidal Franquet, Jacobo (2003), “Aportació documental per a l’estudi de l’argenteria tortosina”, *Recerca* (Tortosa), núm. 7, p. 305-308.

Orgueneria

- Bonastre Bertran, Francesc (1978-79), “L’orgue de Guimerà (1737). Aportació documental”, *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos* (Barcelona), núm. VII, p. 329-335.
- (1986), “Noves perspectives per a la història de l’orgue de Santa Maria de Montblanc (1607-1977)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), p. 13-43.
- (1988), “L’orgue de Sarral de 1788”, a *I Congreso Nacional de Musicología*, Saragossa.
- Cortès, Francesc; Puig, Roser (1995), “L’orgue de Santa Coloma de Queralt i Magí Garriga (1681)”, *Recull* (Santa Coloma de Queralt), núm. 3, p. 47-64.
- Fuguet, Joan (1981), “L’orgue de Sarral”, *Miscel·lània Sarralenca* (Sarral), p. 153-159.
- Grau, Josep M.; Puig, Roser (1998), “Notes sobre l’orguener reusenc Josep Cases Soler (1743-1802)”, *Recerca Musicològica* (Barcelona), núm. XIII, p. 49-62.
- Miracle Figuerola, Norbert (1992), *L’orgue barroc de Torredembarra i els seus organistes*, Torredembarra.
- Ramon Vinyes, Salvador (1974), *Los órganos de la catedral de Tarragona*, Tarragona, Obra Cultural de la Caixa Tarragona.
- (1977). “Notas complementarias a la historia del órgano de la catedral”, *Setmana Santa* (Tarragona), núm. 77, p. 19-26.
- Rovira Gómez, Salvador-J. (1992a), “Els Cases, un llinatge reusenc d’orgueners setcentistes”, *Quaderns d’Història Tarraconense* (Tarragona), núm. XI, p. 51-77.
- Sánchez Real, José (1983), “El órgano y los organistas de la iglesia mayor de Montblanc”, *Recerca Musicològica* (Barcelona), núm. III, p. 81-136.
- Vidal Solé, Mercè (1981-82), “Aportació documental a l’estudi dels orgues barrocs de la diòcesi de Tarragona. L’orgue de Riudoms”, *Universitas Tarraconensis* (Tarragona), núm. IV, p. 57-72.

Obres generals

- Bassegoda Nonell, Joan (1993-94), “El dietari de Lluís Domènech i Montaner (febrer-novembre de 1893)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), núm. VII-VIII, p. 51-104.
- Company Climent, Ximo (2001), “Martinell, historiador de l’art: la seva visió del barroc català”, a *Les Jornades Martinellianes*, Barcelona, p. 241-262.
- Liaño Martínez, Emma (1983), *Inventario artístico de Tarragona y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Massó Carballido, Jaume (2003), “La recuperación arqueológica de Tàrraco en el siglo XVIII”, a *Iluminismo e Ilustración: Le Antichità e il loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p. 215-229.
- (2004), *Patrimoni en perill: Notes sobre la salvaguarda dels béns culturals durant la Guerra Civil i postguerra 1936-1948*, Reus, col. “Assaig”, núm. 90.
- Mata de la Cruz, Sofia (1997), “Els estralls de la Guerra dels Segadors en el patrimoni arquitectònic religiós de Tarragona (1641-1644)”, a *El temps sota control: Homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*, Diputació de Tarragona, Tarragona, p. 435-444.
- Muñoz, Joan-Hilari; Rovira, Salvador-J. (1999), *Art i artistes a Tortosa durant l’època moderna*, Tortosa, Cooperativa Gràfica Dertosense.
- Muñoz, Joan-Hilari (2004), *Les parròquies de la Terra Alta a mitjans del segle XVII: La visita pastoral de l’any 1638 i l’impacte de la Guerra dels Segadors*, Calaceit, Secció d’Arqueologia del Patronat Pro Batea i Centre d’Estudis de la Terra Alta.
- Ortueta Hilberath, Elena de (2004), *De l’erudit al turista: Inici de la projecció del patrimoni artístic i cultural de Tarragona (1834-1933)*, Tarragona.
- Perea Simón, Eugeni (2000), *Església i societat a l’arxidiòcesi de Tarragona durant el segle XVIII*, Tarragona, Diputació.
- Ribera Gassol, Ramon (2005), “Fotografies sobre patrimoni artístic de la Conca de Barberà. Buidatge de tres fons fotogràfics conservats a Barcelona”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 23, p. 191-207.

Treballs monogràfics sobre monestirs, esglésies, ermites, capelles i altres edificis

- Dos-cents aniversari de l’església de Puigdelfí 1794-1994*, Puigdelfí, 1994.
- Adserà Martorell, Josep (1996), *Història del culte a la Mare de Déu de Loreto: El seu Santuari de Tarragona*, Tarragona.
- Altisent, Agustí (1974), *Història de Poblet*, Poblet.
- Anton Clavé, Salvador (1988), *El Santuari de la Mare de Déu de la Pineda: origen, història, devoció*, Vila-seca i Salou, Patronat Mare de Déu de la Pineda.
- Badia Batalla, Francesc (1989), “Els monuments i objectes d’interès artístic o històric desapareguts o destruïts l’any 1936 a Montblanc”, *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 9, p. 87-122.
- Bayerni, E. (1989), *La Virgen de la Cinta: Patrona de Tortosa*, Tortosa.
- Bernal Mir, Carme (2003), *Història a l’entorn de l’ermita de la Mare de Déu del Roser de Reus: del segle XVI al XX*, Reus.
- Bigorra, Carme; Bernal, Carme (1993), *Misericòrdia: història d’un santuari*, Reus.

- Bou Simó, Jordi M. (1979), *L'ermita de la Santíssima Trinitat*, l'Espluga de Francolí.
- Companys, I.; Virgili, M. J. (1979), "L'art santescreuí en temps de l'abat Jeroni Contijoc: 1560-1593", *Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic*, vol. VI, núm. 50, p. 19-64.
- Companys, Isabel et al. (1994), *Catàleg del fons del Museu del Monestir de Santes Creus*, Arxiu Bibliogràfic de Santes Creus.
- DD. AA. (1986), "Les ermites de la Conca de Barberà", *Espitllera* (Montblanc), núm. 56-57, p. 59-114.
- DD. AA. (1987), *Alcover: Estat de la qüestió*, Alcover, Centre d'Estudis Alcoverencs.
- DD. AA. (1994), *L'ermita del Roser de Vilallonga del Camp: notes històriques*, Agrupació Cultural, Vilallonga del Camp.
- DD. AA. (1995), *L'església de Sant Jaume d'Ulldemolins*, Ulldemollins.
- DD. AA. (1999), *L'obra de Josep Rubió Nadal, científic il·lustrat, rector de Vilanova de Prades (1792-1807)*, Ajuntament de Vilanova de Prades i Parròquia de Vilanova de Prades.
- DD. AA. (2001), *Casa Castellarnau i família, història i art a Tarragona*, Tarragona.
- DD. AA. (2002), *Vallespinosa i el seu patrimoni monumental i artístic conservat, segles XII-XVIII*, Tarragona.
- DD. AA. (2004), *La Guàrdia dels Prats i la seva església*, Cossetània, Valls.
- Gonzalvo Bou, Gener (2001), *Cartes d'Escornalbou i Poblet: Epistolari d'Eduard Toda a Agustí Duran i Sanpere (1922-1940)*, Tàrraga.
- (2005), *Eduard Toda i Güell (1855-1941) i el salvament del monestir de Poblet a través del seu epistolari*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col·l. "Textos i estudis de cultura catalana", núm. 104.
- Gort Juanpere, Ezequiel (1991), *Història de la cartoixa de Scala Dei*, Reus, Fundació Roger de Belfort.
- Grau, Josep M.; Puig, Roser (1989), "L'església de Lilla en els segles XVII i XVIII", *Espitllera* (Montblanc), núm. 86, p. 25-26.
- (1992), *Nalec i la nova església parroquial (s. XVIII)*, Nalec, Diputació de Lleida.
- (1994a), "El convent mercedari del Miracle a l'època moderna", a *Història del convent i del col·legi episcopal Mare de Déu de la Mercè de Montblanc*, Lleida, p. 47-80.
- (1994b), "L'església de Rojals a la llum de les visites pastorals", *Espitllera* (Montblanc), p. 38-39.
- (1995), "Un inventari dels Sants Metges el 1797", *El Bahuard* (Sarral), núm. 77, p. 22-23.
- Grau Pujol, Josep M. (2004), *300 Aniversari de la benedicció de l'església de Sant Miquel d'Almòster (1704-2004)*, Ajuntament d'Almòster i Parròquia d'Almòster.
- Mata de la Cruz, Sofia (1999), "El patrimoni artístic de l'església de Sant Jaume de Vallespinosa (Santa Perpètua de Gaià, Conca de Barberà) custodiat al Museu Diocesà de Tarragona", *Aplec de Treballs* (Montblanc), núm. 17, p. 75-90.
- (2003), "Un inventari de l'església prioral de Sant Pere i del santuari de Misericòrdia de 1924", *Informatiu Museus* (Reus), núm. 23, p. 7-13.
- (2004), "Un inventari de l'església prioral...", *Informatiu Museus* (Reus), núm. 24, p. 5-13.
- Miquel Morgades, Rafael (1990), *L'església i el campanar de la parròquia de Sant Ramon de Penyafort de Masllorènç*, IEP, Masllorènç.
- Muñoz Sebastià, Joan-Hilari (1999), "Notes sobre el monestir i la comunitat de la Ràpita a principis del segle XVI", *Nous Col·loquis*, núm. III (Tortosa), p. 89-98.
- (2003), "Les parròquies de la Ribera d'Ebre, segons la visita pastoral de l'any 1638", *Miscel·lània del CERE (Centre d'Estudis Comarcals de la Ribera d'Ebre)*, núm. 16, p. 233-241.
- Naranjo Teixidó, Manuel (1991), *L'església arxiprestal del Salvador del Vendrell*, el Vendrell, Ajuntament del Vendrell.

- Olivé Ollé, Francesc (1983), *Quatre-cents aniversari de la construcció de l'església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls (1583-1983)*, Institut d'Estudis Vallencs, Valls, 1983.
- París Bou, Lluís (1981), *Història de la Serra: la tradició montblanquina*, Montblanc.
- Sabaté Bosch, Josep M. (1989), *L'església: la Canonja i Masricart*, la Canonja, Orfeó Canoní.
- Sans Travé, Josep M. (1986), *Història del Tallat*, Lleida, 1986.
- Serra Masdéu, Anna (1991), "L'ermita del Remei: el dibuix de les formes barroques", *Butlletí. Centre d'Estudis Alcoverencs* (Alcover), núm. 56, p. 6-9.
- Tuset Vallet, Jordi (2001), *Història del santuari de la Mare de Déu del Lledó de Valls*, Institut d'Estudis Vallencs, Valls.
- Ventura Solé, Joan (cur.) (1984), *La parroquial església de Sant Joan Baptista de Valls, abans de l'any 1936 (Un inventari de mossèn Miquel Grau)*, Valls.

Catàlegs d'exposicions d'art sacre

- Miravall, Ramon (coord.) (2004), *Lux dertosae: La devoció a la Santa Cinta: 1178-1617-2004*, Tortosa.
- Thesaurus/estudis* (1985), *L'art als bisbats de Catalunya 1000/1800*, Barcelona.
- Millenium* (1989). *Història i art de l'Església catalana*, Barcelona.
- Pallium* (1992). *Exposició d'art i documentació. La catedral de Tarragona*, Tarragona.
- Germinabit: L'expressió religiosa en llengua catalana al segle XX* (2002), Barcelona (diòcesis de Tarragona i Tortosa).
- Paisatges Sagrats* (2005), Madrid.

Reimpressions i edicions ampliades

- Balcells Suelves, Antoni, *La Virgen de Tarragona*, transcripció de l'obra editada el 1921, a cura de Julio-Luis Quílez Mata el 1995.
- Bergadà Solà, Ramon, *Full Parroquial. Constantí. 1916-1924*, reimpressió realitzada el 1983.
- Bofarull Brocà, Andreu de, *Guia turística de Poblet* (1848), Valls, 2005.
- Capdevila Felip, Sanç, *Treballs històrics de...*, Tarragona, 1980.
- *Santa Maria i Sant Esteve de Guimerà, Notes històriques*, edició ampliada a cura d'Armand i Roser Puig Tàrrach, Guimerà, Patronat Mare de Déu de la Bovera, 1986.
- "El monestir cistercenc de Vallsanta: notes per a una monografia", *Quaderns d'Història Tarraconense* (Tarragona), núm. VII (1988), p. 5-44.
- Pié Faidella, Joan, *Annals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1984. Reedició de l'obra publicada a Barcelona entre 1899 i 1914. S'hi ha afegit una introducció i un índex onomàstic i toponímic.
- Porta Blanch, Josep, *Arreplec de dades per a la història de Barberà*, edició a cura de Joan Fuguet Sans, Ajuntament de Barberà, 1984. L'original fou escrit quan l'autor regia la parròquia de Barberà (1899-1905).

- Joan Segura, *Història del Santuari de Sant Magí*, Santa Coloma de Queralt, 1994, Associació Cultural Alt Gaià. Reimpresió de l'edició realitzada a Barcelona el 1887.
- Eduard Toda Güell, *El monestir de Poblet (Selecció d'articles, 1883-1936)*, edició anotada i introducció a cura de Gener Gonzalvo i Bou, Centre d'Estudis de la Conca de Barberà, Montblanc, 2005, col·l. "Monografies", núm. XIII.
- *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*, edició anotada i estudi introductori a cura de Gener Gonzalvo i Alexandre Masoliver, Poblet, 1997, col·l. "*Scriptorium Populeti*", núm. 16.

El volum que teniu a les mans recull les ponències i comunicacions presentades i discutides dins les Jornades d'història de l'art a Catalunya. L'època del Barroc i els Bonifàs, que es celebraren a Valls els dies 1, 2 i 3 del juny del 2006, i que fou un marc de trobada obert entre els investigadors universitaris i els estudiosos del nostre patrimoni barroc que treballen en l'àmbit dels museus, en els centres d'estudis comarcals i locals, i en el camp de la restauració-conservació. La proposta en el seu dia avançada pel Museu de Valls va ser recollida tot d'una sense reserves, atesa l'excel·lència de la tradició artística barroca de la ciutat, amb la figura insigne de Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786), de qui celebràvem els 275 anys del naixement, i la del seu germà Francesc Bonifàs (1735-1806), de qui es complien 200 anys de la mort. D'altra banda, l'origen vallenc de l'arquitecte i historiador Cèsar Martinell i Brunet (1888-1973), il·lustre precursor en la reivindicació i en l'estudi de l'escultura i l'arquitectura barroques feien encara més adient la seu de Valls per a aquestes Jornades.