

L'ANTIC MONUMENT DE SETMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA (1735)¹

SANTI MERCADER SAAVEDRA

INTRODUCCIÓ

I. L'ARQUITECTURA EFÍMERA: ÚS I FUNCIONAMENT

Els inicis d'allò que s'ha vingut anomenant arquitectura efímera s'han de cercar en un període intermedi entre l'Edat Mitjana i el Renaixement,² però sobretot va ser en durant el Barroc quan aquest art de caràcter no permanent assolí les màximes quotes d'expressió i la seva àmplia proliferació.³ Vinculat als grans poders de l'Estat (Monarquia i Església), l'art efímer ha tingut, des dels seus inicis, presència tangible en importants esdeveniments

1. L'estudi que teniu a les mans és un extens resum del nostre treball així intitulat i guanyador del Premi Accèssit del Concurs Mn. Sanabre de l'Arxiu Diocesà de Barcelona (2009). Les fotografies fetes compten amb l'autorització del conservador de patrimoni de la catedral, mossèn Martí Bonet.

2. Victoria SOTO CABA, *El Barroco efímero*, Cuadernos de Arte Español, número 75, Madrid, 1992, p. 4. De fet, en un sentit més estricte caldria remuntar-se als primitius pobles nòmades per a cercar-hi els seus orígens, si entenem per «efímer» l'escassa continuïtat –i la transitabilitat– en un mateix indret que devien tenir els primers pobladors. No serà fins l'assoliment d'una condició sedentària que es començarà a crear una arquitectura més duradora.

3. «*Aunque la alteración efímera de la fisonomía urbana se encuentra en los inicios de la Edad Moderna, el esplendor de las arquitecturas efímeras, transitorias*

socials. Sense risc d'equivocar-nos, podem afirmar que l'èxit de la fórmula i la seva continuïtat de l'Antic Règim, és deguda a l'estreta relació que guardà amb les festivitats populars.⁴ Com alguns estudiosos han assenyalat, la festa funcionava com un element catalitzador de les emocions socials i «una evasión indispensable para aliviar del peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores, sobre todo en una época en la que las crisis de subsistencias o de pestes eran una constante amenaza».⁵ En les nombroses etapes de crisi que Espanya patí al llarg dels segles –per causes econòmiques, socials o polítiques–, la festa actuà com un factor determinant davant les adversitats.⁶ Simbolitzava el triomf de la multitud, o si més no l'oblit, encara que solament fos per uns instants, de la realitat més propera. La supervivència de les grans estructures de l'Estat depenia, en bona mesura, d'aquest acte de convivència i d'evasió, que actuava com un ens regulador de les fràgils balances socials.

En la festa barroca tenien cabuda la totalitat de les classes populars: nobles, funcionaris, religiosos, menestrals, artesans, etc. El ventall era ampli i heterogeni, i tots els estaments estaven obligats a participar del discurs retòric, d'evident simbolisme i contingut de caire propagandístic. Per bé que podríem distingir dos tipus de festivitats: la profana o cívica, i la religiosa, ambdues tenien principis semblants, i encara que els continguts de fons fossin sensiblement diferents, compartien idèntic resultat: l'anima-da participació ciutadana.⁷ Les causes de les celebracions eren diverses, però normalment eren esdeveniments que trencaven la rutina del poble, tals com: naixements reials, baptismes, comunions, rebudes o entrades

o fingidas (...) tuvo su momento culminante durante la cultura urbana del Barroco». SOTO: El Barroco... op. cit., p. 10.

4. L'art efímer sempre ha estat lligat al ritual i la festa, «*actividades intrínsecamente efímeras. Ambas, festividad y rito, se acotan en el tiempo celebrándose en manifestaciones de duración limitada. De carácter sacro o profano y objetivos propagandísticos y/o lúdicos, estas celebraciones originan una transformación temporal del lugar que las acoge*» i com a tals, mereixien «vestir-se» de manera escaient i extraordinària. (DD.AA., «La arquitectura efímera. Introducción.» a *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*, III Semana de la arquitectura, Sevilla, octubre 2004, p. 167).

5. Antonio BONET CORREA, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990, p. 5.

6. Resulta del tot escaient la cita de l'eclésiàstic Jerónimo BARRIONUEVO (1587-1671) en la seva obra *Avisos* (1654-1658): «*Bien son menester estos divertimentos para poder llevar tantas adversidades*» (Soto, *El Barroco... op. cit.*, p. 12).

reials, esposalles, o exèquies i pompes fúnebres; actes aquests vinculats a la casa reial. Altres cops es festejaven victòries militars, però eren molt més freqüents les celebracions religioses en ocasions de beatificacions, canonitzacions, viacrucis, rogatives, novenaris d'ànimes, processons en les festes de Corpus o la multitudinària Setmana Santa.⁸ No en quedaven fora altres celebracions, com el carnestoltes, els balls populars, els *goigs* o les corrides de braus, per posar uns casos, però l'aparell eclesiàstic sovint censurava aquestes tradicions o mirava de posar-hi uns límits raonables.⁹ Podríem afegir-hi, finalment, actes de caire més violent com els *autos de fe*, execucions públiques, i molts més.¹⁰

Entre els diversos elements que configuraven la festa, les estructures arquitectòniques eren un dels protagonistes més visibles: arcs del triomf, obeliscos, cadafals, altars, piràmides, túmuls... Peces que compartien l'espai amb tota mena de tramoies, des de les anomenades *mascarades reials*, formades per un seguici de carrosses, fins a *bambolines* de complexos mecanismes, tapissos, brodats, pintures i tota mena d'artilugis i decoracions que gairebé sempre causaven sorpreses visuals. Es tractava de maquillar l'aspecte extern de la ciutat, les seves façanes; però també els seus interiors amb la modificació de les estances i afegint-hi un nou *ornato*.¹¹ Esdevindria un extens capítol mirar d'enumerar la multiplicitat de solucions que l'art barroc emprà a l'hora d'ornar i decorar aquests espais

7. «La diferenciación entre las diversas festividades por su carácter religioso, profano o cívico resulta un tanto gratuita si tenemos en cuenta que los principios políticos, ideológicos o morales (...) estaban íntimamente unidos. Iglesia y Monarquía se presentaban como el pilar fundamental cuyos valores debían ser aunados bajo una fidelidad absoluta». SOTO, *El Barroco...* op. cit., p. 22.

8. Les festes de Setmana Santa i de Corpus Christi –de les més rellevants del calendari catòlic–, tenien, però, un sentit cíclic, és a dir, es repetien any rere any.

9. DD.AA., *Historia de España. La España del siglo XVII*, Barcelona, Espasa, 1999, p. 144. Una mirada atenta als dictats de Trento ens revela que l'Església va mirar de delimitar i suprimir tradicions que es basaven fortament en la superstició, però a efectes pràctics això no tingué gaire repercussió al nostre país. Així, les processons per causes climàtiques adverses o per lliutar contra epidèmies es van continuar fent fins més enllà de l'època il·lustrada.

10. Els motius que impulsaven les festes eren diversos. A les arts plàstiques, s'hi ha de sumar la participació de les arts decoratives, el teatre, l'òpera, la dansa, els focs d'artifici, i entre altres activitats, les corrides de braus, les quals eren censurades per l'Església, però gaudiren de gran èxit tal com s'ha recollit recentment. Esther GARCÍA PORTUGUÉS, «Testimonis de la festa amb motiu de la vinguda reial a Barcelona l'any 1802», *Actes del VI Congrés d'Història Moderna: La Catalunya diversa*, del 15 al 19 de desembre de 2008, Universitat de Barcelona, (en premsa).

amb la major brevetat possible.¹² Hi participaven totes les arts visuals i les distintes disciplines artístiques: pintura, escultura, arquitectura, teatre i música s'aplegaven per combinar-se i donar com a resultat allò que alguns cronistes definien amb expressions com: «*lo nunca visto*».¹³

El caràcter efímer de les obres i el temps transcorregut ha fet que de tot plegat ben poca cosa ens n'hagi pervingut. Potser el món de les estampes ha estat un dels mitjans que més bé ha capturat l'aspecte escenogràfic d'aquests esdeveniments efímers. I encara així, la lectura que se'n desprèn és, molt sovint, sòbria i continguda, sobretot per l'omissió dels colors originals que devien cobrir les superfícies de les obres mostrades, transformades en peces de vistosos tons i cridaneres lluentors.¹⁴ Però no volem allargar-nos en aquest punt. Remarcarem, en tot cas, que aquestes creacions efímeres –règies o religioses– estaven al servei d'un discurs apologètic estretament lligat a la ideologia dominant i que, a més, es feia acompanyar d'un complex sistema de símbols i emblemes, per tal d'emfasitzar i reforçar la seva posició imperant. L'abast i profunditat d'aquesta qüestió ens obliga a deixar-ho aquí,¹⁵ per passar a centrar-nos a continuació en l'anàlisi de la festivitat de la Setmana Santa i la seva tradició a la ciutat de Barcelona.

II. LA SETMANA SANTA BARCELONINA: ELS MONUMENTS

Juntament amb les festes de Corpus i de Nadal, la Setmana Santa és

11. Motllures, fullatges, cornises, targes, estípits, balustrades, columnes, cortinatges, etc., són tan sols alguns dels elements d'aquest ric llenguatge retòric.

12. De fet, en el trasfons de la qüestió perviu un dels trets que més defineixen l'art Barroc: el gust pel *canvi*, el *contrast*, la *mutabilitat*, el *suspens*, la *tensió*, l'*expressió*, la *sorpresa*, l'*exuberància* i l'*aparença*. José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, (1975), 1990, p. 438 i ss.

13. SOTO, *El Barroco...*, p. 8. De fet, aquesta pretesa exclusivitat no era pas nova. Tot i que el cronista en el seu relat s'esforçés a dir que la festa celebrada havia estat excepcional, de ben segur que podríem trobar-hi altres exemples semblants pròxims en el temps. BONET CORREA: *Fiesta, poder y arquitectura*, p. 8.

14. Podem fer un símil si comparem l'aspecte que tenen les talles policromades barroques –amb tota mena de carnacions, estofats i daurats–, i les observéssim a través de fotografies en blanc i negre.

15. Alguns articles han obert interessants propostes d'estudi, com: Joan-Francesc AINAUD I ESCUDERO, «L'arquitectura efímera a la Barcelona del segle XVII» a *El barroc català*, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de

una de les celebracions religioses més importants del calendari cristià, i congregava un nombre d'assistents ingent. El *Costumari català* de Joan Amades, recull detalladament tots els aspectes que transformaven aquestes jornades en manifestacions de gran fervor popular.¹⁶

L'inici de les festes té lloc el Diumenge de Rams, dia que commemora l'entrada de Jesucrist a la ciutat de Jerusalem, on va ser rebut multitudinàriament amb palmes i branques de lorer i olivera.¹⁷ El Dijous Sant és una altra jornada clau, en aquesta es recorda l'Últim Sopar i l'episodi que cobra més importància és la institució de l'Eucaristia; per això des d'aleshores i fins al dissabte, les campanes de les esglésies es lliguen en senyal de dol i no toquen. És un dia festiu, el protagonista del qual és la Forma, és a dir el cos de Crist transformat, fet que mou els creients a anar a seguir els altars nous o els monuments erigits dins els temples a les viles i ciutats. En Divendres Sant es recorda la mort de Crist i a tal efecte es rememoren els darrers passos que va fer en diverses processons i manifestacions de dolor (*viacrucis*). El dol és ben present, tant en l'aspecte públic –processons–, com en l'àmbit més privat, dia de dejuni i abstinència.¹⁸

El Dissabte de Glòria, el dejuni i el dol s'acaben, a les esglésies tornen a repicar les campanes com a símbol de la Resurrecció de Jesús; s'encén el *ciri pasqual* que marca el final de la Quaresma i el començament del nou cicle, la Pasqua. El Diumenge de Pasqua «*commemora la redempció de la humanitat pel sacrifici de Jesús a la Creu. És la gran festa del cristianisme, que evoca la resurrecció de Crist*».¹⁹ També és la festa de

1987, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, p. 411-421. Més darrerament, volem destacar una altre interessant proposta. No fa gaire, l'antiquari barceloní Albert Martí Palau va muntar al *Gabinet d'Arts Gràfiques* de la seva botiga-antiquari *Palau Antiguitats* de Gràcia, una exposició monogràfica de dibuixos i gravats sobre la matèria. La mostra anava acompanyada d'un complet catàleg, amb dos interessants estudis del bibliòfil i historiador Albert Domènech i la Dra. Sílvia Canalda. L'exposició –on vam col·laborar de documentalista i coordinador– va ser una valenta aportació a l'estudi d'aquest tema, amb uns marcs cronològics prou amplis: segles XVI al XIX. Per a més informació, vegeu Albert DOMÈNECH [et al.], *El Eterno efímero. Grabados y dibujos conmemorativos del siglo XVI al XIX*, de l'11 de març al 24 de juny del 2009, *Palau Antiguitats*, Barcelona, 2009. Vegeu també: www.palauantiguitats.com

16. Joan Amades, *Costumari català. El curs de l'any*, vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1982 (1950).

17. Avui no tant, però fa una bona colla d'anys era normal el guarniment de campanars i balcons amb palmes i llorers secs beneïts, tal com manava la tradició, fet que marcava el canvi de fesomia de la ciutat.

la natura, que esclata i torna a brotar, d'aquí ve que el Dilluns de Pasqua Florida s'organitzin tota mena d'actes alegres, festius, és un dia de *fontades* i aplecs, així com de tradicions gastronòmiques familiars; «*la vida festiva de carrer reprèn aquest dia la seva força expressiva*».²⁰ De tot el calendari anual cristià, aquestes són les festes que potser més bé mostren el contrast entre el dol, el plany o el lament, el goig i l'alegria de viure amb unes poques jornades de diferència.

Els Monuments, erigits en les zones més distingides de les parròquies i esglésies-catedrals el Dijous i Divendres Sant,²¹ venien a representar simbòlicament la sepultura on el cos de Crist trobà repòs, després de la seva Crucifixió.²² Etimològicament, la paraula *monument* està formada pel prefix *monos*, que vol dir «unitat», i *mens*, que significa «record». Aquest esdevé una estructura plàstica que, a la manera de túmul, pretén emular la tomba del Salvador, i que té com a funció primordial conservar l'urna amb el Sant Sagrament eucarístic els dies de Dijous a Divendres Sant. El Monument, doncs, té una doble funció: una *d'espiritual i simbòlica*, que ens recorda la pressió del cos de Crist abans de la seva Resurrecció; i una altra de caire *litúrgic i funcional*, on l'estructura esdevé el receptacle escaient per a allotjar l'hòstia consagrada en la missa del Dijous.²³ En aquest acte, es commemora la celebració de l'Últim Sopar de Crist; mentre que la missa de Divendres Sant recorda la seva mort a la creu, repartint-se entre

18. Com bé afirma Dolors LLOPART: «*El costum i la pèrdua del costum de fer avui processons requereixen un comentari. A causa de la sobrietat que el Concili Vaticà II del 1962 havia demanat als fidels en totes les manifestacions públiques, aquests actes –bàsicament processons i “via crucis”– havien deixat de fer-se en moltes poblacions d'arreu dels Països Catalans. De totes maneres, la presència massiva en moltes viles i pobles catalans d'emigrants d'origen murcià o andalús les ha revitalitzat i fins i tot les ha recreat amb una estètica pròpia, i avui dia són exemples genuïns de devoció i d'art popular*». Dolors LLOPART I PUIGPELAT, «L'espai social» dins *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Art i etnologia*, volum 13, Barcelona, L'isard, 1994, p. 112.

19. Antoni SERÉS I AGUILAR, «El calendari català», dins *Festa, tradició i identitat. El calendari festiu dels catalans*, diversos autors, Barcelona, Fundació Jaume I, p. 38.

20. Dolors LLOPART, «L'espai social» *op. cit.*, p. 112.

21. Normalment es situaven a la capella del Santíssim, però depenent de les dimensions del temple, es podien situar a l'Altar Major o en un altre indret distingit; això sí, gairebé sempre cobrint els altars i/o les figures en senyal de dol.

22. La identificació de «Monument» i sepulcre es posava de manifest en els cants dels oficis durant la Setmana Santa: *Sepulcro Domino, signatum est monumentum*. Jesús RIVAS CARMONA, «La significació de las artes decorativas,

la comunitat el Sagrament eucarístic.²⁴ Per la seva connotació devocional de gran rellevància, allò que durant la Baixa Edat Mitjana, i sobretot el Renaixement, havia començat essent una simple ornamentació de l'altar major, amb el temps anà creixent i aviat es començaren a alçar estructures independents –sovint separades de l'altar major– d'enormes proporcions que, acompanyades de profusió d'ornaments i rica il·luminació, causaven l'admiració i sorpresa dels creients.

Abans de tractar el cas barceloní, no vindrà de més donar una explicació dels diferents passos que es segueixen en aquest ritual litúrgic.²⁵ Un cop acabada la missa del Dijous Sant, l'oficiant (sacerdot, canonge, bisbe, etc.) es dirigeix en processó cap al Monument, on diposita en una arca o arqueta el calze sagrat; aquest resta dins l'urna fins al dia següent, Divendres Sant, quan és extret i novament portat a l'altar major i un cop allí, repartit i administrat entre els fidels. La posada en escena d'aquesta cerimònia en l'època del Barroc estava carregada, si és possible, de major solemnitat.²⁶ A les diferències estètiques evidents en les arts plàstiques i decoratives respecte avui, hem d'afegir-hi l'èmfasi donat a la gestualitat, la teatralitat, la música i escenografies, que transformaven aquest ritual en un aglutinament de totes les arts i una «parafernàlia» difícilment equiparable. Perquè l'acte fos del tot reeixit, calia congregat el màxim nombre d'assistents dins els temple. A Barcelona, hi assistien tots els estrats socials, els quals, a més, estaven obligats a fer ofrenes, normalment en forma de ciri o palma; per això popularment es deia allò de:

*Qui no porta un ciri al Monument,
tot l'any se'n sent.*²⁷

Tampoc no era estrany que es guarnís el Monument amb els *maigs*, una

suntuarias y efímeras en las catedrales: Los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», dins *Las Catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Universidad de Murcia, 2003, p. 501.

23. També dita *Misa in Coena Domini*.

24. José Ignacio CALVO RUATA i Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)», a *Artigrama*, número 19, (2004), p. 96-97.

25. Hem de tenir en compte, però, que la manera com avui es celebra el Dijous Sant dista una mica de les mises anteriors, sobretot després del Concili Vaticà II (1962-1965) que en simplificà en bona mesura el ritual.

26. No s'ha d'oblidar que el misteri de l'Eucaristia va reforçar-se amb escriu després del Concili de Trento. Pot ser molt il·lustratiu aquí consultar l'article de

mena de testos revestits de robes de colors on hi havia plantades llavors de diversos conreus i que, sovint, s'acompanyaven d'estampes devocionals. Altres cops es deixaven a tocar del Monument clavells vermells o violetes, que al·ludien a la sang de Crist (a la Seu, però, no era permès de fer-ho).²⁸

Un altre dels elements cabdals del culte al Monument era la cera. No només la que es cremava en ciris, als canelobres, brandoneres i *atxes*, mentre durava l'exposició simbòlica del «cos de Crist», sinó que, en algunes parròquies, també es disposaven sota l'estructura arquitectònica uns panots de cera que tenien gravats els atributs de la Passió i que, acabades les festes, es distribuïen entre els diversos estaments d'acord amb la seva condició social i dispendi (entre altres coses, se'ls atribuïen funcions tau-matúrgiques per la proximitat prolongada al Monument).

L'èxit d'aquest ritual era evident. Se sap de l'existència de Monuments des d'època renaixentista, però en general la documentació que ens ha restat fins avui és ben escassa si no gairebé nul·la.²⁹ No serà fins al Barroc que aquestes estructures s'estendran arreu, es popularitzaran i es faran més grandiloqüents. Per Amades sabem que els tres temples barcelonins que gaudien la fama d'allotjar els millors Monuments eren la Catedral, la Mercè i el de la Trinitat.³⁰ Però, el nombre total devia ser molt més elevat, car el segon terç del segle XIX es comptabilitzen més de cinquanta Monuments (!),³¹ entre parròquies i esglésies només a la ciutat comtal, xifra que ens dóna una idea de l'arrelament del culte. En les festes de Setmana Santa era tradicional de fer allò que es deia *anar a seguir Monuments*,³² és a dir, visitar les esglésies amb les millors gales, vestint de negre en senyal de dol, però transformant l'acte eminentment religiós també en un esdeveniment de caire social i representatiu.

No podem deixar d'esmentar un altre aspecte que formava part del ritual: la vetlla del Monument al temple, que es conegué amb el nom de *les Quaranta Hores* (instaurat a la catedral, com direm, el 1775),³³ que era el temps aproximat que estava exposada l'arca amb el Sagrament de cara al poble. En aquesta tasca hi col·laborava tota la població, però

Calvo Ruata i Lozano López al respecte de la Setmana Santa a Aragó. En el seu text inclouen cites de documents dels segles XVII i XVIII, on s'explica amb detall la celebració de l'acte a la Seu de Saragossa (1602) i a la d'Osca (1796). CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 98-102.

27. AMADES, *Costumari...* *op. cit.*, p. 730. Fins a tal punt era important l'ofrena que es podia considerar heretgia la revocació d'aquest acte.

28. *Íbidem*, p. 731.

29. L'Arxiu de la Catedral, que com d'altres, ha patit els efectes de les guerres,

normalment eren les dones les que, en representació de cada barri o casal, en tenien cura de l'ordre i decència. Hem d'afegir que durant aquestes festes també es realitzaven pels carrers actuacions teatrals i recreacions dels passos més emblemàtics de la Passió del Senyor, la posada en escena de les quals variava en funció de cada comunitat i confraria.³⁴ Al claustre de la catedral, per exemple, cada any es repetia una cerimònia de gran tradició que consistia en l'escenificació del lavatori dels peus de Crist als seus deixebles; a la Seu el bisbe rentava dotze pobres, a més d'oferir-los unes viandes i vestimentes noves. A mitjan segle XVII, els canonges de la catedral passaren a interpretar el paper d'apòstols.

Però tornant al sentit del Monument, aquest funcionava a la manera de *panegíric*, o com Bonet Correa el qualifica, de «*cartell movable*»,³⁵ d'aparador, amb un clar caràcter persuasiu el resultat visual del qual era la *summa artis*, la plasmació de totes les arts al servei d'un discurs ben definit. En efecte, el Monument era una estructura parlant de contingut simbòlic i emblemàtic que representava en clau al·legòrica els valors del cristianisme davant un dels episodis dramàtics cabdals per als creients: la mort de Crist i la redempció dels pecats de la humanitat. Si en el Corpus es venera l'Eucaristia, en la Setmana Santa, àdhuc es recorda la mort de Jesucrist, la qual adquireix un marcat sentit de culpa per als fidels, però també un caràcter triomfal. Aquest triomf queda plasmat en la majestuositat del Monument, que esdevé l'emulació de la tomba de Crist, i la representació palpable de la seva fastuositat—el *sanctasanctorum*—. Alguns cops s'ha comparat el receptacle amb la Sagrada Forma amb el primitiu Tabernacle del Temple de Salomó, això sí amb elements que ens remetent a les virtuts de la cristiandat.³⁶

gairebé no ha conservat documents que ens puguin explicar els primers monuments que s'hi construïren els segles XV i XVI. No és així, per fortuna, per a les centúries següents.

30. El baró de Maldà recollí que el de Santa Caterina era magnífic, i el del Carne: «*después del de la Seu, no hi hà de altre mes proporcionat y hermòs que lo dels Dominicos*» (abril de 1778). Anna RIERA I MORA, *Baró de Maldà: Calaix de sastre. Font documental per a l'estudi de les activitats artístiques a Barcelona (1769-1785)*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, juny de 1988, p. 112.

31. AMADES, *Costumari... op. cit.*, p. 745.

32. *Ibidem*, p. 746.

33. ACB, *Exemplaria*, VI, fols. 142v-143.

34. La complexitat del fenomen de la Setmana Santa i les variacions en les celebracions de cada comunitat ens obliga a ser breus.

Si durant el Renaixement s'havia emprat el model de Monument de planta centralitzada,³⁷ a la manera de temple *alla romana* –vegeu el cas del primer Monument de la Catedral de Sevilla (1559)–, en el segle XVII i XVIII, s'assolirà un grau més intens d'elaboració i experimentació. L'estètica del Barroc permetrà, entre altres coses, muntatges més espectaculars. Davant la visió centralitzada anterior, es començarà a preferir un model de Monument més escenogràfic, *de nau profunda*³⁸ (o perspectiu),³⁹ que en la plenitud del Barroc prendrà cos en arquitectures fingides, columnates, pilastres, arcs, voltes i profusió de llenços pintats. Les poques estructures conservades no ajuden gaire a fer-nos una idea de l'aparença d'aquests conjunts, però els testimoniatges recollits en relats, els plànols i descripcions dels llibres d'obra servats en diversos arxius, ens parlen de Monuments grandiosos, avui difícils d'imaginar, i més encara si tenim en compte que eren obres no permanents i que es muntaven i desfeien en poques jornades. Precisament aquest sentit efímer de l'obra permetia un nivell d'experimentació i de llibertat inassolible en altres peces permanents.⁴⁰ No debades s'han definit aquestes arquitectures com «*arquitectures en estat pur*», perquè s'allunyen de complir una funció a llarg termini i estan dotades de la «*gratuitat de l'art i de la inutilitat de la bellesa*».⁴¹

Durant molts anys, els models usats per als Monuments s'extreien del món de les arts decoratives i l'orfebreria. Les precioses custòdies, semblants a petits retaules d'or i argent –que es mostraven en les festivitats del Corpus Christi i que curiosament es guardaven en els Tresors dels temples–, van ser les fonts d'inspiració per a fer els Monuments renaixentistes.⁴² Però en la mesura que el Barroc cercava una teatralitat més aparatosa i una posada en escena més dinàmica, s'anà preferint un tipus d'estructura més complexa, iconogràficament i plàstica. Així, s'incloueren nombroses

35. BONET CORREA, *Fiesta, poder y arquitectura*, op. cit., p. 16.

36. Vicente LLEÓ CAÑAL, «El Monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVII», dins *Archivo Hispalense*, número 180, 1976, p. 98. L'urna o arca, també pot evocar l'Arca de l'Aliança de l'Antic Testament, emprada per a salvaguardar el Mannà, prefiguració de l'Eucaristia. CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», op. cit., p. 104.

37. Amb semblances evidents amb els arcs de triomf *all'antica*. Tipologia que també s'anomena *turriforme*, perquè recorda una estructura verticalitzant a la manera de torre. CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», op. cit., p. 106.

38. CALVO-RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», op. cit., p. 106.

39. A vegades s'utilitzava el terme *Monument en perspectiva* per a referir-se als monuments de Setmana Santa. Carmen GONZÁLEZ ROMÁN, «El artista escenógrafo: Una especialidad no reconocida en la Edad Moderna», dins *Correspondencia e inte-*

al·legories del sacrifici de Crist i representacions de les virtuts cristianes destinades a commoure l'ànima dels creients i reforçar la litúrgia, seguint els preceptes de Trento.⁴³ Formalment, allò que al principi eren estructures cruciformes i centralitzades, en l'altbarroc del Set-Cents passaren a ser construccions exuberants, amb escalinates, perspectives forçades i pintures de *quadratura*.

També podem trobar models d'aquestes obres en les estampes d'arquitectura italiana que circulaven pels nostres tallers i en les primeres acadèmies;⁴⁴ obres com la de Giovanni Pietro Bellori (1613-1696),⁴⁵ la del frare Andrea Pozzo (1642-1709),⁴⁶ o les de Ferdinand Galli Bibiena (1657-1743) i la seva nissaga,⁴⁷ per posar uns casos. Tot i que no sabem del cert fins a quin punt aquests tractats eminentment arquitectònics foren assimilats i compresos, no hi ha dubte que la suggestiva potència plàstica dels seus gravats van ser un al·licient de prou pes per als artistes que treballaren en la creació de Monuments i altres formes plàstiques.⁴⁸ No és sobrer recordar, però, que el món d'aquestes estructures efímeres disposa d'un major grau de llibertat projectual i no està sotmès, per tant, a la rigidesa constructiva d'altres tipologies plàstiques.

La importància d'aquestes obres queda palesa en la participació dels millors artistes del moment.⁴⁹ Seria quelcom allunyat dels nostres objectius en aquest apartat fer un estat de la qüestió precís d'aquest aspecte en l'àmbit català. Però quan fem un cop d'ull als noms dels creadors dels famosos Monuments, hi veiem sobresortir figures de primer ordre com els

gración de las Artes, Actes del XIV CEHA, vol. I, Màlaga, 18 al 21 de setembre de 2002, p. 220.

40. «[Els monuments] Constituyen (...) un magnífico campo de experimentación y banco de pruebas, derivado de la libertad de traza que permite su ejecución. De ahí su novedad y singularidad estilística, así como la utilización de soluciones que, aunque inspiradas en la arquitectura permanente, resultan imposibles en ésta». *Ibidem*, p. 106.

41. Vicente LLEÓ CAÑAL, «De la arquitectura (efímera) considerada como una de las Bellas Artes», dins *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*, III Semana de la arquitectura, octubre 2004, p. 15.

42. És de gran interès l'article monogràfic dedicat a aquest assumpte: Jesús RIVAS CARMONA: «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: Los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», dins *Las Catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Universidad de Murcia, 2003, p. 493-529.

43. En el segle XVIII s'anà arraconant l'ús d'emblemes i jeroglífics, força usats durant el Renaixement per a les al·legories, d'acord amb la nova època. Bon

Morató, els Sunyer, els Costa, individualitats com la de Gurri i pintors de la vàlua d'un Viladomat, els germans Tramulles,⁵⁰ o d'anteriors avui més desconeguts com Abdó Ricart,⁵¹ per citar-ne uns pocs exemples. De tot plegat es dedueix la rellevància que donava als artistes treballar en aquestes obres que, tot i ésser efímeres, no eren ni de lluny menys importants que altres de permanents.

Un dels trets més característics dels Monuments –entre altres manifestacions efímeres– era la versemblança que guardaven amb la realitat. La fusta era la matèria primera, emprada per a fer les bases, capitells, columnes, etc., i sovint es pintava per imitar jaspis, marbrejats i daurats. L'esquelet bàsic del Monument, a base de fustes acoblades i claus, s'acompanyava de cortinatges, cartrons, calç, guixos, escultures i teles pintades, a més de canelobres i *atxes* que, d'acord amb la predilecció pels daurats típica de l'art barroc, donaven resultats brillants i contrastats.⁵² Pel que fa a l'arca que guardava el calze, podia ser policromada, d'argent o d'altres metalls, però en tot cas sempre havia de ser vistosa i visible, perquè era el punt de fuga, l'element central i més assenyalat de l'estructura efímera. Per a emfasitzar encara més l'interès dels fidels que entressin al temple, la resta d'altars es cobrien amb vel·ls negres o senzillament es despullaven

exemple del que acabem d'afirmar el tenim en el testimoni del pare Sarmiento, decorador del nou Palacio Real de Madrid (1743), que digué: « [els jeroglífics] sólo se admiran hoy porque no se entienden » i també: « ni las representaciones deben ser enigmáticas ni se deben reducir a geroglíficos sus adornos ». BONET CORREA, *Fiesta, poder y arquitectura*, op. cit., p. 18.

44. Santiago ALCOLEA I GIL, *Catalunya-Europa. L'Art català dins Europa*, Pòrtic, Barcelona, 2003, p. 290-291.

45. *Veterus arcus augustorum triumphus insignes*, editat a Roma el 1690.

46. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e societate Iesu*, Roma, 1693-1700.

47. *L'architettura civile preparate su la geometria, e ridotta alle prospettive*, Parma, 1711.

48. I no només Monuments, les possibilitats que oferia la pintura de perspectiva: « es convertí en una modalitat important dins de l'art pictòric. Consistia a simular conjunts o detalls arquitectònics amb el màxim realisme valent-se de les regles geomètriques de la perspectiva cònica, que els tractats divulgaven, i l'efectisme lluminós del clarobscur. Aquesta tècnica tenia els seus especialistes, coneguts per « pintors de perspectiva » ». Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Volum II: El barroc salomònic (1671-1730), "Monumenta Cataloniae", XI, Barcelona, Alpha, 1961, p. 85.

49. « En los monumentos de Semana Santa intervenían numerosos pintores y

d'imatges en senyal de dol per atraure l'atenció cap al Monument.⁵³

Alguns cops els Monuments eren permanents, és a dir, ocupaven un espai físic en una de les capelles o altars del temple i restaven tancats la resta de l'any, però era més usual que fossin desmuntables. Així, un cop acabades les jornades d'exposició, es procedia al seu desmuntatge, i s'emmagatzemaven les peces per l'any següent als magatzems del capítol (això quan no s'aprofitaven els millors fragments per a fer noves estructures). La ductilitat dels materials i el seu ús continuat ha fet que, dissortadament, molt pocs dels Monuments erigits durant aquesta època barroca hagin reeixit a resistir el pas del temps.⁵⁴

Des del punt de vista iconogràfic, no cal dir que els episodis que es mostraven en els Monuments eren escenes relacionades amb la Passió i exaltació de Crist (l'Última Cena, l'Oració a l'hort, el Prendiment, l'*Ecce Homo*, camí del Calvari...). Quan tenien un sentit narratiu es preferia el suport pictòric per a aplegar major riquesa descriptiva i permetre reconèixer l'escena d'una sola mirada –en escultura això hagués estat més confús–. En canvi, l'art del cisell era el preferit a l'hora de resoldre figures exemptes car tenien un sentit més icònic i era idoni a l'hora de mostrar al·legories, Virtuts o àngels amb els atributs de la Passió del Senyor (creu, claus, martell, tenalles, corona d'espines, llança, columna, etc.).⁵⁵ Aquests apareixien acompanyant l'urna-sagrari o coronant la construcció efímera i havien de

escultores ejecutando las trazas de algún artista de mayor prestigio (...) los resultados en muchas ocasiones debieron ser bastante aceptables». GONZÁLEZ ROMÁN, «El artista escenógrafo...» *op. cit.*, p. 220.

50. Manel i Francesc Tramulles van fer el Monument de l'església barcelonina de Sant Pere de les Puelles; Francesc també va fer el de la parròquia de Sant Joan el 1773. Santiago ALCOLEA, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, volum XIV (1959-60), Ayuntamiento de Barcelona, p. 153.

51. Autor d'unes pintures del Monument de la parròquia dels Sants Just i Pastor el 1667. Joan-Francesc AINAUD I ESCUDERO, «L'Arquitectura efímera a la Barcelona del segle XVII», dins *El Barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 9 de desembre de 1987*, Quaderns Crema, Barcelona, 1989, p. 413.

52. Podem fer-nos una idea de la impressió que havia de causar a l'espectador entrar en l'interior d'un temple fosc i veure refulgir la brillantor de llums daurades del Monument, si ho comparem amb les solucions pictòriques violentes del *chiaroscuro* caravaggesc. De tota manera, els Monuments no sempre van tenir aquest cridaner aspecte. En el segle XVI sembla que es preferien tonalitats més apagades, com les grisalles, en senyal de dol. CALVO RUATA I LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 105.

mostrar gestos declamatoris, persuasius i convincents per tal despertar i moure els afectes dels fidels.⁵⁶

L'anàlisi de l'abast d'aquestes obres avui en dia pot resultar-nos més difícil que antany. Això és així perquè ara hom aplica unes estructures racionals d'interpretació, però en una època on la teoria cognitiva encara no estava tan desenvolupada i on la fe religiosa era tan estesa en la societat, escenografies com la dels Monuments havien d'impressionar i commoure les ànimes dels creients. Precisament per aquest to directe i alligador, les figures al·legòriques i/o Virtuts –Cardinals, Teologals i Capitals– es situaven en llocs ben visibles, perquè representaven els estàndards del cristianisme que tot bon fidel havia de seguir i que naturalment reconeixia fàcilment:⁵⁷ la Caritat, la Temprança, l'Esperança, la Prudència, la Justícia, la Fe cristiana i la Fortalesa.⁵⁸

EL MONUMENT DE SETMANA SANTA DE LA CATEDRAL

I. ANTECEDENTS

Abans ja s'ha fet menció de l'escàs nombre de Monuments conservats al Principat. En aquest cas, la catedral de Barcelona tampoc no és una excepció. Tot i que resulta difícil determinar els orígens, per Josep Mas sabem que la Seu havia allotjat aquestes fàbriques almenys des del segle XIV. D'ençà fins al XVI, els successius Monuments apareixen citats documentalment sota noms com *Sepulcre*, *Casa de la Reservació del Cors de Jesús*, *Casa del Monument* o simplement *Monument* ja en el mil cinc-cents.⁵⁹ Ben poca cosa en sabem d'aquests, llevat que eren construïts amb fusta i decorats amb fils i agulles de múltiples colors. Sembla que el 1467

53. Fins i tot no era permès tocar les campanes de la manera habitual, en senyal de respecte i record a Crist.

54. A Catalunya tenim alguns exemples que han sobreviscut els pas dels anys, com el Monument de Setmana Santa del monestir de Santa Teresa de Vic, obra de Carles Morató (1750), conservat *in situ*. Aquesta obra, però, era permanent, o sigui que romania en el mateix emplaçament i s'obria quan l'ocasió ho demanava.

55. No estaven excloses altres figures, com la Verge i sant Joan Evangelista, o els profetes que anunciaren la mort i resurrecció de Crist: Daniel, Ezequiel, Jeremies, David, Moisès, Salomó, Aaró...

56. «*A diferencia de la serenidad que busca el Renacimiento, el Barroco procura conmover e impresionar, directa e inmediatamente, acudiendo a una intervención*

van fer-se obres sobre un d'anterior, i que al principi del segle següent va erigir-se'n un altre, obra del fuster de la Seu, Antoni Carbonell.⁶⁰ Aquest devia ser de grans proporcions i per això es situà al portal major (rerecor). Tant d'aquest Monument com dels anteriors no n'ha quedat res. Tampoc ens han restat testimonis gràfics, plànols, gravats o pintures que serveixin per a donar-nos una idea de l'aspecte que tenien dins l'arquitectura gòtica de l'edifici.

No sabem quins motius portaven a la renovació dels Monuments, però el més probable és que fossin una mescla de raons funcionals amb qüestions estètiques. Tenint en compte que eren obres que es muntaven i desmuntaven en poques jornades, estaven sotmeses a un major desgast,⁶¹ cosa que portava a la seva renovació continuada i a fer-hi constants reparacions. Quan aquestes no eren suficients, el Monument era desmuntat i reaprofitat per a construir-hi el nou. Es mirava de treure'n profit de les millors parts preservades per a la futura fàbrica. Això ha fet encara més improbable la seva conservació i, per tant, el seu anàlisi posterior. L'altra raó que podem adduir és la relativa al canvi de gust. El Monument erigit havia d'estar en consonància amb l'estil o gust de la societat de l'època.⁶² La renovació de les modes, els canvis de preferències estètiques i altres qüestions determinaven al final l'aspecte d'aquestes peces.

Però tornant als Monuments de la catedral, del que fins ara tenim més informació i que ha estat centre d'atenció de més estudis, és del construït *circa* 1735, i que estigué en funcionament fins més enllà del segon terç del segle XIX. Joan Bosch i Carles Dorico van fer públics els contractes per a la seva fàbrica l'any 1992.⁶³ El seu text plantejava, a més, la iden-

eficaz sobre el resorte de las pasiones (...) actuando calculadamente sobre los resortes extra-rationales de sus fuerzas afectivas». (La cursiva és meua). I amb tot això: «*No se trata de llegar a conseguir una adhesión intelectual del público, sino de moverlo*». José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, (1975), 1990, p. 170 i 445.

57. Lliçons aquestes, que es perllongarien en el temps i que cobrarien cos en forma de llibre de butxaca com el famós Catecisme, on es dictaven uns models o pautes de conducta del bon cristià.

58. L'abast d'allò que cercaven aquestes obres pot quedar ben il·lustrat en les paraules de Freedberg: «*Y es que cuando las imágenes se transforman en símbolos materiales de la esperanza de salvación, entonces hasta los más escépticos y distraídos verán con cuánta rapidez brota la esperanza en su pecho y sentirán poderosamente la piedad y la compasión*». David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 206.

tificació d'una traça atribuïda des d'antany a Antoni Viladomat (Gabinet de Dibuxos i Gravats, MNAC, número 4.220) i que sembla que serví d'inspiració per a fer dit Monument. Abans d'entrar a comentar aquestes qüestions farem un resum de les informacions recollides fins avui sobre la gestació d'aquesta obra efímera.

II. BREU HISTÒRIA DEL MONUMENT

Com bé recullen Bosch i Dorico, el maig del 1734 el capítol de la catedral de Barcelona encarrega a una comissió de canonges la gestió per a fer un nou Monument dins la Seu.⁶⁴ Al poc temps, el 23 d'agost la comissió informa «*q ha tingut noticia q algu treballa un modello per lo monument*», però pendents del seu vist-i-plau «*lo Iltre Capítol no pagará a causa de no averli donat lo orde*».⁶⁵ Passats uns mesos, el 4 de febrer de 1735, s'accepta el *modelo* proposat per algú del qui no s'esmenta el nom per fer el Monument.⁶⁶ Les negociacions amb els artistes encarregats de fer dita obra ja devien estar força avançades perquè el dia següent es signa el contracte amb els mestres manresans Josep Sunyer i Raurell i el seu fill Josep Sunyer i Fontanelles –aleshores instal·lats a la capital– per a l'escultura, per un import de 2.200 lliures barcelonines.⁶⁷ El contracte detalla que «*degan seguir les proporcions o midas del modello que se ha format per dit Monument*», el mode de treballar les figures, els elements arquitectònics, materials emprats, la coordinació amb el fuster de la Seu (Francisco Llopart), el fraccionament de les pagues i el període donat per a acabar l'obra (el 25 de desembre de 1735, o sigui uns deu mesos).

Sembla que tot va resoldre's satisfactòriament, perquè l'any següent el Monument ja va fer les seves funcions litúrgiques. Ara bé, hi faltava

59. Josep MAS, *El Correo Catalán*, 20 de març de 1913.

60. *Íbidem*.

61. El desgast devia ser gran perquè, com s'ha dit, s'usaven materials lleugers: malgrat que la carcassa era de fusta, s'acostumava a emprar cartrons, guixos, teles i pintures (normalment) al temps, tot plegat amb un gran efecte, però amb més presència que no pas fortalesa i durabilitat.

62. Cal matisar, com abans s'ha dit, que en molts casos l'aspecte formal d'aquestes architectures efímeres anava un pas endavant d'altres obres permanents o duradores en qüestions d'estil, sobretot a causa del caràcter primordialment breu i acotat de la seva existència. Això els atorgà un grau més elevat de llibertat i intemporalitat.

la policromia, la qual anava a càrrec dels dauradors i pintors Agustí Viladomat i Pere Rigalt, que van signar el contracte el dia 7 de juny de 1737. Aquest document estipula els límits de la seva actuació, consistent en la dauradura i el *jaspiat* de les diferents parts del Monument; a més fixa una data aproximada de finalització (cap a mitja Quaresma del 1738, entre març o abril) i l'import íntegre de la seva feina, 2.100 lliures.⁶⁸ Mentre es cobren les èpoques per les dauradures,⁶⁹ veiem aparéixer, per primer i únic cop el nom de l'insigne mestre Antoni Viladomat en relació amb aquests artistes, i se li paguen 300 lliures «(...) *en paga y satisfació de las mans, y treball de haver pintat las prerspectivas, y las telas de las voltas del dit Monument (...)*».⁷⁰

Tot i que no s'indica quina havia estat la seva feina, sabem per Ceán Bermudez que havia pintat dues teles amb escenes de la *Santa Cena* i el *Lavatori*.⁷¹ La tria d'aquests episodis s'explica per què a la Seu era costum de fer el dia de Dijous Sant, primer, un lavatori als pobres i, després, un dinar. És probable que fós una manera, no sols de recordar els darrers instants de la vida de Crist, sinó de recrear la tasca que l'església assumia amb els sectors menys afavorits de la societat. Sembla que el Monument es muntà i desmuntà continuadament per les litúrgies de Setmana Santa any rere any fins una data aproximada del 1877. D'aleshores és el testimoni de J. Fontanals del Castillo, qui afirmà: «*hasta pocos años ha se expuso anualmente*» i «*¡Qué lástima que por no apreciarla bastante [el nostre Monument] se haya destruido recientemente!*».⁷²

Fins ara no s'ha pogut determinar la causa de la seva desaparició definitiva. La majoria d'autors que han parlat del Monument han atès

63. Joan BOSCH I BALLBONA i Carles DORICO, «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735» a *D'Art*, números 17/18: Art, Bellesa i Coneixement, Universitat de Barcelona, 1992, p. 253-260. Aquest article resulta bàsic en l'aspecte documental per les nombroses referències i per a seguir el fil de la història del Monument del qual parlem.

64. BOSCH I DORICO, «El Monument de Setmana Santa...», *op. cit.*, p. 254. També ACB, *Resolucions Capitulars*, 1731-1738, 17 de maig de 1734, f. 262v.

65. ACB, *Resolucions Capitulars*, 1731-1738, 23 d'agost de 1734, f. 296v.

66. «*Los Srs. comissaris del monument han presentat lo modello en forma, per si gustara a V.S. Responen se fassa conforme lo dit modello*». ACB, *Resolucions Capitulars*, 1731-1738, 4 de febrer de 1735, f. 334v.

67. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 254. També ACB, Fons Notarial 940, Francesc RIFÓS, *Manual d'actes* de 1733-1736, 5 de febrer de 1735, f. 93r-95v. Apèndix documental.

qüestions relatives al seu procés constructiu. Tant Fontanals del Castillo com Raimon Casellas van parar atenció a explicar, sobretot, l'enriquidora relació artística entre el mestre bolonyès Ferdinand Galli Bibiena i el jove Antoni Viladomat en la cort de l'Arxiduc Carles d'Àustria (1705-1714); de la qual, segons ells, «*contribuyó á alejar la churrigueresca jerga que embarazaba la vista y corrompia el sentido*»,⁷³ «*d'un art que repapieja*»,⁷⁴ (l'alt barroc ornamental) a una nova virada universal vers «*la brotada classicista*».⁷⁵ S'han d'entendre les seves aportacions com una primera valoració del gran pintor barceloní, i tenen el valor afegit, al respecte del Monument, d'incloure opinions de testimonis que van veure l'obra, col·locada en el portal major, abans de la seva destrucció.⁷⁶ A més, a l'anàlisi de la traça, s'hi ha de sumar l'estudi de les proporcions de l'ordre corinti, aplicat de forma modèlica en el Monument. J. M. Gasol, i més tard Cèsar Martinell vincularen l'obra a les peces esculpides per Josep Sunyer i Raurell i el seu fill homònim durant la seva estança barcelonina.⁷⁷ Triadó, en la seva *Història de l'art català*,⁷⁸ mencionà el Monument de la catedral, però només per vincular-lo a la personalitat de Viladomat, sobretot pel discutit dibuix a ell atribuït. Alcolea, estudiant la traça que serví de model per a l'obra efímera, conclogué que en realitat «*no era per a la catedral*» perquè en els llibres d'obra de la Seu no hi apareixia enlloc el nom de Viladomat relacionat amb el *modello*.⁷⁹ En canvi sí que trobà dues èpoques a nom del seu fill, Josep Viladomat i Esmandia «*per refer i enterament renovar les pintures que serveixen al Monument de la present església*» (6 de març de 1786).⁸⁰ I arribem així a l'esmentat article de Bosch i Dorico, on constataven la troballa dels contractes per a la fàbrica del Monument i, en contra de l'anterior, atribuïen el dibuix de l'arquitectura efímera de

68. ACB, Fons Notarial 941, Joan MARÇAL, *Manual d'actes de 1737-1738*, 7 de juny de 1737, f. 29r-31r. Esmenem aquí Bosch i Dorico en el nom de notari, car ells parlen de Francesc Rifós i és Joan Marçal. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 255. Apèndix documental.

69. ACB, Fons Notarial 941, Joan MARÇAL, *Manual d'actes de 1737-1738*, 20 de febrer de 1738, f. 55r, 93r i 95r.

70. ACB, Fons Notarial 941, Joan MARÇAL, *Manual d'actes de 1737-1738*, 20 de febrer de 1738, f. 95v. Apèndix documental.

71. «*Barcelona. Catedral. Los [lienzos] de la de S. Olaguer; y en dos perspectivas del monumento de la semana santa la cena del Señor y el lavatorio de los pies con figuras del tamaño natural*». Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Istmo, Akal, facsímil 2001 [1800], volum V, p. 239.

la Seu a Antoni Viladomat. Francesc Miralpeix ha estat l'últim a parlar d'aquesta obra; als ja citats vincles amb el bolonyès Galli Bibiena, l'autor ha trobat semblances tipològiques amb algunes de les estampes del tractat *Perspectiva pictorum et architectorum* de Pozzo, i, com a coneixedor i expert de la pintura de Viladomat, n'ha descartat categòricament la seva mà en la traça del Monument catedralici.⁸¹ En propers apartats tractarem específicament la problemàtica atribució d'aquest dibuix.

III. APORTACIONS A LA HISTÒRIA DEL MONUMENT (1735-1877)

La varietat d'enfocaments i la pluralitat d'opinions recollides al respecte del Monument fins al dia d'avui són el testimoni més feient de la dificultat que implica l'estudi de determinades obres.⁸² També nosaltres volem sumar-nos-hi, i donarem la nostra opinió més endavant, però abans volem recollir més dades del període intermedi que va del 1735 (primer contracte per a la fàbrica) al 1877 (data màxima que podem establir per a la destrucció del Monument). A més dels textos contractuals, trobem més documentació paral·lela, recollida en els llibres de l'obra, en els albarans i en les Resolucions Capitulars servades a l'arxiu de la catedral, que amaguen informacions ben interessants. Aquests informes són testimoni del dia a dia de la catedral, i en allò que ateny al Monument, resulten de gran utilitat per a fer el seguiment de la litúrgia durant les celebracions de la Setmana Santa en el temple religiós més important de la ciutat. Ens parlen de les tradicions, els protagonistes de la festa i els avatars soferts pel Monument durant la seva exposició, les reparacions, ornamentacions, així com altres

72. J. 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, Establecimiento Tipográfico de C. Verdguer, 1877, p. 219.

73. FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat... op. cit.*, p. 100.

74. Raimon CASELLAS, «Orígens del renaixement barceloní», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, p. 66

75. *Ibidem*, p. 68.

76. *Ibidem*, p. 60.

77. J. M. GASOL, «José Sunyer, escultor manresano», a *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, volum VI, Ayuntamiento de Barcelona, 1948, p. 406. / Cèsar Martinell: *Arquitectura i escultura barroques... op. cit.*, p. 128.

78. Joan Ramon TRIADÓ, *L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII*, Barcelona, Edicions 62, *Història de l'Art Català*: Volum V, 1984, p. 198-199.

valoracions, mai recollides fins ara. Per a optimitzar l'exposició dels fets, ho farem seguint un ordre cronològic.

Època del fuster Francisco Llopart per a la construcció del Monument (1740)

Poc després que els escultors Josep Sunyer i Raurell i el seu fill signessin el contracte amb el Capítol (5 de febrer de 1735), l'aleshores fuster de la Seu, Francisco Llopart, treballà en coordinació amb ells i el 17 d'abril rebé 68 lliures i 7 sous «*per treballar lo monument nou se fa per dita Sta Iglesia*». ⁸³ Exposit al públic per primer cop la Setmana Santa de l'any 1736, el fuster Francisco Llopart apareix en els Llibres de l'Obra com el responsable del muntatge i desmuntatge durant aquells anys. ⁸⁴ De fet, malgrat que la creació d'un Monument és una tasca col·lectiva —on intervien projectistes, escultors, pintors, dauradors, manyà i fusters—, normalment requeia en el fuster oficial, les funcions d'*armar* o *desarmar* l'estructura, així com fer-hi les reparacions necessàries. ⁸⁵

A petits detalls com ara l'import en cordatge per a erigir i desfer l'obra un cop muntada, cal citar l'interessant document trobat sobre la realització del Monument. Es tracta de la detallada època signada pel capítol catedralici el 6 d'agost del 1740 amb el seu fuster de confiança, l'esmentat Francisco Llopart, per a determinar el límit de les seves actuacions. ⁸⁶ El text recull nombrosos detalls de l'obra, els materials, els llocs d'extracció de les matèries primeres, els dies de feina, els acabats, les dates i terminis, els imports, etc., i enriqueix les minses descripcions donades en els altres contractes descoberts (escultura i dauradura). Per la llargada del document,

79. Raonament lògic, si pensem que la Comissió que gestiona l'obra diu que algú ha facilitat un *modelo* però enlloc no es menciona el nom del ja aleshores reconegut pintor. Santiago ALCOLEA I GIL: *Viladomat*, Catàleg de l'exposició celebrada a Mataró el 1990, Mataró, Museu Comarcal del Maresme, Museu Arxiu de Santa Maria, 1990, p. 140.

80. *Íbidem*, p. 140. També: ACB, *Albarans de l'Obra*, 1784-1786, f. 58r.

81. Francesc MIRALPEIX VILAMALA, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): Biografia i catàleg crític*, tesi doctoral en xarxa, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Girona, 2004, p. 74-75.

82. I això que en aquest cas s'ha preservat la documentació original i almenys la suposada traça. Fet del tot inusual i extraordinari si tenim en compte la nostra història recent, amb invasions, desamortitzacions, revoltes i conflictes bèl·lics inclosos, que tant van fer minvar les creacions d'època barroca.

l'adjuntem en l'Apèndix Documental, no sense abans subratllar-ne aquí els punts més destacats.

Un cop citades les diverses parts interessades –el fuster i la Comissió responsable del Monument, davant el notari Joan Marçal–, s'acorda l'import a pagar a Llopart, 325 lliures barcelonines « (...) *en paga i satisfaccio de tota la feyna que tinch feta per raho del Monument de dita Sta Cathedral Iglesia (...) a mes de la obligacio tenia Josep Suñer*». ⁸⁷ Per etapes, es detallen les feines realitzades, del 4 de desembre de 1735, data d'inici del seu treball, fins al 31 de març de 1736. En aquest període ell i els seus aprenents van fer: deu pilars nous per a les *brandoneres*, ⁸⁸ dos bancs per a encendre les espelmes, quatre escales noves, una peanya coberta d'argent a la cara on s'exposa l'urna amb el Sagrament i barres noves per subjectar els tapissos davant del Monument. També aprofiten materials anteriors, com per exemple vint-i-nou pilars vells i quatre bancs, que han d'adobar i reparar-ne les esquerdes (dels quals no s'indica el lloc de procedència). Pel que fa a la fusta emprada, la d'alber és la usada «*per lligar los ternals dalt del simbori*», ⁸⁹ en les parts visibles, mentre que la de pi és l'escollida «*per los traveso dels tablados de fer las plantas de la formacio de las pesas de dit Monument*», ⁹⁰ és a dir amb funcions de caire més estructural. La llista de materials inclou «*aiguacuyt per tañir y adobar dits Pilans y Barandoleras*», és a dir, una barreja de cartílegs de pells de diversos animals amb aigua bullida, ⁹¹ usada en la impressió de la fusta per protegir-la abans de la seva dauradura, a més de cinc fulls de paper d'argent per embellir les parts vistes més rellevants, ⁹² i «*cinquanta claus dobles, quatre cents cinquanta claus dinals, sis cents maials, vuyt cents setanta y cinch claus de quatre, y set cents de sis*», ⁹³ necessaris per a acoblar les estructures del Monument.

Del 4 de novembre de 1737 fins al 6 de març de 1738, el document

83. ACB, *Llibres d'Obra*, «Documentació annexa», 1728-1743, sense foliar. (17 d'abril de 1735).

84. ACB, *Llibre d'Obra*, 1735-1737, f. 79, (30 d'abril de 1736). Compte per valor de 87 ll. i 4 s. de fer i desfer el Monument. / Ídem. recollit a *Llibres d'Obra* «Documentació annexa», 1728-1743, sense foliar. Els anys 1738, 1739, 1740 i 1741 rep 31 ll. i 4 s. per la mateixa feina. Els treballs esmentats també queden reflectits en els Albarans de l'Obra. / ACB, *Albarans de l'Obra*, 1735-1737, f. 55 (30 d'abril de 1736). *Albarans de l'Obra*, 1737-1739, f. 53 (26 d'abril de 1738), f. 53 (21 de maig de 1738), f. 53 (5 d'abril de 1739). Sembla que el mateix Francisco Llopart era el responsable del muntatge del Monument precedent perquè rebé diners a tal efecte (abril de 1734) (ACB, *Albarans de l'Obra*, 1733-1735, f. 55v.).

85. CALVO RUATA I LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 134.

continua precisant els treballs obrats per Francisco Llopart i el seu taller. Una vegada construïda la «carcassa» de l'obra, es diu: «*se trevallaren vuitanta y dos Jornals de fadri y quaranta y cinch de apranent per fer los vestidors de la perspectiva de dintre del Monument clavar la tela a dits bastidors*». ⁹⁴ Aquí es refereix a les teles amb perspectives que van ser abonades a Viladomat el 1738. ⁹⁵ I continua el text: «*[de] forrar los Archs, y boltas de tela ab ayguacuyt, falcar las esquerdas y oberturas ab fusta, y pastas, per dexaro ben unit antes quel dorador no ho doras*». És a dir, la feina del fuster consisteix a preparar les peces perquè els dauradors Pere Rigalt i Agustí Viladomat puguin dur a terme la seva policromia. Com veiem, aleshores la dauradura encara s'estava duent a terme. I de les perspectives afegeix: «*y formar los dos tablados ab sis capitells ahont se assentan los bastidors de dita prespectiva*», els bastidors devien ser els que aguantaven les dues pintures de la *Santa Cena* i el *Lavatori* ja mencionades. El text és detallat en el mode com es disposen i utilitzen els materials. Es parla de quatre grans peces per a fer la part frontal del Monument, unides per fustes d'àlber. Es mencionen «*tablados y capitells*». Les teles amb perspectives estaven encolades a bastidors en els arcs i les voltes i per això van emprar-se «*set mil sinch cents gavarrots*», és a dir claus (!). De tot plegat l'època, detalla els imports per la feina de mà d'obra i els materials, que pugen 231 lliures i 16 sous. ⁹⁶

Finalment es menciona el període de temps dedicat per Francisco Llopart «*per lo asent de dita obra*», que és de vint mesos «*de dias empleats en dar las midas, y assistir en fer la trasa, y modelo, de dita obra, lo anar fora al Vallès, y Llobregat, à comprar Albes fors, ferlos quadrajar, serrar y conduir per lo que faltava per fer los Archs, y voltas, fer las plantas, perfil lligaso, per la formacio, y unio de las pesas de dit Monument*». ⁹⁷ És a dir, es parla de la seva participació en el procés creatiu del Monument,

86. ACB, Fons Notarial 942, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1739-1745, 16 d'agost de 1740, f. 142-144.

87. ACB, Fons Notarial 942, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1739-1745, 16 d'agost de 1740, f. 142r.

88. La brandonera és un tipus de canelobre que és adequat pels brandons (*blandones* en castellà), és a dir una mena d'atxa de cera d'un únic ble. Josep Bracons i Clapés, «Els llums» dins de *L'Art del ferro. Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps*, Sitges, 2007, p. 114.

89. La fusta d'àlber és la preferida pels fusters i escultors de mobiliari barroc pel fet de ser ser tova, per tant fàcil de treballar, i perquè a diferència d'altres, no pateix tant les contractures amb els contrastos d'humitat i temperatura, i costa més

en el trasllat de dades entre el *modello* i l'estructura real a escala. Per a fer tot això creiem que hagué de coordinar-se amb els escultors per a guardar un adequat ordre de proporcions. També es diu el tipus de fusta emprada, sobretot d'àlber, –tova però resistent i alhora fàcil de manipular– el seu lloc d'extracció (comarques del Vallès i Llobregat), i la feina de donar-li la forma convenient per als arcs, voltes i altres peces del Monument, degudament acoblades.

El document acota de manera precisa la feina del fuster i retrata la fàbrica del Monument pas a pas. Posa en relleu la interacció de totes les artesanies i les arts plàstiques: fusters, escultors, dauradors i pintors, col·laboren per donar la *summa artis* abans mencionada, i que acompleixi la funció per a la qual va ser ideada.

Informacions vàries (1740-1780)

Els anys següents a la redacció del text del fuster (1740) trobem informacions menors en extensió, però no per això menys importants, perquè ens ajuden a matisar i a enriquir la història del Monument. A més de treballar en el «*tablado*» de dita obra, pels volts de 1743-1745, Llopart és encarregat «*d'adobar los 3 banchs vells que serbexen per gornir [guarnir] lo frontispici de dit moniment*».⁹⁸ Segurament es tractava dels bancs emprats per a posar-hi les espelmes i la cera en homenatge al Redemptor. L'any 1761 li són pagades dotze lliures a l'escultor Ignasi Llanas i nou

d'esquerdar-se. Carles ESPINALT CASTEL, *La tècnica de l'escultura policromada a Catalunya del segle XVII*, tesi doctoral inèdita, Departament de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2002.

90. ACB, Fons Notarial 942, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1739-1745, 16 d'agost de 1740, f. 142v.

91. Volem agrair l'assessorament tècnic al doctor en Belles Arts Carles Espinalt Castel.

92. Com que cinc fulls de plata és una quantitat ben minsa, creiem que aquests fulls s'empraren en les parts més properes a la situació de l'urna o arca que allotjava el calze.

93. Subratllem aquí la detallada llista de totes les tipologies de claus utilitzats en el Monument. No és usual trobar en contractes d'aquesta època descripcions tan i tan acurades. ACB, Fons Notarial 942, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1739-1745, 16 d'agost de 1740, f. 143r.

94. ACB, Fons Notarial 942, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1739-1745, 16 d'agost de 1740, f. 143r.

95. ACB, Fons Notarial 941, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1737-1738, 20 febrer de 1738, f. 95v.

més al daurador Manuel Soler: «*per lo treball de Escultura, que he fet en lo peu del trono, y grada del Monument*». ⁹⁹ Dissortadament desconeixem l'abast de les actuacions per la pèrdua de peces, almenys des del punt de vista arquitectònic.

El 1762, el daurador Manuel Soler és cridat un altre cop per March Costa, prevere de la Seu perquè faci unes feines consistents en: «*dar color al Oli p lo Ciri Pasqual, p las Gradass del Monument; per las Cartelas, y Cartrons p. los Peus dels Angels*», per les qual percep un import de dotze lliures. ¹⁰⁰ De tot plegat, no ens n'ha quedat res, potser tan sols l'acabat dels pedestals dels àngels, de tonalitat grisa, un xic diferent a la descripció donada en el contracte per a la dauradura d'Agustí Viladomat i Pere Rigalt, on s'indicava: «*lo demes de ditas figuras, ab son peu o terreno de marbre blanch com millor aparega*». ¹⁰¹ El febrer del 1763, els salomons que decoraven el Monument són reclamats per l'Audiència, fet que obliga a encarregar-ne de nous. ¹⁰² Vuit palmatòries seran fetes per l'escultor Agustí Mas, el courer Josep Font i el daurador Manuel Soler. ¹⁰³ També aleshores es decideix canviar una imatge de Crist que havia perdut la dauradura als peus del moble efimer, per una altra de nova. ¹⁰⁴ El fins aleshores fuster de la Seu, Francisco Llopart, és rellevat de les seves tasques per Narcís Pons, qui, des del 1762, apareix com a únic responsable –amb els seus ajudants o *fadrins*– per posar i desmuntar el Monument. ¹⁰⁵

Els anys 1765-1766 trobem rebuts de pagament de Josep Vinyes, canonge i protector de la il·luminació, a nom de Francisco Gomà, courer, «*per lo treball de posar y traure los salomons de Bronse de devant del monument*». ¹⁰⁶ Com ja tractarem amb més detall en l'apartat següent, aquestes eren unes estructures responsables d'aportar llum zenital, ja que normalment penjaven del sostre. Al llarg d'aquests anys (dècada del 1760-1770) trobem nombroses cites que al·ludeixen a la cera consumida davant del Monument i a les esplèndides lluminàries. S'han conservat rebuts (dècada de 1770) del capítol abonats al nou fuster Narcís Pons per fer-hi petites millores, ¹⁰⁷ així com notes adreçades al manyà (Manuel Alais) per reforçar les estructures de ferro de dit moble. ¹⁰⁸

El 1775, s'instaura a la catedral de Barcelona la Vetlla de *les Quaranta Hores* en la Setmana Santa. ¹⁰⁹ En aquest culte de llarga tradició, hi

96. ACB, Fons Notarial 942, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1739-1745, 16 d'agost de 1740, f. 143r.

97. ACB, Fons Notarial 942, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1739-1745, 16 d'agost de 1740, f. 143v.

prenien part tots els estaments socials i consistia a tenir cura del Santíssim Sagrament durant la seva exposició als fidels. Joan Amades ens diu: «*Antigament hi prenia part tota la població. Puix que ésser-hi sempre tothom no era possible, hom establia torns entre els feligresos des dels més opulents fins als més humils. La vetlla era confiada especialment a les dones. Hom assignava les que havien de fer-la en representació de cada casa, carrer o barri, segons els casos i les esglésies. Hi havia sobretot interès que hi prenguéss part tothom personalment o representat*». ¹¹⁰ A la Seu, però, sembla que la vetlla del Monument durant la nit i matí de Dijous a Divendres Sant en el rerecor, era normalment encomanada als escolans anomenats de *cota morada*. ¹¹¹

La il·luminació del Monument: els salomons i les brandoneres
(ca. 1783)

Passats uns anys, el capítol de la Seu considerà convenient dotar el Monument de més lluminositat i per això assumí les despeses de fer quatre grans *salomons* (també anomenats *salamons*). Aquests llums normalment penjaven del sostre i acostumaven a estar guarnits de diversos braços. ¹¹² Molt semblants a les aranyes, també eren fets de metall, però tenien els braços més curts. Així les coses, Baltasar Duran, de professió courer, es va comprometre a «*fer quatre salamons de llautó (...) per dita Sta Iгла Cathl per preu dita 10 ll. per cada lliura de pes de dit matal que dits salamons pesaran, i igualment acceptam de dits Iltres Srs lo Bronse que lo Molt Iltre Capítol te a 2 ll. la lliura*». ¹¹³ Entre el febrer i abril de 1784, com havia quedat convingut, li entregaren divuit arrobes de bronze vell

98. ACB, *Llibres de l'Obra*, «Documentació annexa», 1743-1783, sense foliar (feina feta entre el març de 1743 i abril de 1745). S'han trobat rebuts signats pel fuster, any rere any, per la feina d'*adobar* i desfer el Monument (sense foliar, 1746-1761). Llopart rep regularment la xifra de 31 lliures i 4 sous per posar i desfer el Monument, com queda recollit en els albarans de l'obra. ACB, *Albarans de l'Obra*, 1745-1747, (abril 1746), f. 55r i *Albarans de l'Obra*, 1759-1761 (9 d'abril de 1760 i 26 de març de 1761), f. 55r.

99. ACB, *Albarans de l'Obra*, 1759-1761 (11 de març de 1761), f. 74v.

100. ACB, *Albarans de l'Obra*, 1761-1763 (6 de maig de 1762), f. 72r.

101. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 259. ACB, Fons Notarial 941, Joan Marçal, Manual d'actes de 1737-1738, 7 juny de 1737, f. 29r.

102. ACB, *Llibre de la Sibella 24*, 1761-1766 (21 de febrer de 1763), f. 134r.

103. ACB, *Albarans de l'Obra*, 1761-1763 (4 de març de 1763), f. 74.

per embellir el Monument amb els nous salomons.¹¹⁴ Aquestes peces són les que Rafael Amat i de Cortada, baró de Maldà, va descriure com: «*de llautó ab molta labòr de escultura*». ¹¹⁵ Anna Riera, en el seu estudi inèdit, va comparar-los amb els que hi havia a la veïna església de Santa Maria del Mar, més petits.¹¹⁶

Quan encara no havia passat gaire temps, el capítol catedralici inicià l'encàrrec de més lluminària. Aquest cop es pensà a fer noves brandoneres per a ésser lluides durant la litúrgia de la Setmana Santa.¹¹⁷ Com s'ha dit, el Monument posseïa una evident càrrega simbòlica i les atxes i ciris situats al seu voltant havien d'ajudar a evocar –i reforçar, si calia– el missatge transcendent de la Pasqua i la Passió de Crist Redemptor. Com alguns autors bé han afirmat: «*Las luminarias también desempeñan un papel fundamental en la puesta en escena, pues sirven para crear y jerarquizar espacios, para remarcar visualmente el centro de interés litúrgico (el arca) y, en otro sentido, para acompañar la velación de la vigilia nocturna*». ¹¹⁸ La catedral havia de lluir com la festivitat bé ho mereixia i això va portar els canonges a encomanar la realització de nous models per a les *brandoneres* de l'interior del temple.

Durant el gòtic, probablement l'interior de la catedral devia il·luminar-se amb canelobres o atxers de forja d'inspiració floral. En arribar el Renaixement segurament van continuar usant-se els mateixos, o en tot cas n'adquiriren de nous amb formes extreïtes del món de l'arquitectura –amb balustres i columnes clàssiques a la manera de *candeleri*–. En l'estètica del Barroc sorgiren modalitats d'il·luminació més sofisticades. Els antics atxers esdevingueren canelobres amb llargs ciris als peus dels altars, així

104. ACB, *Llibre de la Sibella 24*, 1761-1766 (28 de febrer de 1763), f. 135r.

105. ACB, *Albarans de l'Obra*, 1761-1763 (20 d'abril de 1762), f. 55r. Els albarans següents confirmen les informacions.

106. ACB, *Llibres de l'Obra*, «Documentació annexa», 1743-1783, sense foliar (20 d'abril de 1765 i abril de 1766).

107. «*Per reseguir lo monomen, adobar algunas pesas reclabar las parts del tablado y los banchs de dit tablado y reclabar algunas telas, adobar los caballs [?] de pussar la sera a las brandoleras [per a la il·luminació] y adobar ditas brandoleras, reseguir tots los termals del monomen, fer dos coriholas nobas per ser dolentas, claus y Aiga-cuit seha emplehat per fer dita feina, bal... 5ll s.*». (Del 13 de març al 4 de juliol de 1770). ACB, *Comptes de l'Obra de la Seu*, 1744-1799, sense foliar. Dels anys 1772-1778, hi trobem rebuts molt semblants a nom de Narcís Pons, on s'especifiquen tasques consistents en el reforçament del Monument, reclavar-hi algunes peces i teles i posar-hi la cera.

108. ACB, *Comptes de l'Obra de la Seu*, 1744-1799, sense foliar (abril de 1779).

109. ACB, *Exemplaria*, VI, Juliol de 1775, f. 142v.

com brandoneres de fusta tallada i daurada que, alguns cops, eren fetes amb argent repussat i que, en la majoria dels casos, eren d'allò més treballades.¹¹⁹ En alguns textos també es parla de les anomenades *jarras de llama*, que funcionaven a la manera de recipients amb elements combustibles que produïen flames més vives i duradores.¹²⁰

En les noves brandoneres de la Seu, van treballar-hi almenys quatre artistes, però en la documentació conservada tan sols hi veiem aparèixer dos noms: el del barceloní Manuel Tramulles i el fuster del capítol, Narcís Pons.¹²¹ Cadascun va presentar diversos *modellos* mirant d'ajustar-se a les necessitats exigides i variant les mides i materials.

Recordem, tan sols de passada, que Manuel Tramulles ja havia treballat a la catedral en el llenç de *La presa del canonicat de Carles III* (1759), en les pintures del cambril de Sant Oleguer amb el seu mestre Antoni Viladomat (*circa* 1759), així com en el programa iconogràfic del *Túmulo de la Reina Maria Amàlia* (1761), juntament amb el seu germà. Aquest cop (cap a 1784) el tornem a veure presentant diversos models per a les brandoneres. En un d'aquests: «*las colunas que es [són] de rigurosa Arquitectura de orden compuesta ó Romana (...) imitando ser de madera de cohoba con perfiles dorados*».¹²² En un altre, la brandonera: «*imita los Jaspes del Monumento, dorando lo que le es propio*» i tenia la forma «*de piramides, himita[nt] Nogal y Olivo*».¹²³ Les diferències no eren sols estilístiques, sinó també de dimensions i cost. En les primeres, la cera tenia un pam menys d'alçada, mentre que les segones –que pels jaspis són comparades amb el Monument– tenien un preu superior, perquè en

110. Amades, *Costumari...* op. cit., p. 749.

111. ACB, *Comptes de l'Obra de la Seu*, 1744-1799, sense foliar. Els escolans de *cota morada*, anomenats així documentalment a la catedral des de la segona meitat del segle XVI, eren fàcilment reconeixibles pel to morat de les seves vestimentes i pel fet de ser els cantors polifònics per excel·lència. Acostumaven a viure amb els seus familiars i entre les seves obligacions estaven les de servir l'altar major, ajudar en les processons i assistir en altres tasques catedralícies. Rebién la seva formació a casa d'un *mestre de lletra* que els donava una formació humana (aprendre a llegir i a escriure) i religiosa després de les seves funcions de cant matutines i els oficis nocturns. Per a més informació, vegeu: Josep M. GREGORI, *Els escolans cantors de la Seu de Barcelona 1459-1589*, dins «*Recerca Musicològica*», n. VIII, Barcelona 1988, p. 47-63.

112. Josep BRACONS, «Els llums»... op. cit., p. 114.

113. ACB, *Miscel·lània 13*, plec número 12, *Blandoleras del Monument. Salamons. Varias notas y pappers sobre el seu import*, any 1783, sense foliar.

total sumaven més canes d'altura.¹²⁴ A les dues això sí: «*puede[n] pintarse las Armas del Iltre Cabildo en sus testeras*». Les notes trobades recullen amb detall l'import de cada model en funció de les seves mides. I a més s'especifica: «*Encargandose dicho Tramullas del Pintado y Dorado como demuestran los Modellos*». A tall de resum, les propostes de Tramulles suposen un total de 251 canes de brandoneres, 928 ciris, i un increment de 116 ciris respecte els models anteriors de la catedral.¹²⁵

Per la seva banda, el fuster del capítol, Narcís Pons, va presentar dos dissenys per a les brandoneres, de més econòmic a més car. Tan sols hem trobat les descripcions d'un, on diu que ha «*pintat ab los jaspis Inseguint lo monument possat*». Proposa: «*fer dita hobra de fusta de Alba per seguret y durader dita hobra tot ben treballat con abon artifice es de balar de trenta lliuras per quiscuna cana*» i amb daurats d'or i colradures.¹²⁶ El capítol, després d'avaluar les diverses propostes presentades, i un cop pagades les 44 lliures a cada artista pels seus treballs, acabà inclinant-se per la del fuster Pons pels motius següents:

- Funcionals. La proposta de Tramulles implicava «*53 columnas demes de las que hocupaban todas las de la iglessihe (...) y asi com todas seran cobertas de fusta seran de molt mal manetx (...) Que així com ara los pilars que serbexen actualmen un homa porta un pilá ara auran de ser dos homes per cada un añadinti 53 camins nous per los 53 pilars hi bol añadir (...) se auria de menester molta mes gen (...) se auria de menester mol mes lloch*».

- Econòmics. El pressupost presentat pel fuster jugava amb uns preus més ajustats; entre altres coses, perquè les brandoneres eren menors i requerien de menys fusta d'álber, que va ser finalment l'emprada.¹²⁷

En xifres concretes, la catedral va passar de tenir 171 canes de brandoneres a dins de l'església, comptant els corredors, el claustre i el Monument,

114. ACB, *Miscel·lània 13*, plec número 12, *Blandoleras del Monument. Salamons. Varias notas y papiers sobre el seu import*, any 1783, sense foliar. En un rebut s'afirma que el senyor Saladriga, canonge, li dona bronze a Baltasar Duran per valor de 97 ll. i 10 s. (4 febrer de 1784) i 48 ll. i 18 s. (20 d'abril).

115. Rafael AMAT i DE CORTADA, baró de Maldà: *Calaix de sastre*, volum I (1769-1791), Barcelona, Curial, Institut Municipal d'Història, 1987, p. 351.

116. RIERA i MORA, Rafael Amat i de Cortada... *op. cit.*, p. 18.

117. Les dates aquí són més imprecises, però les notes i comptes són dels anys 1783-1784.

118. CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 105.

a tenir-ne 251, que també decoraven l'Altar major i el seu voltant.¹²⁸ Tot i que de forma usual molts d'aquests llums ja funcionaven per a les mises diàries, era per les diades del Corpus, Setmana Santa, canonitzacions i altres cerimònies extraordinàries que es desplegava tot l'aparell logístic lumínic. La vetlla de *les Quaranta Hores* del Monument era un moment cabdal i la llum, és clar, hi tenia un paper assenyalat; és per això que els ciris encesos durant la vetlla rebien el nom de *ciris pasquals*, perquè simbolitzaven la llum de Jesucrist ressuscitat i, a tal efecte, havien de romandre així setmanes després de la seva primera exposició.¹²⁹

Més informacions del Monument (1785-1842)

El capítol catedralici acostumava a reunir-se cada setmana per a tractar qüestions relatives al bon manteniment i administració de la Seu. Els assumptes de debat d'aquestes trobades quedaven aplegats en les Resolucions Capitulars, font de gran interès per a nosaltres car esdevé el testimoniatge escrit de la història quotidiana del temple. En la sessió ordinària del 16 de desembre de l'any 1785, es torna a mencionar quelcom nou de la il·luminació. Aquest cop perquè els quatre nous salomons eren de molt de pes (disset arroves) i, segons els obrers de l'edifici, costaven massa de muntar.¹³⁰ L'onze de setembre del 1786, el mestre de música de la Seu reclama el pagament de mensualitats endarrerides i per haver tocat davant el Monument.¹³¹ Això ens porta a parlar —encara que només sigui de passada— del protagonisme que també la música gaudia en dita cerimònia. Després de la consagració del calze durant la missa, i acompanyant

119. Josep BRACONS, «Els llums»... *op. cit.*, p. 115-116.

120. Vegeu com a exemple el cas del túmul efímer erigit en ocasió de les exèquies reials de la reina Maria Amàlia de Saxònia (1761). *Reales exequias que a su Augusta Soberana D^a Maria Amalia de Saxonia Reina de España consagró el rendido amor y gratitud de la muy ilustre ciudad de Barcelona en los días 23, y 24 de Abril de 1761*. Barcelona: en la Imprenta de Maria Teresa Vendréll, y Teixidó, 1761.

121. Ens referim al plec de notes abans citat. ACB, *Miscel·lània 13*, plec 12, *Blandoleras del Monument. Salomons. Varias notas y pappers sobre el seu import*, any 1783.

122. ACB, *Miscel·lània 13*, plec 12, *Blandoleras del Monument. Salomons. Varias notas y pappers sobre el seu import*, any 1783, sense foliar. Apèndix Documental.

123. *Ibidem*.

124. Suposem que l'escala a la qual aquí es fa referència és la *cana dreta*, consistent en una unitat de mesura habitual en la tradició constructiva catalana des del segle IX, que equival a uns 280 centímetres aproximadament.

la processó religiosa que el portava fins al Monument, s'acostumava a fer un senzill acompanyament musical coral que atorgués solemnitat a l'acte. Normalment s'escollia la forma del *motet*, tema religiós o profà que uns cops a *capella*, altres amb prima instrumentació, era adient per a recitar parts cantades de l'Evangeli.¹³² La música, doncs, ajudava a reforçar el ritual de translació de l'Eucaristia i atorgava el grau de majestuositat que l'acte bé mereixia.

El 6 de març de 1786 se li paguen a Josep Viladomat i Esmandia (1722-1786), fill del pintor Antoni Viladomat, 100 lliures per la renovació de les pintures de tela i cartró del Monument.¹³³ I poc més tard, el 6 de juliol, rep l'import de 120 lliures més *«per refer i enterament renovar les pintures que serveixen al Monument de la present església»*.¹³⁴ Els llibres de resolucions capitulars de la Seu no aporten més dades a aquesta qüestió, la qual sols queda recollida als llibres d'Albarans d'aquests anys.¹³⁵

En sessió del 17 de març de 1789, el capítol de la Seu sol·licita la intervenció de més homes i diners per a posar i apagar la cera de les brandoneres noves en la Setmana Santa; també es demana que els llums del Monument s'apaguin més tard per veure'l millor.¹³⁶ L'1 d'abril, el fuster de la Seu reclama ajuda per dur a terme el desmuntatge del Monument, perquè també se'l requereix per fer el muntatge de les *fontades*, és a dir, la benedicció de les fonts per Pasqua.¹³⁷ Del 7 d'abril tenim una nova descripció del baró de Maldà, qui descriu l'aspecte de la catedral en aquests termes:

«Dimarts Sant; quedaban yà al demati a onse horas posadas las novas blanduleras en tot lo voltant de dintre de la Iglesia Catedral a una part, y altre à dreta, y esquerra lo que son magnificas en sa hechura de bases; Columnas, y demás, que las componen, las que son de color rosa Jaspeát imitant al marbre groch; los capitells de cada columna son de primorosa escultura, y dorats, y dorada cada columna en lo asiento de las bases que son de color negro, y lo pla de cada asiento de la columna com de marmol blanch. Las blanduleras son perfiladas de or; jaspeadas ab los colors de rosa, y de color de purpura com faxas y los brochs per posarhi los blandons, primorosos y dorats. Desde la capella del

125. ACB, *Miscel·lània 13*, plec 12, *Blandoleras del Monument. Salamons. Varias notas y pappers sobre el seu import*, any 1783, sense foliar.

126. *Ibidem*.

127. Prescindim de donar preus específics i més dades aquí que allargarien en excés aquesta qüestió. Per a més detall, vegeu l'Apèndix Documental.

*sant Cristo à la de las animas faltaban encara posarse los brochs per los blandons, y desde la capella del Sant Cristo, fins més avallet de la Sagristia yà estan posats, y blandons en ells, en las que de cerca del monument, corresponent las blanduleras al tal Sumptuós Monument, y tot cert que fa un gran cop d'ull, y més quant tot sia encés».*¹³⁸

La descripció de les brandoneres, amb jaspiats de vistosos colors i daurats com el Monument, es correspon a les obrades pel fuster Narcís Pons. Els brandons, és a dir, els panots de cera normalment cilíndrics d'un sol ble, a la manera de torxes, que s'empraven per a il·luminar l'interior del temple, es tornen a mencionar. L'efecte visual del conjunt sembla del tot impactant, segons aquest testimoni.

Resseguint les Resolucions Capitulars i la documentació annexa, els anys que van del 1798 al 1815 són força minsos en detalls. Tan sols es parla del muntatge i desmuntatge del Monument any rere any sense afegir gaires notícies més. Aquesta tasca era destinada al fuster Narcís Pons, que també era el responsable de guarnir-lo com calia.¹³⁹ Com a conseqüència d'aquestes feines, dels anys 1795 al 1800 l'obrer fa algunes reparacions: «Sean afegidas dos barras llargas de las que servexen per los domasos, del monumen lo qual las trencaren per la funcio, de la congregacio, de Sr Bisbe Llusse, sean reforsat ab unas llatas y sean adovat algunas parts del teblado de dit monomen per aver los derrotados las fustas y claus y mans de dita feina (...)».¹⁴⁰

Per a la sessió ordinària del 8 de març del 1836 sabem que va estar a punt de no erigir-se el Monument per motius econòmics, però l'entrada d'alguns ingressos a l'últim moment va fer que pogués muntar-se la fàbrica, però no en el rerecor com fins aleshores era usual, sinó a l'Altar Major i amb menys despeses.¹⁴¹ Les vetlles van fer-se amb tota normalitat.¹⁴² No hem pogut determinar les causes d'aquest desajust econòmic, però no seria d'estranyar que fos deguda a la delicada situació viscuda arran de la recent desamortització dels béns eclesiàstics engegada per l'aleshores ministre d'Hisenda progressista Juan Álvarez Mendizábal (1836).¹⁴³

128. ACB, *Miscel·lània 13*, plec 12, *Blanduleras del Monument. Salamons. Varias notas y papers sobre el seu import*, any 1783, sense foliar.

129. Josep BRACONS, «Els llums»..., *op. cit.*, p. 112.

130. ACB, *Resolucions Capitulars*, 1785-1789, 16 de desembre de 1785, f. 3r. També: 23 de gener de 1786, f. 7v i 8r.

131. ACB, *Resolucions Capitulars*, 1785-1789, 11 de setembre de 1786, f. 62v.

Passats uns anys, les actes del capítol del 1840 i 1841 ens diuen que es fa el Monument de Setmana Santa com els anys anteriors (hem de suposar que al rerecor). L'any següent, es sol·licita que es facin les celebracions «*ab tota Pompa i Majestad*». La Seu no disposa de fons suficient, fet que obliga a la Diputació a avançar uns ingressos.¹⁴⁴ Malauradament no hem pogut explicar les raons d'aquestes solemnes celebracions; i més encara tenint en compte la fràgil i penosa situació a què s'hagué d'enfrontar la capital catalana després dels bombardeigs soferts per ordre del general Espartero (1842-1843).¹⁴⁵

Reparacions i afegits al Monument (1850-1863)

En les Actes Capitulars de l'any 1850, el Capítol nomena una Comissió per a la supervisió de l'estat del Monument i per si cal reparar-ne algunes peces.¹⁴⁶ Amb data del primer de gener del 1851 trobem una nota signada per Joseph Armada, fuster, «*de arreglar el Monument de varias pesas rompudas ... 50 duros. / Per encarna y deura de nou los quatre angels de los soculs ... a 16 duros un ... 64 duros. / Per varias cordas q^e faltan ... 12 duros / el plantarlo sera lo preu se te tarifat com los de mes años [sic.] / Mes el plantarlo sera precis un mes antes per poderlo ben asegura*».¹⁴⁷ Nota que és confirmada en la sessió ordinària del 20 de gener i pressupost que és acceptat pel Capítol.¹⁴⁸ L'interès d'aquesta nota rau en l'especificació del nombre d'àngels, quatre, que estaven al sòcol, és a dir, en el primer pis del Monument. Cap dels contractes anteriors ens donava cap idea del nombre

132. DD.AA., *Enciclopedia Temática Sopena: Música y Danza*, Barcelona, Ramon Sopena, 1982, p. 700. Els autors Calvo Ruata i Lozano López, en el seu article dels Monuments de Setmana Santa a Aragó citen textos on aquesta és la forma musical usada. CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 100.

133. Santiago ALCOLEA I GIL, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, volum XIV (1959-60), II, Ayuntamiento de Barcelona, p. 193. També: ALCOLEA, *Viladomat, op. cit.* p. 140.

134. *Ibidem*.

135. ACB, *Albarans de l'Obra*, 1784-1786, f. 58r (6 de març de 1786) i *Albarans de l'Obra*, 1786-1788, f. 57r (6 de juliol de 1786).

136. ACB, *Resoluciones Capitulars*, 1785-1789, 17 de març de 1789, f. 322v. També s'han trobat notes de muntar i desmuntar el Monument i posar-hi les brandoneres, fins el 1800 a: ACB, *Llibres d'Obra*, «Documentació annexa», 1784-1800, sense foliar.

137. ACB, *Resoluciones Capitulars*, 1785-1789, 1 d'abril de 1789, f. 324v.

d'àngels; tan sols comptàvem amb la breu descripció: «*de las figuras se doraran los ribets de las boras del ropatge, las ales dels àngels ...*».¹⁴⁹

Podem fer-nos una idea aproximada de la disposició dels quatre àngels al Monument, si ho comparem amb el projecte del retaule major de l'església de Sant Felip Neri de Barcelona (Nicolau Traver, ca. 1807, GDG MNAC, n. 635/D), obra que també servia de Monument de Setmana Santa. La comparació no és gratuïta, perquè el baró de Maldà parlant d'aquesta peça afirmà: «... *que dit retaule lo passaba a treballar un tal mestre Nicolau (...) havent tret alguns modelos per lo de Sant Felip Neri y si un a hechura com és lo sumptuós y magnífich Monument de la Iglésia Cathedral, que lo retaule nou servirà de monument, sols trayent del nincho del mitg lo Sant Christo, per col·locar-si la urna...*».¹⁵⁰

Tornant a la nota del fuster, Joseph Armada s'encarrega tant de la dau-radura, com de refer algunes peces trencades (sense especificar) així com de l'assentament de la fàbrica. Les actes dels anys següents no diuen res del Monument, fins el 1857, quan el Capítol mana col·locar-ne un de petit.¹⁵¹ Per primer cop es menciona l'existència d'una altra fàbrica efímera de menors dimensions. Tot i que no podem explicar-ne les causes, podia molt bé respondre a motius econòmics o funcionals. En les nostres indagacions no hem trobat informació de cap altre Monument, a més de l'aquí estudiat. Els anys següents es demana posar l'obra –i no es detalla ben bé quina– a l'altar major.¹⁵² Els comentaris no van acompanyats de cap explicació dels motius del canvi, ni les coses que implicà en relació a la mobilitat d'altres obres, o les modificacions litúrgiques en les misses, etc. El que sí sabem és que l'accés al Monument no era del tot satisfactori, perquè el març del 1859 es creà una Comissió per a resoldre els problemes d'accessibilitat a l'obra.¹⁵³ Com a resultat d'això es decidí construir unes escales que garantitzessin la integritat física del diaca oficiant de la missa en el seu trasllat del calze sagrat, després de la missa, a l'arca del Monument.¹⁵⁴

138. Joan Ramon TRIADÓ i Xavier BARRAL I ALTET, *Art de Catalunya. Ars Cataloniae, V: Arquitectura religiosa moderna i contemporània*, Barcelona, L'Isard, 1999, p. 133. Dos dies més tard, el 9 d'abril, Dijous Sant: «*moltíssima [gent] en la iglesia catedral, per adorar al Ssm (alabat sia per sempre) en lo monument i veure encesos los blandons en les blandoleres noves en tot el voltant de la Seu, a dos files, que ab la il·luminació del monument, salamons i barandilla, tot estava d'allò més majestuós*». Rafael AMAT I DE CORTADA, *Baró de Maldà: Calaix de sastre*, vol. I (1769-1791), Barcelona, Curial, Institut Municipal d'Història, 1987, p. 211.

139. ACB, *Llibres d'Obra*, «Documentació annexa», 1784-1800, sense foliar. S'ha trobat una nota, sense datar, on es diu que Narcís Pons el 1815 encara era l'encarregat de fer i desfer el Monument.

Com abans s'ha dit, la missa del Dijous Sant pretén rememorar l'Última Cena de Jesús; quan el cos de Crist pren forma en l'Hòstia que, primer és consagrada i, després, el dia de Divendres Sant, és administrada i simbolitza la mort del Salvador. En aquest acte es produïa la unió entre dos elements simbòlics cabdals: l'Eucaristia –que rep un nou impuls arrel del Concili de Trento, en tant que s'accepta la *Transubstantació* del cos i sang de Crist amb el pa i el vi consagrat– i la Crucifixió del Senyor.¹⁵⁵ El lapse que va des de la consagració i salvaguardament del calze al Monument, fins al repartiment als fidels al dia següent, recrea els darrers instants de la vida de Crist. Aquest ritual primigeni, emperò, anà incorporant nous simbolismes, fins al punt que en època moderna, la similitud d'accions de: «*guardar y extraer la hostia se han considerado [també] como sinónimas de «enterrar» y «desenterrar» el Cuerpo de Cristo*».¹⁵⁶ Pel que fa a la missa de Dijous Sant, un cop consagrada la Forma a l'Altar Major, l'oficiant la duia processionalment, i amb tota sumptuositat, fins al Monument; on tan sols les altes esferes eclesiàstiques tenien autorització expressa per a dipositar-la dins el sagrari, el qual normalment s'elevava uns pocs metres per a fer-ne ressaltar la importància. Mentrestant, el públic assistent presenciava la litúrgia amb actitud contemplativa i participava només com a espectador en l'acte.¹⁵⁷ Després de romandre en l'arca durant prop d'un dia, el Divendres Sant el ritual es refeia a l'inversa: es treia el calze, es

140. A més de tornar a clavar les teles, posar claus i cordes, es fan quatre barres noves «*per sostenir las gradas de plata de dit munomen*». ACB, *Comptes de l'Obra de la Seu*, 1744-1799, sense foliar. (Del 3 de desembre de 1795 fins al 4 de juny del 1796). Els anys següents (1796-1797) continuà fent-hi millores, per a reparar el desgast de les peces. «*Sea receguít lo monumen ancola y clava algunas pesas y telas adova los cavalls escolas y escusiadas y reclava y reforsa, las barras dels draps i demes...*». ACB, *Llibres d'Obra*, «Documentació annexa», 1784-1800, sense foliar. Entre el 28 desembre de 1797 i el 26 de juny de 1798. A tal efecte va rebre 1 lliura i 16 sous. També hem trobat una nota semblant del 1800.

141. ACB, *Actes Capitulars*, 1833-1838, 8 i 17 de març de 1836, f. 153.

142. ACB, *Actes Capitulars*, 1833-1838, s/d 1836, f. 225r.

143. Entre altres coses, la desamortització de Mendizábal decretà la supressió dels convents masculins i la confiscació dels béns eclesiàstics. Aquest fet, sumat a les enceses guerres carlines al Principat i les anomenades «bullangues», és a dir, les revoltes urbanes, que en alguns casos implicaren la crema de convents, són prova fefaent de la complicada situació economicopolítica de la Revolució Liberal (1834-1844).

144. ACB, *Actes Capitulars*, 1838-1844, 11 de març de 1842, f. 169r. En les actes de l'any següent consta que la Diputació els havia avançat la quantitat de 1.000 duros. ACB, *Actes Capitulars*, 1838-1844, 19 de març de 1842, f. 171r.

portava un altre cop a l'Altar Major i es celebrava la missa, on la sagrada forma es repartia entre el poble assistent. Aquesta senzillera cerimònia podia estar sotmesa a lleugeres modificacions, però a les catedrals és on es feia amb més riquesa i suntuositat. A tal efecte, la il·luminació (ciris, canellobres, brandoneres), la vestimenta, la indumentària complementària del Monument i/o del temple (cortinatges, tapissos, pal·lis per a les autoritats eclesiàstiques), la música, etc., havien de posar-se al servei d'una posada en escena meditada, però per sobre de tot espectacular.

Tornant a la sol·licitud per a la construcció d'una escala pel Monument, un cop creada la Comissió, es demanava l'assessorament d'un arquitecte, i després de presentar un disseny: «*el Ylmo Cabildo lo ha aprobado, encargado a los SS. Obreros, á quienes incumbe la execucion de esta obra, que procuren se haga con la mayor economía posible, sin faltar el decoro que corresponde á una obra de esta naturaleza*».¹⁵⁸

Els darrers anys (1864-1876). La destrucció del Monument

Entre el 1864 i el 1869, les úniques dades sobre el Monument que es troben a les Actes Capitulars ens parlen de la foscor que oferia aquesta construcció durant la Setmana Santa.¹⁵⁹ En el Llibre de Comptes de l'obra de la Seu dels anys 1869-1871, hi ha un aplec de fulls solts que inclouen uns pagaments fets a nom de José Suñé (curiosament el mateix nom i cognom que els insignes escultors, creadors de la fàbrica estudiada), fuster de la catedral: «*Por colocar el monumento y todo sus accesorios junto con el Pulpito q se coloca al coro*», pel qual va rebre 18 ducats.¹⁶⁰ I un any més tard, un altre: «*Per posar y treurer el monument ab tot sos accesoris descontar el treball de posar todas las palmatorias*», que indica 16 ducats més.¹⁶¹ José Suñé esdevé un altre dels fusters d'ofici que treballaren a la catedral i el seu nom passa a afegir-se als abans mencionats: Francisco

145. Tampoc no hi ha motius reals que expliquin aquestes «pomposes» festes, perquè l'única figura, la reina Maria Cristina de Borbó, abdicà el 12 d'octubre del 1840, se n'anà a Marsella i deixà al seu lloc el progressista i popular general Espartero.

146. ACB, *Actes Capitulars*, 1844-1853, 2 d'agost de 1850, f. 239r.

147. ACB, *Actes Capitulars*, 1844-1853, 1 de gener de 1851, f. 256.

148. ACB, *Actes Capitulars*, 1844-1853, 20 de gener de 1851, f. 257v.

149. ACB, Fons Notarial 941, Joan MARÇAL, *Manual d'actes de 1737-1738*, 7 de juny de 1737, f. 29r-31r. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 259.

Llopart, Narcís Pons i Josep Armada.

El 1871, es torna a esmentar quelcom sobre la lluminària necessària per a vestir i fer lluir les formes del Monument, quan es diu que es possin ciris sobre les baranes, palmatòries, salomons petits i música com era habitual.¹⁶² Sembla que la foscor del Monument es soluciona els anys següents, perquè el 1872 un devot fa una ofrena de 1.000 rals per a la cera de la Setmana Santa, xifra que és doblada per l'Ajuntament de la ciutat poc més tard.¹⁶³

El 1872 esdevé una data significativa en relació al final del Monument. Un esdeveniment occurrut aquell any, i que *a priori* no tenia gaire relació amb l'obra efimera, serà clau per a explicar els darrers usos del nostre Monument, fins la seva desaparició. El 24 de gener del 1872 es convoca una Junta extraordinària a la Sala Capitular de la Seu amb la presència del prevere Josep Morgades per la recent mort del Sr. Puiguriguer, antic responsable de la Casa de Canonges. El motiu de la trobada és «*tratar de la casa vacante por muerte del Sr. Puiguriguer y todo lo demas relativo á ella, y que todos los Ss. habian quedado enterados*».¹⁶⁴ L'òbit de l'antic ocupant de l'immoble obligà a plantejar una reorganització dels usos i funcions de diversos espais que canviarien immediatament. Així, i com clarament s'indica en l'acta de la reunió: «*despues de un maduro examen, se acordó, como acuerdo interino, en razon de las circunstancias especiales en que nos encontramos, que los bajos de la casa en cuestion se destinen para almacen de muebles de esta Sta Basilica*».¹⁶⁵

La Canonja, també coneguda com Pia Almoïna, era un edifici annex a la catedral que, entre altres coses, acomplia una doble funció: era el lloc de residència i habitatge dels canonges, però també era l'indret des d'on diàriament es lliuraven centenars d'àpats i aliments a les classes més pobres i desfavorides de la societat. L'aleshores prevere de la Seu, Josep Morgades, volia destinar els baixos de l'edifici a magatzem dels mobles de la catedral i, tan bon punt va morir el seu antic propietari, ordenà fer-hi el trasllat. Tanmateix dos mesos després (18 març del 1872), el Llibre

150. DD.AA., Marià CARBONELL, *La Col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del MNAC*, catàleg de l'exposició, MNAC, Barcelona, 1992, p. 128.

151. ACB, *Actes Capitulars*, 1854-1858, 3 de març de 1857, f. 266v.

152. ACB, *Actes Capitulars*, 1854-1858, 2 de març de 1858, f. 331r. *Actes Capitulars*, 1859-1863, març de 1859, f. 392r.

153. ACB, *Actes Capitulars*, 1859-1863, març de 1859, f. 396r.

154. ACB, *Actes Capitulars*, 1859-1863, 28 de març de 1860, f. 449v.

155. CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 97.

d'Actes de la Seu recull una queixa del nou propietari de la Canonja, el Sr. Serra, el qual es negava a acceptar el trasllat i demanava que tots els objectes allà dipositats es portessin a un altre lloc.¹⁶⁶ La resposta no es fa esperar, i cinc dies més tard, el prevere de la Seu acordava treure almenys alguns dels mobles (no sense amagar el seu desgat);¹⁶⁷ els del Monument es traslladaren als baixos del Palau del Bisbe, molt a prop.¹⁶⁸ En un dels comentaris entre el Capítol i el nou propietari, es dedueix que les queixes venien justificades pel desig del Sr. Serra de dur a terme unes obres de millora als baixos de la Canonja.¹⁶⁹ Les disputes entre propietari i Capítol eren causades pels drets legals de les respectives propietats i els seus límits imprecisos. La documentació consultada no ajuda gaire a esclarir aquest assumpte, però sí que és molt més precisa en un punt que ens interessa molt més: la destinació del mobiliari.

Des de l'abril del 1872, els mobles i peces del Monument es trobaven al Palau Episcopal. Un cop fetes les reformes a la Casa de Canonges: «*Acordóse que desde luego se desocupe la Canonja colocandose los muebles en los bajos del Palacio del Sr. Obispo aceptando con gusto el ofrecimiento del Sr. Economo de la Mitra haciendose una regurosa clasicacion por los SS. Obreros de los muebles que hayan de conservarse ó venderse*».¹⁷⁰ Aquestes instruccions són importants perquè signifiquen que el Capítol atorgava plena autoritat als obrers de la Seu per decidir la destinació de les peces servades en funció del seu estat de conservació. (Apèndix documental).

Continuant amb les darreres informacions aplegades, el 1873 un devot dona 50 duros per a la llum del Monument.¹⁷¹ L'any següent, les Actes del Capítol recullen la incertesa i els dubtes sobre si es podran dur a terme les festes de Setmana Santa amb la normalitat d'altres anys. Aquest neguit es justifica pels aires de canvi que la Barcelona del moment respirava, sobretot després de la caiguda de la República (gener de 1874), l'agitada activitat obrera (amb la dissolució de la Primera Internacional) i també arran de l'encesa i encara activa Tercera Guerra Carlista (1874), que implicà el triomf de la causa monàrquica borbònica i la pujada al tron d'Alfons XII.¹⁷² Pels comptes d'obra, sabem que el fuster José Suñé va cobrar 20 ducats l'abril: «*Por colocar el monumento en la Sna Santa colocando al*

156. *Ibidem*.

157. Noteu com hem parlat en pretèrit perquè el mode com avui es fa aquest acte de gran dignitat, dista de la teatralitat i gestualitat assolida en l'època barroca.

158. ACB, *Actes Capitulars*, 1859-1863, 3 de març de 1863, f. 664r.

*mismo tiempo el tablado de Sta Eulalia, todas las esteras a los ventanales, poner y quitar el Pulpito del coro, tapar el Sto Cristo de la capila de Sn Olegario, poner todas las blandoneras ala parte exterior del presviterio, poner 6 salamones mas al Altar mayor, subir todas las palmatorias al cuarto del campanario colocar la cera, cambiar despues la de los candelabros y despues quitarlo todo y colocarlo a sus respectivos puestos».*¹⁷³

Ell mateix seria el responsable els anys següents de: «*colocar y despues endresar el monument per la Setmana Santa junt ab tot lo demes corresponent*». ¹⁷⁴ Pel que fa a les comandes de ciris i espelmes per la Setmana Santa, es continuen fent. ¹⁷⁵

El 1876, la catedral està immersa en un període de gran activitat constructiva;¹⁷⁶ obres que entre altres capelles, afectaren la del Sant Crist de Lepant, on s'estava duent a terme la construcció del seu nou altar; i restauracions com la de la Torre del Rellotge (també dita del *Seny* o de *les Hores*), que era supervisada pel mestre d'obres Josep Oriol Mestres. Com a conseqüència d'aquestes reformes, la imatge d'alguns espais no va quedar del tot adequada per a la devoció. En la sessió ordinària del Capítol celebrada el 7 de febrer de 1876 es parla del: «*mal efecto que producen en algunas capillas de los claustros los utensilios de limpieza y muebles antiguos hacinados en ellas*», i per això «*se propuso que se viesen aquellos objetos que podrian depositarse en la Canonja*». ¹⁷⁷ La nova menció de l'edifici de Canonja indicava que, un cop acabades les obres fetes allà, ¹⁷⁸ l'indret tornà a funcionar com a magatzem (per tant sembla que quedaren «polides» les diferències entre les parts anteriors). El mes de març, el fuster Suñé va ser cridat: «*Per desembrasar la cocheria de casa del Sr. Bisbe, trasladar todas las columnas y demes del monument vell y conduhiro tot al magatzem de la canonja / Per desocupar el magatzem del carré del Bisbe, treurer tot lo del nou, y aconduhiro a la de Canonja / Per partir en dos pesas las gradas grans de dit monumen nou y reforsarlas*». ¹⁷⁹

A mode de resum, el 1872 els obrers reben l'autorització per fer una «*regurosa clasificacion (...) de los muebles que hayan de conservarse*

159. ACB, *Actes Capitulars*, 1864-1869, març de 1864, f. 18. Informació que és repetida del 1865 al 1869.

160. ACB, *Compte de l'Obra de la Seu*, 1869-1871, 9 d'abril de 1869, f. 180.

161. ACB, *Compte de l'Obra de la Seu*, 1869-1871, 29 d'abril de 1870.

162. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 7 de març de 1871, f. 55v i 56r.

163. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 27 de febrer de 1872, f. 110; 5 de març de 1872, f. 111.

164. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 24 de gener de 1872, f. 105.

ó venderse» en el trasllat de peces cap al Palau Episcopal. No és difícil imaginar que aleshores segurament es devien llençar algunes parts del nostre Monument; en tot cas, no totes, perquè el març del 1876 encara es mencionen unes columnes «*del monument vell*» en el trasllat cap a la Canonja. Així, per exemple, sembla que les primeres perspectives que Antoni Viladomat pintà per al Monument s'aprofitaren per a decorar, encara que fos temporalment, la capella de Sant Oleguer. Bonaventura Ribas (1903), recollint la notícia d'Antoni Bofarull (1855), diu: «*De Antonio Viladomat se conservan en el interior del retablo de San Olegario, dos lienzos del monumento de la Semana Santa, que hasta muy modernamente se colocó en el trascoro, el cual había ideado el mismo Viladomat, y otro lienzo con la Cena del Señor*». ¹⁸⁰ Però no sabem fins quan van estar-se allà ni tampoc l'indret exacte on eren situades. Miralpeix els dona per desapareguts. ¹⁸¹ A part d'aquesta menció, enlloc més es cita res reconeixible de l'obra: ni àngels, ni virtuts, ni teles, ni arcs, etc. ¹⁸² L'especificació d'un *nou* Monument, indica que l'anterior ja feia un cert temps que estava fora d'ús (potser des del 1872). Dos motius podrien explicar aquesta substitució:

– *Causes funcionals*. Perquè després d'haver estat en funcionament durant uns cent quaranta anys, és lògic que el deteriorament d'algunes parts forçés la seva partició i reaprofitament. És possible que algunes parts es reutilitzessin en altres obres, cosa que fa impossible la seva reconstrucció ideal. El nostre Monument va patir reparacions, dauradures i afegits, que van perllongar força la seva vida, sobretot tenint en compte la seva condició d'obra efímera.

– *Raons estètiques*. Ja s'ha incidit en l'incipient «canvi de moda»

165. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 24 de gener de 1872, f. 105. També s'acordà que: «*que la tienda de la calle de la Piedad se ceda por ahora al Maestro de Capilla con las condiciones que tenga à bien imponer el Ilmo Cabildo y que el Sr. Capitular que este de turno para la eleccion de casa pueda obter por el primer piso y por el segundo, si este no les bastare, pero con la condicion en este caso de pagar por el alquiler que les señale el Ilmo Cabildo*».

166. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 18 de març de 1872, f. 113r.

167. «*Se acordó que se le ofrezca desocupar el almacen por todo el mes de Abril sin que se entienda por esto reconocerle en nada su pretendido derecho sobre el citado edificio*». ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 23 de març de 1872, f. 113v.

168. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 3 d'abril del 1872, f. 114r.

169. «*(...) se acordo que desde luego se procediese al arreglo de los bajos de la casa que ocupa el Sr. Serra*». ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 3 d'abril de 1872, f. 114r.

que la Seu estava vivint en el darrer terç del segle XIX, sobretot arran de les noves mirades cap al passat, resumides sota termes com *revival* i que donaren lloc a «etiquetes» estilístiques com: neoclàssic, neogòtic, etc. La substitució de l'antic Monument pel nou, respon a un canvi d'estil, a una predilecció i acceptació declarada per les formes més «modernes». No ha d'estranyar-nos aquesta renovació. En el cas de l'obra estudiada, es demana als obrers que siguin ells els responsables de decidir què val la pena de conservar o de vendre. D'aquest moment, també a la Seu, tenim un testimoni que resulta poc afortunat i que pot servir-nos d'exemple per copsar l'actitud uns cops «poc respectuosa» envers determinades obres del passat; l'agost del 1878 el Capítol demana desocupar el magatzem de la Canonja i el trifori «*de efectos inútiles (...) dándoles el destino que crean conveniente*»;¹⁸³ no ha de passar gaire temps, l'octubre del mateix any, perquè ells mateixos s'adonessin que: «*Se ha destruido alguna parte de la construccion antigua (...) que está en perfecta armonia con la construccion total del templo*», acte que es qualifica textualment de «*profanación del arte*».¹⁸⁴ Per a evitar mals més grans, el Capítol nomena Josep Oriol Mesres, encarregat de la Comissió artística i, per tant, responsable de vetllar en qüestions d'aquest àmbit. Dit això, entenem i podem arribar a compartir les paraules de Fontanals del Castillo (1877) que afirmava: «*¡Qué lástima que por no apreciarla bastante [referint-se al nostre Monument] se haya destruido recientemente!*»;¹⁸⁵ opinió que guarda certa semblança amb el lament expressat pel Capítol. En tots dos casos s'al·ludeix a obres perdudes.

IV. EL *MODELLO* DEL MONUMENT DE SETMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

Origen del dibuix. La col·lecció de Raimon Casellas

Abans que es portés a terme la reveladora troballa de les escultures del Monument –la qual tractarem en el proper apartat–, l'únic testimoni gràfic

170. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 24 d'abril de 1872, f. 124v.

171. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 28 d'abril de 1873, f. 161v.

172. Informació cercada a *Hiperenciclopèdia. Enciclopèdia Catalana. GREC*. (22 de febrer de 2009): <http://www.grec.net/cgi-bin/ggcc01cl.pgm?USUARI=&SESSIO=&PG-MORI=A&NDCHEC=0600111>

173. ACB, *Comptes de l'Obra de la Seu*, 1871-1874, 18 d'abril de 1874, compte n. 27. El 1873 també el fuster va fer semblants operacions: compte n. 20.

que teníem d'aquesta obra era el dibuix conservat al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (número d'inventari 4.220) (figura 1).¹⁸⁶ Des de bon principi, aquest disseny va identificar-se com el *modelo* que, l'agost del 1734, algú del qual no sabem el nom presentà al capítol catedralici a mode de referència per a la construcció del moble de Setmana Santa.¹⁸⁷ Aquesta identificació va ser feta i reafirmada per dos personatges: el crític d'art Joaquín Fontanals del Castillo (1842-1894) i el col·leccionista, escriptor i estudiós Raimon Casellas (1855-1910), els quals no solament estudiaren monogràficament l'obra de Viladomat en diversos textos,¹⁸⁸ sinó que tingueren notícia de diversos testimonis visuals directes que observaren dita construcció erigida dins la catedral barcelonina.

Fontanals del Castillo deia del Monument el 1877 (i interessa comparar la descripció amb el dibuix):

*«del monumento de Semana Santa, que hasta pocos años ha se expuso anualmente, merece recordarse, que era una obra arquitectónica de perspectiva colosal y magnífica, tan habilmente concebida como ejecutada, digna del famoso discípulo de Bibbiena, y tan llena de grandiosos efectos é imponentes masas y detalles, como de fantasía atrevida, severa y magestuosa. Era una máquina colosal en que el buen gusto del decorador y del pintor escenógrafo brillaba tanto como la severidad y buen gusto del arquitecto, y donde no se sabia que preferir si la esplendidez de los detalles ó la magestad del conjunto. ¡Qué lástima que por no apreciarla bastante se haya destruido recientemente!».*¹⁸⁹

Al principi del segle passat, Raimon Casellas afirmà:

174. ACB, *Comptes de l'Obra de la Seu*, 1874-1879, 14 d'abril de 1875, s/f.

175. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 30 de novembre de 1874, f. 187r; 1 de març de 1875, f. 198v.

176. De mica en mica va obrant-se a la Seu un canvi estètic evident i un cert aire *revival* tal com es veurà en les obres per acabar la façana neogòtica, dutes a terme pels arquitectes Josep Oriol Mestre i August Font i Carreres. L'altar de la capella del Sant Crist també és fruit d'aquesta mirada al passat, en aquest cas, però, amb un enfocament classicista.

177. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 7 de febrer de 1876, f. 241v.

178. Les reformes van ser fetes pel mestre d'obres Miquel Manegat. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 28 de juny de 1876, f. 257v.

179. ACB, *Comptes de l'Obra de la Seu*, 1874-1879, 18 de març de 1876, f. 101v. Rebé en total 28 ducats i 24 reials.

«Es clar que avuy, ab l'elevat fervor que conscientment sentim per les arts del goticisme, trobaríem que'l monument ideat pel nostre pintor dissona, com un refilet dins del cant plà, de la sublim arquitectura de la Seu. Però l'estètica del segle XVIII era cos ben diferent de la dels nostres dies. Y adossat el monument com diu que anava a la porta principal del temple, donant de cara al fons del absis, la tradició ha arribat fins a nosaltres de que causava admirable efecte». I recull una opinió de tres insignes passejants que, fent visita a la catedral observaren aquella obra: «Tal era encara l'opinió que havem sentit de llavis del mestre D. Lluís Rigalt, del pintor D. Joseph Mirabent y del acadèmic y publicista de Belles Arts Sr. Martí y Cardañas, qui, a la primera meitat del segle XIX, havien vist el monument instalat durant els dies de Dijous y Divendres Sants. Segons el dir d'aquells artistes, oferia magnífich aspecte'l monument, ab la seva part central, avençada y corporia, ocupant el mig de la portada, y les parts laterals y reculades, figurades en perspectiva, arribant fins a les capelles del Baptisteri y de la Puríssima».¹⁹⁰

La comparació entre el dibuix conservat i les descripcions donades del Monument, són força coincidents, si bé lamentablement els autors divaguen més en valoracions de caire general (com ara la ubicació del moble, entre la portada i el rerecor de la Seu) que en aspectes puntuals que podrien revelar-nos més detalls de l'obra. Abans de passar a estudiar l'arquitectura del dibuix i les fonts que possiblement li serviren de model i influències, tractarem la història d'aquest croquis; és a dir, de les vicissituds que el portaren de servir de *modello* a la catedral, a passar a una col·lecció

180. Antoni de BOFARULL, *Guia-Cicerone de Barcelona*, Imp. de Fomento, Barcelona, 1855, p. 69 i 70. També: ACB, *Llegat de notas històricas de la Catedral fet pel M. R. Canonge Bonaventura Ribas*: 1903. Plec 10, Pinturas, p. 20.

181. Francesc MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat... op. cit.*, p. 1.051-2. Únicament hem trobat en les Actes Capitulars de l'any 1862 una sol·licitud perquè es treguin les pintures amb perspectives de la capella de sant Oleguer sobre l'urna del sant; però malgrat que semblen les del Monument, no sabem què hi podien fer en aquella capella mentre el Monument encara estava en funcionament. Potser les tenien allà exposades quan no estaven clavades a la fàbrica efimera. ACB, *Actes Capitulars*, 1859-1863, 9 de desembre de 1862, f. 646r.

182. De fet, els anys 1877-1878, quan es parla de la Setmana Santa tan sols és per a dir: «*Que las fiestas de Semana Santa (...) tenga lugar como el año pasado*», sense esmentar res del nou monument que es feia servir. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 2 d'abril de 1878, f. 330r.

privada (la del crític literari i artístic Raimon Casellas) i, finalment, al preuat inventari de dibuixos arquitectònics del Museu Nacional de Montjuïc.

Per Casellas sabem que a la mort d'Antoni Viladomat († 1755), els seus dibuixos (entre els quals hi havia d'haver el del nostre Monument de Setmana Santa) passaren a mans de llur fill Josep Viladomat i Esmandia (1726-1786) i al deixeble Manel Tramulles (1715-1791). A les acaballes del segle XVIII, el director de l'Escola de Llotja, Pere Pau Muntanya (1749-1803), unificà ambdues parts en una de sola amb el propòsit d'emprar les valuoses peces en les lliçons de dibuix del centre. Ara bé, a la mort de l'acadèmic, els dibuixos encara no havien estat usats amb aquesta finalitat i, novament, es tornaren a disgregar en diverses col·leccions. La majoria d'obres però, quedaren aplegades en la col·lecció artística del metge i col·leccionista Joan Ramon Campaner, qui, a tal efecte, confeccionà un gran àlbum amb tots els reculls de dissenys, croquis i dibuixos del mestre Viladomat.¹⁹¹ La resta d'obres, es reuniren en la col·lecció privada del pintor i acadèmic de Llotja Pau Rigalt (1778-1845); posteriorment passaren a les mans del seu fill, l'escenògraf i paisatgista romàntic Lluís Rigalt (1814-1894), i un cop mort aquest, al seu descendent, el també pintor, Agustí Rigalt (1846-1899). Després, els dibuixos de la família Rigalt van ser adquirits pel crític de Belles Arts i apassionat col·leccionista, Raimon Casellas (1855-1910), qui completà així la seva col·lecció, perquè pocs anys abans, el 1891, comprà als hereus del Dr. Campaner (mort el 1876), els Valls, el gran aplec de dibuixos (l'àlbum) de Viladomat. És així com, a la fi, les obres propietat de Viladomat tornaren a quedar reunides en unes úniques mans, les de l'especialista Caselles, si bé, com el mateix autor afirmava, hi havia algunes peces que no aconseguí compilar perquè eren en poder de la família Cardeñas.¹⁹²

La completa col·lecció de dibuixos de Casellas era formada per més de 4.000 obres (!), que anaven del segle XVII al XIX, amb una doble finalitat, tant d'estudi històric, com evidentment amb uns criteris i gustos estètics ben definits; darrera d'aquesta tasca recopiladora ingent, també es pretenia completar alguns buits notables que la historiografia de l'època encara no havia estudiat, i que, gràcies a l'interès i la dedicació de Casellas, van acabar recuperant-se i revaloritzant-se posteriorment. Estem parlant de períodes tan menyspreats i poc valorats fins no fa pas gaire, com l'època barroca i el neoclassicisme.¹⁹³ En el cas concret de Viladomat, l'aportació de Casellas

183. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 12 d'agost de 1878, f. 351r.

184. ACB, *Actes Capitulars*, 1870-1878, 30 d'octubre de 1878, f. 359.

185. J. FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat... op. cit.*, p. 219.

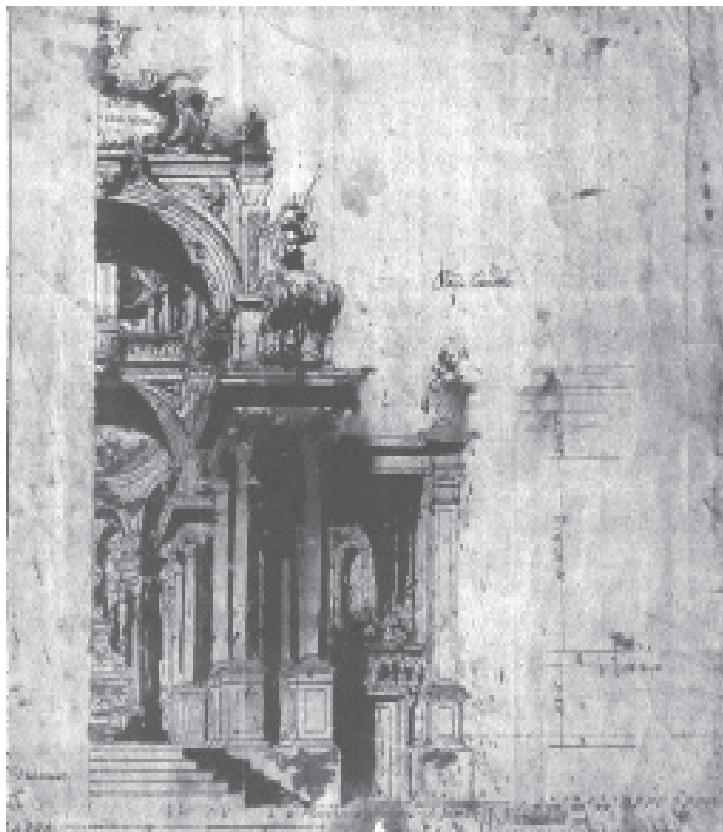


Figura 1. Dibuix del Monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona (1735).

Tradicionalment atribuït a Antoni Viladomat i Manalt (Ploma, sèpia, sobre paper. 269 x 243 mm).

Gabinet de Dibuixos i Gravats, MNAC, núm. inv. 4.220

no es limità a la catalogació de les seves obres, sinó a l'estudi de la peça en sí i la seva època (amb uns criteris que disten força dels d'avui, però que han de ser valorats com una primera i valuosa aproximació a l'art i el gust del Set-cents). Com Bassegoda ha indicat, «*el mèrit de Casellas rau en haver estat el primer en copsar l'insubstituïble valor històric dels*

186. BOSCH I DORICO, «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 253-260.

*dibuixos antics. O per ser més exactes, va ser el primer en estudiar-lo, el primer en donar-los a conèixer mitjançant exposicions i publicacions».*¹⁹⁴ De fet, la seva, no era una col·lecció privada i tancada, perquè prou sovint cedí les peces a artistes contemporanis, galeries, exposicions¹⁹⁵ i entitats culturals, com el Centre Excursionista de Catalunya.

Una de les persones que més va iniciar i incitar Raimon Casellas en l'apreci i el col·leccionisme de peces d'època immediatament anterior, va ser el pintor i bon amic Lluís Rigalt, qui, entre altres dibuixos, aplegà el croquis del Monument de la catedral, i el cedí per a una exposició de l'Associació Artística Arqueològica Barcelonesa (abans que passés a les mans de Casellas). D'aquesta mostra, celebrada a Martorell, es publicà un petit catàleg amb l'eloqüent i expressiu títol: *Album Heliogràfico de la Exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas de edificios ó monumentos que ya no existen celebrada en Setiembre de 1882 por la Asociación Artística Arqueológica Barcelonesa*. Entre els artistes traspassats, el catàleg menciona Viladomat, de qui es diu: «*Suyo es también el proyecto perspectivo para el Monumento de nuestra catedral, de lo más vigoroso y ajustado en calidad de diseño, sin traspasar los límites de un simple croquis; probablemente tan fácilmente sentido como diestramente ejecutado*».¹⁹⁶ Casellas, doncs, continuà la tasca divulgativa del seu amic, cedint aquest i altres nombrosos dibuixos per a exposicions i fomentant el seu coneixement, com ja hem dit.

A la mort de Casellas, la Junta de Museus va adquirir el 1911 la seva extensa col·lecció de dibuixos, formada per 4.166 peces i 320 gravats, la qual constitueix un dels *corpus* d'obra gràfica més important de la Secció

187. «... *Joseph Sunyer major y Joseph Sunyer son fill degan seguir les proporcions o midas del modelo que se ha format per dit Monument nou...*». *Íbidem*, p. 257. També ACB, Fons Notarial 940, Francesc RIFÓS, *Manual d'actes de 1733-1736*, 5 de febrer de 1735, f. 93r-95v.

188. J. 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, Establecimiento Tipográfico de C. Verdaguer, 1877. J. FONTANALS DEL CASTILLO, *Un recuerdo de Antonio Viladomat, el pintor olvidado y maestro catalán del siglo XVIII*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez y Cia, 1872. Raimond CASELLAS, «Orígens del renaixement barceloní», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, p. 43-75. R. CASELLAS, «Els últims barrochs de Barcelona. I: A manera de prefaci», a *Empori*, I (1907), p. 17-24. «II: Mirada retrospectiva», a *Empori*, I, (1907), p. 89-96; i «III: Els plets den Viladomat», a *Empori*, II (1908), p. 169-180.

189. J. FONTANALS, *Antonio Viladomat... op. cit.*, p. 219.

de Gravats del museu (i no cal dir, una de les més riques i variades mostres de l'art català dels segles XVII, XVIII i XIX). Un cop inventariats i catalogats, s'han comptat més de 60 dibuixos de la sèrie d'Antoni Viladomat, entre croquis, estudis de figures i estudis arquitectònics, fets a ploma i a llapis. Aquests, sumats a peces d'altres artistes com els Tramulles, Flaugier, Muntanya, Traver, Planella, Rigalt, Rodés, Lorenzale, Mercadé, Vayreda, etc., transformen la col·lecció Casellas en una de les més completes i variades. *«La compra de la Col·lecció Casellas va representar un canvi quantitatiu i qualitatiu en la història d'un fons [el del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC] que, fins llavors, s'havia alimentat d'aportacions sincopades i esporàdiques d'altres col·leccions particulars»*.¹⁹⁷

Estudi del modello

D'uns anys ençà s'està posant en relleu la importància que l'art del dibuix juga en la creació artística. No és aquest el lloc escaient per tractar l'abast d'aquesta qüestió, però sí creiem necessari apuntar que, tal com farien més endavant les acadèmies d'art, el domini de la tècnica i la disciplina del dibuix és un factor *sine quanon* per assolir un cert grau de mestratge artístic (parlem de les arts plàstiques). Pel que fa estrictament al nostre Monument, hem vist com el capítol demana als escultors Sunyer, pare i fill, que segueixin el disseny del croquis a mode de referència per la seva feina. No és aquest acte un fet aïllat, en la retaulística barroca d'època, les grans peces d'altar acostumaven a erigir-se d'acord a traces o models que normalment l'artista presentava prèviament al client, abans del seu treball manual. Altres cops –com el cas que ens ateny–, era el mateix mecenes qui, partint d'un disseny preexistent, facilitava als escultors i fusters el model perquè s'adequés al seu gust (i de passada, s'estalviés sorpreses inesperades no establertes en el contracte).¹⁹⁸ El projecte restava en mans dels escultors fins que, un cop acabada l'obra, es tornava al seu autor, que podia reaprofitar-lo en futurs encàrrecs.¹⁹⁹ Algunes vegades, però, quan l'obra era d'una certa complexitat, les traces podien passar a mans dels dauradors, ja que, com diu Miralpeix: *«la traça els servia de guia per al posterior muntatge de les peces, com si es tractés d'una fotografia»*, fet que potser ajudaria a explicar perquè s'han conservat tan poques traces.²⁰⁰

Usualment eren els mateixos escultors els que, amb més o menys

190. R. CASELLAS, «Orígens del renaixement barceloní»... *op. cit.*, p. 60.

habilitat, feien la traça de la futura obra, però en alguns casos concrets s'encarregava a un pintor aquesta tasca. Wittkower ens parla de com a l'Itàlia de finals del XVII i principis del XVIII, comencen a donar-se mostres d'aquest fet;²⁰¹ apunta l'autor que, al darrera d'aquesta col·laboració interdisciplinària entre pintors i escultors, hi havia un assumpte de més pes, la revalorització del *bozzetto*, l'esbós o croquis en sí mateix. Durant el Renaixement el dibuix era el mitjà per a aconseguir un resultat eficaç en l'obra final, era un procés intermedi, preparatori. En els segles següents la situació no va variar substancialment però alguns artistes *progressistes* del segle XVIII començaren a «reivindicar» la força i la immeditesa de l'esbós, com un element d'expressivitat artística, com una «veritat sorgida de l'ànima».²⁰² Va ser d'aquesta manera com l'esbós, considerat «més autèntic» i sense estar sotmès als fermes lligams d'altres disciplines, anà assolint un estatus com mai fins aleshores se li havia atorgat. Les diferències entre aquestes obres i les altres radicaven, entre altres coses, en el grau d'acabament, ja que els esbossos es caracteritzaven per la ràpida execució i la sensació d'obra «no del tot completa» que necessitava de la nova sensibilitat de l'observador per a acabar de «construir-la» mentalment. Esmentem això perquè el *modello* emprat en l'obra de la catedral té alguns d'aquests trets propis dels esbossos; la traçada a la ploma és llarga, nerviosa, però molt precisa; hi ha un intel·ligent contrast de zones ombrívoles i clares; les figures es dibuixen amb pinzellades enèrgiques, esbossades; s'inclouen anotacions amb referències de proporcions i punts discontinus marcant els punts de fuga a l'horitzó; i sobretot, el dibuix tan sols mostra la meitat dreta de l'estructura. Això darrer no és estrany, perquè

191. Val a dir aquí que és possible que, entre totes les obres autògrafes, també hi hagués altres creacions gràfiques atresorades pel mateix Viladomat, però no necessàriament seves.

192. En tot cas devien ser poques peces perquè, malgrat les vicissituds i els més de 150 anys transcorreguts entre la mort d'Antoni Viladomat i l'aplec de totes les obres en la Col·lecció Casellas (principis del segle XX), s'havia assolit gairebé la quasi completa unitat del conjunt. A més a més, Casellas aconseguí alguns Viladomats més del lot de dibuixos de l'escenògraf i pintor Josep Planella i Coromina (1804-1890). A CASELLAS, «Orígens del renaixement barceloní...», *op. cit.*, p. 53-54. També: Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. II, Curial, Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1983, p. 163-164. Finalment: Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, «Casellas col·leccionista. Petita història d'una col·lecció», dins de *La Col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del MNAC*, Museu Nacional d'art de Catalunya, catàleg de l'exposició, Barcelona, 1992, p. 78.

amb la meitat de l'obra dissenyada i, tenint en compte la perfecta simetria, l'autor s'estalviava la necessitat de dibuixar-la sencera. No s'ha d'oblidar que el grau de perfeccionament d'un dibuix depèn de la funcionalitat per la qual ha estat expressament creat. No es treballa de la mateixa manera per convèncer uns comitents amb un disseny (i potser garantir-se un encàrrec), que fent un ràpid esbós a tall d'eina de treball individual.²⁰³

Un cop explicades breument unes bases sobre el dibuix i el sentit dels models, passem a centrar-nos en el croquis del Monument. El dibuix és una ploma amb lleugers tocs d'aiguada sèpia sobre un paper verjurat de reduïdes dimensions (269 x 243 mm). Mostra l'aspecte arquitectònic que havia de tenir l'altar dedicat al Sant Sagrament dins la catedral, posant més èmfasi en l'aspecte arquitectònic que als detalls decoratius i escultòrics (única-ment perfilats i esbossats). La fàbrica és entesa com un temple circular amb cúpula, precedit per unes columnates a la manera d'atri descobert, un espai central dedicat al sagrari, precedit per unes escales, i un tancament a base d'un gran arc triomfal que fa de coronament. Estructuralment, en alçada, pot dividir-se en dos cossos: l'inferior és format per alts pedestals que fan de base a un seguit de feixos de columnes, pilastres corínties a diferents profunditats i l'entaulament; el superior començaria a l'alçada de dit entaulament i mostra arcades, galeries amb balustrades, voltes i cimeres, mènsules (*carteles*) d'entortolligades volutes que eleven figures i, a dalt de tot, al cimaci, una cornisa amb un decorat floró (*escut*) i motius vegetals. El Monument és del tipus *de nau profunda* (o perspectiu, com s'ha dit) i assoleix una certa distància i profunditat espacial; darrera del Sagrament, hom aprecia quelcom semblant a un deambulatori d'arcs peraltats que dona la volta i que centralitza la cúpula (*de mitja taronja*) apuntada en el dibuix sobre l'arca sacramental. El croquis és ric en propostes. La cercada fantasia, la grandiloqüència i ampul·lositat, sumat als efectes de clarobscur i aquest *inacabament enigmàtic* d'algunes zones, fan d'aquesta, una peça ben suggestiva i interessant.²⁰⁴ «*Difícilment trobaríem, entre els dibuixos*

193. Malgrat això és ben palesa en els escrits de Casellas la seva animadversió a tot allò que fos barroc decoratiu i la seva clara preferència per les formes més clàssiques i pures.

194. BASSEGODA, «Casellas col·leccionista...», *op. cit.*, p. 76.

195. A tall d'exemple: la *Quarta Exposició General de Belles Arts* celebrada a l'Ajuntament de Barcelona el 1898, la monogràfica d'*Antoni Viladomat* a Vilanova i la Geltrú el 1907, o l'*Exposició de Retrats* de l'any 1910, per posar només tres casos. Per a informació més detallada, vegeu: CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme...*, *op. cit.*, p. 165-166.

*arquitectònics d'artistes peninsulars coetanis d'Antoni Viladomat, exemples d'unes qualitats semblants a les que fàcilment s'observen en aquest croquis», s'ha dit. I també: «Aquest croquis sembla un treball plenament original que demostra uns coneixements de perspectiva i una capacitat d'expressió gràfica de molt alt nivell. Segueix esquemes plenament barrocs (...) amb un gran respecte per les proporcions clàssiques».*²⁰⁵

Passem a comentar alguns trets singulars del *modelo*. Una de les característiques que més crida l'atenció és la seva coherència estilística, la solidesa del plantejament i la posada en funcionament d'un llenguatge arquitectònic d'arrels clàssiques al servei d'una escenografia tardo-barroca molt al gust de l'època. Aquest sentit teatral de la peça no ha estat passat per alt en alguns estudis que sovint han citat el dibuix en tractar d'escenografia.²⁰⁶ Hom aprecia en aquesta peça sintonies italianes (*bibienesques* i de Pozzo) i propostes que combinen elements originaris del món clàssic (columnes corínties, arcs de mig punt, arcs de triomf), amb solucions més modernes, com per exemple les cornises de volada desmesurada, la construcció de grans perspectives i la concepció d'una grandiositat molt escenogràfica.

Un dels elements que més s'ha posat en relleu és l'ús de l'orde corinti seguint el cànon de proporcions creat per Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) al seu tractat *L'architettura civile* (Parma, 1711), i que consistia en la posada en funcionament del mòdul dividit en setze parts –tant a l'orde corinti, el jònic com el compost–.²⁰⁷ En el dibuix, no només s'hi observa una escala de proporcions situada a la dreta d'una pilastra coríntia, sinó que es llegeix sobre una figura «*Orde Corintio*», sota l'escala de números en horitzontal, «*al modul se dibideix ab 16 parts*» i «*Cana*» a l'angle inferior dret. Es veu clarament que qui havia realitzat aquest dibuix ho havia fet pensant a aplicar el sistema de proporcions *bibienesc*. Les anotacions en català, devien ser clarificadores per tal que els escultors i fusters que havien de construir l'obra seguissin l'ordre de proporcions formulat en la traça.

196. *Album Heliográfico de la Exposición de dibujos autógrafos de artistas fallecidos y de vistas de edificios ó monumentos que ya no existen celebrada en Setiembre de 1882 por la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso y Serra, 1883, p. 15. Volem agrair a Albert Martí Palau que ens deixés un exemplar d'aquest rar volum per a la nostra recerca.

197. DD.AA., *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia*, MNAC, Barcelona, 2004, p. 311.

Problemàtica atribució

No hi ha dubte que una de les qüestions que ha despertat més interrogants en l'anàlisi d'aquesta traça és la problemàtica atribució al pintor Antoni Viladomat. A l'angle inferior esquerre del dibuix, avui hom hi pot llegir: «*Viladomat*», però es tracta d'una anotació posterior apòcrifa que va ser afegida per algun dels col·leccionistes que va posseir la peça.²⁰⁸ La historiografia tradicional ha estat molt clara, només l'insigne pintor barceloní podia ser l'autor material de dit dibuix: «*demostració dels coneixements que en les ordenances, sino clàssiques, renaixentes, tenia en Viladomat*».²⁰⁹ El primer a rebatre aquesta atribució va ser Francesc Miralpeix qui, en la seva tesi doctoral qüestionà la seva intervenció.²¹⁰ També nosaltres volem sumar-nos-hi, ja que creiem que no hi ha arguments prou sòlids que justifiquin la seva participació en aquesta traça. A més de reforçar les afirmacions de Miralpeix, volem apuntar la idea que probablement es tracti d'una obra d'influència italiana (tant en la seva concepció ideològica com en la seva execució formal).

Per a explicar els motius que ens porten a asseverar aquesta afirmació hem de anar uns anys enrere, al principi del segle XVIII. Per tots és ben coneguda la vinguda dels grans artistes italians, els Bibiena (Ferdinando i els seus joves fills Giuseppe i Antonio) juntament amb el napolità Andrea Vaccaro i l'alemany Conrad Rodulf amb motiu de l'estada a Barcelona de l'arxiduc Carles d'Àustria, el qual instal·là aquí la seva cort el 1706. El refinat gust del pretendent al tron, amb gran interès per la cultura, implicà, entre altres coses, la dinamització de l'activitat artística a la ciutat, fet que s'accentuà encara més amb les seves esposalles amb Isabel Cristina de Brunswick (celebrades a la parròquia de Santa Maria del Mar el 1708). Fruit d'aquestes noces i dels anys d'estada a Barcelona, la ciutat experimentà una transformació que, en l'aspecte plàstic, seria visible amb les

198. Pérez ens dona alguns exemples de desavinences en retaules barcelonins i gironins a: AURORA PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*. *Projecció a Girona*, Virgili i Pagès, Lleida, 1988, p. 30-32.

199. Cèsar MARTINELL, «Las viejas trazas», a *Butlletí de la Biblioteca-Museu de Balaguer*, Vilanova i la Geltrú, 1954, p. 32-34.

200. MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat... op. cit.*, p. 73.

201. Rudolf WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Càtedra, Madrid, (1958), 1999, p. 366-367.

202. *Ibidem*, p. 367.

escenografies teatrals muntades amb motiu dels espectacles operístics (a l'edifici de Llotja, obra de Ferdinando Bibiena) i sobretot en la decoració pictòrica de l'església de Sant Miquel (1710), on Galli Bibiena comptà amb la col·laboració de Viladomat.²¹¹ Però la marxa sobtada de l'arxiduc l'any 1711 per suplir el tron vacant d'Àustria posà punt i final a aquestes influències forànies directes.

Sempre s'ha parlat de la profunda petjada que el madur i consolidat Bibiena (de cinquanta anys) deixà en el jove pintor local Viladomat (en la trentena) al llarg dels quasi quatre anys que van del 1708 al 1711. S'ha posat molt d'èmfasi en el mestratge que el bolonyès exercí sobre el català: sobretot pel que fa als secrets d'aplicació de les lleis de la perspectiva,²¹² de les nocions d'arquitectura, i fins i tot de les tècniques pictòriques (perfeccionament de la pintura a l'oli i al tremp). Ara bé, una atenta mirada a les obres sorgides dels pincells de Viladomat en els anys posteriors a la seva relació amb Bibiena no ens permet dilucidar amb tanta claretat l'assimilació i la comprensió d'aquestes ensenyances. Al respecte d'això, Miralpeix posa exemples molt esclaridors (i que tot seguit exposem perquè resulten escaients per a determinar la participació del barceloní en la traça del Monument).

L'any 1748, s'encomana a Viladomat que faci unes correccions d'unes pintures dissenyades per Manuel Vinyals en el presbiteri de Santa Maria del Pi. L'encàrrec consistia en la posada en pràctica de pintures de *quadratura*, és a dir, de recreacions arquitectòniques. Tot i que s'hi aprecien ressons del bolonyès Bibiena (extensió de grans pedestals amb columnes clàssiques, perspectives multifocals), el resultat final dista molt de ser «òptim» per a un deixeble avantatjat. «*Els lligams figuratius i compositius de l'obra del pintor [Viladomat] amb l'estètica de Bibiena pogues vegades assoleixen quotes qualitatives a l'alçada de la modernitat de l'art de l'italià*».²¹³ En les seves composicions, Bibiena centra l'atenció en l'aspecte arquitectònic; en Viladomat, en canvi, són ben poques les obres on el protagonisme recaigui en l'arquitectura,²¹⁴ i, quan es dona el cas, aquesta només assoleix el *rol* de ser el context espacial per a situar unes figures en un lloc concret. Tenim algunes excepcions, dues pintures, *La piscina probàtica* i *l'Expulsió dels mercaders* (ca. 1714-1730, Museu d'Art de Girona) atribuïdes a Viladomat,

203. Per a més informació d'aquest caire i exemples concrets peninsulars, recomanem: Ana ARANDA BERNAL, «Trazas, diseños y estampas. El repertorio gráfico de la catedral de Sevilla como instrumento artístico», a *XV Congrés Nacional d'Història de l'Art*, Actes del CEHA, Palma, octubre 2004, p. 246-255.

mostren arquitectures imponents i colossals on l'eco *bibienesca* millor es pot percebre. A l'ordre corinti, els alts pedestals, cal afegir-hi les elaborades construccions arquitectòniques, de perspectives més agosarades. En ambdós casos, però, el resultat estètic dista d'ésser satisfactori, s'aprecia una certa dificultat en l'acabament dels arcs peraltats (no del tot ben perfilats, i gairebé rebaixats), així com en els punts de fuga insinuats en les files de columnes. El treball dubitatiu i un pèl matusser ens fa pensar més en un pintor que parteix de models d'estampes que no pas d'un deixeble del gran pintor, arquitecte i escenògraf Bibiena.²¹⁵

Una anàlisi acurada del croquis del Monument ens permet apreciar una gran desimboltura, una ràpida execució, com també destresa en la posada en funcionament de les lleis de la perspectiva, a més d'una notable coneixença dels principis d'arquitectura. El mode com s'han aplicat les taques de color, marcant zones a l'ombra i il·luminades, l'escorç modern i valent d'alguna de les figures (com la de dalt, que sosté una Creu) i la seguretat i fermesa com estan traçades les línies de fuga sobre el centre de la construcció (i en tots els entaulaments i cornises sobre les columnes) ens inclinen a pensar que el *modello* no només no és obra de cap pintor d'aquí, sinó que ha de tractar-se d'un disseny forani, probablement d'un italià.

Tenim més arguments que ens serveixen per a descartar la suposada autoria de Viladomat. Si, com s'ha mantingut sempre, la relació entre el barceloní i el bolonyès Bibiena va ser tan estreta, ens preguntem: com és que a la mort d'Antoni Viladomat en el seu inventari de béns cedits al seu fill Josep no hi figura per enlloc cap tractat de l'italià?²¹⁶ Si bé és cert que Bibiena acabà la redacció del seu text *L'Architettura civile* el 1711 a Parma (poc després de deixar Barcelona), ¿no és lògic pensar que el deixeble podria estar interessat a adquirir l'obra del seu admirat amic? Encara més: si l'empremta de Bibiena va ser tan forta, com és que les pintures arquitectòniques conservades del català són tan escasses? No neguem que la presència de Bibiena no motivés el nostre pintor, que copsà la fantàstica imaginació de l'escenògraf i arquitecte, que perfeccionà la tècnica al tremp,

204. «Obra d'un impuls compositiu i d'una dinàmica espacial desconeguts a Catalunya. Pedestals, arcades, esveltes columnes corinties, escalinates, balustrades, estàtues, cúpules, absis, capitells lobulats amb garlandes vegetals, cornises, formen un tot orgànic de plens i buits que combina vitalitat i solidesa i perfecte rigor constructiu». Isidre BRAVO, *L'escenografia catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986, p. 32.

205. ALCOLEA, *Viladomat*, op. cit., p. 140.

206. GONZÁLEZ ROMÁN, «El artista escenógrafo...» op. cit., p. 220. També: BRAVO, *L'escenografia catalana... op. cit.*, p. 32-33.

que aportà un enriquiment de la seva paleta i que admirà la grandesa dels efectes de perspectiva aplicats a innovadores composicions; però creiem que l'assimilació dels principis de perspectiva i les concrecions arquitectòniques només foren captades de manera superficial pel nostre artista, sense assimilar del tot el concepte i només agafant «la carcassa», és a dir, l'aspecte extern, no pas la *idea o concetto*. Només d'aquesta manera podem explicar les llacunes en algunes de les seves obres.²¹⁷

Un altre fet ens porta a negar l'autoria de Viladomat de la traça. Ceán, que va ser un dels primers a recollir la biografia del pintor català (la publicació del seu *Diccionario* és a Madrid el 1800), no menciona enlloc que l'artista de Barcelona fes cap dibuix per a la catedral. Tan sols esmenta que mostrà progressos en el presbiteri de l'església de Jonqueres (on aprengué de Bibiena), en una traça que va fer per a un retaule a la mateixa vila i «*en dos monumentos de semana santa, que pintó al temple para los carmelitas descalzos de Barcelona, y para los de la villa de Reus*».²¹⁸ Al final, en el catàleg d'obres per a la Seu, només cita Viladomat per «*dos perspectivas del monumento de la semana santa la cena del Señor y el lavatorio de los pies con figuras del tamaño natural*».²¹⁹ Aquestes són les dues teles per les quals percebé 300 lliures del Capítol. ¿No resulta estrany que Ceán s'oblidi d'incloure el nom de Viladomat, si ell hagués dissenyat el *modello* del Monument de Pasqua? ¿I més encara quan cita altres monuments creats per ell?

El binomi Viladomat-Bibiena ha estat llargament apuntat, però creiem que també caldria parlar de la influència del pintor i arquitecte Andrea Pozzo (1642-1709) qui, amb el seu divulgadíssim tractat *Perspectiva*

207. «*Che per far l'ordine corinthio, il modulo si divide in parti 16*». I la suma de les diferents parts (pedestal, columna i entaulament) havien de sumar 32 mòduls. Vitruvi era partidari, en canvi, d'un sistema de divisió en 18 parts; fórmula que també és aplicada per Vignola en 18 parts. Casellas, «Orígens del renaixement barceloní», *op. cit.*, p. 64.

208. Recordem que ni al contracte per a l'escultura, ni al de dauradura, ni a cap època apareix el nom de Viladomat.

209. CASELLAS, «Orígens del renaixement barceloní»..., *op. cit.*, p. 60. Des de Fontanals del Castillo, passant per Casellas, Gasol, Martinell, fins a Bosch i Dorico (tots els documents específics es citen en la bibliografia per no allargar en excés aquí la nostra cita). Santiago Alcolea és l'únic autor que no relaciona la traça amb el Monument de Setmana Santa per a la catedral, pel fet que no veu aparèixer en cap de les fonts d'arxiu el nom de Viladomat. No creiem que això eximeixi que el *modello* fos usat com a croquis del monument a la Seu. Alcolea, *Viladomat*, *op. cit.* p. 139-140.

pictorum et architectorum (Roma, 1693-1700),²²⁰ plantejà solucions molt properes a les del Monument.²²¹ De fet, el «*gust asserenat, pulcre y sobri, tan distanciat de les magnificències intrincades com de les enfàtiques apoteosis (...) d'en Bibiena*»,²²² que Casellas veu en el dibuix atribuït a Viladomat és molt més afí als dissenys executats pel frare jesuïta Andrea Pozzo. En diverses de les estampes del seu tractat copsem similituds amb la traça estudiada: semblant aspecte general, igual claretat expositiva, ús d'arcs de triomf, pedestals, aplicació de l'ordre corinti, escalinates, balustrades, jocs de sortints i entrants en les cornisamentes, coronaments, etc. Dos punts resulten especialment idèntics: el major depurament decoratiu (menys gust per l'ornament i atenuament del barroc que és més exaltat en les obres de Bibiena²²³) i la predilecció per una perspectiva centralitzada (a diferència de les perspectives multifocals del de Bolonya, que jugava més amb els punts de fuga en angle). En aquests trets, les semblances hi són gairebé tocants.

Arribats aquí és obligat preguntar-se de quina manera podia arribar a Barcelona el tractat de Pozzo, i com va influir la nostra plàstica. El grau de difusió de determinades fonts (tractats, llibres, estampes) al llarg de l'època barroca al nostre país és una tasca important que encara falta per fer i que, a dia d'avui, pot reservar-nos moltes sorpreses, però no és aquest l'objectiu principal del nostre estudi;²²⁴ en tot cas ens interessa posar en relleu que mentre l'arxiduc Carles era Barcelona, vingueren a la ciutat altres artistes, entre els quals cal citar l'alemany Conrad Rudolf († 1732), qui romangué a Espanya del 1707 al 1713. Artista aquí encara força desconegut, Ceán Bermúdez detalla que era un escultor nascut a Alemanya, però que de seguida viatjà per França i d'allà a Itàlia, «*donde pudo haber estudiado las obras del Bernino, pues decia ser su discípulo. Despues vino á Madrid, y contraxo amistad con Raymundo Capuz, que le aconsejó fuese a Valencia (...) logró executar la fachada principal de la catedral (...) Habiendo pasado por Valencia el archiduque Carlos con motivo de la guerra de sucesion, le nombró su escultor de cámara y le llevó a Barcelona*». ²²⁵ Després, el germànic se n'anà cap a Viena, on treballà en

210. MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat... op. cit.*, p. 71-74.

211. Col·laboració bastant més limitada del que podria semblar, segons Miralpeix. Sigui com sigui, la destrucció de l'església de Sant Miquel el 1868 per l'ampliació de la Casa de la Ciutat no ens permet determinar l'abast de les feines. *Ibidem*, p. 68-69.

212. Entre altres coses, Fernando Galli Bibiena va fer-se famós per les

el taller de l'escultor del Tirol Peter Strudel, fins la seva mort el 1732.²²⁶ No coneixem gaire les activitats que li foren encomanades com a artista de càmera a la ciutat comtal, però sí sabem que exercí gran influx en la carrera del jove escultor i arquitecte Pere Costa i Cases (1693-1761).²²⁷ «*Pedro Costa y Viladomat aprendieron de Conrado aquél cúmulo de impresiones y de tradiciones de arte que habia recogido en sus viajes y en el estudio de sus modelos*».²²⁸ La seva obra arquitectònica més coneguda a Espanya, la façana barroca de la catedral de València, guarda referències amb l'obra de Guarino Guarini, i també s'han vist ecos del tractat de Pozzo, obra que aleshores ja devia estar en circulació a València (potser també coneguda a Barcelona?).²²⁹

En tot cas, és inqüestionable afirmar que la coincidència els anys 1707-1711 (fins 1713 en el cas de Rodulf) a Barcelona d'aquests quatre artistes: Galli Bibiena (amb els seus fills), Antoni Viladomat, Conrad Rodulf i Pere Costa, va ser d'allò més fèrtil per a la nostra plàstica, perquè implicà l'entrada d'un *corrent italianitzant* que renovà i enriqué el nostre mercat artístic fins que la guerra dinàstica per la Successió tancà bruscament aquestes portes.²³⁰ No disposem encara de prou informació per a concretar el límit de les influències entre aquests artistes, però creiem escaient utilitzar el terme *contaminació artística* per referir-nos a aquesta atmosfera propícia a l'intercanvi, a les interferències mútues entre artistes d'orígens diferents, a la receptivitat, i en fi, a la difusió d'idees.²³¹ Només així podem entendre

escenografies creuades i girades, que permetien perspectives en diverses direccions, anomenades *scene ad angolo* o *vedute per angolo*, i que mostraven espais tancats (patis o *cortiles*) amb reiteracions arquitectòniques que produïen la sensació d'infinitat espacial. Publicà dos tractats, el primer i més conegut *L'architettura civile preparata sú la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazione pratiche* (Parma, 1711, ed. Paolo Monti), i el segon, *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura...* (Bologna, 1725, ed. Lelio dalla Volpe. Reedicions els anys, 1745, 1753, 1777). Deixà nombrosos projectes i esbossos sense acabar. El seu fill, Giuseppe Galli (1696-1756), perpetuà la tasca del pare, aplicant perspectives teatrals i escenogràfiques sagrades, com per exemple de monuments de Setmana Santa, que mostrà en el seu text *Architetture e prospettive* (1740) i en dibuixos. L'altre fill, Antonio Galli (1700-1774), és conegut per la construcció de teatres a Itàlia. Informació extreta de Universitat de Navarra, Escola d'arquitectura, Joaquin LLORDA, *Los Galli da Bibiena* (consultada en juliol del 2007): <<http://www.unav.es/.../barrocos-bibienna-familia.htm>>

213. MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat... op. cit.*, p. 71.

214. Potser l'obra més coneguda és *El baptisme de Sant Francesc*, (ca. 1729-1733), MNAC, on hi ha un fons arquitectònic grandiloqüent, però on s'han trobat models en estampes d'Aegidius Sadeler II i Cornelis Cort. *Ibidem*, p. 441.

que Pere Costa passés a ser el primer, en paraules de Céan, «*que abandonó en aquel país la gresca Churriguera en los adornos*»,²³² per esdevenir després el primer acadèmic del Principat en ser nomenat membre de la Reial Acadèmia de San Fernando el 1754.

Explicat aquest punt, només ens falta acabar de determinar el difícil problema de l'autoria. Segons el nostre parer, el disseny no és obra de cap artista català; compartim amb Miralpeix la idea que no té res a veure amb l'estil i el gust de Viladomat, ja que si l'hagués dibuixat, trobaríem el seu nom en els llibres capitulars de la Seu (i també hauria estat recollit per Céan, ben informat dels treballs a la catedral). Però tampoc creiem que correspongui a Pere Costa,²³³ com l'autor anterior ha apuntat; estilísticament, cap dels projectes conservats (no només el dibuix del projecte del presbiteri de la catedral de Girona [1752], sinó també el gravat del túmul erigit en honor a Felip V a la Universitat de Cervera [1746], per posar altre exemple) guarda semblances amb la traça del Monument. En aquests dissenys, hi veiem pedestals, columnes corínties i ús d'un llenguatge clàssic, però no és gaire difícil asseverar que no es tracta de la mateixa mà. La destresa, soltura i *facilitat* del *modello* del Monument no l'apreciem en cap dels nostres artistes locals. Seria entrar en conjectures difícils de demostrar, però *grosso modo* tenim dues hipòtesis:

1) La primera, i més probable, és que potser es tractava d'un dibuix propietat del gran dels Bibiena –qui aleshores devia estar preparant la redacció del seu tractat–, el qual dibuix regalà al jove Viladomat per tal que l'estudiés i que aquest pintor el retingué fins el 1735 (quan el presentà com a croquis, però no pas com a obra seva). Les anotacions en català als marges amb referències de proporcions²³⁴ potser eren indicacions que el mateix Viladomat apuntà per tal que els escultors tinguessin en compte les mides i guardessin les proporcions en la fàbrica del moble. Fontanals del Castillo va dir en la biografia del pintor: «*Viladomat apuntó de Bibiena muchos rasgos artísticos, y guardó tal vez consigo alguno de los dibujos*

215. Miralpeix dóna solidesa a aquest argument perquè acompanya el seu estudi amb un dibuix atribuït a Giacomo Pavia (1699 - ca. 1750, a la Reial Acadèmia de San Fernando) de semblants característiques al de Viladomat, però amb punts de fuga, arcs i perspectives ben recreades, que disten de les del català. *Ibidem*, p. 696.

216. De fet, només hi figura un únic llibre d'arquitectura, el tractat d'ornaments de Hans VREDEMAN DE VRIES (1526-1606): *Architectura Oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius...* (Anvers, 1577-1581). *Ibidem*, p. 70. També: Dora WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Herman Blume, Madrid, (1982), 1988, p. 170.

*del decorador boloñés».*²³⁵

2) L'altra línia, l'apunta el mateix Casellas quan afirma que «*Per arrencarnos del llot en que viviem [el Barroc que, com gairebé sempre, en paraules de Casellas no surt gaire ben parat] va caldre que vingués en Viladomat, ensinistrat ab universals coneixements, fossin lliçons del Bibbiena o estudis d'altres tractadistes*».²³⁶ Potser si posem més pes al fet que a Catalunya ja devia circular algun tractat de Pozzo, podrem explicar les moltes semblances amb la traça catedralícia. Rodulf, deixeble de Bernini i Guarini, podria tenir algun exemplar que degué deixar a Costa, Viladomat i/o al mateix Bibiena. Potser el dibuix és obra de Bibiena, que trobà la inspiració en alguna estampa del llibre de Pozzo (o potser era obra d'algun dels seus fills, Giuseppe, que aleshores tenia poc més de vint anys). No ho sabem. És massa conjecturar. En tot cas, caldria esbrinar els límits d'aquesta influència *pozziana* a l'època.²³⁷

Concloem afirmant que el disseny, ben perfilat i acabat, és una obra d'aires italians. Coincideix amb l'estil de Galli Bibiena pel fet de posar en pràctica el sistema de setze parts del mòdul de l'ordre corinti, per posar balustrades amforiformes (també usades pel bolonyès)²³⁸ i per alguns detalls puntuals com ara les mènsules de grans volutes amb garlandes penjants. Comparteix amb les estampes de Pozzo la composició general, la sobrietat decorativa (més depurada que en Bibiena), la simetria del conjunt i la perspectiva emfasitzada, però amb una tendència més gran cap a la centralitat.

V. EL DESCOBRIMENT DE LES ESCULTURES DE L'ANTIC MONUMENT DE SETMANA SANTA

El títol donat a aquest apartat coincideix amb la nostra comunicació

217. Manllevem aquí el comentari que Miralpeix fa de les pintures *La piscina probàtica* i *l'Expulsió dels mercaders*, on s'aprecien: «*errors impropis d'algú que va conèixer-lo*» ja que semblen peces més pròpies d'un copista «*que no pas d'un Viladomat que coneix de primera mà i –comprèn!– els principis que regeixen l'art de la perspectiva multifocal*». MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat... op. cit.*, p. 71.

218. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, pròleg de Miguel Morán Turina, Madrid, Istmo, Akal, Col. Fuentes de Arte 17, (1800), 2001, vol. V, p. 237.

219. *Íbidem*, p. 239.

presentada al Congrés Internacional de Múrcia: *Imagen y Apariencia*, celebrat a la Facultat de Lletres el 2008.²³⁹ En aquell breu estudi vàrem tenir ocasió de presentar les evidències que relacionen la troballa de vuit grans escultures com les úniques restes conservades de l'antic Monument de la catedral (1735). Ja aleshores vàrem explicar els detalls d'aquest important descobriment i vàrem justificar els motius que ens van portar a identificar-les amb aquesta obra efímera pressumiblement perduda; creiem que no vindrà de més recordar els punts més importants de la nostra comunicació, per, a continuació, centrar-nos en la descripció de les peces i, finalment, cercar altres models d'influència i paral·lelismes amb obres coetànies. Abans d'això, però, comencem pels detalls d'aquesta sorprenent i enriquidora troballa.

Fa ja més d'un any, mentre fèiem el nostre treball de recerca a l'Arxiu de la Catedral, vàrem tenir ocasió d'accedir a la Torre del Rellotge, també anomenada *Torre del Seny i de les Hores*. Atès que el nostre tema d'estudi eren les obres barroques de la Seu, especialment retaules, vàrem voler comprovar si se n'havia pogut conservar alguna peça o fragment. La catedral, com s'ha dit, no sols és el centre religiós més important de la ciutat, també és un dels edificis que representa més bé el nostre patrimoni artístic. És clar que bona part dels fons artístics de la Seu poden gaudir-se en una visita al temple; l'edifici és ple de capelles, ornades amb retaules; el claustre, la sagristia, la cripta de Santa Eulàlia, el cadiram del cor, el mateix museu de la catedral, etc. Però més enllà d'aquestes obres visibles, la Seu atresora en els seus fons peces que, per motius d'espai, funcionalitat o d'altres, no són del tot conegudes pel visitant forani. Moltes d'aquestes obres són identificades, se'n coneix l'origen i procedència i estan degudament catalogades, però n'hi ha d'altres, sobretot fragmentades, de les quals no se sap gairebé res.

220. Definit per J. Bérchez y M. Gómez com: «auténtico best-seller de la cultura artística y sobre todo arquitectónica del siglo XVIII». (BOSCH, *Alba daurada... op. cit.*, p. 43).

221. De nou Miralpeix no ha anat pas desencaminat amb aquestes relacions que també nosaltres trobem sospitosament semblants. MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat... op. cit.*, p. 74-75.

222. Casellas, «Orígens del renaixement barceloní»... *op. cit.*, p. 61.

223. Així, s'ha dit de l'estil de Viladomat que: «La utilització senzilla i sòbria que en fa el diferencien (...) de Bibiena, autor d'unes escenografies molt complicades, bé que Casellas insisteix en la influència d'aquest sobre el català». Castellanos, *Raimon Casellas i el Modernisme...*, *op. cit.*, p. 172. També nosaltres atenuem les influències de Galli Bibiena sobre Viladomat.

Quan entràrem a la *Torre del Seny*, sabíem que l'espai funcionava a la manera de «magatzem», sobretot per les obres que encara avui dia continuen executant-se al teulat i façana de la catedral.²⁴⁰ Però el que no ens imaginàvem pas era topar-nos amb les peces allí guardades: un seguit d'escultures empolsegades de grans proporcions que van cridar poderosament la nostra atenció. Entre els diversos objectes, ens vàrem fixar en especial en un grup de vuit figures d'aparença angelical de majestuosos dimensions. Les peces, de gestos expressius, elegants i actituds declamatòries, ens van semblar d'època barroca, però d'entrada no les vàrem relacionar amb cap dels retaules barrocs existents o desapareguts estudiats per nosaltres.²⁴¹ Aquest fet ens portà a considerar-les: bé com com un fragment de retaule forani de la Seu, bé com les restes d'algun altre tipus de construcció religiosa. La lectura, aleshores, de l'article de Joan Bosch i Carles Dorico sobre l'antic Monument de Setmana Santa de la catedral,²⁴² ens va fer decantar per la segona hipòtesi, és a dir, a identificar dites talles com les descrites per aquests autors en els textos contractuals. Però com que encara estàvem en el terreny de les conjectures, miràrem de donar la màxima solidesa a aquesta hipòtesi i, de seguida, vàrem iniciar una minuciosa recerca de les fonts capitulars de l'Arxiu de la Catedral centrant-nos especialment en la reconstrucció de la història de l'antic Monument de Pasqua (tal com s'ha pogut anar llegint en els apartats anteriors).

224. No fa gaire, el doctor Bosch exposava en el catàleg de l'exposició *Alba daurada*, la manca d'arguments que avui tenim els historiadors de l'art quan estudiem l'art català dels anys 1720-1730 per a explicar les transformacions i modificacions retaulístiques que s'operaren i que implicaren una major depuració estètica i sobrietat en els retaules. Si bé formalment s'han definit aquests canvis, encara no s'han raonat les causes conceptuals (així no és vàlid ni correcte emprar el terme «acadèmic» per definir-les, ja que, entre altres coses, a casa nostra encara no s'ha creat aquesta institució). Potser podem trobar una resposta si pensem en les influències del corrent internacional del Barroc tardà (i aquí els noms de Galli Bibiena i Pozzo tornen a aparèixer). BOSCH, *Alba daurada...* op. cit., p. 43.

225. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...* op. cit., p. 223-224.

226. MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat...* op. cit., p. 75. Nota al marge n. 117. Consultada la pàgina web de la Catedral de València. Estudi de Joaquín Berchez i Arturo Zaragoza (juliol 2009):

<http://www.cult.gva.es/gcv/catedral/estudio.htm>

227. No fa gaire, Carles Dorico ha trobat una referència a Rudolf en un plec de documentació a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Pau Costa entregà al seu col·laborador i escultor Joan Coll dues mans de fusta d'arboç fetes per Rodolfo. Carles DORICO *et alii*, *Alba daurada...* op. cit., p. 280.

228. FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat...* op. cit., p. 102.

Tot seguit detallem els punts que ens porten a identificar les escultures trobades amb l'antic Monument de la Setmana Santa (1735), tal com ho vàrem esbossar en la nostra comunicació l'any 2008.

Motius documentals: els contractes

A diferència d'alguns retaules de la catedral dels qual no sembla haver-se conservat la documentació que serveixi per a identificar-los, l'Arxiu de la Catedral ha preservat els contractes de fàbrica de l'antic Monument per a la Setmana Santa. Descoberts el 1992 i publicats per Bosch i Dorico, aquests textos contractuals ens aporten algunes dades de primer ordre de l'obra. Detallarem a continuació les parts del text que més ens interessin per comparar-les amb les peces trobades.

Als escultors Josep Sunyer i Raurell i el seu fill Josep Sunyer i Fontanelles, se'ls sol·licita que s'encarreguin de fer els elements estructurals de

229. Malgrat que sigui conjecturar, creiem que l'estudi de les biblioteques d'alguns d'aquests artistes ens poden revelar algunes sorpreses. Martinell trobà referències dels tractats *Architettura civile* de Bibiena (1711) i d'*Elementos de toda la arquitectura civil* de Christian Rieger (1763) en els béns de Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786). Són del tot encertades les afirmacions de Bosch: «*Hi ha molta feina per fer en aquest terreny. Cal acarar els retaules conservats o coneguts d'aquesta etapa [segle XVIII] amb les làmines dels tractats siscentistes i setcentistes per comprovar-ne les relacions o desmentir-les (...) Especialment, s'haurà d'acarar la retaulística setcentista amb les il·lustracions del tractat d'Andrea Pozzo (1642-1709) Perspectiva Pictorum et architectorum (1693-1700), un bon punt de partida per explorar els fonaments dels nostres dissenyadors de retaules o les fonts d'inspiració de llurs solucions*». Joan BOSCH I BALLBONA, «L'art del retaule: els recursos inventius» a *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, Barcelona 2007, p. 192-193.

230. Dorico i Miralpeix han apuntat que Pere Costa hagué de prolongar el contacte amb Ferdinando Galli Bibiena més enllà de la seva marxa. (BOSCH, *Alba daurada... op. cit.*, p. 43). I nosaltres hi afegim: ¿i què és el monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona, sinó una mostra més d'aquesta sintonia italianitzant que està arrelada al Principat pels volts de les dècades 1710-1730?

231. En aquest sentit, creiem que la comparació entre aquests quatre artistes no dista gaire de la que va produir-se gairebé dos segles enrera al Principat amb l'anomenada «Escola del Camp» de Tarragona, on a les personalitats d'artistes com Jaume Amigó o Pere Blai, cal sumar-hi l'influx del pintor lombard Pietro Paolo da Montalbergo, qui amb els seus models italians, va fer el paper de difusor de l'art renaixentista a casa nostra (a través de tractats i estampes, com Vignola i Serlio) i influí alguns pintors, com el cas d'Isaac Hermes. Carne NARVÁEZ CASES, «El conoci-

l'obra (cornises, columnes i arcs) amb coordinació amb el fuster Francisco Llopart, però el document no indica el nombre exacte de talles; només se'ls recorda que «*degan seguir las proporcions o midas del modello que se ha format per dit Monument nou (...) encara que no ho ensenye lo modello o trassa que se ha fet*». ²⁴³ La traça, doncs, és únicament emprada com una referència arquitectònica, com una idea aproximada de l'aspecte global, amb unes proporcions ben definides, però no ens aporta informació vàlida en allò que es refereix a les estàtues.

De la talla, se'n diu: «*deuran treballar las figuras dexantlas amb perfecció y ben acabadas, les quals deuran estovar perquè sien ben lleugeres per lo maneig de ellas*». ²⁴⁴ Les escultures trobades no són especialment lleugeres, però tampoc no són obres massisses i feixugues; malgrat l'aparatositat de les seves dimensions són peces movibles que poden transportar bé un parell d'operaris.

Força més informació ens dóna el contracte per a la policromia (que recau en Agustí Viladomat i Pere Rigalt) quan es diu: «*degan dorarse tots los trofeos de la Passió (...) / Item se doraran tots los rams de les flors y cartela de sota la fe / Item de las figuras se doraran los ribets de las boras del ropatge, las ales dels àngels, los Improperis de la Passió que aportan lo calser y creu de la fe, la ancora de la Esperança y lo demes de ditas figuras, ab son peu o terreno de marbre blanch com millor aparega*». ²⁴⁵

Un cop d'ull a les vuit escultures trobades (*figura 2*) ens mostra moltíssimes coincidències. La gerra i safata que una de les figures té a les mans al·ludeixen al lavatori dels peus de Crist als apòstols i està completament daurada; com també passa amb l'àncora, als peus de la al·legoria de l'Esperança, o també amb el mantell de la Verònica, completament daurat, que un àngel gràcilment mostra a l'espectador amb el dibuix de la faç del

miento teórico y la práctica del diseño arquitectónico en el estamento eclesiástico hispánico de época moderna», a *XV Congrés Nacional d'Història de l'Art*, actes del congrés, Palma, octubre 2004, p. 417-425.

232. Ceán aplica molts cops el terme *churriguerisme*, malgrat no ser l'idoni en aquest cas per referir-se a l'ornamentació barroca, allunyada de l'anhelat classicisme que propugna. CEÁN, *Diccionario... op. cit.*, vol. I, p. 366.

233. Encara que Nicolau Travé afirmés que Pere Costa era el seu autor, només aquesta opinió –potser feta més tard– no és determinant per a atribuir a l'acadèmic de San Fernando l'obra, ja que, com diem, guarda diferències d'estil i la seva grafia, ben coneguda arran de la seva afeció a l'heràldica (va ser autor del *Nobiliari català*), no es correspon amb la del nostre dibuix. BOSCH I DORICO, *El Monument... op. cit.*, p. 256. També: MIRALPEIX, *El pintor Antoni Viladomat... op. cit.*, p. 73-74.

Redemptor; aquestes dauradures es devien repetir en la resta d'escultures, que portaven altres objectes i atributs al·lusius a la Passió de Crist (llances, columnes, creus, etc.), i que han acabat perdent-se o trencant-se. Les ales dels àngels també eren daurades, però no s'han conservat; avui solament s'observen uns petits orificis rectangulars a les parts posteriors de les escultures, on es devien ancorar. Ni les flors, ni les cartel·les tampoc ens han arribat, però les vores de la roba dels àngels i les Virtuts estan polidament acabades amb delicades dauradures de pa d'or, tal com el contracte especifica. No tenim calze, ni cap Creu que es refereixin a la Fe cristiana (possiblement perduts, juntament amb alguns membres i braços mig trencats), però una atenta mirada als peus de les estàtues ens deixa veure que les talles es recolzen sobre petits pedestals blanquinosos, imitant el marbre i donant un aire eteri, semblant a petits núvols. Algunes bases avui estan bastant fosques a causa de la brutícia i els més de dos segles transcorreguts, però en la part posterior de les talles, potser perquè estan més protegides, s'hi aprecien tons blanquinosos, d'igual efecte que els marbres que tan sovint els nostres dauradors barrocs imitaven.

Raons estilístiques

Tractarem l'estudi formal en detall de les escultures en el següent apartat. Direm aquí, únicament, que formalment les vuit talles trobades s'adscriuen a la manera de ressoldre escultures de *cos rodó* de Josep Sunyer i Raurell i del seu fill. Les figures angelicals no són les d'uns infants angelets sinó

234. Observem a l'angle inferior esquerre una referència a la «Cana». Aquesta era una unitat de mesura habitual en la tradició de la construcció catalana (equival a uns 280 centímetres).

235. FONTANALS DEL CASTILLO: *Antonio Viladomat... op. cit.*, p. 97. Algunes fonts destaquen que Galli Bibiena deixà un gran nombre d'esbossos i projectes sense acabar, i que no inclogué en els seus tractats. Universidad de Navarra, Escuela de arquitectura, Joaquín LLORDA, *Los Galli da Bibiena* (consultada el juliol del 2007):

<http://www.unav.es/.../barrocos-bibiena-familia.htm>

236. CASELLAS, «Orígens del renaixement barceloní»... *op. cit.*, p. 68.

237. Com diu Bosch sobre la influència de l'obra de Pozzo aquí a Catalunya: «*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 veïè i l'estudià durant l'estada a la Ciutat Eterna*». Per fortuna, en els darrers anys estan sorgint arguments reforçats que apunten que l'obra de Pozzo influí aquí força abans. No només el monument de Setmana Santa n'és bona prova, sinó

que corresponen a les d'uns joves, d'aspecte quasi adolescents, de talla estilitzada, amb actituds declamatòries i de gran expressivitat, molt en la línia d'altres obres dels Sunyer i el seu taller, com els àngels de l'església de Cotlliure (1698-1701), els situats al cambril del retaule major de l'ermita de Font-Romeu de Bula d'Amunt a la Cerdanya (1704-1707), els del retaule de Sant Joan Baptista de Prada (1713), els de Santa Maria d'Igualada (1718) o els que hom veu a l'altar del sant Àngel Custodi de l'església de Santa Maria a Cervera (1731-1734), per posar uns pocs exemples.²⁴⁶ El grau de llibertat que traspuen les seves figures, elegants i majestuosos, sumat al *canon* dels rostres, amb nasos prominents, cabells llargs i rinxolats i ulls ametllats s'adiuen perfectament a les cares que el mestre manresà mostrà en altres obres.

Motius històrics

Malgrat que el terme «històric» aquí no resulti del tot propi, és el que hem trobat més adient per explicar el possible origen de les peces fins la seva descoberta. Darrerament, Teresa Avellí ha estat qui més ha estudiat les obres de la prolífica nissaga dels Sunyer.²⁴⁷ Josep Sunyer és un dels grans artífexs de l'escultura tardo-barroca al nostre país, amb una obra nombrosa i dispersa pel territori. Les seves primeres creacions es situen a la zona de la Catalunya Nord, però podem seguir el seu rastre en altres comarques, com el Bages, Osona i el Barcelonès. A la capital, Barcelona, només s'hi han documentat dos treballs seus: les decoracions realitzades a l'avantcapella del Roser, al convent dominic de Santa Caterina Màrtir a Barcelona (1735-1739) (obra destruïda, desapareguda juntament amb el convent),²⁴⁸ i l'encàrrec del Monument de Setmana Santa a la catedral

que caldria sumar-hi l'altar de Sant Felip Neri de Barcelona (estudiat amb detall per Miralpeix). El mateix autor apunta que el pintor Gallart degué conèixer l'obra de Pozzo. A la catedral de Barcelona, nosaltres hi veiem *ecos pozzians* a l'altar de les Ànimes (de Joan Gallart i Marià Montanyà, 1709-1739). BOSCH, «L'art del retaule...» *op. cit.*, p. 193.

238. Per a més informació d'aquesta qüestió, vegeu: CASELLAS, «Orígens del renaixement barceloní»... *op. cit.*, p. 61.

239. Santi MERCADER SAAVEDRA, *Descubiertas las esculturas del antiguo Monumento de Semana Santa de la catedral de Barcelona (1735)*, Actes del Congrés celebrat a la Facultat de Lletres de la Universitat de Múrcia, 19-21 de novembre del 2008. Vegeu: <http://www.um.es/estudios/cursos/imagenyapariencia/>

(1735). No pot descartar-se que els Sunyer treballassin en alguna altra obra per ara no documentada, perquè la seva estada a la ciutat va ser prou llarga, del 1734 al 1739; no sols se'ls situa per aquestes obres fetes, sinó perquè es conserva documentació a l'Arxiu de Protocols que els menciona com a membres adscrits dins del Gremi d'Escultors de la ciutat;²⁴⁹ també se'ls cita en el llibre del cadastre per la tinença de casa i botiga al carrer d'en Fonollar a Barcelona.²⁵⁰ No tornem a veure citat el nom de Josep Sunyer i Raurell en cap altra obra fins novembre del 1745, quan signa el contracte per a la fàbrica del retaule de Sant Pere de la Seu a Manresa, fet que ha portat alguns estudiosos a allargar l'etapa barcelonina del 1734 al 1745, a tot estirar.²⁵¹ Per ara, emperò, sols podem parlar de les obres de Santa Caterina i de la Seu com a úniques mostres del seu talent a la ciutat. Josep Sunyer no treballà en cap dels retaules de la catedral. ¿Com podem justificar el descobriment de les estàtues, si no eren aquestes les que formaven part de l'antic Monument de Setmana Santa de la catedral? Quines dades més necessitem per a justificar la troballa? Creiem que hem donat arguments prou sòlids per a mantenir la nostra afirmació.

DESCRIPCIÓ DE LES ESCULTURES

Des de l'any 2009, les vuit escultures de l'antic Monument es troben al Museu Secció de Sant Sever, de la Catedral de Barcelona i a la Pia Almoina. Allà poden apreciar-se amb detall i és per això que recomanem una visita que permeti el gaudi estètic d'aquestes belles peces. Tot seguit en farem unes descripcions de caràcter general, però incidint solament en alguns detalls molt singulars.

Les estàtues trobades són de grans dimensions –superen els dos metres d'alçada–, i són d'allò més majestuosos i expressives. Amb gestos declamatoris i dinàmics, són figures convulses, de gran vitalitat interior. Com Bosch ha dit referint-se a l'estil *sunyerià*, les seves escultures sovint mostren «gests obertament declamatoris, traspuen convulsió o força interior. Els cossos es vitalitzen, les vestimentes s'inflamen» i les tipologies d'imatges

240. La primera visita va fer-se el febrer del 2007.

241. Vegeu el nostre treball per a l'obtenció del Diploma d'Estudis Avançats (DEA): Santi MERCADER SAAVEDRA, *Els retaules barrocs de la catedral de Barcelona. Estudi tipològic, històric i iconogràfic*, dins la matèria: *L'Art català: 1700-1808*, dirigida per J. R. Triadó, Universitat de Barcelona, 2006.

242. BOSCH I DORICO, «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 253-260.

semblen estar immersides en una mena de moviment perpetu que les acosta als transports místics, i actituds pròximes a l'èxtasi. Són obres «*que cerquen interpel·lar directament el fidel d'una manera sensorial*».²⁵² Les vuit escultures del Monument destaquen per la seva elegància. De cànons estilitzats i llargues extremitats, són estàtues expressives i comunicatives, especialment en el gest. Com bé explica Avellí, Sunyer «*servint-se de recursos dramàtics, com ara la gesticulació o la virtualitat expressiva dels drapejats, assolirà una escultura monumental*».²⁵³ En efecte, les estàtues de la catedral mostren solemnitat, no sols per les seves dimensions, sinó per una mena d'impuls que sembla dotar-les de certa heroïcitat.²⁵⁴

Aquest sentit èpic i sumptuós s'assoleix de ple en els gestos i en les vestimentes. No tant en els rostres, els quals, per norma general, responen a uns cànons preestablerts i són de factura semblant i característica. Segons hem tingut ocasió de comprovar i analitzar amb detall, les cares dels àngels són properes a les faccions d'altres figures angelicals del mestre manresà (vegeu els àngels del retaule major de Santa Maria d'Igualada, obra de Sunyer i Jacint Morató, començada el 1718). S'hi destaquen els ulls ametllats, ben delimitats, els nassos lleument prominents i els cabells llargs, ondulats, amb profusió de rinxols. Per a reafirmar la nostra impressió, hem volgut contrastar l'opinió amb la d'un especialista: el Dr. Carles Espinalt, expert en talla i policromia barroca i gran coneixedor de la plàstica moderna al nostre país,²⁵⁵ qui després d'una minuciosa observació i estudi de les peces ha confirmat la nostra intuïció. En efecte, aquestes talles denoten l'habilitat de Sunyer com a hàbil tallista, esplèndid escultor i mestre en la realització d'estàtues de cos rodó.²⁵⁶ Tant els rostres, com els cossos, amb actituds una mica teatralitzades, s'adscriuen a la *manera de fer* de Sunyer i el seu taller. El marcat plec de les robes, com empeses pel vent, el tractament de les figures, ideades de forma grandiloqüent, els seus rostres i la capacitat comunicativa, ben expressiva, ens permet situar-les en l'estela de l'alt barroc català en sintonia amb l'escultura romana, i per tant, atribuïbles a Josep Sunyer i Raurell.²⁵⁷

De l'anàlisi de les estàtues, es desprenen dues tipologies de figures: els àngels i les figures al·legòriques o Virtuts Teològals.

243. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 257. ACB, Fons Notarial 940, Francesc Rifós, Manual d'actes de 1733-1736, 5 febrero de 1735, f. 93r.

244. *Ibidem*.

Àngels

N'hem identificat fins a cinc, els quals devien sostenir atributs relatius a la Passió de Crist.²⁵⁸ Quatre àngels són figures dretes que han conservat el seu pedestal, mentre que l'altre és una escultura sense suport, força malmesa, que devia subjectar-se per la part posterior a l'estructura del Monument.

Els àngels es reconeixen per diversos trets. No cal dir que les ales són un dels elements més característics. Tot i que les peces trobades no les conserven, avui és fàcil veure a les espatlles uns orificis rectangulars on devien anclar-se les ales en origen. Mig vestits, amb teles blanques i les vores de la draperia daurades, ensenyen les cames i mostren la meitat superior del cos, de musculatura atlètica, amb braços i colls estilitzats. Les llargues cabelleres negres ondulades, que gairebé cauen per l'esquena, atorguen a les peces una elegància més accentuada. Quant a les actituds, varien en cada cas, alguns miren cap avall, mentre altres dirigeixen l'esguard cap al cel. Tècnicament les figures tenen policromades les carns a l'oli amb tonalitats suaus, les robes són pintades de blanc, mentre les vores són colrades amb or fi.

1) *Àngel amb el mantell de la Verònica*. Aquesta elegant figura desplega obert el mantell daurat de la Verònica cap a un costat, mentre amb els peus sembla avançar en una altra direcció.²⁵⁹ El mantell és un dels atributs que ens remet a la Passió del Senyor i una de les relíquies preuades pels fidels. La faç de Crist hi és pintada a l'oli amb colors foscos i mostra el rostre trist del Senyor banyat en sang i a causa de la corona d'espines. De la seva banda, l'àngel que, té les cames en lleuger *contrapposto* i la posició del cap, inclinat, com mirant a la seva esquerra, atorga a la figura una sensació de moviment i d'instabilitat molt pròpia d'altres talles de l'escultor. En la part posterior del pedestal, s'hi ha trobat una inscripció «O», que podria ser una referència deixada pels dauradors als fusters pel seu muntatge (una indicació perquè la peça fos emplaçada en el lloc escaient del Monument). Aquesta és una de les millors figures conservades.

2) *Àngel*. Aquesta escultura ha perdut un braç i no du cap atribut identificatiu. Per la gestualitat oberta i el braç dret aixecat, no és difícil imaginar que probablement aferrés una llança (fet que ens remetria a la

245. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 259. ACB, Fons Notarial 941, Joan Marçal, Manual d'actes de 1737-1738, 7 junio de 1737, f. 29r.

figura de Longinos) o una columna (al·ludint a la flagel·lació). Per la resta, la peça guarda semblances amb el cànon emprat en altres àngels. Ensenya les cames i la poderosa musculatura, i mostra un gest desimbolt i una actitud declamatorià ben expressiva. Els desperfectes més visibles afecten el braç esquerre, a més li manquen dos dits de la mà i té faltes en els dits d'ambdós peus. Té esquerdes i alguns cops que han ocasionat pèrdues en la policromia de les cames. Un dels trets més remarcables d'aquesta figura és l'habilitat mostrada per l'escultor en les nervioses i agitades draperies del mantell, força rebregades i angulades. Com en el cas de l'anterior, el pedestal té al revers una inicial «O» que devia servir per a col·locar l'estàtua en l'indret escaient del moble efímer.

3) *Àngel amb gerro i palangana*. Aquest àngel, juntament amb el del mantell, són els dos millors conservats i potser els més reeixits plàsticament. Mentre, d'una banda, dirigeix l'esguard cap avall i tendeix a tòrcer el cos cap a la dreta, de l'altra, subjecta la safata i el gerro, desplaçats a l'esquerra de l'eix de simetria. Es tracta d'una de les figures de gestos més elegants i naturals. El gerro al·ludeix a la redempció pel baptisme,²⁶⁰ mentre que la palangana es refereix a l'escena del lavatori dels peus de Crist als deixebles. Com indica el contracte, s'han daurat «*los Improperis de la Passió*». Els trets fisonòmics de l'àngel són semblants als anteriors. En la part de darrera del pedestal hom llegeix la inicial «S», la qual devia ser útil per a la seva ubicació.

4) *Àngel*. L'últim àngel dret, té alguns desperfectes. No té el braç dret i tant l'esquerre com els peus presenten faltes. Suposem que la figura devia portar un objecte llarg i vertical car la posició de la mà enlaire sembla idònia per subjectar una llança, columna o la creu de la Fe, tal com indica el contracte de dauradura. Compositivament, és una de les talles que mostra major moviment cap endavant. Frontalment, sembla estàtica, però de perfil, l'estàtua està en ple procés de caminar. És d'assenyalar el mode

246. També podríem afegir aquí el tabernacle de la capella del Santíssim a la Seu de Manresa, obra acabada més tard (*circa* 1775), destruïda el 1936, i feta en alabastre, però amb àngels ben dinàmics i elegants.

247. Vegeu l'interessant article de Teresa AVELLÍ CASADEMONT, «Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc» a *Locus Amoenus*, n. 6, 2002-2003, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 271-292. Esperem que la seva futura tesi doctoral ajudi a donar una imatge el màxim de completa d'un dels nostres grans escultors alt barrocs.

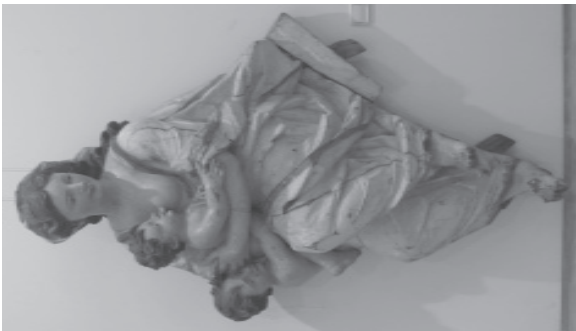
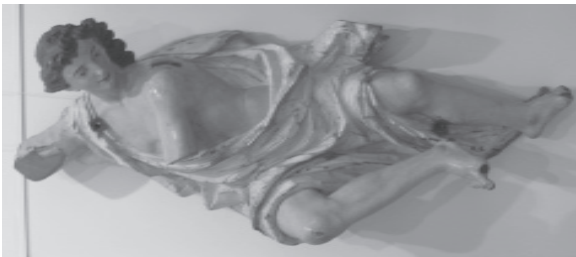
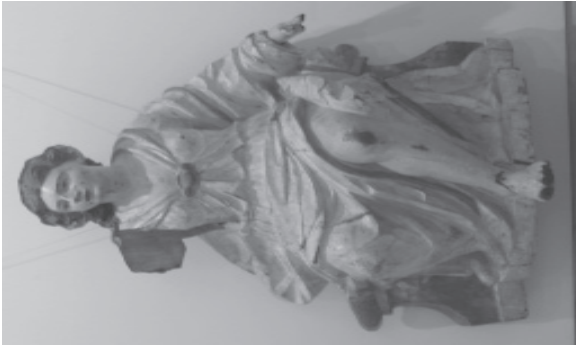




Figura 2. Imatge de les vuit escultures descobertes, obra de Josep Sunyer i Raurell i el seu fill, i daurades per Agustí Viladomat i Pere Rigalt (1735-1738) actualment exposades al Museu Secció Sant Sever de la Catedral de Barcelona i a la Pia Almoina. En el Monument, devien estar emplaçades en dos nivells:

A) Sòcol, quatre àngels (els dos centrals encara conserven els atributs: mantell de la Verònica i safata amb gerro, mentre que els de les bandes estan més malmesos); B) Segon pis (d'esquerra a dreta): La Caritat, Àngel sense atribut identificatiu, la Fe (?) i l'Esperança.

com Sunyer atorga majestuositat a la figura, gràcies al dinamisme de la roba, que és empesa per un cop de vent de gran teatralitat. Com en el cas de l'anterior, en el revers del pedestal es llegeix la lletra «S».

5) *Àngel*. És una de les estàtues més deteriorades. Li manquen dos braços i els peus tenen molts dits trencats. Creiem que la figura devia anar ben bé al centre del Monument i quedar subjectada per la part posterior, car no disposa de base o pedestal. Com els altres àngels també mostra un forat a l'esquena on estaven les ales. Els cabells, ulls, el nas ens remetent a les peces anteriors, però la policromia és lleument més clara, no s'hi aprecien les tonalitats rosàcies de la pell dels altres; tampoc les vores de la roba són tan daurades com les dels àngels anteriors.²⁶¹ No sabem quin instrument duia aquesta figura, però sembla que era un objecte vertical, quelcom semblant a una columna, o creu, tal com indica la posició dels avantbraços. No ens ha estat possible observar cap inscripció al seu darrera.

Virtuts Teològals

S'hi reconeixen la figura al·legòrica de l'Esperança (amb la gran àncora) i la Caritat (dona amb dues criatures); la figura de la Fe de la qual parla el contracte potser s'encarna en la talla mig asseguda (avui sense Creu i calze), tot i que no podem descartar que es tracti d'alguna altra escultura avui perduda. En total, les Virtuts conservades són tres peces.

Les Virtuts Teològals –Fe, Esperança i Caritat– queden personificades en tres de les estàtues del Monument. La doctrina cristiana plasma en aquestes tres virtuts els fonaments que tot bon creient ha de seguir per acostar-se a Déu. Les virtuts vénen a representar l'adequació de la voluntat a uns principis ètics i morals, com a fonament i objectiu de la conducta humana.²⁶² La seva presència en el Monument de Setmana Santa, doncs,

248. J. M. GASOL, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, 1948, Barcelona, p. 405.

249. GASOL, *Anales y Boletín... op. cit.*, p. 406.

250. AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», *op. cit.*, p. 275, nota 19.

251. Gasol, *Anales y Boletín... op. cit.*, p. 406. Per Avellí sabem, però, que el 1740 treballava al claustre del monestir de Solsona. <http://ca.wikipedia.org/wiki/Josep_Sunyer> (Consulta feta el maig del 2009). Per cert, Josep Sunyer i Fontanelles, fill seu, va morir el 1736, poc després d'acabar l'obra de la Seu i mentre col·laborava en la del convent de Santa Caterina. Alguns historiadors han confós l'òbit del fill amb el del pare, que ja era prou gran, perquè tenia 63 anys. Vegeu BOSCH I DORICO, «El Monument...» *op. cit.*, p. 255.

queda plenament justificada per la importància cabdal que aquestes virtuts tenen en la configuració d'un model o patró a seguir pels creients. La fàbrica efímera no només guarda la Sagrada Forma, també incorpora un complex sistema de símbols que tant serveixen per a homenatjar els darrers instants de la vida de Crist, com per proclamar i enaltir els principis morals de la doctrina cristiana. Tot seguit concretem l'aspecte de les figures.

1) *La Caritat*. Aquesta virtut és descrita per Cesare Ripa com una dona vestida de vermell que a la mà dreta té un cor ardent i amb l'esquerra aguanta un nen abraçat.²⁶³ El color vermell es justifica perquè al·ludeix a la sang de Crist. El cor ardent representa l'afecte pur cap a Déu i totes les criatures. Finalment, el nen té presència visible per la sentència de Crist: «*Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis*» («El que fas a un dels meus petits, a mi m'ho fas»). Sant Mateu 25,40).²⁶⁴ Altres cops, però, tal com el mateix Ripa afirma, es prefereix mostrar-la alletant a un petit mentre és acompanyada d'altres dos nens. La figura del Monument només segueix en part aquestes premisses; es tracta d'una figura femenina mig recolzada, guarnida amb vestimentes clares i les vores de la roba estan filetejades amb or. Amb el braç esquerre aguanta la criatura que està alletant mentre a baix, un infant l'abraça tendrament. No s'hi usa el color vermell i es prescindeix del tercer nen, però conceptualment l'escultor capta l'afecte entre les figures i l'actitud protectora de la mare envers els infants.

Segons l'iconògraf James Hall, des de la primera meitat del segle XIV, la imatge de la matrona donant aliment als infants es va anar fent més freqüent a l'hora de representar la Caritat, potser traient la iconografia de la *Virgo Lactans*.²⁶⁵ Aquest és el model que es té com a referent en la nostra imatge. A diferència de la majoria de les figures descrites fins ara, aquesta no és una escultura exempta sinó que és un alt relleu escultòric que havia d'ésser subjectat per la part posterior a l'estructura arquitectònica del Monument. Les figures devien estar encabides dins un espai limitat, perquè es prescindeix de mostrar algunes parts: així, la dona no té braç dret, i l'infant més jove que l'acompanya a baix només ensenya el cap i un braç. S'hi veu una semblança estilística amb la resta de les imatges (cabells llargs i rinxolats, nassos prominents), si bé la policromia és una mica més clara.

252. Joan BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Caixa de Manresa, 1990, Manresa, p. 235.

253. AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», *op. cit.*, p. 282.

254. MERCADER, «Descubiertas las esculturas...», *op. cit.*, sense foliar.

2) *L'Esperança*. L'atribut més identificatiu d'aquesta virtut teològica és l'ànchora que la figura sosté entre els braços i que gairebé li fa de pedestal per fer-la encara més visible. La talla guarda semblances tipològiques amb la figura de la Caritat; és probable que anés emplaçada buscant diàleg de correspondències i alternances amb ella, sobretot per la posició descentrada del cap en relació amb el cos (la Caritat mira a l'esquerra i l'Esperança a la dreta). Com en el cas de la Caritat, es tracta d'una figura d'alt relleu, exempta, que sembla ideada per a estar encabida dins una fornícula. Tot i que els Sunyer prescindiren d'alguns trets característics definits per Ripa (se l'havia de mostrar vestida de groc, en referència a l'Aurora, i amb un arbre florit al cap²⁶⁶), la seva creació segueix el mode de representació tradicional. L'ànchora és el principal objecte identificatiu; el seu ús prové de la cita de l'apòstol Sant Pau, que de l'Esperança afirmà: «*Ens acollim a ella com una segura i ferma àncora a l'ànima*» (Hebreus, 6:19).

Malgrat que una mica malmesa en els dits dels peus, la figura està en força bon estat de conservació i tornem a trobar-hi trets descrits en les anteriors peces: fesomies amb atributs exagerats, nassos llargs, celles perfilades, ulls ametllats, cabells ondulats i formes dinàmiques. S'ha posat cura en les robes rebregades, que marquen més l'anatomia i, en la posició

255. Des d'aquí no sols li volem regraciar la seva gentil ajuda i predisposició, sinó també els seus savis suggeriments. Vegeu Carles ESPINALT CASTEL, *La tècnica de l'escultura policromada a Catalunya en el segle XVII*, tesi doctoral inèdita, Departament de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2002. Darrerament ha col·laborat en el catàleg: *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, Joan BOSCH I BALLBONA (dir. i ed.), catàleg de l'exposició del Museu d'Art de Girona, 2006.

256. De fet, Cèsar Martinell en va dir: «*La seva escultura és de qualitat molt superior a la composició arquitectònica, que es presenta sense una concepció personal i més aviat com un pretext per a donar lloc a la col·locació d'estàtues i relleus, en una fuga d'imaginació pròpia de l'època. Les imatges són inspirades d'expressió i de moviment, algunes les fa amb l'actitud melodramàtica que reclamava aquell moment artístic, però sempre dins d'un ritme intel·ligent i elegant, perfectament resoltes d'anatomia i composició de ropatges*». MARTINELL, *Arquitectura i escultura...* op. cit., p. 128.

257. Grandiloqüència en les figures que, en paraules de Joan Bosch: «*que a nosaltres, tres-cents anys després, ens semblen més aviat esbravats, i que en mans de retaulers menys competents i en retaules menys dignes de memòria devien resultar francament decebedors*». BOSCH, *Alba daurada...*, op. cit., p. 41.

258. En general, tots els monuments escullen escenes al·lusives a la Passió de Crist i la seva exaltació. CALVO RUATA I LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», op. cit., p. 130.

de les cames, i tampoc no s'ha descuidat la delicada expressió de les mans. La policromia és semblant a l'aplicada en la figura de la Caritat, però les galtes són lleument més acolorides.

3) *La Fe (?)* Aquesta és la figura de més difícil identificació. De fet, si no fos per les breus indicacions del contracte, no gosaríem posar-li un nom, perquè no ha conservat cap atribut característic. També pot donar-se el cas que sigui una altra virtut no mencionada en el text, i que la Fe en realitat s'hagués perdut, però entrar en aquest terreny seria conjecturar. Tenint en compte que només s'han trobat aquestes vuit imatges i que hem pogut identificar-les, creiem que de totes, aquesta és la que més s'acosta a la Fe. El contracte de la policromia tan sols diu: «*Item se doraran tots los rams de les flors y cartela de sota la fe*», i poc després, «*Item de las figuras se doraran los ribets de las boras del ropatge, las ales dels àngels, los Improperis de la Passió que aportan lo calser y creu de la fe...*».

Ripa en la seva *Iconologia*, defineix la Fe en els termes següents: «*Dona dreta sobre una peanya i vestida de blanc. Amb l'esquerra sostindrà una creu i amb la dreta un calze*».²⁶⁷ La posició dempeus es justifica per a fer accions que li corresponen dins d'una determinada litúrgia; la creu representa la creença en la crucifixió de Crist, mentre que el calze té a veure amb el sagrament de l'altar. Una observació minuciosa a la figura no ens permet apreciar gaires d'aquests trets. L'estàtua, vestida amb robes clares i lluint un vistós fermall daurat, es troba asseguda en un còmode tron. El braç dret és del tot inexistent, per un trencament que deixa veure les vetes de la fusta emprada. El braç esquerre s'ha conservat, però en el seu acabament la figura ha perdut tots els dits de la mà. Passa el mateix amb la cama que s'avança cap a l'espectador. La policromia es troba deteriorada en força punts, segurament a causa dels cops rebuts, tal com s'aprecia bé en el turmell, el genoll esquerre i algunes zones del rostre i el coll. Amb tot i les evidents pèrdues, i seguint les descripcions donades en el contracte, no és difícil imaginar el braç esquerre aguantant a terra una creu de la Fe, mentre el dret devia aixecar un calze, fent referència a l'Eucaristia. Les mancances ens impedeixen donar consistència a aquesta

259. Hom coneix la història del mantell. Verònica era cosidora i havia de treballar en uns vestits que li havien encarregat per la Pasqua, però deixà la feina quan sentí la cridòria i el bullici de gent que acompanyava Crist en el seu llarg camí al Calvari. Popularment s'explica que pogué acostar-se-li i eixugar-li la cara, fet que deixà els trets fisonòmics del Salvador impresos en el mantell. AMADES, *Costumari català...*, op. cit., p. 800.

imatge i ens obliga a entrar en el sempre dificultós i esmunyedís camí de les hipòtesis, però que creiem aquí justificades i raonades.

Pel que fa a l'estil, aquesta estàtua és com les altres Virtuts: figures que anaven acoblades per la part de darrera a la fàbrica efímera. No és ben bé exempta, sinó que va ser feta i pensada per ésser vista frontalment i des d'un punt de vista baix. De totes les estàtues, aquesta és la més estàtica. La seva posició en el tron obligava a aquesta serenitat, que només s'anima una mica per la posició del cap i la seva mirada. Per la resta, la policromia és clara a la pell, més rosada als llavis i galtes i fosca als cabells. Les robes amaguen l'anatomia (no veiem un peu), però és fàcil de reconèixer-hi la torsió del genoll dret. És una figura massissa, rotunda, però també majestuosa i expressiva, tal com es suggereix pel gest obert de la boca, com a punt de parlar.

JOSEP SUNYER I RAURELL

El nom de Josep Sunyer i Raurell (1673-1751) se l'acostuma a citar, juntament amb el de l'escultor Pau Costa (1665-1726), com un dels grans imatgers catalans que anaren abandonant el salomonisme propi de finals del Sis-cents per les columnes de fust llis, més sobries i tendint cap a un major classicisme. Sense abandonar, en els seus primers projectes, les formes reticulades de plafons amb relleus, en els retaules posteriors aquests escultors anaren decantant-se cap a una centralització més marcada que donava més èmfasi al cos principal davant la pèrdua d'importància de les andanes laterals.²⁶⁸ Paral·lelament a aquest procés estructural, les escultures que fins aleshores poblaven les fornícules, van anar lentament però progressiva ocupant més protagonisme, alliberant-se de les seves capelletes i atancant-se decididament cap a l'espectador. En paraules de Joan Bosch: "*Les figures de cos rodó i de mida gairebé natural feren un pas endavant i s'aproximaren a la nau, gràcies a recursos gestuals més grandiloqüents*".²⁶⁹ Aquest decidit pas endavant que en la nostra retaulística es produeix cap a la segona dècada del segle XVIII, també marcarà la tipologia de les escultures *sunyerianes* dels anys següents. Filant més prim, podem dir que no podríem explicar les escultures del Monument de Setmana Santa estudiat si abans no tinguéssim en compte aquest gradual procés d'«independència» assolit per l'escultura en les, fins aleshores, predominants estructures arquitectòniques. Creiem necessari fer aquests

260. CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 130.

comentaris previs sobre els retaules per poder situar millor en el context les obres estudiades.

En l'apartat anterior ja han quedat definits molts dels trets estilístics de Josep Sunyer; a continuació hi afegirem alguns detalls més que han de ser posats en relleu, per bé que tampoc pretenem dedicar-li aquí un estudi monogràfic.²⁷⁰ En els llibres dedicats a l'escultura catalana d'època moderna, el nom de Josep Sunyer i Raurell hi acostuma a aparèixer en els capítols dedicats als darrers estadis del Barroc.²⁷¹ La seva llarga trajectòria com a escultor –seixanta-nou anys de carrera– li va permetre evolucionar del *salomonisme* de finals del Set-cents, a l'alt Barroc d'influència italianitzant del primer quart del XVIII.

Fill d'una nissaga d'escultors barcelonins instal·lats a Manresa, Josep Sunyer i Raurell va néixer el 1673 i aviat es familiaritzà amb l'ofici patern, ja que rebé instruccions del seu pare, Josep Sunyer I († ca. 1682) i del seu avi, Pau Sunyer († 1694). Això, sumat als lligams, primer professionals i, després personals amb la famosa nissaga dels Grau,²⁷² va ser determinant en la continuació del taller familiar.²⁷³ La seva primera obra, a Puigcerdà, data del 1691, i el 1696 el jove escultor té ocasió de constituir el que serà el seu sòlid i prolífic taller, instal·lat primer a la zona de la Catalunya Nord. Membre del Col·legi de Pintors, Escultors, Dauradors i Brodadors de Perpinyà des del 1698 fins al 1714, va rebre moltíssims encàrrecs de parròquies i esglésies a la zona del Conflent i l'Alta Cerdanya, però és difícil seguir les seves passes en les línies que aquí tracem. Assenyalem, això sí, els retaules majors de Prada (1697-1699), el de Cotlliure (1698-1701), el de Llivia (1700-1704) i el del santuari de Font-Romeu (ca. 1704). Com bé apunta Teresa Avellí, poden incloure's en aquesta llista d'obres algunes més (tot i que no disposem dels contractes). Així passa amb els retaules de Sant Galderic, de Prada; el del Sant Sagrament de Cotlliure (1699); el de Sant Llorenç d'Òpol (1707) i els de l'església de Sant Martí de Joc (entre Perpinyà i Conflent, ca. 1710), entre d'altres.²⁷⁴ Després d'haver desenvolupat la seva activitat durant prop de vint anys a la zona dels Pirineus, Josep Sunyer i el seu taller²⁷⁵ treballaren a altres comarques del Principat com el Bages, Osona i el Barcelonès.

261. A vegades, el fet d'haver policromat les peces amb uns dies de diferència i amb unes relacions de pigments dissolts lleugerament diferents, provocava aquestes petites alteracions en els matisos (i el seu pitjor estat de conservació també hi ha influït).

262. *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Volum II, Madrid, 1992, p. 2.095.

De nou a Manresa, Josep Sunyer es dedicà a la reddecoració de les capelles de la Seu de Manresa, destruïdes en la Guerra de Successió. A més del seu taller, Josep Sunyer comptà amb la col·laboració del seu germà, Pau Sunyer (II), i la del seu amic Jacint Morató i Soler (1683-1736), amb qui compartí l'autoria d'una de les obres més cèlebres del Barroc català: el retaule major de la parròquia de Santa Maria d'Igualada (1718-1729). També amb ell treballà a Vic en el retaule de Santa Clara (1721; destruït durant la Guerra Civil de 1936-1939), i de nou a Manresa, en el de l'Àngel Custodi (1723; perdut). La seva feina a la Cova de Sant Ignasi de Manresa (1720-1729), evidencia la prolífica participació del mestre i el seu taller arreu del territori. La tercera dècada del segle XVIII el portà a la ciutat comtal, on, com s'ha dit, treballà en el convent de Santa Caterina i en el Monument de la catedral amb el seu fill, Josep Sunyer i Fontanelles († 1736). El 1740 se'l troba a Solsona, treballant en un retaule de dita vila. Poc després contracta el retaule de l'església de Sant Pere, a Manresa (1745). Morí el 1751, a l'edat de 88 anys, al seu domicili, al carrer de Valldaura. Va ser enterrat al convent de Sant Domènec de la seva vila natal.²⁷⁶

LES ESCULTURES DEL MONUMENT I L'ESTIL *SUNYERIA*

*«Des de la dècada dels vuitanta [del segle XVII] treballaven al país un seguit de mestres que manifestaven el coneixement del llenguatge de l'alt Barroc de temàtica religiosa [...] començant per Joan Roig I i Joan Roig II, Andreu Sala o Lluís Bonifàs, el besavi. La seva, i després la d'autors com Llätzer Tramulles II, Pau Costa o Josep Sunyer i Raurell, indica l'ús més o menys decidit d'un nou codi figuratiu, renovat de recursos que emfasitzen l'efecte comunicatiu de l'escultura i fan més persuasiu i efectista el missatge dels retaules. La seva és una plàstica altbarroca, tant pel que fa a la voluntat de dotar el culte de sumptuositat [...] com per la recerca d'estratègies persuasives envers els espectadors».*²⁷⁷ Hem recollit textualment aquests mots de Joan Bosch perquè defineixen amb

263. Cesare RIPA, *Iconologia*, Akal, 2 vols., Madrid, (Roma, 1603), 1987, p. 161-163.

264. Míriam FLÒ FORNER, *El conjunt funerari de Sant Oleguer de la Catedral de Barcelona*, tesina de llicenciatura d'Història de l'Art (inèdita), Universitat de Barcelona, juny 2000, p. 85.

265. *Ibidem*, p. 86. Flò recull l'opinió de James HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1994, p. 88.

tota precisió el context on cal situar la figura de Josep Sunyer en la plàstica catalana de l'època.

Les seves escultures, grandiloqüents i expressives –en els gestos, en els angulats drapajats o en les boques entreobertes– s'adscriuen dins l'alt Barroc romà²⁷⁸ –salvant les distàncies– en la línia de grans noms de l'escultura com Gian Lorenzo Bernini (1598-1660), Alessandro Algardi (1595-1654), François Duquesnoy (1597-1643) o Ercole Ferrata (1610-1685). És clar que la manera com el nostre escultor rebé aquestes influències no va ser pas per via directa, perquè mai no va estar a Itàlia, sinó mitjançant el món de les estampes que circulaven amb força difusió i que no era difícil trobar en els tallers dels mestres i imatgers de més renom.²⁷⁹ Bona part de les talles esculpides sobre fusta i alabastre de Sunyer és deutora de la imatgeria romana del segle XVII, però no exclusivament; també s'hi han vist reminiscències en les pintures del conegut normand Nicolas Poussin (1594-1665) a l'hora de resoldre composicions complexes,²⁸⁰ de Pietro da Cortona (1596-1669), o del gravador holandès Cornelis Cort (1533-1578).²⁸¹ En alguns casos concrets es poden trobar transcripcions força fidels, però altres cops Sunyer sap extreure l'*atmosfera* de les estampes que li és útil per aconseguir l'efecte desitjat d'acord amb les necessitats cercades. Com a gran mestre imatger que era, sap treure profit d'aquelles parts que més l'interessen, però no cau en la còpia i mostra clarament la seva destresa i innegable habilitat. Com bé diu Avellí, «*sapigué materialitzar amb un alè iconogràfic adequat –solemne i vigorós– [...] [assolint gran] sintonia amb la cultura berniniana*».²⁸²

Volem assenyalar, en aquest punt, una observació que els estudiosos de l'art Barroc català i, en especial, els que han parlat de Sunyer, fins ara encara no han tractat, però que creiem necessari remarcar: es tracta de la semblança estilística que, en general, tenen les seves obres amb les escultures d'alguns dels nuclis centreeuropeus del primer terç i primera meitat del segle XVIII. Quan donem un cop d'ull a les obres de centres tan actius com els austríacs o els germànics (sobretot la zona de Baviera, sud de l'Alemanya actual) en aquelles dates properes ja al Rococó, hi apreciem coincidències en l'aspecte formal i, sobretot, en l'expressivitat de les figures (semblants cànons allargats, semblant dinamisme i volgudes *deformacions* als rostres per tal d'assolir una més abrandada comunicació amb l'espectador) amb les estàtues de Sunyer. Posant noms i cognoms, podríem veure aquest joc de relacions si les comparem amb les obres d'es-

266. RIPA, *op. cit.*, p. 354.

cultors de la talla d'Egid Quirim Asam (1692-1750);²⁸³ Johann Paul Egell (1691-1752); dels estucs gairebé coetanis de Joseph Anton Feuchtmayr (1696-1770); de Johann Joseph Christian (1707-1777) o del bavarès ja més tardà Franz Ignaz Günther (1725-1775).²⁸⁴ Dit això, no afirmem pas que el manresà devia conèixer aquests mestres –ni que fos per via indirecta–, tan sols volem subratllar com, en aquest cas, l'univers artístic de l'artista català no estava gaire lluny de les creacions escultòriques d'avantguarda d'altres nuclis europeus. Sunyer s'integra plenament dins d'aquest *clima artístic* de l'alt Barroc i, en certa manera, arriba a semblants solucions d'aires rococos una mica *avant-la-lettre*.²⁸⁵

Les vuit escultures del Monument de Setmana Santa mostren característiques típicament *sunyerianes*. Són comunicatives i expressives en les actituds perquè, per sobre de tot, volen interpel·lar els espectadors; són dinàmiques i convulses d'acord amb la imatge triomfal i victoriosa que l'església catòlica proclama, passats els primers anys de la Contrareforma. Segueixen aquest llenguatge exaltat, teatral que pretén commoure els afectes dels fidels, tot enarborant les virtuts de bons cristians i recordant els episodis crucials de la Passió del Senyor.²⁸⁶ Una comparació amb altres figures angelicals sorgides del cisell de Sunyer ens permetrà reafirmar aquestes semblances.

Prenent com a exemple els joves àngels ceroferraris del retaule major de Santa Maria d'Igualada (1718-1729), hi apreciem trets idèntics als del Monument: robes en moviment, plecs marcats que deixen entreveure anatomies estilitzades, braços i cames enlaire, caps lleugerament tombats, rostres de cànons semblants, ulls ametllats, nassos prominents, pòmuls ossuts, cabelleres llargues i ondulades. A la parròquia de l'Anoia, Sunyer prescindeix de posar les ales dels àngels. Els petits angelets que giravolten entre la lluna als peus de la Immaculada d'Igualada parteixen del mateix esquema fisonòmic als rostres que els dos infants que acompanyen la figura al·legòrica de la Caritat: semblants cabells ondulats, galtes, orelles, nassos, etc.

El retaule major de Sant Pere de Prada (1697-1699) té àngels amb un aspecte semblant als del Monument catedralici. En un dels relleus es mostra *l'alliberament de Sant Pere*, i s'hi s'observa una figura angelical que respira aquest aire heroic i sumptuós de les estàtues *sunyerianes*, amb més majestuositat, si és possible, per les ales emplomades i policromades. L'àtic del mateix retaule és ple d'àngels músics amb gestos agitats i carre-

267. RIPA, *op. cit.*, p. 401.

gats d'aquest vigor espiritual tan afí a la Contrareforma.

Pel que fa referència als àngels que duen els atributs de la Passió, podem trobar algun exemple interessant si comparem l'obra estudiada amb l'altar-tabernacle que decorava la capella del Santíssim Sagrament a la Seu de Manresa (ca. 1715; destruït el 1936).²⁸⁷ Els àngels manresans són més rígids, sobretot perquè són d'alabastre, enfront de l'habitual fusta del Monument barceloní. Per la resta, les fotografies antigues d'aquesta obra ens permeten veure figures que cerquen varietat de posicions i que tenen un ritme d'alternança (subjecten creus, columnes i altres atributs de Crist). Són àngels adolescents, amb llargs cabells, ambigus, guarnits amb ampul·looses teles empeses pel vent.

Podríem posar més exemples per tal d'il·lustrar que l'autor de les figures del Monument és Josep Sunyer i Raurell, però creiem que en el terreny estilístic ja ha quedat prou demostrat. Allò que ara per ara no resulta tan fàcil de fer és fixar el límit de les actuacions entre el pare i el fill. Josep Sunyer i Raurell *patentà* –si se'm permet l'expressió– un estil personal, expressiu, que ja hem definit i que, en bona mesura, el seu taller seguí amb varietat de solucions (amb resultats no sempre tan excelsos). L'ombra del pare va ser llarga. Aquest fet, lligat a la manca d'informació que tenim sobre el seu fill, Josep Sunyer i Fontanelles, dificulta molt l'atribució de les talles a l'un o a l'altre.²⁸⁸ No disposem de prous elements de judici per a determinar possibles diferències. És molt probable que l'estil del fill seguís la manera de fer paterna. En tot cas, la mort prematura del jove (el 1736, a una edat incerta, però que devia voltar els 40 anys)²⁸⁹ i el fet de treballar conjuntament amb el seu pare ha diluït la seva empremta personal. Creiem que seria un error pretendre atribuir avui les figures més «fluïxes» al fill (justificant-ho amb la seva experiència més curta) i deixar les més reeixides per al patriarca, perquè, com sabem, tot sovint la producció d'un mateix artista mai és linial i sempre està subjecta a variacions de tota mena difícils d'explicar.

MODELS I INFLUÈNCIES DEL MONUMENT

268. Vegeu com a exemples el retaule major de Santa Maria d'Igualada (1718-1736), de Jacint Morató i Josep Sunyer i Raurell, i el de Cadaqués (1723-1727) de Pau Costa i Joan Torras.

269. BOSCH, *Alba daurada...*, op. cit., p. 41

270. Teresa Avellí i Casademont estudiarà amb més profunditat la figura de Sunyer i tots els membres de la nissaga en la seva futura tesi doctoral.

En l'apartat anterior ja hem incidit en la manera com l'art romà i francès del segle XVII influí la plàstica *sunyeriana*, sobretot gràcies a les estampes. Centrant-nos específicament en les vuit escultures trobades del Monument, hem buscat models que poguessin servir de referència directa. Dissortadament, no hem trobat cap gravat que íntegrament hagués pogut servir d'inspiració a Josep Sunyer Raurell. Creiem que aquestes figures són el resultat del bon ofici de tallista de l'escultor manresà, que tant dominava la tècnica de cisellatge sobre fusta, com posseïa la capacitat inventiva i comunicativa al servei d'un missatge evangelitzador. És clar que les figures s'inclouen dins d'allò que podem anomenar *figures de repertori*, és a dir, en paraules de Joan Bosch sobre Sunyer: «una utilització mecànica de les tipologies i els models, una gesticulació abrandada que, a vegades, no es correspon amb un perspicaç estudi psicològic»,²⁹⁰ però que en el nostre particular cas veiem ben plasmades i reeixides.

Tot i això, no podem descartar que Sunyer partís d'algunes estampes a l'hora de fer les vuit figures, però en tot cas la influència no devia pas ser directa, sinó circumstancial, quelcom semblant a un *eco* llunyà, una certa sintonia. Els àngels fets pel taller de Bernini al Ponte Sant'Angelo a Roma (ca. 1670; Lazzaro Morelli, Giulio Cartari, Paolo Naldini, Cosimo Fancelli, Antonio Giorgetti i Girolamo Lucenti, entre altres) tenen una tipologia que, conceptualment, coincideix amb l'emprada pels catalans en el Monument catedralici, si bé només s'hi han trobat semblances tipològiques (dinamisme, cames lleugeraments avançades, extremitats allargades, drapejats moguts i atributs de la Passió). És ben probable que Sunyer conegués aquestes obres per gravats, tal com quedà de manifest pels seus àngels del tabernacle de la Seu de Manresa.

La figura que potser guarda més semblances és la de l'àngel que sosté

271. MARTINELL, *Arquitectura i escultura*, op. cit., p. 125-128. Triadó, *Història de l'art català*, op. cit., p. 174. Triadó, *Ars Cataloniae...*, op. cit., p. 91.

272. Es casà en primeres núpcies amb Teresa Grau, neboda de l'escultor Francesc Grau. Sunyer va completar el seu aprenentatge sota la tutela de Francesc Grau i el mestratge de Lluís Generes. AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», op. cit., p. 275. També es pot trobar informació a la xarxa:

⟨http://ca.wikipedia.org/wiki/Josep_Sunyaer⟩ (Consulta feta el juny del 2009).

273. Per Avellí sabem, entre altres coses, que va heretar del seu avi les eines d'escultor, així com bastants traces i gravats que degueren ser-li de gran utilitat en les seves obres. AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», op. cit., p. 276, nota 24.

274. Per a una informació molt més detallada, vegeu: AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», op. cit., p. 278.

el sudari de la Verònica amb la faç del Creador, esculpida per Cosimo Fancelli (1620-1688) cap a 1668-1669, amb una gestualitat i actitud no gaire distinta de la del jove àngel de la catedral. La influència de Bernini sobre Sunyer és evident. Del napolità, el nostre escultor en beurrà la gestualitat expressiva, la teatralitat dels gestos, l'estilització de les proporcions i l'abrandada elegància formal. De fet, l'ombra *berniniana* arribà als nostres escultors gràcies a l'abundant circulació d'estampes, i no és gaire difícil traçar un recorregut que ens porti de les obres d'Andreu Sala als Morató; dels Sunyer als Costa; dels Bonifaç a Salvador Gurri, per esmentar uns pocs noms importants.²⁹¹ Bernini deixà una prolífica i activa escola al seu darrere;²⁹² entre els hereus del seu inici, en destaquem l'italià Giuseppe Mazzuoli (1644-1725), qui en els àngels que sostenen el cimbori de l'església de Sant Martino a Siena (cap a 1700), hi plasmà trets i actituds que no disten gaire de les pròpiament *sunyerianes*. El manresà degué tenir a l'abast estampes com aquestes, vistes les coincidències formals i de fons entre l'obra de Siena i els àngels d'Igualada (per bé que els d'aquí són treballats en fusta).

En l'extens i variat catàleg de gravadors que Sunyer podia consultar –des de Cornelius Cort (1533-1578) a Agostino Carracci, passant per Pietro del Po (1616-1692), Teresa del Po (1646-1713) i altres mencionats–, volem afegir-hi el nom de Jan Sadeler I (1550-1600), artista de Brussel·les, qui en la sèrie d'estampes de les *Virtuts victorioses sobre els vicis* (ca. 1579) representà figures al·legòriques assegudes amb gestos expressius i elegants que recorden vagament la nostra figura de la Fe (mancada de creu i de braç).²⁹³ No és una lectura directa, però sí propera, i potser Sunyer tenia al seu taller aquests models, vistes les semblances en la posició de cames, braços, rostre i actitud.

A continuació passem a comentar les obres, coetànies i posteriors, que reberen alguna influència del Monument efímer estudiat. La primera pista ens la dóna el citat baró de Maldà qui, parlant del retaule major de l'església de Sant Felip Neri de Barcelona, digué: «... *que dit retaule lo passaba a treballar un tal mestre Nicolau [...] havent tret alguns modelos per lo de Sant Felip Neri y si un a hechura com és lo sumptuós y magnífich Monument de la Iglésia Cathedral, que lo retaule nou servirà de*

275. En el taller de Josep Sunyer van formar-se altres escultors i aprenenents; Joan Xambó hi entra el 1697; Pere Navarre, el 1703; i Josep Bordas, el 1710. *Ibidem*, p. 277.

276. AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», *op. cit.*, p. 275. També: http://ca.wikipedia.org/wiki/Josep_Sunyer (Consulta feta el juny del 2009).

*monument... ».*²⁹⁴ És a dir, Nicolau Traver, escultor, tingué com a referent l'obra de la catedral a l'hora de dissenyar el moble de l'oratori veí, que tant havia de funcionar d'altar litúrgic com de Monument de Setmana Santa. Des del punt de vista figuratiu, ambdues peces guarden estretes relacions. Les escultures del Monument de la Seu s'inscriuen dins del llenguatge alt Barroc, propi de mitjan del Set-cents (1735); les de Sant Felip Neri són talles de reminiscències barroques i *berminianes*, però ja palesen un gir cap a un llenguatge més fred i proper a la corrent academicista (recordem que l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona es funda el 1775 i Traver esculpeix els àngels cap al 1807).²⁹⁵

És cert que les de Sunyer són figures de caràcter efímer que no restaven esposades de manera permanent a la Seu, però creiem que la concepció formal i el seu influx és més que evident quan les comparem amb els àngels que duen atributs de la Passió de Sant Felip Neri. Les robes, l'estilització de les figures, ensenyant braços i cames en moviment, com les de Sunyer, busquen interpel·lar l'espectador amb una gestualitat directa i comunicativa. És ben probable que els quatre àngels de cos rodó del Monument es comunicessin i s'emplacessin de manera semblant als que ara veiem quan visitem la parròquia de Sant Felip. Més de setanta anys separen les dues obres, hom hi observa diferències d'estil, sobretot en la manera de resoldre els rostres i en la diferent concepció de la policromia, però l'esperit latent darrera d'aquests conjunts són gairebé coincidents. Encara que l'Acadèmia feia anys que funcionava, l'esperit religiós de les imatges barroques no s'esborrà d'avui per demà i encara pervisqué durant ben entrat el segle

277. BOSCH, *Alba daurada...*, op. cit., p. 52.

278. Diu Wittkower: «*Lo que distingue al Barroco de las épocas más primitivas e incluso al alto Barroco es que el espectador es estimulado a participar activamente en las manifestaciones sobrenaturales del arte místico más que a mirarlo «desde fuera»*». Rudolf WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 139.

279. Recordem que, com hem dit, a la mort del seu avi Pau, Josep Sunyer heretà una bona col·lecció de gravats que, de ben segur, li van ser de gran utilitat en el temps per a resoldre problemes compositius o elaborar figures *de repertori*. AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», op. cit., p. 276.

280. Vegeu el cas dels relleus dels Sants Sagraments del retaule d'Espirà de Conflent, on Sunyer seguí les estampes de Duguet sobre les pintures de Poussin. *Ibidem*, p. 285. També: AVELLÍ, *Alba daurada*, op. cit., p. 238-243.

281. En aquesta llista, hi podríem afegir obres d'altres escultors italians que degué conèixer indirectament, via estampes, com les figures dels sants del Vaticà de Pierre Legros, Carlo Monaldi, Giuseppe Rusconi, Pietro Bracci, etc. AVELLÍ, *Alba daurada*, op. cit., p. 259.

XIX. Traver potser tingué accés a les estampes de Bernini que van fer-se del Pont Sant'Angelo, però nosaltres creiem que abans devia haver vist en primera persona els àngels del Monument dels Sunyer.

En la figura 2, els hem col·locat com, segons el nostre parer, creiem que havien d'anar situats. Hem tingut com a referent, al sòcol, els quatre àngels de Sant Felip Neri, i hem tingut en compte la gestualitat marcada de braços i mirades. A més, ens hem guiat també per la nota del contracte de policromia a càrrec d'Agustí Viladomat i Pere Rigalt (1737), de dorar: «*las quatre cartelas*»,²⁹⁶ i la del fuster Joseph Armada (1851): «*Per encarna y deura de nou los quatre angels de los soculs*». ²⁹⁷

Els àngels amb els atributs desapareguts (potser llances amb l'esponja, columnes?) estaven als extrems; al centre, esquerra, es deuria situar el del mantell de la Verònica, i a la dreta hi devia haver el que aguanta el gerro i la safata. És una llàstima que les ales no s'hagin conservat, perquè ajudarien a l'hora de determinar les posicions finals de les estàtues. Pel que fa a la resta de talles, la col·locació és bastant més problemàtica. Creiem que devien situar-se més a dalt, en un segon nivell, acompanyant l'«*Arch principal*». De nou la comparativa amb el Monument-altar de Sant Felip Neri ens ajuda a fer-nos-en una idea. El cos superior d'aquesta obra està acabat amb una parella d'àngels oposats que emmarquen una pintura de l'*Anunciació*, i a l'àtic, un gran escut amb garlandes florals és aguantat per dos petits angelets.

En el cas del Monument de la catedral, les dues voltes estaven decorades amb les teles en perspectiva fetes per Antoni Viladomat (*Santa Cena i Lavatori*), però sembla que hi havia més predomini de l'escultura que a Sant Felip. Acompanyant les pintures, i també a tocar del cimaci amb l'escut i la corona, devien estar situades les talles al·lusives a les Virtuts Teològals i els àngels restants. Com ja hem vist, aquestes no són figures exemptes, sinó que són alts relleus pensats per a ésser repenjats o subjectats a estructures arquitectòniques. La gestualitat de les figures, en mirades i sobretot en la posició de braços i caps –malgrat la falta d'atributs i membres– ha estat la

282. AVELLÍ, «Els retaules del taller dels Sunyer...», *op. cit.*, p. 284.

283. Egid Quirin Asam va rebre influència de Bernini en el seu viatge d'estudis a Roma. ROLF TOMAN (ed.) *et al.*, *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, Ullmann & Könemann, Colònia 2007, p. 338.

284. ROLF TOMAN (ed.), *op. cit. supra*, p. 330-351.

285. TRIADÓ: «*L'arquitectura va quedar inserida en un conjunt unitari de gran força plàstica, que va fer de Sunyer un precursor de les fórmules del rococó*». TRIADÓ, *Ars Cataloniae... op. cit.*, p. 93.

nostra guia a seguir per plantejar la disposició del segon pis.

La posició dels rostres mirant cap avall indiquen l'elevada alçada de la majoria de les figures. La Caritat mira a la dreta, actitud oposada a l'Esperança que, sostenint l'àncora, dirigeix l'esguard cap a l'esquerra. Al centre, hi hauria d'haver la Fe, la Virtut Teològica més important i la que, per tant, ocupa un lloc preferent (asseguda en un tron, dirigeix la mirada a l'horitzó). Tan sols ens ha arribat un àngel (se'l reconeix per l'orifici de les ales a l'esquena), que havia d'emplaçar-se al costat esquerre de la Fe, com flanquejant-la; ara bé, aquesta composició resta desequilibrada, no és simètrica, cosa que ens porta a plantejar-nos si potser antigament hi havia hagut una altra figura angelical, semblant a l'anterior, que cerqués un diàleg de moviments oposats i que afegís compensació formal (i que, per tant, no ens hauria arribat). És entrar en un terreny imprecís, i més tenint en compte els escassos detalls trobats als contractes, per això tan sols volem limitar-nos a apuntar aquí la hipòtesi, sense entrar a fer-hi més valoracions.

Un dels Monuments de Setmana Santa d'època barroca més ben conservats és el del Monestir de Santa Teresa de Vic²⁹⁸ (1750), realitzat per l'escultor Carles Morató (1721-1780). El conjunt es troba en el mateix indret on va ser pensat (en una capelleta inserida dins la paret, al costat de l'Epístola dins l'església). De mides més humils, té l'estructura d'una cúpula alçada sobre grups de quatre columnes, disposades de manera que produeixen sensació de profunditat; al centre es situa un altar amb una graderia que aixeca l'urna-sagrari, per a la Sagrada Forma; dos angelets en genuflexió flanquegen l'urna i la volta es tanca decorada amb caps d'àngels en un cel de núvols. Comparteix amb el de la Seu semblant llenguatge formal: columnes suportant les voltes el·líptiques, les cornises trencades, els arcs de mig punt, l'urna-sagrari sobre unes grades i l'existència de talles amb àngels. Però no té la sumptuositat ni la grandiositat del temple catedralici de Barcelona. Això sí, en tots dos casos es segueix el model de Monument de *nau profunda*.²⁹⁹

Un altre Monument que ha entrat en relació amb la nostra obra d'estudi

286. L'escultura, en paraules de Victor Stoichita: «*tenía la misión de establecer un contacto más directo con el espectador [...] no tenemos porqué extrañarnos, entonces, cuando en ciertos textos sagrados de la época [siglos XVII-XVIII] damos con testimonios de que, en los ambientes eclesíasticos, la escultura era más apreciada que la pintura*», per la major veracitat i la capacitat de commoure a l'espectador fent-li reviure la vida de sants o personatges sagrats. Victor I. STOICHITA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996, p. 68.

és el conjunt per a la Setmana Santa de l'església de Nostra Senyora de Tura (Olot), realitzat per Joan Carles Panyó i Figaró (1755-1840). Pintor i decorador mataroní, deixeble de Tramulles i format a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, Panyó és conegut perquè va ser el primer director de l'Escola de Dibuix d'Olot.³⁰⁰ També mostrà certes aptituds per a l'arquitectura, tal com ens deixà entreveure al campanar de l'església de Tura i al temple d'«El Noguera» a Segueró. La seva és una biografia que encara resta per escriure i que guarda molts punts foscos.³⁰¹ El seu Monument de Setmana Santa de l'església de Tura va perdre's en el foc de la Guerra Civil el 1936 (com gairebé tot el temple, inclòs el campanar). Tot i això, disposem de prou informació gràfica i documental per dedicar-li unes línies.

Dins el vessant arquitectònic de Panyó, el Monument de Tura s'insereix en la trajectòria de les obres fetes per *l'architecte decorador*, en paraules de Vayreda (una mica diferent de les obres d'*architecte constructor*, més pròpies d'un arquitecte pròpiament dit, que no pas d'un pintor/decorador).³⁰² En una data incerta, però que ronda l'any 1803, Panyó es posà a treballar en la construcció del Monument Pasqual a l'església olotina; com en el cas de l'obra barcelonina, es tractava de fer una fàbrica desmuntable que, any rere any, s'exhibís en el punt més visible del temple, el presbiteri, davant l'altar major. En paraules de Vayreda, que veié el Monument abans del 1932: «*ofereix, en la seva concepció general una gran semblança amb el que pintà Antoni Viladomat per a la Seu de Barcelona [...] de tota manera, cal recordar que ens trobem en un segle de distància [corregim, són menys de 70 anys (1735 i ca. 1803)], la qual cosa justifica el seu academicisme i la supressió absoluta de tots els elements de gust barroc*».³⁰³

Formalment, el Monument de Tura constava d'un gran arc de triomf bastit sobre unes columnes corínties, rematat en les cantonades de les cor-

287. És molt probable que en aquest cas Sunyer partís de models berlinians passats a estampes, com per exemple els àngels del pont Sant'Angelo (1669-1674). *Ibidem*, p. 259.

288. Com ja hem dit, Bosch i Dorico, varen confondre el fill amb el pare. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...», *op. cit.*, p. 255.

289. Teresa Avellí ja esclarirà alguns punts foscos de la biografia dels Sunyer. Tenint en compte que Josep Sunyer i Raurell es casà per primer cop amb Teresa Grau en la darrera dècada del segle XVII, i que fruit d'aquest matrimoni va néixer Josep Sunyer i Fontanelles, aquest degué morir amb prop de quaranta anys el 1736.

nises per un seguit d'escultures al·legòriques exemptes. Aquesta estructura imponent, minsament decorada, donava entrada a una nau, dividida en dos trams i coberta per unes cúpules sobre triangles esfèrics. En la zona inferior, sobre el sòcol i una graderia, es situava l'urna-sagrari, aixecada per una mena de pòrtic acabat amb una balustrada i amb figures ornamentals. Com bé indica Vayreda, el conjunt arquitectònic «és d'un gust italià molt pur». Potser resultava un pèl efectista, però respirava un aire escenogràfic en consonància amb la fredor pròpia de l'estil del seu temps.³⁰⁴ L'autor també apunta referències italianes, tal com la possible influència d'Andrea Pozzo (només cal dir que el llibre *Perspectiva et Architectorum* constava entre les fonts de l'inventari que Panyó posseïa); de Ferdinand Galli-Bibiena (per l'arquitectura desbordant, fantàstica i de gran volada) i, fins i tot, del pintor Giovanni Battista Tiepolo (pels escorços de les figures que desafortunadament tan poc es veuen en la imatge antiga). El joc de relacions entre l'obra catedralícia i la de Tura és ben estret. Les diferències tan sols radiquen en la menor profusió decorativa de la segona (portant per exemple a la supressió de teles pintades imitant perspectives, i fent desaparèixer grans escuts, peanyes, mènsules, medallons i formes entortolligades, més propis de l'alt Barroc que no pas de l'estil *academicista* de Panyó). Fins i tot el mataroní sembla aplicar fil per randa el cànon de proporcions de la columna coríntia que Viladomat aprengué del seu *mestre* bolonyès Galli-Bibiena, aixecada sobre alts pedestals.³⁰⁵ No sabem fins a quin punt Panyó s'inspirà en el Monument de la Seu per a fer el moble de Tura, el que sí sabem és que el resultat final s'emmarca dins d'aquest ambient d'*aires* tardobarrocs, que tan bé s'il·lustra en la tractadística d'autors com Pozzo i Bibiena, i que resulta tan afí amb l'obra aquí estudiada.

DARRERES QÜESTIONS I CONCLUSIONS

La documentació sobre els Monuments de Setmana Santa és escassa i encara resta molta feina per fer. Per exemple, Ainaud parla de les fàbriques efímeres pasquals de les esglésies barcelonines dels Sant Just i Pastor (1667) i de la parròquia de Sant Miquel Arcàngel (1689),³⁰⁶ però no en sabem res de l'aspecte que tenien.³⁰⁷ Entrat ja el Set-cents, els germans Tramulles van fer-ne un a Sant Pere de les Puelles (obra de Manuel), mentre que Francesc n'erigí un altre a l'església de San Joan, de l'orde de

290. BOSCH, *Els tallers d'escultura... op. cit.*, p. 235.

Sant Joan de Jerusalem a Barcelona (1773).³⁰⁸ Moltes d'aquestes peces s'han perdut. D'altres potser es guarden mig fragmentades en sagristies i en magatzems bo i esperant que algun dia s'exposin al públic. Algunes mostres han sobreviscut el pas del temps. Podem citar el Monument de Setmana Santa de l'església de Santa Eulàlia d'Erill-la-Vall a la Vall de Boí (Alta Ribagorça) obra del segle XVIII, però d'una tipologia pictòrica i una aparença popular que s'allunya molt del nostre moble estudiat. Un altre exemple semblant el tindriem amb el Monument efímer de l'església parroquial de Santa Maria, Segueró (Garrotxa), obra d'autor desconegut i del 1747 que desplega la iconografia al voltant de la Passió de Crist fent ús de fustes i teles pintades al tremp.³⁰⁹

Els Monuments de Setmana Santa plantegen una gran varietat de propostes en els aspectes formal i simbòlic, i més encara tenint en compte que eren creacions que normalment havien d'adaptar-se no sols a les distintes possibilitats econòmiques dels temples, sinó als seus limitats espais interiors. Podríem afegir una llarga llista de Monuments d'arreu de l'Estat espanyol, alguns amb semblances puntuals amb el nostre, que servirien per a evidenciar models i influències fora de Catalunya, però creiem que desbordarien la intenció primera del nostre estudi; en tot cas remetem el lector interessat en la matèria a la nostra tesi doctoral, actualment en curs, on tractarem aquesta qüestió amb més espai del que aquí disposem.³¹⁰ Hem volgut aportar el màxim d'informació possible per a entendre l'interessant cas del Monument barceloní, per això hem cercat als arxius, hem consultat els documents capitulars, hem anat a les fonts gràfiques i, fins i tot, hem tingut la sort d'analitzar i *palpar* de ben a prop les restes escultòriques d'aquesta obra «perduda», i avui parcialment recuperada. A tall d'epíleg resumim els aspectes més destacables de l'obra estudiada:

– El Monument de la catedral de Barcelona (1735) era una de les grans obres efímeres d'època barroca al Principat. Sembla que va partir del

291. Una altra cosa és la suposada relació *berniniana* d'escultors més propers a l'Acadèmicisme que a l'alt Barroc, tal com Bosch bé ha apuntat. De fet, les obres de Juan Adán, Carles Salas i Jaume Padró, són en estil i cronologia, més acadèmiques que barroques. BOSCH, *Alba daurada... op. cit.*, p. 57.

292. Altres noms reeixits d'escultors amb l'aura berniniana són Algardi, Duquesnoy, Ferrata, Bracci, etc. «Josep Sunyer i Raurell manipulava gravats tan dispars com ara els de Cornelis Cort i Johan Sadeler combinats amb els produïts a partir d'obres de François Duquesnoy, Federico Barocci, Pietro da Cortona, Annibali Carracci, etc». AVELLÍ, *Alba daurada... op. cit.*, p. 243.

293. Vegeu: *The Illustrated Bartsch*, 70, part 3, fig. 495 i 499.

modello anònim conservat (GDG MNAC, n. 1.420), estava decorat amb figures escultòriques dels Sunyer, tenia acoblades teles amb perspectives de Viladomat, estava daurat d'or i jaspis de colors, i restava il·luminat amb salomons i centenars de ciris en el rerecor de la Seu. Causava un efecte impactant i impressionant com bé descrigueren alguns testimonis. L'obra guarnia el temple i commovia l'ànima dels fidels que volien retre homenatge a la mort del Senyor.

– Desgastat i destruït parcialment pels volts del 1872-1876, va restar desaparegut fins l'any 2007, quan, per causes fortuïtes, van trobar-se i identificar-se a la Seu les vuit talles que havien format part de tan insigne fàbrica.³¹¹ No ens ha quedat res de la seva estructura arquitectònica, ni tampoc tenim rastre de les teles que Antoni Viladomat (i després el seu fill Josep) pintà per cobrir les voltes, tan sols s'han descobert vuit figures escultòriques,³¹² àngels i virtuts teològals, atribuïdes a Josep Sunyer i Raurell i al seu fill. Les peces foren daurades, segons indicacions dels contractes, pels mestres Agustí Viladomat i Pere Rigalt.

– La trobada d'aquestes talles és excepcional per diverses raons: Primerament pel fet de ser d'època barroca. Com ja s'ha comentat, al nostre país les obres d'aquest període desaparegueren, sobretot en ocasió dels violents esdeveniments dels segles XIX i XX, i foren menystingudes i quedaren relegades a un paper secundari. També resulta extraordinari que, passats més de 270 anys, s'hagin conservat peces d'una obra efímera, més sotmeses que altres, a patir desgastaments i trencaments, tal com la majoria de les talles encara testimonien amb cicatrius i amputaments visibles.

– Encara resulta més valuosa la trobada, si pensem que no s'ha conservat dins la Seu cap moble escultòric de gairebé mitjan segle XVIII (allò que sovint hem anomenat *alt Barroc*). Efectivament, tot i que alguns dels retaules figurin datats genèricament com del «segle XVIII» (el del Pilar, per exemple), aquest caldria situar-lo cap a les primeres dècades de la centúria; igualment, entre l'altar de la Glorificació de la Verge (1709,

294. DD. AA., Marià CARBONELL, *La Col·lecció Raimon Casellas... op. cit.*, p. 128.

295. L'atribució a Traver davant Salvador Gurri ha quedat del tot definida per Mariona FERNÁNDEZ BANQUÉ, *Salvador Gurri i Coromines (1749-1819), un escultor d'entre segles*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 2004, p. 545 i ss.

fàbrica i 1739, dauradura) i el retaule dels Sants Pau i Sant Gaietà (1770; ja d'aires clàssics), hi ha un buit considerable de més de cinquanta anys, que almenys ara, queda plàsticament omplert i representat.

– Als punts anteriors, cal sumar-hi el més personalista, centrat en els escultors Sunyer (pare i fill). De fet, les figures de la catedral són les úniques peces atribuïdes a ells de la seva *etapa barcelonina*, que, com s'ha dit, comprèn els anys 1734-1739 (per bé que algunes fonts allarguen massa l'estada, fins el 1745). Destruïda la decoració de l'avantcapella del Roser al convent de Santa Caterina, aquestes han esdevingut les úniques mostres de la seva habilitat com a tallistes conservades a la ciutat comtal. La trobada, per tant, ajuda a enriquir el llarguïssim i prolífic catàleg d'obres de Josep Sunyer i Raurell i, per extensió, del seu actiu taller.

APÈNDIX DOCUMENTAL

1

Contracte per a l'escultura del Monument de Setmana Santa de la catedral, entre el Capítol i els escultors Josep Sunyer i Raurell i Josep Sunyer i Fontanelles. 5 de febrer de 1735

ACB, Fons Notarial 940, Francesc Rifós, *Manual d'actes* de 1733-1736, 5 de febrer de 1735, f. 93r-95v; Bosch i Ballbona, Joan i Carles Dorico, «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735» a *D'Art*, números 17/18: Art, Bellesa i Coneixement, Universitat de Barcelona, 1992, p. 257-258.

Die quinta mensis februarii anno a nativitate domini millessimo septingentesimo trigessimio quinto. Barne.

Per quant lo Molt Iltre Capítol dela Sta Cathedral Iгла de Barna per lo Major Culto Divino, y lustre de la Iгла, desitja se fabrique un Sumptuos Monument, e Nou aparato de Monument en dita Sta Iglesia; y lo desempeño de esta obra se haze confiat a Joseph Sunyer escultor; perço sobre la construccio

296. BOSCH I DORICO: «El Monument de Setmana Santa...» *op. cit.*, p. 259. / ACB, Fons Notarial 941, Joan MARÇAL, *Manual d'actes* de 1737-1738, 7 de juny de 1737, f. 29r-31r.

297. ACB, *Actes Capitulars*, 1844-1853, 1 de gener de 1851, f. 256.

de dit Monument o son aparato per y entre los Iltres y Molt Reverents Srs. D. Benet Desbach, Dr. Fco Roldós, Joan Pau Fontrodona y Dn Salvador de Clariana, pres [preveres] y cages [canonges] de dita Sta Iгла, y comissaris del Molt Iltre Capítol de ella, a fi y efecte nomenatsy deputats de una part, y dit Joseph Sunyer escultor de la ciutat de Manresa actualment habitant en Barna [al marge: y Joseph Sunyer també escultor son fill] de part altre; se han acordats y firmats los pactes següents.

Primo que dit Joseph Sunyer [*al marge*: major y Joseph Sunyer son fill] degan seguir las proporcions o midas del modello que se ha format per dit Monument, fent las vasas, y cornisas ben bocelladas tant dels pedestals, com dels remates en lo millor modo, y art, que demana dita obra resaltantlas y voltantlas pera que fasse lo millor perfil, que sie possible, y axi mateix degan dexar ben bocelladas las impostas dels Archs y voltas.

Item que dits Sunyer degan formar la talla que necessita dita obra, dexant-la ben feta y perfeccionada, encara que no ho ensenye lo modello o trassa que se ha fet.

Item deuran treballar las figuras dexantlas ab perfeccio y ben acabadas, las quals deuràn estovar perquè sien ben lleugeres per lo maneig de ellas.

Item que degan dexar tovas les columnes, cornisas y archs de las voltas en lo modo que ho puga suportar la obra.

Item que si durant lo treball de dita obra y fabrica se regoneixeran algunas circumstancies per sa millor perfecció y acert degan executarles dits Sunyer sens tenir accio de pretendrer millora alguna.

Item per a que dita obra se logre ab lo gasto y modo mes sumptuós ques desitja concorrera Francisco Llopart fuster del Molt Iltre Capítol per a que ell y dits pare y fill Sunyer reflexten lo que compendran més propi per lo acertat embelliment de dita obra, y per que reste ben feta y acabada.

Item es pactat que per part del Molt Iltre Capítol se dega suministrar a dits Sunyer tota la fusta hauran menester per dita obra, tota la ferramenta de perns, caragols y planxes, y alguns vents si seran necessaris per la fortificacio de la matexa obra. Quedant a carrech y compte de dits pare y fill Sunyer tot lo demás gasto a saber mans, aygua cuit y claus de tovas especies, que seran menester per dita obra.

Item conclusa la refferida obra del monument degan dits Sunyer pararla o assentarla en lo puesto ahont annualment ha de servir.

Item es pactat que per tota la feyna sobreexpressada y treball y gastos que

298. El monestir és de l'orde de les Carmelites Descalces i va ser fundat per santa Teresa de Jesús el 24 d'agost de l'any 1562.

299. CALVO RUATA i LOZANO LÓPEZ, «Los Monumentos...», *op. cit.*, p. 106.

300. Triadó, *Història de l'art català... op. cit.*, p. 216 i 241.

301. Començà treballant com a daurador a Berga i donà classes de dibuix a

deu obrar y soportar dits Joseph Sunyer major y Joseph Sunyer son fill, dega lo Molt Iltre Capítol pagarlos la quantitat de Dos Mil y Dos centes lliures barnes a saber és: 550 lliures y des de luego 550 lliures y encontinent que sie treballada la tercera part de dita obra 550 lliures, y quant dita fabrica estarà treballada en dos terceras parts, y les restants 550 lliures y despues de ésser conclosa dita obra segons lo sobre pactat y examinada y reconeguda a la satisfaccio del Molt Iltre Capítol.

Item que dits Sunyer degan tenir conclosa dita obra de vuy fins al die de Nadal primer vinent fi del corrent any 1735...

2

Contracte per a la dauradura del Monument de Setmana Santa de la catedral, entre el Capítol i els mestres Agustí Viladomat i Pere Rigalt. 7 de juny de 1737

ACB, Fons Notarial 941, Joan Marçal, *Manual d'actes de 1737-1738*, 7 de juny de 1737, f. 29-31; Bosch i Ballbona, Joan i Carles Dorico, «El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735» a *D'Art*, números 17/18: Art, Bellesa i Coneixement, Universitat de Barcelona, 1992, p. 258-260).

[*Al marge*: Pactes del concert sobre lo dorar lo Monument de la present iglesia. Vide apoca de 20 de febrer 1738 de la paga del compliment de est concert y de 300 lliures per cost de pintar les perspectives.]

Die septima mensis junii anno a nativitate domini 1737 Barchinone.

Girona. Es traslladà a Barcelona i a Reus, on pintà dues teles per al santuari de la Misericòrdia. Panyó va ser un dels màxims representants del Neoclassicisme a Catalunya. Treballà a esglésies i cases pairals, en decoracions pictòriques i dissenys, a Olot, Girona, Vallfogona, Segueró i Colomers, entre altres zones. Informació trobada el 4 de juliol del 2009 a: <<http://www.enciclopedia.cat/>>. Per a més informació de Panyó, vegeu: Ramon GRABOLOSEA, *Joan Carles Panyó. Primer director de les escoles de dibuix d'Olot i Girona*, Diputació provincial, Girona 1976.

302. R. VAYREDA, «Joan Carles Panyó, la seva vida, la seva obra i el seu temps», a *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, volum II, Junta de Museus, Barcelona, 1932, p. 245.

303. *Íbidem*, p. 246.

Per quant lo Molt Iltre Capítol de la Sta Iгла Cathedral de la Seu de Barna mogut de sa devoció al culto divino, y per Major lustre de la Iglesia ha deliberat que se dore y jaspee la fusta o aparato que novament se ha fabricat per lo Monument de dita Iglesia, y que comensà a servir en la funció del 1736 y perquè esta obra se execute ab lo degut lluïment y acert se ha servit fer comissió als Illustes y Molts reverents Srs Dr. Benet de Cartellà y Desbach y Dn Francisco Roldós canonges de dits Sta Iгла ab resolucio de [*en blanc*] de [*en blanc*] a fi de dirigir y convenir lo modo y circumstancies de la referida obra y firmar la escriptura del concert y pactas segons comprendran mes convenients. Y havent conferit y premeditat aquellas y procurat lo medi més util y menos gasto, hajen acordat los pactes y modo que baix se explicaran ab los officials avall nomenadors als quals confian lo desempenyo de esta obra. Per ço per y entre los dits Senyors Dn Benet de Cartellà y Desbach y Dn Francesc de Roldós canonges y Comissaris del Molt iltre Capítol y en nom y com a tenints poder de ell, de una part y Agustí Viladomat, y Pere Rigalt doradors ciutadans de Barna de altra acerca de la expressada obra de dorar y jaspear lo aparato de dit Monument se ha convingut y firmats los capitols y pactes següents.

1. Primo es convingut y pactat entre ditas parts que en lo peu o pedestal degan dorarse tots los trofeos de la Passió, talla y flors tant de la Balustrada de las escalas y poms com de las cartelas, las mitjes cañas de la guarnició dels pedestals, y de las escalas, y així mateix se degan dorar los bordons de ditas escals y també las quatre cartelas han de ésser totas doradas y de la cornisa de dit padestral se dorarà la goleta de dalt, y un perfil de part del mitg y lo collarino.

2. Item de les columnes y pilastres se doraran las basas, los capitells, totas las copadas, y bordons dels recalats de ditas pilastras.

3. Item se doraran totas las copadas y bordons dels grahons de la tarima de sobre lo tablado a correspondencia de la escala gran.

4. Item de la cornisa de sobre les columnes se ha de dorar la goleta del canell de dalt ab son bordó, y la mitja canya de la sota corona y part de la

304. VAYREDA, «Joan Carles Panyó...» *op. cit.*, p. 246. Vegeu també Esther GARCÍA PORTUGUÉS, «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)», a *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, Barcelona 2007, p. 294.

305. Parlem del mòdul que Bibiena aplica a l'orde corinti, on la columna passa a dividir-se en setze parts i que de manera tan eloqüent escriu Raimon Casellas en el seu estudi «Orígens del renaixement barceloní», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, 1907, p. 62-67. Tot i que la publicació d'*Architettura civile* és un pèl tardana (1711), Viladomat coneguè de primera mà les formulacions de Bibiena fruit de les seves col·laboracions durant l'estada de l'Arxiduc Carles a Barcelona (1708).

alquitraba y les dos carteles.

5. Item del Arch principal se dorara la goleta del cantell de dalt y lo bordó y copada y bordó de baix y las copadas del gruix de dit arch.

6. Item dels dos archs dels costats se doraran lo bordó de dalt y lo bordó y copada de baix.

7. Item se dorarà tot lo escut de les Armes.

8. Item de la cornisa del socollet se dorarà lo bordó y collerino las copadas de la guarnició de dit socollet.

9. Item de les pilastres de la segona andana se doraran totes les mitjtes canyas dels racalats, tota la talla dels capitells y cartelas.

10. Item la petxina de sobre lo escut se dorarà tota.

11. Item se doraran tots los rams de les flors y cartela de sota la fe.

12. Item de la ultima cornisa se ha de dorar la goleta de dalt lo bordó de sota corona y part de la alquitrava o correspondencia de la altra.

13. Item de las figuras se doraran los ribets de les boras del ropatge, las ales dels àngels, los Improperis de la Passió que aportan lo calser y creu de la fe, la ancora de la Esperança y lo demes de ditas figuras, ab son peu o terreno de marbre blanch com millor aparega.

14. Item dels rachs y voltas de dit Monument se doraran totes las copadas de archs i recalats y las cornisas de la mitja taronja y cupula y las rosas o claus.

15. Item si se faran de sobre dels dos archs de la frenta los costats, dos tarjas de relleu se dauran dorar y en cas nos farian se dauran fer a dit campé de sobre dit arch alguna cosa dorada corresponent, y així mateix en los carcanyols de les voltes de dins del Monument.

16. Item tot lo demes de dit Monument se ha de fer ben jaspeat de diferents colors, ben brunyit y preparat conforme requerirà dita obra.

17. Item que tota dita obra així lo dotat com jaspeat dega esser ab la major perfeccio segons art de bon dorador y demana la estructura de dit Monument y que dega esser conclosa de vuy a mitja quaresma del any proxim vinent 1738.

18. Item que finida dita obra o be mentres se treballarà, y sempre que lo

306. AINAUD I ESCUDERO, «Arquitectura efimera...», *op. cit.*, p. 416.

307. Alcolea afirma que José Vives va percebre la quantitat de 93 lliures i 4 sous per la realització del Monument de l'església de Sant Miquel Arcàngel (1689). SANTIAGO ALCOLEA, «La pintura en Barcelona...», *op. cit.*, p. 153.

308. *Ibidem*, p. 180.

309. Aquesta peça, restaurada l'any 2000, resta exposada de manera permanent en una de les capelles a dita església. *Memòria d'activitats del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya 1997-2002*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona 2004, p. 26 i 27.

310. Santi MERCADER SAAVEDRA, *La catedral de Barcelona en l'època del barroc: plàstica i arquitectura*, Departament d'Història de l'Art Modern, Universitat de Barcelona, codirigida per la doctora Silvia Canalda i Llobet i Joan Ramon Triadó.

Molt lltre Capítol voldrà pugà ferla regoneixer per los officials de son gust a fi que lo capítol quede satisfet de ella y pugà fer esmenar qualsevol defecte que se reparàs.

[Segueixen els pactes econòmics per un valor de 2100 lliures, les clausules noterials i les signatures.]

3

Menció (època) a Antoni Viladomat per valor de 300 lliures dels seus treballs al Monument. 20 de febrer de 1738

ACB, Fons Notarial 941, Joan Marçal, Manual d'actes de 1737-1738, 20 febrer 1738, f. 95v.

(...) Antonio Viladomat en paga y satisfaccio de las mans y treball de haver pintat las prerspectivas, y las telas de las voltas del dit Monument (...) [segueix text en llatí que no guarda relació amb el text anterior].

4

Contracte de Francisco Llopart, fuster de la Seu per les seves feines al Monument de Setmana Santa. 6 d'agost de 1740

311. Després de la nostra trobada de les peces i l'inici de la recerca documental (febrer del 2007), primer vàrem comptar amb l'ajuda i l'ull experimentat del doctor Carles Espinalt i Castel, qui va esperonar-nos a continuar aquesta línia. Passats uns mesos (novembre), vàrem tornar a la *Torre de les Hores* amb el doctor Joan Ramon Triadó i el conservador del patrimoni de la Seu i director de l'Arxiu Diocesà, mossèn Martí Bonet, i es prengué la determinació de traslladar les figures a un lloc més segur per tal de protegir-les. Passat un temps, les peces varen ser sotmeses a una restauració preventiva (inici 2009), feta per les restauradores Mariana Kahlo i Anna Ordóñez, les quals van tornar-les-hi part de l'esplendor daurat amagat sota tanta pols. Actualment les talles estan al Museu de la Catedral de Barcelona, Secció Sant Sever, i a la Pia Almoina, i ocupen un lloc preferent dins l'exposició intitulada «*Memòria del Barroc. Tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona*», encara que no figurin en el catàleg de la mostra a causa de la seva recent incorporació.

312. Tot i que, com hem dit, no es pot descartar que hi hagués més figures actualment il·localitzables.

ACB, Fons Notarial 942, Joan Marçal, *Manual d'actes* de 1739-1745, 6 d'agost de 1740, f. 142-144.

Ego Franciscus Llopart Lignitaver Barna civis, Gratis et ex mea certa scientia confiteor et in veritate recognosco vobis Admodum Iltri Capitulo Sta Cathedralis Eccla Barna licet absenti et pro vobis Iltribus Dnis Dn Gasparí de Bastero, et liedo, decano, et Dri Franco Roldós canonicis dicta Sta Eccla, et commissarijs per vos ad hunc efectum nominatis, pntibus, quod modo Infro dedistis, et solvistis mihi, et confiteor me, á vobis habuisse et recepissee, tercentum diginti quinque libras Barse et sunt scilicet ducentum libra, en paga i satisfaccio de tota la feyna que tinch feta per raho del Monument de dita Sta Cathedral Iglesia la qual feyna importa dos centas trenta una lliura setse sous, com apar del compte que avall se incertará lo qual compte per medi de dits Srs commissaris queda ajustat a las referidas dos centas lliuras y las restants cent vint y sinch son en satisfaccio de altres treballs concernents a la fabrica de dit Monument fets per mi, y expressats en un paper apart, los quals treballs per los mateixos Srs commissaris se han ajustat y convingut a las mencionadas cent vint y cinch lliuras que juntas las dos partidas importan las ditas trescentas vint y cinch, las quals se pagan en virtud de la resolucio presa per lo Molt Iltre Capitol en vint i nou de Juliol prop passat; Y dels dits treballs, y gastos consta en lo compte, y paper següents = Compte de la feyna tinch feta per lo Molt Iltre Capitol de mon ofici de fuster per lo Monument nou, a mes de la obligacio tenia Josep Suñer de orde dels Molt Iltres Senyors Dn Benet Desbach, y del Sr Dn y Canonge Francisco Roldós, com a commissaris de dita obra es lo següent.

Primo de desde quatre de Desembre mil sets trenta y cinch, fins als trenta y hu de Mars de mil sets trenta y sis per cent sexanta y sis Jornals de fadrí, y vuytanta y un de aprenent que treballa con per fer deu Pilans nous de las Blandoleras, posar plintas, y capitells a vint i nou de dits Pilans bells, adobar molta part de las barandoleras, fer dos Banchs nous de ansendrer los siris a ditas Barandoleras, adobarne quatre dels Bells dels dits banchs que si feren creveras novas, y la major part dels graons; fer quatre escalas novas que ser-vexen per parar y desaparar lo Monument, fer una Peyanya coberta de paper plateyat per alsar la cara del Monument, fer dos barras novas, y compondrer las altrás per posar los draps emperials ques posan al enfron de dit Monument y fer una caixa ab sos repartiments per posar los perns que serbexen per la lligasó de unio de dit Monument, que arraho de dotse sous Jornal de fadrí y

a vuyt sous Jornal d'aprenent valen ... 132 ll.

Item per dos bigas de Pi que servien per los traveso dels tablados de fer las plantas de la formacio de las pesas de dit Monument y un quadrat de Alba per lligar los ternals dalt del simbori valen ... 3 ll i 8 s.

Item per vint y vuyt lliuras de campetxo, dos lliuras A[il·legible], set lliuras y aiguacuyt per tañir y adobar dits Pilans y Barandoleras, y cinch fulls de paper plateyat, de dos sous la lliura de campetxo y vinti tres sous lliura de ayguacuyt, y dos sous full de paper plateyat val ... 4 ll 12 s.

Item per cinquanta claus dobles, quatre cents cinquanta claus dinals, sis cents maials, vuyt cents setanta y cinch claus de quatre, y set cents de sis que a dotze sous lo cent dels dobles, sis sous lo cent dels dinals, quatre sous lo cent de mayals, dos sous lo cent dels de quatre, y dos sous lo cent dels de sis valen ... 4 ll i 16 s.

Item de quatre de Novembre de mil sett cents trenta y set fins als vint y cis de Mars de mil setcents trenta y vuyt se trevallaren vuitanta y dos Jornals de fadrí y quaranta y cinch de apranent per fer los vestidors de la prespectiva de dintre del Monument clavar la tela a dits bastidors, forrar los Archs, y boltas de tela ab ayguacuyt, faltar las esquierdas y oberturas ab fusta, y pastas, per dexaro ben unit antes quel dorador no ho doras, partir las pesas del Enfront de dit Monument, componenti los travesos per la fortificacio, y formar los dos tablados ab sis capitells ahont se assentan los bastidors de dita prespectiva que a dotse sous Jornal de fadrí, y vuyt sous Jornal de apranent valen ... 67 ll 4 s.

Item per una pesa de Alba que se feren dos peses mitg pertidas, per unir les quatre peses del Enfront de dit Monument val ... 2 ll 10 s.

Item per tres arrobas, y set lliuras y aiguacuyt que se emplearen per ancolar las telas dels archs y voltas arraho de tres lliuras onze sous la arroba val ... 11 ll 12 s.

Item per set mil sinch cents gavarrots per clavar la tela a dits bastidors de la prespectiva, cent claus dobles, dos cents cinquanta dinals, tres cents mayals, quatre cents de quatre, y dos cents cinquanta de sis, que han servit per fer dits servidors, tablados, y capitells, ahont se posan los dits bastidors, y per los trabesos que se añadiren a las quatre pesas del Enfront, per la fortificacio que arraho de vuyt sous lo [il·legible] dels gabarrots, dotse sous, lo cent dels claus dobles, sis sous lo cent dels claus dinals, quatre sous lo cent dels mayals, dos sous, y sis lo cent dels de quatre, y dos sous lo cent dels de sis valen ... 3 ll 14 s.

Suma tot lo sobre expressat ... 231 ll 16 s.

Aixi es Francisco Llopart, fuster A mes del compte tinch entregat de bastretas, y Jornals de la meva gent de orde del Molt Iltre Capitol com consta

en lo acte de assiento que firma obligacio Joseph Suñer escultor, per fer lo Monument en poder de Joseph Fontana, Notari, se li posa en obligacio en dit acte de assiento agues de executar per fer dita obra lo que fora dirigit per Francisco Llopart, alo que me empleí, i desbatlli per lo asent de dita obra desde dotse de Juliol de mil settcents trenta y quatre, fins lo Mars de mil settcents trenta y sis, que discoregueren vint mesos, y dias, a lo que me ocupi en dit termini de temps de dita obra, de dias empleats en dar las midas, y assistir en fer la trasa, y modello, de dita obra, lo anar fora al Vallés, y Llobregat, á comprar Albes fors, ferlos quadrajar, serrar y conducir per lo que faltava per fer los Archs, y voltas, fer las plantas, perfil lligaso, per la formacio, y unio de las pesas de dit Monument, que ludico poc mes o menos foran, dos cents vuytanta y sinch, á dos cents noranta dias de mon treball que a raho del que sia ben vist lo dia a V. S.

Modus vero solutionis dictarum tercentum viginti quinque librarum...

5

Informació vària sobre el disseny de les brandoneres pel Monument. Propostes de Manel Tramulles i Narcís Pons.

ACB, Miscel·lània 13, plec 12, *Blandoleras del Monument. Salamons. Varias notas y papers sobre el seu import* (1783), sense foliar.

Los dos modelos que se presentan, son á la misma altura de las antiguas brandoleras. La distancia que ay entre coluna y coluna, puede ser mas ó menos. El de las columnas que es de rigurosa Arquitectura de orden compuesta ó Romana, en lo pintado hay dos proyectos; uno imitando ser de madera de cohoba con perfiles dorados, el otro imita los Jaspes del Monumento, dorando lo que le es propio. Las Jarras que sirven de candeleros pueden tener labores de entalle, pero lo echarian á perder con la solicitud de la cera perdida, las que trabajan en poner y quitar la maquina. El que consta de piramides, himita

Nogal y Olivo, á este podria añadirse mucha escultura, y en uno y otro puede pintarse las Armas del Iltre Cabildo en sus testeras.

En el de rigurosa Arquitectura la cera tiene un palmo menos de altura, quedando la luz igual á las del día, y la parte que imita el monumento de ocho en ocho cirios se gana uno.

Pintado y dorado (de coladura) el que imita los Jaspes del Monumento, puesto en su lugar, poco mas ù menos suma coluna con dos canas de cornisa su coste ... 60 ll.

La parte que imita madera de cohoba una coluna con dos canas cornisa ... 52 ll.

El de Piramides como se presenta una Piramide con dos canas cornisa ... 33 ll.

Y echandole perfiles de coladura que pide hacerse algunas molduras mas ... 45 ll.

Pide Tramullas que haviendose de hazer la obra sea atendido el executor de los modelos á la mitad en la obra, ó a la union con el Maestro Carpintero del Muy Iltre cabildo, a los precios que se rematara el ajuste. Encargandose dicho Tramullas del Pintado y Dorado como demuestran los Modellos, sin poco ni mucho de Iesos.

Los quatro Artistas que han concurrido en trabajar los Modellos quedan ajustados en 44 ll. por sus trabajos: Aziendose la obra como se propone no deben contarse.

Son 251 Canas de Brandoleras.

Son 928 los cirios que arden ganando uno de ocho en ocho.

Se ganan 116 cirios salbo error.»

[Nota i descripció de l'import de cada brandonera]

Nota delo Import per cana delas Brandoleras.

Item Projectar fer en la Iglessihe y Catedral de la presen siudad de Barna so hes Insignin lo Modelo ha fet Narcís Pons Oficial de dit Iltre Capítol.

Lo projecte seha tret del presen es ál seguen

Fusta mans adornos de talla o treball de escolto brochs claus y aiguacin, incluhinti la ferramenta de maña y com tambe lo del mestre de cassas per adobar alguns forats hespatllats y Juntament modarse alguns forats per no benir avariats y com també deurat de hor y pintat ab los jaspis Inseguint lo monument possat en lo puesto destinat de dita Iglesihe No habense de possar una pila acada trenta de pilastre com serbexen actualment corretjin alguns que no tenen aparihats atenen fer dita hobra de fusta de Alba per seguretat y durader dita hobra tot ben treballat con abon artifice es de balor de trenta

lliuras per quiscuna cana.

Ab las matexas expresadas del dit acepsio així com expressa deurat de hor fento de colredura es de balor de bin y duhas lliuras deu sous per quiscuna cana.»

[A continuació es detallen els pressupostos dels models proposats per dos autors, d'una banda Manel Tramulles –que fa tres models, anant de més cars a més econòmics– i Narcís Pons, que en fa dos].

Nota del Balor del Modelo de las Brandoleras he fet Jo Narcís Pons per la Catedral de Barna so hes tant de mans com de materials y juntamen per los plans y quarculacihons son estats nesaris es de balor de trenta sinch lliuras reserban dexanto en mans de V. N. lo que ben bist los sihe. Narcís Pons, fuster.»

Nota y relacihio de las dificultats henquanto en los modelos del Sr. Manuhel Tremuyes, so hes fentlas a la dispossiho suha fenlas a la llergaria que conte a 16 pams quiscuna trobo que sehan de añadir en tot lo cos de la Iglessihe per las canas de brandoleras segons planta son 53 columnas demes demes de las que hocupaban totas las de la iglessihe (...) y asi com totas seran cobertas de fusta seran de molt mal manetx ho transport y albertint en birtut del gran tropell hi ha lo divendres sant ho veuen V. S. (...) Que així com ara los pilars que serbexen actualmen un homa porta un pilá ara auran de ser dos homes per cada un añadinti 53 camins nous per los 53 pilars hi bol añadir y juntamen ab las brandoleras (...) també se aurian de fer cassi la mitat de camins mes que no se fan (...) se auria de menester molta mes gen (...) se auria de menester mol mes lloch».

6

Litigi amb el propietari de l'edifici de la Canonja, el Sr. Serra i el Capítol catedralici, per la desocupació de mobles al magatzem de l'edifici esmentat. Ordenació dels mobles –entre ells el Monument–, que passa a guardar-se al Palau Episcopal. Classificació de les peces que han de conservar-se o vendre's. Passats pocs anys, trasllat de les peces del Palau del Bisbe a la Canonja. 1872-1878

ACB, Actes Capitulars 1870-1878, 24 gener 1872, f. 105.

[Sessió extraordinària sobre l'ús que es donarà als baixos de la casa de Canonja per la mort del seu anterior propietari (magatzem de mobles)]

Sesion extraordinaria del dia 24 de Enero de 1872, celebrada en la Sala Capitular, despues de Nona estando presentes los siguientes (...)

Con permiso del Ilmo Cabildo entro el Vicesecretario y dio cuenta de que de orden del Sr. Presidente habia citado á todos los Ss. capitulares para sesion extraordinaria en esta hora al objeto de tratar de la casa vacante por muerte del Sr. Puiguriguer y todo lo demas relativo á ella, y que todos los Ss. habian quedado enterados.

Diose cuenta enseguida de una comunicacion del Sr. Tintorer delegando su voz y voto, en todo lo relativo á la sesion de hoy al Sr. Penitenciario.

Y habiendo el Sr. Presidente, que lo es tambien de la comision nombrada al efecto, dado cuenta del dictamen de la misma, oidas algunas esplicaciones del Sr. Codina individuo de la comision y despues de un maduro examen, se acordó, como acuerdo interino, en razon de las circunstancias especiales en que nos encontramos, que los bajos de la casa en cuestion se destinen para almacen de muebles de esta Sra Basilica; que la tienda de la calle de la Piedad se ceda por ahora al Maestro de Capilla con las condiciones que tenga á bien imponer el Ilmo Cabildo y que el Sr. Capitular que este de turno para la eleccion de casa pueda obter por el primer piso y por el segundo, si este no les bastare, pero con la condicion en este caso de pagar por el alquiler que les señale el Ilmo Cabildo, comisionando para este efecto a los Srs. Arciprioste y Doctoral los cuales al proponerlo deberan hacerse cargo de la contribucion que paga la casa, condiciones de los pisos, etc etc.

Los Srs Villaronga, Costas, Polo, de Palau, Bauluz y Tintorer quedaron escusados de asistir a la sesion.

Y no habiendo mas asuntos de que tratar se levanto la sesion.

José Morgades y Gili, Pbre.

[Després de les queixes del propietari per tal que treguin els mobles (18 març, 1872), el Capítol, en primera instància, es nega a treure'ls]

ACB, Actes Capitulars 1870-1878, 23 de març 1872, f. 113v

(...) de acuerdo con el Ilmo Cabildo reclamacion pendiente sobre nulidad de venta del edificio llamado la Canonja, no queria sacar los muebles custodiados en ella, se negaba á dejar sacar los necesarios para el monumento á menos que se le prometiese de una manera formal, sacarlos todos dentro de un breve plazo, en vista de la perentoriedad del tiempo, de la imposibilidad de improvisar otro monumento (...) se acordó que se le ofrezca desocupar el almacen por todo el mes de Abril sin que se entienda por esto reconocerle en nada su

pretendido derecho sobre el citado edificio. José Morgadas y Gili, Pbre.

[Sessió a la Sala capitular, on es dóna l'ordre del trasllat dels mobles del Monument a la Canonja]

ACB, Actes Capitulars 1870-1878, 13 d'abril 1872, f. 114r

Parlamento del dia 3 de Abril de 1872 en la Sala Capitular post nonam

El Sr. Arciprioste reunio parlamento para dar cuenta al Ilmo Cabildo de que habiendo hablado al comprador de la Canoja se habia conformado en que se sacasen los muebles para el monumento con tal que durante todo el mes de Abril se le desocupe por completo todo el local que actualmente ocupa el Ilmo Cabildo: se quedo enterado con la misma salvedad de la sesion y se acordo que desde luego se procediese al arreglo de los bajos de la casa que ocupa el Sr. Serra habiendo ofrecido el Sr. Penitenciario los bajos del Palacio del Sr. Obispo por si no cabian en los primeros.

Jose Morgadas y Gili, Pbre

[Desocupació de la Canonja i classificació dels béns mobles al nou emplaçament, el Palau del Bisbe]

ACB, Actes Capitulars 1870-1878, 22 d'abril 1872, f. 124v

Acordóse que desde luego se desocupe la Canonja colocandose los muebles en los bajos del Palacio del Sr. Obispo aceptando con gusto el ofrecimiento del Sr. Economo de la Mitra haciendose una regurosa clasificacion por los SS. Obreros de los muebles que hayan de conservarse ó venderse.

[Compte de les feines fetes pel fuster Josep Sunyer i Miró, entre les quals el muntatge del Monument]

(ACB, Comptes de l'Obra de la Seu, 1874-1879, compte n. 27, 18 abril 1874, sense foliar)

Por colocar el monumento en la Sna Santa colocando al mismo tiempo el tablado de Sta Eulalia, todas las esteras a los ventanales, poner y quitar el Pulpito del coro, tapan el Sto Cristo de la capila de Sn Olegario, poner todas las blandoneras ala parte exterior del presviterio, poner 6 salamones mas al

Altar mayor, subir todas las palmatorias al cuarto del campanario, colocar la cera, cambiar después la de los candelabros y después quitarlo todo y colocarlo a sus respectivos puestos ... 20 ducats.

[En sessió ordinària es sol·licita la neteja a la zona del claustre i el trasllat d'algunes peces a la Canonja, un cop esmenades i «polides» les diferències d'anys anteriors]

(ACB, Actes Capitulars 1870-1878, 7 de febrer 1876, f. 241v)

(...) mal efecto que producen en algunas capillas de los claustros los utensilios de limpieza y muebles antiguos hacinados en ellas (...) propuso que se viesen aquellos objetos que podrian depositarse en la Canonja» [a més es parla de posar-hi cortines per tapar les peces que no es traslladin].

[Compte de la feina de traslladar les peces de l'antic Monument, del Palau del Bisbe a la Canonja, per part de Josep Sunyer i Miró]

ACB, Comptes de l'Obra de la Seu, 1874-1879, 18 març 1876, f. 101

Per desembrasar la cocheria de casa del Sr. Bisbe, trasladar totas las columnas y demes del monument vell y conduhiro tot al magatzem de la canonja son 5 jornals de 6 miñons y 3 de un altre que son junts ... 23 ducats 2 reials.

Per desocupar el magatzem del carré del Bisbe, treurer tot lo del nou, y aconduhiro a la de Canonja ... 3 ducats 10 reials.

Per partir en dos pesas las gradas grans de dit monumen nou y reforsarlas ... 2 ducats 12 reials.

[Finalment, permís del Capítol als obrers per desempallegar-se de tots aquells objectes que creguin convenient. Creiem que degueren llençar-se les parts menys aprofitables del Monument, i se'n salvaren les millors peces]

ACB, Actes Capitulars 1870-1878, 12 d'octubre 1878, f. 351r

(...) Que se desocupe de efectos inutiles el almacen de la Canonja y el Triforio dandoles el destino que crean conveniente.

